



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



№ 1 (60)  
2019

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

А. Я. Ваганова



### Главный редактор

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

### Заместитель главного редактора

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

### Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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.

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

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

**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!*

*Балетоведение — особый раздел театроведения, изучающий теорию и историю хореографии или искусства сочинения и постановки сценического танца. В этом смысле то, что мы называем балетоведческими исследованиями, является частным случаем необычайно широких и глубоких изысканий, имеющих отношение к теории и практике сценической деятельности.*

*В 2019 году, объявленном Годом театра в России, по всей стране пройдут масштабные международные и всероссийские мероприятия, в том числе: культурно-образовательный проект «Театр — детям», Всероссийский театральный марафон, XXV фестиваль «Золотая маска», XIV Международный театральный фестиваль имени А. П. Чехова.*

*Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой горячо приветствует инициативу проведения Года театра в России. На страницах нашего журнала в этом году мы намерены расширить рубрику междисциплинарных искусствоведческих исследований за счет публикаций результатов работ, выполненных «на стыке» балетоведения и театроведения.*

*В числе наших авторов сегодня не только балетные, но и театральные критики, представители широкой театральной общественности, научные работники театроведческого профиля, с которыми мы намерены продолжить творческое сотрудничество.*

*С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения*

*ректор,  
Народный артист Российской Федерации,  
Народный артист Северной Осетии  
Н. М. Цискаридзе*

## СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия .....	2
Вступительное слово ректора .....	3
<i>Абызова Л. И.</i> Год балета в Доме Петипа .....	6
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА</b>	
<i>Меле М.</i> «Спящая красавица» в Римском оперном театре .....	27
<i>Сердюк Н. Д.</i> Из истории рецепции классического балета в Японии в первой половине XX века .....	62
<i>Соколов-Каминский А. А.</i> Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды» (продолжение) .....	70
<i>Шкалов В. А.</i> Прима-балерина спускается в подвал: «Вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке» .....	79
<b>МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА</b>	
<i>Грачева Л. В.</i> Опыт применения методов сценической педагогики в решении проблем экологии человека. Социальный театр .....	111
<b>БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА</b>	
<i>Маркарьян Н. А.</i> Фантазии на темы Аппиа и Далькроза .....	127
<b>ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА</b>	
<i>Лаврова С. В.</i> «Невидимое действо»: Закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино .....	136
<i>Мамонова И. Г.</i> «Знаки реквиема». Интерпретация иконографических формул в живописи Соломона Гершова .....	158
<i>Митрофанова Н. Ю.</i> Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности .....	176
<i>Некрасова И. А.</i> Духовный театр Джованни Баттисты Андреини: «Адам» и две «Магдалины» .....	191
<i>Некрасова-Каратеева О. Л.</i> Интерпретация художественного текста детских рисунков .....	216
<i>Птушко Л. А.</i> Симфоническое творчество Авета Тертеряна в контексте отечественного музыкального постмодерна .....	229
<i>Цимбалова С. И.</i> Русский сценический романтизм: Мелодрама и водевиль .....	245
<i>Чепурова О. А.</i> Андрей Могучий: От больших идей к большому драматическому театру. Краткая история становления метода .....	256
Приложение к статье Б. А. Илларионова, опубликованной в № 6(59) 2018 г. ....	272
Правила направления и опубликования научных статей .....	273
Порядок рецензирования научных статей .....	277
Редакционная политика журнала .....	279
Редакционная этика журнала .....	280
К сведению подписчиков .....	281

# CONTENTS

Greetings from the Rector .....	2
Editorial Board.....	3
<i>Abyzova Larissa I.</i> The Year of Ballet in Vaganova Ballet Academy .....	6

## THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Mele Marta.</i> <i>The Sleeping Beauty</i> in the Rome Opera (Teatro Dell’Opera Di Roma) .....	27
<i>Serdyuk Natalia D.</i> Perception of classical ballet in Japan in the first half of the 20 <sup>th</sup> century .....	62
<i>Sokolov-Kaminskiy Arkady A.</i> Choreograph overcomes a scenarist: <i>The Coast of Hope</i> ballet (continuation) .....	70
<i>Shekalov Vladimir A.</i> Prima ballerina goes down to the basement: <i>Evening of dances of the 18<sup>th</sup> century</i> by Tamara Karsavina in ‘Stray dog’ .....	79

## CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY AND THEATRE

<i>Gracheva Larisa V.</i> The adaptation experience of stage pedagogics methods in problem-solving of human ecology. Social theatre .....	111
--	-----

## BALLET AND THEATRE CRITICISM

<i>Markaryan Nadezhda A.</i> Fantasy on Adolf Appia’s and Émile Jaques-Dalcroze’s works.....	127
---	-----

## THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Lavrova Svetlana V.</i> Invisible action: The offscreen role of sound landscape and intertextuality in <i>Aspern</i> and <i>Cailles en sarcophage</i> operas by Salvatore Sciarrino.....	136
<i>Mamonova Irina G.</i> ‘Signs of Requiem’: interpretation of iconographic formulae in paintings by Solomon Gershov (1906–1989).....	158
<i>Mitrofanova Natalia Yu.</i> Modern textile art in a search for new forms, meanings and means of expressions .....	176
<i>Nekrasova Inna A.</i> The religious theatre of Giovanni Battista Andreini: <i>L’Adamo</i> and two <i>Maddalena</i> .....	191
<i>Nekrasova-Karatayeva Olga L.</i> Interpretation of literary text of children’s drawings.....	216
<i>Ptushko Lidya A.</i> Symphonic creations by Avet Terteryan in the context of the native musical postmodernism.....	229
<i>Tsimbalova Svetlana I.</i> Russian stage romance: Melodrama and vodevil.....	245
<i>Chepurova Olga A.</i> Andrey Moguchy: From the great ideas to The Bolshoy Drama Theatre. The concise overview of the artistic method development.....	256
Application to No 6(59), 2018.....	272
Requirements for author’s manuscripts .....	273
Peer-review.....	277
Editorial policy.....	279
Ethics policy.....	280
To data of followers.....	281

УДК 792.8  
ГОД БАЛЕТА В ДОМЕ ПЕТИПА  
Л. И. Абызова<sup>1</sup>

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

Статья посвящена мероприятиям, проходившим в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой во время объявленного в России «Года балета». В 2018 году исполнилось 280 лет со дня основания Академии Русского балета — старейшей профессиональной школы страны, и 200 лет со дня рождения М. И. Петипа. Рассмотрены события и итоги ежегодной Международной научно-практической конференции «Homage à Petipa» («Посвящение Петипа»), выпускных экзаменов и других выступлений учеников Академии, VIII Международного конкурса «Vaganova-PRIX», открытие мемориальной доски М. И. Петипа.

**Ключевые слова:** балет, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Мариус Петипа, ежегодная Международная научно-практическая конференция «Homage à Petipa», Международный конкурс «Vaganova-PRIX»

THE YEAR OF BALLET IN VAGANOVA BALLET ACADEMY

Larissa I. Abyzova<sup>1</sup>

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

The article is dedicated to events of the Year of Ballet (2018) organized by Vaganova Ballet Academy. 2018 was year of the 280 years Jubilee of foundation of the oldest Russian Ballet School — Vaganova Ballet Academy. Also 2018 was year of Marius Petipa's Bicentenary. There are descriptions and conclusions: of the International Scientific Conference «Homage à Petipa», of the Vaganova Ballet Academy graduation performances in St. Petersburg and Moscow, of the 8th International «Vaganova PRIX» Ballet Competition. There is also information about official opening of Marius Petipa Memorial Plaque in St. Petersburg.

**Keywords:** ballet, Vaganova Ballet Academy, Marius Petipa, Annual Scientific Conference «Hommage à Petipa», International «Vaganova PRIX» Ballet Competition.

Балет в России — явление уникальное, любимое народом особенно трепетно. Однако «Годом балета» 2018 год был объявлен по более веским причинам 200-летия со дня рождения Мариуса Петипа и 280-летия старейшей балетной школы страны — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Впрочем, эти события крепко связаны местом: улицей Зодчего Росси, 2. Таков адрес, хорошо известный во всех уголках мира, где имеют представление о балетном искусстве.

К 200-летию со дня рождения Мариуса Ивановича Петипа общились многие: повсеместно прошли и продолжают идти спектакли, выставки, конференции. Но настоящим «Домом Петипа» оказалась только Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. Здесь Петипа сочинял спектакли, тщательно репетировал, преподавал, готовя достойных исполнителей своей хореографии. Здесь обитает дух великого балетмейстера, сохраняется живая связь с его творчеством. А потому и торжества в его честь были не формальными.



Рис. 1. Участники Международной научно-практической конференции «Hommage à Petipa» на могиле Мариуса Петипа в Некрополе Александро-Невской Лавры

С 10 по 12 марта прошла трехдневная IV Международная научно-практическая конференция «Homage à Petipa» («Посвящение Петипа»). Возрожденная ректором Николаем Цискаридзе, кафедра балетоведения — инициатор и организатор конференции — с первой конференции задала мероприятию высокую планку. «Юбилейная» конференция стала еще масштабнее; в ее работе приняли участие ученые-специалисты России (Петербурга, Москвы), Франции, Испании, США, Италии, Германии, Польши, Великобритании.

По сложившейся традиции утром в день рождения Петипа участники конференции и студенты Академии возлагают цветы к его могиле в «Некрополе мастеров искусств» Александрово-Невской лавры (рис. 1).

Конференцию по традиции открыл ректор Академии Николай Цискаридзе, отметивший: «Говорить о значении Мариуса Петипа довольно сложно, поскольку невозможно в полной мере оценить то, что сделал этот человек, не столько для русского балета XIX — начала XX веков, сколько для балета всего мира — прошлого, настоящего и будущего. Сегодня каждый, кто берется ставить красивый классический спектакль, равняется на Петипа, сверяется с Петипа, вновь и вновь изучает и расшифровывает его творчество. Отчасти это происходит потому, что на имени этого человека, якобы, на любви к великому мастеру, легко существовать и работать. К сожалению, никто из нынешних постановщиков балетной классики не знает доподлинно ни одного спектакля, поставленного Петипа: советский период истории балета очень сильно исказил его творчество. Дошедшие до нас записи и воспоминания не дают полного представления о том, какой была хореография Петипа на самом деле. Мы можем точно говорить лишь о том, какое количество человек выходило на сцену и из какой кулисы, сколько артистов было занято в том или ином номере, под какую музыку они танцевали (так как сохранились партитуры). Только эти частности можно засвидетельствовать. Все остальное, к сожалению, выяснить и понять очень сложно, практически невозможно. Петипа опирался на своих предшественников: на хореографию Филиппо Тальони, Артура Сен-Леона, Жюлья Перро, Шарля Дидло, но многое в российском балете было создано по его вкусу, отчасти благодаря его сложному характеру, о котором пишут его современники. Как любой талантливый человек, он был не прост. <...> Я очень рад и горд, что служу в Петербурге в здании на улице Зодчего Росси, которое по праву может называться Домом Петипа. Именно здесь были поставлены все его шедевры, здесь он каждодневно репетировал и творил то, что стало достоянием истории» [1, б/с].

За дни работы конференции (руководители научных сессий — Борис Илларионов и Лариса Абызова) прозвучало 30 докладов. Программа была чрезвычайно насыщенной и содержательной. Исторические и архивные изыскания соседствовали с новыми эстетическими подходами, эмоциональность практиков хореографического искусства — с сухой концептуальностью теоретиков (рис. 2).



Рис. 2. Участники Международной научно-практической конференции «Homage à Petipa»

Так, испанский исследователь биографии Петипа, автор книги «Мариус Петипа в Испании» [2] Лаура Ормигон представила новые, неизвестные пока в России сведения о мадридском периоде жизни Петипа и об его детективном бегстве из Испании с молодой возлюбленной, спровоцировавшем отъезд сначала во Францию, а затем в Россию. Заслуженное внимание было уделено одному из шедевров Петипа — балету «Баядерка». Профессор кафедры балетоведения Академии Наталия Зозулина на основе тщательного изучения архивных источников установила обстоятельства и точную дату исчезновения последнего акта «Баядерки» (на основании доклада была сделана публикация [3]). В докладе Бориса Илларионова «„Баядерка“ — отражение истории: вопросы стилистики и жанровых особенностей» — «Баядерка» рассматривается в контексте историзма, который доминировал в художественной среде в конце XIX века, а также изучается проблема определения жанра «большого балета», сочетающего в себе характеристики

драматического балета и балета-симфонии» (на основании доклада вышла публикация [4]). Музыка балета стала предметом анализа профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского Анны Груцыновой в докладе «„Баядерка“: музыкальный портрет (Балетный спектакль в эпоху Петипа)», а французский историк танца и антрополог Тициана Леуччи коснулась влияния индийской культуры на европейскую балетную сцену в сообщении «Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа: индийские сюжеты «Баядерки» (1877) и «Талисмана» (1889)».

В стендовом докладе известного американского исследователя Роланда Джона Уайли «Неповторимый Петипа» резюмировано, что «Настоящий Петипа — тот, кто пришел на репетицию, посмотрел на танцовщика и изменил па на месте — и это неповторимо». Профессор Санкт-Петербургской консерватории Александр Полубенцев в докладе «Уроки великого хореографа» профессионально точно определил причины, по которым балеты Петипа входят в Золотой фонд хореографии. Доктор славистики из Франции Паскаль Мелани посвятила свое выступление адаптации Петипа на русской земле, ставшей для него новой любимой родиной. Доцент кафедры балетмейстерского образования Академии Русского балета Ольга Розанова в сообщении «Композиционные особенности Вальса из «Спящей красавицы» в постановке Мариуса Петипа в Мариинском театре и Рудольфа Нуреева в Парижской опере», проанализировав хореографию, доказала, что у Петипа музыка Чайковского гениально отражена в танцевальной композиции, а у Нуреева лишь отчасти соответствует строю музыки, порой вступая в противоречие с ее классически строгой формой.

Выступления были посвящены не только личности и творчеству Петипа. Интерес вызывало и его окружение. Профессор Калифорнийского университета Мариуш Водзицкий в сообщении «Петипа I, Император пируэтов (Люсьен Петипа)» обратился к источникам, освещающим творчество брата Мариуса Петипа — Люсьена. Эту тему дополнил доклад «Петипа в парижской Опере: Люсьен Петипа (1815–1898)» Эмануэль Делатр-Дестемберг из французского Университета Версаль-Сен-Кантен-ан-Ивелин. Бенедикт Жаррас из Франции в докладе «Мария Петипа и Марфа Муравьева в Парижской опере» отметила, что успех романтического балета во Франции был обеспечен балеринами-звездами, в число которых вошли приглашенные в Парижскую оперу примы петербургского Императорского театра Мария Суровщикова-Петипа, жена Мариуса, и Марфа Муравьева. Главный редактор журнала «Балет» Валерия Уральская проанализировала про-

блему исполнения хореографии Петипа на многочисленных ныне международных балетных конкурсах.

В рамках конференции прошла презентация хроники «Петербургский балет. Три века» (в шести томах) [5; 6; 7; 8; 9; 10], охватывающей весь период балетного искусства — от его зарождения в Санкт-Петербурге по 2000 год. Инициатором издания выступил ректор Академии Н. М. Цискаридзе; составителями являются: профессор кафедры балетоведения Академии Н. Н. Зозулина, заведующая отделом редкой книги Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки И. А. Боглачёва и заведующая сектором театра Российского института истории искусств В. М. Миронова.



Рис. 3. Открытие мемориальной доски М. Петипа



Рис. 4. Мемориальная доска М. Петипа

Событием истинно выдающимся стало открытие 11 марта Мемориальной доски М. Петипа на здании Академии Русского балета. Удивительно: балетный театр страны живет наследием Петипа, но до сих пор не было памятных знаков в честь великого Мастера, талантом которого русский балет обрел лидирующее место в мире. В Академии существует зал, где балетмейстер сочинял и репетировал свои балеты, давал уроки ученикам. Об этом напоминает Памятная доска у входа; сам зал носит имя Петипа, а на галерее стоит его бюст. Но, расположенные

внутри Академии, эти символы признательности недоступны публике. Не будем говорить о тех сложностях, которые пришлось преодолеть, чтобы Мемориальная доска появилась, наконец, в Петербурге. А появилась она благодаря упорству ректора Академии Русского балета Николая Цискаридзе, открывшего вместе с губернатором города Георгием Полтавченко беломраморную доску с барельефом балетмейстера и надписью: «В этом здании с 1847 по 1905 год служил во славу русского балета Мариус Иванович Петипа» (рис. 3; 4).

Воспитанники и сотрудники Академии, участники конференции «*Homage à Petipa*» и горожане выразили свою любовь и уважение букетами цветов, возложенными у единственной в нашей стране Мемориальной доски, посвященной великому балетмейстеру, в конце жизни написавшему: «Я возблагодарил провидение, приведшее меня на гостеприимную русскую землю... Вспоминая свою карьеру в России, я могу сказать, что, то была наисчастливейшая пора моей жизни. <...> Да хранит Бог вторую мою родину, которую я люблю всем своим сердцем» [11, с. 37–67].

Все выступления Академии были посвящены памяти Петипа. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой принимала участие в Фестивале российских балетных школ «Посвящение Мариусу Петипа», проходившему с 11 по 13 марта в Москве. Московский критик отметил: «В продуманной и разнообразной программе концерта, состоявшего из отдельных номеров (классических и характерных) и танцевальных картин, заметно выделился *Pas de quatre* „Розарий“ из балета „Пробуждение Флоры“ (хореография М. Петипа, постановка Ю. Бурлаки), исполненный студентками Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Об их танце можно говорить с нескрываемым восхищением! Стиль, пластичность, танцевальность, артистизм, музыкальность — все это присутствовало в выступлении Марии Хоревой (Аврора), Светланы Савельевой (Диана), Марии Булановой (Геба), Александры Хитеевой (Флора). Думается, что Петипа остался бы доволен мастерством этих молодых петербургских дарований» [12].

У выпускных спектаклей особая миссия. Задача эффектно показать выпускников ставилась всегда. Цискаридзе, дополнив ее благородной миссией сохранения классического наследия, включает в программу специально реконструированную хореографию.

Определяя важнейшие особенности выпускных спектаклей Академии, Б. А. Илларионов отмечает: «Цискаридзе кардинально реформатировал выпускные спектакли, которые Академия дает на сцене Мариинского театра в Петербурге, а с легкой руки Николая Максимо-

вича — ежегодно и в Москве, что, безусловно, справедливо, ведь петербургская школа всегда имела общенациональное значение, а труппы столичных театров от года к году приумножаются вагановскими учениками.

На смену дивертисменту из дежурных и, честно признаемся, зачастую не всегда идеально исполняемых па-де-де, пришел Спектакль — последовательность „больших полотен“: одноактных балетов, развернутых картин или же целых актов из классических балетов. В нем находится место всем — и выпускникам, и старшим, и средним, и младшим воспитанникам. Как во „взрослом“ театре, всем находится роль сообразно амплуа — балерине-героине и корифейке-субретке, чистому классику и виртуозу-трюкачу, „вторым сюжетам“ и специалистам по характерной классике... в большом мире — в большом балете — каждый должен найти свое собственное, свое правильное место. Это жесткая, но настоящая театральная реалья, с которой выпускники Академии неминуемо столкнутся в будущем. Цискаридзе дает уроки этой реалии, приучает и к такому виду профессиональной ответственности... <...> Цискаридзе в выборе репертуара помимо особенностей конкретного выпуска ведом недюжинным художественным чутьем и весьма привередливым профессиональным вкусом. <...> Цискаридзе воспитывает артистов, а не исполнителей па. Поэтому выпускной спектакль Академии Русского балета под его руководством — это Спектакль с большой буквы, требующий от учеников артистизма в большом и малом» [13, с. 108–109].

12, 14 и 16 июня 2018 года зрители увидели на сцене Мариинского театра: Pas d'action из балета «Наяда и рыбак» (музыка Ц. Пуни, хореография М. Петипа) (рис. 5), Pas de quatre из балета «Пробуждение Флоры» (музыка Р. Дриго, хореография М. Петипа); «Танцы часов» из оперы «Джоконда» (музыка А. Понкьелли, хореография М. Петипа, редакция Н. Цискаридзе), «Сюиту в белом» (музыка Э. Лало, хореография С. Лифаря), третий акт из балета «Пахита» (музыка Э. Дельдевеза, Л. Минкуса, Р. Дриго, хореография М. Петипа, редакция Ю. Бурлаки и Н. Цискаридзе) (рис. 6).

Спектакли на Мариинской сцене зафиксировало перо Игоря Ступникова: «В течение трех дней зрительный зал был переполнен. <...> Программа вечеров была посвящена в основном памяти Мариуса Петипа, 200-летие со дня рождения которого отмечает весь мир. <...> Спектакль торжественно открылся па-де-катром „Розарий“ из балета Петипа „Пробуждение Флоры“. Наивный мифологический сюжет давал простор хореографической фантазии, наделяющей каждую из



Рис. 5. Выпускной спектакль «Наяда и рыбак»



Рис. 6. Выпускной спектакль «Пахита»

четырёх богинь своим характером и пластикой. С тонким ощущением стиля передали индивидуальности своих героинь Александра Хитеева (Флора), Юлия Спиридонова (Аврора), Светлана Савельева (Диана) и Мария Буланова (Геба). Балет Петипа „Наяда и рыбак“ дошел до нас только во фрагментах, один из которых предстал перед зрителем в редакции Николая Цискаридзе. С юношеским задором исполнили партии рыбака Маттео и его возлюбленной Джаннины Эрвин Загидуллин, обладающий блестящей техникой танца и актерским обаянием,

и Мария Петухова. Герой Загидуллина смело вступал в состязание с соперниками (Давиде Лориккио и Хорхе Паласиос), побеждая их экспрессией воздушных прыжков и головокружительных вращений. <...> Одной из жемчужин в послужном списке хореографа по праву считается „Танец часов“ из оперы Амилькаре Понкьелли „Джоконда“. Из большой сюиты Николай Цискаридзе выбрал „Танцы Дня и Ночи“. Изяществом и гармонией, ясным мироощущением наполнил Марко Юусела танец „Часов Дня“, сохранив аромат и наивность далекой эпохи. Гением тьмы предстала Мария Хорева в „Часах Ночи“, наполнив образ горделивой статью и властностью. <...> Сложная по хореографии и пластической выразительности „Сюита в белом“ под силу не всякой труппе. Николай Цискаридзе рискнул доверить исполнение этого балета воспитанникам академии. Рискнул и победил. Хореографическое действие развивается на двух площадках: танцу героев на подмостках аккомпанирует, словно античный хор, пластически ритмизированный «отклик» кордебалета на возвышении, опоясывающем полукружье сцены. Юные танцовщики ни на мгновение не теряли ощущения этого единства, создающего в итоге полотно, завораживающее красотой и динамикой. Девять частей „Сюиты“, у каждой из которых свое название, — это девять новелл о любви, расставаниях, радостных встречах и неизбежных утратах. Чистотой и элегантным совершенством формы пленила Мария Буланова в „Серенаде“; смелостью техники, дерзким сочетанием труднейших движений и каскадом виртуозных комбинаций поразил в „Мазурке“ Михаил Баркиджиджа; нежностью и тревогой наполнили „Адажио“ Мария Хорева и Рустам Азизов. <...> Финал торжественного вечера вернул зрителей снова к Мариусу Петица и его блистательно-парадному гран-па из балета „Пахита“. И здесь зрителей ждала неожиданность: в партии Пахиты выступила не выпускница академии, а прима-балерина Мариинского театра Виктория Терешкина. Этой „подменой“ Николай Цискаридзе обозначил переключку времен — юные выпускники увидели, какого совершенства может достичь танцовщица, окончившая Академию Вагановой. Терешкина царил на сцене, утверждая красоту в каждой академической позе и ослепительной виртуозности» [14].

Юбилейные концерты прошли в Москве: 19 июня — на исторической сцене Большого театра, 20 июня — в Государственном Кремлевском дворце. Перед их открытием в адрес Академии поступило приветствие от Президента Российской Федерации В. В. Путина:

«Приветствую вас на торжественном гала-концерте по случаю 280-летия Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Эта

знаменательная дата — большое событие в общественной, культурной жизни страны, важная веха в отечественном хореографическом искусстве. Основанная в далёком 1738 году, академия по праву считается одной из старейших балетных школ мира — с богатой историей и великими традициями. Вы по праву можете гордиться талантливыми педагогами и наставниками, блистательной плеядой выпускников, которые внесли поистине уникальный вклад в становление и развитие русского балета. И, конечно, символично, что юбилей вуза отмечается в год 200-летия со Дня рождения Мариуса Ивановича Петипа — выдающегося балетмейстера, с именем и плодотворной деятельностью которого связана целая эпоха в творческой летописи Академии.

Отрадно, что вы сумели сохранить непреходящую связь времён, идеи и заветы своих предшественников, атмосферу духовности и созидания. И сегодня приумножаете славу русского балета, дарите людям радость настоящего искусства. Желаю вам успехов, неиссякаемого вдохновения и всего наилучшего» [15].

В программу московских концертов вошли номера из выпускных спектаклей Академии, которые состоялись в Мариинском театре: *Pas de quatre* «Розарий» из балета «Пробуждение Флоры», *Pas d'action* из балета «Наяда и рыбак», «Танцы часов» из оперы «Джоконда» и *Grand Pas* из балета «Пахита». Они стали приношением Академии к юбилею балетмейстера Мариуса Петипа.

19 июня на сцене Большого театра вместе с воспитанниками участвовали выпускники Академии разных лет, теперь работающие в труппе Большого театра. В *Grand Pas* из балета «Пахита» партию героини исполнила Светлана Захарова, прима-балерина театра, Народная артистка Российской Федерации (выпуск 1996); вариации танцевали: Элеонора Севенард (выпуск 2016), Алёна Ковалёва (выпуск 2015), Ксения Жиганшина (выпуск 2014), имеющие статус балерин Ольга Смирнова (выпуск 2011), Юлия Степанова (выпуск 2009); Заслуженная артистка России Евгения Образцова (выпуск 2002); премьер, Заслуженный артист России Михаил Лобухин (выпуск 2002); Оскар Фрейм (выпуск 2017). В партии Люсьена д'Эрвильи выступил премьер Большого балета Денис Родькин.

В Государственном Кремлевском дворце 20 июня партию Пахиты танцевала Элеонора Севенард, Люсьена д'Эрвильи — Денис Родькин, вариации в *Grand Pas* — выпускницы Академии этого года.

Ноту эксклюзивности внесло в программу концерта участие в нем представителей ведущих балетных школ мира. Старейшую балетную школу России поздравили Московская государственная академия хо-

реографии, Факультет танца Университета искусств (Сеул, Южная Корея), Школа Джона Крэнко (Штутгарт, Германия), Датская Королевская школа балета (Копенгаген), Школа балета Академии театра Ла Скала (Милан, Италия), Школа Нового Национального театра Токио (Токио, Япония). Студенты этих школ танцевали в честь Вагановской академии.

Московский обозреватель Валерий Модестов зафиксировал подробности гастролей Академии: «Открывал программу знаменитый *Pas de quatre* олимпийских богинь „Розарий“ из балета Дриго „Пробуждение Флоры“ (хореография Петипа) в исполнении студенток Александры Хитеевой (Флора), Светланы Савельевой (Диана), Марии Хоревой (Аврора) и Марии Булановой (Геба), которые продемонстрировали легкость, воздушность, музыкальность, возвышенную поэтичность с четким соблюдением канонов классического танца, присущим Вагановской школе. Продолжил концерт безусловный шедевр Петипа — *Pas d'action* из балета „Наяда и Рыбак“ на музыку Пуччини в редакции Николая Цискаридзе, который со сцены Кремлёвского Дворца сказал: „Когда мы говорим о хореографии Петипа, мы говорим о мифе. Ни один человек не имеет права утверждать: «Мы танцуем Петипа». Мы танцуем всё а-ля Петипа! Но я очень хотел, чтобы всё это было в духе того времени“. В „Наяде“ так оно и видится. На сцене не музейный экспонат, а шедевр прошлого, созвучный нынешнему времени. Цискаридзе бережно, со знанием дела отнесся к работе мэтра, деликатно и стилистически точно восполняя утраченное или дополняя текст в связи с переосмыслением сценария. Солировали Марко Юусела (Рыбак Маттео) и Анастасия Нуйкина (Джаннина). Технические трудности хореографии Петипа сменялись по нарастающей, но юные артисты легко с ними справлялись, не забывая об образной стороне ролей.

Заключала первое отделение изящно поставленная балетная сюита „Танцы часов“ из оперы Понкьелли „Джоконда“ (хореография Мариуса Петипа, редакция Николая Цискаридзе) в исполнении Марии Хоревой (Ночь), Михаила Баркиджиджи (День) и воспитанниц средних и старших классов Академии. Под таинственно, едва слышно звучащие колокольчики, под размеренное тиканье и задумчивые вздохи деревянных инструментов разворачивались танцы ночных часов: медленные эпизоды с певучими темами сменялись вихревыми, стремительными, напоминающими вакханалию. Юные артисты демонстрировали хорошую выучку, знаменитую вагановскую кантилену и чувство ансамбля.

Второе отделение было полностью посвящено подношениям юбиляру ведущих хореографических школ мира. Итальянцы (Академии балета „Ла Скала“) Самуэле Гамба, Летиция Мазини, Даниэле Бонелли блестяще исполнили изящную, не лишённую лукавого юмора композицию Ролана Пети „Gymnopédie“, поставленную на музыку Эрика Сати. Затем следовали два виртуозных дуэта в хореографии Пети-типа. Москвичи Елизавета Кокорева и Денис Захаров, вдохновенно исполнили дуэт Медоры и Конрада из балета „Корсар“, а корейцы (Академия танца Университета искусств Кореи) Сонми Пак и Джу-нён Янг под одобрителльные аплодисменты зала — Pas de deux „Венецианский карнавал“ из балета „Сатанилла“. Студенты Штутгартской школы Джона Кранко — Риккардо Ферлито, Чандлер Хаммонд, Паоло Терранова, Кевин Витценбергер — интересно представили „мукульную гимнастику“ Марко Геке под блюз Нины Симон „A Spell on You / Заклинаю тебя“, в которой музыка и пластика почти не пересекаются, что похоже на протест страждущей, но страдающей души. Студенты Датской Королевской школы балета станцевали восстановленный Pas de quatre из „Абдаллы“ Паулли в хореографии Августа Бурнонвиля, который увлекался одно время темами Востока. Проверить, насколько нынешний Pas de quatre соответствует оригиналу, нет ни возможности, ни надобности. Главное, что старинный шедевр создателя „уникального датского балетного стиля“ радует современного зрителя своей изысканной утонченностью под флёрот старины. Студенты Школы Национального театра Токио вдохновенно исполнили романтический балет Асами Маки на музыку „Симфонииетты“ Шарля Гуно, продемонстрировав особый стиль чувственной созерцательности Востока.

Третье отделение юбилейного концерта вагановцев было посвящено отмеченному имперским шиком Grand pas из балета Мариуса Пети-типа „Пахита“ в редакции Юрия Бурлаки и Николая Цискаридзе. Солировали в нем на сцене Большого театра царственная Светлана Захарова (Пахита) и ее элегантный партнер Денис Родькин (Люсьен д'Эрвильи), а на сцене Кремлевского Дворца — Элеонора Севенард и Денис Родькин — ученик Николая Цискаридзе. В обоих случаях танец исполнителей был музыкален и возвышен. Солистки не танцевали, а жили танцем, восхищая зрителей изысканностью стиля Вагановской балетной школы.

Финальным аккордом Grand pas стал уникальный по красоте и художественной выразительности дивертисмент звезд мирового балета (Светланы Захаровой, Евгении Образцовой, Юлии Степановой,

Ольги Смирновой, Элеоноры Севенард, Алёны Ковалёвой, Ксении Жиганшиной) — выпускниц Академии Вагановой разных лет на сцене Большого театра и идущих им на смену юных вагановок (Мария Петухова, Анастасия Нуйкина, Мария Хорева, Мария Буланова, Александра Хитеева), которые на сцене Кремлевского Дворца с упоением демонстрировали свое мастерство, одухотворяя вариации неповторимым талантом и заразной энергией молодости.

Настоящий праздник классического танца — волнующий и незабываемый. Праздник, показавший, что связь поколений, владеющих неповторимым стилем Вагановской школы, не прерывалась все эти 280 лет. Сохраняется она и сегодня. В первую очередь, благодаря Балетной Школе и ее педагогам» [16].

Концерт в Большом театре сопровождала подготовленная музеем Академии выставка «280 славных лет», развернутая в Императорском фойе театра. Впервые за всю 60-летнюю историю существования стены Академии покинули уникальные экспонаты художественной коллекции музея: архивные документы, фотографии, костюмы, балетные туфли, личные вещи выпускников Академии. «Нам очень захотелось, — сказал Николай Цискаридзе, — вместе с юбилейным гала-концертом привести в Большой театр частицу Театральной улицы и нашего музея — Кабинета русского балета имени М. Х. Франгопуло. <...> Надеюсь, что наша выставка приоткроет вам душу Театральной улицы, обогатит картинами прошлого и порадует настоящим» [17, с. 3].

И это удалось. Лаконично (от трогательного колокольчика, звон которого знаменовал новый день воспитанников Императорского театрального училища до туфельек сегодняшних прим) изложена история Академии, воссоздана ее атмосфера (рис. 7).

Особый акцент был сделан на эпоху Петипа. Одна из витрин была посвящена Петипа. Здесь демонстрировались портреты балетмейстера, его жены Марии Суровщиковой-Петипа, дочери Марии, чьи сценические костюмы дополнили семейную экспозицию.

Среди уникальных экспонатов «петиповского» времени — костюм Евгении Соколовой для роли Маленького корсара в балете «Корсар» 1880 года; сценический и бытовой костюмы Матильды Кшесинской; вышитая икона, коробка для грима и сапожки для характерного танца Анны Павловой. В отдельной витрине были представлены документы, фотографии, рукописи, личные вещи Агриппины Яковлевны Вагановой.

Экспозиция сочеталась с произведениями Императорского фарфорового завода. Свою так называемую «Фарфоровую летопись русского

балета» завод ведет с 1913 года, когда в работах художника С. Н. Судьбина были увековечены Анна Павлова и Тамара Карсавина. В советское время балетная серия была продолжена, и самыми известными произведениями в ней стали скульптуры Галины Улановой художника Е. А. Янсон-Манизер. Ныне коллекция фигур из бисквита активно пополняется. Из последних работ художника А. А. Данилова были представлены скульптуры Николая Цискаридзе в роли Зигфрида, Ульяны Лопаткиной в роли Никии и в Русском танце из «Лебединого озера» и многофигурная композиция «Учебный класс» художника Г. А. Белан.



Рис. 7. Выставка из фондов музея Академии Русского балета в Императорском фойе Большого театра

С 15 по 18 октября в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой прошел VIII Международный конкурс «Vaganova-PRIX». Это тоже юбилейное событие: первый конкурс прошел 30 лет назад. Он появился в Ленинградском хореографическом училище имени А. Я. Вагановой в 1988 году к 250-летию старейшей балетной школы России. У его истоков стоял Константин Михайлович Сергеев – выдающийся танцовщик, педагог, руководитель Ленинградского хореографическо-

го училища. В 1995 году конкурс обрел статус международного соревнования, участвовать в котором могут только ученики профессиональных учебных заведений.

Многие лауреаты стали ведущими солистами в престижных труппах: Ульяна Лопаткина, Майя Думченко, Ирина Желонкина, Олеся Новикова, Алина Сомова, Андриан Фадеев, Игорь Колб, Владимир Шкляров — на сцене Мариинского театра. Светлана Захарова, Евгения Образцова, Михаил Лобухин составляют славу Большого театра, Леонид Сарафанов — премьер Михайловского театра, Игорь Марков — премьер в труппе Бориса Эйфмана, Анна Поликарпова — звезда Гамбургского балета под руководством Джона Ноймайера, Вадим Мунтагиров — премьер Королевского балета Великобритании, Полина Семионова — прима Берлинского государственного балета. Однако предназначение «Ваганова-PRIX» — не только в открытии новых имен талантливых танцовщиков. Не менее важно педагогам сверить методику преподавания классического танца в разных городах и странах. Основанный в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и решающий столь глобальные задачи, конкурс не проводился 10 лет, а в 2016 году был возрожден усилиями ректора Николая Цискаридзе, осознающего миссию Академии в сохранении на достойном уровне славного наследия русского балета.

На VIII Международный конкурс «Vaganova-PRIX» поступили 92 заявки из 20 стран (Австралия, Беларусь, Великобритания, Венгрия, Грузия, Израиль, Италия, Канада, Китай, Республика Казахстан, Республика Корея, Латвия, Молдова, Португалия, Россия, США, Узбекистан, Украина, Финляндия, Франция, Япония). К соревнованию были допущены: в младшей группе — 21 девушка и 11 юношей, в старшей группе — 20 девушек и 10 юношей.

Кроме премий победителя ждал Grand-Prix — серебряная статуэтка Галины Улановой в образе Одетты работы скульптура Е. А. Янсон-Манизер. Она не раз воспроизводилась в фарфоре на Ленинградском фарфоровом заводе, а для «Vaganova-PRIX» ее изготовили из серебра 925 пробы.

Программа конкурса состоит из двух туров. На первом туре девушки исполняют урок классического танца с элементами экзерсиса Вагановой; юноши — урок классического танца с элементами урока выдающегося педагога Владимира Пономарева. На втором туре исполняется классическое pas de deux или две вариации из заранее известного списка, куда входит хореография из репертуара Агриппины Вагановой и балетов наследия.

Жюри, в состав которого вошли известные представители балетного сообщества, возглавила Ирина Колпакова — ученица Агриппины Вагановой, Народная артистка СССР, ведущая балерина Кировского (Мариинского) театра. В своем творчестве Колпакова утверждала заветы Вагановой: чистоту и культуру исполнения классического танца, подлинно петербургскую манеру. Лучшего председателя жюри невозможно представить.

Первый тур прошел в старинном зале Вагановской академии — зале Петипа, где работал великий балетмейстер, репетировала и вела уроки Агриппина Ваганова. Второй тур — на сцене Эрмитажного театра. А вручение призов и гала-концерт победителей состоялись 20 октября на исторической сцене Мариинского театра.

Награды получили:

Младшая группа. Юноши: 1 место — Михаил Баркиджиджа (16 лет, Россия). 2 место — Джунсу Ли (16 лет, Республика Корея). 3 место — Ян Бегишев (16 лет, Россия).

Младшая группа. Девушки: 1 место — Сейеон Мин (15 лет, Республика Корея). 2 место — Юлия Бондарева (16 лет, Россия). 3 место — Лизи Авсаджанишвили (15 лет, Грузия).

Старшая группа. Юноши: 1 место — Марко Юусела (18 лет, Финляндия). 2 место — Данила Хамзин (17 лет, Россия). 3 место — Алексей Хамзин (17 лет, Россия).

Старшая группа. Девушки: 1 место — Анастасия Смирнова (17 лет, Россия) и Александра Хитеева (17 лет, Россия). 2 место — Авива Гелфер-Мундл (17 лет, США). 3 место — Анастасия Горбачёва (17 лет, Россия).

Премия Н. Дудинской и К. Сергеева: Сейеон Мин.

Премия компании Grishko: Мария Малинина (18 лет, Россия)

Приз зрительских симпатий: Аарон Осав-Горовиц (США) и Юлия Бондарева (Россия).

Приглашения от госпожи Кэтрин Брэдни принять участие в следующем Международном конкурсе балета «Приз Лозанны» получили Владислав Ходасевич (Белоруссия), Марат Султанов (Латвия) и Жуана Сенра (Португалия).

А самой главной награды (Grand-PRIX) был удостоен Михаил Баркиджиджа, ученик Н. М. Цискаридзе.

2018 — «Год балета» — завершился для Академии «Щелкунчиками», которые прошли по традиции на исторической сцене Мариинского театра 19, 23, 24 и 26 декабря.

Балет Петра Ильича Чайковского «Щелкунчик» в постановке Василия Ивановича Вайнонена — исключительный для воспитанников

Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Он сопровождает их с первого класса до выпускного, проходя через всю школьную жизнь. Каждый год спектакль обновляется: дети взрослеют, состав участников меняется, и те, кто первоклассниками выходили на сцену в ролях кукол, мышей, солдатиков, постепенно получают сольные партии, а лучшие ученики выпускного класса исполняют партии главных героев. Педагоги Академии, по сути, каждый год готовят новый спектакль. Для детей же важным событием становится тот факт, что спектакли проходят на сцене Мариинского театра. Это — высокая честь, но и большая ответственность.

«Щелкунчик» силами учеников Вагановской академии может порадовать самых взыскательных балетоманов и быть одинаково привлекательным для взрослых и детей. Он причислен к лучшим спектаклям города и проходит с неизменным аншлагом.

Итак, «Год балета» в стране ушел в историю. Не завершился он только в стенах Академии Русского балета. «Хочу, чтобы как можно дольше существовало всё, что здесь создано», — говорит ректор Академии Николай Цискаридзе [18, с. 5]. Все те, кто любит русский балет, кому дорого отечественное искусство, без сомнения, присоединяются к этому желанию.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Четвертая Международная научно-практическая конференция «*Hommage à Petipa*». Санкт-Петербург. 10–12 марта 2018 г.: буклет / Ред.-сост. С. В. Лаврова. Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. б/с.
2. *Hormigón L. Marius Petipa en España. 1844–1847: Memorias y otros materiales.* [Madrid]: Danzarte Ballet S. L., 2010. 464 p.
3. Зозулина Н. Н. «Баядерка» М. Петипа: К вопросу о четвертом акте балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 26–39.
4. Илларионов Б. А. «Баядерка» М. И. Петипа: вопросы стилистики // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 6–15.
5. Петербургский балет. Три века: хроника / Сост. Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. Т. I. XVIII. 288 с.
6. Петербургский балет. Три века: хроника / Сост. И. А. Боглачева. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. Т. II. 1801–1850. 354 с.

7. Петербургский балет. Три века: хроника / Сост. И. А. Боглачева. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. Т. III. 1851–1900. 432 с.
8. Петербургский балет. Три века: хроника / Сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. Т. IV. 1901–1950. 544 с.
9. Петербургский балет. Три века: хроника / Сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2016. Т. V. 1951–1975. 433 с.
10. Петербургский балет. Три века: хроника / Сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2017. Т. VI. 1976–2000. 520 с.
11. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
12. *Володченко Р.* В честь Мариуса Петипа [Электронный ресурс] // Портал «Музыкальные сезоны» 2018–03–24. URL: <https://musicseasons.org/v-chest-marius-petipa/> (дата обращения: 01.11.2018).
13. *Илларионов Б.* Артистизм выпускного спектакля / Николай Цискаридзе. Дневник ректора. 2016–2018. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 108–109.
14. *Ступников И.* Новое поколение петербургского балета // Санкт-Петербургские ведомости. 2018. № 109 (6218). 21 июня. С. 4.
15. Юбилейные спектакли Академии в Москве [Электронный ресурс] // Сайт Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. URL: [vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=3](http://vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=3) (дата обращения: 15.12.2018).
16. *Модестов В.* Старейшей балетной школе России — 280 лет [Электронный ресурс] URL: <https://vm.ru/news/506575.html> (дата обращения: 15.12.2018).
17. Николай Цискаридзе (Вступительное слово) // Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. 280 славных лет: выставка из собраний Кабинета истории русского балета имени М. Х. Франгопуло и АО «Императорский фарфоровый завод». М.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 50 с.
18. 280 лет Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 1978–2018. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 300 с.

REFERENCES

1. Chetvertaya mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya «Hommage à Petipa». Sankt-Petrburg. 10–12 marta 2018 g.: buklet / red. — sost. S. V. Lavrova. Sankt-Peterburg: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. b/s.
2. *Hormigón L.* Marius Petipa en España. 1844–1847: Memorias y otros materiales. [Madrid]: Danzarte Ballet S. L., 2010. 464 r.
3. *Zozulina N. N.* «Bayaderka» M. Petipa: K voprosu o chetvertom akte baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 26–39.
4. *Illarionov B. A.* «Bayaderka» M. I. Petipa: voprosy» stilistiki // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 4 (57). S. 6–15.
5. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika / Sost. N. N. Zozulina. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. T. I. XVIII. 288 s.
6. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika / Sost. I. A. Boglacheva. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. T. II. 1801–1850. 354 s.
7. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika / Sost. I. A. Boglacheva. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. T. III. 1851–1900. 432 s.
8. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika / Sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. T. IV. 1901–1950. 544 s.
9. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika / Sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2016. T. V. 1951–1975. 433 s.
10. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika / Sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2017. T. VI. 1976–2000. 520 s.
11. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stat`i: sb. st. L.: Iskusstvo, 1971. 448 s.
12. *Volodchenkov R.* V chest» Mariusa Petipa [E`lektronny`j resurs] // Portal «Muzy`kal`ny`e sezony`» 2018–03–24/ URL: <https://musicseasons.org/v-chest-mariusa-petipa/> (data obrashheniya: 01.11.2018).
13. *Illarionov B.* Artistizm vy`pusknogo spektaklya / Nikolaj Ciskaridze. Dnevnik rektora. 2016–2018. SPb.: Akademiya russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. S. 108–109.

14. *Stupnikov I.* Novoe pokolenie peterburgskogo baleta // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 2018. № 109 (6218). 21 iyunya. S. 4.
15. Yubilejny`e spektakli Akademii v Moskve [E`lektronny`j resurs] // Sajt Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj URL: vagonovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=3 (data obrashheniya: 15. 12. 2018).
16. *Modestov V.* Starejshej baletnoj shkole Rossii — 280 let [E`lektronny`j resurs] URL: <https://vm.ru/news/506575.html> (data obrashheniya: 15. 12. 2018).
17. Nikolaj Ciskaridze (Vstupitel`noe slovo) // Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 280 slavnuy`x let: vy`stavka iz sobranij Kabineta istorii russkogo baleta imeni M. X. Frangopulo i AO «Imperatorskij farforovy`j zavod». M.: Akad.. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 50 s.
18. 280 let Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 1978–2018. SPb.: Akad.. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 300 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. И. Абызова — канд. искусствоведения, доц.;  
abyzova17@yandex.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Larissa I. Abyzova — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.;  
abyzova17@yandex.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8  
«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»  
НА СЦЕНЕ РИМСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА  
М. Меле<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Университет Ла Сапиенца, площадь Альдо Моро, 5, Рим 00185, Италия.

В работе восстанавливается хронология постановок балета «Спящая красавица» на сцене Римского оперного театра, начиная с постановки Б. Романова 1954 года. Также рассматриваются постановки «Спящей красавицы» Р. Хелпманна (1965), А. Проковского (1978), П. Чалмера (2002), Ж. — Г. Бара (2017), спектакли гастрольной балетной труппы Сэдлерс-Уэллс (1954) и Марсельского Национального балета (1991).

Цель статьи — выявить поэтические, драматургические и стилистические отличия спектаклей, передать отношение к ним зрителей и критиков, и таким образом вписать историю «Спящей красавицы» Римского оперного театра в общую историю данного балета.

**Ключевые слова:** М. И. Петипа, «Спящая красавица», Римский оперный театр, Сэдлерс-Уэллс, Марсельский национальный балет, Романов, Хелпманн, Пети, Проковский, Чалмер, Бар.

THE SLEEPING BEAUTY IN THE ROME OPERA  
(TEATRO DELL'OPERA DI ROMA)  
Marta Mele<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sapienza University of Rome, Piazzale Aldo Moro 5, 00185 — Roma, RM, Italia.

The paper recounts the chronology of «The Sleeping Beauty» ballet productions in the Rome Opera, starting from B. Romanov's production in 1954. It also examines Robert Helpmann's production (1965), Andre Prokovsky's production (1978), Paul Chalmer's production (2002), Jean Guillaume Bart's production (2017) and the productions of the touring companies Sadler's Wells Ballet (1954) and Ballet National de Marseille (1991).

The aim of the article is to identify the differences in poetics, dramaturgy and style among the various productions, to refer how they were perceived by critics and public, in order to inscribe the history of «Sleeping Beauty» in Rome's Opera House in the general history of this ballet.

**Keywords:** M. I. Petipa, «Sleeping Beauty», Rome's Opera House, Sadler's Wells, Ballet National de Marseille, Romanov, Helpmann, Petit, Prokovsky, Chalmer, Bart.

**Благодарности:** Автор выражает благодарность сотрудникам Римского оперного театра за любезное разрешение опубликовать хранящиеся в его литературной части фотографии.

**Acknowledgements:** The author is grateful to the staff of the Rome Opera (Teatro Dell'Opera Di Roma) for the kind permission to publish the photographs stored in its literary part.

### *Введение*

«Итальянская» история балета Мариуса Ивановича Петипа «Спящая красавица» началась, как известно, с премьерной постановки на сцене Мариинского театра в 1890 году. Роль Авроры тогда была отдана итальянской балерине Карлотте Брианца, а ее соотечественник, танцовщик и балетмейстер Энрико Чеккетти стал первым исполнителем ролей Феи Карабосс и Голубой птицы.

Вне России первая постановка балета «Спящая Красавица» осуществилась именно в Италии, в Миланском театре Ла Скала. Это произошло в 1896 году, шесть лет спустя после премьеры в Мариинском театре. Балетмейстером выступил Джорджо Саракко, а роль Авроры исполнила сама Карлотта Брианца. Из рецензии на балет, появившейся 12 марта 1896 года в газете *Corriere della sera*, следовало, что это был сокращенный вариант балета<sup>1</sup>, при том, что в миланской «Спящей» находились: и Крестьянский вальс, и Панорама, и Апофеоз [1].

Сокращенными версиями балета, далекими от оригинала, были и другие итальянские постановки «Спящей красавицы» первой половины XX века<sup>2</sup>. В контексте размышлений о соответствии оригиналу,

---

<sup>1</sup> Балет был дан в один вечер с оперой «Искатели жемчуга» Ж. Бизе.

<sup>2</sup> Речь идет о спектаклях, подготовленных для показа в Миланском Театре Ла Скала и Театре Реджио в Турине в 1940 году (бывшей прима-балериной assoluta Нивес Поли с декорациями Николая Бенуа), а также о работе, поставленной в 1950 году Маргаретой Уолман в Миланском Театре Ла Скала с Марго Фонтейн в роли Авроры и Робертом Хелпманном в ролях Принца Флоримунда и злой Феи Карабосс.

история балета «Спящая красавица» в Римском оперном театре особо значима. Именно в нем, в 1954 году под руководством русского балетмейстера Бориса Георгиевича Романова (знакомого с оригиналом постановки) балет был впервые подготовлен полностью итальянской балетной труппой.

В Римском оперном театре с английской (ныне самой известной вне России) редакцией «Спящей» выступали артисты балетной труппы Сэдлерс-Уэллс. Сравнительное исследование различных постановок «Спящей красавицы» в Римском оперном театре, таким образом, позволяет, с одной стороны, проследить судьбу данного балета вне России, с другой — проанализировать взаимосвязь различных постановочных традиций, применительно к данному балету.

За исключением постановок Сэдлерс-Уэллс Балле (1954) и Марсельского Национального балета (1991), в большинстве постановок «Спящей красавицы» были задействованы артисты Римского оперного театра, работающие с иностранными (не итальянского происхождения) балетмейстерами. Последние основывались на своем понимании спектакля, хотя вынуждены были считаться с традициями Римского оперного театра. Это способствовало и формированию новых исполнительских парадигм и эстетических ориентиров для зрителей и критиков, оценивающих римские постановки балета Петипа.

*Цель данной статьи* — воссоздать сценическую историю балета «Спящая красавица» в Римском оперном театре, выявить поэтические, драматургические, хореографические различия в постановках с учетом их восприятия критиками и зрителями.

### *Постановка Бориса Георгиевича Романова*

Как уже говорилось, балет «Спящая красавица» без сокращений был поставлен на сцене Римского оперного театра 24 апреля 1954 года. Римская постановка имела большое историческое значение, потому что автором постановки стал русский балетмейстер Борис Георгиевич Романов, дебютировавший на балетной сцене в первые годы XX века в качестве учащегося Санкт-Петербургского Императорского театрального училища. В 1909 году он был принят в балетную труппу Марининского театра, где имел возможность ознакомиться с постановкой «Спящей красавицы». В 1918 году во время поездки в Москву (уже в качестве балетмейстера) Романов посетил Театральный Музей имени А. А. Бахрушина (место хранения архива Петипа), после чего первым описал архив Петипа в статье «Заметки танцовщика» [2]. Часть

упомянутого архива была посвящена именно работе Петипа над балетом «Спящая красавица». Спустя два года, Романов оставил Россию, приехав в Германию, где основал Русский романтический балет, с которым начал гастролировать по Европе. В Риме он работал в разное время: с 1934 по 1937, в 1949 году, и, наконец, с 1952 по 1958 годы. Балетная труппа театра, который тогда назывался «Королевским оперным театром», была очень молода<sup>3</sup>. Романов был ее реальным руководителем (при формальном отсутствии в тот период времени такой должности) [3, р. 81]. За исключением «Лебединого озера»<sup>4</sup>, все свои классические балеты Романов поставил только в 1950-е годы — последний период своей деятельности в Римском оперном театре [4, р. 220]: «Спящая красавица» появилась в 1954 году, два года спустя после «Жизели» и «Щелкунчика».

Из статей и рецензий балетного критика Джино Тани, писавшего в те годы для газеты «Иль мессаджера» (*Il Messaggero*), следует, что Романов считал постановку «Спящей красавицы» Николая Сергеева «совершенно произвольной», и что в собственном спектакле балетмейстер опирался на первоначальную музыкальную партитуру балета, опубликованную в Америке Фондом имени П. И. Чайковского, на первоначальное либретто и на указания Петипа композитору [5]. Так, уже в 1950-е годы встал вопрос об аутентичности балета Петипа. Во всяком случае, для собственной постановки Романов использовал те танцы, которые он считал оригинальными, а другие ставил сам в «настоящем стиле Петипа» [6].

Судя по некоторым рецензиям, спектакль Романова не очень удался. Например, критик из газеты «Иль глобо» (*Il globo*) написал: «...атмосфера балета Петипа и Чайковского не была вполне сохранена и понята. Определенная барочная перегруженность декораций и костюмов, определенная условность танцев, бедных вымыслом и огра-

<sup>3</sup> В 1880 году театр («Театро Констанци») основал предприниматель Доменико Констанци. В 1926 году его приобрела Римская губерния. После перестройки, осуществленной архитектором Марчелло Пиачентини, в 1928 году театр заново открылся как «Королевский оперный театр». До открытия в 1928 году балетные спектакли ставились в театр нерегулярно и, как правило, в дни гастролей международных балетных трупп. В том же 1928 году была основана Танцевальная школа театра. Школой вначале руководили Илеана Леонидова и Дмитрий Ростов. В 1931 году к работе в школе приступил знаменитый педагог Никола Гуэрра. В 1932 году Гуэрра сменили Этторе Каорси и Мара Доуссе. В 1937 году при поддержке сестры Плачиды Баттаджи балетную школу возглавила Тереза Баттаджи. В сезоне 1945/46 годов театр был переименован в «Римский оперный театр».

<sup>4</sup> Этот балет был поставлен Романовым в римском «Королевском оперном театре» в 1937 году.

ниченных немногими движениями, были элементами, не соглашающимися между собой и не передающими вышеупомянутую атмосферу» [7]. Похожее мнение высказал и рецензент газеты «Иль темпо» (*Il Tempo*): «...в хореографии Романова имеется слишком много... перегруженных повествовательных затяжек и других громоздкостей. Их усугубляет избыточная роскошь костюмов, нарисованных Вениеро Коласанти, — автором, тем не менее, красивых, широких и разноцветных декораций. А эта роскошь враждебна к самой необходимой стилизации движений» [8].

Имена художника Вениеро Коласанти и его помощника Джона Мура, были на слуху в связи с их участием в работе над масштабными историческими фильмами 1950–60-х годов («Падением Римской империи» и «Эль Сидом» режиссера Энтони Манна). В случае со спектаклем «Спящая красавица» (см.: рис. 1) критики посчитали, что пышные, барочные декорации и костюмы, придуманные Коласанти, недостаточно точно передали версальскую атмосферу оригинальной постановки. Однако суждение критиков нельзя отнести к пониманию жанра балета Петипа, поскольку они привыкли к нереалистическим декорациям, использованным в постановках балетмейстера Ауреля Милоша<sup>5</sup>, где самой хореографии следовало создавать архитектурные формы [9, р. 125]. А в римской постановке «Спящей красавицы» 1954 года, декорации Коласанти и Джона Мура, наоборот, доминировали своей грандиозностью над сценическим пространством.

Кроме того, в постановке Романова чередование пантомимических сцен и танцевальных номеров, соответствующее первоисточнику Петипа, казалось старомодным и скучным для некоторых римских зрителей и критиков, которые впервые видели балет в таком жанре. По этому вопросу нам посчастливилось получить комментарии Гвидо Лаури — выдающегося представителя балетной школы римского «Королевского оперного театра», исполнявшего в указанной постановке роль Принца Дезире. Он очень хвалил постановку Романова, особенно танцы, поставленные балетмейстером, в частности, уточнил, что пантомима вовсе не преобладала в постановке Романова,

<sup>5</sup> Аурель Милош (1906–1988) — венгерский танцовщик, балетмейстер и режиссер. Руководил балетной труппой «Королевского оперного театра» с 1938 по 1945 и «Римского оперного театра» 1966 по 1969 годы. Также работал в Римском оперном театре в качестве приглашенного балетмейстера и между этими двумя периодами. Сотрудничал со многими современными композиторами (Казелла, Даллапиккола, Петрасси), художниками (Гуттузо, Прампolini, Де Кирико). В числе его знаменитых постановок для римского «Королевского оперного театра» можно перечислить балеты «Фантастическая лавка», «Весна священная», «Болеро».

а использовалась только для связи действия. Кроме того, он вспомнил, что в *pas de deux* 3-го акта даже имелась знаменитая диагональ с поддержкой «рыбкой», как и в английских постановках, с той лишь разницей, что в постановке Романова вместо *soutenu*, Принц исполнял два *tour en l'air*.



Рис. 1. Аврора (Атилия Радиче) с четырьмя кавалерами. Постановка Б. Г. Романова. 1954. Фотограф Реале

Некоторые данные о хореографической структуре данной постановки Романова нашли отражение в театральной программке, сохранившейся в Литературной части Римского оперного театра [10]. Воспроизведенная в этой программке афиша указывает на то, что в Прологе, помимо феи Сирени и злой феи Карабос, участвовали только четыре феи: речь идет о фее-Канарейке, Флер де Фарин, фее Виолант и фее, которую звали «Маленькой». В данной афише не упомянуты кавалеры фей, а только их пажи. В программке также указано, что вместе с ними и двумя пажами Короля, эти пять фей танцевали Адажио. Затем феи танцевали вариации: первой выступала фея-Канарейка, после нее, Маленькая фея, фея Виолант, Флер де Фарин и, наконец, фея Сирени. Среди танцевальных номеров в 1-м акте точно был Крестьянский вальс, за которым следовало Адажио Авроры с четырьмя принцами. После этого номера вариацию исполняла не только Аврора, но и четыре принца. Во 2-м акте, в сцене Охоты, был поставлен Танец Принца Дезире с Маркизой. В этом же танце, судя по программке, участвовали две дамы и двое мужчин. Второй танцевальный номер этой

картины обозначен в программке как «Дамский танец», после которого следовала Фарандола. В следующей картине 2-го акта (т.е. в сцене нерейд), программкой было анонсировано Появление Авроры, затем Танец Авроры с Принцем, и далее Танец феи Сирени с Сиренями. Последней картиной 2-го акта стояло, конечно же, Пробуждение. В дивертисменте 3-го акта танцевали Драгоценные камни (фея Бриллиантов, фея Сапфиров), принцесса Флорина и Голубая птица, Кот в сапогах и Белая кошечка, Красная шапочка и Волк, Золушка и Принц Фортуне. За дивертисментом следовало свадебное pas de deux Авроры и Дезире. Балет завершился Сарабандой и Финалом.



Рис. 2. Атилия Радиче (Аврора) и Гвидо Лаури (Принц Дезире). Постановка Б. Г. Романова. 1954. Фотограф Савио

Не углубляясь в описание танцевальных номеров и мимических сцен, большинство рецензентов спектакля высоко оценили исполнение солистов Римского оперного театра. Кроме Гвидо Лаури, конечно же, выделилась Аггилия Радиче в роли Авроры — ученица Чеккетти в балетной школе театра Ла Скала, прима-балерина assoluta и будущий руководитель балетной школы Римского театра. Рецензент газеты «Иль темпо» (*Il Tempo*) писал, что вариации 2-го и 3-го актов были исполнены Радиче с такой проворностью и точностью, и в таком элегантном стиле, какой только может быть у великой балерины [8] (см.: рис. 2).

Среди других исполнителей отличились пантомимический танцовщик Филиппо Моруччи, исполнявший en travesti роль феи Карабос, и недавно ушедший из жизни Вальтер Запполини в виртуозной роли Синей птицы.

### *Постановка Сэдлерс-Уэллс Балле*

Следующую постановку балета «Спящая красавица» на той же сцене осуществили в октябре 1954 года артисты балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле» (*Sadler's Wells Ballet*). Спектакль шел в переполненном зале в присутствии членов Правительства Италии и дипломатов, так как стал частью международных гастрольных обменов 1950-х годов. Уже в 1953 году в Римском оперном театре гастролировал «Нью-Йорк Сити Балет» (*New York City Ballet*), затем в 1956 году — артисты американского «Театра балета» (*American Ballet Theatre*). В октябре того же 1954 года перед выступлениями в Риме, артисты «Сэдлерс-Уэллс балле» были с энтузиазмом восприняты зрителями миланского театра Ла Скала, а после римских выступлений, их ждали в неаполитанском театре Сан Карло.

На сцене Римского оперного театра они танцевали с 20 по 26 октября 1954 года, исполняя с большим успехом балеты английского репертуара<sup>6</sup> и знаменитые произведения Петипа — «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро».

Серию представлений открыл именно балет «Спящая красавица», добившийся огромного успеха в Англии благодаря убежденности художественного руководителя балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле» Нинетт де Валуа в необходимости постановок классических бале-

<sup>6</sup> «Конькобежцы» на музыку Дж. Мейербера с хореографией Ф. Аштона (1937); «Шах и мат» А. Блисса с хореографией Н. де Валуа (1937); «В честь королевы» на музыку М. Арнолда с хореографией Ф. Аштона (1953).

тов для художественного и технического роста танцовщиков. Уже в 1939 году, когда балетная труппа называлась «Вик-Уэллс Балле», де Валуа обратилась к бывшему режиссеру Императорских театров Николаю Сергееву с просьбой о постановке «Спящей красавицы» на британской сцене на основе записи балета по системе В. Степанова, сделанной в Мариинском театре.

Николай Сергеев поставил этот балет впервые в 1921 году для дягилевской балетной труппы. Хотя он работал на основе записей, чтобы восстановить хореографию Петипа, спектакль, переименованный тогда в «Спящую принцессу», не являлся филологической реконструкцией балета Петипа, а был новой редакцией с декорациями Льва Бакста и дополнительной хореографией Брониславы Нижинской. В Прологе здесь действие разворачивалось во времена Людовика XIV, а в следующих трех актах — в эпоху Людовика XV<sup>7</sup>. Кроме того, в 3-й акт этой дягилевской постановки вместо некоторых первоначальных танцев были включены хореографические номера из «Щелкунчика» [11, р. 197–198].

Постановка, осуществленная Николаем Сергеевым в 1939 году для «Вик-Уэллс Балле», была наиболее близка к оригиналу. В ней балетмейстер открыл некоторые купюры и устранил дополнительные танцевальные номера дягилевской постановки. Уже тогда постановка получила большой успех, несмотря на унылые декорации Надии Бенуа<sup>8</sup> [12, р. 142].

Наконец, 20 февраля 1946 года постановкой «Спящей красавицы» с новыми грандиозными декорациями Оливера Мессела, осуществленной под общим руководством Николая Сергеева, открылся первый сезон балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле» в оперном театре Ковент Гарден.

С точки зрения хореографии, эта постановка во многом воспроизводила редакцию 1939 года, но были в ней и новшества. Например, в первом акте Крестьянский вальс в хореографии Петипа заменил Вальс с гирляндами в хореографии Аштона. Кроме того, Аштон и де Валуа возобновили в новой редакции некоторые танцевальные номера, поставленные в 1921 году Брониславой Нижинской для дягилевской «Спящей принцессы». Мы имеем в виду, что в 3-м акте *pas de quatre* фей драгоценных камней здесь заменил Танец Флорестана и его сестер в хореографии Аштона, а на музыку коды из свадебного *pas de deux*,

<sup>7</sup> В оригинале Петипа действие разворачивалось в периоды правления Генриха IV (в Прологе) и Людовика XIV (в следующих за Прологом актах).

<sup>8</sup> «Унылость» была вызвана ограниченным бюджетом спектакля.

также как и в постановке 1921 года был поставлен русский «Танец трех Иванов» в новой хореографии де Валуа. Надо еще заметить, что в спектакле «Сэдлерс-Уэллс балле» 1946 года в конце 2-го акта не было Панорамы. Ее музыка использовалась в качестве вступления к последнему акту, поэтому сцена пробуждения стала в нем первой [12, р. 202–203].

Афиша этого спектакля указывает и на другие особенности постановки «Сэдлерс-Уэллс балле», например, изменение имен фей в Прологе. Кроме феи Сирени здесь указывается фея Хрустального фонтана, фея Заколдованного сада, фея Лесных равнин, фея Певчих птиц и фея Золотистого вина. В английской постановке, в отличие от версии Романова, каждую фею сопровождал кавалер. Что касается 2-го акта, то в нем, согласно афише, кроме Принца Флоримунда и его наставника Галифрона участвовали Графиня, Герцоги, Герцогини и Маркизы, а имена принцессы Авроры и феи Сирени упомянуты только в 1-й картине 3-го акта. Среди персонажей сказок 2-й картины 3-го действия в афише появились: Синяя борода с женой, Златовласая красавица со своим принцем, Красавица и Чудовище. Дивертисмент 3-го акта открывал, как было указано выше, танец Флорестана и его Сестер. За ним следовали характерный танец Кота в сапогах и Белой кошечки, танец «Голубых птиц»<sup>9</sup> в хореографии Издиковского, характерный танец Красной шапочки с Волком и свадебное *pas de deux*, которое в данной постановке точно включало и мужскую, и женскую вариации<sup>10</sup>. А вместо коды, как уже известно, появился Русский танец («Танец трех Иванов»).

В этой редакции балета «Спящая красавица» на римской сцене блистали английские звезды. Прежде всего, отличилась Фонтейн в роли Авроры, благодаря своей величественной утонченности, лирической кантиленности, легкости и гармонии движений, а также Майкл Сомс в роле Принца Дезире, запомнившийся своей физической энергией и изяществом [13]. В роли феи Карабос очень выразительно выступил сам балетмейстер Аштон. А вся балетная труппа «Сэдлерс-Уэллс балле», как нам подтвердил бывший премьер Римского оперного театра Гвидо Лаури, впечатлила зрителей своей «одинаковостью»: исполнение артистов выглядело сдержанным и максимально точным.

Римские критики оценили также тонкие цвета декораций и костюмы художника Оливера Мессела. [14].

<sup>9</sup> Так назван номер в афише.

<sup>10</sup> В Ковент Гарден Принц получил вариацию в 3-м акте только в 1953 году. Впрочем, в оригинале Петипа на музыку нынешней вариации Дезире вариацию исполняли две феи драгоценных камней. В связи с этим, свадебное *pas de deux* Авроры и Дезире тогда являло собой *pas de quatre*.

Надо заметить что, уже через несколько месяцев после выступления артистов балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс балле», а именно 8 декабря 1954 года, на сцене Римского оперного театра вновь появилась постановка Романова. В связи с этим кажется интересным мнение балетного критика Джино Тани о том, что римская постановка с точки зрения хореографии была в некоторых моментах даже лучше английской редакции Николая Сергеева [15].

Наконец, 19 июля 1958 года постановка Романова была показана и на летней сцене Римского оперного театра среди развалин терм Каракаллы. Ее возобновила исполняющая роль Авроры Аттилия Радиче, потому что Романов уехал в Америку. Но в возобновлении Радиче намерение Романова достичь аутентичности уже «потерялось». По театральным причинам, вместо 3-го акта в балете «Спящая красавица» появился дивертисмент из «Щелкунчика»<sup>11</sup>.

После этой даты балет «Спящая красавица» ушел из репертуара Римского оперного театра и вернулся на сцену только в ноябре 1965 года в постановке Роберта Хелпманна.

### *Постановка Роберта Хелпманна*

Балетмейстера Роберта Хелпманна, приглашенного для постановки «Спящей красавицы» художественным руководителем балетной труппы Римского оперного театра Клодом Ньюманом, связывала с английской традиций этого балета длинная и значительная история.

Он участвовал в постановке «Спящей Принцессы» в составе балетной труппы «Вик-Уэллс» в качестве танцовщика в 1939 году, исполняя роль Принца Флоримунда. А в спектакле «Спящая Красавица» 1946 года, в Театре Ковент Гарден, он исполнил две роли: Принца Флоримунда и феи Карабос.

Став балетмейстером, в 1960 году Хелпманн закончил работу над постановкой «Спящей красавицы» для «Гран Балле дю Марки де Куэвас», начатую Брониславой Нижинской. При этом постановка Хелпманна для балетной труппы Маркиза де Куэваса отличалась от его последующей работы 1965 года в Римском оперном театре, как следует из афиш<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Из афиши известно, что в римской постановке «Спящей красавицы» 1958 года дивертисмент 3-го акта включал Испанский, Арабский танцы, Танец Голубых птиц, Китайский танец, Танец Пяцев, и перед окончательным *pas de deux* исполнялся Вальс Цветов.

<sup>12</sup> Сравниваются афиши римского спектакля 1965 года и постановки, осуществленной балетной труппой Маркиза де Куэваса в ноябре 1961 года в Турине для Театра Реджио.

Были расхождения в именах фей: в римском варианте они соответствовали оригиналу Петипа, а в туринском — были похожи на те, что использовались в английских редакциях «Спящей красавицы». В обеих постановках каждую фею сопровождал кавалер. Что касается дивертисмента 3-го акта, то среди персонажей туринской постановки были Торговец и Драгоценные камни (Аметист, Сапфир, Аквамарин, Рубин), вместо которых в римском спектакле фигурировали Флорестан и его сестры. В туринской версии, также как и в дягилевской (1921 года), в том же самом дивертисменте появился Китайский танец. И в туринской, и в римской постановках был заявлен «Танец трех Иванов».

Путем сравнения мы выясняем, что в обеих постановках совместились элементы разных предыдущих редакций балета. С учетом включения в 3-й акт Китайского танца, постановка балетной труппы Маркиза де Куэваса казалась более близкой постановке Нижинской. Римская постановка «Спящей красавицы» 1965 года, напротив, напоминала критикам о редакции «Сэдлерс-Уэллс балле», показанной в Римском оперном театре в 1954 году.

Так или иначе, судя по рецензиям, постановка Хелпманна для Римского оперного театра была посредственной. Среди ее недостатков известный английский балетный критик Фреда Питт отметила ограниченное количество исполнителей (всего шесть женщин и шесть мужчин в довольно скучном Танце с гирляндами) [16].

Но самую острую критику вызвали, прежде всего, декорации и костюмы Коласанти и Джона Мура, унаследованные от постановки 1954 года. В частности, Фреда Питт выступила против художественного решения сцены пробуждения Авроры на фоне горного озера у своего рода могилы с балдахинном [16]. Критику не нравились и слишком яркие сиреневые, пурпурные и желтые костюмы в Прологе, и «ужасный» [16] корсет с зелеными блестками для феи Карабос. Этой визуальной перегруженности противостоял слишком простой костюм Авроры без головного убора [16].

Единственное, что осталось вне критики, так это великолепное исполнение двух главных ролей: Авроры — Карлой Фраччи из миланского театра Ла Скала (см. рис. 3) — и Принца Дезире — Аттилио Лабисом из парижской Гранд Опера. Согласно мнению балетного критика Джино Тани, Фраччи вдохновенно танцевала роль Авроры, была чистой, мечтательной и деликатной [17].

Лабис в роле Принца Дезире был необыкновенно изящным и точным [17].



Рис. 3. Карла Фраччи (Аврора). Постановка Роберта Хелпманна. 1965

Еще заметим, что в своей постановке Хелпманн поручил роль феи Карабос итальянцу Марио Бигонзетти, чье исполнение удостоилось похвал итальянского критика Витторио Оттоленги [18]. Англичанка Фреда Питт, наоборот, сожалела, что Хелпманн не исполнил эту роль. Ей казалось, только этот балетмейстер мог бы «оживить» ее своим исполнением [16].

Через год после римской постановки Хелпманна в миланском театре Ла Скала появилась редакция «Спящей красавицы» с Карлой Фраччи в главной роли, осуществленная Нуреевым. В Риме балет не шел до 1978 года, пока его вновь не поставил русско-французский хореограф Андрэ Проковский, руководивший в тот театральный сезон балетной группой Римского оперного театра.

## *Постановка Андрэ Проковского*

Премьера «Спящей красавицы» в постановке Андрэ Проковского<sup>13</sup> на сцене Римского оперного театра состоялась 18 марта 1978 года. В спектакле балетмейстер проявил новый подход к вопросам аутентичности и авторства. Он был уверен, что усилиями Николая Сергеева английская версия балета Петипа оказалась максимально приближенной к оригиналу. Поэтому он опирался на нее, прибегнув к помощи у балетмейстера Королевского балета Катлин Уэйд, имевшей доступ к некоторым записям исполнителей английской постановки 1939 года [19, p. 272].

Однако самое главное для Проковского было сохранить дух балета, а не воспроизвести его буквально. Поэтому из хореографии Петипа-Сергеева он сохранил только основные танцы. В то же время, Проковский изменил то, что ему казалось незначительным. Он придумал новые танцевальные номера, основываясь не только на собственном опыте исполнителя «Спящей красавицы» в постановках балетных трупп «Гран Балле дю Марки де Куэвас» и «Лондон Фестивал Балле»<sup>14</sup>, но и на опыте своей жены Галины Самсовой, танцевавшей также и в советских спектаклях [20].

Некоторые изменения затронули, конечно, «проблемную зону» [21, с. 34–39] — сюиту танцев на охоте принца Дезире из 2-го акта. Проковский самостоятельно поставил Жмурки и Менуэт, исполнявшийся в его хореографии восьмью парами мужчин и женщин с солнцезащитными зонтиками. За менуэтом следовала Вариация Графини на музыку Ригодона, которую воспроизвел Роланд Казенаве по хореографии Брониславы Нижинской для «Гран Балле дю Марки де Куэвас». Затем в римской постановке 1978 года, как в редакции К. М. Сергеева 1952 года и постановках Нуреева, на музыку паспье (*passepied*)

<sup>13</sup> Андрэ Проковский родился в Париже в семье русских эмигрантов. Он дебютировал в возрасте 18 лет в Французской Комедии. Тогда же он начал танцевать в балетных труппах Жанин Шарра и Ролана Пети, а позднее в Лондон Фестивал Балле, в балетной труппе Гран Балле дю Марки де Куэвас и в Нью Йорк Сити Балле. Вернувшись в Лондон Фестивал Балле, он женился на Галине Самсовой, а в 1961 году вместе с ней создал балетную труппу Нью Лондон Балле. Проковский был художественным руководителем, премьером и первым балетмейстером этой труппы до 1977 года. В театральном сезоне 1977–1978 годов занимал пост художественного руководителя балетной труппы Римского оперного театра.

<sup>14</sup> Проковский танцевал «Спящую красавицу» в постановке Бена Стивенсона для «Лондон Фестивал Балле» в Турине (для «Театро Реджио») в ноябре 1968 года, исполнив сначала роль Голубой птицы (8 ноября), а затем роль Принца Флоримунда (9 и 13 ноября). Обе роли он исполнил в паре с женой Галиной Самсовой.

появилась Вариация Принца в хореографии Проковского. Сюита завершалась Фарандолой, также воспроизведенной Роландом Казенаве по хореографии Брониславы Нижинской. В ней вместе с Принцем и Графиней танцевали восемь женщин и восемь мужчин.

Различные влияния заметны также в 3-м акте постановки. В нем появились: Полонез и *pas de quatre* Драгоценных камней в хореографии самого Проковского, особый Танец Кошечек, о котором скажем дальше, традиционный *pas de deux* Голубой птицы и принцессы Флорины, а еще «Танец трех Иванов», поставленный Проковским на музыку Беррийского танца перед окончательным *pas de deux*.

В римской постановке Проковский реализовал собственные режиссерские идеи. К числу самых интересных элементов его спектакля можно отнести танцевальную партию феи Карабос, ставшей красавицей и появившейся перед знакомым Прологом уже в Интродукции балета, когда впервые прозвучала ее тема. Показывая после нее в Интродукции фею Сирени, Проковский по-новому тонко рассказал о противоборстве сил добра и зла. Здесь фея Карабос не была подана гротескно, а скорее наоборот, стала соблазнительной и энергичной.

Менее удачным, на взгляд рецензентов, было решение использовать детей балетной школы театра в Танце вязальщиц и Танце с гирляндами (Крестьянском вальсе) 1-го акта, потому что в последующем антре, Аврора уже не смогла впечатлить зрителей своей юностью и свежестью<sup>15</sup> [22].

Девушки из балетной школы театра танцевали поставленный Проковским Танец кошечек вместо *pas de caractère* «Кот в сапогах и Белая кошечка». Любопытно, что эта идея была воспринята с энтузиазмом балетным критиком Витторией Оттоленги (охарактеризовавшей первоначальный номер как «жеманный и невыносимый») [23], но вызвала недовольство другого балетного критика — Альберто Теста, почитавшего, что на сцене было слишком много детей и кошечек [24].

В общем, спектакль получился очень «смешанным и не всегда последовательным» [25], как объяснил критик Марио Пази на страницах «Иль корьерре делла сера» (*Il Corriere della Sera*). Достаточно резко по поводу постановки высказался Альберто Теста из газеты «Ла република» (*La Repubblica*), пришедший к выводу о том, что слишком большая хореографическая правка вытеснила истинный дух балета [24].

<sup>15</sup> Заметим, что в Литературной части Римского оперного театра нет видеозаписи постановки 1978 года. В имеющейся видеозаписи восстановления постановки, осуществленной в апреле 1998 года, «Танец с гирляндами» отсутствует.

Самым впечатляющим элементом постановки Проковского были костюмы и декорации Бени Монтресора, который по указанию балетмейстера воссоздал русский пейзаж, без каких-либо намеков на конкретную эпоху, подходящий только для передачи общей атмосферы сказки [19, р. 272] (см.: рис. 4, 5).



Рис. 4. Пролог. Pas de six Фей. Адажио. Постановка Андрэ Проковского. 1978. Фотограф Дуфот

Декорации эти очень понравились некоторым рецензентам, в том числе — Джино Тани. В газете «Иль мессанджеро» (*Il Messaggero*) он написал: «...действие буквально окутано волшебной, легендарной, наполненной светом атмосферой в красном и золотом свете, [оно разворачивается. — прим. М. М.] в настоящем сказочном дворце, где архитектурные элементы еле вырисовываются и все внутри легко и нежно трепещет и будто бы танцует в преобразованном виде» [26].

Абсолютно противоположное мнение высказал балетный критик Брендан Фицджеральд. Ему римская постановка показалась «...сверкающей византийской безделушкой, цветной и сияющей, но бесконечно далекой от грации сказки Перро и от величия двора Людовика IV» [22]. По мнению Фицджеральда, Стравинский мог бы признать оформление Бени Монтрезора «московской живописно-

стью» [22] и оно больше подошло бы музыке Римского-Корсакова, чем Чайковского. Критик также сообщил, что, с его точки зрения, произошла банализация «Спящей Красавицы» – самое благородное достижение классического балета превратилось в развлечение для детей [22].



Рис. 5. Эскиз декорации к третьему акту постановки Проковского.  
Художник Бени Монрезор. 1978

Фицджеральд оказался очень суровым критиком, однако надо признать, что даже с точки зрения атмосферы, эта постановка отличалась некоторой пестротой. Если, например, введенные в Апофеоз образы православных священников, несущих иконы Христа, чтобы благословить молодоженов, подходили идее русского пейзажа, то ей явно противоречили персонажи (дамы с солнцезащитными зонтиками) из сцены охоты.

Римская постановка Проковского также не выдержала сравнения с редакцией Нуреева, возобновленной миланским театром Ла Скала в том же 1978 году. На страницах журнала «Дэнсинг таймс» (Dancing Times) балетный критик Фреда Питт, довольно прохладно отзывавшаяся о нуреевской постановке из-за акцентирования роли Принца и мрачных декораций Николая Георгиадиса, нашла в ней в целом гораздо больше понимания специфики балета Петипа, чем в работе Проковского. Между прочим, критик подчеркнула, что в хореографии Проковского не было никакой разницы между вариациями Принца во 2-м и 3-м актах, и они совершенно не отражали никакого внутреннего развития [27].

Меньше споров вызвали хорошие исполнительские работы американского танцовщика Фернандо Бухонеса (Принц) и жены, балетмейстера Проковского, Галины Самсовой (Аврора) на премьере балета. Первый отличился своей виртуозной танцевальной техникой [23], вторая впечатлила критиков и зрителей своими элегантными линиями [22]. Одинаково ценным в последующих представлениях балета было исполнение римской танцовщицы Дианы Феррары, получившей тогда звание «этуаль».

Несмотря на изъяны, постановка Проковского имела большой зрительский успех и была возобновлена в Римском оперном театре уже в июле 1978 года. Позже к ней обращались в 1983 и 1998 годах.

В целом, можно сказать, что если Проковский и пытался по-новому решить вопросы аутентичности и авторства, то, с точки зрения литературной, хореографической и музыкальной драматургии, его постановка осталась в своей основе традиционной. Русская атмосфера, некоторая общая смешанность, преобладание номеров танцевального характера, сокращение мимических сцен стали отличительными признаками постановки Проковского. Совершенно иной подход проявился в постановке Ролана Пети, показанной в Риме в 1991 году по случаю гастролей Национального балета Марселя.

### *Постановка Ролана Пети*

Версия «Спящей красавицы» Ролана Пети, представленная в Римском оперном театре с декорациями Роберто Плате и костюмами Луизы Спинателли в октябре 1991 года, была первоначально поставлена в Марселе 10 октября 1990 года по случаю столетия со дня премьеры спектакля Петипа в Мариинском театре.

Вдохновившись американскими комиксами Уйнзора Меккей — автора феерического рассказа, действие которого разворачивается среди небоскребов Манхэттена, — французский хореограф обновил атмосферу балета [28]. В его постановке действие происходит в некотором сказочном царстве, внутри замка с лазуритами (с интерьерами в стиле арт-деко), в котором вместо придворных живут клоуны. Здесь Король напоминает Граучо Маркса с сигарой во рту. Королева — ветреная женщина, занимающаяся только поливанием растения, из которого вырастает фея Сирени. Фея Карабос, ее антипод, в 1-й картине балета появляется из пасти Красного дракона. Она одета в черный плащ и скрывает свое лицо под белой маской, символизирующей смерть, однако, в течение спектакля фея Карабос неоднократно преоб-

ражается. Именно этот образ, созданный для претворения в жизнь женой балетмейстера, Зизи Жанмер, является центральным в постановке Ролана Пети.

В своей версии «Спящей красавицы» французский балетмейстер не только обновил атмосферу балета, но и полностью изменил его хореографическую и музыкальную драматургию.

Спектакль в восьми картинах прерывается одним антрактом. Действие, как обычно, начинается со сцены крестин (1-я картина). Но уже в ней есть изменения: Фея Сирени танцует вальс в окружении восьми фей, соединяющихся с ней в конце, после чего, одна из них исполняет вариацию. Во 2-й картине есть более существенная перемена: Аврора-девочка танцует с Котом на музыку *pas de caractère* «Кот в сапогах и Белая Кошечка» (см. рис. 6).

В 3-й картине фея Карабос, подобно мачехе Белоснежки, смотрит в зеркало и исполняет танец в окружении свиты из клоунов на музыку Крестьянского вальса. В конце танца она замечает в зеркале отражение юной Авроры. 4-я картина включает в себя традиционное адажио с четырьмя кавалерами и Танец «Голубых птиц»<sup>16</sup>, которым любит Аврора. Далее, в этой же картине перед принцессой появляется фея Карабос, сначала — в образе старухи (музыка вариации «Фея, рассыпающей хлебные крошки»), затем — фокусника (музыка вариации феи-Канарейки), и, наконец, — клоуна (музыка адажио из *pas-de-six* фей). После антракта, в 5-й картине играющему с маленькими стрелами Принцу является фея Сирени, показывающая ему образ Авроры. Но фея Сирени не сопровождает Принца в поиске любимой. Наоборот, он находит Аврору (7-я картина) только после соблазнения феей Карабос (6-я картина). Заключительная картина — это свадьба главных героев, в которой участвует даже фея Карабос, театрально спускающаяся с монументальной лестницы.

В «Спящей красавице» Пети соединились разные по хореографической стилистике языковые элементы: танцевальные номера в традиционной<sup>17</sup> и новой хореографии (в первую очередь, вариация феи Сирени из 1-й картины и Танец «Голубых птиц» из 4-й картины). Кроме того, для ролей феи Карабос и ее свиты, а также для Короля и Королевы, балетмейстер использовал движения, заимствованные из джазового танца и мюзикла.

<sup>16</sup> Так назван номер в афише.

<sup>17</sup> Характеристика «традиционная хореография» применима к Адажио с розой и вариации Авроры из 1-го акта балета Пети, свадебному *pas de deux* в последней картине.



Рис. 6. Бруно Масколо (Кот) и Элеонора Аббаньято (Аврора-девочка).  
Постановка Ролана Пети. 1991

Римские критики единодушно одобрили постановку Пети, невзирая на все нововведения постановщика. На страницах газеты «Ла республика» (La Repubblica) балетный критик Леонетта Бентиволио оставила следующий восторженный отклик: «Эта показательная и насмешливая „Спящая красавица“ так много пользуется театральными трюками, что не может не привлекать» [29].

Из всех танцовщиц критики особо отметили молодую (тринадцатилетнюю) Элеонору Аббаньято (в последствии — художественного

руководителя балетной труппы Римского оперного театра), чрезвычайно удачно исполнившую роль Авроры-девочки. Очень лестно об Аббаньято отозвалась балетный критик Франческа Бернабини: «Настоящим открытием вечера стала Элеонора Аббаньято в роли юной принцессы: палермитанской танцовщице всего лишь тринадцать лет, но она неожиданно показала большую техническую уверенность и такие выразительные, мягкие руки, какие могут быть только у настоящей этуаль» [30].

Воспринятая с энтузиазмом, постановка Марсельского национального балета стала единственной современной версией «Спящей красавицы», поставленной на сцене Римского оперного театра. Некоторое время спустя более традиционная постановка Проковского вновь утвердилась в репертуаре. В очередную римскую редакцию «Спящей Красавицы» (2002 года) балетмейстер-постановщик Пол Чалмер, в отличие от Ролана Пети, внес совсем немного нового, оставив без изменений общую литературную и хореографическую драматургию балета.

### *Постановка Пола Чалмера*

Премьерный показ постановки Пола Чалмера<sup>18</sup> на сцене Римского оперного театра прошел 15 февраля 2002 года. Главным для хореографа было то, чтобы постановка выглядела актуальной и оригинальной, оставаясь в то же время близкой к оригиналу Петиша [31, р. 26].

Поскольку первоначальная версия, вслед за которой последовали бесчисленные редакции, «Спящей красавицы» была поставлена в XIX веке, хореограф стал размышлять о сказке Перро. Для Пола Чалмера она представлялась отражением конфликта между земной властью и неземными силами. Единственной всепобеждающей силой в этой ситуации представлялась любовь, способная растопить холод забвения, порожденного ненавистью [31, р. 26–27].

С этим видением связывается понятие смены времен года. Оно является ключом, позволяющим показать старую сказку современной публике. Поцелуй Авроры с Принцем является символом весеннего пробуждения после таяния льдов. Так возникает идея показать четыре времени года в четырех сценах.

<sup>18</sup> Пол Чалмер родился в Канаде. По окончании хореографической школы был принят в Канадский Национальный балет. Затем танцевал в разных труппах (Штутгартском Балете, Балете Монте-Карло, Английском Национальном балете и т.д.). Он не только исполнял роли классического репертуара, но и танцевал в постановках Баланчина, Тетлей, Мак Миллана, Килиана, Форсайта. Чалмер дебютировал в качестве балетмейстера с постановкой «Дева Дуная» для Веронской Арены в 1996 году. С 2005 по 2010 годы он руководил балетной труппой Лейпцигского оперного театра.

Этой идее созвучна работа художника Альдо Бути, вдохновившегося миром ювелира К. Фаберже для создания декораций в стиле модерн и альбомом «Одушевленные цветы» с иллюстрациями француза Ж. — И. Грандвилля для выполнения костюмов в форме венчика цветка [32]. В каждом действии цвета костюмов напоминают времена года. Так, в Прологе белые костюмы придворных сочетаются с весенними пастельными красками юбок фей. В 1-м акте доминирует летний красный цвет. Во 2-м акте показан зимний пейзаж, в котором появляется Принц в фиолетовом цвете. А в 4-м акте представлены разные цвета сказочных персонажей и белый цвет молодоженов.

Цветовая гамма костюмов также отражает борьбу добра со злом. Светлым образам фей в Прологе противостоит темный образ феи Карабос — центральной фигуры спектакля Чалмера. Роль эта была поставлена на Карлу Фраччи, руководившую в то время балетной труппой Римского театра<sup>19</sup>. Она появлялась в Прологе в черном костюме, напоминающем платье английской королевы Елизаветы I (см.: рис. 7), и впечатляла зрителей своим театральным выходом.

Карабос оказывалась на сцене еще вначале 1-го акта, т.е. в эпизоде с вязальщицами, и выглядела как цыганка, облаченная в красный наряд. И, наконец, в Апофеозе 3-го акта, одетая в белое, она участвовала в свадьбе Авроры, коронуя невесту.

Образ Карабос не отличался от традиционной версии только костюмами. Его сценическая сила основывалась на театральном опыте Карлы Фраччи. Даже стараясь приблизить сказку к вкусам современных зрителей, Чалмер, в отличие от Проковского, сохранил эту роль пантомимной. Больше сходства можно наблюдать между феей Карабос в постановке Чалмера и аналогичным персонажем в спектакле Пети. В обеих постановках данная роль стала центральной и была трактована с наибольшей свободой по отношению к оригиналу, даже при смене финала балета. Карабос преображалась много раз, чтобы дать возможность исполнительницам раскрыть свою индивидуальность и весь свой талант.

В постановке Чалмера многими новшествами отмечен 2-й акт. Кроме введения зимнего пейзажа, обусловленного сменой времен года, Чалмер обновил атмосферу балета введением русских персонажей в сцену охоты. Здесь, после Жмурок, русская принцесса танцевала медуэт с Принцем Дезире в сопровождении четырех пар герцогов и герцогинь. После гавота, исполненного этими четырьмя парами герцогов,

<sup>19</sup> Карла Фраччи руководила балетной труппой Римского оперного театра с ноября 2000 до октября 2010 года.



Рис. 7. Карла Фраччи (Фея Карабос). Постановка Пола Чалмера. 2007.  
Фотограф Коррадо Мария Фалсини

и вариации принца на музыку Паспье, русские принц и принцесса танцевали еще и ригодон, вновь сопровождаемые четырьмя высокородными парами. Введением русских персонажей, Чалмер, видимо, отдал дань музыке композитора Чайковского. Это стало ясным, на наш взгляд, в конце сцены охоты, когда вместо фарандолы появился русский танец на музыку «Пляски шутов и скоморохов» из оперы «Орлеанская дева» Чайковского, который исполняли семь пар русских персонажей.

Следующий номер был третьим этапом развития образа Принца после антре в начале сцены охоты и вариации на музыку Паспье. Оставшись в одиночестве после охоты, Принц, в постановке Чалмера, танцевал соло-монолог в темпе *andante* на музыку перенесенной сюда

из 3-го акта сарабанды, в которой показывал свой меланхолический характер. Данная идея обнаруживает влияние английских постановок «Спящей красавицы» на хореографическое мышление Чалмера. Впервые она появилась в постановке Питера Райта в 1968 году для Королевского балета Великобритании, в которой соло Принца на музыку сарабанды во 2-м акте балета сочинил балетмейстер Фридерик Аштон [33, p. 57].

Очень впечатляющей в спектакле Чалмера была сцена нереид. Заснувшему в саях Принцу, фея Сирени показала видение Авроры, с которой Принц танцевал «псевдобаланчинский» [34] дуэт (см.: рис. 8) на музыку антракта для солирующей скрипки (№ 18, согласно партитуре Чайковского), что также, вероятнее всего, было воздействием английских постановок.

Заметим, что эту музыку Аштон использовал в вышеупомянутой постановке 1968 года, для которой сочинил особый дуэт Пробуждения [33, p. 57]. За дуэтом в постановке Чалмера следовало антре нереид, одетых в длинные белые тюники и головные уборы. В танце нереиды формировали сначала большой круг, затем маленькие кружки, и далее располагались вертикальными и горизонтальными рядами, среди которых снова появились Принц Дезире, фея Сирени и видение Авроры. Так, в окружении нереид, начиналось адажио, решенное, подобно спектаклю Петипа, как действенная композиция Принца, Авроры, феи Сирени и кордебалета. После маленького аллегро, исполняемого нереидами, появившаяся среди них Аврора исполняла лирическую вариацию, поставленную Чалмером на основе хореографии Аштона<sup>20</sup>. Затем следовала кода. На музыку панорамы Чалмер снова показывал зрителям заснувшего в саях Принца и плывущую перед ним в *pas de bourrée suivi* фею Сирени.

3-й акт постановки Чалмера был традиционным, несмотря на вышеупомянутый необычный Апофеоз. Некоторые изменения были внесены балетмейстером в танцы Драгоценных камней, преобразованные здесь из *pas de quatre* в *pas de cinq*. В нем участвовали: фея Рубинов, фея Изумрудов, фея Сапфиров и фея Бриллиантов со своим кавалером. Все они танцевали вступление, затем на музыку феи Серебра выступали

<sup>20</sup> В этой сцене Петипа первоначально поставил вариацию на музыку феи Золота, сочиненную Чайковским для 3-го акта. Перед тем, как Аштон поставил вариацию в театральном сезоне 1951/52, английские Авроры также танцевали вариацию на музыку феи Золота, воспроизведенную Николаем Сергеевым. Аштон, напротив, использовал для этой вариации музыку, изначально задуманную Чайковским для Авроры, как уже сделал в 1922 году Федор Лопухов, оставивший выбор за танцовщицами, а впоследствии и Константин Сергеев в 1952 году.

первые три феи. Далее кавалер феи Бриллиантов исполнял вариацию на музыку феи Золота, после чего следовала вариация феи Бриллиантов. Коду исполняли все вместе.



Рис. 8. Роберто Болле (Принц Флоримунд) и Лиза-Мари Куллум (Аврора). Постановка П. Чалмера. 2002.  
Фотограф Коррадо Мария Фалсини

В целом, постановка Чалмера получила много положительных оценок. На страницах газеты «Иль темпо» (Il Tempo) Лоренцо Тоцци оценил «возвышенную поэзию» [35] декораций и костюмов художника Альдо Бути и выразительную силу Карлы Фраччи в роли феи Карабос,

хотя критика не совсем убедило ее появление в финале произведения [35]. Напротив, балетный критик Марио Пази с удовлетворением описал и первое выступление Карлы Фраччи в роли феи Карабос, и ее появление в Апофеозе балета [36]. На страницах газеты «Ль Унита» (L'Unità) Росселла Баттисти также советовала познакомиться с этим спектаклем, во 2-м акте которого она даже заметила некоторые намеки на «Лебединое озеро» [37].

В сущности, Чалмер вполне осуществил свое намерение. На основе своих опытов и знаний он сумел обновить спектакль, сохраняя в то же время основные черты оригинала. «Спящая красавица» в редакции Чалмера стала для Римского оперного театра весьма успешной постановкой, которая возобновлялась с некоторыми изменениями четыре раза: в 2005, 2007, 2009, 2014 годах<sup>21</sup>.

### *Постановка Джана Гийома Бара*

Последнюю постановку «Спящей красавицы» в Римском оперном театре по приглашению нового художественного руководителя римской балетной труппы Элеоноры Аббаньято<sup>22</sup> в 2017 году осуществил французский балетмейстер Жан Гийом Бар<sup>23</sup> с декорациями и костюмами, унаследованными от постановки Чалмера 2002 года (см.: рис. 9).

---

<sup>21</sup> В постановке 2014 года роль феи Карабос исполнил первый солист Римского оперного театра Мануэл Паруччини. В этой версии не было ни появления Карабос в виде цыганки (1-й акт), ни ее появления в Апофеозе. Фея Карабос здесь была всегда одета в черное. Были еще другие изменения: из танцевальных номеров в сцене охоты остались только вариация Принца на музыку Паспье и русский танец а в 3-м акте не было характерного танца Красной шапочки и Волка.

<sup>22</sup> Элеонора Аббаньято руководит балетной труппой Римского оперного театра с апреля 2015 года.

<sup>23</sup> Французский балетмейстер Жан Гийом Бар поступил в танцевальную школу Парижской оперы в 1983 году, а в 1988 году был принят в балетную ее труппу. В 1996 году он стал первым солистом, а в 2000 году получил звание «этуаль» за исполнение роля Принца Дезире в «Спящей красавице» Нуреева. Кроме спектаклей последнего, Бар танцевал в постановках Барта, Мак Миллана, Баланчина, Роббинса, Ноймайера, Бежара, Килиана, Форсайта. В 2008 году он прекратил исполнительскую деятельность и посвятил себя преподаванию. Его первые балетмейстерские работы появились уже в 1997 году. Через десять лет он поставил «Корсара» для Екатеринбургского театра оперы и балета, а в 2011 году осуществил постановку «La Source» в Опере Гарнье. Впервые Бар поставил «Спящую Красавицу» в 2016 году для Санкт-Петербургского государственного академического театра балета им. Леониды Якобсона.

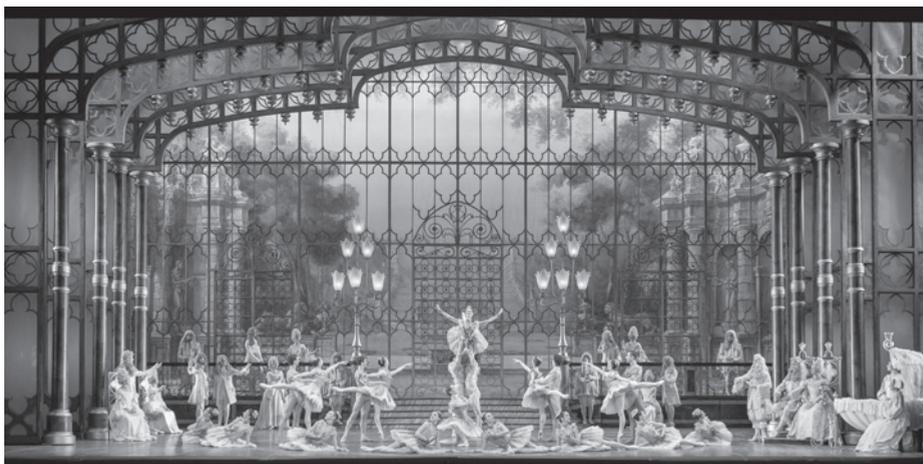


Рис. 9. Декорации в стиле модерн Альдо Бути. Пролог. Постановка Ж. Г. Бара. 2017. Фотограф Ясуко Кагеяма

Для балетмейстера Джана Гийома Бара, бывшего поборником «чистого» классического танца и не разделявшего стремление балетмейстеров и танцовщиков к показу виртуозности, главным было сохранить в постановке балета «Спящая красавица» драматическую логику и чувство гармонии оригинала, ставшего одним из первых примеров единого произведения искусства, совместно задуманного Всеволожским, Петипа и Чайковским [38, р. 67].

Чтобы достичь своей цели, Жан Гийом Бар начал работу над постановкой с прослушивания музыки Чайковского, поддерживающей драматическую логику балета тематически и мелодически. Балетмейстер даже «открыл» музыкальные купюры, сделанные по сценическим причинам самим Петипа, но исказившие для Бара театральные намерения композитора. Кроме того, он обратил большое внимание на пантомиму, чтобы она казалась не искусственной и «вырванной» из хореографического контекста, а натуральной и кантиленной [38, р. 67].

Что касается самой хореографии, то Бар старался восстановить стиль Петипа. Он считал, что советская традиция балета была отмечена атлетической виртуозностью. Согласно балетмейстеру, наоборот, классический стиль Петипа был результатом эволюции французского романтического стиля и воздействия итальянской танцевальной школы, что делало чрезвычайно важной работу над *petit allegro*, т.е. над заносками и маленькими прыжками. Хотя в работе Бара над хореографией можно заметить влияние филологических реконструкций балетов

Петипа, осуществленных в последние десятилетия на основе записей Н. Сергеева по системе В. Степанова. Тем не менее, французский балетмейстер идет на компромисс с современными телами танцовщиков и с современным вкусом публики. Для Бара важнее всего — оживить танец [38, р. 68].

В характере работы хореографа над образами и литературной драматургией балета, можно наблюдать влияние прежнего опыта балетмейстера и осуществление его собственных идей. Потому не представляется удивительным, что роль Принца Дезире весьма развита во 2-м акте его постановки: он танцует антре в начале музыкального номера «Жмурки», далее — вариацию на музыку Паспье, затем — соло перед встречей с феей Сирени и, наконец, вариацию на музыку феи Золота в сцене нереид. На самом деле, балетмейстер хорошо знал редакцию Нуреева, во 2-м акте которой Принц также танцевал такие же номера. Он ее танцевал в Гранд-Опера в Париже, начиная с небольших ролей этого спектакля. Именно за свое исполнение роли Принца в нуреевской постановке «Спящей красавицы» Бар получил звание «этуаль» в январе 2000 года.

Менее убедительным видится решение постановщика объяснять жестокую ненависть феи Карабос ее давними обидами (см.: рис. 10).



*Рис. 10.* Аннализа Чанчи (Фея Карабос). Постановка Жана Гьиома Бара. 2017. Фотограф Ясуко Кагеяма

Для Бара важно не представлять образ феи Карабос в неприятном виде. В отличие от Чалмера, он превращает Карабос в танцовщицу, выразительно танцующую на пуантах. В то же время хореографический текст этого персонажа у Бара является более сдержанным, чем в постановке Проковского, где он был уже танцевальным. Вместо прыжков и гранд-батманов здесь доминируют арабески на пуантах. В данном спектакле такой образ, конечно, впечатляет еще и благодаря костюму Альдо Бути, унаследованному от постановки Чалмера.

В целом, постановка Бара достаточно традиционна по структуре. Можно отметить, что в сцене охоты Принца Дезире (2-й акт), кроме Жмурок и вариации Принца на музыку Паспье, представлены также Менуэт, Гавот и Ригодон, но нет Фарандолы, а в 3-м акте, после танцев Драгоценных камней, Кота в сапогах и Белой кошечки, Принцессы Флорина и Голубой птицы, Красной шапочки и Волка, с полухарактерным танцем, также выступают Золушка и Принц Фортюне, не появившиеся на римской сцене со времен постановки Романова 1954 года.

На спектакль, как заметила после премьеры балетный критик Маринелла Гуаттерини, кроме постановки Нуреева влияли впечатления, полученные балетмейстером от балета «Лебединое озеро». К примеру, под музыку панорамы Принц Дезире и фея Сирени передвигаются по сцене на корабле в форме лебедя. Кроме того, фея Карабос постоянно появляется и исчезает, как видение, становясь в глазах критика вторым «Я» положительного образа феи Сирени, подобно Черному лебедю в другом балете Петипа [39].

Трудно предугадать дальнейшую судьбу постановки Бара в репертуаре Римского оперного театра. Однако, можно сказать, что она имеет особое значение, отличаясь от более современных версий других балетов Петипа, представленных в настоящее время в данном театре. Этот спектакль был представлен также в венецианском Театре Ла Фениче в мае 2017 года и возобновляется в Римском оперном театре в сентябре 2018 года.

### *Заключение*

Подводя итог истории постановок балета «Спящая красавица» в Римском оперном театре, можем сказать, что театр этот оказался очень восприимчивым к ее театрально-постановочному наследию. Вместе с возобновлениями, в нем осуществилось семнадцать постановок данного балета. Что касается вопросов традиции и новаторства, то мы заметили, что единственная современная версия балета в Римском

оперном театре появилась по случаю гастролей Марсельского национального балета, но не задержалась в репертуаре. Остальные постановки «Спящей красавицы» в Римском оперном театре были только лишь редакциями балета, в которых балетмейстеры по-разному относились к оригиналу и решали проблемы аутентичности танцевального текста. За исключением спектакля Романова, на римские постановки «Спящей красавицы» больше повлияла английская, чем русская постановочная традиция этого произведения. Такое влияние, конечно, является естественным для Хелпманна (исполнителя главных ролей в знаменитых английских постановках 1939 и 1946 годов) и особенно проявляется включением в дивертисмент свадебного акта «*pas de trois* Флорестана и его Сестер» и характерного «танца трех Иванов» из показанной в Лондоне «Русским балетом Дягилева» «Спящей принцессы». А уже на постановку Проковского 1978 года повлияли другие важные «линии» наследия балета Петипа. Речь идет, в частности, о версии Нижинской для «Гран Балле дю Марки де Куэваса».

Кроме этих спектаклей, образцом для развития образа Принца Дезире служили, конечно же, нуреевские постановки балета, а перед ними — советская постановка К. М. Сергеева 1952 года. Подобное воздействие уже проявляется в постановке Проковского, в которой, согласно Фреде Питт, не хватало внутреннего развития персонажа [27]. Оно также проявляется в спектакле Чалмера, заимствовавшего, однако, больше идей от английских постановок, включающих танцевальные номера балетмейстера Аштона. Для сегодняшней постановки Ж.-Г. Бара, влияние нуреевских постановок является определяющим. Однако, французский балетмейстер, в отличие от Р. Нуреева и К. Сергеева, не стремится показать виртуозность мужчины-танцовщика. Обогатив партию принца новыми танцевальными номерами, он старается придерживаться в них стиля Петипа, а не представлять достижения современной мужской техники.

Среди других персонажей, особое внимание балетмейстеры-постановщики уделяли фее Карабос. Если в постановках Романова, в римской постановке с артистами балетной труппы «Сэдлерс-Уэллс» и в постановке Хелпманна 1965 года эта роль исполнялась *en travesti*, и ее сценический успех зависел в основном от актерского мастерства исполнителей, то в постановке Проковского фея Карабос стала красивой женщиной, говорящей языком танца. Сегодня подобным же образом трактует этот персонаж Ж. — Г. Бар, хотя его фея Карабос отличается от других большей хореографической сдержанностью. Появление феи Карабос в Интродукции балета имеет различный смысл в поста-

новках обоих балетмейстеров. В спектакле Проковского, оно подчеркивает контраст, заложенный в музыке Чайковского. Бар сильно воздействует на драматургию балета, значительно изменяя ее. Подобное воздействие заметно в работах Ролана Пети и Пола Чалмера, в чьих постановках фея Карабос стала центральной фигурой. В обоих случаях данная роль была специально поставлена на выдающихся танцовщиц — Зизи Жанмер и Карлу Фраччи — с целью показать их талант. Однако для данной роли Ролан Пети и Пол Чалмер использовали разные выразительные приемы. Зизи Жанмер в роли феи Карабосс высказывалась в основном хореографическими средствами мюзикла, в то время как Карла Фраччи раскрывала свою театральную силу средствами пантомимы.

В каждой римской постановке балетмейстеры, несмотря на отсылку к разным постановочным традициям, старались сделать балет Петипа актуальным, отвечая вкусам зрителей и пользуясь возможностями (составом исполнителей, художниками) Римского оперного театра, но, прежде всего, показывая свое понимание классического первоисточника.

Эти опыты внесли свою лепту в разнообразие интерпретаций сценического наследия Петипа, доказывая, что его шедевры, и прежде всего «Спящая красавица», не перестанут быть для балетмейстеров созвучным полем мастерства и притягательным материалом для авторских высказываний в диалоге прошлого и современного балетного театра.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Corriere teatrale // Corriere della Sera. 1896. № 71. March 12. P. 3. Романов Б. Г. Заметки танцовщика (Работы М. И. Петипа вне репетиционного зала) [Электронный ресурс] // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 7. С. 35–39. URL: <http://biruch.sptl.spb.ru/index.php?view=page&action=show&id=437> (дата обращения: 18.10.2018).  
*Romanov B. G. Zametki tanczovshhika (Raboty` M. I. Petipa vne repeticionnogo zala) [E`lektronny`j resurs] // Biryuch Petrogradskix gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 7. S. 35–39. URL: <http://biruch.sptl.spb.ru/index.php?view=page&action=show&id=437> (data obrashheniya: 18.10.2018).*
2. *Frajese V. Dal Costanzi all'Opera: Cronache recensioni e documenti in 4 volumi / Chronicle reviews and documents in 4 volumes / con la collaborazione di Jole Tognelli / Ed. with the collaboration of Jole Tognelli. Rome: Capitolium. 1978. Vol. 3. 309 pp.*

3. *Tani G.* Sul filo della memoria // Cinquant'anni del Teatro dell'Opera: Roma, 1928–1978 /A cura di Jole Tognelli / Ed. by Jole Tognelli. Rome: Bestetti, 1978. P. 219–222.
4. *Tani G.* Risveglio della «Bella addormentata» // La Bella Addormentata nel Bosco: Balletto in un prologo e tre atti (6 quadri) di Marius Petipa; dalla favola «La belle au bois dormant» di Charles Perrault. Musica di Peter Ilyich Ciaikovsky. Ediz. Musicale: «The Ciaikovsky Foundation – New York»: Ballet in a prologue and three acts (6 scenes) by Marius Petipa; from the fairy tale «La belle au bois dormant» by Charles Perrault. Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Musical ed.: «The Tchaikovsky Foundation – New York» [Архивный ресурс] // Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma. Teatro dell'Opera: Stagione lirica 1953–54. Programmi. Opera season 1953–54. Programmes.
5. Там же. Ibid.
6. *L. V.* «La Bella Addormentata» di Ciaikovski all'Opera // Il Globo. 1954. April 24. [Архивный ресурс] // Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma. Teatro dell'Opera. Stagione lirica 1953–54. Recensioni stampa. Opera season 1953–54. Press reviews. Vol. 2. P. 460.
7. *Car [andente] G.* La bella addormentata all'Opera // Il Tempo. 1954. № 116. April 26. P. 8.
8. *Verdone M.* Ricerche scenografiche di un cinquantennio // Jole Tognelli (Ed.). Cinquant'anni del Teatro dell'Opera: Roma, 1928–1978 /A cura di Jole Tognelli. Rome: Bestetti, 1978. P. 123–128.
9. La Bella Addormentata nel Bosco: Balletto in un prologo e tre atti (6 quadri) di Marius Petipa; dalla favola «La belle au bois dormant» di Charles Perrault. Musica di Peter Ilyich Ciaikovsky. Ediz. Musicale: «The Ciaikovsky Foundation – New York» / Ballet in a prologue and three acts (6 scenes) by Marius Petipa; from the fairy tale «La belle au bois dormant» by Charles Perrault. Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Musical ed: «The Tchaikovsky Foundation – New York» [Архивный ресурс] // Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma. Teatro dell'Opera: Stagione lirica 1953–54. Programmi. Opera season 1953–54. Programmes.
10. *Beaumont C. W.* The Diaghilev Ballet in London. Binsted: The Noverre Press. 2017. 355 p.
11. *Clarke M.* The Sadler's Wells Ballet: A History and an Appreciation // London: Black, 1955. 336 p.

12. *Tani G.* Sadler's Wells Ballet // *Il Messaggero*. 1954. № 291. October 21. P. 7.
13. *Car [andante] G.* I Sadler's Wells all'Opera // *Il Tempo*. 1954. № 292. October 21. P. 3.
14. *Tani G.* La Bella Addormentata // *Il Messaggero*. 1954. № 340. December 9. P. 2.
15. *Pitt F.* The Sleeping Beauty in Rome [Архивный ресурс] // *Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma*. Teatro dell'Opera. Stagione lirica 1965–66. Ritagli stampa. Critica. Opera season 1965–66. Press cuttings. Reviews. Vol. 1. P. 261.
16. *Tani G.* La Fracci in stato di grazia ne «La bella addormentata» // *Il Messaggero*. 1965. № 328. November 28. P. 15.
17. *Ottolenghi V.* Bella Aurora con la Fracci // *Paese Sera*. 1965. № 328. November 28. P. 17.
18. *Ottolenghi V.* Il risveglio d'Aurora // *La Bella Addormentata nel Bosco: Balletto in un prologo e tre atti*. Musicadi Petr Ilic Caikovskij / Ballet in a prologue and three acts. Musica by Peter Ilyich Tchaikovsky. Rome: Tipografia Atena. 1978. P. 262–272.
19. Там же.
20. *Зозулина Н. Н.* «Спящая Красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского – Кировского – театра // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 2 (49). С. 31–60. *Zozulina N. N.* «Spyashhaya Krasavicza» M. Petipa v redakciyah Mariinskogo – Kirovskogo – teatra // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2017. № 2 (49). S. 31–60.
21. *Fitzgerald B.* «Sleeping Beauty»: a Byzantine Travesty // *International Daily News*. 1978. March 21. [Архивный ресурс] // *Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma*. Teatro dell'Opera di Roma. Stagione lirica 1977–78. Ritagli stampa. Opera season 1977–78. Press cuttings. Vol. 4. P. 531.
22. *Ottolenghi V.* La più bella Aurora è di Prokovsky // *Paese Sera*. 1978. № 78. March 20. P. 9.
23. *Testa A.* Tra gatti, bimbi e fate la Bella non si trova // *La Repubblica*. 1978. № 68. March 22. P. 11.
24. *Pasi M.* Una favola piena di fantasia // *Corriere della Sera*. 1978. № 12. March 20. P. 13 (выпуск города Рима).
25. *Tani G.* La bella addormentata all'Opera // *Il Messaggero*. 1978. № 77. March 20. P. 19.
26. *Pitt F.* Ballet in Italy and Paris // *Dancing Times*. 1978. June [Архивный ресурс] // *Archivio Storico del Teatro dell'Opera di*

- Roma. Teatro dell'Opera. Stagione lirica 1977–78. Ritagli stampa. Opera season 1977–78. Press cuttings. Vol. IV. P. 565.
27. *Petit R.* La Belle au Bois Dormant // La Bella Addormentata nel bosco. Rome: Teatro dell'Opera di Roma, 1991. P. 41.
  28. *Bentivoglio L.* Atmosfere da cartoon per il sonno di Aurora // Repubblica. 1991. № 229. October 23. P. XI (выпуск города Рима).
  29. *Bernabini F.* La più sexy è la maga // Corriere della Sera. 1991. № 250. October 23. P. 40 (выпуск города Рима).
  30. *Chalmer P.* Storia eterna di un sogno intimo e collettivo // La bella addormentata nel bosco. Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Coreografia di Paul Chalmer da Marius Petipa / Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Choreographed by Paul Chalmer from Marius Petipa. Rome: Edizioni del Teatro dell'Opera di Roma, 2014. P. 26–29.
  31. *Giuliani F.* Con la Bella addormentata il fascino eterno delle favole // La Repubblica. 2002. February 12 [Электронный ресурс] // URL: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/02/12/con-la-bella-addormentata-il-fascino-eterno.html?ref=search> (дата обращения: 18.10.2018).
  32. *Poletti S.* L'eterno ritorno di un classico moderno // La Bella Addormentata nel bosco / Coreografia e regia di Rudolf Nureyev. Musica di Peter Il'ic Čajkovskij. Scene e costumi di Franca Squarciapino / Choreographed and directed by Rudolf Nureyev. Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Sets and costumes by Franca Squarciapino. Milan: Edizioni del Teatro alla Scala, 2001. P. 53–66.
  33. *Bertozzi D.* Per «La bella addormentata» Carla Fracci e tante altre stelle // Il Messaggero. 2005. № 138. May 21. P. 30.
  34. *Tozzi L.* «Bella addormentata» è stile liberty // Il Tempo. 2002. № 47. February 17. P. 40 (выпуск города Рима).
  35. *Pasi M.* Svolta della Fracci: ora danzo come una strega // Corriere della Sera. 2002. № 40. February 16. P. 34.
  36. *Battisti R.* Roberto Bolle, astro in ascesa alle prese con l'Addormentata delle meraviglie // L'Unità. 2002. № 46. February 17. P. 20.
  37. *Poletti S.* Scoprire i mille colori della danza classica. Intervista a Jean-Guillaume Bart // La bella addormentata. Musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Coreografia di Jean-Guillaume Bart / Music by Peter Ilyich Tchaikovsky. Choreographed by Jean-Guillaume Bart. Rome: Edizioni del Teatro dell'Operadi Roma, 2017. P. 64–71.
  38. *Guatterini M.* Virilmente addormentata // Il Sole 24 Ore. 2017. February 18 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.ilso->

le24ore.com/art/cultura/2017-02-18/virilmente-addormentata-200458.shtml?uuid=AEFZbjV (дата обращения 18.10.2018).

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ**

М. Меле – аспирант; mele.marta@virgilio.it

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

Marta Mele – Postgraduate student; mele.marta@virgilio.it

УДК 792.8

ИЗ ИСТОРИИ РЕЦЕПЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА  
В ЯПОНИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Н. Д. Сердюк<sup>1, 2</sup>

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

<sup>2</sup> Михайловский театр оперы и балета, пл. Искусств, 1, Санкт-Петербург, 191186, Россия

Сегодня Япония — любимое место выступлений для многих артистов балета. Японцы, тонкие ценители европейского балета, внимательно следят за развитием этого вида искусства. Тем не менее, интерес японцев к западному классическому танцу едва ли насчитывает столетие. В статье рассматривается восприятие деятельности в Токио 1910-х годов итальянского хореографа Джованни Витторио Роси, а также отношение к первым гастролям русских артистов балета в Стране восходящего солнца. Если первое выступление русских артистов в Японии в 1916 году, в первую очередь носившее дипломатический характер, прошло почти незамеченным, гастроли знаменитой русской балерины Анны Павловой в 1922 году в корне изменили ситуацию: и простая публика, и профессиональные японские артисты открыли для себя целый новый мир.

Автор предполагает, что изменение восприятия классического танца связано в первой четверти XX века с постепенным проникновением балета в повседневные визуальные образы — рекламную и печатную продукцию. В статье впервые проводятся параллели между рекламными плакатами универмага «Мицукоси», созданными художником Хисуи Сугиура, и балетными афишами, фотографиями Анны Павловой.

**Ключевые слова:** Джованни Витторио Роси, Анна Павлова, Елена Павлова, Ольга Павлова (Сапфир), Хисуи Сугиура, Мицукоси, рецепция балета, Япония

PERCEPTION OF CLASSICAL BALLET IN JAPAN  
IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

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

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

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

Today the Japanese are known as subtle connoisseurs of European ballet, nevertheless, their interest in Western classical dance started only about a century ago. The article discusses the perception of the activity of Italian choreographer Giovanni Vittorio Rosi in Tokyo in the 1910s, as well as the opinion of the Japanese public of the first Russian ballet tour. Whereas the first visit of Russian artists to Japan in 1916, primarily of a diplomatic nature, went almost unnoticed, the 1922 tour of the famous Russian ballerina Anna Pavlova radically changed the situation: both the public and professional Japanese artists discovered a whole new world of Western dance.

The author suggests that a change in the perception of classical dance in the first quarter of the 20th century is associated with the gradual penetration of ballet into everyday visual images — advertising and printed materials. The article for the first time presents the parallels between the posters of the Mitsukoshi department store, created by the Japanese artist Hisui Sugiura, and the ballet posters and photographs of Anna Pavlova.

**Keywords:** Giovanni Vittorio Rosi, Anna Pavlova, Elena Pavlova, Olga Pavlova (Sapphire), Hisui Sugiura, Mitsukoshi, perception of ballet, Japan

**Благодарности:** Автор выражает признательность Японскому фонду и Центру японского языка Кансай за помощь в работе над исследованием.

**Acknowledgements:** The author would like to thank the staff of the Japan Foundation and the Japan Foundation Japanese Language Institute, Kansai for their help in conducting the research.

Сегодня Япония — любимое место выступлений для большинства артистов балета из России, Европы и Америки. Трудно представить себе более внимательных и благодарных зрителей: после спектаклей многие из них выстраиваются в аккуратные очереди — чтобы получить автограф, вручить небольшой сувенир или просто поинтересоваться, как дела у любимого танцовщика, нередко на родном языке артиста. Тем не менее, интерес японцев к европейскому классическому танцу едва ли насчитывает столетие.

Определить событие, которое можно считать точкой отсчёта в истории классического балета Японии, непросто. Историк балета Кёко Кавасима пишет, что первый спектакль, в определении жанра которого использовалось слово «балет», был поставлен в Стране восходящего солнца в мае 1911 года австралийкой, чьё имя транскрибировалось как «госпожа Микусу» [1]. Однако в большинстве исследований «началом» японского балета традиционно считается

деятельность итальянца Джованни Витторио Роси<sup>1</sup> [2] — по его собственному утверждению, ученика знаменитого Энрико Чекетти, танцовщика и хореографа, в 1912 году приглашённого работать в токийском Императорском театре. Этот частный, несмотря на своё название, театр, устроенный по европейскому образцу, открылся в марте 1911 года по инициативе одного из лидеров Реставрации Мейдзи, первого премьер-министра Японии Хиробуми Ито.

Первым спектаклем, поставленным Роси в Японии, стала мимодрама «Гисей» («Жертвоприношение»), которую японские зрители приняли с недоумением. Нужно отметить, что труппа, которую получил в своё распоряжение Роси в Императорском театре, была оперной. Несмотря на это, в начале работы в Токио перспективы своих японских подопечных Роси оценивал очень радужно: «Я сделаю из своих японских учеников отличных танцовщиков за шесть месяцев, хотя обычно мы начинаем профессиональные занятия балетом в возрасте примерно восьми лет, и только на изучение всех позиций и движений („ката“) уходит около 18 месяцев. Несмотря на то, что у меня довольно зрелые ученики, я сделаю всё, чтобы мои труды увенчались успехом» [2, с. 10].

Вместо успеха приходили провалы и скандальные рецензии. В 1912 году Роси поставил «Танец семи покрывал» для Сумако Мацуи, знаменитой актрисы «Гейдзюцудза» («Художественного театра»), исполнявшей роль Саломеи в одноимённой пьесе Оскара Уайльда. В рецензии на спектакль в газете «Асахи» упоминались «неприятно костлявые плечи, худые руки, плоская грудь» актрисы, но главная вина возлагалась хореографа, «научившего её движениям („ката“)» [2, с. 10]. В ответ Роси написал письмо в газету, защищая европейский балет, свои методы работы и утверждая, что ни осанка, ни жесты Мацуи не годятся для европейского танца [2, с. 10–11], а через 7 лет работы в Японии и вовсе заявил в интервью американскому журналу: «Японцы не готовы [к балету]. Даже Ямамото, управляющий директор Императорского театра, признаёт, что его люди не готовы подступиться к искусству Терпсихоры. Напрасно я пытался приобщить их к цивилизации. Они прекрасные люди, но их идеи и идеалы ровно противоположны тому, что представляет собой европейское искусство» [2, с. 14].

Возможно, поэтому первое выступление русских артистов балета в Японии в июне 1916 года прошло почти незамеченным и недооценённым. При поддержке посла Японии в России виконта Итиро Мото-

<sup>1</sup> Как утверждает Наоми Мацумото в своей статье «Музыкальный театр Джованни Витторио Роси: Опера, оперетта и вестернизация современной Японии» [2], во всех оригинальных источниках фамилия балетмейстера пишется так.

но солисты Мариинского театра Елена Смирнова и Борис Романов в сопровождении двух пианистов и костюмерши приехали в Токио с программой, включающей 17 номеров, среди которых были па-де-де из «Лебединого озера» и миниатюра Михаила Фокина «Лебедь». Визит артистов, по-видимому, носил дипломатический характер: в это время Россия и Япония работали над превращением дружественных отношений в союзные, что и произошло в июле 1916 года, когда был подписан русско-японский договор<sup>2</sup>. Статья в журнале «Синэнгей» («Новые театральные искусства»), вышедшая в августе 1916, прямо называла Смирнову «русской актрисой-послом». Однако эстетика русского балета, как и итальянского, всё ещё воспринималась японцами как нечто чужое и неприятное. В той же статье Косаку Ямада, японский композитор и дирижёр, будущий пропагандист европейской музыки, утверждал: «Меня очень смутили и спина Смирновой, и движения от лопаток к запястьям, выражающие предсмертную агонию: они были слишком реалистичны. Ещё я всё время думал, что эти артисты русского балета не понимают музыку по-настоящему» [1, с. 139].

Тем не менее, всего через шесть лет гастроль знаменитой русской балерины Анны Павловой в 1922 году в корне изменили ситуацию. Несмотря на высокие цены, билетов на её выступления было не достать: и простая публика, и профессиональные японские артисты открыли для себя целый новый мир. Как отмечают историки театра, выступления русской балерины повлияли на реформу театра кабуки [3, с. 39], а сама Павлова даже взяла несколько уроков у легендарных артистов кабуки Оэноэ Кикугоро VI и Косиро Мацумото VII, разучив танцы оннагата<sup>3</sup> из классической постановки «Мусумэ Додзёдзи» («Дева из храма Додзёдзи») [4, с. 65–84].

Возможно, феноменальный талант Павловой смягчил сердца строгих зрителей и позволил по-новому взглянуть на неведомое искусство, но, судя по всему, к этому времени балет исподволь проник в будни японцев.

«Медиатором» этого европейского искусства стал один из старейших универмагов Японии «Мицукуси», основанный в 1673 году как магазин кимоно. В 1914 году открылся флагманский универмаг в токийском районе Нихонбаси, и именно этот магазин стал местом действия одного из первых спектаклей Роси: в феврале 1915 года итальянец поставил в Императорском театре фантастический балет «Отдел

<sup>2</sup> Вскоре после подписания договора виконт Мотоно был назначен министром иностранных дел Японии.

<sup>3</sup> Оннагата — актёры-мужчины, исполняющих женские роли в театре кабуки.

игрушек универмага „Мицукоси“», в котором, на привычный сказочно-балетный манер<sup>4</sup>, ночью оживали и танцевали куклы различных национальностей.

С 1913 года универмаг размещал свою рекламу в программках Императорского театра, а рекламный слоган магазина гласил: «Сегодня в Императорском театре, завтра — в „Мицукоси“». Однако интереснее всего тот факт, что многие героини, появлявшиеся на рекламных материалах «Мицукоси», созданных арт-директором универмага, художником Хисуи Сугиура, были как две капли похожи на Анну Павлову.

Так, рекламный плакат «Мицукоси» 1915 года был очевидно вдохновлён знаменитой афишей Валентина Серова 1909 года для «Русских сезонов» Сергея Дягилева, изображающей Анну Павлову в балете «Шопениана». На японском постере скромные крылышки с костюма Павловой — сильфа преобразились в огромные стилизованные крылья бабочки, а балетные кисти с «параллельными» указательным пальцем и мизинцем, неестественные в реальной жизни, «оправдывались» цветами, которые держала девушка.

Образ другой рекламной продукции «Мицукоси», на обложке выпускаемого ими журнала 1920-х годов, скопирован со знаменитой фотографии Анны Павловой с Вацлавом Нижинским, запечатлённых в сцене из балета «Дочь фараона». Сугиура убрал с изображения партнёра, но оставил и позу балерины, и легко узнаваемый костюм Аспиччии, и даже причёску: волосы перевиты жемчужными нитями, на голове — диадема с перьями. Японские модницы, сами того не подозревая, видели Анну Павлову чуть ли не ежедневно, а русская балерина стала одной из героинь традиционного японского жанра живописи и графики «бидзинга», воспевающего женскую красоту.

Почитателей балета в Японии становилось всё больше. В 1925 году эмигрировавшая из России балерина Елена Николаевна Павлова<sup>5</sup> организовала в Японии первую балетную труппу, а через два года в городе Камакура открыла первую балетную школу, действовавшую до 1982 года. Профессор Кёко Кавасима в своей книге, посвящённой балерине, окрестила её «матерью японского балета» [6]: некоторые учени-

<sup>4</sup> Японская исследовательница Эмико Хирано в своей статье [5] указывает на аналогию этой постановки с известным балетом «Фея кукол», поставленным в 1903 году С. Н. и Н. Г. Легатами в Эрмитажном театре и в том же году перенесённом на сцену Мариинского.

<sup>5</sup> По одной из версий, Елена Павлова — псевдоним, взятый балериной Элеонорой Николаевной Тумановой в честь Анны Павловой [6, с. 169].

ники Павловой в дальнейшем стали знаменитыми исполнителями и популяризаторами классического танца в Японии [8, с. 5].

К середине 1930-х годов интерес к европейскому балету вошёл в моду среди японских интеллектуалов, классический европейский танец стал смутным «объектом желания». Писатель Ясунари Кавабата в «Снежной стране» (1937) точно описал этот феномен, сделав главного героя своего романа любителем балета: «У него появились книги о европейском балете, фотографии, даже афиши и программы, полученные с большими трудностями из-за границы. Недоставало только одного — самого балета в исполнении европейцев. Но он отнюдь не печалился! В этом-то и заключалась соль его нового увлечения. Доказательством тому служило полное равнодушие Симамуры к европейскому балету в исполнении японцев. Зато с какой лёгкостью он писал о европейском балете, опираясь только на печатные издания! В разговорах о никогда не виданном зрелище было нечто неземное. Очень приятно сидеть в кабинете и рассуждать о прекрасном искусстве — гимны во славу неведомого божества рождались сами собой. Хотя Симamura и называл свои работы исследованиями, это была не более чем игра его воображения: ведь оценке подвергалось не мастерство живых, из плоти и крови, исполнителей, а танец призраков, порождённых его собственной фантазией, подогретой европейскими книгами и фотографиями. Нечто вроде томления по никогда не виданной возлюбленной» [9, с. 114–115].

В 1936 году в Японию переехала ещё одна русская балерина, выпускница Петербургского театрального училища, артистка Мариинского театра Ольга Павлова, известная как Ольга Сапфир. Она поступила на службу в токийский «Ничигеки» («Японский театр»), открывшийся в 1933 году, в качестве педагога, хореографа и артистки балета, и пыталась привить японцам петербургский стиль балета, но Вторая мировая война продлила разлуку Японии с «никогда не виданной возлюбленной».

Тем не менее, после войны балет стал символом надежды на будущее, прибежищем мечтателей и оптимистов. Эта идея ярко прослеживается в фильме «Майхиме» («Танцовщица»), снятом в 1951 году режиссёром Микио Нарусэ по одноимённому произведению Ясунари Кавабаты. И когда в 1957 году на свои первые японские гастроли приехала балетная труппа Большого театра, сердца японцев были готовы к новому знакомству с искусством балета. Московские артисты снова выступали с дипломатической целью: японский тур стал первой ласточкой культурных обменов после подписания советско-японской

декларации 1956 года, прекращающей состояние войны между странами. Но для настоящих ценителей искусства это была уже не только политика, это была любовь.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Kawashima K.* 100 Years of Russo-Japanese Cultural Exchanges in Ballet: The First Ballet Performance at the Imperial Theatre in Japan // *Theatre Yearbook*, 2017. P. 134–142. URL: <http://iti-japan.or.jp/test-theatre-yearbook-test/> (дата обращения: 15 октября 2018)
2. *Matsumoto N.* Giovanni Vittorio Rosi's Musical Theatre: Opera, Operetta and the Westernisation of Modern Japan // *Clair Rowden and Michela Niccolai [Eds.] Musical Theatre in Europe 1830–1945. Turnout: Brepols*, 2017. 479 p. URL: <http://research.gold.ac.uk/22060/> (дата обращения: 15 октября 2018)
3. *Powell B.* *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity.* London; New York: RoutledgeCurzon, 2002. 213 p.
4. *Algeranoff H.* *My Years with Pavlova.* Melbourne, London, Toronto: William Heinemann, 1957. 220 p.
5. *Хирано Э.* Восприятие классического балета в Японии и диалог между двумя традициями // Мариус Петипа на мировой балетной сцене. Материалы международной конференции / СПбГМТИМИ. СПб, 2018. С. 163–177.
6. *Kawashima K.* *Nihon baree no haha: Eliana Pavlova.* Токио: Waseda shuppan, 2012. 331 p.
7. *Хисамутдинов А. А.* Токио — Иокогама: Русские страницы. Владивосток: Издательский дом Дальневосточного федерального университета, 2012. 314 с.
8. *Жукова А. В.* Об этническом темпераменте японцев в связи с изменениями музыкально-исполнительской культуры в XX–XXI вв. // *Этнографическое обозрение Online.* Март, 2006. URL: [http://journal.iea.ras.ru/online/2006/ЕОО2006\\_2a.pdf](http://journal.iea.ras.ru/online/2006/ЕОО2006_2a.pdf) (дата обращения: 15 октября 2018)
9. *Кавабата Я.* *Снежная страна: Повесть, новеллы.* СПб.: Амфора, 2000. 288 с.

#### REFERENCES

1. *Kawashima K.* 100 Years of Russo-Japanese Cultural Exchanges in Ballet: The First Ballet Performance at the Imperial Theatre in Japan // *Theatre Yearbook*, 2017. Pp. 134–142. URL: <http://iti-japan.or.jp/test-theatre-yearbook-test/>

- pan.or.jp/test-theatre-yearbook-test/ (data obrashheniya: 15 oktyabrya 2018)
2. *Matsumoto N.* Giovanni Vittorio Rosi's Musical Theatre: Opera, Operetta and the Westernisation of Modern Japan // Clair Rowden and Michela Niccolai [Eds.] *Musical Theatre in Europe 1830–1945*. Turnout: Brepols, 2017. 479 p. URL: <http://research.gold.ac.uk/22060/> (data obrashheniya: 15 oktyabrya 2018)
  3. *Powell B.* *Japan's Modern Theatre: A Century of Change and Continuity*. London; New York: RoutledgeCurzon, 2002. 213 pp.
  4. *Algeranoff H.* *My Years with Pavlova*. Melbourne, London, Toronto: William Heinemann, 1957. 220 p.
  5. *Hirano E.* Vospriyatie klassicheskogo baleta v Yaponii i dialog mezhdu dvumya traditsiyami // Marius Petipa na mirovoj baletnoj scene. *Materialy mezhdunarodnoj konferencii / SPbGMTiMI*. SPb, 2018. S. 163–177.
  6. *Kawashima K.* *Nihon baree no haha: Eliana Pavlova*. Tokyo: Waseda shuppan, 2012. 331 p.
  7. *Xisamutdinov A. A.* *Tokio — Iokogama: Russkie stranicy*. Vladivostok: Izdatel'skij dom Dal'nevostochnogo federal'nogo universiteta, 2012. 314 s.
  8. *Zhukova A. V.* Ob ehtnicheskom temperamente yaponcev v svyazi s izmeneniyami muzykal'no-ispolnitel'skoj kul'tury v XX–XXI vv. // *Etnograficheskoe obozrenie Online*. Mart, 2006. URL: [http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006\\_2a.pdf](http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006_2a.pdf) (data obrashheniya: 15 oktyabrya 2018)
  9. *Kavabata Ya.* *Snezhnaya strana: Povest', novelly*. SPb.: Amfora, 2000. 288 s.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Д. Сердюк — аспирант; [nat.serdyuk@gmail.com](mailto:nat.serdyuk@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia D. Serdyuk — Postgraduate student; [nat.serdyuk@gmail.com](mailto:nat.serdyuk@gmail.com)

УДК 792.8; 7.073.3

ХОРЕОГРАФ ПРЕОДОЛЕВАЕТ СЦЕНАРИСТА:

БАЛЕТ «БЕРЕГ НАДЕЖДЫ»

*Продолжение. Начало в № 6 (59). 2018*

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.

История создания балета «Берег надежды» (Театр им. С. М. Кирова, премьера 16 июня 1959), развернутая автором статьи в двух частях, продолжает развивать тему уникального примера сотрудничества сценариста, хореографа, композитора и художника.

Описывая сложную историю создания балета, затронутую в первой части данного исследования, автор обнаруживает факторы взаимовлияния и разногласий в непростой системе творческого взаимодействия авторов, работающих над созданием синтетического сценического жанра, включающего в себя литературный сюжет, хореографию и музыку.

Жанр этого спектакля его создателям было определить непросто. На первой генеральной репетиции значилось: «Балет в 3-х актах», на второй — «Балет-поэма в 3-х актах». В этом весьма существенном уточнении подчеркивался его обобщенно-поэтический характер. Данью времени, стало противостояние «Нашего» берега «Чужому». Чужое имело адрес не примитивно-географический, а скорее нравственный: оно олицетворяло насилие вообще. Тема «Чужого» в балете развивалась в ключе замкнутости, враждебности, в то время как понимание «Нашего» приобретало патриотический характер. Противостояние завершалось безусловной победой патриотических ценностей. Этот спектакль, полагает автор статьи стал своего рода эстетическим манифестом нового искусства и выражением ценностных установок своего времени.

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

CHOREOGRAPHER OVERCOMES A SCENARIST:

THE COAST OF HOPE BALLET

*Continuation of the article. The beginning in No. 6 (59). 2018*

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

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

The story of the creation of the ballet “The Coast of Hope”, developed by the author of the article in two parts (Theater named after SM Kirov, premiered on June 16, 1959) continues to develop the theme of a unique example of cooperation between the scriptwriter, choreographer, composer and artist.

Describing the complex history of ballet creation, touched upon in the first part of this study, the author reveals the factors of mutual influence and disagreement in the complex system of creative interaction of the authors working on the creation of a synthetic stage genre, including literary story, choreography and music.

The genre of this performance to its creators was not easy to determine. At the first dress rehearsal it was stated: “Ballet in 3 acts”, on the second — “Ballet-poem in 3 acts”. This very substantial clarification emphasized his generalized poetic character. Tribute to the time, was the confrontation of “Our” bank “Alien.” The alien had an address not primitive geographical, but rather moral: it personified violence in general. The theme of “Alien” in ballet developed in the key of isolation, hostility, while the understanding of “Our” acquired a patriotic character. The standoff ended with an unconditional victory of patriotic values. This play, the author of the article believes, has become a kind of aesthetic manifesto of new art and an expression of the value attitudes of its time.

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

Спектакль обычно называют сюжетным. Но это не совсем верно. События реальные здесь предстают в поэтическом ключе, а степень обобщенности столь велика, что герои становятся символами — недаром они лишены конкретных имен. Тут действуют Рыбак, Его любимая, Потерявшая любимого, Патруль, Человек в черном, Соблазны, а место действия обозначено как «наш» и «чужой» берега. На мой взгляд, точнее было бы обозначить жанр балета «Берег надежды» как переходный от сюжетного спектакля к программному. Бельский по существу вел разведку нового для нас, точнее забытого и отвергнутого в момент рождения, жанра танцсимфонии. Создателем его был Ф. Лопухов, поставивший в 1923 году провалившуюся танцсимфонию «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена. Идею подхватил и в будущем гениально воплотил участвовавший в постановке Г. Баланчивадзе — создатель американского балета Джордж Баланчин. Но ко времени рождения «Берега надежды» его творчество было для нас незнакомо. Бельский шел к танцсимфонии своим путем.

Через два года он поставит в этом жанре «Ленинградскую симфонию» на музыку Первой части Седьмой симфонии Д. Шостаковича, пожалуй, — лучшее из созданного у нас в балете на современную тему.

Жанр спектакля был найден не сразу. На первой генеральной значилось: «Балет в 3-х актах», на второй — «Балет-поэма в 3-х актах». Уточнение существенное. Подчеркивался обобщенно-поэтический характер спектакля. Музыковед Е. Дулова находит это, прежде всего, в музыке. Она пишет: «Балет „Берег надежды“ в жанровом отношении тяготеет к романтическому балету-поэме. В основе сюжета — современная тема, однако ее трактовка выдержана в обобщенно-романтическом плане. О любви и верности, преодолении невзгод и устремленности к счастью повествует балет, музыка которого в сквозном симфоническом развитии объединяет, обобщает все эти идейно-смысловые линии» [1].

Вот два состава исполнителей: Рыбак — А. Макаров, А. Грибов; Его любимая — А. Осипенко, И. Колпакова; Потерявшая любимого — Т. Легат, Г. Комлева; Человек в черном — Ю. Мячин. В Чайках значились начинающие балерины и ведущие солистки Л. Алексеева, А. Сизова, Г. Кекишева, Н. Александрова, И. Корнеева, Г. Иванова, Т. Удаленкова, М. Васильева, Г. Комлева; поддерживал их в финале классический кордебалет. Драматургически весьма значимые классические вариации в первом акте исполняли: Мольба — Т. Удаленкова, И. Баженова; Отчаяние — Г. Иванова, К. Федичева; Надежда — А. Осипенко, И. Колпакова. В Соблазнах были заняты самые красивые характерные танцовщицы. Позднее в роли Рыбака очень успешно выступили О. Соколов и Ю. Соловьев. Для всех участие в этом спектакле стало крупным событием в их творческой жизни, для некоторых открывало новые перспективы.

Музыковед Т. Комарова утверждает: «Современность и романтика определили особенности партитуры „Берега надежды“. Динамичный пульс жизни ощущается и в оркестровке, и в эффектных кульминациях. Танцевальность, яркая живописность, театральная выразительность усилили поэмность повествования и стали отличительными особенностями балета» [2, с. 17].

Чайки открывали балет и завершали его. Они возникали в решающие моменты действия, поворачивая его в нужное, оптимистическое русло. И даже там, где ситуация представлялась безысходной, чайки несли с собой свет надежды, обещание благополучного исхода.

Этот образ был многозначен и соединял в себе главные темы спектакля, прежде всего, — свободы, простора, мечты. Девушки-птицы

без усилий скользили в пространстве, не завоевывая его, а органично вписываясь в эти бесконечные дали, наслаждаясь отсутствием препонов, угроз, границ. То, что Доррер поразительно точно воплотил в сцене — распахнутый мир, вселенную, готовую и ждущую счастья, а композитор в музыке, — хореограф талантливо реализовал в танце. И этот согласный союз множил впечатление, создавал образ убедительный, невиданной прежде силы.

Легкостью, нежностью, трогательной чистотой чайки переключались с Девушками «нашего» берега. И потому их пластические темы оказывались сходны. А героиня обнаруживала вдруг, что она сродни чайкам, а в финале просто превращалась в одну из них и вместе с подругами вызволяла любимого из неволи.

Чайки реяли над родными просторами, словно защищая крылами близкое им от невзгод. Так они становились неотъемлемой частью Родины, ее голосом. Темы Родины и любви оказывались неразрывны. Герой не отделял одну от другой. В итоге тема всеохватной любви как сути жизни (вполне в согласии с заветами христианства) становилась генеральной темой спектакля. Патриотизм был воспринят по-новому, отнюдь не в духе доктрин сталинской идеологии. И классовые измышления здесь не имели места.

Данью времени, не изжитому еще прошлому было противостояние Нашего берега Чужому. В какой-то мере эту ситуацию оправдывало то, что Чужое имело адрес не примитивно-географический, припечатывая конкретного врага, а нравственный: оно олицетворяло насилие вообще. Тема по-прежнему болезненная для нас и еще обострившаяся в пору хрущевских разоблачений. Раны не зажили, кровоточили, и память о понесенных утратах и только что узнанные ужасающие подробности бередили боль. И тут Бельский оказался прозорливцем: развел тему, которую он блистательно реализует в следующей работе, «Ленинградской симфонии».

«Наше» (первый акт) потрясало обилием простора и воздуха. То было сияние утра и обещание безоблачного будущего. Сумерки стужались лишь в предвестии драматических событий, вызванных штормом. «Чужое» (второй акт) изначально светом не лучилось, погружало нас в атмосферу безрадостных серых будней. Открытого, бесконечного простора не было и в помине. Оно, «Чужое», имело далее продолжение и разработку: зловещую замкнутость, враждебность атмосферы тюрьмы (третий акт) и обманное наваждение призрачного чужого благополучия.

И лишь в метафорическом финале первоначальная картина мира возрождалась. Никакие преграды не могли устоять против зова

Любимой и чаек. Всё, что сковывало, мешало, рушилось. Исчезали жесткие очертания тюрьмы и решетка, отделяющая героя от мира. Свет и простор снова торжествовали. Они были предвестьем счастья. Ослепительно белые чайки властно влекли за собой. Их мощь многократно множилась тем, что там, вдалеке, на родине, ждала Его любимая. И она звала его тоже, и она верила, что он жив и вернется непременно. А Рыбак, чудесным образом освободившийся от всех чуждых ему пут, ликовал, в полный голос пел о своем счастье и свободе. В мощном полете он взмывал над землей, легко преодолевал немислимые просторы, оставлял позади себя города и страны. Чтобы соединиться, наконец, с Любимой, чтобы благодарственно припасть к родной земле, к отчизне.

Спектакль действительно будил патриотические чувства. И это чувство любви к Родине тогда не воспринималось устаревшим, не вызывало ухмылку.

Таковы самые общие контуры действия. Расскажем теперь о нем подробнее.

Итак, безбрежный простор Нашего берега. Где-то далеко-далеко — линия горизонта. Там смыкается небо с просторами океана. По морской глади скользят белые паруса.

В воздушном просторе парят чайки. Они перемещаются из глубины сцены прямо на зрителя. Шестерых (трех «больших» и трех «маленьких») солисток (прямо как у Петипа) в финале поддержит большой, вроде лебединого, классический кордебалет. Белоснежный костюм состоял из купальника и трико. Голову венчала облегающая шапочка, украшенная перьями. А тема полета и птиц была поддержана тем, что эти персонажи имели крылья. Легкая, полупрозрачная капроновая ткань свисала с руки, крепилась к купальнику, к «телу». Это «крыло» во время движения колыхалось, откликалось на каждый пластический вздох, трепетало, дышало, было живым.

Появлялись Девушки. Они всматривались в дали, в ту линию горизонта, откуда должны были вернуться Рыбаки, любимые. И — о счастье! — те возвращались. Появлялись из-за линии горизонта, постепенно вырастая, как приближающиеся корабли: вот вершина мачты, вот уже мачта вся, а вот и полностью корабль. Потрясающая придумка сценографа! Для этого часть планшета в глубине сцены опускалась, и танцовщицы поднимались вверх по невидимым зрителю ступенькам.

Из-за горизонта выходила первая четверка Рыбаков. Они были сплочены, едины. Их общность объявлялась пластически: в шеренге танцовщиков руки, распростерты в стороны, лежали на плечах сосе-

да. Рыбаки слегка раскачивались, как моряки, привыкшие к тому, что палуба под ними качается, шатка. Их пластическая тема дышала уверенностью, мужественностью, силой. И настойчиво повторялась, утверждая — это главное. Следом выходили их товарищи — также сплоченные четверками, вторя той же пластической теме. Девушки проникали в их ряды; каждая находила своего избранника. Счастливые воссоединившиеся пары то приближались к нам, то откатывались к океану; повторяли движение волн, мирных волн, пока океан дарил окружающим свое расположение. Потом эта множественность одинаковых пар рассыпалась. В центре оказывалась одна пара наших героев.

Начиналось протяженное лирические адажио. Бельский трактовал это как диалог душ: прекрасных, влюбленных, неразделимых. Но и этим откровениям приходил конец. Рыбакам надлежало вновь уйти в море. Прощание не было безмятежным. Словно предчувствия одолевали Девушек, которые с тяжелой душой неохотно отпускали напарников.

Темнело. И — о ужас! — начиналась буря. Девушки по-прежнему не расходились. Они продолжали тревожно всматриваться в эти бушующие океанские дали, словно надеялись на чудо — их корабль выстоит, их возлюбленные вернуться.

Но вот одна из них не выдерживала, отделялась от общей массы, выскакивала в центр, судорожно металась. Эта девушка то взывала к подругам, то обращалась к всемогущему океану, молила о помощи, о пощаде, о том, чтобы те, кто так дорог, вернулись. Но силы покидали ее, и она сникала.

Ее сменяла другая. И не могла скрыть отчаяния. Самые худшие предчувствия охватили ее, подчинили целиком. Экспрессия мучительных чувств душила ее, накатывала на ее подруг. Корежило ее тело, а душа ее будто волком выла. Но и эта, неистовая, иссякала.

Вакханалию отчаяния останавливала героиня. Она переводила происходящее в иной эмоциональный ключ. Словно лучик солнца выглянул на этом мрачном небосводе. Мелькнула надежда. Она верила и убеждала подруг — их сила любви такова, что несчастье исключено.

И чудо происходило. Снова из-за линии горизонта вырисовывались фигуры моряков. Снова они выходили сплоченными четверками. Их тема мужества, дружбы, силы повторялась. Но с каждой следующей группой тема таяла, слабела, дробилась на части. Наконец, появлялась заключительная четверка. От пластической темы моряков почти ничего не осталось. И не случайно: в этой четверке, в этой

сплоченной цепи зияла дыра. Руки, протянутые к соседу, не находили там опоры. Они цеплялись за пустоту. Там не было нашего героя.

Второй акт был отдан «Чуждому берегу». Сияния, как уже говорилось, здесь не было. Всё тускло и серо. Сцена уныло пуста. В глубине одиноко ютился остов лодки с оголенными ребрами, истлевший, лишенный паруса. Лодка рассталась с морем в далеком прошлом, скользить по волнам не будет больше никогда. На ней недвижно сидела, окаменев, странная фигура. Спина к залу, вперив взгляд в море. Вся — ожидание, вся — тревожная надежда. Сидела давно, и будет сидеть впредь. Ее любимый из очередного похода не вернулся. Но она продолжала верить: обязательно вернется.

Застывшая темная фигура концентрировала внимание зрителей, настраивала на драматизм предстоящего и связывала оба акта воедино темой утраты, исчезновения и надежды.

Возвращались моряки. Они появлялись отдельными группами, разрозненно. Каждый по себе, в своем характере. Их танец-рассказ состоял из нескольких зарисовок. Один хвастал уловом, наверняка, привирая; показывал, какую огромную рыбину раздобыл. Другой живописал схватку с акулой, которую, как утверждал он, конечно же, в конце концов, ему удалось победить. Эпизоды гротесковые, смешные здесь преобладали.

Появлялись девушки. Их встреча с любимыми происходила поразному. Темы общности и единства не возникало.

Начинался, как и в первом акте, шторм. Волны выбрасывали на берег тело незнакомца. Он был без чувств. Тут оживала, наконец, Потерявшая любимого. Она первой кидалась к нему, заботливо простирала над ним руки, жаждала привести в чувство. Потом кружилаazole, пыталась птицей взлететь, но падала, как чайка с подбитым крылом. Уверена была — это он, он вернулся! Дождалась-таки любимого! Девушка была не в себе, как будто уже чуть тронулась, и не замечала подмены.

Рыбаки сомневались, следует ли им на происходящее реагировать. Потом все-таки окружали незнакомца, заслоняли его. Скрывали от приближавшегося патруля. Мужчины в черном, в воинской форме с белыми касками и портупьями жестким маршем прочесывали сцену. Не замечали выброшенного морем моряка.

Рыбаки понимали грозящую им опасность. Кого-то уводила жена, кто-то ускользал по собственной воле. Группа моряков растворялась, таяла. Оставалась одна Потерявшая любимого, продолжая так же заинтересованно хлопотать возле распростертого тела.

Вторично появлялся патруль. Теперь моряк был беззащитен и открыт. Начинаясь неравная схватка, исход которой был предreshен.

А на другом, «нашем» берегу моряка ждала Любимая. Она и теперь олицетворяла собою Надежду, всю свою любовь обращала к тому, кого ждала. Словно сердцем чувствовала беду. Чайки поддерживали в трудную минуту героиню, звали к свободе, в полет. Пластика героини вбирала в себя элементы темы чаек.

Третье действие начиналось с эпизода в тюрьме. Мрачное, глухое пространство. Высоко-высоко светится окошко, недоступное для героя. Пространство застенка отделено от зрительного зала гипертрофированной решеткой с очень крупными просветами, чтобы были хорошо видны разворачивающиеся за ней события. На переднем плане, вдоль рампы, размещались устрашающие фигуры Патруля. Герой подвергался насилию. Его избивали, затем перешли к пыткам. Но сломить упорство незнакомца не могли. И вот, когда силы у героя иссякали, в его воображении возникали картины прошлого. Словно это его друзья стремились прийти на выручку.

Эти спасительные образы былого прерывало появление Человека в черном. Он вкрадчиво обращался к герою, обволакивал его интонациями обольщения. Даже обманывал его сходством своей пластической темы и темы друзей с «нашего» берега. Тюрьму подменяло другое пространство — удовольствий и развлечений. Обольстительно красивые женщины в вызывающих нарядах проявляли к герою особый интерес, пытались вовлечь в нужные им игры. Разворачивалась картина Соблазнов.

Но тщетно. Тогда герой снова оказывался в темнице. И вдруг там, вопреки реальности, возникал образ Любимой. Воплощение его мечтаний и грез. Разворачивался лирический дуэт о счастье встречи. Оно было наградой за перенесенные страдания и разлуку. В пластике героини мелькала тема чаек. А вот появились и они, мощно заявляя тему свободы и простора, поддерживая и укрупняя эту тему, заявленную Любимой. А следом вся сцена оказывалась усыпанной чайками. Классический кордебалет окончательно утверждал победу главной темы.

Рушились стены тюрьмы. Снова, как в начале, побеждало пространство воздуха и света. Наш герой, вслед за чайками, устремлялся в полет. Его танец становился метафорой свободы, возвращения к всеобъемлющей космической любви.

И вот родной берег достигнут! Рыбак касался земли, пошатываясь, после такого фантастического путешествия, ступал по ней. Шаги становились увереннее. Лицо озарялось радостью. Всё его существо теперь

ликовало! Наконец-то он дома, встреча с близкими предстоит. Герой шел вперед, на рампу, к нам, зрителям, распахивал руки, словно обнимал весь мир.

Так жизнеутверждающе завершился спектакль. Событие, на мой взгляд, недооцененное, а на самом деле — пограничное, некий рубеж. То был эстетический манифест нового искусства, после которого возврата к прошлому не было.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дулова Е. «Берег надежды» А. П. Петрова: рукопись // Личный архив А. А. Соколова-Каминского.
2. Комарова Т. «Берег надежды» А. П. Петрова // Комарова Т. Балеты Андрея Петрова. СПб.: Инфо-да, 2004. С. 11–36.

#### REFERENCES

1. *Dulova E.* «Bereg nadezhdy`» A. P. Petrova: rukopis` // Lichny`j arxiv A. A. Sokolova-Kaminskogo.
2. *Komarova T.* «Bereg nadezhdy`» A. P. Petrova // Komarova T. Balety` Andreya Petrova. SPb.: Info-da, 2004. S. 11–36.

#### 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 793.32 + 786.1

ПРИМА-БАЛЕРИНА СПУСКАЕТСЯ В ПОДВАЛ:  
«ВЕЧЕР ТАНЦЕВ XVIII ВЕКА» ТАМАРЫ КАРСАВИНОЙ  
В «БРОДЯЧЕЙ СОБАКЕ»

В. А. Шекалов<sup>1</sup>

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

Своей известностью «Вечер танцев XVIII века» Т. П. Карсавиной обязан в первую очередь сборнику, изданному «Бродячей собакой» к этому вечеру. В данной статье на основе источниковедческого анализа широкого круга документов уточнена история этого события, освещен его культурный контекст и особенно музыкальная составляющая, исправлены некоторые ошибки, допущенные авторами воспоминаний и публикаций о нем. В выводах дана оценка «Вечера танцев» как явления уникального и вместе с тем характерного для культуры «Серебряного века» с присущим ей интересом к художественному наследию, в том числе — к старинной музыке. Среди иллюстраций к статье впервые публикуются два эскиза костюма Карсавиной работы С. Ю. Судейкина.

**Ключевые слова:** Т. П. Карсавина, Ф. Куперен, «Бродячая собака», клавесин, «Ансамбль старинных инструментов», Ю. Г. Бильштейн, С. Ю. Судейкин

PRIMA BALLERINA GOES DOWN TO THE BASEMENT:  
“EVENING OF THE DANCES OF THE XVIII CENTURY”  
BY TAMARA KARSAVINA IN “STRAY DOG”

Vladimir A. Shekalov<sup>1</sup>

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

By his fame “The Evening of the Dances of the 18th Century” T. P. Karsavina is obliged primarily to the edition published by “The Stray Dog” for this evening. In this article, on the basis of source analysis of a wide range of documents, the history of this event is clarified, its cultural context and especially the musical component are highlighted, some mistakes made by the authors of memories and publications about it are corrected. The conclusions assess the “The Evening of the Dances” as a unique phenomenon and at the same time characteristic of the culture of the “Silver age” with its inherent interest in the artistic heritage, including — to early music. Among the illustrations to the article for the first time are published two sketches of the costume by Karsavina by S. Yu. Sudeikin.

**Keywords:** Tamara Karsavina, F. Couperin, “the Stray dog”. the harpsichord, “the Ensemble of ancient instruments”, Y. G. Bildstein, S. Yu. Sudeikin

### О «Бродячей собаке»

Вначале изложим достаточно известные факты.

28 марта 1914 года<sup>1</sup> 29-летняя прима-балерина Мариинского театра Тамара Платоновна Карсавина провела «Вечер танцев XVIII века» под музыку Ф. Куперена в арт-подвале «Бродячая собака», находившемся в центре Санкт-Петербурга, во втором дворе дома № 5 по Михайловской площади (ныне это Площадь искусств)<sup>2</sup>.

Напомним, что «Подвал Бродячей собаки» (так называли его основатели) был открыт 31 декабря 1911 и закрыт распоряжением градоначальника 3 марта 1915 года. Определения «литературно-артистическое кабаре», «арт-кафе», «кабачок» не вполне отражают «жанр» этого заведения. Оно было создано группой деятелей искусства во главе с Б. К. Прониным как своего рода полузакрытый ночной клуб для «своих», петербургской художественной элиты богемного склада — поэтов, писателей, художников, актеров, музыкантов... Подвал был оформлен художниками С. Ю. Судейкиным и Н. И. Кульбиным. Встречи начинались в 11 вечера и продолжались до утра. На этих «сборищах ночных»<sup>3</sup> встречались, спорили представители разных течений. Завсегдатаями были, в частности, почти все петербургские акмеисты и футуристы — от Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама до В. Маяковского и В. Хлебникова.

### Музыка в «Бродячей собаке»

Обычно «Бродячая собака», зарегистрированная под официальным названием «Художественное общество Интимного театра», вспо-

---

<sup>1</sup> Все даты в статье даны по старому стилю.

<sup>2</sup> Ныне в подвале этого дома (с другим входом) функционирует новое арт-кафе «Бродячая собака», устроители которого стараются воссоздать атмосферу предшествующего заведения с одноименным названием [1].

<sup>3</sup> Да, я любила их, те сборища ночные,—  
На маленьком столе стаканы ледяные,  
Над черным кофеом пахучий, зимний пар,  
Камина красного тяжелый, зимний жар,  
Веселость едкую литературной шутки  
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.  
А. Ахматова

минается в связи с литературой, театром, отчасти живописью, при этом часто смакуется присущий ей определенный божественный дух. Действительно, в «Бродячей собаке» не чуждались шампанского и любовных увлечений: «Все мы бражники здесь, блудницы», — писала в известном стихотворении Ахматова. Но там кипела творческая энергия, проводились лекции, диспуты, импровизированные выступления. По сведениям, собранным в фундаментальной работе А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика [2], среди мероприятий было много самых серьезных, в том числе музыкальных. Так, с 15 октября 1912 года состоялось не менее сорока так называемых «музыкальных понедельников», на которых исполнялась музыка самых разных направлений и жанров. В первых же концертах прозвучали Первый струнный квартет и Девятая («Крейцера») соната для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена, фортепианный Квнтет и одна из фортепианных сонат Р. Шумана, Трио А. С. Аренского. Позднее в программах «понеделньиков» и концертов вне их рамок исполнялись произведения Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, А. Скрябина, К. Сен-Санса, С. Франка, К. Дебюсси, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, И. Альбениса, Г. Вольфа, Р. Штрауса, М. Рegera, А. Шёнберга, И. Стравинского, М. Гнесина, Ю. Шапорина, А. Лурье, малоизвестных сегодня композиторов-современников — В. Ф. Алоиза, А. Д. Медема, Л. В. Николаева, И. И. Чекрыгина, О. Потокера... Были проведены концерты старинной музыки (от Люлли до Баха), вечера памяти П. И. Чайковского и И. А. Саца... С началом Первой мировой войны интернациональные «понеделньики» сменились вечерами русской музыки. Среди выступавших — певицы Антонина Нежданова, Зоя Лодий, Анна Жеребцова-Андреева, пианисты Леонид Николаев, Александр Зейлигер, виолончелист Александр Штример... В целом музыкальные программы были своеобразной «филармонией для избранных». Проходили и совершенно уникальные события синтетического характера. Так, 6 января 1913 года был показан «Вертеп кукольный» — представление на музыку М. Кузмина.

*«Букет Карсавиной»  
и его отражение в искусствоведении*

Но и на этом фоне вечер Карсавиной был событием выдающимся, уникальным. Специально к нему был приурочен выпуск сборника «Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака“ 26 марта 1914 года»<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Первоначально назначенный на 26-е, вечер был перенесен на 28 марта 1914 года.

(рис. 1), замечательный как по содержанию, так и по полиграфическому исполнению, хотя и не имеющий отношения к данному вечеру по тематике [3].



Рис. 1. Обложка сборника «Тамаре Платоновне Карсавиной  
„Бродячая собака“ 26 марта 1914 года»

Сборник стал единственным изданием «Бродячей собаки». Поскольку на его обложке, выполненной по рисунку С. Судейкина, изображен букет в вазе, перевитый лентой с надписью «Карсавиной», слово «Букет» обычно включают в его название. В издании воспроизведены: факсимиле автографов адресованных Карсавиной стихотворений А. Ахматовой, Н. Гумилева, Г. Иванова, М. Кузмина, М. Лозинского, П. Потёмкина; ноты (также факсимиле) «Норвежского танца» М. Зеленского и «Менуэта» В. Каратыгина; портреты балерины работы Л. Кайнера, Дж. Сарджента, В. Серова, С. Сорина, С. Судейкина; статьи В. Светлова и Э. Старка. Открывала сборник панегирическая «Слава Т. П. Карсавиной» Н. Евреинова, напечатанная золотыми буквами.

В современном искусствоведении это издание и собранные в нем отклики на искусство Карсавиной изучены гораздо лучше, чем соб-

ственно «Вечер танцев». Например, в статье О. А. Кузнецовой [4] не просто проанализированы материалы сборника, но рассказано о связях авторов с Карсавиной, их более поздних стихотворных подношениях. Стихотворение М. А. Кузмина «Т. П. Карсавиной» рассматривается в работе М. Хализевой [5]. Н. Л. Дунаева завершает статью о балерине его заключительным катреном [6, с. 216]. Е. Н. Обоймина делает первую строку этого катрена заглавием статьи [7]. Тот же катрен цитирует В. Красовская в книге «Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики» [8, с. 352] и вступительной статье к первому отечественному изданию «Театральной улицы» Карсавиной [9, с. 21]<sup>5</sup>. При этом, видимо, советская цензура (оба издания вышли в начале 1970-х) не позволила упомянуть среди авторов сборника имя Ахматовой<sup>6</sup>. Позднее, в статье «Балет сквозь литературу. Анна Ахматова» [11]<sup>7</sup>, Красовская тонко анализирует ахматовские стихи сборника, но нигде не упоминает событие, к которому приурочили его выход!

### *Ошибки и неточности*

Отметим и небольшую ошибку выдающегося балетоведа. Красовская считает, что «...сборник сложился экспромтом в день, когда кабачок посетила Карсавина» [8, с. 352]<sup>8</sup>. Однако сборник создавался планомерно. М. Кузмин отметил в дневнике 19 марта, за неделю до запланированного «Вечера»: «Писал стихи Карсавиной» [10, с. 439].

Есть ошибки и в других публикациях. Так, Карсавина не могла присутствовать на открытии «Бродячей собаки» (в ночь на 1 января 1912 года), как утверждают некоторые авторы [4, с. 153; 13, с. 142]. Она действительно сообщала в письме В. Я. Светлову, что собирается вернуться в Петербург из Парижа (где была на гастролях с труппой «Русского балета») к 31 декабря [14, с. 243], но ничего не говорила о намерении посетить данное мероприятие, да и вряд ли знала о нем. По словам Н. Л. Дунаевой, «...внезапное изменение планов Дягилева отодвинуло ее возвращение на непредвиденно длительный срок» [14, с. 244–245]. О первом посещении «Бродячей собаки» сама артистка

<sup>5</sup> Несмотря на неоднократно высказываемое восхищение Карсавиной, Кузмин не присутствовал на «Вечере танцев», о чем свидетельствует его Дневник [10, с. 441–442].

<sup>6</sup> Гумилев, также не названный в книге, во вступительной статье упомянут [9, с. 22].

<sup>7</sup> В посмертном сборнике работ Красовской статья перепечатана под другим названием: «Анна Ахматова. Поэма не без героинь» [12, с. 106–113].

<sup>8</sup> Так же, с заменой «дня» на «вечер», во вступительной статье [9, с. 22].

вспоминала: «Один из моих друзей, художник<sup>9</sup>, впервые привел меня туда *за год до войны*» (курсив мой. — В. Ш.) [9, с. 220]<sup>10</sup>, т.е. где-то в 1913 году.

Иногда в воспоминаниях перепутаны имена, факты. Например, режиссер Н. В. Петров (тогда — Коля Петер) вспоминает, что «Карсавина танцевала поставленные *Фокиным* танцы на музыку *Саца, Каратыгина и Анатолия Дроздова*» (курсив мой. — В. Ш.) [13, с. 145]. Между тем, танцы были поставлены молодым балетмейстером Борисом Романовым на музыку Ф. Куперена. Некоторые авторы утверждают, что Карсавина «танцевала на зеркале» [17, с. 132; 18, с. 80]. Но Карсавина не упоминает о зеркале, а пишет, что танцевала «не на сцене, *а прямо среди публики*, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов» (курсив мой. — В. Ш.) [15, с. 221; 16, с. 274].

### *Почему это событие состоялось*

Необходимо ответить на два взаимосвязанных вопроса. Первый — почему вдруг Тамара Карсавина заинтересовалась Купереном и клавесином, и второй — почему Купереном и клавесином заинтересовалась именно Карсавина, а не, скажем, Матильда Кшесинская или Анна Павлова?

Отвечая на первый вопрос, нужно вспомнить, что в начале XX века Россия активно вступает в общеевропейский процесс возрождения старинной музыки и старинных инструментов. С 4 ноября 1906 года выступлением в «Концертах А. Зилоти» в Санкт-Петербурге начинаются гастроли в России парижского «Общества концертов на старинных инструментах» под управлением альтиста и исполнителя на виоль д'амур Анри Казадезюса, в состав которого входили различные виды виол и клавесин. С 1907 года вплоть до Первой мировой войны ежегодно совершает поездки по России польская клавесинистка Ванда Ландовская, жившая в Париже. Эти концерты вызвали большой резонанс. И члены французского ансамбля, и особенно Ванда Ландовская в период до Первой мировой войны стали полноправными участниками музыкальной жизни России. Их искусство оказалось близко не только профессиональным музыкантам и любителям музыки, но

<sup>9</sup> Это мог быть либо С. Судейкин, либо С. Сорин: оба были друзьями Карсавиной и активными членами «Бродячей собаки».

<sup>10</sup> В английском оригинале: «I had been brought there for the first time by a friend, a painter, *in the year before the war*» [15, p. 254]. В переводе И. Э. Балод [16, с. 273], в целом хорошо, это существенное уточнение почему-то отсутствует.

и в целом русской художественной интеллигенции [19, с. 102–137]. Так, уже на первом упомянутом концерте, кроме музыкантов, присутствовали Вера Комиссаржевская, Михаил Кузмин, Константин Сомов, художник и издатель Зиновий Гржебин... Кузмин записал в дневнике: «Какой-то особый полудуховой звук старых инструментов, чистота, звон клавесина действовали очаровательно» [20, с. 256]. Позже Ландовскую рисовали В. Серов, К. Сомов, Л. Пастернак.

Отвечая на второй вопрос — «Почему Карсавина?» — сошлемся на мнение Ф. Лопухова: «Карсавина занимала особое место по своей интеллигентности, очень редкой в балеринской среде того времени. Начитанная, образованная, живущая интересами искусства, Карсавина была значительно выше других артистов...» (цит. по: [21, с. 106]). Об этом же говорили современники. В. Пяст считал ее «бесконечно талантливой и интеллигентнейшей из танцовщиц» (цит. по: [22, с. 253]). «Она была единственной из балерин близкой литературным кругам», — писал Г. Адамович (цит. по: [22, с. 255]). В «Бродячей собаке» Карсавина даже выступала как чтица: Борис Пронин вспоминал, что она по его просьбе «очень-очень хорошо» (цит. по: [22, с. 255]) читала по автографу стихи Гумилева, присланные из Абиссинии. Брат Карсавиной Лев стал известным историком и религиозным философом. Сама она разделяла интересы членов мирискусников, в частности, увлечение многих из них (К. Сомова, А. Бенуа, Е. Лансере) XVIII веком. И она была единственной балериной, кто мог реализовать этот проект.

### *Цель и финансовая составляющая «вечера»*

Какова была цель проведения танцевального вечера в достаточно стесненных условиях подвала? Многие мемуаристы отмечают чрезвычайно высокие цены на билеты — 25 рублей для посторонних, т.н. «фармацевтов»<sup>11</sup>. (В 1914 году это было приблизительно равно

<sup>11</sup> Поэт Бенедикт Лившиц, один из завсегдатаев «Бродячей собаки», свидетельствовал: «Основной предпосылкой „собачьего“ бытия было деление человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на „фармацевтов“, под которыми разумелись все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой профессии они ни принадлежали. <...> Борис Пронин, отлично учитывая интерес, проявляемый „фармацевтами“ к литературной и артистической богеме <...>, драл с посторонних посетителей сколько взбрело на ум, иногда повышая входную плату до 25 рублей, как это было, например, на вечере Карсавиной» [23, с.509–510]. Эту сумму называет также Виктор Шкловский, подчеркивая, что это — «пять маленьких золотых» [18, с. 80]; она указана и в информации о вечере (см. рис. 2). В воспоминаниях Судейкина цена билета вырастает аж до 50 рублей [24, с. 193].

среднемесячной заработной плате учителя начальных классов или занятых в промышленности в Петербурге [25].) В чем причина такой цены? Как свидетельствует одна из постоянных посетительниц подвала Бэла Прилежаева-Барская, «приходилось пускать „фармацевтов“ <...> когда „Собаке“ требовались деньги. Тогда устраивалось какое-нибудь чествование, например, Карсавиной, и рассылались билеты. Я помню этот блестящий вечер <...>. Билеты стоили дорого...» (цит. по [22, с. 118–119]. Но все артисты, Карсавина в том числе, выступали бесплатно. С ее стороны это был благотворительный вечер в пользу «Бродячей собаки».

### *Подготовка*

Сейчас трудно назвать инициатора «Вечера». Подготовлен он был достаточно быстро. Карсавина прибыла в Санкт-Петербург из Берлина, где гастролировала с дягилевской труппой, 14 марта 1914 года; 15-го в интервью «Биржевым ведомостям» она, говоря о ближайших планах, ни слова не сказала о предстоящем вечере [26]. Но уже 19-го М. Кузмин начал писать стихотворение в ее честь [10, с. 439]. А 23 марта в газете «День» литератор П. П. Потемкин сообщает: «В „Бродячей собаке“ кипит работа по устройству вечера танцев Т. П. Карсавиной. В темном погребке, освещенном красно-клюквенными лампочками, странно смешивающим свой свет с чахлым светом маленьких окон, каждый день усиленно репетирует свои танцы Карсавина. В скромном, но изящном платье трудится она в поте лица, всецело захвачена прелестной музыкой Куперена. Фантастическое впечатление остается у случайного зрителя, попавшего с яркого весеннего дня в волшебный полумрак и видящего типичные старинные танцы в современном костюме, впечатление незабываемое. Странно непривычно и хорошо» [27]. Потемкин пишет и о расколе среди балетоманов по поводу предстоящего вечера: «Одни возмущаются этим выступлением нашей всемирно известной балерины в кабачке богемы, другие приветствуют этот жест искусства ради искусства, это уклонение от косных „так приностей“. Многие из противников Т. Карсавиной заранее точат перья для того, чтобы позлорадствовать в случае неудачи» [27]. Среди противников был Аким Волынский, часто критиковавший балерину на страницах «Биржевых ведомостей»<sup>12</sup>. И 28 марта, в день самого события,

<sup>12</sup> Так, 21 марта в рецензии «Танцы в „Спящей красавице“» он писал: «Переходя затем к первой картине балета, должен без оговорок указать, что прелестное *pas d'action* не производит никакого впечатления. В самом выходе Карсавиной в багровом парике

он раздражается публикацией, в которой прямо говорит об упадке ее таланта:

«Молодая танцовщица с иконописным лицом и пластикой рыхло тающих движений, не запечатлевающих в памяти ни одной резко определенной черты, вызвала все-таки заслуженные восторги даже в одной плоскости с почти музыкальными гипнозами Преображенской и стихийной безудержностью Кшесинской. Карсавину любили интимною какою-то любовью без конца. Но вот с артисткою что-то случилось. Что-то исказило ее облик до неузнаваемости. Сейчас Карсавина танцует иногда, например, в „Спящей Красавице“, не только без значительного успеха, но при одних лишь, ставших традиционными, вежливых хлопках по адресу балерины из рядов кресел. Молчат патетические верхние ярусы, безмолвствуют и ложи. Нет подъема в зале. Нет даже и никакого спора на тему ее искусства. Все напротив стало ясно тут до ужаса. Симпатичное дарование артистки заметно линяет в постоянном разобщении ее с серьезными задачами классического танца, в ее метаниях из государства в государство на службе Желтому Дьяволу. При этом талант Карсавиной все больше и больше теряет и свой природный диапазон. Еще недавно артистка выдавалась своей индивидуальностью и среди светил творчества на большой сцене Мариинского театра, а теперь ей нужна уже сцена самая крохотная в мире, сцена „Бродячей собаки“, протоптанная и оттоптанная канканирующими весельчаками балетной труппы, чтобы стяжать успех своему имени. Значение „Бродячей собаки“ я здесь умалить не собираюсь нисколько! Но для искусства Карсавиной я все-таки пожелал бы территории менее исключительной по своей репутации и более просторной» [29].

В критике Волынского проявлялось неприятие нового направления в балете, ассоциировавшегося с творчеством М. Фокина, шире — с С. Дягилевым и «Миром искусства» в целом. К этому направлению принадлежала и Карсавина. Именно эту принадлежность она подчеркнула в ответе одному «доброжелателю», отговаривавшему ее от выступления: «Вы советуете мне не раздражать врагов, — но вы забыли, что, думая о врагах, мы теряем друзей» [27].

---

нет шика, нет яркости в сказочном стиле, нет балерины. Адажио с кавалерами, в котором имеются картинные разгибания ноги на высоте талии, носит у нее лимфатический характер и притом не разделано в деталях, а идет грубоватыми мазками, смягчаемыми время от времени приторно разжиженными позами заурядной сентиментальности. Так в больших *pas de chat* заключительной коды артистке, не справляющейся с идеями чистой хореографии, приходится уже рядиться в технику Дункан, прошедшую к тому же через грубую имитацию Фокина» [28].

## *Обстановка и хореография*

Что же было на вечере? Есть некоторые данные об обстановке. Не раз цитировались воспоминания Судейкина, оформившего зал: «Сцена зала с настоящими деревянными амурами 18-го столетия, стоявшими на дивном голубом ковре той же эпохи при канделябрах. Невиданная интимная прелесть. 50 балетоманов... смотрели, затаив дыхание, как Карсавина выпускала живого ребенка-амура из клетки, сделанной из настоящих роз» [24, с. 193]. Судейкин был и автором костюма, в котором выступала Карсавина в тот вечер. Два эскиза художника, хранящиеся в Театральном Музее имени А. А. Бахрушина и впервые публикуемые в данной статье<sup>13</sup>, дают два разных варианта — первый более яркий, второй — более изысканный (рис. 2, 3). Оба варианта подписаны художником, снабжены указаниями на материалы, из которых должны были бы изготовлены костюмы: в первом варианте «легкий мессалин и кружево», во втором — «белый шифон и натуральные листья [нрзб. одно слово — ВШ.]». Судя по рецензии, упоминающей «колокольчик белой лилии» (см. ниже), избран был второй вариант.

Согласно Судейкину, постановка Б. Романова называлась «Элементы природы», но какое содержание скрывалось под этим названием — неясно.

К сожалению, освещение хореографии — почти нулевое. Название обещает танцы XVIII века. «Типичные старинные танцы», согласно информации П. П. Потёмкина, должен был видеть свидетель репетиций Карсавиной [27]. Может быть, более конкретные данные есть в рецензиях? К сожалению, пока рецензия Э. Старка (кратко процитированная в работе А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика [2, с. 231]) остается единственной, на которую можно было бы опереться. Приведем ее полностью:

«В эту тихую, теплую, ясную ночь Петербурга, уже напоенную сладким трепетом весны, нас посетило странное видение... Это было почти под землей... Было это в подвале „Бродячей собаки“, там сидели мы, немногие, и ждали, ждали с биением сердца: вот сейчас раздернется завеса у входа в лазурное царство невиданной, несознанной красоты... И вот перед нами раскрылась сияющая даль, неслышной поступью эльфа в колокольчике белой лилии скользнула фея, — пришла Карсавина.

Зазвучал клавесин, придвинулось вдруг что-то далекое, далекое, некогда бывшее столь красивым, а муза танца, переступив очерченный круг, начала свое волшебство.

<sup>13</sup> Благодарю дирекцию ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и лично Н. А. Машечкину за помощь в получении разрешения на публикацию эскизов.



Рис. 2. Судейкин С. Ю. Эскиз костюма Т. П. Карсавиной для вечера в кабаре «Бродячая собака». 1914 г. Бумага, графитный карандаш, акварель, белила. 32,4x24,6. ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, КП 63788



Рис. 3. Судейкин С. Ю. Эскиз костюма Т. П. Карсавиной для вечера в кабаре «Бродячая собака». 1914 г. Бумага на картоне, графитный карандаш, акварель, белила. 32,4x25. ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, КП 63789

Да, это было прекрасно! В тонкой красоте интимности это было прекрасно! XVIII век, век утонченной галантности, томных вздохов, безмятежных улыбок, век, проникнутый обаянием высшего изящества, век, быть может, единственный, когда умели любить и за любовь умирать, воскрес перед нами, он воскрес в танце, угаданном счастливым наитием молодого балетмейстера Романова, он воскрес в музыкально-пластическом рельефе, который придала танцу Карсавина.

Она танцевала совсем близко перед нами. Мы чувствовали, как на нас точно надвигаются чары волшебницы. Она творила красоты танцевальной пластики с божественной легкостью, она носилась на пространстве в несколько квадратных аршин, она мелькала, кружилась, легко от земли отделялась, подобно цветочному пуху, сдуваемому нежным прикосновением ветерка, она была воплощенный танец. Карсавина тут с небывало ощутимой ясностью показала, какой она мастер. Ибо только мастер, поработивший под свою власть искусство со всей его техникой, со всеми его затаенными трудностями, со всеми неожиданностями, которые скрываются в его области, может так танцевать, может облечь ритмическое волнение, рождаемое звуками музыки в прекрасном, жизнью наполненном теле, в столь законченную форму, из этого священного трепета танца создать образ, сияющий улыбкой весны, прозрачный, точно зеркало уснувшего в тени дерев пруда, и говорящий сердцу человека на волшебном языке красоты. Карсавина танцевала с редким гармоничным совершенством, ее лицо, руки, стан, ноги, все тело, облеченное в костюм XVIII века по рисунку Судейкина, были замкнуты в едином ритмическом круге и подчинены бессознательно единому замыслу, и отсюда-то, из этого мастерства художника, царящего в своем искусстве безраздельно, рождалось то очарование, тот образ невозвратно минувшего века, когда любовь и красота шли рука об руку, как два существа нераздельные, когда любовь и красота справляли свой праздник на острове Цитеры. О, прекрасный, дивно сияющий век, твою красоту воспели кистью своей Ватто, и Буше, и Ланкре, и задумчивый Грез, ты вчера, в эту тихую ночь, в этом тесном подвале, еще раз на краткое мгновение улыбнулся нам через танец прекраснейшей женщины века XX-го.

Принцессой из сказки была сейчас Карсавина, и поэты принесли ей жемчуг своего вдохновения, была она музыкой, нашептавшей поэтам чудесные сны... Как это прекрасно!» [30].

К сожалению, рецензия передает восторг критика, но дает мало данных для анализа; и, как бы не хотелось вписать этот вечер в зарож-

давшееся тогда движение возрождения исторического танца, ничто в описании не позволяет это сделать.

### *Музыканты*

Об исполнителях музыки никто из мемуаристов и рецензентов ничего не сообщает. Только Старк упоминает клавесин, а Судейкин — «наше трио на старинных инструментах», хотя именно *трио*, по имеющимся данным, из заявленных исполнителей никак не составляется. И сама Карсавина в воспоминаниях ни словом не упоминает музыкантов (как впрочем, и балетмейстера, и художника). К сожалению, это достаточно типично. «Я танцевала под музыку Куперена...» Но кто исполнял эту музыку?

Сохранилось две несовпадающие друг с другом программы вечера. В первой, экземпляр которой хранится в архиве Музея-квартиры А. А. Ахматовой (см.: рис. 4), сказано: «Музыка François Couperin / Танцы поставлены Б. Г. Романовым / Костюмы С. Ю. Судейкина / Аккомпанируют на клавесинах Ван Орен, И. С. Миклашевская<sup>14</sup>, В. Г. Каратыгин<sup>15</sup>, на *viola da gamba* Ю. Г. Бильдштейн. Bergerettes исполнит Ян Рубан»<sup>16, 17</sup>.

И Каратыгин, и Миклашевская не раз выступали в «Бродячей собаке», но, судя по всему, участия в том вечере не приняли. Он был перенесен на 28 марта, о чем постоянные члены «Бродячей собаки» были уведомлены специальной повесткой (рис. 5; 6).

Во втором варианте программы, один из экземпляров которой вместе с повесткой хранится в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке, в качестве исполнителя музыки Франсуа Куперена на «клавесинах» назван некто Г. Р. Комаров. Что же это за музыкант, которому Карсавина доверила столь ответственную роль? С помощью справочников «Весь Петербург/Петроград» и сайта «Esto-Russia» удалось

<sup>14</sup> Ирина Сергеевна Миклашевская (1883–1953?) — пианистка, с 1913 по 1950-е годы преподавала фортепиано в Санкт-Петербургской-Петроградской-Ленинградской консерватории.

<sup>15</sup> Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925) — музыкальный критик, менее известный как композитор. В сборнике, преподнесенном Карсавиной, содержится его Менуэт.

<sup>16</sup> Ян Рубан — артистический псевдоним камерной певицы Анны Михайловны Ян-Рубан, урожденной Петрункевич (1874–1955), дочери видного члена кадетской партии Михаила Ильича Петрункевича.

<sup>17</sup> Фото именного пригласительного билета Ахматовой на вечер танцев Тамары Карсавиной опубликовано в статье Кузнецовой [4, с. 161].

выяснить, что это был *Георгий Рафаилович Комаров*. Он родился в 1890 году (т.е. был в тот момент 24-летним), жил в Петербурге-Петрограде по меньшей мере с 1913 по 1917 годы<sup>18</sup>, в начале 1920-х годов работал как пианист и дирижер в Таллинне [38]. Дальнейшие следы его теряются.

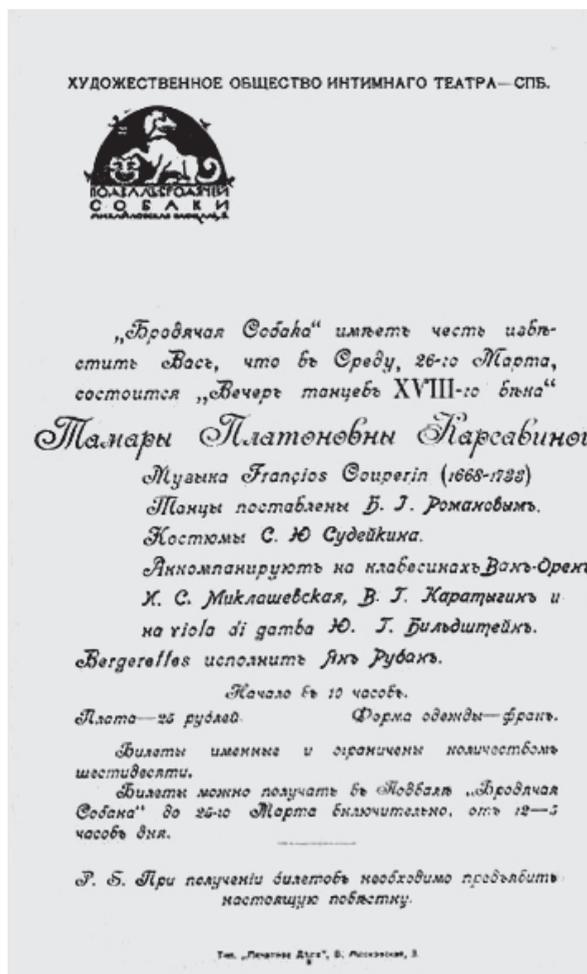


Рис. 4. Первоначальная информация о «Вечере танцев XVIII века». Музей-квартира А. А. Ахматовой

<sup>18</sup> Адреса проживания Комарова: в 1913 году — Троицкий пр-т, д. 46, в 1914 — Суворовский пр-т, д. 59, в 1915 — Владимирский пр-т, д. 6, в 1916 и 1917 — набережная р. Фонтанки, д. 86. До и после этих дат место пребывания Комарова справочниками не определяется. Частая смена адресов и отсутствие в справочниках имени отца, Рафаила Комарова, говорят о том, что он был, очевидно, приезжим, возможно, учился в консерватории. В 1916 году Г. Р. Комаров получил чин губернского секретаря (12-й чин в табеле о рангах) [31, с. 304; 32, с. 317; 33, с. 316; 34, с. 327; 35, с. 331].

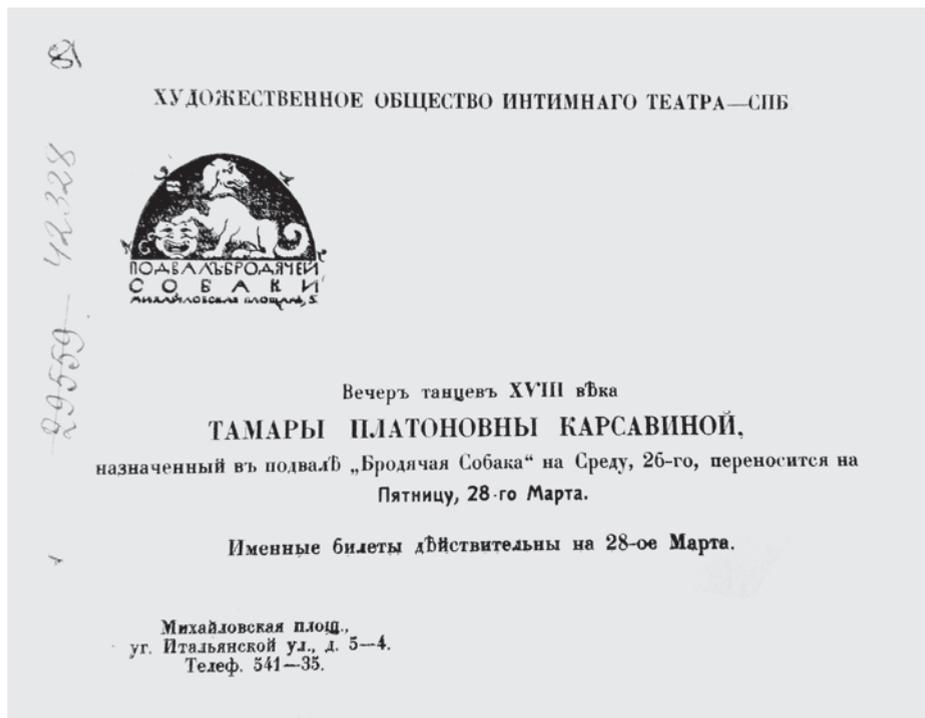


Рис. 5. Повестка о переносе вечера.  
Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека

Во второй программе, помимо купереновских, указаны музыкальные произведения и других композиторов. Их должны были исполнить «...на клавесинах и *viola di* (правильно *da* — В. Ш.) *gamba* Ван Орен и Ю. Г. Бильдштейн» (см. рис. 7). Имена этих музыкантов также встречаются в первом варианте программы. Видимо, оба сыграли большую роль в подготовке вечера.

Об А. Н. Ван-Орен мы можем сказать только, что эта певица и пианистка проживала в то время в Санкт-Петербурге (по адресу: ул. Мещанская, д. 13) со своим мужем, Ю. Г. Бильдштейном [39, с. 146], и выступала с ним. О последнем известно больше. Юрий Григорьевич Бильдштейн (10.02.1887 (84?) — 15.12.1947) — в то время известный в Санкт-Петербурге виолончелист. В ряде источников написание фамилии варьируется — Бальдштейн<sup>19</sup>, Больдштейн [41, с. 202]. Часто он

<sup>19</sup> Такое, очевидно ошибочное, написание фамилии дает «Вологодский листок» (1915, № 925, 928). В нем, в частности, говорится, что 6 ноября 1915 года в Вологде состоялось выступление «виолончелиста Ю. Г. Бальдштейна... и пианистки А. Н. Ван-Орен» [40].

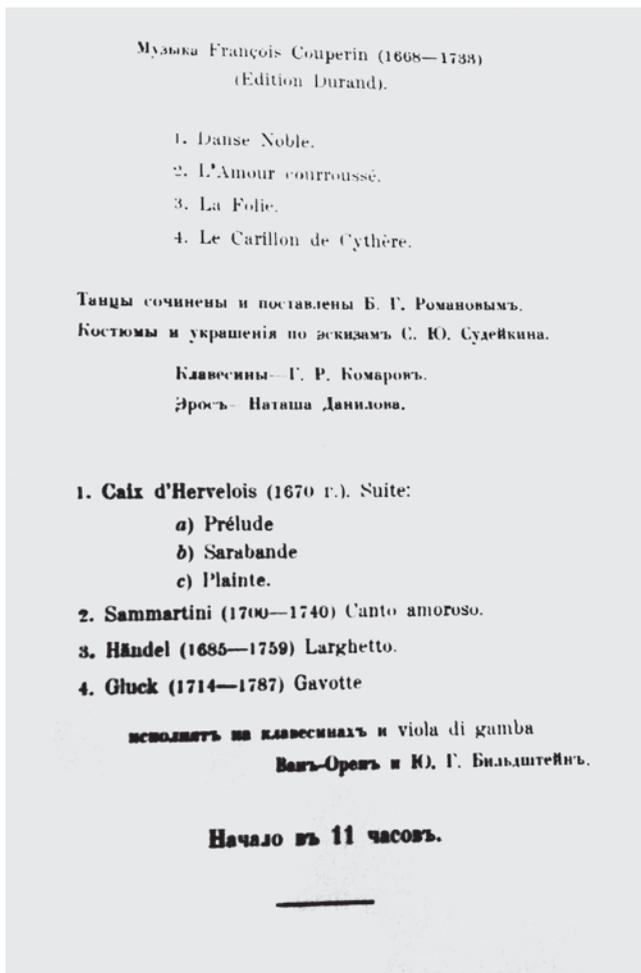


Рис. 6. Программа вечера.

Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека

выступал и как *Ван-Орен*, а в эмиграции (сначала во Франции, потом в США) вел исполнительскую, композиторскую, педагогическую деятельность под фамилией *Бильстин* (Bilstin) [42; 43]. Он родился в Одессе, в 1904 окончил Тифлисское музыкальное училище по классу И. Ф. Сараджева, в 1906 — Брюссельскую консерваторию (с первой премией), в 1908–1909 годах преподавал в родном Тифлисском училище, с 1909 жил в Санкт-Петербурге. Историк виолончельного искусства Л. С. Гинзбург свидетельствует, что Бильдштейн «с огромным успехом... концертировал в России и за границей» [44, с. 207]. В фонде Стасовых в Институте русской литературы (Пушкинском доме) РАН

сохранились программы его концертов 1914–15 годов, например, концерта старинной французской музыки в Зале художественного адвокатского кружка в Петрограде 20 декабря 1914 года, сольного концерта в Малом зале Консерватории 10 апреля 1915 года [45]. Об авторитете Бильдштейна свидетельствует его участие в жюри II Конкурса по испытанию струнных инструментов русских мастеров, прошедшего в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории 10 февраля 1913 года [46]. В первые годы после революции он входил в «Ударную концертную труппу культпросветотдела Петроградского Совета профессиональных союзов» [41, с. 75], участвовал в «музыкальных понедельниках» музыкального отдела Политуправления Балтийского флота [41, с. 183]. Помимо виолончели, Бильдштейн «отлично владел гамбой» [44, с. 207] и даже обучал желающих игре на этом инструменте. В частности, у него учился известный впоследствии советский музыковед С. Л. Гинзбург<sup>20</sup>.

Примерно в 1913 году Бильдштейн (Ван-Орен) основал в Санкт-Петербурге Ансамбль старинной музыки по образцу упоминавшегося выше ансамбля Анри Казадезюса. Этот коллектив, к сожалению, почти забыт. Ансамбль, подобно французскому, состоял из разных видов виол: пардессю (высокая дискантовая виола, или квинтон), виоль д'амур, виолы да гамба, басовой виолы и некоего клавишного, который назывался то «клавесинами», то «клавикордом» («clave corde»), на котором играла А. Н. Ван-Орен.

Ансамбль, видимо, формировался постепенно и просуществовал как минимум до 1922 года. Сведения о нем есть в «Музыкальном календаре» Габриловича 1914 года [39] и в справочнике «Весь Петроград» за 1922 год [48, с.67]. Далее они исчезают. И там и здесь перечислены его участники. Сохранились программы некоторых концертов. 20, 27 и 13 марта 1917 года Ансамбль дал три вечера старинной музыки в Зале Петровского училища (наб. реки Фонтанки, д. 62). В это время его состав был следующим: «Г-жа: А. Ван-Орен — *clavécin, Petit orgue*; Г-жа: И. Пиастро — *Pardessus de viole*; Я. Костржев — *Viole d'amour*; Ю. Ван-Орен — *Viole da gamba*; И. Абрамович — *Basse de viole*»

<sup>20</sup> Л. Белякаева-Казанская считает, что Ван-Орен преподавал игру на виолончели и виоле да гамба в консерватории, где у него и учился С. Л. Гинзбург [47, с. 11]. Однако в словаре педагогов Санкт-Петербургской-Ленинградской консерватории фамилии Ван-Орен и Бильдштейн не встречаются, а в «Автобиографии», опубликованной Л. Белякаевой-Казанской, Гинзбург пишет: «Параллельно научным занятиям я изучал игру на виолончели и виоле-да-гамба у Ю. Г. Ван-Орен и посещал консерваторский класс камерного ансамбля А. К. Глазунова» [47, с. 215], т. е. отделяет обучение у Ван-Орена от занятий в консерватории.



Рис. 8. Ю. Г. Бильдштейн (Ван-Орен)

[49]. Видимо, к самым первым послереволюционным годам относится аналогичный цикл, недатированная программа первого концерта которого хранится, как и предыдущая, в Кабинете рукописей Российского института истории искусств. Состав ансамбля здесь изменился: «А. Ван-Орен – Petit Orgue / Clavicorde / Chant; Б. Крейнин – Pardessus de viole; Ю. Эйдлин – Viole d’amour; Ю. Ван-Орен – Viole da gamba; М. Блюмберг – Basse de viole» [49]. Тот же состав указан в справочнике «Весь Петроград» за 1922 год. Как видим, основными участниками ансамбля были Ю. Г. Бильдштейн (Ван-Орен) и его жена.

### О «клавесине»

Но что же за «клавесины» должны были звучать на вечере Карсавиной? Сколько их было? Множественное число в названиях струнных клавишных инструментов часто применялось в России в XVIII–

XIX, порой и в XX веке. Например, у Пушкина в «Евгении Онегине» Владимир Ленский в доме Лариных в вечер перед дуэлью «...садился... за клавикорды / И брал на них одни аккорды». Не исключение в этом отношении и «клавесины». Так что этот инструмент был один. Но это был не клавесин — их в то время в Петрограде фактически не было<sup>21</sup>. Под этим наименованием фигурировало прямоугольное («столообразное») фортепиано, принадлежавшее основателю и редактору «Русской музыкальной газеты» Николаю Федоровичу Финдейзену (1868–1928).

Многосторонняя деятельность Финдейзена затронула и старинные инструменты. К сожалению, он не избежал в этом направлении ошибок [50]. В мае 1898 года он задумал организацию популярных лекций, для которых мечтал «...достать настоящие спинеты и клавесины» [51, с. 216]. 1 августа 1901 года записал в дневнике: «Вчера от Шредера привезли старинное, квадратное (вроде сложенного ломбардного столика) *фортепиано* 1781 г. (английское), в 4 ½ октавы (курсив мой. — В. Ш.) [51, с. 282]. В этом документе инструмент назван верно: это действительно *прямоугольное* (но не квадратное!) *фортепиано* лондонской фирмы Gabriel Buntebart et Sievers (только год прочитан Финдейзенем ошибочно, правильно — 1784), ныне хранящееся в Музее музыки в Шереметевском дворце (рис. 6). Инструменты этого типа визуально похожи на клавикорд, но обладают иной механикой<sup>22</sup>. Вскоре, однако, Финдейзен «переименовывает» это фортепиано в клавесин, несмотря на то, что, помимо отличий в механике<sup>23</sup>, и внешне *прямоугольный* инструмент Финдейзена не был похож на *крыловидный* клавесин. Скорее, по форме его можно было спутать с прямоугольным клавикордом или *вёрджиналом* — близким родственником клавесина.

Финдейзен не раз организовывал концерты старинной музыки с участием этого инструмента. В «Русской музыкальной газете» находим рецензию на один из них: «Самыми интересными № № вечера были 4 сонаты для клавесина, хорошо исполненные г-жей Гольденблюм на вполне сохранившемся *клавесине* <...> (из коллекции Н. Ф. Финдейзена)» [52, стб. 111]. После общения с Вандой Ландовской во время ее гастролей в России в 1907 году он понял свою ошибку, но «исправил»

<sup>21</sup> В Музее Придворного оркестра находился спинет 1532 года, использование которого в концерте совершенно исключается.

<sup>22</sup> На клавикорде звуки извлекаются путем касания струны *тангентом* — особым металлическим штифтом; на всех видах фортепиано — путем удара молоточка по струне.

<sup>23</sup> Также как фортепиано и клавикорд, клавесин — клавишный струнный инструмент, но, в отличие от первых двух — *щипковый*. Его струны при игре приводятся в действие щипком (дерганием) плектра.

ее своеобразно: переименовал «клавесин» в «клавикорд». В каталоге Музыкально-исторического музея Государственной Академической филармонии, заведующим которого Финдейзен стал в 1920 году, инструмент также описан как «клавикорд с молоточками» [53, с. 50].



*Рис. 8.* Фортепиано лондонской фирмы Gabriel Buntebart et Sievers, 1784. Музей музыки в Шереметевском дворце, Санкт-Петербург

Финдейзен и Бильдштейн были хорошо знакомы, вместе музицировали [54, с. 135]. В Обществе друзей музыки, организованном Финдейзеном и А. Зилоти, Бильдштейн создал секцию общедоступных концертов. Скорее всего, именно прямоугольное фортепиано, принадлежавшее Финдейзену, и вошло в состав Ансамбля старинной музыки под меняющимися названиями «клавесин» — «клавикорд»<sup>24</sup>. Как «клавесин», оно и было использовано для «Вечера танцев» Карсавиной<sup>25</sup>. Безусловная «старинность» прямоугольного фортепиано служила для музыкантов и любителей того времени своего рода гарантом подлинности. В их оправдание нужно напомнить, что звуковые качества фортепиано XVIII века действительно имеют больше общего с клавесином, чем с современными роялями. В этом легко убедиться, послушав записи современных аутентистов, обращающихся в своем исполнительстве к ранним фортепиано.

<sup>24</sup> Настоящие клавикорды никогда не использовались как ансамблевые инструменты из-за слабого звука.

<sup>25</sup> Автор не исключает возможности того, что это могло быть прямоугольное фортепиано, *не принадлежавшее* Финдейзену. Несколько таких инструментов хранятся в Музее музыки в Шереметевском дворце в Санкт-Петербурге.

## Музыка

Наконец, необходимо выяснить, какая же музыка звучала на этом вечере.

Карсавина указывает, что сама выбрала для танцев пьесы Куперена, которые в английском оригинале названы «the Cuckoos and Dominoes and Chimes of Cytheria» [15, p. 253].

В первой части печатной программы анонсированы четыре произведения Куперена:

1. *Dance noble*
2. *L'Amour courroussé*
3. *La Folie*
4. *Le Carillon de Cythère.*

Точно совпадает со «списком Карсавиной» лишь четвертая пьеса — «*Le Carillon de Cythère*» из 14-й сюиты (ordre) Третьей книги «Пьес для клавесина» Куперена (1722). Как часто в пьесах Куперена, перевод названия представляет определенные сложности. *Cythère* — Цитера (или Кифера, или Китира) — греческий остров, на котором был расположен один из древнейших храмов, посвященных Афродите; в понимании эпохи Куперена — остров любви. Первый вариант картины А. Ватто «Паломничество на остров Киферу» был создан в 1717. *Le Carillon* в названии пьесы не следует переводить буквально как «карильон» [4, с. 160] — музыкальный инструмент, состоящий из набора колоколов и механизма, с помощью которого можно управлять ими. Обычный перевод слова — трезвон (колоколов). Пьесы с названием *Carillon*, изображающие перезвон колоколов, встречаются у разных композиторов, например, у Генделя. Поскольку пьеса Куперена выдержана в основном в высоком регистре, перевод слова как «колокола» [9, с. 221] также вряд ли уместен. Более удачные варианты перевода — «Колокольчики Цитеры» [55, с. 181], «Перезвон колокольчиков Киферы» [16, с. 274].

Третья пьеса программы, несмотря на неточное название, легко определима — это, безусловно, «*Les Folies françaises, ou les Dominoes*» из 13-й сюиты Третьей книги «Пьес для клавесина» — один из шедевров Куперена, своего рода предтеча шумановского «Карнавала». *Folie* переводится с французского как «безумие», «сумасшествие», «безрассудство», «страсть»; *domino* в данном случае означает особый тип маскарадного костюма. Но существующие переводы названия — «Французские Безумства, или Домино» [55, с. 169], «Французские фолии, или домино» [56, с. 99] — мало что говорят

читателю<sup>26</sup>. Название отсылает к *фолии* — португало-испанскому танцу, которому, помимо страстности, безрассудства свойственны определенная гармоническая последовательность и строящаяся на ней вариационная форма свойственны. Вариации на испанскую фолию получили особую популярность после обращения к ним Арканжело Корелли (а затем С. Рахманинова). В форме вариаций на гармоническую последовательность (но не совпадающую с гармонической последовательностью испанской фолии) строится и пьеса Куперена. Она состоит из 12 вариаций — небольших миниатюр, большинство которых характеризует определенное человеческое качество или состояние (девственность, целомудрие, надежду, верность, пылкость, кокетство, безмолвную зависть, отчаяние и т.д.), каждое из которых появляется в маскарадном костюме своего собственного цвета, характеризующего это качество<sup>27</sup> (что дает интересный материал для анализа трактовки семантики цвета в XVIII веке). В вариации включены также *Les Coucoucs Benevoles* («Благосклонные /или «добровольные» [55, с.173] / кукушки»), причина появления которых в данном цикле загадочна (см. об этом: [55, с. 173–174]). В целом цикл, который Карсавина могла слышать в исполнении Ванды Ландовской, на наш взгляд, дает богатейшие возможности для пластического воплощения.

Что касается двух первых номеров программы, *Dance noble* («Благородный танец») и *L'Amour courroussé* («Разгневанный Амур»), то пьес с такими названиями у Куперена нет! «Благородным танцем» могла быть статья одна из сарабанд, например, пьеса *Les Vieux Seigneurs* («Старые сеньоры») с подзаголовком *Sarabande grave* («Торжественная сарабанда») и указанием *Noblement* («Благородно») из 24-й сюиты. Впрочем, такая ремарка нередка у Куперена. Понять, какую пьесу устроители вечера переименовали в *L'Amour courroussé*, сложнее. Возможно, это ре-минорный *L'Anguille* («Угорь») из 22-й сюиты, напоминающий по характеру и тематизму ре-минорную Прелюдию из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Во второй части программы должны были прозвучать произведения, в которых сольную партию на виоле да гамба играл Юрий Бильдштейн, а именно: три части (Прелюдия, Сарабанда и «Жалоба») из Сюиты французского композитора и гамбиста Луи Кэ д'Эрвелуа (1680–1759), популярные и сегодня в переложении для разных инструментов

<sup>26</sup> Ценные комментарии по поводу многозначности названия и смысловой сложности самой пьесы содержатся в работе В. Н. Брянцевой [55, с. 169–174].

<sup>27</sup> Поэтому и перевод слова *folies* как «карнавал» [9, с. 221] в данном случае не лишен смысла.

«*Cante amoroso*» Дж. Б. Саммартини (1695–1750), *Larghetto* Г. Ф. Генделя (из скрипичной Сонаты си минор HWV 371) и Гавот К. В. Глюка<sup>28</sup>. Никаких отзывов об исполнении этой части программы нам обнаружить не удалось. Но, поскольку Судейкин все-таки вспоминает «наше трио на старинных инструментах», заявленные произведения, видимо, были исполнены. Вероятно, эта часть была музыкальной интермедией между танцами Карсавиной и ее чествованием, в ходе которого поэты преподнесли ей подготовленный сборник и «продолжали придумывать и читать новые» мадригалы в ее честь [9, с. 220].

### *Современные отголоски «вечера танцев XVIII века»*

Несмотря на недостаточную освещенность хореографической и музыкальной составляющих «Вечера танцев» Карсавиной, событие не было забыто.

В 1996 году издательство «Композитор» по инициативе Вадима Владимировича Киселева выпустило «Букет для Тамары Карсавиной» [57]. В нем к материалам сборника 1914 года прибавились более поздние: изображения Карсавиной кисти А. Бенуа, П. Пикассо, А. Марти; посвященные ей стихи французского поэта Жана-Луи Водуайе (в оригинале и в переводе Галины Северской); статьи самого Киселева, в т. ч. об иконографии Карсавиной. В конце нового сборника помещен интересный сценарий Вадима и Татьяны Киселевых «для Екатерины Максимовой и Владимира Васильева», в котором авторы попытались реконструировать вечер в «Бродячей собаке», расписав даже желательных исполнителей.

А 25 марта 2014 года в честь 100-летия «Вечера танцев XVIII века» в арт-подвале «Бродячая собака» состоялся танцевально-поэтический вечер «Букет для Тамары Карсавиной», где была представлена попытка реконструкции декораций Судейкина и танцев Карсавиной, читались посвященные ей стихи.

### *Некоторые выводы*

Несмотря на то, что проведенный Карсавиной «Вечер танцев XVIII века» не был, по сути, вечером «старинных танцев» (была представлена некая свободная хореографическая фантазия на музыку

<sup>28</sup> Существуют достаточно многочисленные переложения для разных инструментов гавотов из опер «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и балета «Дон Жуан». Какое из них исполнялось, неясно.

Куперена), что анонсированный в программе клавесин оказался старинным фортепиано, а три из четырех заявленных пьес Куперена были названы неверно, — он стал ярким, запомнившимся событием, одновременно уникальным и характерным для культуры «Серебряного века».

*Уникальность* состояла, во-первых, в самом факте «спуска в подвал» представительницы элитарного балетного искусства. Во-вторых, в «единичности» самого события: представление, на подготовку которого было затрачено много сил целой группы деятелей искусства, имевшее большой успех, нигде и никогда не повторялось. В-третьих, вечер чествования балерины стал, с ее стороны, благотворительным актом в пользу «Бродячей собаки». В-четвертых, уникальным для «Собаки» было и полное отсутствие в проведенном «мероприятии» какого-либо намека на богемность, эпатажность. Полагаю, что можно говорить и об очищающем, возвышающем и, несмотря на «разовость», пролонгированном воздействии вечера на многих постоянных обитателей подвала, заставившем их и через десятилетия с волнением вспоминать выступление Карсавиной.

*Характерность* же события для культуры «Серебряного века» заключалась в том, что оно вписалось в общеевропейскую тенденцию роста интереса к искусству прошлого, богатые плоды которого мы пожинаем сегодня.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Шульц С. С., Склярский В. А. Бродячая собака: Век нынешний — век минувший. СПб.: Белое и черное, 2003. 195 с.
2. Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 160–257.
3. Тамаре Платоновне Карсавиной «Бродячая собака» 26 марта 1914 г. СПб.: Подвал Бродячей собаки, 1914. 21 с.
4. Кузнецова О. А. «Вечер танцев XVIII века» Тамары Платоновны Карсавиной // Вестник Академии Русского балета. 2014. № 1–2 (31). С. 153–164.
5. Хализева М. Театр в русской поэзии // Экран и сцена. 2006. Апр. (№ 9–10). С. 8–10.
6. Дунаева Н. Л. Тамара Карсавина — «La Rose de Russie» // Дунаева Н. Л. Из истории русского балета: Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010.

- С.211–218.
7. *Обоймина Е. Н.* «Вы Коломбина, Саломея...». Тамара Карсавина // Яблоко, протянутое Еве: биография коллективная / Е. Н. Обоймина, О. В. Татькова. М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. С. 61–66.
  8. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. 2-е изд., испр. СПб: Лань, Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 529 с.
  9. *Карсавина Т. П.* Театральная улица: Воспоминания / Пер. с англ. Г. Гуляницкой, под ред. И. Ступникова; предисл. В. Красовской. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1971. 247 с.
  10. *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 864 с.
  11. *Красовская В.* Балет сквозь литературу. Анна Ахматова // Петербургский театральный журнал. 1998. № 16. [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/16/the-petersburg-prospect-16/balet-skvoz-literaturu/> (дата обращения: 01.10.2018).
  12. *Красовская В.* Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2005. 421 с.
  13. *Петров Н. В.* 50 и 500. М.: ВТО, 1960. 556 с.
  14. Письма Т. П. Карсавиной В. Я. Светлову // Дунаева Н. Л. Из истории русского балета: Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 219–289.
  15. Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina. Revised Edition. New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1961. 307 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/theatrestreet-the010053mbr> (дата обращения: 01.10.2018).
  16. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Воспоминания / пер. И. Э. Балод. М.: Центрполиграф, 2010. 317 с.
  17. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
  18. *Шкловский В.* Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. М.: Сов. писатель, 1966. 552 с.
  19. *Шекалов В. А.* Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 336 с.
  20. *Кузмин М.* Дневник. 1905–1907 / предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 606 с.

21. Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917–1987: Словарь справочник. Л.: Сов. композитор, 1988. 264 с.
22. Тименчик Р. Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2017. 776 с.
23. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. 720 с.
24. Судейкин С. Ю. «Бродячая собака»: Воспоминания // Встречи с прошлым: сб. мат-лов Центр. гос. архива лит-ры и искусств СССР / отв. ред. Н. Б. Волкова. М.: Сов. Россия. Вып. 5. 1984. С. 185–194.
25. Зарплаты и цены до 1917 года // Военное обозрение. История [Электронный ресурс]. URL.: <https://topwar.ru/32675-zarplatu-i-cenu-do-1917-goda.html> (дата обращения: 01.10.2018).
26. *Nolens*. У Т. П. Карсавиной // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14055. 15 марта.
27. П. П. [Потемкин П.]. Около театра. Записки фланера // День. 1914. № 80. 23 марта.
28. Волынский А. Танцы в «Спящей красавице» // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14065, 21 марта.
29. Волынский А. Т. П. Карсавина. К сегодняшним ее танцам в «Бродячей собаке» // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14075, 28 марта.
30. *Зигфрид* [Э. Старк]. Видение XVIII века // Петербургский курьер. 1914. № 69. 30 марта.
31. Весь Петербург на 1913 год: адресная и справочная книга г. С. — Петербурга / под ред. А. П. Шашковского. СПб.: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1913. 850 с.
32. Весь Петербург на 1914 год: адресная и справочная книга г. С. — Петербурга / под ред. А. П. Шашковского. СПб.: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. 906 с.
33. Весь Петроград на 1915 год: адресная и справочная книга г. Петрограда / под ред. А. П. Шашковского. Петроград: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1915. 884 с.
34. Весь Петроград на 1916 год: адресная и справочная книга г. Петрограда / под ред. А. П. Шашковского. Петроград: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1916. 924 с.
37. Весь Петроград на 1917 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. Петроград: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1917. 930 с.

38. Материалы к биографическому словарю. Т. 1 (до 1940 г.). Словник / сост. проф. С. Г. Исаков [Электронный ресурс]. URL: [estorussica.ut.ee/slovník/Slovník\\_1.doc](http://estorussica.ut.ee/slovník/Slovník_1.doc) (дата обращения: 01.10.2018).
39. Музыкальный календарь А. Габриловича: справочная и записная книжка на 1914 г. СПб.: Руслан, 1914. 346 с.
40. Вологодский дом Страхового общества. Хроника событий с 1906 по 1918 год. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nep/ein/vol/ogda/hronica/hronica.htm> (дата обращения: 01.10.2018).
41. *Бронфин Е. Ф.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия 1917–1922. Л.: Сов. композитор, 1984. 216 с.
42. Bilstin Y. // Baker's Biographical dictionary of musicians. New York, G. Schirmer, inc., 1940. P. 108.
43. Бильстин Ю. Г. [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 01.10.2018).
44. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1960–1917). М.: Музыка, 1965. Кн. 3. 617 с.
45. Программы концертов Ю. Бильдштейна. — ИРЛИ. Ф. 294 (архив Стасовых). Оп. 4. Ед. хр. 560. Л. 28–29; 38.
46. *Морозова С. Г.* Профессор металлургии Д. К. Чернов — скрипичных дел мастер // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://vivovoco.ibmh.msk.su/VV/JOURNAL/VIET/VIOLON.HTM> ((дата обращения: 01.10.2018).
47. Семен Львович Гинзбург: 1901–1978: Статьи. Воспоминания. Материалы: К 100-летию со дня рождения / ред.-сост. Л. Белякаева-Казанская. СПб.: Канон, 2001. 247 с.
48. Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1922 г. / ред. А. И. Гессен и Я. Б. Лившиц. Пг.: Петроград, 1922. 960 стб.
49. Программы концертов Ансамбля старинной музыки. — Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 4. Ед. хр. 201.
50. *Шекалов В. А. Н. Ф.* Финдейзен и возрождение старинной музыки: достижения и заблуждения // Современная культурология: научная школа профессора Л. М. Мосоловой. Учеб. пос. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 423–437.

51. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1892–1901 / вступит. ст. М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
52. [б. п.]. Хроника. С. — Петербург. Концерты: Вечер старинной музыки в Обществе музыкальных педагогов // Русская музыкальная газета. 1902, № 4. Стб. 111–112.
53. Музыкально-исторический музей Государственной Академической филармонии. Краткий каталог музыкальных инструментов и их изображений / сост. К. П. Акимовой–Маловой, предисл. Н. Ф. Финдейзена. Л.: Гос. Акад. Филармония, 1927. 55 с.
54. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1909–1914 / вступит. ст. М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
55. *Брянцева В. Н.* Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
56. *Мильштейн Я.* Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» // Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик. М.: Музыка, 1973. С. 76–118.
57. Букет для Тамары Карсавиной. Памяти Тани Алешкевич / сост. и макет В. Киселев. М.: Композитор, 1996. 104 с.

## REFERENCES

### Literatura

1. *SHul'c S. S., Sklyarskij V. A.* Brodyachaya sobaka: Vek nyneshnij — vek minuvshij. SPb.: Beloe i chernoe, 2003. 195 s.
2. *Parnis A. E., Timenchik R. D.* Programmy «Brodyachej sobaki» // Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arheologiya: Ezhegodnik 1983. L.: Nauka, 1985. S. 160–257.
3. Tamare Platonovne Karsavinoj «Brodyachaya sobaka» 26 marta 1914 g. SPb.: Podval Brodyachej sobaki, 1914. 21 s.
4. *Kuznecova O. A.* «Večer tancev XVIII veka» Tamary Platonovny Karsavinoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta. 2014. № 1–2 (31). S. 153–164.
5. *Halizeva M.* Teatr v russkoj poehzii // EHkran i scena. 2006. Apr. (№ 9–10). S. 8–10.
6. *Dunaeva N. L.* Tamara Karsavina — «La Rose de Russie» // Dunaeva N. L. Iz istorii russkogo baleta: Izbrannye syuzhety. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2010. S. 211–218.
7. *Obojmina E. N.* «Vy Kolombina, Salomeya...». Tamara Karsavina // YAbloko, protyanutoe Eve: biografiya kollektivnaya / E. N. Obo-

- jmına, O. V. Tat'kova. M.: AST; Doneck: Stalker, 2005. S. 61–66.
8. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletnyj teatr nachala HKH veka. Tancovshchiki. 2-e izd., ispr. SPb: Lan', Izd-vo PLANETA MUZYKI, 2009. 529 s.
  9. *Karsavina T. P.* Teatral'naya ulica: Vospominaniya / Per. s angl. G. Gulyanickoj, pod red. I. Stupnikova; predisl. V. Krasovskoj. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1971. 247 s.
  10. *Kuzmin M.* Dnevnik 1908–1915 / Predisl., podg. teksta i komment. N. A. Bogomolova i S. V. SHumihina. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2009. 864 s.
  11. *Krasovskaya V.* Balet skvoz' literaturu. Anna Ahmatova // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal. 1998. № 16. [EHlektronnyj resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/16/the-petersburg-prospect-16/balet-skvoz-literaturu/> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
  12. *Krasovskaya V.* Balet skvoz' literaturu. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2005. 421 s.
  13. *Petrov N. V.* 50 i 500. M.: VTO, 1960. 556 s.
  14. Pis'ma T. P. Karsavinoj V. YA. Svetlovu // Dunaeva N. L. Iz istorii russkogo baleta: Izbrannye syuzhety. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2010. S. 219–289.
  15. Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina. Revised Edition. New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1961. 307 p. [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://archive.org/details/theatrestreetthe010053mbp> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
  16. *Karsavina T. P.* Teatral'naya ulica. Vospominaniya / per. I. EH. Balod. M.: Centrpoligraf, 2010. 317 s.
  17. *Tihvinskaya L. I.* Povsednevnyaya zhizn' teatral'noj bogemy serebryanogo veka: Kabare i teatr miniatyur v Rossii: 1908–1917. M.: Molodaya gvardiya, 2005. 527 s.
  18. *SHklovskij V.* ZHili-byli. Vospominaniya. Memuarnye zapisi. M.: Sov. pisatel', 1966. 552 s.
  19. *SHekalov V. A.* Vanda Landovskaya i vozrozhdenie klavesina. SPb.: Kanon, 1999. 336 s.
  20. *Kuzmin M.* Dnevnik. 1905–1907 / predisl., podg. teksta i komment. N. A. Bogomolova i S. V. SHumihina. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2000. 606 s.
  21. *Degen A., Stupnikov I.* Leningradskij balet. 1917–1987: Slovar' spravochnik. L.: Sov. kompozitor, 1988. 264 s.
  22. *Timenchik R.* CHto vdrug. Stat'i o russkoj literature proshlogo veka. M.; Ierusalim: Mosty kul'tury; Gesharim, 2017. 776 s.

23. *Livshic B.* Polutoraglazyj strelec: Stihotvoreniya, perevody, vospominaniya. L.: Sov. pisatel', 1989. 720 s.
24. *Sudejkin S. YU.* «Brodyachaya sobaka»: Vospominaniya // Vstrechi s proshlym: sb. mat-lov Centr. gos. arhiva lit-ry i iskusstv SSSR / otv. red. N. B. Volkova. M.: Sov. Rossiya. Vyp. 5. 1984. S. 185–194.
25. Zarplaty i ceny do 1917 goda // Voennoe obozrenie. Istoriya [EHlektronnyj resurs]. URL.: <https://topwar.ru/32675-zarplaty-i-ceny-do-1917-goda.html> (data obrashcheniya: 01.10. 2018).
26. Nolens. U T. P. Karsavinoj // Birzhevye vedomosti, vech. vypusk. 1914. № 14055. 15 marta.
27. P. P. [*Potemkin P.*]. Okolo teatra. Zapiski flanera // Den'. 1914. № 80. 23 marta.
28. *Volynskij A.* Tancy v «Spyashchej krasavice» // Birzhevye vedomosti, vech. vypusk. 1914. № 14065, 21 marta.
29. *Volynskij A. T. P.* Karsavina. K segodnyashnim ee tancam v «Brodyachej sobake» // Birzhevye vedomosti, vech. vypusk. 1914. № 14075, 28 marta.
30. *Zigfrid [EH. Stark].* Videnie XVIII veka // Peterburgskij kur'er. 1914. № 69. 30 marta.
31. Ves' Peterburg na 1913 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. S. — Peterburga / pod red. A. P. SHashkovskogo. SPb.: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1913. 850 s.
32. Ves' Peterburg na 1914 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. S. — Peterburga / pod red. A. P. SHashkovskogo. SPb.: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1914. 906 s.
33. Ves' Petrograd na 1915 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. Petrograda / pod red. A. P. SHashkovskogo. Petrograd: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1915. 884 s.
34. Ves' Petrograd na 1916 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. Petrograda / pod red. A. P. SHashkovskogo. Petrograd: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1916. 924 s.
37. Ves' Petrograd na 1917 god: adresnaya i spravochnaya kniga g. Petrograda. Petrograd: izdanie t-va A. S. Suvorina «Novoe vremya», 1917. 930 s.
38. Materialy k biograficheskomu slovaryu. T. 1 (do 1940 g.). Slovník / sost. prof. S. G. Isakov [EHlektronnyj resurs]. URL: [estorussica.ut.ee/slovník/Slovník\\_1.doc](http://estorussica.ut.ee/slovník/Slovník_1.doc) (data obrashcheniya: 01.10.2018).
39. Muzykal'nyj kalendar' A. Gabrilovicha: spravochnaya i zapisnaya knizhka na 1914 g. SPb.: Ruslan, 1914. 346 s.

40. Vologodskij dom Strahovogo obshchestva. Hronika sobytij s 1906 po 1918 god. [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nep/ein/vol/ogda/hronica/hronica.htm> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
41. *Bronfin E. F.* Muzykal'naya kul'tura Petrograda pervogo posler-evolyucionnogo pyatiletiya 1917–1922. L.: Sov. kompozitor, 1984. 216 s.
42. Bilstin Y. // Baker's Biographical dictionary of musicians. New York, G. Schirmer, inc., 1940. P. 108.
43. Bil'stin YU. G. [EHlektronnyj resurs]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (data obrashcheniya: 01.10.2018).
44. *Ginzburg L.* Istoriya violonchel'nogo iskusstva. Russkaya klassicheskaya violonchel'naya shkola (1960–1917). M.: Muzyka, 1965. Kn. 3. 617 s.
45. IRLI. F. 294 (arhiv Stasovyh). Op. 4. Ed. hr. 560. L. 28–29; 38.
46. *Morozova S. G.* Professor metallurgii D. K. Chernov — skripichnyh del master // Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki. 2002. № 2. [EHlektronnyj resurs]. URL.: <http://vivovoco.ibmh.msk.su/VV/JOURNAL/VIET/VIOLON.HTM> ((data obrashcheniya: 01.10.2018).
47. Semen L'vovich Ginzburg: 1901–1978: Stat'i. Vospominaniya. Materialy: K 100-letiyu so dnya rozhdeniya / red. — sost. L. Belyakaeva-Kazanskaya. SPB.: Kanon, 2001. 247 s.
48. Ves' Petrograd: Adresnaya i spravoch'naya kniga g. Petrograda na 1922 g. / red. A. I. Gessen i YA. B. Livshic. Pg.: Petrograd, 1922. 960 stb.
49. Programmy koncertov Ansamblya starinnoj muzyki. — Kabinet rukopisej Rossijskogo instituta istorii iskusstv. F. 4. Ed. hr. 201.
50. *SHekalov V. A. N. F.* Findejzen i vrozozhdenie starinnoj muzyki: dostizheniya i zabluzhdeniya // Sovremennaya kul'turologiya: nauch'naya shkola professora L. M. Mosolovoj. Ucheb pos. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2013. 423–437.
51. Findejzen N. F. Dnevnik. 1892–1901 / vstupit. st. M. L. Kosmovskoj. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2004. 428 s.
52. [b. p.]. Hronika. S. — Peterburg. Koncerty: Vecher starinnoj muzyki v Obshchestve muzykal'nyh pedagogov // Russkaya muzykal'naya gazeta. 1902, № 4. Stb. 111–112.
53. Muzykal'no-istoricheskij muzej Gosudarstvennoj Akademicheskij filarmonii. Kratkij katalog muzykal'nyh instrumentov i ih izobrazhenij / sost. K. P. Akimovoj–Malovoj, predisl. N. F. Findejzena. L.: Gos. Akad. Filarmoniya, 1927. 55 s.

54. *Findejzen N. F. Dnevniky. 1909–1914 / vstupit. st. M. L. Kosmovojskoj.* SPb.: Dmitrij Bulanin, 2013. 376 s.
55. *Bryanceva V. N. Francuzskij klavesinizm.* SPb.: Dmitrij Bulanin, 2000. 378 s.
56. *Mil'shtejn YA. Fransua Kuperen. Ego vremya, tvorcestvo, traktat «Iskusstvo igry na klavesine» // Kuperen F. Iskusstvo igry na klavesine / per. s franc. O. A. Serovoj-Hortik. M.: Muzyka, 1973. S. 76–118.*
57. *Buket dlya Tamary Karsavinoj. Pamyati Tani Aleshkevich / sost. i maket V. Kiselev. M.: Kompozitor, 1996. 104 s.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. А. Шекалов — д-р искусствоведения, проф.; shekalov@inbox.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladimir A. Shekalov — Dr. Habil., Prof.; shekalov@inbox.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ  
В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ  
СЦЕНИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ В РЕШЕНИИ ПРОБЛЕМ  
ЭКОЛОГИИ ЧЕЛОВЕКА. СОЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Л. В. Грачева<sup>1</sup>

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

В статье представлены идеи и результаты эксперимента по использованию упражнений актерского тренинга для социальной и психологической адаптации людей, оказавшихся в трудной жизненной ситуации, охарактеризованы задачи социального театра. Полученные данные уникальны: как психофизиологическое исследование упражнений, отобранных для тренинга, так и практическое применение их в группах людей с зависимостями от психотропных веществ и в группах подростков из приютов (дети, оставшиеся без попечения родителей) показали их эффективность в решении задач социальной и психологической адаптации.

**Ключевые слова:** Актерское искусство, актерский тренинг, психофизиология, социальная и психологическая адаптация, театральное образование

THE ADAPTATION EXPERIENCE OF STAGE PEDAGOGICS  
METHODS IN PROBLEM-SOLVING OF HUMAN ECOLOGY.  
SOCIAL THEATRE

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 ideas and results of an experiment on the use of exercises for acting training for social and psychological adaptation of people in difficult life situations, describes the tasks of social theater. The

findings are unique: both the psycho-physiological study of the exercises selected for training and their practical application in groups of people with psychotropic substances and in groups of teenagers from orphanages (children left without parental care) showed their effectiveness in solving problems of social and psychological adaptation.

**Keywords:** Acting technique, dramatic training, psychophysiology, social and psychological adaptation, theatrical education

Что такое социальный театр сегодня? Не вдаваясь в историю вопроса, отметим, что в последнее время в России появилось достаточно много театральных проектов с участием людей с ментальными особенностями, спектаклей о мигрантах, о семейном насилии и т. д. Представляется, что спектакль или некая театральная акция не единственный и не главный инструмент социального театра. В его инструментарий входят, прежде всего, развивающие, образовательные и психотерапевтические подходы. Да, конечно, главной внешней особенностью социального театра является устранение границы сцена — зрительный зал, но глубинной особенностью становится социализация как усвоение индивидом понятий о добре и зле, гуманитарных норм и ценностей. Это не может делаться назидательно, нормы и ценности должны вырабатываться заново в каждой группе участников социального проекта, подготовительная работа — тренинг учит чувствовать осмыслять опыт, учит выбору в поисках выхода из любой проблемной ситуации. В этом исцеляющая сила сотворчества, ведущая к катарсису в эстетическом акте.

Цель социального театра не только в создании терапевтически ориентированного сценического действия, но и в сочетании элементов образования и лечебного воздействия посредством эстетического акта.

Эстетический акт как способ психокоррекции неадекватного самоотношения и поведения собственно давно используется в психотерапии. Однако идея социальной ответственности театра, идея прямого воздействия на реальность и вовлечения нуждающихся в эстетический круг, в горнило художественного творчества, где переплавляются опыт и меняются доминанты, почти утрачена.

В российском пространстве, пожалуй, единственным мощным прорывом в области прямого воздействия театра на общество стала интеграция театра и педагогики, осуществленная А. А. Брянцевым. Созданный им ТЮЗ — полноценная система взаимодействия театра и ребенка, которая делала их соучастниками общего дела.

Сегодня приходится констатировать, что эта идея оказалась на обочине театральной жизни. Это плохо, потому что социальный театр может и должен быть эффективным помощником в работе с локальными проблемами социума. В его сферу возможностей входит широкий спектр задач по работе с детьми и подростками; социальный театр может способствовать социальной и психологической адаптации людей, попавших в трудную жизненную ситуацию — сироты, люди с ограниченными возможностями, бездомные, мигранты, люди с различными формами зависимостей, пожилые люди и т. д.

Проблемы экологии человека, психологической и социальной адаптации к изменяющимся условиям социальной и природной среды приобретают всё большую общественную значимость.

Поэтому *обращение лаборатории психофизиологии актерского творчества СПбГАТИ к социальному театру* произошло не случайно.

Совместный проект РГИСИ и Института мозга человека РАН (ИМЧ РАН) был направлен на разработку подходов к нахождению оптимальных способов саморегуляции психоэмоционального состояния человека. В предшествующих исследованиях, проводимых в рамках сотрудничества ИМЧ РАН и Академии театрального искусства, были получены статистически достоверные данные о существенных психологических и психофизиологических изменениях в процессе обучения актерской профессии.

В последующих экспериментах были выявлены упражнения, которые эффективно воздействовали не только на актерскую, но и на контрольную группу. То есть, их успешность не связана с так называемой актерской одаренностью. Был отобран целый ряд упражнений такого рода, составлена программа. Захотелось проверить, возможны ли однонаправленные изменения в актерской и неактерской группах с применением специального тренинга.

Практическое применение актерского тренинга в процессе обучения студентов актеров и контрольной группы (не актеров) привело к пониманию, что упражнения данного тренинга могут способствовать развитию психической саморегуляции в широком смысле и не только у актеров.

В психофизиологическом исследовании в качестве базового взят «Тренинг внутренней свободы» (см.: [1]). Данный тренинг направлен на развитие психической саморегуляции; управление эмоциональной сферой, развитие эмпатии, эмоционального интеллекта; развитие творческого потенциала; изменение поведенческого сценария и коррекции неадекватного самоотношения. Программа тренинга имеет несколько этапов: устранение личностных проблем, мешающих успешному обучению

(упражнения, направленные на тренировку мышечной свободы, психологической свободы — преодоление психологических барьеров и страхов); развитие психических процессов (упражнения, направленные на тренировку ощущений, восприятия, внимания, памяти, воображения, мышления, речи); тренировка выработанных творческих умений и навыков.

Результаты проведенного исследования могут быть использованы как в сфере сценической педагогики, так и в решении фундаментальных задач развития и актуализации творческого потенциала, гармонизации межличностных отношений, а также в областях психокоррекции и профилактики отклоняющегося поведения.

Первый опыт практического применения разработанных подходов и способов принадлежит Социально-Художественному театру (СХТ), возникшему на базе выпуска Российского государственного института сценических искусств. Среди социальных проектов театра спектакль «Пьесы жизни» с участием наркозависимых людей, спектакль «Зеркало» с участием подростков из приюта «Жизнь», проекты «Послушайте» и «Театральный дом» с участием детей из детских домов, проект «Круговорот добра в природе» с участием наркозависимых и подростков из детских домов. О деятельности этого театра стоит рассказать подробнее в отдельной публикации.

### *Описание эксперимента*

Предшествующие исследования, связанные с проверкой воздействия упражнений «речевой наговор» и «пластический наговор», результаты которых представлены ранее (см.: [2]), указали на эффективное воздействие этих упражнений на участников контрольной группы — лиц, не имеющих отношения к актерской профессии. Это стало стимулом для следующего шага.

В рамках подразделения ИНТЕР МАСТЕРКЛАСС в стенах академии была набрана группа «Тренинг внутренней свободы» для не актеров — лиц, испытывающих коммуникативные трудности, осознающих свои собственные личностные проблемы, которые они не всегда могут сформулировать: часто называют их несвободой. Желающие были приглашены для участия в психофизиологическом исследовании до и после тренинга.

Далее тренинг был предложен соответствующим организациям, занимающимся проблемами химической зависимости. Проведены следующие программы:

Октябрь 2012 — май 2013: ФПСС «Укрепление семьи». Проведение групп с клиентами программы «Укрепление семей, затронутых ВИЧ инфекцией на территории Санкт-Петербурга» по теме «Актерский тренинг как средство социальной адаптации».

Январь 2014 — май 2014: Региональная благотворительная общественная организация «АЗАРИЯ» (Матери против наркотиков) — программа «Психокоррекция эмоционально-поведенческих характеристик взрослых средствами актерского тренинга».

Октябрь 2014 — по настоящее время: Региональная благотворительная общественная организация «АЗАРИЯ» (Матери против наркотиков) — программа «Актерский тренинг как средство социальной адаптации».

Среди участников (зависимых) нашлись желающие пройти психофизиологическое исследование, и оно было проведено.

**Цель исследования:** выявить эффективность воздействия упражнений «Тренинга внутренней свободы», направленного на овладение саморегуляцией эмоциональной сферы и приемов самоиндукции заданного эмоционального состояния, заложенных в тренинге.

**Контингент:** участники, прошедшие цикл «тренинга внутренней свободы».

#### **Теоретическое основание «тренинга внутренней свободы»**

Создание тренинга не было связано с задачами психокоррекции и социальной адаптации, а только с задачами актуализации творческого потенциала и становлением личности студентов актеров. Однако обнаружилось, что тренинг соответствует теории адаптации Альберта Бандуры (см.: [3]).

Адаптация понимается как процесс, в котором происходит удовлетворение потребностей человека и требований среды, находится возможное состояние равновесия. Теория социального научения Альберта Бандуры являет механизм социальной и психологической адаптации. Научение включает процессы моделирования, наблюдения и подражания. Человек учится социальным реакциям, например, эмоциональным, через наблюдение за другими людьми и подражание им. Эффективность научения через наблюдение напрямую связана с тренировкой и совершенствованием навыков наблюдения и подражания.

#### *Наблюдения за испытуемыми в процессе тренинга*

Итак, Альберт Бандура предложил теорию социального научения или адаптации. «Тренинг внутренней свободы» в применении к не

актерам имеет те же задачи, а кроме того включает практические методы осуществления теории.

Отметим, что качественно все группы существенно отличались по степени социальной адаптации, контактности, личной мотивированности. В то же время психологическое и психофизиологическое обследование на первом этапе (до начала тренинга) показало сходную у всех испытуемых картину — среди них не было людей с явно выраженной актерской одаренностью в соответствии с критериями, обнаруженными в ходе предшествующих исследований нашей лаборатории.

Повторим, тренинг не столько связан с обучением актерскому мастерству, сколько направлен на развитие психической саморегуляции; управление эмоциональной сферой, развитие эмпатии, эмоционального интеллекта; развитие творческого потенциала; изменение поведенческого сценария и коррекции неадекватного самоотношения.

Однако завершающим этапом тренинга во всех группах был открытый урок — проба этюдов к сценам из пьес в присутствии зрителей. Я специально не упоминаю слово «показ», потому что целью этой пробы всегда была попытка не играть, а *быть* в предлагаемых обстоятельствах от себя или от наблюдения. Зачастую, это превращалось в удивительный по подлинности спектакль.

### *Методика психофизиологического исследования*

В качестве контролирующего эффективность тренинга теста было предложено задание на прохождение в воображении некоего маршрута — прогулки, своего собственного и фантазируемого. Возникновение физиологических эмоций после прохождения тренинга стало критерием обученности самоиндукции эмоционального состояния.

При исследовании мозговой организации эмоциональных реакций в предшествующих наших исследованиях у студентов актеров была обнаружена мозговая реакция на проживание в воображении предлагаемых обстоятельств (сцен из пьес) большая, чем на припоминание автобиографических острых эмоциональных ситуаций. Таким образом, был открыт путь к внутренней индукции необходимого эмоционального состояния (см.: [4]).

### *Испытуемые*

В рамках плановых исследований проводимых при сотрудничестве Института мозга человека им. Н. П. Бехтерева РАН и Санкт-

Петербургской Академии театрального искусства было проведено исследование с участием двух групп испытуемых. Идея исследования была одобрена решением Этической комиссии Института мозга человека им. Н. П. Бехтерева РАН, все испытуемые, участвующие в исследовании были информированы о целях исследования и дали согласие на участие. Первую группу составили студенты-актеры 1-го года обучения, которые поступили в Санкт-Петербургскую Академию Театрального Искусства (СПБГАТИ) на актерское отделение. В эту группу вошли 23 человека (13 мужчин и 10 женщин), средний возраст 20 лет. В данном исследовании мы рассматриваем группу студентов-актеров как контрольную. Вторую группу испытуемых, основную группу, составили люди не актерских профессий в количестве 20 человек (11 женщин и 9 мужчин) в возрасте от 21 до 46 лет, средний возраст 31 год. В эту группу вошли люди зависимые от психоактивных веществ и созависимые, которые обращались для прохождения реабилитации в Наркологический реабилитационный центр № 5 или благотворительную организацию «Матери против наркотиков» — «Азария» и добровольно согласились принять участие в проводимом исследовании.

### *Процедура исследования*

В первой группе студентов-актеров регистрация ЭЭГ во время выполнения тестовых заданий проводилась в начале (октябрь) и в конце (март) первого года обучения. Регистрация ЭЭГ во время выполнения тестовых заданий во второй группе испытуемых осуществлялась до и после прохождения испытуемыми «тренинга внутренней свободы». Волонтеры проходили тренинг по воскресеньям (4–6 часов) в течение шести месяцев на базе реабилитационного центра.

В качестве теста, указывающего на изменения в психофизиологическом обеспечении психических процессов, были выбраны задания на внутреннюю индукцию эмоциональных состояний разного знака, которые задействуют личные эмоции при автобиографических воспоминаниях и эмоции, связанные с предлагаемыми — воображаемыми обстоятельствами. Аналогичные упражнения выполняли как студенты-актеры в ходе обучения актерскому мастерству, так и не актеры в процессе прохождения актерского тренинга.

Испытуемые с открытыми глазами (взгляд фиксирован на точке) выполняли тестовые задания двух типов. Первый тип заданий был связан с проживанием автобиографических ситуаций. Вторым типом заданий представлял собой вариант упражнения «Я в предлагаемых

обстоятельствах» и связан с проживанием в воображении предлагаемых ситуаций. Каждый тип заданий включал в себя эмоционально нейтральные, эмоционально положительные и эмоционально отрицательные задания. Таким образом, испытуемые выполняли 6 заданий, три из них связаны с автобиографическими воспоминаниями, три — с воображаемыми ситуациями. В таблице 1 представлен перечень всех заданий, которые выполняли испытуемые.

Таблица 1.

	<b>Проживание автобиографических ситуаций</b>	<b>Проживание предлагаемых ситуаций</b>
<b>Нейтральное задание</b>	Испытуемых просили вспомнить и мысленно пройти по хорошо известной дороге	Испытуемых просили вообразить и мысленно пройти по фантастическому городу будущего, в котором дома и транспорт состоят из живых растений
<b>Эмоционально положительное задание</b>	Испытуемых просили вспомнить положительную автобиографическую ситуацию, связанную с дорогой, с прогулкой, мысленно пройти по этой дороге и заново погрузиться в эмоциональные переживания	Испытуемых просили вообразить и мысленно прожить одну из предложенных ситуаций (при выборе ситуации испытуемые руководствовались тем, что подобные ситуации для них должны быть новыми, не происходившими с ними ранее): 1) поездка в страну мечты 2) выигрыш денег 3) совершение подвига 4) счастливая любовь 5) грандиозный успех на работе 6) сбылась заветная мечта
<b>Эмоционально отрицательное задание</b>	Испытуемых просили вспомнить отрицательную автобиографическую ситуацию, связанную с дорогой, с прогулкой, мысленно пройти по этой дороге и заново погрузиться в эмоциональные переживания	Испытуемых просили вообразить и мысленно прожить одну из предложенных ситуаций: 1) пожар в квартире 2) началась война 3) теракт в метро 4) украл вещь, поймали 5) напали в подъезде 6) потерял крупную сумму денег

Состояния покоя с открытыми (ГО) и закрытыми глазами (ГЗ) использовались в качестве референтных, контрольных состояний.

### *Регистрация и анализ ээг*

Регистрация ЭЭГ проводилась от 19 электродов (международная система 10–20) с объединенным референтным электродом на мочках ушей, монополярно. Регистрация проводилась в частотном диапазоне 0–70 Гц с частотой дискретизации 500 Гц при помощи усилителя «Mitzar EEG202» (компания «Мицар», Санкт-Петербург). Расчет количественных характеристик ЭЭГ и удаление артефактов моргания производился средствами программного пакета WinEEG версия 2.83 (разработан В. А. Пономаревым, НПФ «Мицар», Санкт-Петербург). Регистрация ЭЭГ во время фоновых записей (состояния покоя с ГО и ГЗ), а также во время выполнения тестовых заданий проводилась в течение трех минут.

### *Психологическое тестирование на субъективную оценку успешности и трудности выполнения заданий*

После выполнения каждого из 6 тестовых заданий испытуемые оценивали выраженность эмоций, возникших во время выполнения задания по шкале от +3 до –3, где +3 это максимально положительные эмоции, –3 – это максимально отрицательные эмоции, 0 – это нейтральное эмоциональное состояние. Также после выполнения каждого из шести заданий испытуемые оценивали субъективную сложность при выполнении задания по шкале от 0 до 10, где 0 – это максимально легкое задание, а 10 – это максимально сложное задание.

Кроме того, испытуемые дважды, до тренинга и после тренинга проходили тест на «Эмоциональный интеллект» (см.: [5]).

### *Обсуждение результатов. Психологические данные*

Анализ изменения субъективных оценок сложности при выполнении заданий показал, что сложность уменьшается как в группе актеров после обучения, так и в группе не актеров после прохождения тренинга. В группе актеров данные изменения достигают уровня статистической значимости при выполнении всех тестовых заданий. В группе не актеров уровня статистической значимости достигают изменения только при выполнении заданий, связанных с автобиографическими воспоминаниями и при проживании эмоционально окрашенных воображаемых ситуаций. Уменьшение субъективной сложности может

свидетельствовать о том, что испытуемым после обучения, или после прохождения тренинга стало проще справляться с поставленной задачей, т. е., проще погружаться в свои внутренние переживания, представить себя в предлагаемых воображаемых ситуациях, сконцентрироваться на внутренних процессах памяти или воображения.

Анализ субъективных показателей эмоций при выполнении заданий показал, что в группе актеров после обучения увеличился диапазон переживаемых эмоций при выполнении всех заданий (т. е. эмоционально положительные задания стали вызывать более насыщенные положительные эмоции, а эмоционально отрицательные задания — более насыщенные отрицательные эмоции). Однако уровня статистической значимости данные изменения достигают только при выполнении заданий — проживание воображаемых ситуаций. Анализ эмоциональности заданий в группе не актеров до и после обучения выявил в целом ту же динамику, как и в группе актеров, — диапазон переживаемых эмоций после тренинга увеличивается. Однако в группе не актеров можно отметить и свои специфические отличия. Так уровень статистической значимости достигают изменения эмоциональных оценок только при выполнении автобиографического эмоционально положительного задания, а при выполнении автобиографического отрицательного задания оценки эмоциональности уменьшились после тренинга.

Обнаруженные различия в динамике эмоциональности заданий в группе актеров и не актеров вполне объяснимы. Тот факт, что в группе актеров достоверное увеличение диапазона переживаемых эмоций обнаружен только во время проживания воображаемых ситуаций, может быть напрямую связан со спецификой актерского обучения. В предыдущих исследованиях было показано, что в процессе обучения у актеров может происходить определенная инверсия, когда сценические переживания выходят на первый план и оцениваются как эмоционально более значимые, чем личные переживания (см.: [6]). Целью тренинга, проводимого для группы не актеров, в первую очередь, была попытка через обучение актерскому мастерству, через научение произвольному регулированию сценических переживаний обрести способность регулировать свои личные переживания. Поэтому не удивительно, что достоверные изменения эмоциональности заданий в группе не актеров отмечаются при выполнении автобиографических заданий. Увеличение эмоциональности положительных автобиографических заданий и уменьшение эмоциональности автобиографических отрицательных заданий можно расценивать как создание

после тренинга большего эмоционально положительного настроения испытуемых.

Анализ результатов опросника «эмоциональный интеллект» (ЭИ) в группе актеров до и после обучения показал, что до обучения у испытуемых этой группы отмечались низкие или средние значения по шкалам опросника, при сопоставлении с нормой. После обучения произошло увеличение показателей по всем шкалам до среднего уровня. Уровня статистической значимости достигли изменения по следующим шкалам: управление чужими эмоциями, способность вызывать у других людей те или иные эмоции, возможно, склонность к манипулированию людьми; способность к управлению своими и чужими эмоциями; межличностный эмоциональный интеллект, способность к пониманию эмоций других людей и управлению ими; общий эмоциональный интеллект.

В группе не актеров до тренинга результаты опросника ЭИ были ниже, чем в группе актеров. Но в результате тренинга низкие значения по всем шкалам опросника увеличились и поменялись на средние значения. Уровня статистической значимости достигают увеличения баллов по всем шкалам опросника, кроме шкалы контроль экспрессии — способность контролировать внешние проявления своих эмоций.

Сопоставляя полученные данные относительно ЭИ, можно сказать, что изменения, выявленные в группе актеров, несут в основном черты специфические для актерской профессии — это способность понимать и управлять эмоциями как своими, так и эмоциями зрителя. Изменения в группе не актеров затрагивают практически все шкалы опросника. Это связано с тем, что до тренинга отмечаются исключительно низкие значения по всем шкалам и происходящее увеличение значений характеризует успешность и эффективность проведенного тренинга в этой группе испытуемых.

### *Выводы*

1. Динамика изменений мощности ЭЭГ и психологических данных после тренинга носит черты сходства и своеобразия для группы актеров и не актеров. Изменения психофизиологических параметров в группе актеров свидетельствует о выработке профессиональных актерских навыков. Изменения в группе не актеров показывают эффективность тренинга для коррекции психоэмоционального состояния.

2. После тренинга обеим группам испытуемых стало проще справляться с заданиями, увеличился диапазон проживаемых эмоций.

У актеров достоверные изменения эмоциональности выявлены при проживании воображаемых ситуаций, у не актеров — при проживании автобиографических заданий.

3. После обучения в группе актеров происходит достоверное увеличение показателей по субшкалам опросника эмоционального интеллекта, которые связаны с развитием способности управлять своими эмоциями и эмоциями зрителя. В группе не актеров достоверные увеличения показателей происходят практически по всем субшкалам опросника, низкие значения до тренинга меняются на средние после тренинга, что свидетельствует об особенной эффективности тренинга для этой группы испытуемых.

4. Изменения параметров ЭЭГ, обнаруженные в группе актеров после обучения свидетельствуют о формировании более спокойного, расслабленного базового состояния актеров после обучения и об увеличении способности абстрагироваться от внешнего мира, концентрировать внимание на внутренних процессах памяти и воображения во время выполнения заданий.

5. Динамика мощности ЭЭГ в группе не актеров позволяет говорить о формировании более спокойного и одновременно собранного функционального состояния после тренинга, которое прослеживается и в состояниях покоя, и при выполнении заданий.

### *Заключение*

Итак, эксперимент закончен. Его результаты существенны и, несомненно, требуют дальнейшего накопления статистической достоверности. Тем не менее, уже сейчас можно проанализировать эффективность воздействия «тренинга внутренней свободы» для психокоррекции и адаптации личности.

Процесс адаптации включает следующие ступени:

1. Исходные состояния — фрустрация, стресс, причиной которых может быть конфликт или когнитивный диссонанс.

2. Подготовительная ступень: ориентирование, выявление и формулирование проблемы.

3. Ступень начального психического напряжения, связанного с переживанием подготовительных действий и вхождением в новые условия деятельности.

4. Ступень реализации нового поведенческого сценария и анализ результатов (подтверждение эффективности выбранной стратегии).

5. Психическая разрядка.

Социально-психическую адаптацию личности можно считать процессом решения сложных жизненных ситуаций. На этом пути личность вырабатывает новые схемы поведения в проблемных ситуациях, формирует программы и планы внутриличностных процессов (см.: [7]). *Эти же этапы проходит участник тренинга.*

При успешном освоении первого этапа «тренинга внутренней свободы» — достижении свободного восприятия — реактивности в предлагаемых обстоятельствах начинается процесс понимания значимости собственных усилий. Участник еще не осознает свободы, продолжает совершать некое насилие над собой, но уже понимает для чего оно нужно.

На втором этапе, на фоне сохраняющегося дискомфорта и тревоги, происходит снижение интенсивности эмоционального реагирования. Состояние неясности, неоднозначности проблемной ситуации побуждает участника к поиску новой информации, ее изучению и анализу. *Такая поисковая активность включается, как показали наши предшествующие исследования в результате выполнения целенаправленных упражнений тренинга.* Ориентированность в ситуации является основной задачей данного этапа. Происходит уточнение требований, адекватных способов поведения и реагирования, анализ собственных возможностей.

При нормальном течении процесса, на этапе ориентирования эмоциональное напряжение снижается. Третий этап — этап осмысления является особенно значимым в процессе тренинга, ибо он и начинает социально-психологическую адаптацию. На четвёртом этапе, человек переходит к пробам иного восприятия и реагирования. Успешность тренинга во многом зависит от личной мотивированности (потребность в изменениях) и способности к целенаправленной активности.

Завершающий этап эмоционально определен состоянием комфорта и уравновешенности. Эмоциональный компонент сигнализирует об успешности выбранной стратегии. Важным моментом представляется принятие социальной роли. Добавим, что исследуемый «тренинг внутренней свободы» предлагает участникам возможность менять социальную роль, пробовать различные социальные роли и психологические модели поведения (предлагаемые обстоятельства) для реализации потребного будущего.

Проведенное психофизиологическое исследование подтвердило возможность воздействия актерского тренинга и его влияние на личностные характеристики. Дальнейшее его применение в группах зависимых

и подростков из детских домов показывает очевидные изменения. Они касаются как личности участников, так и развития их творческих возможностей. Следующим проектом Социально-Художественного театра станет спектакль с участием этих групп. Спектакль не является целью социального проекта, но становится потребностью для участников тренинга.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Грачева Л. В.* Тренинг внутренней свободы. СПб.: Речь, 2006. 60 с.
2. Исследование речевого и пластического тренинга актёра в процессе профессионального обучения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 165–178.
3. *Bandura A.* Principles of behavior modification. New York: Holt, Rinehart & Winston. 1969. 677 p.
4. *Грачёва Л. В.* Психофизиология и сценическая педагогика // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 174–186.
5. *Люсин Д. В.* Новая методика для измерения эмоционального интеллекта: опросник ЭМИн // Психологическая диагностика. 2006. № 4. С. 3–22.
6. *Данько С. Г., Бехтерева Н. П., Шемякина Н. В., Грачева (Антонова) Л. В.* Электроэнцефалографические корреляты мысленного переживания эмоциональных личных и сценических ситуаций. Сообщение I. Характеристики локальной синхронизации / Физиология человека. 2003. № 3. С. 5–15.
7. *Бехтерева Н. П., Грачева (Антонова) Л. В., Данько С. Г., Шемякина Н. В.* Электроэнцефалографические корреляты мысленного переживания эмоциональных личных и сценических ситуаций. Сообщение II. Характеристики пространственной синхронизации // Физиология человека 2003. № 6. С. 31–40.
8. *Данько С. Г., Бехтерева Н. П., Грачева (Антонова) Л. В., Шемякина Н. В.* Влияние личного компонента на электроэнцефалографические корреляты индуцированных эмоциональных состояний // Физиология человека. 2004. Т. 30. № 6. С. 122–124.
9. *Константинов В. В., Красильников И. А.* Психологическая адаптация: опыт исследования и диагностика: учеб. пос. Пенза: ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2008. 160 с.
10. *Люсин Д. В.* Опросник на эмоциональный интеллект ЭМИн: новые психометрические данные // Социальный и эмоциональ-

ный интеллект: от моделей к измерениям / под ред. Д. В. Люсина, Д. В. Ушакова. М.: Ин-т психол. РАН, 2009. С. 264–278.

11. Данько С. Г., Грачева Л. В., Бойцова Ю. А., Соловьева М. Л. Индукция эмоциональных состояний чтением вслух текстов различной эмоциональной валентности и динамика мощности ЭЭГ в частотной диапозонах бета и гамма // Физиология человека. 2011. Т. 37. № 5. С. 46–50.

#### REFERENCES

1. *Gracheva L. V. Trening vnutrennej svobody*. SPb.: Rech, 2006. 60 s.
2. *Gracheva L. V. Issledovanie rechevogo i plasticheskogo treninga aktera v protsesse professional'nogo obucheniya* // *Teatr. Zhivopis'*. Kino. Muzyka. 2018. № 4. S. 165–178.
3. *Bandura A. Principles of behavior modification*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 1969. 677 p.
4. *Gracheva L. V. Psihofiziologiya i stsenicheskaya pedagogika* // *Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2018. № 6 (59). S. 174–186.
5. *Liusin D. V. Novaya metodika dlya izmereniya emotsional'nogo intellekta: oprosnik EmIn* // *Psihologicheskaya diagnostika*. 2006. № 4. S. 3–22.
6. *Dan'ko S. G., Behtereva N. P., Shemyakina N. V., Gracheva (Antonova) L. V. Elektroentsefalograficheskie korrelyaty myslennogo perezhivaniya emotsional'nyh lichnyh i stsenicheskikh situatsij. Soobshchenie I. Harakteristiki lokal'noj sinhronizatsii* // *Fiziologiya cheloveka*. 2003. № 3. S. 5–15.
7. *Behtereva N. P., Gracheva (Antonova) L. V., Dan'ko S. G., Shemyakina N. V. Elektroentsefalograficheskie korrelyaty myslennogo perezhivaniya emotsional'nyh lichnyh i stsenicheskikh situatsij. Soobshchenie II. Harakteristiki prostranstvennoj sinhronizatsii* // *Fiziologiya cheloveka*. 2003. № 6. S. 31–40.
8. *Dan'ko S. G., Behtereva N. P., Gracheva (Antonova) L. V., Shemyakina N. V. Vliyanie lichnogo komponenta na elektroentsefalograficheskie korrelyaty indutsirovannyh emotsional'nyh sostoyanij* // *Fiziologiya cheloveka*. 2004. Т. 30. № 6. S. 122–124.
9. *Konstantinov V. V., Krasil'nikov I. A. Psihologicheskaya adaptatsiya: opyt issledovaniya i diagnostika. Uchebnoe posobie*. Penza: PGPU im. V. G. Belinskogo, 2008. 160 s.
10. *Liusin D. V. Oprosnik na emotsional'nij intellekt EmIn: novye psihometricheskie dannye* // *Sotsial'nyj i emotsional'nyj intellekt: ot*

modelej k izmereniyam / Pod red. D. V. Liusina, D. V. Ushakova. M.: Institut psihologii RAN, 2009. S. 264–278.

11. *Dan'ko S. G., Gracheva L. V., Bojtsova Iu. A., Solov'eva M. L.* Indukciya emotsional'nyh sostoyanij chteniem vsluh tekstov razlichnoj emotsional'noj valentnosti i dinamika moshchnosti EEG v chas-totnih diapazonah beta i gamma // *Fiziologiya cheloveka*. 2011. T. 37. № 5. S. 46–50.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. В. Грачева — д-р искусствоведения, проф.; [grachlv@mail.ru](mailto:grachlv@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Larisa V. Gracheva — Dr. Habil., Prof.; [grachlv@mail.ru](mailto:grachlv@mail.ru)

## БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792

### ФАНТАЗИИ НА ТЕМЫ АППИА И ДАЛЬКРОЗА В СОВРЕМЕННОМ ЕВРОПЕЙСКОМ ТЕАТРЕ

Н. А. Маркарян<sup>1</sup>

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

В статье анализируются экспериментальные театральные опыты нашего времени, основанные на идеях Адольфа Аппиа и Эмиля Жак-Далькроза. Авторами исследуемых спектаклей являются хореографы Аватара Аюсо, Джоан Сан Мартин, Амансио Гонсалес, Фредерик Фламан, режиссер Роберт Вилсон, театровед Ангхель Мартинес Рохер, архитекторы Мария Хосе де Блас, Рубен Пикадо. В поле зрения автора статьи находятся концепции, объединяющие звук, движение и свет.

**Ключевые слова:** Хеллерау, музыка, хореография, перформас, опера, режиссер, Адольф Аппиа, Эмиль Жак-Далькроз, Аватара Аюсо, Джоан Сан Мартин, Амансио Гонсалес, Фредерик Фламан, Роберт Вилсон, Ангхель Мартинес Рохер, Мария Хосе де Блас, Рубен Пикадо

### FANTASY ON ADOLF APPIA'S AND ÉMILE JAQUES-DALCROZE'S WORKS

Nadezhda A. Markaryan<sup>1</sup>

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

The article analyzes experimental theatre experience of nowadays, based on Adolf Appia's and Émile Jaques-Dalcroze's works. The authors of the production are choreographers Avatara Ayuso, Joann San Martin, Amansio Gonzalez, Frederic Flamand, director Robert Wilson, theatre scholar Anghel Martines Roher, architects Maria Jose de Blas, Ruben Picado. The article enlightens the conceptions, involving sound, motion and light.

**Keywords:** Hellerau, music, choreography, performance, opera, director, Adolf Appia, Emile Jaques-Dalcroze, Avatara Ayuso, Joann San

Martin, Amansio Gonzalez, Frederic Flamand, Robert Wilson, Anghel Martines Roher, Maria Jose de Blas, Ruben Picado

### *Введение*

Век тому назад Художественный институт в немецком Хеллерау [1; 2] собрал команду экспериментаторов — это были швейцарец Адольф Аппиа [3], его соотечественник Эмиль Жак-Далькроз и россиянин Александр Зальцман [4]. Адольф Аппиа, посвятивший себя сценографии и музыкальной режиссуре, мыслил категориями глобальными, способными, как казалось ему и его единомышленникам, навсегда изменить облик театра. Так же мыслил и его любимый Вагнер, создававший оперные партитуры и даже театральную архитектуру исключительно как театр будущего.

Трагические события XX века заставили забыть былую славу Хеллерау, но здание института, использовавшееся совсем не по назначению, сохранилось. Осенью 2017 года Центр искусств в Хеллерау начал возрождаться.

Первыми были восстановлены стены со встроенной световой аппаратурой — тот самый экспериментальный зал, который воплощал мечту Адольфа Аппиа, реализованную благодаря инженерному таланту Александра Зальцмана. Оживление пространства светом, а также контрапункт музыки и движения — это те знаковые идеи, которые хранит историческая память о Хеллерау начала XX века. Они и легли в основу нового проекта — фестиваля «Реконструкция будущего. Пространство. Свет. Движение. Утопия».

«Реконструкция будущего» — название двойственное. Будущее в нем можно отсчитывать как от 1910-х годов, так и от 2010-х. Хотя это название кажется слишком глубокомысленным для представленной фестивалем программы: более точным было бы «Фантазии на темы Аппиа и Далькроза».

В историческом Хеллерау Адольф Аппиа визуализировал оперу. Век спустя полем художественных рефлексий в Центре Хеллерау оказался современный танец. Как и столетие назад, главной театральной «фишкой» стало оживающее светом сценическое пространство. Но, оторванное от утопических замыслов своих творцов, оно не всегда «сцепляется» с новой режиссурой, возвышаясь над происходящим своей самозначной красотой.

Если со Станиславским связана экспрессия «черного на черном», то Аппиа, увиденный сквозь время, — это поэзия «белого на белом».

Благодаря постоянно мерцающему, изменчивому свету белые лестницы и пратикабли на фоне белых стен становятся универсальной матрицей для условных сценических решений. То, окаймленные тенями, они обретают архитектурную выпуклость и вещественную осязаемость; то тонут в туманном мареве, на глазах теряя материальность, растворяясь в бесцветной изначальности; то мигают, всплывая из белого небытия и снова исчезая в нем. Молочно-теплый, холодно-сиреневатый, светло-желтый, жемчужно-серый — градаций белого множество, но еще интереснее цветовые форте, пиано, крещендо и диминуэндо, филирование света как филирование звука в бельканто, перетекание оттенков друг в друга, происходящее опять же в соответствии с вокальными законами на едином дыхании.

Поиск художественного синтеза — душа прошлого рубежа веков. Не случайно интерес Аппиа-сценографа вел его к музыке. Решение сложнейшей задачи взаимообогащения цвета звуком/звука цветом (в те же первые десятилетия XX века волновавшее и композитора Александра Скрябина) открывало путь к новой синтетической образности. Однако, не успев проявить себя в полную мощь, идея синтеза ушла вместе со временем. Реалии века, ошестившегося против гуманизма и невозможное сделавшего возможным, привели в искусстве к сопоставлениям несовместимого. На первый план стал выходить монтаж.

Нынешние фантазии на темы Аппиа и Далькроза далеки от синтетизма, но и монтажность, проявленная фестивальными спектаклями, имеет слишком произвольную понятийность. Произвольную настолько, что подверстанные друг под друга, танец и звук кажутся порой друг с другом не связанными. Но это не делает бессмысленными режиссерские поиски — возможно, наоборот, нащупываются какие-то новые смысловые параллели, еще не обретшие театральной осязаемости.

### *Основная часть*

Перформанс APPI (A) PPIA — совместное творчество двух испанцев: хореографа Аватары Аюсо и театроведа Анхеля Мартинеса Рохера. В качестве звука в этом спектакле выступают музыка (фрагменты опер Вагнера и Глюка, в память об осуществленных Аппиа постановках «Орфея» и «Тристана») и слово, причем с музыкой не связанное. Рохер, будучи актером и искусствоведам в одном лице, читает выдержки из многочисленных театрально-эстетических трудов Аппиа и, не расставаясь с этюдником, намекает, что он и есть сам Аппиа.

Текстовые фрагменты, включившие также переписку Адольфа Аппиа с Гордоном Крэггом [5], лучистыми буквами зажигаются на стене и становятся частью световой сценографии. Вообще в этом спектакле ярче, чем в других, проявила себя аппиевская концепция света. Именно здесь свет очерчивал и разнообразил танцевальное пространство, а его градации завораживали глаз.

Расходящиеся в разных направлениях лестницы и разновысотные кубы, репродукции которых можно увидеть в учебниках по истории театра, совсем не монументальны. Они занимают лишь небольшую часть сценической коробки, лишенной кулис и занавеса, и, будучи гармонически соотношенными с параметрами человеческого тела, предлагают ему максимум точек и ракурсов, с которых его видит зал. Можно даже сказать, что театральность этого пространства — в его соразмерных с телом пропорциях. Здесь человек изначально не противопоставляется миру, а является мерилем его. И актер чувствует себя в этих «декорациях» абсолютно органично.

Рохер-Аппиа в спектакле не танцует, хоть и расхаживает по лестницам-прاتيакблям босиком. Танцевальную часть осуществляет Аватара Аюсо. Сначала она появляется в костюме символической байройтской Валькирии — к слову, тоже босой, — затем сбрасывает с себя одежды, и, открыв тело, выламывается на переднем плане сцены, постепенно захватывая и осваивая аппиевские конструкции. Выламывается — слово точное и не имеющее негативного оттенка. Эстетика ее танца — какое-то интуитивное движение, почерпнутое в сиюминутности нервного ежедневья и доведенное до эстетической завершенности; дисгармоничное, уродливое — и яркое в своей смелости. Возможно, ключ к этой хореографии — в произнесенной Аппиа-Рохером фразе: «Когда театр и пьеса устареют, от театра останется только эмоция».

Ослепительно белые конструкции на ослепительно белом фоне стен — два белых, спектры которых разнятся, — и в центре вновь обретаемая одежды Аватара Аюсо в черном. Красота этой картины классична и абсолютна. Но вместе с финальным таянием светового луча повисает вопрос: связь текста, хореографии и света (оставим в стороне синтез и монтаж) системна или случайна? Спектакль — итог простого сложения или сложных вычислений? Он, в конце концов, поверхностен или глубок?

Впрочем, это же не совсем спектакль — перформанс. Что и позволяет ему оставить без ответов каверзные вопросы.

C APPI (A) PPIA корреспондирует еще один перформанс — Die Appia-Studien, вольно переводимый на русский как Упражнения в духе Аппиа (названный по-немецки, он тоже сделан испанскими артистами).

Два архитектора, Мария Хосе де Блас и Рубен Пикадо, вместе с двумя танцовщиками, Джоан Сан Мартин и Амансио Гонсалесом, параллельно сосуществуют на сцене, занимаясь каждый своими делами. Архитекторы проводят для зрителя урок, посвященный творчеству Аппиа, — рассказывают о нем, интерпретируют его идеи, пишут ключевые слова, рисуют схемы, — и все это при помощи аппаратуры тут же проецируется на задник.

А одновременно с этим в сумеречном квадрате сцены — яркий свет помешал бы видеть проекции — ползают мужчина и женщина. И не просто ползают — они тянут за собой черную клейкую ленту, которая вычерчивает причудливую графику на затененно-белом планшете и пратикаблях: каждое новое движение заставляет ленту отклеиваться и менять рисунок.

О связи повествования с танцем здесь речи нет, хотя из текста выясняется, что Аппиа знал геометрию — эта геометрия, вероятно, и явлена черной изолентой. В остальном натяжка сопоставлений еще большая, чем в APPI (A) PPIA, хотя и этот танец обладает своей выразительностью. В его основе — движение совершенно нелепое, тело, словно грузный неповоротливый куль, стихийно заваливается в разные стороны. Но этот современный танец — трудный и хорошо отрепетированный. От энергичных выламываний Аватары Аюсо не осталось и следа. Хотя тут тоже эстетизирован язык будничности, будничность явлена в этом перформансе не вздернутой эмоцией, а усталостью и неопрятностью. Неэстетичные ползанья происходят в мятых штанах и спускающихся носках.

Это правда, что Адольф Аппиа был великим театральным выдумщиком, а в Хелерау происходили далькрозовские пластические штудии. Вот только механическое наложение друг на друга словесных деклараций и абстрактного современного танца совсем не напоминает Упражнений в духе Аппиа. Впрочем, глубокомыслия этот перформанс не подразумевает и умственной нагрузки явно не выдерживает.

Интересно, что сам Адольф Аппиа предстает в воспоминаниях современников человеком очень серьезным — не только в искусстве, но и в жизни. Однако сто лет спустя театр воспринимает его идеи с улыбкой: всем посвященным ему фестивальным спектаклям присуща ирония, более или менее выраженная. Проявляется она, прежде всего, в смелом, можно сказать — азартном снижении его высоких замыслов. «Слуховая игра „Вавилонская башня“» — ярчайший пример.

«Вавилонская башня» — радиоспектакль, сочиненный и поставленный известным американским режиссером Робертом Вилсоном,

ранее настаивавшем исключительно на «телесности» театра («Человек может думать телом: разум — это мускул. И мозг, и память — это тоже мускулы. Поэтому самое сложное и важное на сцене то, как человек стоит, идет, сидит. Как снимает и надевает очки. Как шевелит пальцем» [5]). Возникла эта звуковая шутка годом раньше, и до Хелерау прозвучала на волнах Немецкого национального и Бременского радио. Но в программе «Реконструкций будущего» оказалась не случайно, ибо по своей сути ближе всего подходит к Упражнениям в духе Аппиа. Реальным упражнениям, а не одноименному перформансу. И дело совсем не в том, что в Хелерау этот радиоспектакль обрел визуальные образы (здесь вновь ожили эманации аппиевско-зальцмановского света, он то ослеплял белым блеском на белой матовости, то мигал светло-палевыми сполохами, то разбавлял тон до прозрачности, то молочным туманом заволакивал теплые свечения). Как раз световые изыски, которые не были нужны режиссеру в аутентичной радиоверсии, существовали сами по себе, хотя и не мешали. Но содержание, лишенное фабульной конкретики и длящееся в одной бесконечной звуковой метафоре, казалось «зеркальным» отражением световой концепции Адольфа Аппиа. С одной, уже знакомой поправкой — «Слуховая игра» иронична.

Вавилонское столпотворение увиделось/услышалось Роберту Вилсону в смешении языков, восклицаний, вздохов и стонов, музыкальных и немзыкальных звуков, в которых зашифрована общая картина мира. И, как всегда у Вилсона, никакого режиссерского нажима: «Окончательно спектакль проявляется только в голове зрителя, поэтому найти интерпретацию я предоставляю ему самому. Я даю зрителю лишь акустический и визуальный материал для самостоятельной работы его собственных эмоций» [5]. Разговорные фразы на разных языках, произнесенные мужскими и женскими голосами всевозможных тембров, прерываются фрагментами произведений Моцарта, Паганини, Рамо (и импровизациями на их темы, исполненными скрипачом Дэниэлом Хоупом); на них наслаиваются звуки улицы — сирены, гудки; слышен стук пишущих машинок и обрывки архитипических фраз — монологов из расиновских и шекспировских пьес, которые в свою очередь перебиваются монотонным произнесением заученных историй из учебника английского языка. Все это вавилонское столпотворение звуков, разнородное, пестрое, беспощадное — шутка Вилсона длится больше часа, и сама ее длительность стала выражением назойливости этого суетного мира — метафорический образ современного сознания. Образ человека, информационное пространство которого расширилось до масштабов, с которыми не справляется его мозг,

и поверхностное плавание по этому пестроголосому миру — единственное, что ему остается. Подобно Эжену Ионеско, который увидел в простеньком франко-английском разговорнике с его шаблонными фразами состояние мира, где слово — то самое, которое было Вначале, — перестало выполнять свою исконную функцию, быть носителем смысла, и просто-напросто обратилось в штамп, Роберту Вилсону слово представляется не носителем информации, а загрязнителем интеллектуального пространства. Неслучайно в общем месиве звуков проскакивают и начальные фразы «Лысой певицы», в свою очередь тоже неслучайно напоминающие начальные абзацы учебника Эккерсли с его классическими Мистером и Миссис Смит.

«Лысая певица» Ионеско написана в жанре комедии. «Вавилонская башня» Вилсона — такая же комедия.

Если танцевальные перформансы по касательной задевали утопию Аппиа о грядущих временах, когда театр будет выражать только эмоцию, то спектакль бельгийского хореографа Фредерика Фламана «Орфей II (Танец)» еще и апеллирует к главному сценическому успеху Хеллерау — «Орфею» Глюка. Своеобразная рифма к аппиевскому «Орфею» 1912 года, «Орфей II (Танец)» мыслился главным событием «Реконструкции будущего» и, безусловно, стал им.

Программа представляет «Орфея II» как «Воспоминание об „Орфее и Эвридике“ Аппиа», но справедливость требует сказать, что спектакль возник вне связи с историей, и за несколько сезонов до нынешнего фестиваля был показан в оперном зале Версаля. Фламан адаптировал его к сцене Хеллерау — но только пространственно, образно же спектакль остался индифферентен к ней. Лишь в самом финале отодвинутые к дальней стене пратикабли, спрятанные за прямоугольником экрана, вступают в игру: два актера, своими силами станцевавшие всю историю «Орфея» вместе со всеми ее героями, стремительно носятся по соседним ярусам пратикаблей и никак не могут встретиться на своем пути.

Кристиан Новопавловский и Давид Ле Тай — это два разных Орфея, а также Эвридика, Цербер, Амур, тени и фурии. Новопавловский — белая фигура (белая брючная пара на голом торсе): ни одного намека на характерность, очищенная эмоция. Ле Тай — черная фигура (черные брюки и блуза): сфера действия, характерность, собачья маска Цербера и зеленое платье Эвридики (поверх черного). У Новопавловского много сольных танцев, и каждый — отчаяние несогласия, неистовство протеста. Танец Ле Тая сюжетен: он бросается на Орфея Цербером.

Эти танцы рождены телом и духом нашего современника, экспансивны, энергичны, в их основе — хаотический спонтанный жест, вправленный в раму художественной хореографии. Это биение ритмов XXI века сочетается с мелодиями красоты и гармонии века XVIII — танцы Орфея сопровождает запись партитуры «Орфея и Эвридики» Глюка, столь абстрактно-совершенная, что атрибутика записи не имеет никакого значения. К тому же, партитура подрезана под сюжет спектакля.

Танцевальное пространство поделено надвое экраном, похожим на экран большого телевизора. Передний план — зона света и место рефлексий белого героя. Задний план — в тени, и отдан преимущественно черному герою. А вот сам экран — воплощение театральности и одновременно — ироническая нота спектакля. Сценограф Ханс Оп де Бик создает свои декорации собственными руками у нас на глазах — проекция демонстрирует, как кубик за кубиком кусочки белоснежного сахара укладываются в каменные громады современного даунтауна; как из пустых пластиковых бутылок вырастают поблескивающие в темноте кварталы Нью-Йорка; как картофелины превращаются в живописные камни, а разлитая рядом вода — в поэтическую заводь.

Драма Орфея, потерявшего Эвридику (знаменитая ария «Потерял я Эвридику» включена в «саундтрек» спектакля и в своей знакомости становится его печальным итогом), — это драма запретов, неутоленных соблазнов, некомпенсируемых потерь. Причем «Орфей II (Танец)» — не античный миф, а реальность современной урбанистической цивилизации.

Но в финале снова появляется ироническая нота — сахарный горod чернеет и тает, политый горячим шоколадным сиропом.

### *Заключение*

Всевозможные глобальности конца XIX — начала XX века, казавшиеся современникам абсолютными, из будущего видятся лишь боковыми ветвями единого эволюционного процесса, переплавляющего театральные новации по одной ему ведомой логике. Но отдельные побеги на этих ветвях продолжают прорастать и сегодня, волнуя художников-потомков своей красотой.

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ульянова А. Б.* Адольф Аппиа. Театр пространства и света. СПб.: СПб академия театр. искусства, 2012. 272 с.
2. *Аппиа А.* Живое искусство: сб. ст. М.: ГИТИС, 1993. 99 с.

3. *Гринер В., Трофимова М.* Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / ред.-сост. В. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 124–148.
4. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Мастера. Очерк XII. Адольф Аппиа и Гордон Крэг. М.: Эдиториал УРСС, 1997–2001. 296 с.
5. Интервью Роберта Вилсона после премьеры «Персефоны» на Чеховском фестивале в Москве, 1998 год / Интервью Романа Должанского [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/198819> (дата обращения: 01.10.2018).

#### REFERENCES

1. *Ul`yanova A. B.* Adol`f Appia. Teatr prostranstva i sveta. SPb.: SPb akademiya teatr. iskusstva, 2012. 272 s.
2. *Appia A.* Zhivoe iskycstvo: sb. st. M.: GITIS, 1993. 99 s.
3. *Griner V., Trofimova M.* Ritmika Dal`kroza i svobodny`j tanecz v Rossii 20-x godov // Mneozina. Dokumenty` i fakty` iz istorii russkogo teatra XX veka / red. — sost. V. V. Ivanov. M.: GITIS, 1996. S. 124–148.
4. *Bepezkin B. I.* Iskuststvo scenografii mirovogo teatra. Mastera. Ocherk XII. Adol`f Appia i Gordon Kre`g. M.: E`ditorial URSS, 1997–2001. 296 s.
5. Interv`yu Roberta Vilsona posle prem`ery` «Persefony`» na Chexovskom festivale v Moskve, 1998 god / Interv`yu Romana Dolzhanskogo [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/198819><https://www.kommersant.ru/doc/198819> (дата обращения: 01.10.2018).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Маркарьян — д-р искусствоведения, проф.; [research@rgisi.ru](mailto:research@rgisi.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nadezhda A. Markaryan — Dr. habil, Prof.; [research@rgisi.ru](mailto:research@rgisi.ru)

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

«НЕВИДИМОЕ ДЕЙСТВО»:

ЗАКАДРОВАЯ РОЛЬ ЗВУКОВОГО ЛАНДШАФТА  
И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ОПЕРАХ «АСПЕРН»  
И «ПЕРЕПЕЛА В САРКОФАГЕ» САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО

С. В. Лаврова<sup>1</sup>

ResearcherID: U-3307-2017

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

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

Статья посвящена ранним операм современного итальянского композитора Сальваторе Шаррино «Асперн» и «Перепела в саркофаге». Шаррино, по праву считающийся классиком новой музыки конца XX — начала XXI века, — автор инструментальных сочинений и опер, многие из которых стали репертуарными.

Отличительной чертой оперного творчества Шаррино является то, что композитор смещает фокус с внешней атрибутики действия в область внутреннего мира героев, раскрываемого через сложную звуковую палитру. Смещая акценты в сторону доминантной роли звукового ландшафта, композитор создает свой собственный жанр музыкального театра, определяемый как «невидимое действие с музыкой».

**Ключевые слова:** Шаррино, «невидимое действие» «Асперн», современный оперный театр, современная итальянская опера, новая музыка, постсериализм, анаморфоз

INVISIBLE ACTION:

THE OFFSCREEN ROLE OF SOUND LANDSCAPE  
AND INTERTEXTUALITY IN ASPERN AND  
CAILLES EN SARCOPHAGE OPERAS  
BY SALVATORE SCIARRINO

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

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

The article is devoted to the early operas of the modern Italian composer Salvatore Sciarrino *Aspern* and *Cailles en sarcophagi*. Sciarrino, recognized by right as a classic of the late 20<sup>th</sup> – early 21st century music, authored by many instrumental works, also created a considerable number of operas that survived many productions and became repertoire. A distinctive feature of the opera work of Sciarrino is that the composer shifts the focus from the external attributes of the action to the area of the inner world of the characters, revealed through a complex sound palette. Shifting the emphasis towards the dominant role of the sound landscape, the composer creates his own special genre of musical theater “invisible performance with music”.

**Keywords:** S. Sciarrino, “invisible performance with music”, *Aspern*, modern Italian opera theatre, modern music, postserialism, anamorphosis

Итальянский композитор Сальваторе Шаррино, ставший по праву классиком новой музыки конца XX – начала XXI века, автор множества инструментальных сочинений, создал также немало число опер. На сегодняшний день список работ композитора для театра насчитывает четырнадцать опер. Под этим списком невозможно подвести черту, так как живой творческий процесс, постоянно пополняет его. Композитор объясняет свою приверженность к оперному жанру тем, что именно музыкальный театр реализует социальную функцию гораздо большего воздействия на общество, чем простая концертная ситуация. В одном из интервью он говорит об этом следующее: «я хочу изменить мир, и моя музыка – это подтверждение трансформации, а театр – самая мощная машина, какая только может быть! Измени в первую очередь себя, если этого не получится, то лучше ничего не меняй. Если вы создаете музыкальный театр, где музыка становится драмой, то она не работает. Музыка должна быть особым языком» [1].

Первая в ряду произведений для музыкального театра – опера «Амур и Психея» 1973 года. Далее последуют: зингшпиль «*Aspern*» (1978), «*Cailles en sarcophage*» («Перепела в саркофаге», 1980), «Лонгрин» (1984), «*Vanitas*» (1987), «Персей и Андромеда» (1992), «*Luci mie traditrici*» («Лживый свет твоих очей»), «*Infinito nero*» («Черная бесконечность», 1998), «Макбет» (2002), «*Da gelo a gelo (Kälte)*» (2008), «*La porta della legge – quasi un monologo circolare*» («У врат закона – квази-циркулярный монолог») (2008), «*Superflumina*» (2010), «*Ti vedo, ti sento, mi perdo (In attesa di Stradella)*» («Я вижу тебя, я чувствую тебя, я теряюсь (В ожидании Страделлы)», 2017) и, наконец,

замыкающая на данный момент этот ряд, еще ожидающая постановки («work in progress»), опера «Il canto s'attrista, perché?» («Почему любят петь?») 2019 года.

Каждое из четырнадцати перечисленных произведений, отнесенных композитором к оперному жанру, ярко индивидуально и уникально как с точки зрения выбора литературного первоисточника, так и с позиции работы с либреттистом (или композитора в качестве либреттиста с самим текстом). Для первой оперы композитора «Амур и Психея» (1973) либретто создал поэт Аурелио Пес. Их тандем не предусматривал реального сотрудничества композитора и литератора, так как каждый работал самостоятельно, и композитор имел уже готовый текст. Затем, в «Асперне» и в «Caliles en sarcophages» («Перепелах в саркофаге»), проблема сотрудничества все же проявила себя, так как либретто было результатом совместного творчества режиссера с либреттистом. Необходимость переработки текстов для композитора возникла и в работе над некоторыми симфоническими произведениями, в которых он решил использовать текст, например, в композиции «Flos florum, ovvero le transmazioni della materia suore» («Цветок: трансформации звуковой материи», 1981), где фрагменты тибетской «Книги мертвых» смешаны с текстами Анаксимена и Джовано Баттиста Марино, а также с текстами из Библии.

В интервью музыковеду Джанфранко Винаи Шаррино так объясняет принципы своей работы с текстом: «...существует готовый текст, который дает мне стимул для создания какого-либо произведения для театра. Далее следует его детальная переработка, управляемая автономной фазой воображения, когда существующий текст оказывается практически разрушенным, потому что новая идея должна действовать как импульс к развитию, а уже существующий текст как материал для последующих вариаций. Я полностью игнорирую исходный текст и переписываю его согласно моей идее. Конечный результат весьма сложно сопоставить с оригиналом. В конце концов, одна из самых интересных практик, позволяющих мне проявить глубокие механизмы музыкального театра, — это эмуляция. Если эта практика очевидна на ранних этапах существования искусства, или в определенные периоды, такие как эпоха Возрождения, то эмуляция, как соревнование с великими художниками, должна существовать и сегодня в мастерской художника [2, р. 51]. В действительности, композитора привлекают две основные возможности, заключенные в создании произведений для музыкального театра. Эти свойства — уже описанная выше эмуляция (своего рода соревнование с литературным первоисточником) и симуля-

ция — «порождение моделями реального, лишённого происхождения и реальности, гиперреального» [3, с. 25].

Идея отражения исходной модели и ее многократной реинтерпретации, увеличивающей расстояние до постепенной утраты четкости очертаний и размытия образа, весьма привлекательна для Шаррино. Игра в театре игра сама по себе есть имитация, а актер — имитатор. Имитатор отражает образ, пропуская его через себя, в связи с чем, и отражение не всегда соответствует оригиналу. «Отражение без сходства», в качестве одной из ключевых идей творчества Шаррино, воплощено в концепте зеркала [4, с. 126]. Зеркальный мир средствами звуковой оптики реализуется через художественный концепт анаморфоза, создающий пространственные искажения через иллюзию сходства.

Анаморфоз — это не только название одного из произведений Шаррино («Anamorfosi», 1980) для фортепиано, но и сам художественный принцип, во многом сопоставимый в изобразительном искусстве с оптическими иллюзиями М. Эшера. Шаррино пишет о том, что анаморфоз означает для него возможность преобразовывать один звуковой образ в другой. «Через признание существовавшего ранее, мы можем преобразовать музыкальные объекты» [5, р. 8]. Образцом анаморфоза в изобразительном искусстве считают картину «Послы» Г. Гольбейна, в которой художник развивает идею пространственной иллюзии, создавая внутри картины некую «скрытую реальность», воплощенную в лежащем у ног мужской фигуры изображении черепа, видимого лишь в особом ракурсе рассматривания картины<sup>1</sup>. Маньеризм и барокко, с их приверженностью к странностям и экстравагантности, интересом ко всему необычному, иногда даже уродливому, развивали подобный тип изображений. Часто подобные изображения служили забавой или доказательством высокого уровня мастерства художника. В нарушение закона линейной перспективы, анаморфное изображение осуществляется с помощью последовательной проекции каждой точки «естественного» отображения объекта на плоскость. Ю. Балтрушайтис, теоретизировавший это явление в своей работе, опубликовал гравюру Х. Трешеля по рисунку С. Вуэ. Изображенные на этой гравюре сатиры рассматривают разложенное на столе

<sup>1</sup> Понятие «Анаморфоза» встречается в текстах Ж. Лакана. См.: Лакан Ж. Семинары. Кн. 7 (Этика психоанализа) 1959–1960. М.: Гнозис, Логос, 2006. С. 182. В переводе с греческого («назад» — «ана»; «форма» — «морфе») оно буквально означает обратное движение к форме. Этот феномен формирует новое отношение к видимому. Он — зрительный эквивалент тактильного, ощупывания предмета «вслепую».

анаморфное изображение. В определенном ракурсе оно превращается в слона, отражаясь на стенках зеркала, которым становится сосуд, наполненный жидкостью [6, с. 145]. Для Шаррино анаморфоз — это возможность проявить «скрытую реальность», которая в музыкальном театре становится основой «невидимого действия», разворачивающегося в звуковом ландшафте, когда позиции фигуры и фона за счет особенностью музыкальной оптики меняются местами [7, с. 10].

Анаморфоз позволяет расширять и проектировать новые звуковые формы, вместо того, чтобы сводить их к традиционно слышимым пределам, менять расстояние от звукового объекта до реципиента, испытывать пределы слухового восприятия. В основе анаморфоза лежит принцип зеркала, которое по своей природе двойственно, так как оно — бытовой и мистический предмет одновременно. Картина мира, отраженная в зеркале, казалось бы, абсолютно точная. Между тем, она в высшей степени иллюзорна: с одной стороны изображение тождественно оригиналу, с другой — отлично от него, а результат является парадоксом тождества. Взгляд в зеркало фиксирует, скорее, раскол нашего «я» — бесконечное представление личности и одновременно завершенный образ — «парадокс законченного образа незавершенного». Зеркало отражает и искажает реальность. Это главный парадокс, скрытый в его природе. Парадокс зеркала для С. Шаррино — это отражение без сходства, а анаморфоз — отправная точка его творческой концепции.

Музыка Шаррино основывается на интерференции между различными пространственно-временными состояниями одного тот же объекта. «Она существует в саморефлексии памяти, которая является средой для соединения различных пространственно-временных измерений объектов. Ментальное пространство слухового восприятия вызывает непрерывные метаморфозы в объекте, который в действительности остается неизменным» [8, р. 48].

Внушительный список произведений для музыкального театра, свидетельствует в пользу того, что, отчасти, опера интересна Шаррино, как любому итальянскому композитору. Отчасти интерес к опере поддерживается возможностью именно в ней через контрапункт текста и музыки реализовать зримое и невидимое. Следует также сказать, что ряд инструментальных сочинений Шаррино, не созданных для сценического воплощения, также имеет отношение к опере. Таков, в частности, цикл для флейты соло «L'opera per flauto» (2005). Тщательно продуманный звуковой мир этого цикла Шаррино реализует через использование расширенных техник игры на флейте, которое не имеет

аналогов во флейтовом репертуаре. Каждая из пьес, имеющая яркое образное название, основывается на лиминальном (пороговом) принципе. Так «All'aure in una lontananza» (1977) исследует границы звука и тишины. «Гермес» (1984) также оперирует лиминальными (пороговыми) звуками, однако с позиции переходных флейтовых звуков, где материал находится на границе между спокойной вибрацией и агрессивным тремоло. «Canzona di ringraziamento» (1985) — это ария, требующая от флейтиста умения балансировать на грани вокалиста и концертмейстера. Несмотря на отсутствие, как сюжета, так и, собственно, текста, «L'opera per flauto» весьма театральна. Это «невидимое действие» аналогично тому, что происходит в произведениях для музыкального театра Шаррино [9, с. 64].

В какой-то мере даже ранняя одноактная опера 1973 года «Амур и Психея» показательна для творчества композитора. Эта первая работа в оперном жанре, по словам композитора, была самой трудной, и, в тоже время, лучшим, что он сделал. В ней он понял, что преобразование тембра не является чисто колористическим, оно, скорее, связано с физической конституцией вибраций и поэтому имеет гораздо большее отношение к химии [1]. В этой опере композитор впервые использовал «звуковые карты» — диаграммы, которые, с его точки зрения, предполагают логику, а не арифметику, подобную той, которую применяли композиторы, работавшие в рамках сериального метода. И этот геометрический проект пространства носит характер почти телесного конструирования звука, как живого биологического объекта. Если композитор проявляет сконцентрированное внимание к тембру, то этот фактор является определяющим аспектом. Основатель спеткрального направления, композитор Жерар Гризе создавал свою музыку посредством спектрограмм, которые не имеют ничего общего с цветом, но работают с физической композицией звука. Звуковые карты — это система своего рода пространственных блок-схем, которые иногда являются графическими, иногда символическими, буквенными или числовыми, в зависимости от того, что следует построить. «Для меня это больше метод планирования, чем контроля; движение в пустоте. Вы должны создать то, что еще не существует, тогда, когда вы создали это, вы также можете управлять им. Например, была диаграмма, которая работала очень хорошо, потому что она была синоптической» [1].

Персонажи оперы «Амур и Психея» подобны двум полюсам личности: единого и, в тоже время, амбивалентного «Я». В опере семь действующих лиц: Психея (меццо-сопрано), две сестры Психеи (сопрано), Амур (контртенор) и четыре фантастических существа (Человек-

саламандра, Человек-бык, Человек-дерево, Проросший картофель). Партитура одновременно символична и абстрактна, а тема двойственности внутреннего и внешнего в ней играет важную роль. Опера начинается с продолжительного монолога Психеи перед зеркалом: двойственность отражения и объекта проецируется на область музыкальной формы. Эта проекция осуществляется через канонические имитации в вокальных и оркестровых линиях. Звуковой материал создает ощущение замороженного времени и замершего акустического пространства, располагающегося где-то на границе реального и иллюзорного. Воображаемое пространство позволяет композитору прибегнуть к сознательному искажению традиционных форм, представленных контурами без наполнения. Далее — тремоло, трели и резкие интервальные скачки. Элементы, присутствующие в вокальных партиях сестер Психеи, далее становятся отличительной чертой взаимодействия декламации с вокалом. Названный принцип сопряжения также присутствует в «Асперне» — следующей опере Шаррино.

Вторая опера Шаррино «Асперн» (1978) основана на тексте Генри Джеймса и фрагментах либретто Лоренцо да Понте «Женитьба Фигаро». Повесть Джеймса «Письма Асперна» — это история публициста, занимающегося исследованием творчества другого писателя. В основе повести — тема сложных взаимоотношений художника и общества, столкновения европейского культурного сознания с американским. Она — о противоречиях отдельного человека и социальных стереотипах; восприятию мира в рамках «книжного» и индивидуального опыта. Через фрагментированные элементы либретто Лоренцо да Понте Шаррино комментирует историю Джеймса. В дальнейшем, в 1987 году, композитор сделал из оперы сюиту, которая стала весьма часто исполняемым сочинением.

Сюжет оригинала, то есть романа Джеймса, был рассказан автору братом писательницы Вернон Ли (настоящее имя — Вайолет Паже) [1]. Это повествование о жизни капитана Эдварда Силсби, искусствоведа из Бостона, боготворившего писательский талант Шелли, и внезапно узнавшего, что восьмидесятилетняя мисс Клара Мэри Джейн Клэрмонт, некогда любившая Байрона, хранит в своем доме коллекцию писем Шелли и Байрона. Силсби разрабатывает хитроумный план, чтобы заполучить письма. Поскольку пожилая женщина проживает совместно с пятидесятилетней племянницей, не богата, и потому вынуждена сдавать в аренду несколько комнат своего дома. После смерти мисс Клэрмонт-старшей главный герой, одержимый идеей заполучить письма, решает приударить за племянницей. Чтобы не вызвать подо-

зрений, он является в дом и представляется американским путешественником, якобы мечтающим снять квартиру с садом (а сад в Венеции — редкость). Реальная история легла в основу сюжета, «Писем Асперна» Джеймса и привела к смене персонажей. Тетя и племянница получают новые имена Джулианы и Титты Бордоро. Американский поэт, персонаж ранее вообще не существовавший, (мыслимый в качестве воображаемого современника Байрона), получает у Генри Джеймса имя Асперн. Очевидно, что текст Джеймса привлек композитора не только обаянием сюжетной канвы, но и возможностями введения интертекстуальных ссылок. Перспектива воплощения через текст Джеймса на оперной сцене постмодернистских аллюзий оказывается весьма привлекательной. История разыгрывается тремя актерами (вокалистами); старую тетю играет ребенок. Камерный оркестр намеренно удален от событий, происходящих на сцене, но он помещен не в традиционную оркестровую яму, а располагается на авансцене.

В 1978 году, в рамках 41-го фестиваля «Maggio Musicale Fiorentino» композитор Сальваторе Шаррино, режиссер и либреттист Джорджио Марини и художники Паскуале Гросси и Джулио Риселли представили оперу «Асперн». Несмотря на то, что текст либретто фрагментарен и в него «инкрустированы» тексты Да Понте, монтажность, присущая ему в том или ином виде, составляет в почти линейную последовательность эпизодов, существующую параллельно развитию сюжета Джеймса. Это создает межтекстовые отношения между повествованием и театральной пьесой. Таким образом, реализуется смысловая игра, основанная на совпадениях и расхождениях, символических диффракциях и разобщениях.

Говоря о литературном первоисточнике оперного либретто (романе Джеймса), невозможно удержаться от ассоциаций с «Поворотом винта» Бенджамина Бриттена. Идея, составляющая логический стержень оперы, также кажется знакомой: есть две параллельные реальности, которые, тем не менее, пересекаются (живые люди и призраки); речевые диалоги; принцип вариационной формы, реализующей драматическое и музыкальное развитие у Бриттена; взаимоотношения между музыкой («драматическим окружением») и собственно «музыкой»; двойственность мира взрослых и детей, возникающая как в «Повороте винта», так и в «Асперне». Сюжет «Асперна» вызывает еще одну яркую ассоциацию с «Пиковой дамой» Чайковского. Одержимость главного героя поисками писем Асперна, который не останавливается ни перед чем, аналогична двойственности отношений Германа с Лизой и Публициста с Титтой.

В «Асперне» Шаррино прибегает к quasi-цитированию музыки Моцарта. Возникает аллюзия на арию Сюзанны «Deh, vieni, non tardar o gioia bella» («Le nozze di Figaro»), которая также звучит в саду, вызывая аналогии места (сада), времени (вечером). Ссылка на Моцарта создает иронический разрыв, так как влюбленность Сюзанны в Фигаро противопоставляется увлеченности главного героя Асперна исследованием деталей таинственной переписки. Цитата из арии Керубино «Non so più cosa son, cosa faccio» («Le nozze di Figaro») используется в «Асперне» в сцене прощания. В ней главный герой испытывает чувство потерянности, узнав, что драгоценная для него переписка писателя была уничтожена, при том, что он был почти у цели, сделав для этого предложение женщине. Ирония через цитирование проявляется также в чисто инструментальных сценах: в первых тактах увертюры слышны ритмические контуры начала «Женитьбы Фигаро».

Те же фрагменты увертюры появятся затем в финальном Presto, где динамическое преобразование делает звучание едва слышимым, почти иллюзорным.

Пересматриваются традиционные отношения между музыкой и тишиной: мимолетный оркестровый шепот играет на флажолетах захватывающее изображение подавляющей жизненной энергии, которая обитает даже в неодушевленных предметах. Звучание нарочито прерывается, когда дверь открывает и закрывает один из двух актеров.

Призрачное присутствие музыки Моцарта обнаруживается на протяжении всей оперы. Фрагменты «Женитьбы Фигаро» рассыпаются по всей партитуре, вступая в контрапункт с происходящим на сцене действием. Согласно утверждению Шаррино, «Асперн» является в некотором смысле негативной формой театра, которая не отрицает представления, в котором музыка почти уходит со сцены, подчеркивая, тем самым, свою связь с ней. «Асперн» живет диссоциациями [1].

Несмотря на то, что вокальные фрагменты существенным образом отличаются от либретто (например, фрагменты цитирования из Моцарта), их содержание тесно связано с происходящим на сцене. Однако эти дополнительные штрихи носят характер «невидимого действия» и объясняют скрытый смысл происходящего, производя в ряде случаев морализаторский эффект. Помимо цитат из Моцарта в «Асперне» можно также обнаружить заимствования из более ранних сочинений Шаррино, например, из «Capriccio n. 5» 1976 года, а также из «Dodici canzoni da battello» 1977 года, созданных на основе песен венецианских гондольеров XVIII века.

В эпизоде музыка звучит при пустой сцене, а когда они появляются, образуя «окно» из тишины. В сущности, опера завершается тем, с чего начиналась, образуя своего рода палиндромную структуру, в которой эпизоды зеркальны тем, что уже прозвучали.

Наиболее характерной чертой «Асперна», выделяющей оперу из произведений для музыкального театра Шаррино, является авторский выбор в пользу постмодернистской ироничной стилизации, существующей на парадоксальной грани монтажности и зингшпиля с номерной структурой. Это скорее анаморфоз зингшпиля, представленный на удаленном расстоянии от первичной модели: увертюра, арии, речитативы инструментальные пассажи сливаются, образуя своего рода «отголоски прошлого» [1]. Каждая часть номерной и одновременно монтажной структуры внешне выглядит почти неоклассической, с аллюзиями на Моцарта. Шаррино пишет в аннотации к опере: «Действие рождается из ежедневных жестов (таких, какие можно наблюдать в обычной буржуазной гостиной), часто автоматических, но порядочно изношенных на уровне сознания, расширенных за счет навязчивой повторности. Представьте себе, что бы вы почувствовали, если бы стул, который вы собираетесь постепенно отодвинуть от себя, двигался бы замедленно, как во сне. Однако время продолжает течь в обычном измерении. Действие начинается с деформированного отражения повседневной реальности, которая служит навязчивым повторяющимся кошмарным сном. Контуры реальных изображений стираются, сама природа текста поддерживает повествовательность, однако логические планы удваиваются, размножаются и переплетаются... Каждое действие сбалансировано и измерено во всей своей полноте; в центре, в каждом случае, располагается более напряженный эпизод (кульминационный момент); как в первом, так и во втором действиях присутствуют две арии и песня гондольера. Одна служит для открытия действия, вторая для завершения» [1]. Но это не единственное свидетельство зеркального принципа и далеко не единичный случай проявления симметрии в «Асперне». Тем не менее, такая сложность, частью которой становится, в том числе, и принцип раздвоенности, для оперы чрезвычайно важна, так как слушатель способен воспринимать ее неосознанно. В повествовании предложения литературного текста дефрагментированы: они постоянно циркулируют между тремя актерами, или между персонажами и их «двойниками» на сцене. Так называемые «двойники» не принимают во внимание возраст или пол: престарелая Джулиана Бордо и ее племянница Титта озвучивают сказку о маленькой девочке. При этом необходимо отметить, что персонажи, главным

образом, озвучиваются разговорными партиями: роль Джулианы Бордуро исполняет девочка: она же — Путешественник, она же — двойник Титты, она же — гермафродит, выполняющий связующую функцию между персонажами, символизирующий личностную амбивалентность героев. Роль Титты поручена актрисе, а не певице. Она же — двойник рассказчика. Рассказчик (он же — единственная вокальная партия — сопрано), не является каким-либо конкретным персонажем. Как уже неоднократно подчеркивалось выше, текст либретто не линейен; он представляет собой коллаж, в который инкрустированы фрагменты текста Генри Джеймса с ариями Лоренцо да Понте, сочетающиеся по принципу аналогий, метафор или напротив — яркого контраста.

«Вокальная сущность» оперы почти не проявляется на сцене. Асперн-рассказчик (сопрано) поет среди инструменталистов и выходит на сцену только для того, чтобы исполнить две песни венецианского гондольера, определяемые как автономная «музыка», привлекательная своей идеей раздвоенности и размывания оригинала. Это «музыка в музыке» из «драмы в драме», которая, возможно, есть «призрак драмы в призраке другой драмы» [1]. Так определяет свою идею композитор.

Опера «Cailles en sarcophage» («Перепела в саркофаге», 1979–1980) была написана по заказу Венецианского Музыкального биеннале 1979 года. Название порождает двойственные, но весьма яркие ассоциации: первая — кулинарное блюдо («Запеченные перепела в горшочках»), вторая — связана с египетскими древностями и археологическими раскопками. В действительности, эта остроумная раздвоенность служит третьей идее (скорее, сюрреалистической или же абстрактной), соединяющей первую со второй. Суммируя обе ассоциации, можно сказать, что это опера о мифах культуры массового потребления, своим названием вполне работающим на идею масс-культуры, изначально подсказанную заказчиком оперы. Художественный руководитель биеннале Марио Мессинис решил полностью посвятить театральный раздел фестиваля мифологии. Он был задуман не в качестве копии некой неоклассической модели, символически представленной творчеством Стравинского. Целью, скорее, было «повторное открытие смысла» первичных и архетипических ценностей, как обретение вновь утраченного языка после господства деконструктивистской тенденции 1960-х годов. Речь шла о выявлении мифологических свойств в появляющихся современных мифах в кино, фотографии, новостях.

Среди композиторов, получивших заказ, оказался Шаррино. Он работал над этим проектом вместе с либреттистом Джорджио Марини. Жанровое определение оперы крайне сложное: «действие для му-

зая навязчивых идей», опера в 3-х частях для солистов, актеров и камерного оркестра. Премьерное исполнение отдельных частей оперы состоялось 26 сентября 1979 года в театре Малибран в Венеции, в сотрудничестве с театром Ла Фениче. В окончательной и полной версии премьеры прошла 17 октября 1980 года в венецианском театре Ла Фениче.

Продолжая исследования в направлении воображаемого музыкального театра, «Cailles en sarcophage», также как и опера «Асперн», становится произведением, «населенным призраками прошлого». Главные герои оперы — крайне разнообразные мифологические персонажи XX века: сестры Папен — две француженки, убившие 2 февраля 1933 года в Ле Мане жену и дочь хозяина дома (Ланселена), в котором они работали; не нуждающиеся в представлении Марлен Дитрих и Грета Гарбо; знаменитый британский фотограф, икона стиля, художник по костюмам и декорациям, дизайнер интерьеров *Сесил Битон*, а также Гала и Сальватор Дали. Если крайне замысловатый замысел литературного первоисточника Джеймса в «Асперне» оправдывал постоянную приостановку событий на сцене, то опера «Cailles en sarcophage» движется в другом направлении. Каждое событие заканчивается отрицанием: действие останавливается и раскрывается вымысел, обман. Остановка вызывает быструю смену визуальных и звуковых образов. Шаррино всячески подчеркивает, что это опера — сложнейшая драматургическая конструкция, основанная на кинематографической логике кадрового монтажа. Композитор и режиссер были вынуждены прибегать к экстремальным решениям, которые, так или иначе, представляли большую проблему для постановки оперы. Восприятие слушателя постоянно наталкивается на звуковые ситуации, цитаты, ассоциации, которые, согласно плану композитора, ведут реципиента по ложному следу. Мимесис и метаморфоза становятся ключом к прочтению этого произведения, требующего от реципиента как наличия большого слушательского опыта, так и тонкого интеллекта. Переплетение планов допускает различные интерпретации в силу амбивалентной природы предмета.

Звуковой ландшафт оперы состоит из природных (сверчки, насекомые, сердцебиение, дыхание) и искусственных (звук движения поезда, паровозные гудки) акустических явлений, но их непрерывные метаморфозы создают иронию двойственности. Сонористические метаморфозы акустических призраков становятся основным принципом драматургии, открывают путь к произведениям Шаррино 1980-х годов; к абсолютно зрелым в выразительном плане «Лоэнгрину», «Vanitas» и «Luci Mie Traditrici». Шаррино говорит о том, что «Cailles

en sarcorphage» он посветил Лучано Берио, открывшему новые способы понимания мифа в музыке [1]. Интертекстуальные перекрестки составили специфику литературной основы либретто «Cailles en sarcorphage». Для истории сестер Папен использованы «Служанки» Жана Жене, тексты Лакана о сестрах Папен и паранойе [9, с. 7–11], фрагменты текста романа «Ночной лес» Джуны Барнс, тексты Вальтера Беньямина, а также фрагменты пьесы «Марат/Сад» Петера Вайса; для истории о Марлен Дитрих — фрагменты романа «Шкура» Курцио Малапарте, тексты Жана Жене, Вальтера Беньямина, Жана Кокто. Во введении ко второму действию использованы фрагменты «Книги будущего» Мориса Бланшо; в третьем акте — тексты Мишеля Фуко, Луи Арагона, эпиграф Лакана к очерку об анаморфозе Балтрушайтиса. Каждый использованный текст или фрагмент текста важен описанием что-то, таящегося в глубинах психики человека, проявляющегося в образах мифа (например, сирены), сновидений. Помимо цитат из классики, содержащихся в опере, в создании образов Марлен Дитрих, Греты Гарбо, Сесил Битон принимают участие фрагменты американских и французских песен, написанных за период 1920–50-х годов — фрагментированных, подверженных утонченным преобразованиям и представленных как анаморфозы. Принцип применения цитат в данном случае тождественен принципу, использованному в фортепианной пьесе «Анаморфозы». Сочинение состоит из разнородных элементов цитатного материала, посвященного «теме воды»: первые такты из «Игры воды» («Jeux d'eau») М. Равеля контрапунктируют с фрагментами известной американской песни «Под дождем» («In The Rain»). Слушательское восприятие работает в соответствии с идеей парадоксального взаимодействия фигуры и фона: фигура размывается фоном, так как каждый пробыск «In The Rain» размывается фигурациями. То же самое происходит со звуковыми фрагментами М. Равеля. Композитор говорит, что «...через признание существовавшего ранее мы можем превращать музыкальный материал, после чего чувствовать себя близким к информатике и чудесам современной генетики» [11, р. 26]. «Бесполезно раскрывать, какие в ходе работы использовались анаморфные методы. Здесь я работаю как иллюзионист, — утверждает Шаррино. — Здесь важна не столько виртуозность, сколько смысл действия, которое останавливает время, замораживает его течение и превращает в меланхолическую пустыню» [12, р. 79].

Обращаясь к образам Дали и Галы, Шаррино воскрешает в памяти реципиента картину «Гала и Ангел Милле, перед скорым прибытием конического анаморфоза», а также другие полотна из этой серии:

«Архитектонический „Анжелюс“ Милле» (1933), «Археологический отголосок „Анжелюса“ Милле» (1935), «Анжелюс. Гала» (1935), «Атавизм сумерек». Известно, что Сальвадор Дали проявлял большой интерес к картине Милле «Анжелюс», причем на то были и ностальгические причины: репродукция картины украшала стену школы, в которой учился художник. Картина побудила Дали к интерпретации ее образов в духе сюрреализма. Чрезвычайная печаль пары во время молитвы стала для него отправной точкой расследования. Обратившись к администрации Лувра с просьбой сделать и прислать ему рентгенограммы полотна, он в итоге выяснил, что первоначально темой картины была не молитва за урожай картофеля, а похороны младенца молодой пары [13]. Безусловно, что для Шаррино одним из ключевых в названии этой картины стало словосочетание «конический анаморфоз», равно как и цитирование эпитафии Лакана из текста об анаморфозе Балтрушайтиса в тексте либретто оперы. Гипертрофированный мотив — Гала в виде самки богомола — Дали также заимствовал из своего видения картины французского художника Франсуа Милле «Анжелюс». В тексте либретто оперы тема богомола подчеркнута тем, что в партии Галы использованы также переработанные фрагменты трактата об энтомологии Жана-Анри Фабра. Воплощая, таким образом, фантазии Дали на тему хищнической женской природы, художник по-своему интерпретирует картину Милле, а Шаррино превращает этот мотив в анаморфоз, скрытый в цитировании Фабра. В музыке эта тема развивается через проступающие цитаты фрагментированных песен («Dance avec moi» и «Second hand rose»), звукоподражание треску сверчков, различные шумовые эффекты. Таким образом, восприятие слушателя внезапно проецируется во внешнее открытое пространство сельской местности, где шум поезда сменяется стрекотанием сверчков.

Идея обрывков звуков радиоприемника, вступающих в контрапункт с природным звуковым ландшафтом и репликами героев, в дальнейшем также нашла свое отражение в оркестровом сочинении «Efebo con radio», о чем заявляет сам композитор: «Идея пьесы „Efebo con radio“ была подсказана мне последней сценой из оперы „Cailles en sarcophage“. Память о долгих одиноких вечерах возродилась в ностальгической интерпретации звуков радио, которое поражало с детства мое меланхоличное воображение. Метаморфозы радиовещания были проекцией на форму композиции: постепенное разрушение приводит к тому, что все радиостанции транслируют одну и ту же бессмыслицу. Таким образом, трансформацию старого радиоприемника можно воспринимать как экзистенциальную метафору языка» [14, р. 3].

В «Cailles en sarcophage», также как и в других операх Шаррино прослеживаются черты «звуковой драмы», основывающейся на принципе «невидимого действия». Звуковые образы и их развитие Шаррино также представляет в виде предварительных звуковых карт («carte da suono»). В опере трансформация инструментального звука достигает высокой степени натуралистического иллюзионизма, типичного для Шаррино. Основу трансформации составляет искусственная имитация знакомых слушателю звуков окружающей реальности (сверчки, ночные гудки, звуки поезда, сирены паромов, сирены, сердечные пульсации, шуршание и щелчки старых пластинок, радиопомехи). Композитор пишет о том, что опера строится на экспериментах с разного рода аналогиями, согласно сюрреалистической идее несоответствия первоначального раздражителя связанной с ним ассоциации [15, р. 194]. Пространство бессознательного — это пространство свободы, в которое прорывается истинная реальность желаний, страхов и наваждений, таящихся в глубинах сознания. Отражение этих процессов в музыкальной форме — одна из основных задач Шаррино, о которой он неоднократно говорит в своих теоретических работах. Она же составляет основу закадрового руководства восприятием — «невидимого действия», которое сопутствует всем театральным произведениям композитора. «Каждое событие оставляет мысленный след, который создает ощущение потока, — говорит Шаррино. — Рефлексия организует некую параллельную реальность внутри нас. С теоретической и психологической точек зрения моя музыка решает проблему музыкальной формы с позиции процессов повторения, распознавания (узнаваемости в варьировании, того, что фактически определяет специфику музыкального языка). Форма представляет те же самые процессы, которые формируют музыкальную память, подобно ментальному отражению, собирающему фрагменты моей музыки в единую сущность» [15, р. 127]. По этой причине «Cailles en sarcophage» строится на отрицании и постоянных остановках повествования. Метаморфозы сонора становятся основным драматургическим средством, открывающим путь к произведениям Шаррино 1980-х годов. Эти идеи обретут полную выразительную зрелость в опере «Лоэнгрин», определенной композитором с жанровой точки зрения как «невидимое действие». В «Cailles en sarcophage» драматургической основой становится зеркальность отражений, которые повторяют ту или иную сцену в вариациях постоянно меняющихся обстоятельств. «Драматургические символы циркулируют внутри сцен, оставляя следы, как тайные неочевидные подсказки» [15, р. 193].

Отвечая на юнговские вопросы «Что есть музыка? Что такое поэзия? Что такое мифология?» [16, с. 8], в своей опере через галерею новых мифологических героев XX века Шаррино создает специфический опыт переживания этих реальностей драматургическими средствами. «Лишь величайшие создания мифологии, — утверждает Юнг, — могут рассчитывать на то, чтобы донести до современного человека, что он находится лицом к лицу с феноменом, который по „глубине, постоянству и универсальности сравним лишь с самой Природой“» [16, с. 8]. Путем сравнения мифологии с музыкой Юнг приходит к мысли, что необходимо наличие «специального слуха» для возникновения резонанса — «сочувственного отклика, изливающегося из глубины души личности» [16, с. 8]. Этот «специальный слух» также востребован и для репрезентации мифов XX века через музыкальные архетипы в опере. И именно на этой основе Шаррино выстраивает свойства резонанса.

Согласно указанию либреттиста, опере предшествует известный текст Мориса Бланшо «Пение сирен. Встреча с воображаемым», который, как кажется композитору, является руководством к скрытым значениям, содержащимся в «Cailles en sarcophage»: «Сирены, вполне вероятно, и в самом деле пели, но не удовлетворяли, лишь давая понять, в каком направлении открывались истинные источники и истинное счастье пения» [17]. Так же как и пение сирен, изобретательность Шаррино-композитора создает иллюзорное восприятие слушателя, через мимесис и метаморфозы, служащие инструментами для построения зеркальной драматургии.

Метафора навигации, применяемая Шаррино для описания композиторской стратегии в его звуковых картах, — ключ к пониманию контекста эпиграфа из Бланшо о встрече Улисса с сиренами, аналогичной путешествию древнего героя за горизонт бессознательного, определяющего грань между реальностью и воображаемым, звуком и тишиной. Шаррино неоднократно утверждал, что представляет музыку в качестве всеохватывающего экстремального опыта, обладающего катарсическими возможностями [12, р. 123]. «Мы говорим здесь как об акустическом аспекте, так и о психическом аспекте. Слушание становится путешествием или рождением: мы внезапно сталкиваемся с самим собой» [12, р. 123].

В опере также фигурирует образ сирен. «Песня сирен», которую мы впервые слышим в начале первого действия («La notte»), начинается с цитаты дуэта-ноктюрна Норины и Эрнесто «*Tornami a dir*» (Доницетти, Don Pasquale — 3-й акт) с постепенной звуковой трансформацией.

Пение сирен звучит на палубе корабля в сумерках, когда трое пассажиров наблюдают за ускользящим берегом. В цитате из Доницетти Шаррино оставляет триольный ритм и мелодическое движение. Во 2-м акте образ пения сирен концентрируется вокруг одной из самых сюрреалистических сцен оперы, которой предшествует эпитафия Борхеса из «Книги вымышленных существ»: «Сирена — вымышленное морское животное» [18]. Этот эпизод — фрагмент из романа Курцио Малапарте «Шкура», действие которого происходит в Италии в период с 1943 по 1945 годы. В романе описывается сюрреалистический обед в честь генерала Корка, на котором в качестве изысканного блюда была подана русалка, пойманная в аквариуме. Внешний вид сирены был столь непривлекательным, что гости были в ужасе [19].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что для Шаррино язык звуковых символов, действующий невидимо и имеющий характер «закадрового» руководства, образует своего рода метаязык, позволяющий очертить контуры современного мифа через «предметы, чья мифичность до поры как бы дремлет» [20, с. 36]. Миф у Барта заключается в мистификации общества массового потребления с целью скрыть его реальную эфемерную природу, а также исторический генезис и искусственную жизнь под мнимой естественностью. Так, например, «пластмасса — это не столько вещество, сколько сама идея его бесконечных трансформаций; пластмасса насквозь пропитана нашей удивленностью чудом, причем это изумление — радостное, ибо числом трансформаций человек меряет собственное могущество, и, следя за превращениями пластмассы, он тем самым как бы ликующе скользит по поверхности Природы» [20, с. 40].

В «Асперне» Шаррино уже использовал образ гермафродита, выполняющего функции посредника между персонажами. Он же становится символом двусмысленности и множественности значений, определяющих, в конечном счете, целое. Таким образом, вновь образуется внутреннее сюрреалистическое пространство смысловой игры. Фрагмент текста в либретто, открывающего 3-й акт, посвящен двойственной природе гермафродита. Герой (гермофрадит) рассказывает историю из врачебной практики Огюста-Амбруаза Тардые (одного из основоположников судебной медицины), изложенную в публикации 1874 года (книге «Медицинско-правовой вопрос идентичности») [21]. В свою очередь, в книге была изложена история пациентки Тардые — Камиллы, покончившей жизнь самоубийством по причине трагического восприятия собственной амбивалентности. В этой сцене Шаррино вновь прибегает к средствам анаморфоза, цитируя преобразованный

Этюд № 1 ор. 25 Шопена. «Раздвоенность всегда была для меня постоянной навязчивой идеей. <...> Искусство может быть представлено как удвоение реальности, которое, однако, не всегда очевидно: чем выше точность воспроизведения, тем вероломнее обман. Аналогичен парадокс зеркала, меняющего правую и левую стороны объекта в отражении, но оставляющего неизменным верх и низ» [22, р. 32].

Двойственность в «Cailles en sarcophage» лежит в основе соотношения видимого, происходящего на сцене, и невидимого действия; проходит через непрерывную трансформацию, анаморфоз звуковой материи. Так же как и в «Асперне», композитор создает парность образов и персонажей, тем самым усиливая эффект раздвоенности. В этом размывании границ театральной и звуковой драматургии невидимого действия открывается бездна коллективного бессознательно-го. Отрицание объективности демонстрирует хрупкость человеческого восприятия.

Подводя итоги, заметим, что трактовка оперного жанра Шаррино основывается на парадоксе видимого и невидимого. Эти две сущности драматургического действия оказываются взаимопроницаемыми: они меняются местами, проецируются также на уровни слышимого и беззвучного. Этот постоянный взаимообмен «невидимого действия» и происходящего на сцене составляет главную особенность оперного театра Шаррино. На примере двух ранних опер («Асперн» и «Cailles en sarcophage») можно доказать, что этот прием сформировался буквально в первых же оперных опытах. «Невидимое действие» проявляет себя как проекция внутреннего мира героев. Отсутствие атрибутов внешнего действия, которое обращает на себя внимание и в ранних операх, помогает слушателю сосредоточиться на звуковом пространстве и проецировать его на воображаемые визуальные образы. Позже, в 1980-е годы, Шаррино написал оперу «Лоэнгрин» (1984), жанр которой был определен композитором как «невидимое действие» для певицы, хора и инструментов. В этом произведении он не просто объединяет звуковую картину с действием в единую «магию театра», но сознательно растягивает временное пространство звука, из-за чего минимальное движение в сознании главной героини не проходит незамеченным слушателем. Таким образом, «невидимое действие» происходит лишь в воскрешении памяти, где сон, воспоминание или фантазия создают необходимость построения собственного отражения истории слушателем. В оперном творчестве Шаррино последних лет эта тенденция создавать «невидимые действия» с тонким психологическим развитием, интертекстуальными ссылками и перекрестками, таинственными

образами говорящей на своем музыкальном языке природы, разрастающейся галереей художественных мифов нового времени, представленных через аллюзии и цитаты, становится основополагающей.

Оттачивая этот метод де-проекции, композитор создает подлинные оперные шедевры, в которых именно музыка и собственно музыкальное действие являются драматургическим стержнем, а текст и драма занимают, скорее, комментирующие позиции, отказываясь от главной роли, уступая ее великой силе музыки, способной выразить и донести до реципиента всю глубину истории.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Sciarrino S.* Aspern Teatro La Fenice: libretto e guida all'opera [Электронный ресурс] // URL: <http://www.teatrolafenice.it/media/3wjmc1380524720.pdf> (дата обращения: 10.01.2019).
2. *Vinay G.* La costruzione d ell'arca invisibile Intervista a Salvatore Sciarrano sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino 3–7 settembre 2002 a cura di Enzo Restagno. S. 49–60.
3. *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Перевод О. А. Печенкина. Тула: б/и 2013. 204 с.
4. *Лаврова С. В.* Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Казань. 2016. 535 с.
5. *Siciliano E.* Genio e sregolatezza // Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino. Torino: Prosa c.r.l., 1992. 78 p.
6. *Baltrusaitis J.* Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris: Flammarion, 1984. 145 p.
7. *Лаврова С. В.* «Экология слушания», и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» («Das Madchen mit den Schwefelholzern») Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (Lohengrin – Azione invisibile) Сальваторе Шаррино // Вестник СПбГУ. 2013. № 1. С. 9–20.
8. *Carratelli C.* L'integrazione dell'estesico nel poietico nella poietica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto", Tesi di dottorato. Paris: Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.
9. *Лаврова С. В.* Эффект «бестелесности» в «исследованиях белого» Сальваторе Шаррино: вторая серия парадоксов «Логика смысла» Жюль Делёза как опыт сравнительного анализа // Вестник СПбГУ. 2012. № 4. С. 68–75.

10. *Lacan J.* Motives of paranoiac crime: the crime of the Papin sisters. // *Le Minotaure*, 1933 (Dec.) P. 7–11 [Электронный ресурс] URL: <http://www.lacan.com/papin.html> (дата обращения: 10.01.2019).
11. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001. 463 p.
12. *Лаврова С. В.* Натуралистическая концепция Сальваторе Шаррино // *Проблемы музыкальной науки*, 2015. № 1 (18). С. 24–27.
13. *Dalì S.* Il mito tragico dell'Angelus di Millet, Mazzotta: Soggetti: Arte 1978. P. 68–69.
14. *Sciarrino S.* Note di presentazione di Efebo con radio. Milano: Ricordi, 1981. 16 p.
15. *Sciarrino S.* Mimesi e metamorfosi in una parabola operistica (programma di sala). Venezia: Teatro La Fenice, 1980. 199 p.
16. *Юнг К. Г.* Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
17. *Бланишо М.* Пение сирен. Встреча с воображаемым [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (дата обращения: 10.01.2019).
18. *Борхес Х. Л.* Книга вымышленных существ «Письмена Бога». М.: Республика, 1994. 511 с.
19. *Маланапте К.* Шкура. М.: Ад Маргинем, 2015. 304 с.
20. *Барт Р.* Мифологии. М. Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 314 с.
21. *Herculine Barbin*, Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault. Torino: Einaudi, 1979. 120 p.
22. *Sciarrino S.* L'impossibilità di divenire invisibili, programma di sala di Vanitas, Milano: Teatro della Piccola Scala, 1981. 138 p.
23. *Лакан Ж.* Семинары. Книга 7 (Этика психоанализа). 1959–1960. М.: Гнозис, Логос, 2006. 415 с.
24. *Лаврова С. В.* «Логика смысла» новой музыки. Опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. 305 с.
25. *Лаврова С. В.* Пространство тишины»: ирония и оптические иллюзии в новой музыке // *Вестник СПбГУ*. 2013. № 2. С. 8–14.

#### REFERENCES

1. *Sciarrino S.* Aspern Teatro La Fenice: libretto e guida all'opera [Электронный ресурс] // URL: <http://www.teatrolafenice.it/media/3wjmc1380524720.pdf> (дата обращения: 10.01.2019).

2. *Vinay G.* La costruzione dell'arca invisibile Intervista a Salvatore Sciarrino sul teatro musicale e la drammaturgia // Omaggio a Salvatore Sciarrino 3–7 settembre 2002 a cura di Enzo Restagno. S. 49–60.
3. *Bodriyyar Zh.* Simulyakry` i simulyaciya / Perevod O. A. Pechenkina. Tula: b/i 2013. 204 s.
4. *Lavrova S. V.* Proekcii osnovny` x konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzy` ke postserializma: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Kazan`. 2016. 535 s.
5. *Siciliano E.* Genio e sregolatezza // Enzo Siciliano incontra Salvatore Sciarrino. Torino: Prosa c.r.l., 1992. 78 p.
6. *Baltrusaitis J.* Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Paris: Flammarion, 1984. 145 p.
7. *Lavrova S. V.* «E` kologiya slushaniya», i e` ffekt «nevidimogo dejstviya» v operax «Devochka so spichkami» («Das Madchen mit den Schwefelholzern») Xel` muta Laxenmanna i «Loe` ngrin» (Lohengrin – Azione invisibile) Salvatore Sciarrino // Vestnik SPbGU. 2013. № 1. S. 9–20.
8. *Carratelli C.* L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una “composizione dell'ascolto”, Tesi di dottorato. Paris: Università di Trento- Université Paris Sorbonne, 2006. 409 p.
9. *Lavrova S. V.* E` ffekt «bestelesnosti» v «issledovaniyax belogo» Salvatore Sciarrino: vtoraya seriya paradoksov «Logiki smy` sla» Zhilya Delyoza kak opy` t sravnitel` nogo analiza // Vestnik SPbGU. 2012. № 4. S. 68–75.
10. *Lacan J.* Motives of paranoiac crime: the crime of the Papin sisters. // Le Minotaure, 1933 (Dec.) P. 7–11 [E` lektronny` j resurs] // URL: <http://www.lacan.com/papin.html> (data obrashheniya 10.01.2019).
11. *Sciarrino S.* Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001. 463 p.
12. *Lavrova S. V.* Naturalisticheskaya koncepciya Salvatore Sciarrino // Problemy` muzy` kal` noj nauki, 2015. № 1 (18). S. 24–27.
13. *Dali S.* Il mito tragico dell'Angelus di Millet, Mazzotta: Soggetti: Arte 1978. P. 68–69.
14. *Sciarrino S.* Note di presentazione di Efebo con radio. Milano: Ricordi, 1981. 16 p.
15. *Sciarrino S.* Mimesi e metamorfosi in una parabola operistica (programma di sala). Venezia: Teatro La Fenice, 1980. 199 p.
16. *Yung K. G.* Dusha i mif: shest` arxetipov / per. s angl. Kiev: Gos. biblioteka Ukrainy` dlya yunoshestva, 1996. 384 s.

17. *Blansho M.* Penie siren. Vstrecha s voobrazhaemy`m [E`lektronny`j resurs] URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (data obrashheniya: 10.01.2019).
18. *Borxes X. L.* Kniga vy`my`shlenny`x sushhestv «Pis`mena Boga». M.: Respublika, 1994. 511 s.
19. *Malaparte K.* Shkura. M.: Ad Marginem, 2015. 304 s.
20. *Bart R.* Mifologii. M. Izd-vo im. Sabashnikov`x, 1996. 314 s.
21. *Herculine Barbin*, Una strana confessione: memorie di un ermafrodito presentate da Michel Foucault. Torino: Einaudi, 1979. 120 p.
22. *Sciarrino S.* L'impossibilita` di divenire invisibili, programma di sala di Vanitas, Milano: Teatro della Piccola Scala, 1981. 138 p.
23. *Lakan Zh.* Seminary`. Kniga 7 (E`tika psixoanaliza). 1959–1960. M.: Gnozis, Logos, 2006. 415 s.
24. *Lavrova S. V.* «Logika smy`sla» novoj muzy`ki. Opy`t strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorchestva Xel`muta Laxenmanna i Sal`vatore Sharrino. SPb.: Izd-vo SPbGU, 2013. 305 s.
25. *Lavrova S. V.* Prostranstvo tishiny`: ironiya i opticheskie illyuzii v novoj muzy`ke // Vestnik SPbGU. 2013. № 2. S. 8–14.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. В. Лаврова — д-р искусствоведения, доц.;  
proscience@vaganovaacademy.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana V. Lavrova — Dr. Habil; Ass. Prof.;  
proscience@vaganovaacademy.ru

УДК 783.29:75.059+7.071.1

«ЗНАКИ РЕКВИЕМА».

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМУЛ  
В ЖИВОПИСИ СОЛОМОНА ГЕРШОВА

И. Г. Мамонова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, 6-я линия Васильевского острова, д. 15, Санкт-Петербург, 199004, Россия.

Статья посвящена ленинградскому художнику Соломону Моисеевичу Гершову (1906–1989). Автор рассматривает ряд его произведений 1960–80-х годов как субъективную интерпретацию иконографии евангельских сюжетов «Страстного цикла».

На основе сложившихся иконографических схем художник выработал свои устойчивые визуальные формулы, которые условно обозначены в данном тексте «знаками реквиема» — сквозной темы, пронизывающей все его позднее творчество.

**Ключевые слова:** Гершов, реквием, иконография, интерпретация, евангельский сюжет

‘SIGNS OF REQUIEM’: INTERPRETATION OF ICONOGRAPHIC  
FORMULAE IN PAINTINGS BY SOLOMON GERSHOV (1906–1989)

Irina G. Mamonova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University, 15, Vasilyevsky island 6th line, St. Petersburg, 199004, Russian Federation.

The article is concerned with works by Leningrad painter Solomon Moiseevich Gershov (1906–1989) and Requiem as a recurring theme of his late period. A number of Gershov's artworks of 1960-s — 1980-s are considered as a subjective interpretation of the Passion of Christ iconography. On the basis of established iconographic templates the artist developed his own enduring visual formulae, which in the article are conventionally called “Requiem signs”.

**Keywords:** Gershov, Requiem, New Testament iconography, interpretation

Отвечая на вопрос о своих учителях, ленинградский художник Соломон Гершов (вслед за И. Пэнном и А. Эберлингом, давшими ему профессиональную школу, вслед за М. Шагалом, П. Филоновым и К. Малевичем, от которых он получил «сознание художника»)<sup>1</sup> ука-

<sup>1</sup> Так считал «летописец» неофициальной ленинградской культуры Анатолий Басин: «С. Гершов, получивший сознание художника у Шагала, Фалька, Малевича, Филонова, Татлина и др.» [1, с. 305].

зывал Рублева, Дионисия, Чимабуэ, Веласкеса, Рембрандта, Сезанна, Врубеля, раннего Пикассо — т.е. всю историю классического искусства [2, с. 33]. Он называл себя «политеистом», а художник А. Эндер в 1960-е годы определил его так: Гершов мастер «стиля живописной импровизации, основанной на культуре своего опыта» [3, с. 1]. В самостоятельном творчестве Соломона Гершова искусство старых мастеров стало не источником цитирования, но органикой собственного изобразительного языка.

В экспозиции Мемориального кабинета истории отечественного хореографического образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой сегодня находится немало портретов работы Гершова. Он предстает в них мастером с узнаваемой, экспрессивной манерой, умеющим создать яркий сценический образ, сохранив при этом и оригинальное сходство с моделью. Эта сторона творчества художника всегда была хорошо известна зрителям, в отличие от произведений другого плана, которые позволили одному из участников творческой встречи с Гершовым во время его юбилейной персональной выставки в залах ЛОСХа<sup>2</sup> в 1987 году заметить: «Трагедийное начало является основой его творчества, основой его интересов» [4, с. 7].

Реквием был сквозной линией всего творчества Гершова конца 1950–80-х годов, подтекстом, вторым планом многих его работ на разные темы. Реквием как траурное посвящение в самом общем онтологическом смысле, реквием как изобразительный эквивалент музыки Моцарта и, наконец, собственно «Реквием» — цикл из ста работ, написанный в 1979 году на смерть жены, Веры Сергеевны Костровицкой — педагога Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой.

В живописной риторике Гершова тема реквиема выражалась целым рядом устойчивых визуальных формул, которые можно условно обозначить как «знаки реквиема». Это могли быть позы и жесты персонажей, группы повторяющихся фигур, но все они так или иначе связаны с сюжетами и образами «Страстей» — цикла событий, завершивших земную жизнь Христа, имевших богатую изобразительную традицию и разработанную иконографию как в европейском, так и в русском искусстве.

«Страстный цикл», согласно евангельскому повествованию, начинается с торжественного «Входа в Иерусалим», куда направляются Христос и ученики на празднование ветхозаветной Пасхи (праздник

<sup>2</sup> ЛОСХ — Ленинградский Союз художников.

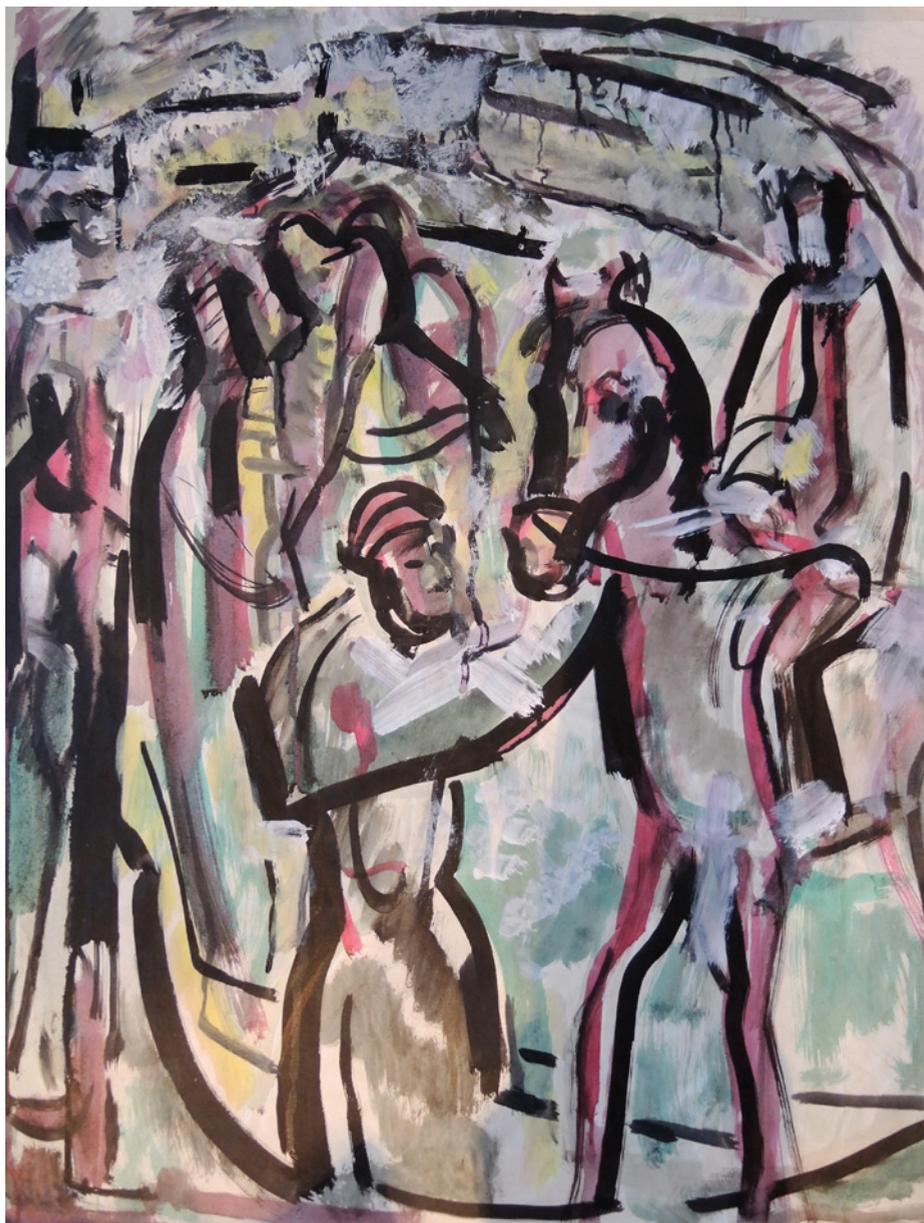


Рис. 1. «Вход в Иерусалим». 1980-е. Бумага, смешанная техника

Песах). Описания этого сюжета существуют во всех канонических Евангелиях; на их основании сложилась его иконография: Христос въезжает в ворота Иерусалима на белой ослице, народ, видя в Иисусе Мессию, устилает дорогу перед ним одеждами и пальмовыми ветвями, восклицая: «Осанна сыну Давидову!». Возможно, именно эту сцену, от-

крывающую часть евангельской истории, которая его особенно волновала, художник отразил в одной из своих работ: длинноногая, рослая ослица, похожая, как в некоторых иконописных и фресковых изображениях, на лошадь; всадник, напоминающий Христа; вокруг апостолы и люди, приветствующие Мессию (см.: рис. 1).

«Возможно», потому что сам художник работу никак не назвал, осложнив исследовательскую задачу и открыв простор для неоднозначной интерпретации этого произведения. Отсутствие авторского комментария дает возможность двойного прочтения сюжета, с учетом двух обстоятельств (первое, того, что художник вырос в традиционной еврейской семье и, второе, был воспитан на христианских образах европейского и русского искусства). Как предполагает искусствовед А. В. Соколова, Гершов здесь имел ввиду сцену не из евангельской, а из ветхозаветной истории (а именно, из Книги Есфири), в которой говорится о том, что злодей Аман вынужденно воздал царские почести еврею Мордехая. Он вручил ему царское облачение, помог сесть на коня и проводил всадника по улицам города, восклицая, что так следует поступать с человеком, которого желает чествовать царь (Есф. 6: 7–11). Этот сюжет встречается в европейской живописи и графике под названием «Триумф Мордехая» (Мардохея). В пользу такого прочтения рисунка Гершова свидетельствуют его многочисленные обращения к празднику Пурим, посвященному памяти о событиях, описанных в Книге Есфири.

События, описанные в евангельских текстах после Входа в Иерусалим, Гершова почти не привлекали, хотя в его наследии и сохранился небольшой набросок, в котором можно предположить вариацию на известный сюжет «Изгнание торгующих из храма» — эпизод, описанный всеми евангелистами, и воплощенный многими кумирами художника (Джотто, Эль Греко, Рембрандтом). Даже сцена праздничной трапезы — Тайной вечери — осталась у художника в формате небольшого, хотя, как всегда виртуозного выразительного цветного рисунка, почти эскиза, так и не переросшего в большую картину. Зато следующему евангельскому событию — Молению о чаше в Гефсиманском саду — Гершов посвятил целый триптих, созданный под впечатлением от картины Эль Греко из музея Толедо<sup>3</sup>. По описаниям евангелистов<sup>4</sup>, после Тайной вечери Иисус, выйдя в Гефсиманский сад с Петром, Иаковом и Иоанном, просил их бодрствовать и молиться, «чтобы не впасть

<sup>3</sup> В 1987 году она была показана в Эрмитаже

<sup>4</sup> Этот сюжет описан евангелистами Марком, Матфеем, Лукой

в искушение» (Мф. 26.41). Сам же, отойдя от учеников, преклонил колени со словами: «Отче! О, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня!» (Лк. 22.42, 44).



Рис. 2. «Моление о чаше. Под впечатлением Эль Греко в Эрмитаже». Центральная часть триптиха. 1987/88. Бумага, смешанная техника

Соломон Гершов в своей интерпретации Моления о чаше отошел и от трактовки испанского мастера, и от других известных вариантов иконографии этого сюжета. Выбрав форму триптиха, он на всех его частях крупным планом изобразил Христа и только Христа: в центре — Христос молящийся, слева — Христос, несущий крест, справа — лицо распятого Христа. Нет ни заснувших в отдалении учеников, ни приближающихся стражников, как в картине Эль Греко. Христос абсолютно одинок. В центральной части триптиха, в сцене Моления, его фигура асимметрично сдвинута вправо. В левой части, куда обращено лицо Иисуса, нет ни ангела, ни чаши; вместо луча, символизирующего Бога Отца — золотые всполохи (см. рис. 2).

О картине-первоисточнике напоминают лишь удлинённые пропорции фигуры Христа и традиционный красный цвет одеяния, которое Гершов, экспериментируя с техникой коллажа, выклеил равными кусками неровно окрашенной бумаги поверх сложного цвета «имприматуры»<sup>5</sup>, будто бы «сжигающей» фигуру изнутри. Синий цвет накидки у ног Христа, золото ангельских одежд, охра и зелень скал, написанные Эль Греко, преобразованы Гершовым в условный ландшафт, объединяющий землю и небеса. Этот взволнованный, «движущийся» пейзаж окружает статичную фигуру коленапреклоненного Иисуса: динамичен только разворот его головы. У Эль Греко Христос показан плавно опускающим руки, смиренно принимающим волю Бога Отца: «не Моя воля, но Твоя да будет» (Лк. 22.42). У Христа, написанного Гершовым, нет никакого молитвенного жеста: кисти непропорционально длинных рук прижаты к телу и, кажется, окутаны тканью одежд. Резко повернув голову, он выкрикивает слова, обращенные к Богу Отцу (или в пустоту небес?) как вызов или как приговор, не предполагающий возможности избежать страданий и выбрать иную судьбу.

После гефсиманского моления в евангельском повествовании следует, как известно, предательский «Поцелуй Иуды», позволивший «отряду воинов и служителей от первосвященников и фарисеев» (Ин. 18.3), опознать Иисуса, которого они обязаны были взять под стражу. Этому сюжету Соломон Гершов также посвятил одну из работ<sup>6</sup>, и также свободно интерпретировал существующую иконографию сюжета. В «Поцелуе», центральном эпизоде сцены ареста, Христос и Иуда изображаются, как правило, среди толпы: солдат, первосвященников и старейшин, затерявшихся в толпе апостолов. Иногда подробно очерчено место ареста — Гефсиманский сад. В композиции Гершова не определены ни место, ни время действия; нет ни солдат, ни толпы. Крупные фигуры предателя и жертвы размещены на первом плане, слева, в отдалении — четверо наблюдающих за происходящим людей. Подробно написан лишь первый из них. Движение его поднятой руки можно прочесть как жест отчаяния. Можно предположить, что это ученики Иисуса, а первый из них Петр. Его образ соответствует иконографической традиции: лысоватая голова, короткие волосы, борода с проседью. Как сообщают Евангелия,

<sup>5</sup> В классической живописи — цветная тонировка грунта. Просвечивая сквозь слою масляных красок, имприматура «настраивает» колорит картины.

<sup>6</sup> Автором она не датирована, но по характеру живописи может быть отнесена к 1960-м годам.

Петр последует за арестованным Христом во двор первосвященника Каиафы и в страхе перед собственным арестом трижды отречется от него, как и было предсказано Христом во время Тайной вечери<sup>7</sup>.

Акцент, смещенный в трактовке этого сюжета на взаимоотношения Учителя — учеников, был, как представляется, для Соломона Гершова не случаен. (Отметим, что наряду с многочисленными работами, восходящими к образам «Страстей», в его наследии обнаруживаются и несколько эскизов, посвященных апостолам). Ведь Гершов становился художником в Ленинграде 1920-х, когда художественные приоритеты определяли Учителя с большой буквы, почти пророки — П. Филонов, К. Малевич, К. Петров-Водкин. Их последователи, «обратившись в веру» того или иного учителя, становились почти апостолами. Те из них, кому повезло пережить и 1930-е, и годы войны, несли полученное знание-учение-откровение следующим поколениям. Ученики были разные — любимые, близкие, случайные. Были те, кто следовал слову учителя догматически, но предавал. Были и те, кто «менял веру» и уходил, сохраняя при этом преданность учителю<sup>8</sup>. Художественная жизнь послевоенного ленинградского андеграунда, со многими представителями которого Соломон Гершов был знаком лично, вероятно, добавила, свои нюансы к этим живым воспоминаниям. Уже с конца 1940-х годов в Ленинграде складывались неофициальные «школы», во главе которых вставали носители традиций авангарда 1920-х. Учителями, к которым также относились почти как к пророкам были В. Стерлигов, Я. Длугач, О. Сидлин. И самого Гершова в 1960–80-е годы начали воспринимать как живую легенду, ученика великих учителей, обладателя «истинного знания». «Этот человек достался нам в награду от тех прекрасных поколений, когда работали у нас Шагал, Филонов, Фальк, когда была школа супрематизма Малевича. Этих людей он непосредственно знал и вместе с ними творил» [4, с. 12]. Таким образом, можно предположить, что тема Учителя и учеников имела для художника очень личное, конкретное значение и, в проекции на евангельские образы, приобретала смысл общечеловеческий и вечный.

События, последовавшие вслед за взятием Христа под стражу, Гершов в своем «изложении» евангельской истории опустил. Лишь

<sup>7</sup> Об отречении Петра повествуют все четыре Евангелия.

<sup>8</sup> Так было и с самим Гершовым, изгнанным из коллектива Мастеров Аналитического Искусства за нежелание догматически следовать установкам П. Н. Филонова, но навсегда сохранившим к последнему уважение и чувство восхищения.

в одной из работ, входящих в цикл «„Реквием“». Посвящение В. Костровицкой» (1979), можно подметить отдаленное сходство с иконографией сцены «Бичевание Христа». Уходя от беспощадно реалистичных собственных зарисовок, сделанных во время болезни жены, в окончательном варианте «Реквиема» художник касался темы страданий умирающей через евангельские аллюзии.

Особое же его внимание было направлено к сюжету Несения креста. Именно этот эпизод он поместил в левой части триптиха «Моление о чаше» 1987/88 годов: Христос совершает свой путь к месту казни, неся на плечах предназначенное ему орудие мучений и смерти. По сравнению с насыщенным по колориту, «горящим», фактурным «Молением» в центре триптиха, о котором шла речь выше, этот лист беден и опустошен: черно-белая графика<sup>9</sup>, а не живопись, грубо, наскоро набросанный бесплотный контур лица, креста. Характер рисунка этой поздней работы художника отсылает не только к различным вариантам иконографии сюжета, но и к черно-белой печатной графике немецких экспрессионистов, К. Шмидта-Ротлуфа, например.

Образ Христа, несущего крест, впервые появился у Соломона Гершова в первой части живописного цикла «К Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича», написанного в конце 1950-х — начале 1960-х годов (см.: рис. 3).

Цикл, согласно комментариям автора, начинается с испанских событий, которым посвящены первые три листа. Последний из них — «Несение креста», решенное художником тонально, градациями черного, белого, серого цветов, — образует неожиданный контраст с колористической цветностью двух первых работ. (То есть позже, в триптихе «Моление о чаше», резко сопоставив черно-белое графическое «Несение креста» с цветным, фактурным живописным «Молением», он повторил найденный ранее ход). Слева — Христос, несущий крест. Персонаж справа, вероятно, — Симон Кириянин. Согласно Евангелиям от Марка, Луки и Матфея, он должен был помочь Христу, изнемогшему под тяжестью ноши, нести крест на Голгофу.

В 1980-е годы художник почти точно повторил ту же композицию «Несения креста» в небольшом рисунке карандашом и белилами.

---

<sup>9</sup> Все произведения, о которых идет речь, не являются живописью с точки зрения музейной классификации: они написаны не на холсте, а на бумаге; не маслом, а темперой, гуашью, акварелью, тушью и другими материалами, которые принято относить к графическим. Но в данном контексте «живописность» и «графичность» рассматриваются не с точки зрения технологии, а как способ и манера изображения.



*Рис. 3. «Несение креста».*

Из цикла «К Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича».

Конец 1950-х — начало 1960-х годов. Бумага, смешанная техника

Чрезвычайно характерно для Гершова, что камерный по размеру, воспринимающийся на первый взгляд предварительным эскизом, этот «набросок» является, в действительности, более поздним, вполне законченным, самоценным произведением — свидетельством не остывающего интереса художника к теме и новой трактовкой важного для

него сюжета. В маленьком рисунке, композиционно близком более ранней работе, появился существенный нюанс: оба изображенных прочитываются не как разные персонажи, а как дважды повторенная фигура Христа: слева — несущего крест, справа — упавшего под его тяжестью, сию же минуту поднимающегося и продолжить путь. Головы обеих фигур повернуты друг к другу, словно воплощая некий безмолвный диалог Христа с самим собой, в полном одиночестве среди подразумеваемой сюжетом, но не изображенной художником, толпы. Жизнь как Крестный путь, который человек, несмотря ни на что проходит до конца в одиночестве — эта христианская и экзистенциалистская метафора, быть может, не слишком уникальна. Но Соломон Гершов имел на нее право и, подводя в 1980-х годах не только творческие, но и жизненные итоги, вывел здесь евангельский сюжет почти как формулу собственной жизни<sup>10</sup>.

Распятие — частый мотив в живописи художника. Но лишь несколько его произведений имеют необычно подробное, развернутое название: «Распятие. Реквием Моцарта. Лакримоза. Триптих, левая часть. 14.07.78» — это варианты одной из частей триптиха, возможно, не полностью реализованного или не полностью сохранившегося (см.: рис. 4).

Точная дата, включенная в название, позволяет предположить, что художник, подобно музыканту, исполнял свой живописный «Реквием» как траурную мессу на смерть какого-то конкретного человека и делал это по принципу «двойной экспозиции» — через аллюзии к «Реквиему» Моцарта. На «Распятии» Гершова представлена не Голгофа, а крест со скульптурным изображением распятия, возможно, надгробный. Он смещен в правую часть листа, а слева на заднем плане обозначены низкий свод и лестница, напоминающие вход в полуподземное помещение, где происходит действие — склеп или крипта храма<sup>11</sup>. На первом плане — фигуры женщин, причем, при всей условности письма, траурное состояние каждой из них выражено очень ясно: сдерживая рыдания, склоняя головы, прижавшись друг к другу,

<sup>10</sup> На долю художника выпало немало испытаний, в том числе и два ареста, в 1932 и 1948 годах, восемь лет сталинских лагерей, потеря друзей и близких, а в плане творческом — почти полное исчезновение ранних работ. В возрасте 50-ти лет, после реабилитации в 1956 году он начал свой художнический путь заново, с «чистого листа».

<sup>11</sup> Низкий свод и лестница — особый, повторяющийся мотив С. Гершова. Он столь характерен, что позволяет предположить конкретный первоисточник: рельеф М. Антокольского «Нападение инквизиции на евреев в Испании во время тайного празднования ими Пасхи» (1869–1902).



Рис. 4. «Распятие. Реквием Моцарта. Лакримоза. Триптих, левая часть. 14.07.78». Бумага, Смешанная техника

пятеро «оплакивающих» покидают подземелье. Возможно, Гершов изобразил здесь чьи-то похороны или воображаемую сцену последнего прощания.

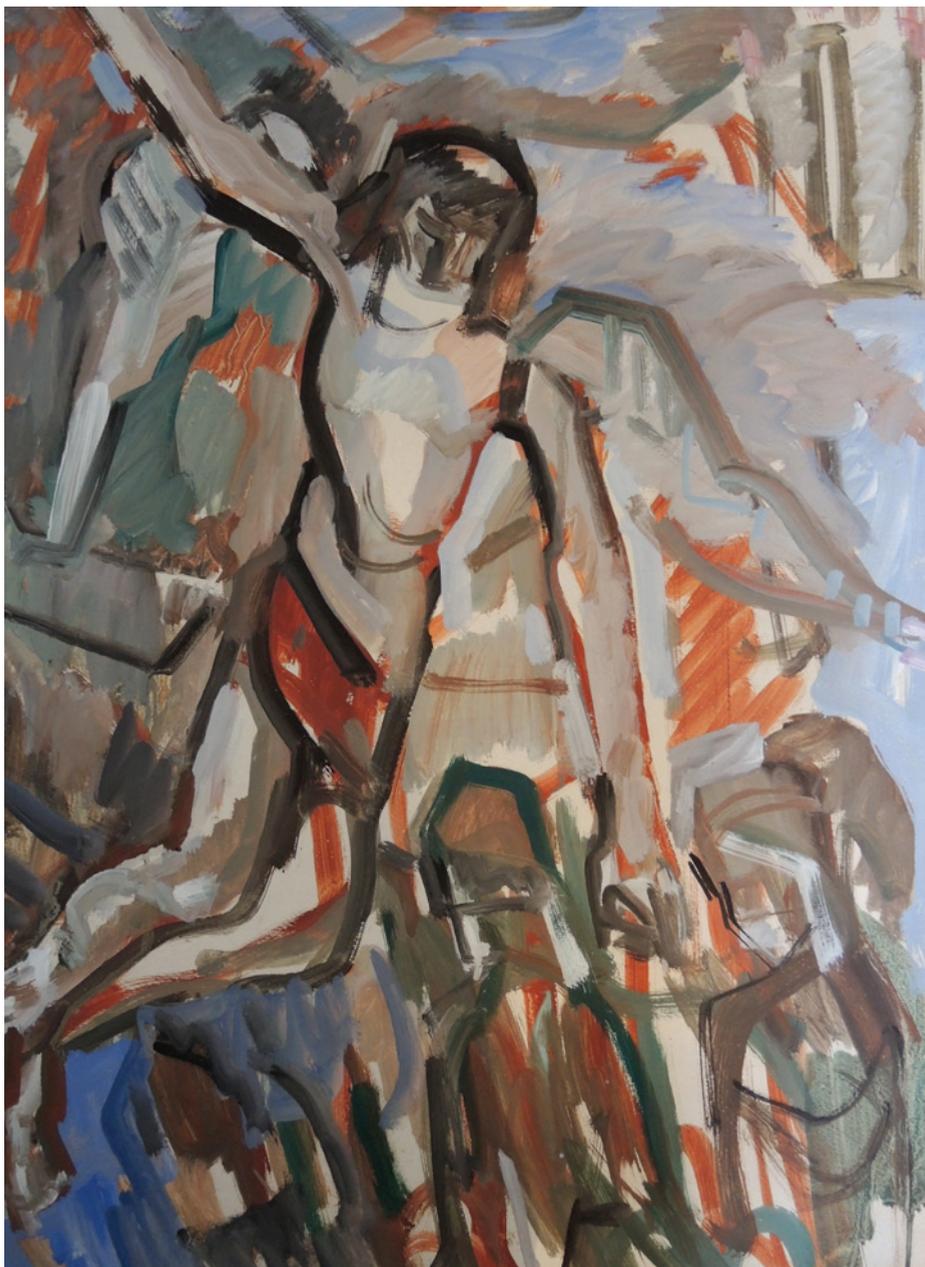


Рис. 5. «Реквием Моцарта. Лакримоза. Левая сторона. 14.07.78». Бумага, смешанная техника

В другом варианте левой части триптиха распятия нет: почти весь лист занимает огромная крылатая фигура, стремительно спускающаяся, «падающая» с небес. На первом плане различимы силуэты двух лю-

дей со склоненными головами. Им протягивает руку «Крылатый» (см.: рис. 5).

Пространство дальнего плана условно, но вполне опознаваемо как некий пейзаж с деревьями и холмами. Возможно, «Крылатый» — это Архангел Михаил. Он упоминается в тексте реквиема. Композиция, изображающая Архангела с двумя человеческими фигурами, вызывает ассоциации с иконографией «Изгнания из Рая»; отсылает к фрескам Мазаччо и Микеланджело, ксилографии Дюрера, другим знаменитым в истории искусства воплощениям этого сюжета (включая акварельный рисунок Н. Гончаровой, где грозный архистратиг, вооруженный мечом, изгоняет из Эдема рыдающих Адама и Еву). Но Соломон Гершов, едва обозначив иконографию «Изгнания», фактически переворачивает ее, пишет не изгнание, а возвращение — совсем иной сюжет, тот, что лейтмотивом звучит в молитвах реквиема об освобождении душ усопших от адских мук: «...дабы не поглотил их тартар, / и не пропали они во мгле: / Но предводитель святой Михаил / Да введет их в священный свет» [5]. И при этом намеком, сквозь очертания крылатой фигуры, ее расположение в пространстве листа, специфическую пластику тела отчетливо проступает иконография евангельской сцены «Снятия с креста».

«Снятие с креста», «Оплакивание», «Положение во гроб» — все эти скорбные мотивы Соломон Гершов включил в свой цикл «Реквием», написанный в 1979 году на смерть Веры Костровицкой. Ни креста, ни гроба, ни фигуры Христа в изображенных им сценах нет. Люди принимают на руки, бережно поддерживают тело женщины (причем, на одной из работ ее одежда напоминает даже балетный костюм — лиф с тонкими бретелями и юбку) (см.: рис. 6).

Но сами мизансцены, пластика тела, расположение персонажей, несомненно, восходит к многочисленным воплощениям этих самых траурных эпизодов евангельского повествования, в том числе — к эрмитажным образцам живописи Пуссена, Рубенса, Рембрандта (ко всем сразу, не каждому в отдельности, как и в других случаях обращения Гершова к классическому наследию). Здесь нет точных цитат, — скорее, намеки, «припоминания». Его личное горе, не утрачивая своей остроты, резонирует событиям евангельской истории. Произведение поднимается на более общий духовный уровень размышлений о жизни, смерти, посмертии.

Если моцартовский «Реквием», мифологизированный в русской культуре благодаря А. С. Пушкину, был для Соломона Гершова «реквиемом вообще», самым точным, пронзительным воплощением человеческого страдания и катарсиса, то квинтэссенцией реквиема была

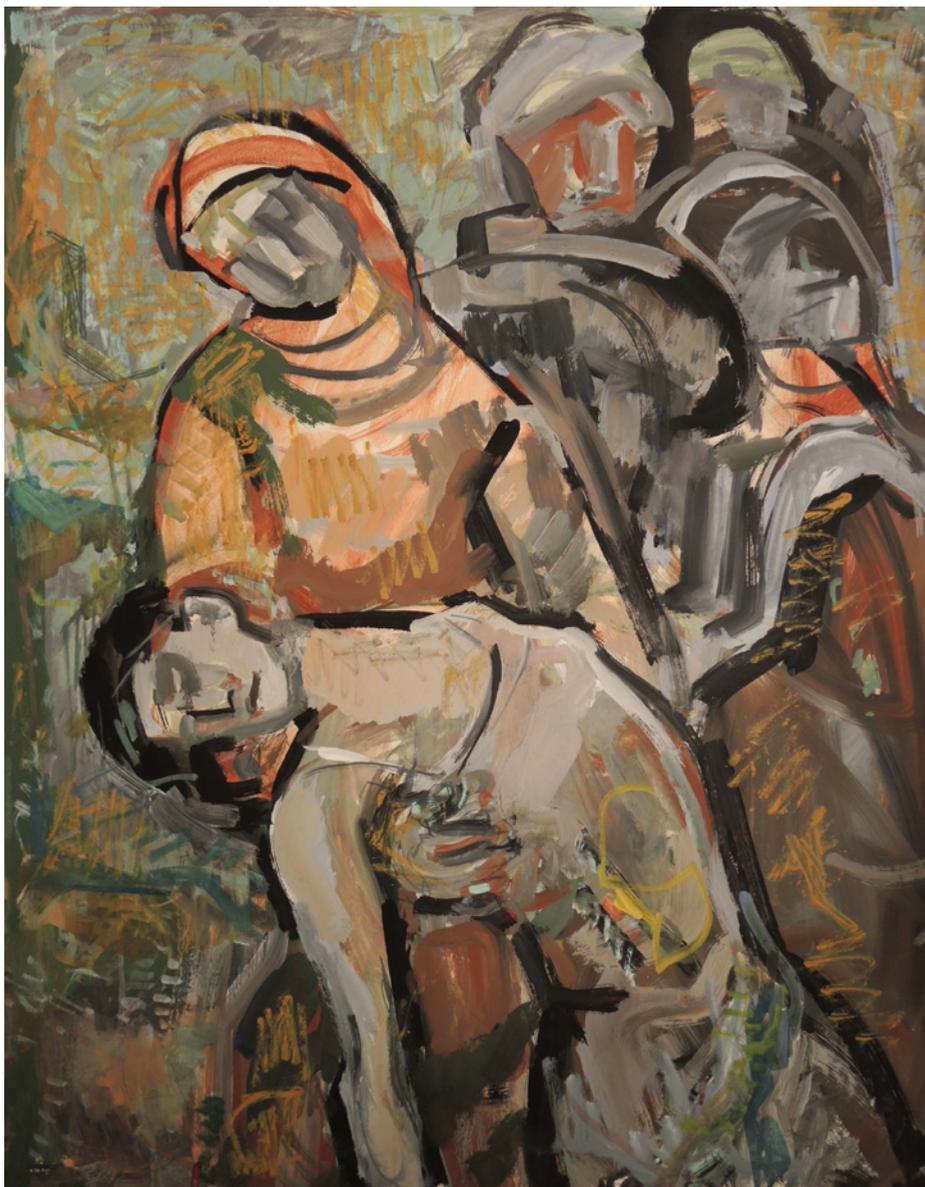


Рис. 6. Из цикла «„Реквием“». Посвящение В. С. Костровицкой». 1979.  
Бумага, смешанная техника

для него «Лакримоза». *Lacrimosa* переводится обычно как «Слезная» или, по первым словам латинского текста, «Слезный день»: «Слезный будет тот день, когда восстанет из пепла человек, судимый за его грехи. Пощади же его, Боже»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Перевод латинского текста реквиема приводится по [5].

Гершов неоднократно, как показывают рассмотренные выше варианты, пытался найти живописный эквивалент этой части «Реквиема», облечь ее робкие, смиренные, плачущие интонации в законченную изобразительную форму. В процессе создания «Реквиема» Костровицкой такая форма возникла: женская фигура с воздетыми руками, напоминающая иконографию Оранты (от лат. *orans* — молящийся) — древний образ души, предстоящей перед божеством. Образ, возникший в дохристианские времена, был воспринят затем христианским искусством; стал одним из иконографических типов изображения Богородицы в византийских и русских мозаиках, фресках, иконах. Поднятые руки Оранты — символ неустанной молитвы о прощении грешного человека, суть которой выражена строчками «Лакримозы»: «Так пощади его, Боже». В самых кульминационных работах из цикла «„Реквием“. Посвящение В. Костровицкой» Соломон Гершов несколько раз повторил особо значимый для него образ Оранты; неоднократно возвращался к нему затем и в других произведениях (см.: рис. 7).

Таким же устойчивым знаком, почти формулой стали для Гершова «оплакивающие» — группы женских фигур в длинных одеждах. Их головы склонены, руки закрывают лицо. Это жест скорби и сдерживаемого рыдания. Подобные фигуры (иногда написанные очень конкретно, иногда, едва проступающие сквозь сложную живописную фактуру) повторяются во многих работах художника, как и мотив траурной похоронной процессии, напоминающий о традиции изображения евангельских эпизодов, посвященных погребению Христа.

Страстной цикл традиционно включал в себя не только рассказ о страданиях, мучительной смерти и погребении Христа, но и сюжет «Воскресения». Именно этому событию было посвящено одно из произведений Соломона Гершова 1960-х годов. Авторского названия эта работа не имеет, но иконография изображенного эпизода со всей очевидностью восходит к сюжету «Воскресения», к моменту, когда Ангел возвестил женщинам, пришедшим ко гробу Христа с благовониями (миром) для умащения его тела по ритуальному обычаю: «...вы ищете Иисуса распятого; Его нет здесь — Он воскрес, как сказал...» (Мф. 28.5–6). Женщины сообщили об этом ученикам, и те, подойдя ко гробу, увидели «одни пелены лежащие»... (Ин. 20.6). «Явление Ангела женам-мироносицам» было самым ранним образом «Воскресения». Иногда эта сцена включала фигуры Христа и стражников, заснувших возле гроба, иногда совмещалось изображение гробницы с сидящим Ангелом и явление Христа Марии Магдалине. В композиции Гершова сохранена важнейшая для иконографии этого сюжета фигура Ангела



Рис. 7. «Реквием. Лакримоза. Моцарт». 1986. Бумага, смешанная техника

в сияющих белых одеждах с торжествующе распахнутыми крыльями и изображение опустевшего гроба с пеленами (см.: рис. 8). О облик Ангела, при этом, напоминает служителя католической церкви из-за белого одеяния-альбы и четок в руках.

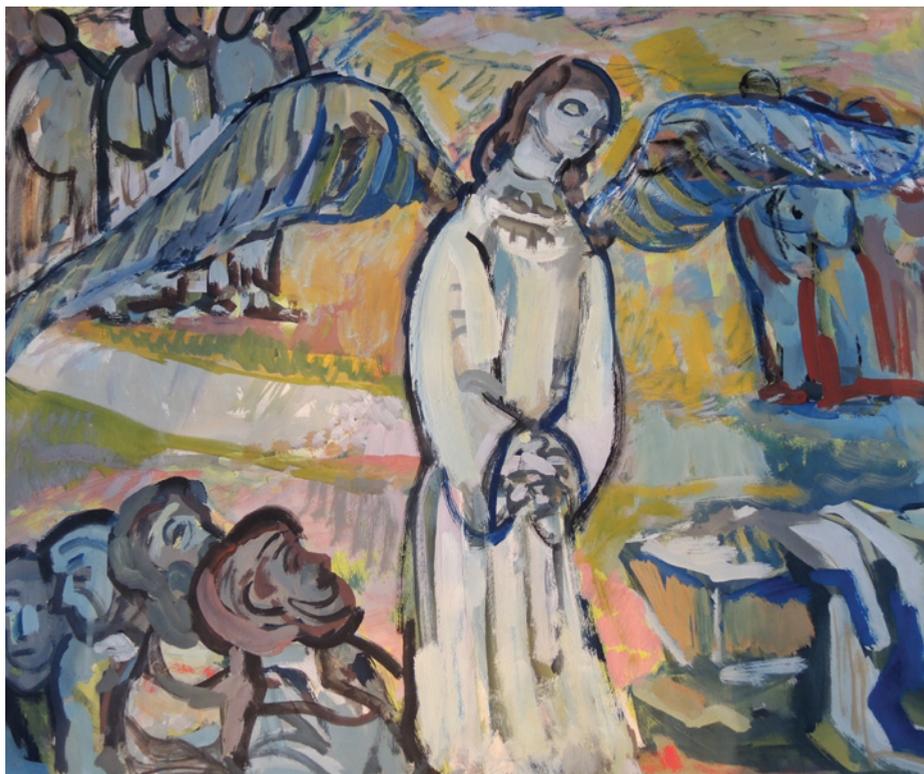


Рис. 8. «Воскресение». 1960-е. Бумага, смешанная техника

В правой группе людей на дальнем плане, перекрытом распахнутыми ангельскими крыльями, можно предположить изображение фигур жен-мироносиц. На первом плане, вероятнее всего, апостолы, и первый, судя по облику, – Петр. В этом произведении, написанном примерно в те же годы, что и «Поцелуй Иуды», Соломон Гершов также подчеркнул мотив взаимоотношений Учителя и учеников, хотя непостижимое чудо воскресения из мертвых осталось все-таки ее главным посылом.

Обращаясь к изобразительной традиции и богатой иконографии сюжетов «Страстного цикла» как к универсальному языку художественной культуры, Соломон Гершов не стремился создать серию «Страстей» как таковую, предъявить какую-то собственную оригинальную трактовку евангельской истории, но многие его произведения последних тридцати лет творчества, связанные размышлениями о собственной судьбе, о человеческой жизни, смерти, памяти об ушедших, закономерно образуют общность и последовательность, восходящую к определенному кругу евангельских сюжетов. Акценты, расставлен-

ные художником, очень субъективны: какие-то эпизоды художник опускал вовсе, другие лишь намечал; некоторым сюжетам и образам — придавал особое значение; разрабатывал те, в которых полнее всего мог высказаться о самых важных для него вопросах, доводя последние до законченных изобразительных формул.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Басин А.* Газаневщина. Иерусалим: Plates&Printing by ABUDALO, 1979. 348 с.
2. *Гершов С.* Воспоминания. Бюллетень Музея Марка Шагала. Вып. 14. Витебск: б/, 2006. С. 26–38.
3. *Эндер А.* Заметка о выставке произведений Гершова // ОР ГРМ. Ф. 181. Ед. хр. 48.
4. Стенограмма творческой встречи с художником С. М. Гершовым // ЦГАЛИ. Ф. 78. Оп. 7. Д. 719.
5. Реквием Моцарта // Музыкальная литература зарубежных стран [Электронный ресурс] URL: <http://musike.ru/index.php?id=33> (дата обращения: 07.02.2019).

#### REFERENCES

1. *Basin A.* Gazanevshchina. Ierusalim: Plates&Printing by ABUDALO. 1979. 348 p.
2. *Gershov S.* Vospominaniya. Byulleten' Muzeya Marka Shagala. Vyp. 14. Vitebsk: b/i, 2006. P. 26–38.
3. *Ehnder A.* Zametka o vystavke proizvedenij Gershova // OR GRM. F. 181. Ed. hr. 48.
4. Stenogramma tvorcheskoj vstrechi s hudozhnikom S. M. Gershovym // CGALI F. 78. Op. 7. D. 719.
5. RekvieM Mocarta // Muzykal'naya literatura zarubezhnyh stran [Elektronnyj resurs] URL: <http://musike.ru/index.php?id=33> (data obrashchenija: 07.02.2019).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. Г. Мамонова — канд. искусствоведения, [ir.gori@yandex.ru](mailto:ir.gori@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Irina G. Mamonova — Cand. Sci. (Arts); [ir.gori@yandex.ru](mailto:ir.gori@yandex.ru)

УДК 745.521

СОВРЕМЕННОЕ ТЕКСТИЛЬНОЕ ИСКУССТВО  
В ПОИСКАХ НОВЫХ ФОРМ, СМЫСЛОВ  
И СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Н. Ю. Митрофанова<sup>1, 2</sup>

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

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская набережная, 7/9, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

За последние полвека текстиль, как вид человеческой деятельности и художественный жанр, получил существенный импульс к развитию. Художники по текстилю бросили вызов устоявшимся представлениям о специфике и роли текстиля. Сегодня они используют современные материалы и цифровые технологии, занимаются текстильными инсталляциями и перформансом, широко применяя иммерсивные приемы в творчестве. Изменение роли текстиля связано с рядом серьезных причин.

Появление и актуализация новых направлений в современном искусстве расширило диапазон средств выразительности художников и превратило идею в важнейшую мотивацию для творческого эксперимента.

Взаимодействие текстиля с жанрами изобразительного искусства в современном художественном пространстве показывает широкие возможности материала. Сегодня художники и дизайнеры все чаще прибегают к традиционным приемам и техникам. Особенно востребованными становятся обращения к искусству кружева и вышивки. Возникают полноценные новые направления в дизайне, например: «Yarnbombing», «Cross Stitch-style» и «New Lace Street Art».

Многочисленные примеры из области концептуального и уличного искусства, дизайна интерьера и мебели, изобразительного искусства демонстрируют возросшую роль текстиля в современном мире и позволяют осмыслить причины этого явления.

**Ключевые слова:** Современное искусство, художественный текстиль, история текстиля, текстильный дизайн, традиционные приемы вышивки, кружево в современном искусстве

MODERN TEXTILE ART IN A SEARCH FOR NEW FORMS,  
MEANINGS AND MEANS OF EXPRESSIONS

Natalia Yu. Mitrofanova<sup>1, 2</sup>

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

<sup>2</sup> Saint-Petersburg State University, University Embankment, 7/9, St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

Over the past half century, the art of textiles, as a type of human activity and an artistic genre, has received a significant impetus to development. Textile artists challenged the well-established ideas about the specifics and role of textiles. Today, they use modern materials and digital technologies, they create textile installations and performance, using immersive techniques in the works. The changing role of textiles is due to a number of serious reasons.

The emergence and actualization of new trends in contemporary art has expanded the range of means of expressiveness and turned the idea into an important motivation for a creative experiment. The interaction of textiles with the genres of art in the modern space shows the wide possibilities of the material. Today, artists and designers use traditional techniques. Appeals to the art of lace and embroidery are becoming especially popular. There are several new directions in design, for example: “Yarnbombing”, “Cross Stitch-style” and “New Lace Street Art”.

Numerous examples from the field of conceptual and street art, interior design and furniture, and fine art demonstrate the growing role of textiles in the modern world and make it possible to comprehend the causes of this phenomenon.

**Keywords:** Modern art, artistic textiles, history of textiles, textile design, traditional embroidery techniques, lace in modern art

За последние полвека текстиль, как вид ремесла и жанр художественного творчества, получил существенную мотивацию к развитию. Появилось поколение художников, которое бросает вызов устоявшимся представлениям о специфике и роли текстиля. Они используют современные материалы и цифровые технологии, занимаются текстильными инсталляциями и перформансом, широко применяя иммерсивные приемы. 57-е Биеннале современного искусства, прошедшее в 2018 году в Венеции, показало высокий потенциал текстиля, как основы для художественно-концептуального творчества. «Золотым львом» был награжден Франц Эрхарт Вальтер (Franz Erhard Walther) — представитель течения «Процесс-арт», сочетающего идеи перформативного и постминималистического искусства (см.: рис. 1).



Рис. 1. Франц Эрхарт Вальтер (Franz Erhard Walther), «УолФормэйшн» («WallFormation»). Венеция. 2018 г.

Немецкий художник продемонстрировал крупномасштабный текстильный проект «УолФормэйшн» («WallFormation»), с которым зритель мог взаимодействовать. Его работа — это сплав скульптуры, живописи, прикладного текстиля и перформативного искусства. Она остается мертвой и бессмысленной вне присутствия человека. Именно действия зрителей открывают возможности этого произведения.

Франц Эрхарт Вальтер предлагает посетителям медленно передвигаться по пьедесталам перед объемными текстильными конструкциями. Они уподоблены яркоокрашенным гигантским шкафам, саркофагам, или емкостям для хранения... Каждый шаг меняет конфигурацию пространства за спиной участника процесса. Возможности для передвижения у всех одинаковы, но каким станет окружение, зависит лишь от человека. Он сам ищет место «под солнцем». Этот «аттракцион» подобен выбору, который каждый из нас делает в жизни. Награда за проект была вручена со следующей формулировкой жюри: «За работу, которая объединяет формы, цвет, ткани, скульптуру, перформанс... за радикальную и многосоставную природу его творчества, которое оказало влияние на современное искусство и предложило способ

выживания в переходное время» [1]. Другими словами, Франц Эрхарт Вальтер выбирает текстиль, чтобы помочь себе и нам осмыслить действительность и найти «способ выживания». Это не просто итог творчества одного художника, но закономерный результат художественного бытования текстиля в мире.

Выдвижение и нарастание роли текстильного искусства связано с рядом причин, о которых и пойдет речь. Среди них одной из первых хочется отметить появление, развитие и актуализацию новых направлений в современном искусстве.

Концептуальное искусство, зародившись в начале XX века, оформляется как широкое движение в 1960-е годы. Заявление концептуалистов, провозглашенное Джозефом Кошутом, о том, что «любая физическая вещь может стать объектом искусства» [2], ибо искусство проявляется в силе идеи, а не материала, открыло эру концептов и арт-объектов, которые вполне могли быть текстильными. Здесь необходимо вспомнить имя лидера движения и первооткрывателя концептуального текстиля — польского художника Магдалены Абаканович. Текстильные скульптурные формы, часто называемые в честь автора «абаканами», были созданы в начале 60-х годов XX века. Ее интересовала органика материала, его фактура и пластика, а также экспрессия цвета. Она уверенно отвоевывала пространство для текстиля, создавая трехмерные объекты. Но и этого М. Абаканович казалось недостаточно. Время становится еще одним, четвертым, измерением. Милдред Константин (Mildred Constantine), куратор Музея современного искусства в Нью-Йорке и художник по текстилю Джек Ларсен (Jack Larsen), анализируя творчество Абаканович, пишут, что в ее произведениях «время... становится основным фактором: на нас действует неподвижное, статическое состояние материи... И вдруг возникает неожиданное движение...» [3, стр. 88]. Ее произведения из шнуров, узлов, подвешенных в пространстве, приходят в действие от рук зрителей. Те, в свою очередь, касаясь предмета, становятся участниками перформативного эксперимента. Представленные в 1962 году на международном Биеннале в Лозанне знаменитые «Абаканы» Магдалены вызвали острый интерес профессионалов. Он был спровоцирован не только необычностью формы и художественного языка, но и новизной темы. «Пластический мир Магдалены Абаканович, мастера с властной творческой индивидуальностью, действует на зрителя поистине завораживающе; своим постоянным обращением к миру органических структур, показом их зловеще-неизбежного распада художница настойчиво предупреждает человечество о возможности экологической катастрофы,

грозящей миру» [4, стр. 47]. Магдалена Абаканович смотрела далеко вперед, а ее «абаканы» стали пропуском для текстиля в сферу интеллектуального искусства. Таким образом, XX век подарил текстилю, взамен его традиционной двухмерности, объем и существование во времени.

XXI век становится периодом активного вторжения в нашу жизнь стрит-арта (street-art), или уличного искусства. Оно охватывает новые пространства и объекты, ранее не попадавшие в сферу внимания художников. Стены жилых домов, трансформаторные будки, ограды садов и парков, фонарные столбы и скамейки превращаются в «импровизированный холст» для творчества. Никакое иное искусство не обладает такой обширной аудиторией зрителей и не способно получить столь быстро «обратную связь». Сам город мотивирует новое искусство к развитию. Если ранее любая творческая акция, происходящая на улицах, называлась стрит-артом, то сегодня это направление включает множество разновидностей и жанров. «Трансформация уличного искусства связана с историческими и политическими изменениями, а также с техническим прогрессом. Если изначально материалами являлись баллоны с аэрозольной краской и маркеры, зачастую самодельные, то с течением времени стали применяться печатные технологии, разнообразные виды используемой краски, такие подручные средства как скотч и другие канцелярские предметы. Со временем больше внимания стало уделяться месту, где будет воспроизводиться надпись. Контекстуальность уличного искусства стала одной из важнейших его составляющих» [5]. Наравне с важностью контекста, особую роль играет выбор средств выразительности. Текстильная составляющая уличного искусства весьма значима и оформилась в отдельное направление «ярнбомбинг» (yarnbombing). «Вязанное или шитое граффити» получило широкое распространение во всех крупных городах Европы, Америки и уже становится привычным для России.

Уличное искусство сегодня динамично развивается, осваивает новые средства выразительности и часто использует устоявшиеся приемы традиционных ремесленных техник. Так произошло с вышивкой крестом, которая в настоящее время активно применяется в стрит-арте. Испанский художник Рахель Родриго (Rachel Rodrigo), находясь в поисках связи искусства и дизайна, традиций и современности, создала проект «Альгамбра» («Alhambra») (2016). Вдохновившись магическим колоритом изразцов и мозаик Альгамбры, она воздвигла гигантскую сетчатую стену в одном из старых районов Валенсии. Сетку художник заполняет вышивкой крестом. «Остановись, прохожий! Насладись

искусством и красотой окружающего мира!», — словно восклицает Рахель Родриго. Привлекают внимание и другие ее уличные проекты. Сетчатые конструкции разных размеров и форм, вышитые многокрасочными цветочными мотивами, украшают городские пространства Валенсии, Мадрида, Саламанки, Лондона.

Стрит-арт успешно использует тему кружева и приемов, посредством которых оно создается. Польский художник НеСпун (NeSpoon) «плетет» свои тончайшие кружевные узоры при помощи баллончика с белой краской. Ее рисунки покрывают стены домов и площади городов. «Вязаную архитектуру» создает японский мастер по текстилю Тосико Хориути МакАдам (Toshiko Horiuchi MacAdam). Ее аркада для романской церкви в Анжере (Франция) выполнена в старинной технике «спрэнга». А города Японии, Сингапура и Кореи знакомы с детскими навесными игровыми павильонами, связанными Тосико вручную. Эти примеры рождены появлением новых форм искусства, в которых язык текстиля, благодаря внутренним коннотациям и специфике материала, создает свежий образ и сам получает дополнительную степень свободы.

Следующая причина возросшей значимости текстиля видится в трансформации роли дизайна в современном мире и поиске новых средств выразительности. В этом контексте уместно заметить некоторые изменения, произошедшие в трактовке понятия традиции в современном мире.

XXI век открыл эру информационных технологий. Мир меняется на глазах стремительно и бесповоротно. Новый уровень прогресса модифицирует человеческое сознание, формирует новое мировоззрение, иные идеалы. Часть привычных понятий, норм, принципов уходит в небытие. Однако чем дальше мы пытаемся отрываться от корней, тем сильнее ощущаем потерю. Это раздвоение отражается в смене нашего отношения к пониманию традиции сегодня. «В последние годы внимание к традиции неуклонно возрастает, что обусловлено повышенным интересом к проблемам «коллективной памяти», культурной коммуникации и преемственности в современном обществе. Привычно связанная с достаточно ограниченной сферой культуры и быта, с историей, традиция претендует на обретение статуса всеобщности и по частоте употребления начинает конкурировать с понятием прогресса» [6].

Все чаще дизайнеры прибегают к традиционным приемам и материалам, чтобы сократить дистанцию между художником, несущим свою идею, и зрителем, который эмоционально откликается на нее.

В этом смысле текстильный язык, с присущими ему «грамматическими возможностями», сегодня получает свежую интерпретацию. Кружево и вышивка, связанные в нашем представлении с традицией и домашним ремеслом, использованные в нестандартном виде для оформления экстерьера, интерьера или мебели, оказываются широко востребованными. Благодаря этому возникают новые полноценные направления в дизайне. Например, — упомянутая выше вышивка крестом превращается в «Кросс-стич стайл» («Cross Stitch-style»).

Канадский художник Лаура Карвардайн (Laura Carwardine) предложила проект для общественного интерьера в городе Торонто (2012). Она зонировала внутреннее пространство ресторана испанской кухни с помощью особого экрана, собранного из стальных сетчатых панелей. «Лаура вручную покрыла сетчатую поверхность вышивкой крестом, заимствовав рисунок из орнаментов традиционной испанской вышивки. Простота, функциональность, стилистика исполнения, колористическая гамма, натуральные материалы — все вкуче создало уникальное внутреннее пространство с теплой гостеприимной атмосферой» [7, стр. 341].

Интересно работает шведский художник Элинор Эрикссон (Ellinor Ericsson). Она предложила проект мебели для сидения «Икс-ми коллекшн» «The X-me collection» (2016). Массив березы становится осно-



*Рис. 2. Диван из коллекции «Икс-ми коллекшн» «The X-me collection». Элинор Эрикссон (Ellinor Ericsson). 2016 г.*

вой каркаса мебели для сидения. Широкие древесные ленты переплетаются, образуя плоскости спинок диванов и кресел. Отверстия между лентами превращаются в импровизированную канву для вышивки крестом. Толстые разноцветные шерстяные жгуты создают узор на гладких поверхностях. Элинор Эриксон пытается найти баланс между чистотой скандинавского стиля и декоративностью, предлагая «выслушать диалог» разных эстетик (см.: рис. 2)

Художник из Бельгии Шарлотта Ланселот (Charlotte Lancelot) транслирует современное прочтение традиционных приемов в оформлении ковров и предметов мебели, применяя вышивку крестом. В своем проекте «Каневас Коллекшн» («Canevas Collection») (2012) в качестве материала она использует войлок или фетр. «Шарлотта меняет отношение к масштабу изображений, переосмысливает цветовое решение и добивается неожиданно свежего результата. Она доказывает нам, что традиционные приемы таят гораздо больший потенциал, чем мы могли бы предположить» [7, стр. 342].

«Кросс-стич стайл» не одинок. Благодаря использованию кружева в городской среде появляется «Нью лэйс стайл» («New Lace style»). Пример такого дизайна демонстрирует колледж для молодых женщин в Канзас-Сити (США). К академическому пространству главного кам-

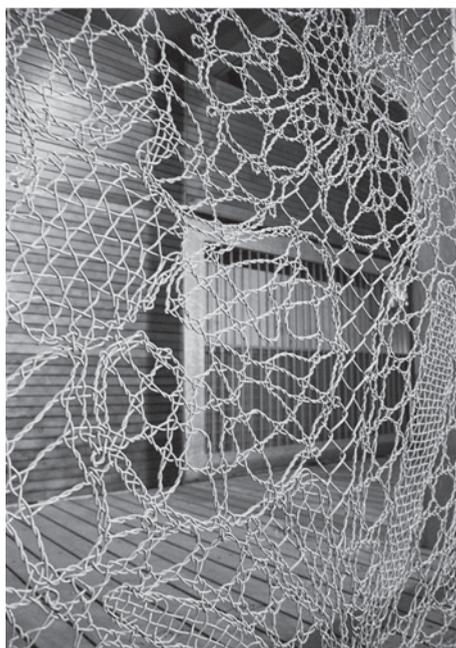


Рис. 3. «Кружевные» панели. «Де Макерс Ван» («De Makers Van»). 2017 г.

пуса проектировщики захотели добавить церковь и связали проект с образом Святой Терезы — покровительницы кружевниц. Новый архитектурный объем украсило алюминиевое кружево, выполненное методом водоструйной резки с применением цифровых технологий. Подобное отношение к традиционной технике мы можем видеть у голландской компании «Де Макерс Ван» («De Makers Van»). Сетчатые ограждения, потолочные панели, зонировующие пространство ширмы они превращают в кружево. Выпускники Академии дизайна в Эндховене создали один из самых удачных своих проектов на стыке современных технологий и традиции. Связанные в соответствии со схемами рукоделия белоснежные металлические кружева Де Макерс Ван широко востребованы (см.: рис. 3).

Представленные примеры демонстрируют использование текстильных образов и приемов сферой дизайна. Но есть еще один аспект, на котором хочется остановиться: связь текстиля и его взаимодействие с жанрами изобразительного искусства.

Этот аспект представляется особенно интересным в связи с разговором, например, об искусстве портрета. Декоративно-прикладное творчество никогда не рассматривалось как серьезный конкурент устоявшимся практикам. Осмысливать портретный жанр через призму декоративно-прикладного искусства может показаться странной идеей. Тем не менее, текстиль сегодня решает и эту задачу. Он не просто совершает интервенцию на территорию ведущего жанра изобразительного искусства, но и предлагает расширить его возможности за счет присущих исключительно текстилю средств выразительности: работы изнанки, фактуры, масштаба, прозрачности или многослойности...

Так, иранский художник Марьям Ашканьян (Maryam Ashkanian), участница Голландского текстильного Биеннале 2017 года, предлагает проект «Спящие». Ее портреты находятся на грани скульптуры и графики. Они выглядят как подушки, хранящие образ спящего. «Она апеллирует к личному пространству человека, где он абсолютно свободен и может быть самим собой. Именно текстиль обостряет эту идею в портрете и дарит иллюзию тонкого интимного общения» [8, стр. 49].

Работы англичанки Дженни Даттон (Jenni Dutton) объединены в серию «Деменция Дарнинг» (The Dementia Darnings). Двадцать портретов, выполненных в авторской технике, наделены особым эмоциональным и психоаналитическим свойством. «Это опыт, которому узки рамки портретного жанра; его можно назвать актом перформативного творческого эксперимента. Дженни Даттон использует фотографии своей матери, страдающей деменцией, и в крупном масштабе воспроизводит

их в текстиле... Созданные ею портреты поднимают ряд особенных тем: о глубинной связи дочери и матери, о сложных взаимоотношениях больного и здорового человека, о неизбежной потере близких людей...» [9, стр. 60]. Длительный и кропотливый процесс создания работ был актом совместного творчества матери и дочери. Он помог Дженни смириться с прогрессирующей болезнью близкого человека и впоследствии справиться с ее уходом.

Американский художник по текстилю Кейси Заваглия (Causse Zavaglia) «пишет» нитками и иглой, выкладывая стежки в соответствии с направлением мимических морщин на лице человека. Но главная особенность ее вышивок — работа изнанки. Портреты Кейси могут демонстрироваться как лицевой, так и изнаночной стороной. Изнанка предлагает обостренный образ другой стилистики и иной экспрессии. Исключительно текстиль может предложить такую свободу. При этом не только в вышивке возможны подобные эксперименты. На текстильном Биеннале в Риге (2018) «Мануфактура Гобеленов» представила шпалеру с предельно экспрессивной оборотной стороной, выполненную по картону французского художника Орлан. Ее интересуют феминистические темы, в частности, затрагивается проблема трансформации женского тела в угоду ложным идеалам или традициям (см.: рис. 4; 5).



Рис. 4. Шпалера (лицевая сторона). Орлан.  
«Мануфактура Гобеленов». 2018 г.



Рис. 5. Шпалера (изнаночная сторона). Орлан.  
«Мануфактура Гобеленов». 2018 г.

Многомерны и многозначны проекты художника из Санкт-Петербурга Татьяны Ахметгалиевой. Она участница многих мировых Биеннале современного искусства. Проект Ахметгалиевой под названием «Клото» располагает к размышлениям о символике ткани и нитей. Клото — мифическая пряжа, управляющая человеческими судьбами.

В пустующих цехах некогда работавшего камвольного комбината, превратившихся в «говорящее пространство», Ахметгалиева раскрывает многомерную картину: на прозрачных тканях послойно проступают, словно призраки, портреты. Это образы когда-то работавших на фабрике ткачих. Они посвятили свою жизнь производству и в какой-то момент сами превратились в мифических богинь. В этом проекте роль текстиля трудно переоценить. Он рождает много ассоциаций (см.: рис. 6).



Рис. 6. Проект «Клото». Татьяна Ахметгалиева. 2010 г.

«Грубая шерстяная нить пронзает невесомую плоть прозрачной ткани, как и тонкий божественный мир главных героинь, грубеет и деформируется во времени. Безжалостное мелькание лет стирает память так же, как исчезают черты лица с портретов божественных «клото» советской эпохи. Тема упадка и забвения, прозрачности — призрачности былого величия человека и страны, тонкости и хрупкости мира поднимаются здесь. А портрет выходит из рамок жанра, и эту возможность дарит ему текстиль» [8, стр. 49].

Связь текстиля с научно-техническим и информационно-технологическим прогрессом отразилась в стремительном развитии наукоемких производств. Появился нанотекстиль, «умный текстиль» или «файберэлектроника». Их значимость в жизни современного челове-

ка велика. Инновационные материалы активно вовлекаются сегодня и в художественную сферу. Этот аспект остался за рамками исследования, также как и ресайклинг — актуальное направление развития дизайна, в котором роль текстиля также высока. Эти и многие другие направления ждут дополнительного исследования специалистов. Мы коснулись лишь самых важных художественных сфер, которые текстиль обогатил, по-новому интерпретировал, и в которых сам получил дополнительную степень свободы за счет развития и трансформации собственного художественного языка.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. La Biennale di Venezia. Официальный сайт [Электронный ресурс] // Изобразительное искусство/ Награды биеннале Arte 2017. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2017/awards-biennale-arte-2017> (дата обращения: 19.11.2018).
2. Joseph Kosuth. Art After Philosophy [Электронный ресурс] // UbuWeb. All avant-garde. All the time. UbuWeb Papers. 2016. URL: [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html) (дата обращения: 19.11.2018).
3. *Mildred C. Jack Lenor L.* Beyond Craft: The Art Fabric. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973. 294 p.
4. *Савицкая В.* Превращение шпалеры. М.: Галарт, 1995. 138 с.
5. *Цыгина Н. А.* Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры: автореф. дисс. на соискание степени канд. искусствоведения. М. 2015. [Электронный ресурс] // URL: <http://cheloveknauka.com/ulichnoe-iskusstvo-v-kontekste-sovremennoy-vizualnoy-kultury> (дата обращения: 19.11.2018).
6. *Фирсова А. М.* Социокультурная трансформация ритуалов и обрядов инициации в мировой традиции. Дисс. на соискание степени канд. филос. наук. Нижний Новгород. 2005 // URL: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/sociokulturnaja-transformacija-ritualov-i-obrjadov-iniciacii-v-mirovoj-tradicii.html> (дата обращения: 19.11.2018).
7. *Митрофанова Н. Ю.* Переосмысление традиционных текстильных техник в современном дизайне. Cross Stitch-style // Материалы Второй международной научно-практической конференции «Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика». СПб.: СПГУТД. 2018. С. 339–344.
8. *Митрофанова Н. Ю.* Портрет и текстиль. Раздвигая границы жанра // Материалы научно-практической конференции

МОСХ России «Портрет в эпоху селфи. Проблемы идентичности в изобразительном искусстве». М.: «ТДДС — Столица-8», 2018. С. 46–64.

9. Митрофанова Н. Ю. Лицо. Изнанка // Декоративное искусство. 2018. № 1/218. С. 56–61.

#### REFERENCES

1. La Biennale di Venezia. Oficial`ny`j sajt [E`lektronny`j resurs] // Izobrazitel`noe iskusstvo/ Nagrady` biennale Arte 2017. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2017/awards-biennale-arte-2017> (data obrashheniya: 19.11.2018).
2. Joseph Kosuth. Art After Philosophy [E`lektronny`j resurs] // UbuWeb. All avant-garde. All the time. UbuWeb Papers. 2016. URL: [http://www.ubu.com/papers/kosuth\\_philosophy.html](http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html) (data obrashheniya: 19.11.2018).
3. Mildred C. Jack Lenor L. Beyond Craft: The Art Fabric. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973. 294 r.
4. Saviczskaya V. Prevrashhenie shpalery`. M.: Galart, 1995. 138 s.
5. Cygina N. A. Ulichnoe iskusstvo v kontekste sovremennoj vizual`noj kul`tury`: avtoref. diss. na soiskanie stepeni kand. iskusstvovedeniya. M. 2015. [E`lektronny`j resurs] // URL: <http://cheloveknauka.com/ulichnoe-iskusstvo-v-kontekste-sovremennoy-vizualnoy-kultury> (data obrashheniya: 19.11.2018).
6. Firsova A. M. Sociokul`turnaya transformaciya ritualov i obryadov iniciacii v mirovoj tradicii. Diss. na soiskanie stepeni kand. filos. nauk. Nizhnij Novgorod. 2005 // URL: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/sociokulturnaja-transformacija-ritualov-i-obryadov-iniacii-v-mirovoj-tradicii.html> (data obrashheniya: 19.11.2018).
7. Mitrofanova N. Yu. Pereosmy`slenie tradicionny`x tekstil`ny`x tekhnik v sovremennom dizajne. Cross Stitch-style // Materialy` Vtoroj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Dizajn i xudozhestvennoe tvorchestvo: teoriya, metodika i praktika». SPb.: SPGUTD. 2018. S. 339–344.
8. Mitrofanova N. Yu. Portret i tekstil`. Razdvigaya granicy zhanra // Materialy` nauchno-prakticheskoy konferencii MOSX Rossii «Portret v e`poxu selfi. Problemy` identichnosti v izobrazitel`nom iskusstve». M.: «TDDS — Stolicza-8», 2018. S. 46–64.
9. Mitrofanova N. Yu. Liczo. Iznanka // Dekorativnoe iskusstvo. 2018. № 1/218. S. 56–61.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. Ю. Митрофанова — канд. искусствоведения, доц.;  
e-mail: mitfam@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia Yu. Mitrofanova — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.;  
e-mail: mitfam@mail.ru

УДК 792

ДУХОВНЫЙ ТЕАТР ДЖОВАННИ БАТТИСТЫ АНДРЕИНИ:  
«АДАМ» И ДВЕ «МАГДАЛИНЫ»

И. А. Некрасова<sup>1</sup>

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

Статья посвящена созданным в первой половине XVII века редким и весьма оригинальным драматическим произведениям на религиозные сюжеты, принадлежащим традиции итальянской комедии дель арте. Рассматриваются духовные драмы («Адам» (1613), «Магдалина» (1617), «Магдалина сладострастная и кающаяся» (1652)) Джованни Баттисты Андреини (1576–1654) — выдающегося актера комедии дель арте, руководителя труппы «Федели», драматурга и поэта. При анализе библейской драмы «Адам», опубликованной, но не поставленной автором, раскрываются характерные черты религиозной драматургии Андреини и ее связи со сценической практикой эпохи. Проводится опыт театроведческой реконструкции музыкально-драматического «священного представления» «Магдалина», поставленного Андреини с труппой «Федели» в 1617 году в Мантуе, и поздней драмы «Магдалина сладострастная и кающаяся», поставленной при участии автора в Милане в 1652 году. Кроме того, в статье выявляются связи религиозных драм Андреини с острыми дискуссиями о театре первой половины XVII века, в которых он принимал активное участие как автор теоретических работ в защиту театра и практик, отстаивавший право женщины играть на сцене.

Пьесы Д. Б. Андреини не переводились на русский язык и практически не изучены российским театроведением. Статья основана преимущественно на трудах итальянских ученых конца XX — начала XXI веков.

**Ключевые слова:** Джованни Баттиста Андреини, труппа «Федели», комедия дель арте, религиозная драма, «священное представление», «Адам», «Магдалина», «Магдалина сладострастная и кающаяся»

THE RELIGIOUS THEATRE  
OF GIOVANNI BATTISTA ANDREINI:  
*L'ADAMO AND TWO MADDALENA*

Inna A. Nekrasova<sup>1</sup>

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

The article is devoted to rare and very original dramatic works on religious subjects, created in the first half of the 17th century, and belonging to the tradition of the Italian *commedia dell'arte*. *L'Adamo* (1613), *La Maddalena* (1617) and *La Maddalena lasciva e penitente* (1652), the religious dramas of Giovanni Battista Andreini (1576–1654), outstanding comedian *dell'arte*, leader of the company of “Fedeli”, playwright and poet, are considered here. Analyzing the biblical drama *Adam*, published but not played by the author, reveals the characteristic features of Andreini’s religious drama and its connection with the stage practice of the era. We have presented the experience of theatrical reconstruction of the musical-dramatic “sacred performance” *La Maddalena*, staged by Andreini with the company of “Fedeli” in 1617 in Mantua, and the late drama *La Maddalena lasciva e penitente*, staged with the participation of the author in Milan in 1652. In addition, the article reveals the connection of Andreini’s religious dramas with heated debates about the theater of the first half of the 17th century, in which he took an active part as an author of theoretical works in defense of the theater and as a practitioner, defending the right of a woman to play on stage.

Plays of G. B. Andreini were not translated into Russian and practically not studied in the Russian theatre history. The article is based mainly on the works of Italian specialists of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries.

**Keywords:** Giovanni Battista Andreini, the company of “Fedeli”, *commedia dell'arte*, religious drama, “sacred performance”, *L'Adamo*, *La Maddalena*, *La Maddalena lasciva e penitente*

В истории итальянской сцены XVI–XVII веков особенную известность завоевали представители флорентийского семейства Андреини. Блистательная Изабелла и ее супруг Франческо Андреини были основателями одной из первых знаменитых трупп комедии дель арте, компании «Джелози», выступавшей не только в Италии, но и во Франции. Их старший сын Джованни Баттиста (Джован Баттиста, Джанбаттиста, 1576–1654)<sup>1</sup>, тоже прославленный комедиант, играл на сцене под маской Лелио — Влюбленного<sup>2</sup>. В начале 1600-х годов он организовал собственную труппу под названием «Федели» (*Fedeli* — «верные»), которой руководил около полувека, до 1652 года. Эта труппа имела своим покровителем Винченцо Гонзага, герцога Мантуанского, показывала спектакли в Мантуе, во многих других городах Италии,

<sup>1</sup> Дата рождения указывается по современным источникам [1, р. 260, и др.]. В более ранних существовали расхождения: 1576 или 1578–1579 годы.

<sup>2</sup> Позднее, в первой половине XVIII века, в маске Лелио выступал другой известнейший актер комедии дель арте — Луиджи Риккони.

неоднократно в Париже (в 1613–1614, в 1620-е и в 1643–1647), где ей благоволили Мария Медичи, Людовик XIII и кардинал Мазарини, при императорском дворе в Праге и в Вене (1629–1630). Долгие годы труппа «Федели» была одной из сильнейших по актерскому составу и одной из самых благополучных в истории комедии дель арте. У нее был свой репертуар, в котором чередовались привычные в итальянской традиции сценарии и оригинальные пьесы с участием масок. Андреини–Лелио успешно сочетал актерскую и организаторскую деятельность с литературной, причем сочинял он не только драматические произведения, но также стихи и поэмы, теоретические труды на светские и духовные темы. Его литературное творчество в значительной мере принадлежит традиции итальянского барокко.

Художественная биография Андреини-младшего крайне мало представлена в исследованиях российских театроведов — специалистов по истории комедии дель арте, хотя фигура эта интересна в равной мере и для истории сценического искусства, и для истории драматургии первой половины XVII столетия<sup>3</sup>. Он завоевал признание современников как «писатель среди актеров и актер среди писателей»; во Франции его считают одним из предшественников Мольера и отмечают его влияние на некоторых драматургов эпохи раннего классицизма<sup>4</sup>. Однако к статусу классических ни одно сочинение Андреини не приблизилось<sup>5</sup>. Он был в первую очередь драматургом-практиком, ориентировался на вкусы своих зрителей и обеспечивал репертуаром труппу, при этом — в целях роста ее известности и собственной карьеры — весьма заботился об издании и распространении пьес и других своих сочинений, которые публиковались большими тиражами и сохранились в библиотеках многих городов Европы, где выступали «Федели»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> В Италии биография и творчество Д. Б. Андреини исследованы в значительной полноте и продолжают изучаться современной наукой (см.: литературоведческие работы [2; 3]; также многочисленные статьи [4] и др.). Творчеству Д. Б. Андреини уделено много внимания в трудах С. Ферроне и других специалистов, посвященных практике комедии дель арте [1; 5]. Ряд произведений Андреини был переиздан с научным комментарием в начале нашего века. Опубликовано также его эпистолярное наследие [6, р. 61–169].

<sup>4</sup> О связях творчества Д. Б. Андреини с французской литературой его времени (см.: [7] и др.).

<sup>5</sup> Только в начале XXI века знаменитый итальянский режиссер Лука Ронкони извлек некоторые из них из забвения и поставил спектакли по мотивам пьес «Любовь в зеркале» (2002), «Кентавресса» (2004).

<sup>6</sup> Современный итальянский исследователь Л. Марити посвятил специальную работу изучению «издательских стратегий» Андреини во Франции [7].

Ведущие роли в своих пьесах драматург предназначал для первых актеров труппы, разумеется, и для себя самого — для маски Лелио. Довольно часто он делал ставку на женские образы, выводя их в центр сценических произведений. В 1600–20-е годы примадонной труппы «Федели» была его первая жена, красавица Вирджиния Рампони-Андреини (1583 — ок. 1630), на сцене Флоринда — первая любовница, одна из самых талантливых актрис комедии дель арте и не менее выдающаяся певица [см.: 8]. Андреини писал для нее самые разные роли (от трагических до травести), позволяя ей проявить свой исключительно широкий актерский диапазон. Но уже в начале 1620-х конкуренцию ей составила другая Вирджиния — Ротари, по сцене Лидия<sup>7</sup>, в начале карьеры освоившая маску фантески (служанки), затем — второй любовницы<sup>8</sup>. Она стала второй женой Андреини после смерти Флоринды. Членами труппы «Федели» в разные годы были крупные актеры: Тристано Мартинелли — первый великий Арлекин в истории комедии дель арте; Джованни Пеллезини, выступавший в маске Педролино (второго дзанни); Джироламо Гаравини (Маньфико, вариант маски Панталоне); Николо Барбьери (его маска — старик Бельтраме) и другие (см.: [1, р. 260–261]). В пьесах Андреини они представляли как в своих постоянных образах, так и в оригинальных, специально для них придуманных ролях.

Из двадцати пяти его драматических произведений большинство составили комедии: «Юный невольник» (*Lo schiavetto*, 1612), «Турчанка» (*La Turca*, 1613), «Венецианка» (*La Veneziana*, 1619), «Султанша» (*La Sultana*, 1622) — все с главными ролями для Флоринды; «Любовь в зеркале» (*Amor nello specchio*, 1622) — для Флоринды и Лидии; «Два Лелио-близнеца» (*Li Duo Leli simili*, 1622, на сюжет «Менехмов» Плавта) и другие. Андреини также пробовал свои силы в жанре трагедии (таков его первый опыт — «Флоринда», *Florinda*, 1603) и трагикомедии («Лелио — разбойник», *Lelio Bandito*, 1620, и др.). Иногда он смешивал жанры, как в «Кентаврессе» (*La Centaura*, 1622), где у каждого из трех актов есть свое жанровое определение: комедия, пастораль и трагедия. Пьеса, название которой буквально переводится как «Две комедии в комедии» (*Le due Comedie in Comedia*, 1623), принадлежащая весьма плодотворному второму парижскому периоду, любопытна преломлением приема «театра в театре»: в ней соревнуются между собой

<sup>7</sup> Точные даты жизни неизвестны.

<sup>8</sup> Она исполняла такую же роль и в частной жизни Андреини. Его комедия «Любовь в зеркале», имеющая автобиографический подтекст, с большой долей откровенности запечатлела этот любовный треугольник.

актеры-любители и актеры-профессионалы. Но особо оригинальная часть драматургии Д. Б. Андреини — религиозная («священные представления»), чему отводится главное место в этой статье.

Среди пьес нашего *comico dell'arte* были драмы для чтения, адресованные не театральной публике, а серьезной читательской аудитории. Его лучшим творением признана религиозная драма в стихах «Адам» (*L'Adamo*, 1613), опубликованная с посвящением королеве Франции Марии Медичи. К категории драм для чтения относится также последнее весьма объемное сочинение Андреини «Новый отмищенный каменный гость» (*Il nuovo risarcito convitato di pietra*, 1651), которое не было напечатано, сохранилось в рукописи и привлекло внимание ученых только в конце XX — начале XXI веков [9]. Это — вариация сюжета о Дон Жуане, задуманная автором как «*dramma per musica*». Произведение весьма интересно и требует отдельного исследования, в том числе в контексте «донжуановской» темы.

Как поэт и как теоретик Д. Б. Андреини активно участвовал в спорах о «законности» театра, которые велись на протяжении всего XVII века между деятелями сцены и их идейными противниками — представителями церкви и ортодоксально настроенными философами. Вместе с соотечественниками и собратьями по профессии (П. М. Чеккини, Н. Барбьери и другими) он защищал свое искусство, доказывая его пользу, а не вред для социума. Публиковать сочинения в защиту театра Андреини начал даже раньше, чем освоил ремесло драматурга (первое из них вышло в 1604 году). В 1625 году появился небольшой трактат с весьма показательным названием: «Зерцало: Священное и поэтическое сочинение, в коем живо представляется образ Комедии, каковая может быть прелестной или безобразной в зависимости от того, представляют ли ее добродетельные или порочные комедианты» (*Lo Specchio, Composizione sacra e poetica; nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vaga e deforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi*). В этом названии присутствует игра понятий, к которым постоянно обращалась театральная мысль эпохи: *comici virtuosi o viziosi*, где первое прилагательное имеет два значения: «виртуозные» — то есть профессионально состоятельные, талантливые и «добродетельные» (от *virtù* — добродетель). Пытаясь доказать, что в актерском искусстве существует взаимосвязь между творческими достижениями и моралью, Андреини обеспечивал собратям-комедиантам оригинальный довод в борьбе с антагонистами. В XVII веке многочисленные защитники театра — мыслители и практики — становились все более активными и даже дерзкими, вступая в открытую конфронтацию с противниками

из церковной среды, накапливали арсенал доказательств права театра на существование (иной раз причудливых и не всегда достоверных), способных перевесить груз обвинений в «нечестии», восходящих к первым векам христианства. С другой стороны, примирение с церковью было для людей театра той эпохи обязательным «условием выживания».

В наследии Андреини есть поэтические сочинения на ту же тему, адресованные самым высоким авторитетам в духовной среде: святому Карлу Борромео, архиепископу Миланскому (*La Divina Visione in soggetto di San Carlo Borromeo*, 1605), кардиналу Ришелье, покровителю театра. Последнему посвящен сборник сонетов «Небесный театр» (*Teatro celeste*, 1624), в котором развернута, в частности, тема актеров, причисленных к лику святых.

Прежде чем перейти к его духовным драмам, отметим, что в истории комедии дель арте времен ее расцвета — в конце XVI и в первой половине XVII веков — спектакли религиозного содержания не были исключительной редкостью и отнюдь не противоречили устремлениям профессиональных актеров, боровшихся за свое утверждение и признание в обществе; хотя, конечно, не исполнялись повсеместно. Но и в этом контексте авторские творения Д. Б. Андреини обладают яркой оригинальностью. Чаще всего актеры прибегали к заимствованиям из репертуара духовных братств, преобразуя литературную основу позднесредневековых «священных представлений» (мистериальных действий, популярных в городах Италии) в привычные для них сценарии.

К примеру, в документации инквизиционного суда в Пизе обнаружен акт от 20 июля 1580 года, в котором запрещалось «всем комедиантам» «представлять на сцене что-либо из Писания Ветхого или Нового Завета, равно как из Священного Писания или Предания, равно как что бы то ни было церковное или религиозное... равно как представлять на сцене чернокнижие или ставить комедию о нем» (цит. по: [10, р. 25–26]). Этот акт имел лишь местное и кратковременное действие. Его спровоцировал приезд в Пизу труппы венецианского капокомико Джованни Скарпетты, которая рекламировала спектакли с названиями «Блудный сын», «Комедия о дүхах», «Чернокнижник». Первый из них — предположительно, версия «священного представления» Каstellано де Каstellани (другие — переработки известных «ученых комедий»). Призванный к ответу, глава труппы попытался доказать, что в этих комедиях «нет глумления ни над экзорцизмом, ни над делами святой Церкви...» [10, р. 26] и даже ссылался при этом на авторитет св. Карла Борромея. В этом конкретном случае актеры

проиграли, но спектакли такого рода в целом церковь не запрещала. Отметим, не вдаваясь в подробности, что позиция К. Борромея, влиятельнейшего идеолога тридентского католицизма, по отношению к театру отмечена резкими противоречиями; на его мнение стремились опереться и противники, и защитники театра той эпохи. В теоретическом плане архиепископ Миланский выступал как противник сценических развлечений, но на практике допустил выступления в Милане труппы «Джелози» (старших Андреини) при условии строгой цензуры. Актеры (в их числе и Андреини-младший) предпочитали видеть в этом позитивный фактор, приписывая св. Карлу гораздо большую терпимость к своей профессии, чем это было на самом деле.

Самой ранней духовной драмой Андреини является, как уже было сказано, «Адам», первое издание — 1613 года<sup>9</sup>. Автор не предназначал его для сцены, однако в нем есть много качеств, позволяющих не относить его к чисто литературной сфере: построение действия, решение сценического пространства, разнообразные эффекты, в совокупности формирующие воображаемый, «идеальный спектакль» духовного содержания. Кроме того, второе издание «Адама», вышедшее в Милане в 1617 году, было иллюстрировано сорока гравюрами итальянского художника Карло Антонио Прокаччини (1571–1630)<sup>10</sup>, насыщенными театральными образами и бесспорно создававшимися в контакте с автором. Это весьма редкий и ценный материал в театральной иконографии начала XVII века. Таким образом, есть основания рассматривать «Адама» в театральном ракурсе, оставив в стороне проблемы собственно религиозного и литературного характера (в том числе связи драмы Андреини с другими интерпретациями того же библейского сюжета, анализ которых потребовал бы углубления в другие области искусствоведения и в историю литературы).

Жанр «Адама» обозначен автором как «священное представление» (*sacra rappresentazione*), но это, скорее, дань национальной традиции, а не прямая переработка старинной мистерии. Впервые взявшись за религиозный сюжет, драматург попытался отойти как можно дальше и от характерных приемов комедии дель арте. Пьесе придана классическая пятиактная форма с делением на сцены; в действие включены хоры; текст полностью написан в рифмованных стихах (первый

<sup>9</sup> Произведение переиздавалось при жизни автора (в Милане в 1617 году, в Перудже в 1641 году), а также в последующие века (см.: [11]). Переведено на английский язык в 1810 году.

<sup>10</sup> Он принадлежал к разветвленному семейству живописцев из Болоньи, самый известный представитель которого — его брат Джулио Чезаре Прокаччини.

опыт такого рода у автора). В предисловии и в маргиналиях Андреини, как ученый сочинитель, тщательно расставил ссылки на Библию и теологические источники. Религиозное и театральное взаимодействуют у него в строго установленных границах.

Список персонажей открывает *Padre Eterno*, которому отведена довольно большая роль. (Это большая редкость в религиозной драматургии эпохи, ведь играть на профессиональной сцене Господа Бога, как правило, считалось кощунством; скорее это подтверждение того факта, что автор не предполагал ставить пьесу.) Кроме Адама и Евы, участниками событий выступают небожители во главе с архангелом Михаилом и носители зла во главе с Люцифером, а также многочисленные олицетворенные аллегории и группы сверхъестественных персонажей, объединенные в «хоры» (серафимов, херувимов и ангелов, злых духов, «духов огненных, воздушных, водных и адских»). Музыка к произведению не была написана, но нет сомнений, что она задумывалась как неотъемлемая часть действия (инструментальные и хоровые номера), и в этом отношении «Адам» Андреини перекликается с *dramma per musica* или *melodramma sacro* — жанрами, типичными для итальянского музыкального театра эпохи барокко.

Действие пьесы сосредоточено на судьбе Адама и Евы — от сотворения их Богом до изгнания из Рая и начала жизни в мире, полном искушений. В отличие от средневековых мистерий о Сотворении мира, здесь важна человеческая мера. Религиозные абстракции проявляются, главным образом, в хоровых партиях серафимов и херувимов, а не в диалогах действующих лиц. Столкновения первых людей с могучими и многоликими силами зла представлены в наглядной, ярко эмоциональной манере, можно даже сказать — игровой. Событийный ряд выстроен умелой рукой театрального мастера: первоначальный замысел совращения Евы и Адама; длительная подготовка к его осуществлению, когда на помощь к дьяволам приходят олицетворения грехов, само совращение Евы, затем — Адама (любопытно, что между этими важнейшими событиями для большей эффектности сделана пауза — антракт); сцены ликования в аду после грехопадения, где все злые духи пускаются в пляс... Андреини внедрил в действие большую компанию обитателей ада с традиционными (Сатана, Вельзевул) и фантазийными именами (Волано, Мелекано, Лурконе, Руспикан, Арфарат...), придал им гротескный облик и наделил комически пугающими повадками. «Создание образов этих духов по-настоящему интригует и многое говорит о творческих способностях и воображении Андреини как поэта, поскольку все это не имеет отношения к библейским источникам,

использованным для написания более „ортодоксальных“ частей произведения» [3, р. 101], — отмечает современная исследовательница А. Брагато. По всей вероятности, именно в этом пласте драмы в скрытом виде нашла преломление игровая традиция комедии дель арте, ведь восприятие актера в маске как ипостаси дьявола имело глубокие корни в народном сознании и до конца не рассеялось даже в XVII столетии.

В последних частях пьесы, показывающих, как Адам и Ева начинают устраивать свою жизнь на земле, адские силы не ослабляют свой натиск. Люцифер, подражая Богу, фабрикует и оживляет человекоподобные существа (аллегии Плоти, Мирских утех и саму Смерть), призванные вечно искушать и страшить людей, толкать их на путь греха. Нападения этих новых врагов на Адама и Еву составляют действенный ряд последнего акта. Но заканчивается произведение битвой и победой небесных сил во главе с архангелом Михаилом над всем адским воинством и обещанием грядущего спасения людей, искупления первоначального греха.

В тексте «Адама» практически нет ремарок (в отличие от всех остальных пьес Андреини, где постановочные указания прописаны весьма детально). Однако автор вложил в реплики персонажей описания внешнего мира и особенно — происходящих с ними или вокруг них необычайных явлений, полные эффектных барочных метафор. К примеру, в заключительной сцене четвертого акта Адам и Ева видят, как «внезапно потемнело небо» и осознают при этом, что у них, «недостойных света», отнимают божественный свет, перед их глазами «быстро в небе оживает и умирает слепящее пламя и, извиваясь, скользит прочь и гаснет огненная змея» (цит. в прозаическом переводе по: [12, р. 121]). Некоторые из описаний носят явно фантастический характер и едва ли воплотимы на сцене с самой совершенной барочной машинерией. Здесь драматург дал полную свободу воображению. Такова, например, третья сцена четвертого акта, где Люцифер ваяет и кует новых искусителей рода людского [12, р. 107–109].

Иллюстрации К. А. Прокаччини, благодаря которым можно представить весь задуманный автором визуальный ряд, ни в коей мере не являются эскизами декораций или зарисовками реального спектакля. Тем не менее, в них есть немало элементов, имеющих отношение к сценографии эпохи, точнее — к сцене-коробке итальянского типа. Во многих случаях гравюра четко делится на планы: имеется авансцена (с прорисованными досками), несколько рядов «кулис» и задник, а также верхняя часть, которая очень похожа на падуку. Райские деревья

изображены так, как будто это плоские силуэты с подставками, с математической точностью расставленные на планшете сцены. К примеру, на первой гравюре, изображающей место действия — «Земной Рай», просматривается открытая авансцена, на среднем плане — невысокая ограда с воротами по центру, а за ними — регулярный парк. Эту «декорацию» художник населил разнообразными животными, сидящими на досках авансцены, и райскими птицами в плоскости небес.

На других иллюстрированных страницах первого акта «Адама» та же картина, сохраняя основные элементы, до предела заполняется фигурами: на авансцене — первые люди, небожители и твари земные, в небесах среди облаков — сам *Padre Eterno* и ангелы с музыкальными инструментами... На иллюстрации ко второй сцене первого акта мы снова видим ограду с воротами и райский сад за ней, но на опустевшем переднем плане среди всполохов адского огня явлен Люцифер с черными крыльями и трезубцем, поднявшийся из преисподней (из открытого люка), дабы взглянуть на созданных Богом людей [12, р. 11]. Даже в последующих «адских» сценах, где большую часть иллюстрации занимают языки пламени, клубы дыма и фантастические, изогнутые и изломанные фигуры чертей с их орудиями, без труда просматриваются элементы первоначальной «декорации»: ограда, ворота, деревья райского сада. (В данном случае техника изготовления серии гравюр с частичной заменой элементов дает эффект, сходный с тем, что могло быть в спектакле, где сложное, составное оформление трансформируется по ходу действия.) Начиная с третьего акта (после грехопадения), гравюры становятся более изощренными по композиции, но, тем не менее, художник почти всегда обозначает на первом плане дощатую авансцену, нередко оставляя ее пустой, чтобы воображаемая публика могла лицезреть сценические «чудеса» на нужном расстоянии. В заключительном акте, где в действие вступают персонажи-аллегии, на втором плане сцены появляются различные строения, как бы выдвигаемые из-за кулисы, например, золотой дворец, которым аллегория Мира искушает Еву. Как неоднократно отмечено исследователями, эти детали на гравюрах к «Адаму» обладают сходством с первыми кулисными декорациями итальянских придворных театров той эпохи, например, с творениями Б. Буонталенти.

Менее всего родственны реальному театру костюмы многих персонажей с гравюр Прокаччини: откровенно выписанные обнаженные тела Адама и Евы (одежда на них, в соответствии с текстом, появляется лишь к концу четвертого акта), как и чертей, наделенных к тому же звериными ногами, копытами, крыльями и хвостами в виде живых

змей, едва ли могли выглядеть так же на сцене начала XVII века. Ближе всего к театральным костюмам эпохи одевания персонифицированных аллегорий из пятого акта.

Первая духовная драма Д. Б. Андреини создавалась перед поездкой труппы «Федели» во Францию с практической целью: *comico dell'arte* хотел произвести должное впечатление на королеву-регентшу Марию Медичи, соотечественницу-флорентийку, и французский двор, предстать перед своими будущими зрителями не ярмарочным комедиантом в маске, а серьезным театральным поэтом, способным трактовать благочестивые и самые что ни на есть возвышенные темы. Об этом свидетельствуют посвящение и вступление к публикации, а также портрет автора, помещенный в книге (на нем Д. Б. Андреини изображен в светском костюме и даже со шпагой)<sup>11</sup>. По замыслу и способу презентации эта духовная драма тоже являлась аргументом в борьбе за утверждение профессии.

С другой стороны, религиозный материал предоставил актеру-автору новую и увлекательную сферу для театральных экспериментов. Нельзя не согласиться с А. Брагато, что «именно начиная с „Адама“ „священные представления“ парадоксальным образом станут для андреиниевского творчества территорией самых рискованных новшеств» [3, р. 99]. По мысли той же исследовательницы, «истинный мотив, который почти наверняка привел автора в область священного», вообще очень далек от набожности, и разъяснение его отыскивается в словах предисловия к изданию пьесы: «„Таким образом, увлеченный более, чем когда-либо, я решил по милости благословенного Господа явить мирскому свету то, что носил во мраке своего разума, в некотором роде продемонстрировать то, что знал я сам, — это мой бесконечный долг перед Богом; дабы и другие, кого не знаю я, узнали бы, кем был, кем является есть и кем будет этот человек...“ (подчеркнуто А. Брагато. — И. Н.). Короче говоря, „Адам“ должен был показать потомству, кем был Джован Баттиста Андреини. И если использовать слова автора, читая и толкуя эту пьесу, можно было бы ответить, что он был поэтом, драматургом, деятелем театра, деятелем культуры, любителем музыки и возможно, возможно верующим» [3, р. 99]. Мы имеем здесь дело с творческой установкой, отнюдь не уникальной при сочинении религиозных драм в ту эпоху и в разных ракурсах проявлявшейся, например, у Тирсо де Молины и его современников, у Кальдерона, — искать точки соприкосновения между религиозным и театральным видением

<sup>11</sup> Семья Андреини считалась дворянской по происхождению, хотя, по мнению историков, не была таковой на самом деле (см. [1, р. 257]).

мира, создавать непротиворечивый по сути духовный театр, в котором во всей полноте раскрывается индивидуальное «я» художника.

Точных данных о том, ставился ли «Адам» на сцене, специалистами не найдено, но гипотезы существуют. Одно весомое, хотя и не подтвержденное фактами, свидетельство из следующего века принадлежит Вольтеру, а через Вольтера — современнику Андреини, великому английскому поэту Джону Мильтону, автору эпической поэмы на тот же сюжет. Как утверждал Вольтер, замысел «Потерянного рая» возник у Мильтона под впечатлением от постановки «Адама» Андреини (об этом Вольтер узнал от английских знакомых, передавших ему слова дочери поэта). Вот выдержки из очерка Вольтера о Мильтоне: «Мильтон, путешествуя по Италии во времена своей юности, увидел в Милане представление комедии под названием „Адам, или Перво-родный грех“, написанной неким Андреино и посвященной Марии Медичи, королеве Франции. Сюжетом этой комедии было грехопадение человека. Действующими лицами выступали Бог-Отец, черти, ангелы, Адам, Ева, змей, Смерть и семь Смертных Грехов. Сюжет, отвечавший нелепому духу театра тех времен, был изложен в манере, соответствующей замыслу» [13, р. 353].

Известно, что Мильтон путешествовал по Италии в 1637–1638 годах. В те годы Д. Б. Андреини со своей труппой выступал в разных частях Италии (но не в Милане) [1, р. 261]. Вполне допустимо, что давно изданную пьесу в Милане исполняли какие-то другие комедианты, не труппа «Федели», или это был другой итальянский город; текст при этом мог быть переработан для представления, упрощен. По всей видимости, Вольтер имел некоторые сведения об опусе Андреини, так как дал красочное описание: «Спектакль открывается хором ангелов, и (архангел) Михаил говорит от имени своих братьев: „Пусть станет радуга смычком небесной скрипки; пусть семь планет станут семью нотами нашей музыки, ритм которой точно отбивает Время; и пусть ветра играют на органе, и т. п.“. Вся пьеса в таком духе» [13, р. 353]. Оговорившись, что для его просвещенных современников весь этот старинный театр может быть только смешон, Вольтер отметил: «Мильтон, который был на этом представлении, обнаружил, несмотря на всю нелепость пьесы, скрытую возвышенность сюжета. В вещах, где все кажется нам смешным или вульгарным, часто бывает скрыта частица величия, доступная только гениям. Семь Смертных Грехов, пляшущих в хороводе с дьяволом, — конечно же, верх сумасбродства и глупости; но вселенная, которую человеческая слабость ввергла в бедствия, щедроты и отмщение Создателя, источник наших бед

и наших преступлений суть предметы, достойные самой смелой кисти...» [13, р. 354]. (Здесь можно слегка дополнить мысль французского просветителя. Не исключено, что он имел в виду конкретный фрагмент из четвертого акта драмы: Адам горестно взирает на природу, чей совершенный облик испорчен по его вине, на животных, ставших злыми и алчными, и его монолог звучит глубоко поэтично.) «Фарс» Андреини, по утверждению Вольтера, лег в основу задуманной Мильтоном трагедии, позднее преобразованной в грандиозную эпическую поэму.

Вокруг этого вольтеровского тезиса в истории литературы возникло много споров. Вопрос влияния Андреини на Мильтона остается гипотетическим или полностью отрицается (см., в частности: [2, р. 78]), но в контексте творческой биографии итальянского актера-драматурга это, в любом случае, — редкий и значимый факт. Долгое время, по крайней мере, до конца XX века, когда стали появляться первые научные переиздания пьес нашего автора, его имя всплывало в истории литературы исключительно в связи с Вольтером и Мильтоном.

Еще до выхода в свет «Адама» Д. Б. Андреини впервые обратился к другой религиозной теме, которая стала для него первостепенно важной, — к истории Марии Магдалины. В 1610 году он посвятил этой героине поэму в октавах. На последующих этапах творческого пути он еще трижды возвращался к образу евангельской грешницы, написав два драматических и одно ученое произведение. (Интересно, что, как и «Адам», произведения о Магдалине публиковались с иллюстрациями, хоть и не столь роскошными.)

Музыкально-драматическое «священное представление» «Магдалина» (*La Maddalena*, 1617), в отличие от «Адама», было предназначено для сцены и поставлено самим автором. Более того, в этом экспериментальном сочинении автор впервые решил соединить евангельские образы с масками комедии дель арте. Магдалина стала для него символом актрисы, обвиняемой служителями церкви во всех грехах. Как автор и руководитель труппы, Андреини был убежден в праве женщины играть на сцене; женские образы были одним из главных факторов успеха труппы «Федели» у публики разных стран и разных социальных слоев. Выбрав именно такой евангельский сюжет для сцены, Андреини попытался доказать, что само по себе выступление перед публикой и демонстрация женской сущности не обрекает всякую исполнительницу на бесконечность адских мук.

Как пишет С. Ферроне, Джованни Баттиста Андреини во многом продолжил «женскую тему» в комедии дель арте, начатую его матерью,

великой актрисой и писательницей Изабеллой; но он также стремился «приспособить [эту тему] к более сложным стратегиям, навеянным христианским неоплатонизмом» [1, р. 46]. Исследователь подчеркнул, что искусство ренессансной Италии (прежде всего, флорентийская традиция, исток творчества Андреини), как и французское (с которым он также был связан), «оправдывает и облагораживает использование тела и сексуальности женщины на сцене, полагая нераздельными духовную и материальную сферы, пол и душу, героизм духа и эротизм тела, поскольку „перемалывание“ земных реалий как таковое служит предпосылкой подъема к высотам духа. В теоретических текстах писателя-актера образ актрисы из реального становится символическим: от торговли телом и своей красотой через процесс самовоспитания и почти что мученичества женщина-актриса может подняться к вершинам духовности, как святая грешница Мария Магдалина. Кто познал жар плоти, может устремиться к вершинам святости. Спектакли, сосредоточенные на выставлении тела напоказ, вызывают смущение такого рода, которое может породить душевные движения, способные возвысить дух» [1, р. 46]. Показательно, что в сочинениях Андреини не раз возникала тема страданий профессиональной актрисы, во имя искусства добровольно подвергающей себя лишениям и опасностям кочевой жизни и тем самым искупающей свои грехи, как Мария Магдалина в пустыни (см.: [14, р. 35–37]).

Первая «Магдалина» была сыграна труппой «Федели» (во время карнавала 1617 года в Мантуе по случаю герцогской свадьбы) на сцене придворного театра. Спектакль был заказной, дорогостоящий, к его подготовке были привлечены профессиональные музыканты. Музыка к «Магдалине» представляла собой составной дивертисмент в духе придворных представлений той эпохи, разные номера писали разные композиторы — среди них великий Клаудио Монтеверди<sup>12</sup>. Как явствует из опубликованного текста, музыкальный ряд спектакля не исчерпывался специально написанными номерами, в нем должна была звучать и известная духовная музыка.

Создавая произведение для своей труппы, Андреини исходил из уже сложившихся, закрепленных практикой масок: влюбленных, стариков, слуг-дзанни. Включенные в духовное действо о Марии Магда-

<sup>12</sup> Монтеверди сочинил инструментальное вступление и арию для пролога. Муцио Эффрием и Алессандро Гивицциани написали многоголосные мадригалы, Саломоне Росси — комический вокально-инструментальный «балет» (для первого акта). Ноты этих произведений (на стихи Д. Б. Андреини) сохранились. Они были напечатаны сразу после премьеры отдельно от пьесы [15]. Пьеса вышла в том же 1617 году [16].

лине, все они преобразились под новыми именами, но на сцене безусловно сохраняли пластический и визуальный облик, присущий светским маскам.

Заглавная роль обольстительной красавицы Магдалины была написана для Флоринды. Супруга автора и примадонна труппы выступала и в трагических, и в комических ролях, создавая на сцене образы чувственных, соблазнительных, страдающих от любви героинь, умела растрогать публику. Флоринда обладала прекрасным сопрано, и в историю музыкального театра вошло ее исполнение заглавной партии в опере К. Монтеверди «Ариадна» на мантуанской сцене в 1608 году<sup>13</sup>. Роль воздыхателя Магдалины — юноши Анджело, т. е. Ангела, Андреини предназначил себе (получилась вариация его постоянной маски Лелио). Двое других пожилых поклонников героини с библейскими именами Самсон и Давид своим обликом напоминали персонажей-стариков, наподобие Панталоне (Маньифико). Роли второго плана — добродетельная Марфа (тип второй любовницы) и Лазарь — брат Магдалины и Марфы (тип второго любовника). Как и в «Адаме», здесь есть целая толпа второстепенных персонажей: подруги Магдалины Юдифь и Рахиль, три ее служанки-старушки, чьи имена не могли не вызывать комический эффект, — Роза, Стелла и Аврора. (Можно предположить, что в этом спектакле следовали традиции театра XVII века поручать роли комических старух комикам-мужчинам, способным на рискованные трюки.) Из многочисленной группы прислужников, безусловно, выделялся виночерпий Мордехай. Известно, что эту роль исполнил Тристано Мартинелли, прославленный дзанни-Арлекин. Кроме того, в действии участвовали аллегорические фигуры: «два говорящих Ангела» и целый ангельский хор, что также напоминает «Адама».

Поскольку пьеса была напечатана вскоре после премьеры, снабжена многочисленными постановочными указаниями, открывается возможность «реконструировать» на этой основе некоторые эпизоды сценического текста.

Вначале зрители должны были услышать и увидеть Пролог, организованный музыкой Монтеверди и характерной барочной («оперной») машинерией. Со звездного неба на сцену слетает золотая колесница, где восседает посланец небес (*Favor Divino*, т. е. Божья Милость). «Прекраснейший отрок» сходит на землю, «воздев глаза к небу и простирая руки в жесте смиреннейшей мольбы», и исполняет

<sup>13</sup> Сама опера утрачена, единственный сохранившийся номер, *Lamento* Ариадны, как предполагается, был сочинен или переработан Монтеверди для голоса Флоринды (см.: [8, p. 313–330]).

затем торжественную хвалебную арию «*Su le penne de' Venti il Ciel varcando...*» (На крыльях ветров пересекая небо...). А пока он поет, сверху спускается сверкающий венец «из лилий, роз и звезд», предназначенный Марии Магдалине... Автор указал особо, что инструменталисты и «голоса», аккомпанирующие Прологу, должны располагаться над сценой, невидимо для зрителей [16, р. 231–232]. В ремарках Андреини то и дело всплывают соображения практика, заботящегося не только о самом эффекте, но и о зрительском восприятии: с первого взгляда публике все кажется новым, — указывает он, — глаза восхищаются роскошью, уши — мелодиями, но все может быстро примелькаться, поэтому надо предлагать все новые «чудесные выдумки» и добиваться в актерской технике совершенной легкости, «чтобы зрители радостно молчали, а не перешептывались в страхе» — как бы «бедняги не потеряли равновесия и не обрушились в ад» [16, р. 232].

Нам, к сожалению, не известно, удалось ли Андреини с помощью «изобретателя» — сценографа, чье имя история не сохранила, реализовать свой замысел на мантуанской придворной сцене так, как он описан в приложении к опубликованному тексту, или же постановочные роскошества остались в его воображении «идеальным спектаклем». Можно допустить, что реальный спектакль был гораздо скромнее описанного, что в первой «Магдалине» доминировало музыкальное, а не изобразительное начало, тогда как во второй, позднейшей версии, произошло смещение в сторону визуализации. Однако ремарки и комментарии позволяют домыслить то, чего стремился достичь создатель спектакля. С другой стороны, как явствует из ремарок к изданным пьесам, сценические указания Андреини специально прописывал как можно детальнее для будущих постановщиков, чтобы упростить для них процесс создания спектаклей. Как отметил С. Ферроне, актер-драматург рассчитывал таким образом на коммерческий успех своих пьес у практиков, а не у читателей [1, р. 96].

Для основного действия «Магдалины» «должна быть изображена сцена в Иерусалиме, и на заднем плане будут видны горы, разумею гору Сион, так называемую гору стражи, Капу и так далее. Посредине надо будет представить грандиозный дворец с арками, балконами, и чтобы над ним был виден один из тех воздушных садов, что разбирают знатные господа, с поддельными бронзовыми вазами вокруг, с апельсиновыми деревьями, кедрами, миртами, жасмином и подобным тому. Потом по бокам гордо воздвигнется строй дворцов с портиками и дорическими колоннами. Но все будет рассчитано так, чтобы в единый миг, повернувшись, все сие превратилось бы в самую суровую

пустынь, ужасную, бескрайнюю и одушевленную посредством Театра (в данном случае — внутренней сцены. — И. Н.), каковой представляет собой большую пещеру, не имеющую иного освещения, кроме как от лучей светоносного Распятия. Сие свечение и смену декорации пусть придумает изобретатель» [16, р. 229].

Первые три акта, изображающие грешную жизнь Марии Магдалины, разворачиваются среди земных красот и благ. Ее забота о красоте, туалетах, поклонниках, бесспорно, напоминала манеру поведения актрисы; тем более что Флоринда, ее игравшая, была прославленной красавицей и любимицей публики. В списке реквизита избыточное количество вещей и предметов, таких как клетки с птицами, разнообразные вазы и корзинки с цветами, сласти, кошельки, расшитые золотом подушки, любовные записки, драгоценности, «великолепнейшие одеяния». Четвертый и пятый акты посвящены раскаянию героини, место действия — пустынь, реквизит — «рясы кающихся», посохи, суровые веревки, обязательно череп и «распятие, столь большое, как только может удержать Магдалина». Для действия необходимы, указывал Андреини, «устройства, чтобы изображать ветер, грозу, гром и молнию, и механизмы, чтобы затемнять театр» [16, р. 234]. Образный ряд спектакля строился на типичных для искусства барокко визуальных антитезах (дворец — пустыня, роскошь — нищета, пестрые краски — чистое сияние, суета развлечений — молитвенная сосредоточенность...), выраженных посредством наглядных сценических приемов. Музыка, которая пронизывала действие, вела зрителей по тому же пути: от светских удовольствий — мадригалов и танцев — к чистой духовности ангельских хоров.

В литературном плане ранняя «Магдалина» Андреини — «правильная» пятиактная стихотворная драма, в которой большое место занимают монологи и диалоги на богословские темы, исполненные учености. (Композиционное и стилистическое сходство с «Адамом» просматривается бесспорно.) Легкомысленной Магдалине противопоставлена ее сестра Марфа, ведущая достойную жизнь и рассуждающая со своими подругами о возвышенном. Эти рассуждения переместились в театральное сочинение Андреини из его собственной духовной поэмы на ту же тему. По словам уже цитированной итальянской исследовательницы, произведение «как будто бы написано в четыре руки: некоторые части — драматургом комедии дель арте, некоторые — образованным иезуитом» [3, р. 208]. (В XVII веке иезуиты славились по всей Европе как авторы и постановщики школьных драм на духовные темы.) При этом противоречий между столь несхожими

частями в «Магдалине» не возникало, автор-постановщик соединял их творчески, прекрасно понимая (по его же собственным словам), что при изображении серьезных материй необходимо спасти зрителей от скуки.

Представление, при всей его возвышенно-духовной сущности, искрилось актерскими лацци, сопровождавшими весь суетный земной путь евангельской грешницы. Эффектно должна была быть обставлена и обыграна, например, сцена утреннего туалета Магдалины (первый акт, сцена 4), когда на сцену выходят ее прислужницы и прислужники с разнообразными атрибутами красоты, выносят, например, «два больших позолоченных таза, два затканых золотом покрывала, чтобы накрыть их» [16, р. 233], большое зеркало, гребни, украшения и прочее. А чего стоит «балет» в третьей сцене первого акта (на музыку С. Росси), в ходе которого «три Старухи будут подметать, а три Раба — поливать, при этом все будут петь и танцевать под звуки невидимых инструментов» [16, р. 235]. (В списке реквизита наличествуют три метлы и три сосуда для поливания.) В дальнейшем действии по сцене летает любовная записочка, адресованная Магдалиной ее юному поклоннику Анджело, но по ошибке попадает в руки другого кавалера... Дзанни-виночерпий Мордехай виртуозно обыгрывает свой рекевизит — разнообразные бутылки и стаканы... Самыми различными средствами автор стремится при этом дать понять, что весь увлекательный комизм не самодостаточен, что за этим стоит более серьезное содержание, и потому даже легкомысленные действия должны содержать в себе намеки на будущее обращение главной героини, которое совершается в четвертом акте.

Понятно, что в комедии дель арте, сколь бы «благочестивой» она ни была, непредставима сценическая фигура Христа, небесная любовь к которому преображает грешницу (в «Адаме», напомним, действовал даже Бог-Отец). Поэтому Андреини прибег к характерному для барочной сцены приему «гласа с небес» и вывел привычных и «дозволенных» для нее поющих ангелов.

Заканчивается представление апофеозом, который должен визуально перекликаться с прологом: вновь открывается звездное небо: «Здесь поются два версета *Miserere* в сопровождении инструментов и голосов с (приглушенным?) звуком. Магдалина перейдет в Театр<sup>14</sup>, держа в обеих руках Распятие и глядя на него; и понемногу откроется Небо, хор ангелов, прощаясь, запоет последний мадригал» [16, р. 225].

<sup>14</sup> Как явствует из постановочных комментариев Андреини, имеется в виду внутренняя сцена, изображающая во второй половине спектакля пещеру.

В противоположность духовным ораториям, которые вошли в моду в постренессансной Италии с первым «Представлением о Душе и Телe» Эмилио деи Кавальери (1600), где главенствовали барочные аллегии, «священное представление» Д. Б. Андреини было прежде всего игровым сценическим действием, сочлененным с музыкой в религиозном и светском плане. Это произведение, созданное в защиту Театра, в защиту женщины-актрисы, виртуозно сыгранное мастерами, со знающими свое личное и профессиональное достоинство.

Вторая драма на тот же сюжет, «Магдалина сладострастная и кающаяся» (*La Maddalena lasciva e penitente*), замыкает творческую биографию итальянского актера-драматурга. Она была поставлена и издана в 1652 году (позже неопубликованного сочинения о Дон Жуане). В сравнении с первой музыкальной версией в ней появилось немало новых черт. Это сочинение также предназначалось для театра; спектакль был поставлен в Милане как парадное, торжественное зрелище. Факт, в своем роде, показателен, так как именно в Милане протекала деятельность св. Карла Борромея, «светоча Контрреформации», с именем которого в ту эпоху было связано исключительно много споров о допустимости сценического искусства в христианском социуме, а Д. Б. Андреини принимал в этих спорах активнейшее участие.

Достигнув старости, Андреини уже не занимал положения *sarcotico* и, вероятнее всего, сам спектакль не ставил, а появился в своей последней пьесе лишь в качестве исполнителя Пролога<sup>15</sup>. Существует гипотеза, что практической подготовкой спектакля занимался некий «миланский дворянин» Паоло Болоньини, который и пригласил Андреини со товарищи в Милан; про него совсем ничего не известно [3, р. 224]. По мнению специалистов, труппа «Федели» в то позднее время не была полноценным творческим ансамблем, не обладала большими актерскими силами. (Имен большинства актеров, входивших в нее на том этапе, история не сохранила.) Поэтому автору пришлось переносить центр тяжести на сценические эффекты. С другой стороны, как отметила С. Карандини, специалист по итальянскому театру барокко, с 1630-х годов увлечение сценографическими новинками и успех «драм на музыке» побуждали труппы конкурировать между собой в этом направлении [17, р. 16], и во второй «Магдалине» еще большая роль была отведена сценографии и визуально-пластическим эффектам.

Заглавную роль Андреини в этой версии предназначил не для зрелой и опытной исполнительницы, какой была Флоринда, а для

<sup>15</sup> В поздние годы он иногда играл в маске Панталоне [1, р. 261].

четырнадцатилетней белокурой красавицы-примадонны Эуларии (по всей вероятности, настоящее имя этой актрисы Орсола Корис, или Кортези, 1638–1718). Она только начинала сценический путь и впоследствии сделала блестящую карьеру во Франции<sup>16</sup>. Вторую женскую роль автор также изменил с учетом возможностей актрисы. Мы не знаем, кто именно играл в первой версии, но та Марфа, бесспорно, соответствовала маске второй любовницы. Во втором варианте роль благочестивой сестры стала «возрастной» (*attempata*), более серьезной, с большим объемом монологических речей. Андреини поручил ее своей второй жене Лидии<sup>17</sup>, и эта роль оказалась одной из самых крупных удач актрисы. В спектакле на первый план снова вышла «женская тема», но на этот раз представленная в дуэте талантливых и очень разных по облику и возрасту исполнительниц: юной — живущей страстями, и зрелой — разумной. Об этом свидетельствует подборка стихотворных «похвал» двум актрисам, предваряющая издание пьесы в том же 1652 году [19].

Новое «драматическое и благочестивое действо» состояло из трех актов (музыкальная «Магдалина» — из пяти, но количество сцен различалось ненамного: 36 и 33). «Серьезные» сцены, укороченные, чередовались с интермедиями, соответственно, и ритм спектакля должен был ускориться. Большое число участников составили не столько действующие герои, сколько «приближенные» и «прислужники», а также «ангелочки», появляющиеся в «живых картинах», характерных для сценического барокко.

Язык пьесы отличает «неустойчивая» метрическая структура, «на полпути между поэзией и певучей прозой» [20]. Как считает филолог С. Фабрицио-Коста, сопоставляя раннюю (более «правильную») и позднюю версии «Магдалины», «со стороны автора это обдуманый замысел — превратить в „зрелище“ сюжет, литературные возможности которого он уже опробовал. Андреини будто бы намеренно позабыл о необходимости придать своему тексту качества хорошо написанного сочинения, не пренебрегая полностью правилами „изысканного слога“ того времени, он стремился сделать из литературного текста роскошное зрелище, которое преобладает над самим текстом» [20]. Дополним это рассуждение тем, что Андреини-автор не допускал в по-

<sup>16</sup> В документах эпохи она упоминалась под разными именами, поэтому ее биография восстановлена полностью только в новейшей театроведческой литературе (см.: [1, р. 280–282]).

<sup>17</sup> В год постановки «Магдалины» Вирджинии Ротари-Андреини было около 65 лет (см.: [18, р. 157]).

добном жанре (литературном, — с одной стороны, и духовном, — с другой) импровизации, но, вероятнее всего, приближал свой рифмованный текст к разговорной стилистике спектакля, используя избыточно много шуток и всевозможных игр словами. В текст скрупулезно вписаны лацци, некоторые явно происходят из первой версии (вроде игры с бутылкой пьяницы Мордехая). Но автор уточнил, что бутылка должна быть пустой, во избежание опьянения самого актера [19, р. 40], так как это «благочестивое» действие!

Как и в издании первой версии, Андреини-автор дополнил текст ремарками и режиссерским комментарием. Описания выглядят намного более живописными, перенасыщенными деталями и в значительной степени самодостаточными. Вот вводная ремарка: «Вся декорация должна будет представлять море и скалы; и в дали этого самого моря не будет видно ни единой лодочки, но, прежде чем выйдет Пролог, пусть будто бы прыгают разные рыбы; а потом пусть эти рыбы больше не появляются, кроме как при звучании увертюры, но изредка. Все небо должно быть звездным, и среди звезд должна быть полная луна; и в такой обстановке появится Божья Милость на ярко сверкающей повозке, которая вся украшена звездами; повозка пусть стоит на золотых и серебряных облаках, облака же пусть поддерживают два Ангела; и когда Пролог посреди оных весьма музыкально соберется уходить, тогда пусть мало-помалу исчезнут звезды, из моря выйдет Заря, а потом после Зари Солнце, когда же Пролог уйдет под мелодичную увертюру, декорация, которая была картиной моря, пусть со всех сторон представит прекрасные Дворцы, а посреди них Жилище Магдалины, как можно более великолепное» [20, р. 10]. Божья Милость — это персонаж, который «будет подобен Купидону, только без повязки, с оливковой ветвью и с поясом из звезд», он произносит стихотворный пролог (в первой версии это была ария). После четвертого катрена сценическая картина дополняется: «И вот под благостные звуки оркестра из разных труб с Неба спустится Гирлянда — это по прочтении четырех строф, и под этот звук будет отделена или принята, а замолкнувшие трубы возобновят увертюру вместе с пением». Затем вступает ангельский хор: «Когда это будет сказано, оба Ангела, держащие облака, запоют следующие стихи, вступая один за другим; но последний их стих будет повторен обоими, а потом всем Хором инструментов, един-единственный раз или самое большее дважды» [20, р. 11–12].

В комедийном ключе передана атмосфера суетной жизни Магдалины-грешницы. Ее окружение, по сравнению с первой версией, стало еще более многочисленным, второстепенным персонажам

даны четкие характеристики (Самсон — высокого роста, сморщенный, храбрый; Давид — почтенного возраста, богатый; Анджело — прелестный юноша» [20, р. 9]<sup>18</sup>). Андреини старался детально фиксировать рисунок ролей: порой в ремарках, по типу сценариев, но также и в репликах персонажей. Вот типичная ремарка: «Здесь Магдалина, в то время как три старухи будут говорить, примется смотреть в зеркало и что-нибудь поправлять; потом продолжит речь, обращаясь к Авроре» [20, р. 31]. В третьем акте героиня описывается иначе: «Магдалина, без украшений, с полураспущенными волосами, едва выйдя, повернется лицом в ту сторону, откуда вышла, и скажет так...» [20, р. 111].

Религиозный спектакль на сцене той эпохи непременно требовал вмешательства сверхъестественного, в данном случае — визуализации кардинальной перемены в жизни героини. Ремарка к сцене 4 второго акта (там действовала благочестивая Марфа, которой отведено много сценического места и времени) указывает на полную перемену декорации: «Сцена откроется в сад, с фонтанами, птицами на искусственных деревьях, и, возможно, будет слышно птичье пение, выполненное при помощи глиняных устройств с водой внутри, в виде кукушек и перепелов, что немало бы украсило действие. Потом под следующую песенку Магдалина, Рахиль, Юдифь, Аарон, Лион, четверо рабов будут собирать цветы в этом самом саду» [20, р. 57]. Сад символизировал здесь праведную жизнь Марфы в гармонии с прекрасной природой и противопоставлялся суетной жизни Магдалины в дворцовой роскоши. А в конце акта «пусть исчезнет сад и вернутся первоначальные дворцы» [20, р. 102].

Конец третьего акта написан почти как сценарий поверх поэтических реплик, со многими сценографическими переменами. «Апофеоз» праведной кончины Марии Магдалины должен быть представлен как чудесная живая картина (по словам уже цитированного исследователя, «наподобие изошренных „схождений во славе“ à la Торелли» [19], то есть в стиле оперной барочной сценографии). Вот основные повороты сцены 8, по которым можно представить развитие действия (в некоторых ремарках автор обращается к постановщику с советами и предположениями).

Последний выход героини: «Магдалина, одетая во власяницу, босяя, с растрепанными волосами, подпоясанная узловатой и грубой веревкой, держа в левой руке череп...».

<sup>18</sup> Цитируется список действующих лиц с авторскими примечаниями. Напомним, что в постановке первой «Магдалины» Андреини играл роль Анджело.

«Едва Магдалина будет несколько поднята над землей механизмом, находящимся под сценой, в этот момент с двух сторон выскочат два ангела; и в это же время сцена должна стать самой суровой пустыней».

«Когда ангелы исчезнут, Магдалина, вся изнемогающая, не глядя по сторонам, кроме как в свое время, скажет так...».

«Здесь она, умолкнув в изумлении после того, как увидела со всех сторон пустыню, скажет так...».

«Здесь открывается пещера, где ты должен показать ослепительный свет...».

«Здесь среди сияния может появиться парящее прекрасное распятие, не очень большое; и здесь коленапреклоненная Магдалина продолжит свою речь, говоря так...».

«Здесь схватит Магдалина распятие с глубоким поклоном, говоря...».

«Здесь она благословляет пустыню, а потом продолжает...».

«Магдалина, протянув распятие вверх, и раскрыв объятия, и снова смотря на него, склонив голову, под звук приглушенного „Miserere“ пройдет небольшое расстояние по сцене и уйдет, и здесь под звук труб появится Слава, где будет видно много ангелов, громко восхваляющих Магдалину в стиле музыкального речитатива. Из этой сцены с поющими ангелами ты можешь, если не получится, чтобы они летали долго, взять только часть» [20, р. 137–146].

Трудно судить, какими возможностями реально располагала миланская сцена и группа «Федели» в ее позднем составе в 1652 году для воплощения задуманной автором «идеальной» картины преображения мира суетного в мир чистой духовности. Однако успех последней «Магдалины», созданной воображением *comico dell'arte*, был несомненным и, по всей вероятности, в ней была достигнута если не искомая гармония, то, по крайней мере, непротиворечивость двух начал, театрального и религиозного.

На основании рассмотренного материала можно прийти к заключению, что Джованни Баттиста Андреини — писатель и сценический деятель — с исторической дистанции предстает активным борцом за утверждение высокого статуса театрального искусства. В своих литературных трудах он говорил с оппонентами на привычном им языке, а в театральной практике — экспериментировал на этом же поле, создавая пьесы и ставя спектакли религиозного содержания, которые должны были подкреплять теоретические выкладки. Этот весьма своеобразный духовный театр не должен восприниматься как маргинальное явление, хотя, конечно же, он отнюдь не совпадал с магистральным направлением комедии дель арте: сутью этого искусства всегда

была вольная игра масок на сцене. Но в ту же эпоху, когда действовал Андреини, во всех странах Западной Европы религиозная драматургия составляла значимую часть репертуара и профессиональных, и любительских театров, была повсеместно востребована и повсеместно способствовала преодолению идейных преград между театром и социумом. И в этом плане духовный театр Андреини — часть общеевропейской практики.

Приходится признать, что история комедии дель арте в нашей науке о театре изучена далеко не в полной мере, и экскурсы в столь необычные области, как религиозные постановки труппы «Федели», дают возможность восполнить некоторые пробелы. Фигура Д. Б. Андреини, в особенности, его актерские и чисто комедийные достижения, оставшиеся за рамками этой статьи, безусловно, заслуживают дальнейшего исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Ferrone S.* La commedia dell'arte: Attrice e attore italiani in Europa (XVI–XVIII secolo). Torino: Einaudi, 2014. 411 p.
2. *Rebaudengo M.* Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia. Torino: Rosenberg & Sellier, 1994. 222 p.
3. *Bragato A.* La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini fra Commedia dell'Arte, poesia e teatri per musica. Bologna, 2013 [Электронный ресурс] URL: [http://amsdottorato.cib.unibo.it/5898/1/Bragato\\_Alice\\_tesi.PDF](http://amsdottorato.cib.unibo.it/5898/1/Bragato_Alice_tesi.PDF) (дата обращения: 12.08.2018).
4. *Mazzoni S.* Genealogia e vicende della famiglia Andreini // Origini della commedia improvvisa o dell'arte: convegno di studi, Roma — Anagni, 12–15 Ottobre 1995 / A cura di M. Chiabò, F. Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, 1996. P. 107–152.
5. *Ferrone S.* Attori, mercanti, corsari: la commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento. Torino: Einaudi, 1993. 353 p.
6. *Comici dell'Arte: Corrispondenze* (G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala) / A cura di S. Ferrone: in II vol. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 1993. Vol. I. 607 p.
7. *Mariti L.* Les stratégies éditoriales et les *lettere sceniche* de Giovan Battista Andreini, *comico dell'arte* // Le Parnasse du théâtre: Les recueils d'œuvres complètes de théâtre au XVIIe siècle. Paris: P.U.P.S., 2007. P. 121–151.
8. *Wilbourne E.* La Florinda: The Performance of Virginia Ramponi Andreini. Ann Arbor (Mich.): ProQuest, 2008. 555 p.

9. *Carandini S., Mariti L.* Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro: *Il nuovo risarcito convitato di pietra* di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica. Roma: Bulzoni, 2004. 736 p.
10. *Prosperi A.* La Chiesa tridentina e il Teatro: strategie di controllo del secondo '500 // I Gesuiti e i primordi del Teatro Barocco in Europa: Atti del XVIII Convegno internazionale, Roma 26–29 ottobre, Anagni 30 ottobre 1994 / A cura di M. Chiabò, F. Doglio. Roma: Torre d'Orfeo, 1995. P. 15–30.
11. *Andreini G. B.* L'Adamo / A cura di A. Ruffino. Trento: La Finestra, 2007. XXIV. 244 p.
12. *Andreini G. B.* L'Adamo. Milano: Bordoni, 1617. [XXVI], 177 p.
13. *Voltaire.* Essai sur la poésie épique // Œuvres complètes: in 24 t. Paris: Garnier, 1877. T. 8. P. 302–359.
14. *Andreini G. B.* La Ferza: ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia. Paris: Callemont, 1625. [XVI], 95 p.
15. Musiche de alcuni eccellentissimi Musici composte per la Maddalena, Sacra Rappresentazione di Gio. Battista Andreini Fiorentino. Venetia: B. Magni, 1617. 8 p.
16. *Andreini G. B.* La Maddalena. Mantova: A. e L. Ossanna, 1617. 238 p.
17. *Carandini S.* Prefazione // Andreini G. B. La Maddalena lasciva e penitente / A cura di R. Palmieri. Bari: Palomar, 2006. P. 9–19.
18. *Rasi L.* I comici italiani: Biografia, bibliografia, iconografia: In 2 t. Firenze: Bocca fr., 1897. T. 1. (Parte 1.) 786 p.
19. *Andreini G. B.* La Maddalena lasciva e penitente. Milano: Malatesta, 1652. 151 p.
20. *Fabrizio-Costa S.* Notes sur une mise en spectacle de la sainteté par un comico dell'arte: G. B. Andreini e "La Maddalena lasciva e penitente" (1652) [Электронный ресурс] URL: <http://chronique-sitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Fabrizio-Costa.pdf> (дата обращения: 02.09.2018).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. А. Некрасова — д-р искусствоведения, проф.;  
nekrassova-inna@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Inna A. Nekrasova — Dr. habil, Prof.; nekrassova-inna@mail.ru

УДК 7.067

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА ДЕТСКИХ РИСУНКОВ

О. Л. Некрасова-Каратеева<sup>1</sup>

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

В статье представлены разные виды, принципы и способы анализа детских рисунков. Особенно выделяется их искусствоведческая интерпретация. Отмечаются такие качества рисунков, как: образное содержание и художественная выразительность. Рассматриваются приемы рисования, изобразительные формы, композиционные особенности, проблемы пространственных решений, семантика (скрытые смыслы) и формальные элементы изографического языка. Предлагаются критерии оценки художественных достоинств детских рисунков.

**Ключевые слова:** интерпретация, художественная выразительность, образное содержание, изобразительные средства, критерии анализа

## INTERPRETATION OF LITERARY TEXT OF CHILDREN'S DRAWINGS

Olga L. Nekrasova-Karateyeva<sup>1</sup>

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

The article presents different kinds, principles and methods of analysis of children's drawings. Special attention is given to their artistic interpretation. The below properties of drawings are noted: figurative content and artistic expressiveness. The paper considers drawing techniques, graphic forms, compositional features, problems of spatial solutions, semantics (implications) and formal elements of the isographic language. Certain criteria for assessing the artistic features of children's drawings are proposed.

**Keywords:** interpretation, artistic expression, artistic and imaginative content, artistic and graphic tools of children's drawings, criteria of analysis

Излюбленный и самый доступный вид детского творчества — рисование, которое с незапамятных времен использовалось взрослыми людьми как одно из средств воспитания. Однако интерес к исследованию детских рисунков возник лишь в конце XIX века на волне всплеска

развития гуманитарных наук: психологии, медицины, педагогики, этнографии, антропологии, искусствоведения. Феномен детского рисования стал объектом научного исследования с двух позиций: как особый способ индивидуального познания и освоения мира ребенком, так и средством развития творческого потенциала его личности. Детские рисунки (продукты этой деятельности) являются источниками многозначной, сокрытой в них информации о ребенке и окружающем его мире, а так же как самостоятельные предметы художественной и документально-исторической ценности.

Детские рисунки в отсутствие личного контакта с юным автором позволяют интерпретировать их с разных исследовательских позиций, считывать сокрытые смысловые слои их содержания. Характер интерпретации зависит от установки восприятия произведения, от выбора ценностно приоритетных критериев, и тогда открываются разные пути и уровни «вхождения» в произведение и познания его сути. Перевод восприятия визуальной картины рисунка, его характера и содержания на вербальный язык описания, следование разным позициям анализа приводит к различным версиям интерпретации и представления уловленной сущности художественного высказывания.

На практике сложились разные виды, принципы и способы интерпретации детских рисунков.

*Констатирующий пересказ увиденного* — популярный уровень интерпретации детского рисунка. При этом отмечают, называются и эстетически оцениваются видимые формальные элементы изображения (сюжет, образы персонажей, манера, цвет и т. д.). В результате, с опорой на собственный вкус и опыт, у критика-любителя складывается личная оценка впечатления, которая базируется на эмоциональных реакциях и предпочтениях в постижении видимого художественного образа рисунка (красиво — некрасиво, нравится — не нравится, смешно — грустно, похоже — не похоже и т. п.). Чаще всего такая оценка встречается в зрительских любительских и журналистских суждениях.

Специально ориентированной является *общепедагогическая интерпретация*, которая выявляет при анализе детского рисунка успешность ребенка в обучении, его интеллектуальную развитость в соответствии возрастным нормам. Иными словами, рисунок выступает показателем возрастной сформированности личности ребенка.

*Социальная интерпретация* рисунков дает возможность воспринимать их как документы семейного, бытового, общественного благополучия/неблагополучия ребенка. *Социокультурная интерпретация* позволяет выявить в детском рисунке этнические признаки

и предпочтения юного рисовальщика, а также обнаружить усвоенные им определённые культурные ценности и нормы общественных отношений. За правдивость и искреннюю субъективную оценку в изображении детские рисунки не случайно признаются равнодушными свидетельствами исторических, социальных, культурных событий, природных катаклизмов, личных драм.

*Психологическая интерпретация* базируется на психологическом прочтении сюжетов, раскрытии значения символов и выявлении особенностей изобразительного языка рисунка как отражения психического состояния ребёнка и его личностных качеств (мышления, чувствования, темперамента, мотиваций и т.п.). Психологическая интерпретация позволяет обнаружить индивидуальный характер переживаний юного художника, особенности его внимания, суждений, вкусовых предпочтений, личных потребностей, тревог, желаний и проч. На основе материалов подобной специфической интерпретации детских рисунков в настоящее время строится диагностика психического и соматического здоровья ребенка и проводится арт-терапевтическая практика [1; 2].

Исследования в области психологии художественного творчества и морфологии искусства позволили проследить общие закономерности процессов зарождения и развития изобразительных форм, композиционных структур, художественных образов в детском рисовальном творчестве. Автором были определены, сформулированы и названы основные возрастные периоды детского художественного творчества.

Начало рисовального действия малыша фиксируется в механических, хаотичных штрихах и «каракулях» разного вида, характера, строения, и может быть определено как доизобразительное рисование (1–3 года). Постепенно в рисовании «каракули» оформляются в некие формы, которые напоминают различные объекты и даже нарочито повторяются и называются ребенком; так наступает этап формирования изображения как образа предмета (3–5 лет). Совершенствуясь в изобразительности рисунка, ребенок достигает уровня свободного рисовального выражения, тогда изображение создается как художественный образ сложного явления/события (5–7 лет). Школьное и дополнительное образование обогащает внутренний мир ребенка, рисунки становятся повествовательными, а уточненное изображение фиксирует образы знания (7–10 лет). Характерная эстетизация творческого процесса для детей раннего подросткового возраста сопровождается рисованием особым наслаждением, доставляя удовольствие своей процессуальностью и завершенностью; изображение создается как

художественный объект (10–12 лет). Стремление подростков среднего возраста к самоутверждению, к размышлениям и рассуждениям направляет их рисование к созданию изображения как образа идеи (12–14 лет). Личностные проблемы подростков старшего возраста направляют их композиционное творчество на создание изображения как образа внутреннего «Я» (14–17 лет) [3].

Соответственно, интерпретация детских рисунков должна проводиться с учетом *психологии художественного творчества и возрастных изобразительных возможностей детей*, что позволит приблизиться к адекватной художественной оценке творческой работы конкретного ребёнка.

*Художественно-педагогическая* интерпретация сосредоточена на определении в детском рисунке степени усвоения ребенком умения рисовать в соответствии с учебными программами дошкольных, общеобразовательных и специальных художественных образовательных учреждений.

Особое внимание обучению детей уделяется в учебных программах средних художественных школ, которые имеют целью постепенного и последовательного введение рисующих детей в систему реалистического академического рисования. Учебные задания рассчитаны на освоение необходимого профессионального норматива. Такие рисунки оцениваются педагогами-художниками и членами жюри конкурсов с позиции определения их изобразительной грамотности.

*Искусствоведческая интерпретация* долгое время серьезно не применялась к детским рисункам из-за традиционного недоверия к их художественности с позиций теории профессионального классического искусства.

Европейские живописцы новых направлений в искусстве рубежа XIX–XX веков впервые обратили внимание на художественные достоинства детских рисунков. Созданные по вдохновенному желанию и в искреннем творческом изобразительном выражении они являются своеобразными художественными произведениями, и их искусствоведческая интерпретация должна проводиться точно так же. «Необходимо подойти к анализу живописного произведения как особым образом организованного целостного акта, или процесса, пронизанного энергией взаимодействия значений» [4, с. 171].

Рисунок как визуально воспринимаемый объект, является материальным носителем изображения, обладающий конкретным образным содержанием и пронизанный авторской энергетикой. Для искусствоведческой интерпретации детского рисунка должны быть

рассмотрены следующие его качества: *художественно-образное содержание* и *художественная выразительность*.

**Художественно-образное содержание** детских рисунков необычайно богато информативно. Их всегда интересно рассматривать и интерпретировать, отмечая закодированные в них смыслы. Эти рисунки словно маленькие зеркала отражают детский мир: опыт наблюдений, переживаний, выдумок, знаний, желаний, представлений юных рисовальщиков. В них непротиворечиво сосуществуют образы реальности, родовой культуры и собственных детских фантазий.

Тематический диапазон детских рисунков всеохватен, в них зафиксированы размышления детей о микро- и макромире, природных явлениях, исторических событиях, бытовых подробностях, литературных и сказочных сюжетах, о природе, театре и кино и прочем. Любопытный взгляд ребёнка удивленно воспринимает, в окружающем мире разные его явления, которые, будучи отражены в рисунках, иногда являются неожиданными откровениями и открытиями для взрослых людей.

Воображение ребенка спонтанно создает новые формы и оригинально выстраивает в композиции рисунка внутренние причинно-следственные связи. Образы фантазии, согласно детской логике, обретают реальные очертания, а предметный мир «оживляется» и «одухотворяется». Такое творчество делает особенно интересным художественно-образное содержание детского рисунка.

Даже исполненные на одну заданную тему, рисунки детей отличаются индивидуальным творческим выражением и таят в себе глубокую личностную информацию, прочесть которую, интересно интерпретатору. Каждый рисунок отдельного ребенка отражает его индивидуальный взгляд на окружающую жизнь и запечатлевает особое ценностно-смысловое преобразование. Эти творческие переработки знаний и впечатлений, авторские размышления, душевное сопереживание изображаемому образу или событию, делают образно-смысловое содержание детских рисунков художественным.

**Художественная выразительность** детских рисунков является результатом стремления ребёнка передать свои эмоции, впечатления, идеи и фантазии максимально правдиво, узнаваемо и красиво, сообразно его собственным чувствам, представлениям и оценкам. Дети рисуют то, что знают, видят и придумывают, так, как хотят и могут это выразить. Они — большие изобретатели выразительных приемов и средств. Интерпретатору необходимо понять природу и логику детского рисовального творчества, чтобы не требовать от художника-ребенка реалистического изображения в академической манере, это

ошибочно. Оценивая рисунки нужно учитывать, что детское восприятие действительности не бесстрастное отражение, а индивидуальное эмоционально-чувственное переживание. Оно происходит через призму собственного жизненного опыта и умозаключений ребёнка и претворяется в неожиданно оригинальных формах.

Обращая внимание на окружающие предметы, ребенок видит и подмечает в них самое интересное для себя. Рисуя, он изображает наиболее, как ему кажется, существенные черты. Все, что не завлекло юного художника или является для него не столь важным, он этого не отразит в своем рисунке. Ребёнок сам понимает, сопереживает, изучает и трактует данный сюжет. Так, усиливая одно и отбрасывая другое, он создает смысловые акценты, по-своему трактует образы, добиваясь их выразительности.

**Художественная выразительность** в детском рисунке достигается экспрессией рисования, которая зависит от силы переживания ребёнком его содержания, от чувственных характеристик образов, от особенностей индивидуального графического почерка ребенка. Рисовальные движения детской руки, не сдерживаемые профессиональным умением, фиксируют динамику непосредственных чувственных переживаний ребёнка в процессе и придают детскому рисунку уникальную выразительность.

Дети изобретают и используют разные **приёмы** достижения большей выразительности в рисунках. Так, интерпретатор детского рисунка может увидеть в нем приемы *обобщения* и *схематизации* изображения, которые послужили приданию форме предельной простоты и ясной конструкции, выражающей её функциональность. *Выделение главного* в рисунке служит привлечению зрительского внимания к основной идее, организуя его восприятие и порядок прочтения композиции. *Фантазийность* образов является средством творческого преобразования, игры ума и усиливает художественную выразительность рисунка. *Изменение пропорций, преувеличение (гиперболизация)* отдельных форм и элементов является средством выражения их особого значения, смысловой иерархии. Для показа чувств, настроения и своего отношения к изображаемому детьми используются нужные цвета, изменяется *яркость и контрастность* живописных отношений. Применяемые в детском рисовании приемы *драматизации* и *юмора*, а также игровая режиссура в организации изображения сюжетов и персонажей, выражают авторское отношение к изображению, регулирует зрительскую реакцию, вызывают сочувствие или смех у зрителей. *Динамичность* изображения, выражаемая в энергичности линий, в ритмах

штрихов, в контрасте масштабов, пропорций, цветовых отношений, является средством усиления эмоционально-художественной выразительности рисунка [5].

«Выразительность — таков венец, высшая ценность искусства. И в этом отношении дети вполне могут поспорить со взрослыми мастерами» [6, с. 19].

Художественная выразительность детских рисунков достигается следующим функционалом: художественным изобразительно-выразительным языком, композиционными особенностями, закономерностями создания изобразительной формы, пространственных построений и семантикой.

В анализе детских рисунков обращает на себя внимание специфический **художественный изобразительно-выразительный язык**, который складывается из видообразующих элементов, имеющих особое смысловое значение. При рассмотрении множества детских рисунков становится очевидным, что юным рисовальщикам присущи своя манера рисования, свои композиционные приёмы, своя логика освоения рисуночного пространства, свои цветовые предпочтения, графическая индивидуальность. Решительная резкость или изящная пластика линий, энергия форм, нарочитые пропорции, любимые материалы и техники рисования служат появлению оригинального изображения.

Живописно-пластические свойства рисующих материалов являются для детей посредниками в зримом воплощении образов. Дети используют для рисования все, что может оставлять видимый след, а природное чувство и собственное исследование свойств материала позволяет им оптимально проявлять свои художественные способности для достижения большей выразительности. В своем творчестве дети часто смешивают разные материалы и техники рисования, пробуют дополнять рисунки элементами печати и аппликации. Все эти средства фиксации и выражения определённых мыслей и чувств автора-ребёнка, служат изображению и живут в пластическом, ритмическом, цветовом единстве и целостности, являясь органичным детскому творчеству художественным языком.

Исследование **композиционных особенностей детских рисунков** становится главной задачей при их искусствоведческой интерпретации и оценке. Композиция детского рисунка рождается из творческого импульса и вырастает непосредственно по логике развития темы в процессе создания. Юные художники порою интуитивно и неосознанно создают свои композиции, находя оригинальные приемы размещения изображений, которые усиливают смысловой характер

содержания рисунка. Композиционный расклад, определенный ритм чередования элементов, выделение информативно значимых зон, организуют «картинное поле».

При этом главное изображение дополняется поясняющими элементами, которые определяют завершенность и целостность композиции.

В рисунках юных художников интерпретатор может встретить известные приёмы построения картинных композиций: вытягивание по горизонтали или по вертикали, заполнение центра или размещение рамкой, развитие по диагонали или членение на части. Эксперт должен не только определить, но и понять значение подобных приемов для композиции каждого оригинального детского рисунка.

**Изобразительная форма** создается ребёнком как схематичная формула функционально-образной выразительности объекта. Ее изображение основывается на собственном чувственно-двигательном и деятельностном опыте ребенка. Лаконичный схематизм детского рисунка — это не «схематизм упрощения», а факт «обобщенного знания», нахождения «зрительного оформления», «визуальной всеобщности» формы на простейшем уровне сложности [7, с. 160].

Эта логика и рождает ясные и выразительные формы в детском изображении.

Проблему изображения **пространства** рисующий ребенок пытается решить по-своему, стремясь показать не то, что он видит, а то, что знает по собственному опыту пребывания в подобных ситуациях и «памяти тела». Создавая рисуночную композицию, юный художник как бы оказывается «внутри» изображаемого им пространства. С опорой на память собственных ощущений, он чувствует действие «притягивающих» и «отталкивающих» сил и пытается передать многоплановость и многомерность пространства, располагая по-своему объекты в композиции на определенном формате плоского листа бумаги.

В детских рисунках интерпретатор может найти истоки почти всех существующих в искусстве систем пространственного построения картины: ортогональной («профильно-фронтальной», «планово-геометральной»), аксонометрической («параллельной»), прямой («ренессансной»), обратной («иконописной»), сферической («планетарной»). Изображения пространства в творчестве детей меняются в соответствии с их возрастной психологией. «*Детская перспектива*» возникает как особая «транскрипция» объемно-пространственного мира в изображении на плоскости [8].

Рисующие дети ищут свои способы и приемы создания иллюзорных изображений глубины и объемов, среди которых, наиболее часто

встречаются такие решения как: «прозрачность» и «распластанность» форм, «незаслоняемость» предметов, «ярусность» построения композиции, «разворачиваемость пространства во времени» в рисунках дошкольников и попытки создания «правдиво перспективного» изображения у подростков. Понимание интерпретатором закономерностей в изображении пространства, глубины, объемов в детских рисунках позволяет ему приблизиться к восприятию важнейших событий в творчестве юных художников.

Детские рисунки отличаются особым композиционным свойством. Дети создают свой сюжет в момент его рисования, постепенно наполняя новыми героями, параллельно рассуждая над изображаемыми элементами и ситуациями. Так искренно фиксируются в рисунке волнующие детей чувства и размышления, которые, в свою очередь, вызывают у зрителей эмоциональный отклик.

**Семантика** (скрытые смыслы) **детских рисунков** заключается в многозначности, казалось бы, простых форм и не только в изображаемых образах, но и в символическом значении формальных элементов. Нельзя утверждать, что дети всегда осознанно творят свои изобразительные произведения. Что-то в рисунке делается ребёнком преднамеренно, но многое является интуитивным выражением волнующего смысла.

Выбор и трактовка сюжета детского рисунка имеют психологическое основание и большое символическое значение. Внимательное «прочтение» этого визуального рассказа ложится в основу интерпретации, которая с опорой на множественные личностные особенности автора, закодированные в рисунке, позволяет критику адекватно приблизиться к сути детского произведения.

Содержание сюжетной композиции в детском рисунке представляет собой своего рода визуальный рассказ, «разворот» изображения события в пространстве и во времени.

Формат листа, в котором ребенок начинает рисовать, определяет для него внутреннее пространство композиции, в котором он должен разместить рисуемые образы, избрать для них выразительные размеры и пропорции, установить смысловые связи между персонажами, построить всю драматургию изображаемого сюжета. То, как располагает ребенок изображение в формате рисунка, позволяет судить о его мироощущении, его конформизме или неконформизме, его способности регулировать ситуацию.

Метафоричность изобразительного языка детских рисунков отмечал В. А. Фаворский: «Пятно, определённый цвет, линия, круг, овал

и другое не подгоняются в своём буквальном, оптическом соответствии с натурой, а их качества используются, как метафора в изображении» [9. с. 462].

Изоморфизм (подобие формы) заключается не в буквальном повторении видимых признаков реальных объектов, а в показе ребенком собственного знания о них и передаче своего личного отношения к ним, что тоже может быть дешифровано при искусствоведческой интерпретации.

Цвет в детском рисунке имеет психофизиологическую основу и определяется как индивидуальными, так и возрастными особенностями ребёнка. Как носитель условной информации, цвет имеет номинативный (назывательный) и выразительный (эмоционально-ассоциативный) характер. Дети естественным образом соотносят семантические архетипические универсалии и субъективные природно-ассоциативные значения избираемых цветов для своего рисунка [5].

Детский рисунок метафоричен, и в качестве средства выражения метафоры используется также образная деформация и динамизация изображения, которые должны подсказать интерпретатору путь к открытию художественной тайны.

Через напряжение формы, психологическую выразительность цвета, художественно-образную деформацию, ритмическую динамику рисунка, а также через живописно-пластические свойства рисующих материалов, в рисунке происходит кодирование авторского смысла, проблем и идей ребёнка, то есть происходит символизация изображения [5].

Все перечисленные средства, используемые детьми в их рисовальном творчестве, обеспечивают их произведениям художественную выразительность и «эмоциогенность» (эмоциональное воздействие) [10. с. 397].

Наиболее полную и адекватную интерпретацию детских рисунков обеспечивает совокупность критериев, сложившихся в ходе многолетней работы по руководству детским художественным творчеством в изостудиях, организации и проведению многочисленных выставок и конкурсов детских рисунков (городских, всероссийских, международных).

Основой для оценки детских рисунков определены следующие критерии:

— *насыщенная содержательность* как выражение характера мышления и душевной работы над темой и созданием образов, а также понимания действительности и собственной оценки изображаемых событий;

— *искреннее воплощение* личных творческих желаний, симпатий и предпочтений через самостоятельный поиск изобразительно-выразительных средств;

— *эмоциональная выразительность* как результат запечатления в рисунке непосредственной экспрессии чувственных переживаний ребенка в процессе рисования;

— *художественно-эстетическая выразительность* как показатель личных творческих достижений ребенка в создании художественных образов и композиций, с ясным выражением личного отношения;

— *творчество (креативность)* как в образном преобразовании фантазий, впечатлений от окружающей жизни, знакомства с памятниками культуры и искусства, так и в экспериментах с художественными материалами и приемами изображения;

— *соответствие возрастному периоду* как показатель адекватности творческого развития ребенка в художественно-изобразительной самореализации;

— *изобразительные умения* как показатель владения ребёнком приемами рисования в передаче собственного творческого замысла и художественных образов.

Вместе с известными позициями в искусствоведческом анализе, которые применяются при оценке живописных произведений художников, включение этих, специфических для детских работ критериев, может позволить из большого количества рисунков определить наиболее художественно достойные.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Копытин А. И., Свистовская Е. Е.* Арт-терапия детей и подростков. М.: Когито-Центр, 2010. 197 с.
2. *Ферс Грегг М.* Тайный мир рисунка. Исцеление через искусство. СПб.: Деметра, 2003. 176 с.
3. *Некрасова-Каратеева О. Л.* Детский рисунок: комплексное искусствоведческое исследование. Диссертация ... д-ра искусствоведения. СПб. 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/detskiy-risunok> (дата обращения: 10.10.2018).
4. *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 304 с.
5. *Некрасова-Каратеева О. Л.* Автореферат ... д-ра искусствоведения. СПб. 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://static.>

- freereferats.ru/\_avtoreferats/01003308047.pdf автореферат (дата обращения: 10.10.2018).
6. Даниэль С. М. Гена Обатнин. Автопортрет в постели // Петербургский детский журнал Автобус. 2001. № 1. С. 19.
  7. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Теория и история искусства. М.: Архитектура-С, 2007. 392 с.
  8. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.
  9. Фаворский В. А. Реализм в детском рисунке // В. А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. М.: Советский художник, 1988. С. 459–463.
  10. Дорфман Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.

#### REFERENCES

1. Копытин А. И., Свистовская Е. Е. Art-terapiya detej i podroستkov. М.: Kogito-Centr, 2010. 197 s.
2. Fers Gregg M. Tajny`j mir risunka. Iscelenie cherez iskusstvo. SPb.: Demetra, 2003. 176 s.
3. Nekrasova-Karateeva O. L. Detskij risunok: kompleksnoe iskusstvovedcheskoe issledovanie. Dissertaciya ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2006 [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://cheloveknauka.com/detskij-risunok> (data obrashheniya: 10.10.2018).
4. Danie`l` S. M. Seti dlya Proteya: Problemy` interpretacii formy` v izobrazitel`nom iskusstve. SPb.: Iskusstvo-SPb., 2002. 304 s.
5. Nekrasova-Karateeva O. L. Avtoreferat ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2006 [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://static.freereferats.ru/\\_avtoreferats/01003308047.pdf](http://static.freereferats.ru/_avtoreferats/01003308047.pdf) avtoreferat (data obrashheniya: 10.10.2018).
6. Danie`l` S. M. Gena Obatnin. Avtoportret v posteli // Peterburgskij detskij zhurnal Avtobus. 2001. № 1. S. 19.
7. Arnxejm R. Iskusstvo i vizual`noe vospriyatie. Teoriya i istoriya iskusstva. М.: Arxitektura-S, 2007. 392 s.
8. Florenskij P. A. Analiz prostranstvennosti i vremeni v xudozhestvenno-izobrazitel`ny`x proizvedeniyax. М.: Progress, 1993. 321 s.
9. Favorskij V. A. Realizm v detskom risunke // V. A. Favorskij. Literaturno-teoreticheskoe nasledie. М.: Sovetskij xudozhnik, 1988. S. 459–463.

10. *Dorfman L. Ya. E`mocii v iskusstve: teoreticheskie podxody` i e`mpiricheskie issledovaniya. M.: Smy`sl, 1997. 424 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. Л. Некрасова-Каратеева — д-р искусствоведения, проф.;  
nkol1@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga L. Nekrasova-Karateyeva — Dr. habil, Prof.; nkol1@yandex.ru

УДК 78

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО АВЕТА ТЕРТЕРЯНА  
В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО  
ПОСТМОДЕРНА

Л. А. Птушко<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603000, Россия.

В работе кратко рассматривается историческая и семантическая специфика двух периодов отечественного музыкального постмодерна XX века: 1930–50-х и 1960–80-х годов.

В контексте критических и духовно-созидательных задач эпохи 1960–80-х годов анализируется специфика содержания симфоний А. Тертеряна, вобравших традиции Востока и Запада. Впервые с позиций интертекстуальности рассматривается символика «волновых» форм музыкальной сонорики, восходящей к древнейшим корням восточной культуры — декоративно-символическому творчеству. Применение нового подхода позволяет точнее расшифровать «космософские» (Г. Гачев) замыслы симфоний.

Теоретической базой исследования послужили отечественные и зарубежные теории постмодернизма, интертекстуальности, семиотики, разрабатываемые в различных видах искусства (литературе, живописи, декоративном искусстве, музыке).

**Ключевые слова:** интертекстуальные аспекты музыкальной сонорики, отечественный музыкальный постмодерн

SYMPHONIC CREATIONS BY AVET TERTERYAN  
IN THE CONTEXT OF THE NATIVE MUSICAL  
POSTMODERNISM

Lidya A. Ptushko<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, 40 Piskunova St., Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation.

The article briefly discusses the historical and semantic specificity of two (“social-realistic” 1930–50s and “true” 1960–80s) periods of the native musical postmodern of the XX century.

In the context of critical and spiritual creative tasks of the epoch of the 1960–80s the specificity of the content of A. Terteryan’s symphonies which absorbed traditions of the East and the West is analyzed. For the first time, from the standpoint of intertextuality, the symbolism of the “wave” forms of

musical sonorica going back to the ancient roots of oriental culture — decorative and symbolic creativity-is considered. The new approach allows to interpret more correctly the intentions of the symphonies by A. Terteryan.

Native and foreign theories of postmodernism, intertextuality, semiotics which are developed in various forms of art (literature, painting, decorative arts, music) were the theoretical basis of the study.

**Keywords:** the intertextuality aspects of musical sonorica, the domestic musical postmodern

Множество научных исследований направлены сегодня на изучение музыкального постмодерна, особенностей его содержания и истории. Мы придерживаемся периодизации М. Эпштейна и, говоря об отечественном музыкальном постмодерне, считаем, что начальный его истоки следует искать в 1930–50-х годах, известных под названием «социалистический реализм»<sup>1</sup>. Не останавливаясь подробно на этой большой теме, подчеркнем самые важные отличия отечественного постмодерна от некропэтики западного «диффузного» (В. Вельш)<sup>2</sup> постмодерна послевоенного образца, принципиально отрицавшего всю культуру прошлого, доводя до фарса понятия «идеал», «высший смысл» и сам мета-текст искусства, противопоставляя им свою «картину жизни» — хаос, смерть и пустоту<sup>3</sup>.

Их различие коренится, прежде всего, в специфике советской общественно-политической системы, утверждавшей во всех сферах жизни пролетарскую диктатуру, призванную уничтожить «буржуазное» духовное наследие. «Соцреалистический» нигилизм, очистивший культурное пространство страны почти до «чистого листа», на котором значились, в основном, фольклорные и революционные музыкальные цитаты, в своей яростной борьбе за политическую благонадежность общества низвел официальное искусство до уровня идеологического

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: [1, с. 197].

<sup>2</sup> В. Вельш, исследуя явления постмодерна в европейском искусстве, выделяет в его развитии два периода. Первый — «диффузный», т.е. иррациональный и всеядный, уничтожающий традиционные эстетические табу, когда профессионализм заменяется дилетантизмом, академическое искусство вытесняется массовой развлекательной индустрией; провозглашается «смерть культуры», «смерть художника», появляется призыв к критике быть «непочтительной и вульгарной». Второй — истинный постмодерн («прецизионный», по терминологии В. Вельша) способен к эффективной критике, утверждает нормативные связи и ценит не эклектику, а уникальное в искусстве.

<sup>3</sup> Ж. Ф. Лиотар в 1979 году в книге «Постмодернистское знание» провозгласил конец модерна — его художественных иллюзий, отразивших гуманистические представления о мире, о вере в прогресс и эмансипацию человечества — смерть семантики гуманистического мета-текста.

шаблона и эстетического суррогата — квазианонимной масскультуры, растиражированной эклектичным языком. И хотя этот процесс в нашей стране был инициирован «сверху», его методы во многом резонируют основным позициям западного постмодерна, стихийно возникшего «снизу» в 1950-е годы в Европе: нигилизм, квазианонимность, эклектика языковой «свалки», призывы к «смерти художника»<sup>4</sup> — очевидные свидетельства схожих путей разрушения культурных традиций, хотя и продиктованных разными целями<sup>5</sup>.

Второй постмодернистский этап в нашей стране пришелся на «оттепель» 1960-х годов. Он стал «критической школой» (И. Ильин) экзистенциального культурного сознания, сохранившего антитоталитарный пафос, но не ограничился негативистской антиэстетикой. Его цель — отрицание «разрушителя» отечественной культуры: соцреализма и создавшей его тоталитарной системы. Более того, он оказался семантически двойственным: нигилистически настроенным по отношению к тоталитаризму и его идейному рупору — соцреализму, и одновременно — созидательным, восстанавливающим связи с истинными духовными и художественными ценностями «серебряного» века русской культуры, поруганными сталинским режимом. Подчеркнем, что «пафос отрицания» — одна из главных примет постмодерна — здесь предстал в виде неоромантической устремленности к запретной модернистской традиции и уже в 1970-е годы произошел поворот от гневных саркастических обличений сталинской мифологии в русло «нового лиризма» или *неоромантизма*<sup>6</sup>, раздвоив *антитоталитарный* постмодерн на два направления творческих поисков. Стало очевидным, что апокалиптические прогнозы *критической ветви* постмодерна были не бесполезны: «дыхание смерти» обострило вкус жизни, подчеркнув ее ценность и уникальность человеческой души — главных ценностей экзистенциальной религиозной философии Н. Бердяева, В. Соловьева и других русских «космистов». Эта «философия жизни», взрастившая в свое

---

<sup>4</sup> На Западе — метафорически: массы привлекла возможность повального тиражирования и копирования фрагментов и произведений искусства с помощью компьютерных технологий, произвольного их комбинирования по собственному усмотрению, что стало формой профанного самовыражения нигилистически настроенных обывателей по отношению к профессиональной культуре.

<sup>5</sup> Призыв к «смерти художника» в СССР означал иное: призыв к беспощадной борьбе с инакомыслящими — «врагами народа», он имел отнюдь не метафорический смысл: многие представители художественной интеллигенции были уничтожены или оказались узниками ГУЛАГа.

<sup>6</sup> Неоромантизм базируется на «чувстве памяти» и связи времен, интровертности, самопознании, акцентируя в творчестве интуитивное начало [2, с. 88].

время искусство модернизма, возродилась в отечественном музыкальном постмодерне в виде сакральных идей и образов паралитургического направления в творчестве А. Шнитке, С. Губайдуллиной, Ю. Буцко, А. Караманова, Г. Канчели, А. Тертеряна (Шестая, Восьмая симфонии).

Подчеркнем, что постмодернистские искания 1960–70-годов выросли из одного зерна — оппозиции соцреализму (шире, сталинскому тоталитаризму) и стали двумя ветвями «истинного» постмодерна, различными в оценке мира, искусства, его возможностей и целей. Однако генетически тесно связанные, они часто взаимодействуют и обычно предстают в творчестве композиторов в виде этапов стилевой эволюции: от резкой критики советского «рая» — к восстановлению художественных опор и связей с искусством «серебряного» века и более глубинными корнями отечественной культуры<sup>7</sup>.

С семантической точки зрения, *антитоталитарный (критический) постмодерн* подготовил почву *неоромантическому и неолитургическим* направлениям, в котором экзистенциальная философско-религиозная проблематика обрела свои художественные и языковые особенности, породив медитативно-конфликтные образы и жанры, вобрала музыкальную лексику не только романтической музыкальной традиций, но и нового авангарда. Языком «критического» постмодерна стала, прежде всего, документально-знаковая коллажная полистилистика, столкнувшая духовное с бездуховным, гармонию искусства прошлого с сонористическим «хаосом» современности<sup>8</sup>. А реставрационные задачи неоромантизма закономерно привели к переходу от коллажных в симбиотические интертексты, базирующиеся на притяжении «своего и чужого» стилей, что обеспечило широкое смысловое «поле» интертекстуальному дискурсу<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Оговоримся, что некоторая условность предлагаемой классификации объясняется не только сложным трехсторонним взаимодействием художественно-исторических эпох (условно, досоветской — советской — постсоветской), каждая из которых художественно полифонична и вызывает множество стилевых резонансов, но и тем, что между названными «ветвями» постмодерна нет противостояния и антагонистического барьера.

<sup>8</sup> Наиболее откровенно через метафоры тюремно-психушного быта, где норма — бездуховность, рядящаяся в идеологическую броню, — абсурдистский мир представлен в опере А. Шнитке по рассказу Вик. Ерофеева «Жизнь с идиотом». И как социально-исторический поскриптим ушедшей эпохе «симулякров» воспринимается «Письмо Зайцева», озвученное А. Вустиным (1990) — вопль отчаяния, лавина страха и унижения уголовно-тюремного быта [3, с. 293].

<sup>9</sup> Мы не останавливаемся подробно на сложной гносеологической проблеме отечественного постмодерна, в специфике формирования которого значительную роль сыграло творчество Д. Шостаковича. См. подробнее об этом: [4, с. 296].

Напомним, что и в отечественной литературе 1960-х годов, подобно биполярному музыкальному постмодерну, скепсис уживался с авангардистским «утопизмом свободы», с «милостью к падшим», с горько-ироничным эстетизмом и прочими, ностальгически окрашенными знаками культурной традиции [1, с. 196].

В отечественной музыке постмодернистские произведения «шестидесятников» говорят общим «эпохальным языком» (Г. Григорьева). В них хаос мира обычно преодолевается стремлением к гармонии, а энергия протеста, направленная на бездуховность, обретает животворный, созидательный смысл, вбирая в себя не только стилевые знаки, но и духовный опыт мировых культур, воплощая антиномию Духа и материи, катаклизмов современности и мудрости Вечности, хранящей сакральные истины. Важно, что черты «критического» постмодернизма (в частности, релятивистская непостижимость истины, экзистенциальное одиночество, «лики» смерти, отказ от нарративной логики, квазианонимность стиля, «деградация» языка и др.) не затмевают главного — экзистенциальную глубину содержания, космическую «полетность» мысли и всеохватность неоромантической ретроспекции. Неоромантический взгляд художников наполнился особым смыслом: покаянным восстановлением духовных и художественных традиций русского модернизма, стремлением осознать «духовное родство», что подняло искусство «шестидесятников» до уровня философии бесконечно длящейся «коды столетия» (С. Савенко), формирующей специфику «истинного» постмодерна в отечественной музыке<sup>10</sup>.

В искусстве конца XX века мир Прекрасного часто предстает в ракурсе метафизического — космические «пасторали», воссоздающие музыкальный «рай»<sup>11</sup>. В антиномии земного и космического композитора, осознав себя «Ното cosmicus», продолжают заветы русского «серебряного» века и открывают все новые аспекты художественно-философского освоения религиозной темы, синтезируя светский и духовный опыт культуры в паралитургических жанрах. Многие художники после коллажной полистилистики, отразившей конфликт «миров», обратились к «внутренней литургичности» (С. Савенко)

<sup>10</sup> Заметим, что позже и в западном искусстве негативизм вызвал обратную духовно-созидательную рефлексию: в конце столетия появился «новый сентиментализм», «новая искренность», «новая простота», означающие возвращение к культурным нормам, начиная с элементарного — искренности, гуманизма, что отмечено многими исследователями постмодерна.

<sup>11</sup> Например: «На пороге светлого мира» и «Тихое веяние» Вяч. Артемова, «Солярис» и «Восьмая глава» А. Кнайфеля, «Звездный ноктюрн» и «В космосе» Э. Артемьева, «Лучи далеких звезд в искривленном пространстве» Э. Денисова и др.

и космософской гармонии<sup>12</sup>. Так в творчестве А. Шнитке после Первой симфонии и Первого концерто-гроссо, которые почти документально «зримо» запечатлели духовный кризис «осколочного» мира, появились Вторая и Четвертая симфонии, Хоровой концерт на сл. Г. Нарекаци, Реквием, «Стихи покаянные», наметившие путь религиозного паломничества заблудшего века, сместившие акцент с констатации хаоса жизни на исследование духовно-экзистенциальной сферы. О схожем пути, отражающем специфику отечественного постмодернистского сознания, говорит и неоромантический, на грани анонимности, «кодовый стиль» В. Сильвестрова, медитативно-обобщающий лирическую атмосферу романтизма: ностальгический комментарий ушедшей эпохи. Многозначительно и по-своему красноречиво принципиальное «отшельничество» А. Караманова — обращенность «внутрь себя», литургическое творчество которого, вобрав множество жанрово-стилевых знаков, также выходит в сферу неавторского, квазианонимного искусства. В музыке С. Губайдулиной также концентрируется энергия преодоления хаоса бытия жертвенностью «Offertoriuma», истовостью «Аллилуйя», воплощаясь в экзистенциалистской символике «Двух путей» (для симфонического оркестра и двух альтов, 1999), представляет антиномию земного и небесного, божественного и тварного. Показательна и эволюция стиля А. Пярта от коллажных драматических «ВАСН» и «Pro et contro» к «новой простоте», лексическому «архаизму» стиля *tintinnabuli*, в сонорной тишине которого композитор надеется встретиться с «милостью, с мистерией, с Богом» (А. Пярт). Все названные стилиевые модуляции отразили не «смерть автора», теряющего свою индивидуальность, а, напротив, стали соборным приобщением художников к духовному метатексту, сокровищам семиосферы, объяввшей опыт и язык мирового искусства, абсолютные ценности музыкально-религиозного сознания в глубинном резонансе кодов «метаисторического стиля»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Степень критико-нигилистической остроты и ее взаимодействия с неоромантическими идеями в каждом сочинении оригинальны и требует индивидуальной оценки их синтеза.

<sup>13</sup> В творчестве следующего поколения отечественных композиторов, заявивших о себе в 1970–90е годы, так же преобладает духовно-созидательная направленность художественных исканий, «воля к жизни преодолевает безумие бытия» в «Героической колыбельной» А. Вустина, исследующего оппозицию дьявольского и божественного [3, с. 45]. Свообразно воплощает космософские идеи и В. Екимовский, устремляясь от коллажных экспериментов («Лирические отступления», 1971) и абсурдистского «Balletto» с пантомимой дирижера и музыкантов) к сонорному звучанию космического эфира в «Созвездии Гончих псов» (1986), рисуя «карту звездного неба» в виде бесконечной звуковой спирали [5, с. 241].

Отечественный постмодерн и сегодня таит в себе двойственную силу, **отрицающую** всякое проявление бездуховности, ее социальные или политические «корни» и **преемственно-продолжающую** модернизм<sup>14</sup>. При этом главной особенностью отечественного музыкального постмодерна стала **духовно-созидательная** направленность творчества, обусловленная исторической и культурной спецификой развития страны. Испробовав на себе не воображаемый апокалипсис, а реальную тяжесть тоталитаризма и советский нигилизм «мирового переустройства», художники произнесли приговор эпохе «симулякров» и истово устремились к укоренению принципов духовного в жизни и искусстве. Они создали неоромантический художественный «рычаг», с помощью которого смогли направлять и корректировать силу негативизма — жесткого альтернативного средства, достигшего своей предельности в постмодерне, способного по-своему расчистить путь экзистенциальному творчеству, оставаясь пограничной чертой абсурдистского антимира. Таким образом, постмодерн, как ведущее художественное умонастроение эпохи, воплощая ее важнейшие проблемы, духовную «осколочность», разобщенность, нигилистическую «болезнь» искусства и ее неоромантическое преодоление, обрел, как и все отечественные художественные направления, полифоническую многослойность. Более того, сообразуясь с отечественным менталитетом и особенностями индивидуального мировосприятия, само понятие постмодерна сегодня трактуется композиторами широко и свободно, как завоеванная свобода выбора — непредвзятость в выборе средств, идей и их связей на «звуко-генетическом уровне», как стремление к обобщающему метастиллю или некой «эвфонии — новому благозвучию» [6, с. 17].

Ведущую смысловую и технологическую роль в этом процессе играет музыкальная интертекстуальность в совокупности всех ее видов, от *интенционального* уровня — «узкой» трактовки (как «текст в тексте», например, в виде коллажных приемов) до «широкого» — *экстенционального* уровня метастилия, охватывающего необъятный диапазон философско-религиозных экзистенциальных идей и образов, связующих различные стили, жанры и виды творчества, что позволяет системно целостно рассматривать творчество каждого художника в контексте его эпохи и в диапазоне мировой культуры.

<sup>14</sup> Модернизм здесь понимается расширительно: включает все новые художественные направления первой половины XX века (как позднеромантические, так и футуристические, авангардистские) — в целях унификации терминологии отечественного и западного искусствознания, изучающего постмодерн.

С этих позиций творчество А. Тертеряна — «Комитаса армянского симфонизма» нам представляется интертекстуально объемным и одновременно индивидуально ярким. Принимая во внимание ограниченные рамки статьи, кратко коснемся основных особенностей интертекстуального содержания творчества композитора, непосредственно связанного со спецификой отечественного музыкального постмодерна.

Путь армянского художника от критического «анти» в сторону «истинного» постмодерна, обращенного к вечным ценностям, был стремительным: его Первая «коллажная» симфония — столкновение Духовности (ее символ — армянский церковный гимн IV века) с бездуховным хаосом современного мира (в виде кластерной сонористики) — осталась единственным конструктивно «сочиненным» (А. Тертерян) произведением, аналогичным протестным творениям «шестидесятников». А уже Вторая симфония, продолжающая поиск ответа на судьбоносные вопросы, поставленные жизнью, погрузила композитора в медитативно-философские размышления, и открыла путь к глубинным слоям восточной культуры, в мир ее «космософии» (Г. Гачев). Музыкальный мифологический неоархаизм, обращенный к онтологии мироздания в симфониях А. Тертеряна, наполнился звучанием «природных» красок, «сырыми» структурными единицам, наделенным внемузыкальным значением. О «природной» сущности этой музыки говорит ее зависимость не только от «культурной» характеристики — звуковых отношений, приведенных в иерархическую систему, сколько от сонорных характеристик (тембровая краска, динамика, ритм) в сравнительно большей мере принадлежащих природе и свойственных древнейшей музыке<sup>15</sup>. Эти свойства во многом характеризуют семантику восьми сонорных симфоний А. Тертеряна, шесть из которых образуют единый симфонический макроцикл, максимально объемно воплощающий идею единства земного и космического, микро и макрокосма — *музыкальную космософию*, запечатлевшую онтологию мироздания, рождение человеческого духа, его земной путь и эсхатологию<sup>16</sup>.

Иначе говоря, интертекстуальные особенности музыки А. Тертеряна заложены, прежде всего, в ее космософском содержании, выраженном

<sup>15</sup> Мы, говоря об интертекстуальных параллелях в музыке Тертеряна, опираемся на признаки «глубинного смысла» в содержании художественных произведений, указанные Л. Акопяном [7, с. 141].

<sup>16</sup> Подробнее о специфике содержания сонорного тематизма в симфониях А. Тертеряна см.: [8, главы 1 и 2].

сонорным языком — в «движущейся краске», которая обладает максимальной степенью абстракции, созвучной как природным, так и живописным образам и формам. Благодаря предельной символической обобщенности звуковых узоров сонорика обращена к сфере «коллективного бессознательного»: черными и светлыми звуковыми «точками», многокрасочными сонорными «волнами» композитор почти наглядно выстраивает диаграммы жизненных циклов вселенского пути. Симфоническая сонорика А. Тертеряна звучит «восточно», резонируя истокам национальной музыки обращением к «первозвуку», в котором заключена «вся музыка» Армении. Именно исходный одиночный звук «дам» — главный герой симфоний, режиссирует бесконечное многообразие красок и форм сонорики, воссоздает палитру первородной природы Армении, аромат ее древнейшей культуры. Из одиночного звука-шума («сырого», «природного») рождается звук-тон, расщепляемый микроинтервальными колебаниями, он, опевая остигатный «дам», прорастает в мелизматические попевки, которые складываются в монодию, а их общий волнообразный рисунок запечатлевает путь рождения Духа и Музыки из простейшего звука — «зерна». Более того, сам абстрактный сонорный рисунок звука-темы созвучен древнейшим узорам-символам декоративного армянского искусства: каменной резьбе на монументальных хачкарах и на фасадах тысячелетних армянских храмов. Точнее: символическая структура звука-точки обычно символизирует первичный атом или «зерно», порождающее жизнь, и предстает в виде семантически подобного ему *иконического знака*. Одиночный Звук, растаясь, облекается в форму *волны* (символ вечного пути, движения), творит музыкальную ткань восьми симфоний, структурируя волнообразной драматургией разделы, части и произведения в целом. Такое философское медитативное погружение взгляда композитора в семантику «микромира» Звука раскрывает важнейшую особенность его восточной эстетики — познание макрокосма по психологическим каналам.

«Восточный» Звук симфоний А. Тертеряна, с его «вертикальным» временем протекания (погружением в ритмическое биение микроинтервалов одного звука, из которых рождается вся симфоническая ткань), призванный стать сонористическим и семантическим стержнем симфоний, связал музыкальные миры Востока и Запада, предъявив свои требования к инородному звуковому материалу. Из огромного музыкального багажа Европы композитор тщательно выбирает только те красочные средства, которые содержательно резонируют его идеям и созвучны армянской музыкальной культуре. В частности, тембросмыслы лирической скрипки симфонического оркестра оказыва-

ются созвучны скорбной кяманче, а глиссандирующие тромбоны — крикливой зурне, «говорящие» фаготы — мудрому дудуку. Подобный семантический резонанс тембровых красок значительно расширил сонорный «алфавит» симфоний и внес неповторимую восточную перво-зданность в музыкальный миф А. Тертеряна о «сотворении мира».

Интертекстуальность симфоний Тертеряна, направленная на воплощение онтологии Духа, не ограничивается применением «сырых» красок древних музыкальных инструментов, она взывает и к акустическим «врезкам» реального мира. Так лейттембром Седьмой симфонии становится набатный голос дапа, подчиняющий своей ударной мощи все оркестровое звучание, устремленное к катастрофическому вторжению «хруста Земли» (фонограмма — коллаж с «конкретным» природным шумом), символизирующим апокалипсис. Однако не только символика Звука, но и диаграмма форм сонорной музыки Тертеряна «рисует» онтологию мира: ее звуковое «зерно» растет и крепнет наложением сонорных линий, в которых «педалируются» этапы становления: монодия постепенно превращается в сонористический пласт, запечатлевающий в волнообразной структуре цикл жизни (статика — экстатика — статика). Огромный диапазон музыкальной экспрессии, вмещающий максимальную амплитуду энергетики сонорной процессуальности симфоний: от статики леденящих глубин космоса до экстатической пульсации огнедышащих бурь, призван воплотить онтологию мира в музыкально-космософских образах. «Музыка — это вибрация Вселенной. Я не сочиняю музыку, я записываю её», — утверждал композитор [9, с. 87].

Главная индивидуальная черта сонорики Тертеряна — ультракрасочность, наполненная «природной» и мифологической художественной символикой, заставляет слушателя вспомнить о принципах восточного декоративного искусства. Декоративная акустическая «графика» сонорно-красочных узоров, в которых афористично, броско, почти «зримо» очерчены «рельефы» образов и состояний настраивает слушателя на «созерцание» сонорных объемов и масс, на «глядослышание» симфоний, их «звукозримых» форм. Она осознается как *музыкально-декоративная символика*, в которой суммируются программность звуковых идеографических (или иконических) знаков, тембров и сонорных структур. И она максимально семантически созвучна эстетическим представлениям восточной культуры, где декоративность неразрывно связана с символикой образов, стилизующих любое явление природы, человека, философские категории<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> См. об этом подробнее в работах И. Муриан [10, с. 30].

Именно декоративность сонорной музыки, являясь опорой художественного восприятия, позволяет автору программировать, а слушателю выстраивать широчайшие интертекстуальные художественно-ассоциативные параллели с абстрактно-живописным, скульптурно-пластическим и природным опытом, постигая философские картины мира в необъятном диапазоне космической онтологии жизни<sup>18</sup>. Экстатика густой и яркой сонористической звукоокраски симфоний Тертеряна, вычерчивающей рельефные изгибы звуковых волн, «визуально» созвучна дыханию перевозданной могучей силы, таящейся в серебристо-синих контурах армянских гор на полотнах Сарьяна, а их колористика также базируется на «конечных» цветовых контрастах<sup>19</sup>. В живописи это — синий и оранжевый цвета, стягивающие к себе все мелкие оттенки, воплощая в предельном красочном размахе контрасты природных красок Армении: ее «лазурь и хриплую охру» (О. Мандельштам). Ассоциативно возникшая здесь красочно-стилевая параллель не случайна, поскольку «зерна» декоративно-символической национальной культуры проросли в творчестве обоих современных художников, определив схожесть их художественного мышления, своеобразие приемов, силу контрастов красочной палитры<sup>20</sup>. Но главный корень родства творчества армянских мастеров — в возрождении философско-эстетических основ национальной культуры, в представлении о мире, как «...ярком, насыщенном символами и, в целом, жизнеутверждающем начале» [10, с. 61]. Отсюда и особое ощущение времени, медитативно-замедленное погружение в одно эмоциональное состояние, осознание красоты мира как вечности. Обоим художникам также свойственна афористичность, точный рисунок образа, сведенный к лаконичному красочному рельефу, словно восточный инстинкт подсказывает им как можно «избытком цвета воплотить простую линию силуэта» [11, с. 34], и как декоративно-символическим методом

<sup>18</sup> Яркий эпизод декоративно-символической «фрески»: разгул дионисийских сил, «безумный вселенский пляс» (А. Тертерян) изображен в первой части Третьей симфонии. Вакханалия звукоокрасок, их пестрый калейдоскоп, безудержный напор всех темброгрупп симфонического оркестра, усиленных звучанием народных восточных инструментов — так создается ультра концентрированная характерная для композитора декоративно избыточная палитра, которая оказывается близка «повышенной» цветной манере современного армянского художника М. Сарьяна.

<sup>19</sup> Напомним подобные эпизоды: «языческие заклинания» — двадцатисемиголосная речевая гетерофония в первой части Второй симфонии; дикий «вселенский пляс» в финальном эпизоде Третьей симфонии; вселенские набаты в финалах Пятой и Седьмой симфоний.

<sup>20</sup> Подробнее о всех видах сонорной декоративности в симфониях А. Тертеряна см.: [8, глава 2, раздел 3].

выстроить художественное пространство, втянуть в него слушателя (зрителя), завожнив ультракрасочной игрой цвета и форм<sup>21</sup>. Декоративность выражения в союзе с монументальностью образов, базирующихся на историко-философской обобщенности, уходящей корнями в мифологию, стали ведущими чертами стиля и А. Тертеряна, и М. Сарьяна — создателей *монументально-декоративного направления* современного армянского искусства: музыки и живописи.

Вместе с тем, нельзя не учитывать, что синтезирующее мышление современного композитора питают не только древнейшие корни национального декоративно-символического искусства, но и многочисленные направления современного мирового искусства, обобщающие опыт многих традиций, в которых отражаются тревоги нашего времени. Подчеркнем, что сонорика симфоний Тертеряна объемлет не только «гармонию мира». Она часто заряжена сильнейшей трагической экспрессией и способна рисовать апокалипсические картины нашего века<sup>22</sup>. Фантазмагорические деформации дорогих человеку этических образов, их сплющивание в глыбах сонористических макроструктур и искаженно-смазанное отражение в напряженных фактурных «вибрато» в драматических эпизодах симфоний Тертеряна, напоминают сюрреалистические картины: растянутые и разбухшие предметы, растекающиеся лица, проникающие друг в друга. В сонористической ткани симфоний мелькают «осколки» культур прошлого, неспособные противостоят катастрофе разрушения, они поглощаются глобальной сонорной массой, достигающей атомной силы разрушения. Порой сюрреалистические «картины» вылеплены композитором с такой «видимостью» и иллюзионизмом, что грань между миром художественным и реальным исчезает, превращая музыку в новый интердискурсивный вид семиотики: звуковые гигантские фрески и ультракрасочные сонорные мозаики, созданные средствами составного *полисонорного* (сонористического) тематизма, или монохромные скульптурно-глыбистые звуковые монументы одного темб्रोцвета, словно вырезанные из одно-

<sup>21</sup> Напомним о Первом большом (динамическом) контрасте — «концентрического и эксцентрического» — Синего и Желтого, по системе В. Кандинского [12, с. 218], который формирует и красочный строй полотен М. Сарьяна. Этот синестетический контраст максимально созвучен эмоциональной и звукокрасочной палитре: от космически леденящей «синей» статики вечности до огнедышащей энергии симфоний Тертеряна.

<sup>22</sup> Мрачный гротеск Третьей симфонии вызывает ассоциации с образным строем самой болезненной ветви современной живописи, возвращенной на символик абстракционизма сюрреализмом: давящие громады зла, нарастающий шабаш демонических сил, сравнивают с *сюрреалистического типа распусканием нависающей кровавой грозди или гигантского нарыва* [13, с. 94].

го куска *моногенной* тематической ткани в объеме рассредоточенной макротемы<sup>23</sup>. Возможно, что этот вид музыкально-декоративного строительства, имеет своей внемузыкальной предтечей традиции древней армянской архитектуры и искусство мемориальных хачкаров (грандиозных резных стел, что издавна стоят на развилках дорог), на которых обычно высекается один символический образ — крест, вырастающий из круга — солнца или зерна. Благодаря орнаментальному варьированию главного «мотива» камень превращался в сложное кружево, сплошной, неразрывно сплетенный узор. Именно декоративная символика хачкаров, впечатляющих величием образов и великолепием техники, семантически резонирует музыке А. Тертеряна орнаментальными приемами и монохромными красками, которыми композитор пишет свои монументальные композиции — армянские музыкальные «скрижали», воплощающие историю и философию жизни<sup>24</sup>. Такое разнообразие полярно контрастных сочетаний наивной простоты жанровых «рельефов» (стилизованных ритуальных и народно-жанровых сцен) и природной «конкретики» с образами, созвучными декоративной эмблематике архитектурных орнаментов и рельефов армянских храмов, — свидетельства интертекстуальности религиозно-философского и мифологического содержания, воплощенного отточенным языком многовековой звуковой символики характерной для *сонорно-декоративного искусства* А. Тертеряна.

Камерный и монументальный виды сонорной декоративности в симфониях Тертеряна направлены, прежде всего, на воплощение экстремальной современности, требующей эмблематической выпуклости, набатной силы музыкальных средств. В ней слияние высокой простоты и яркости плакатно-броских красок, философской глубины замысла с подлинной поэзией художественной речи. Вместе с тем, абстрактно-декоративная символика сонорной музыки Тертеряна, ее интертекстуальные «говорящие» знаки помогают композитору проникнуть в новое для симфонии образное пространство: через медитативно настроенный психологический микрокосм в мир вечности, в пространство мифического, где художник ищет разрешение предель-

<sup>23</sup> Охват такого образа происходит в «созерцании» как бы на расстоянии, в пространственном отдалении, например, в крайних частях Второй симфонии.

<sup>24</sup> Так, в первой части Первой симфонии мотив «креста», следуя устоявшемуся канону, вырастает из опорного звука («зерна») и оплетается в дальнейшем вариантным орнаментом органичных подголосков и медных инструментов. Созданный здесь звуковой «монумент» духовным истокам армянской культуры не превращается в гимнический апофеоз, а, воплощая коллизии современного мира, воссоздает трагически-мемориальный дух хачкаров.

но обострившихся противоречий реального и идеального. Симфонические «фрески» Тертеряна, объявшие мир от вселенской архаики до будущего, объединенные космофской сверхидеей в гигантский музыкальный «полиптих» (симфонический макроцикл, обращенной к вечным темам), могут быть сравнимы с наиболее известными монументально-декоративными фресками современных художников: «Стена веры в человека» Г. Эрни, воплотившего историю человечества от первобытного мира до современности; или «Алфавит» и «Вардананк» Г. Ханджяна, ставшие монументальными символами истории Армении; «Джаджур» М. Аветисяна или «Армения» М. Сарьяна — величественные полотна, запечатлевшие самобытный дух природы и народа Армении. Возможно, в музыке сбывается пророчество В. Кандинского о том, что заложенные в различных видах искусства «зародыши» стремления к абстрактному, к внутренней природе, в конечном итоге приведут к объединению сил различных искусств в «подлинное монументальное искусство» [12, с. 230]. Иными словами, в наше время рождается глобальное интертекстуальное искусство — новая музыкальная онтология, своего рода, «Библия» человеческой культуры, которая разнообразно трактует постмодернистские «мотивы».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Эпштейн М.* Прото, — или Конец постмодернизма // *Знамя.* 1996. № 3. С. 196–209.
2. *Левая Т.* Советская музыка: диалог десятилетий // *Советская музыка 70–80- годов: Стиль и стилизные диалоги / Отв. ред. В. Б. Валькова.* М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 198 с.
3. *Рожновский В.* Proto... Intra... Meta // *Музыкальная академия.* 1993, № 2. С. 45.
4. *Птушко Л.* «На пути к постмодерну: метоморфозы комического в творчестве Д. Шостаковича» // *Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры: Сб. ст. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2001. 293 с.*
5. *Барский В.* Лирические отступления с комментариями или тот самый Екимовский // *Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. М.: Композитор 1994. Т. 1. С. 241–256.*
6. *Тарнопольский В.* Когда время выходит из берегов // *Музыкальная академия.* 2000. № 2. С. 17.
7. *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
8. *Птушко Л.* Стиль симфоний Авета Тертеряна. Нижний Нов-

- город: ННГК им. Глинки, 2008. 213 с.
9. *Тертерян А.* Беседы, исследования, высказывания. Ереван: Хорурдаин Грох, 1989. 243 с.
  10. *Муриан И.* Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1969. С. 30–78.
  11. *Степанян И.* Истоки тенденций в армянской живописи наших дней // Армянское искусство на современном этапе. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1987. 312 с.
  12. Василий Кандинский. О духовном в искусстве / пер.: А. Лисовский, предисл.: Н. Кандинская. Нью-Йорк.: Международное литературное содружество, 1967. 218 с. (Wassilij Kandinsky. Über das Geistige in der kunst. Bern, Benteli, 1952)
  13. *Орлова Е. В.* «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания (на примерах из произведений композиторов Закавказья) // Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке: Сб. ст. М.: МГК, 1980. 212 с.

#### REFERENCES

1. *Ehpshtejn M.* Proto, — ili Konets postmodernizma // Znamya. 1996. № 3. S. 196–209.
2. *Levaya T.* Sovetskaya muzyka: dialog decyatiletij // Sovetskaya muzyka 70–80-godov: Stil i stilevyje dialogi / Otv. Red. V. B. Valikova. M: GMPI im. Gnesinykh, 1986. 198 s.
3. *Rozhnovskiy V.* Proto... Intra... Meta // Muzykalnaya akademiya. 1993, № 2. S. 45.
4. *Ptushko L.* “Na puti k postmodernu: metamorfozy komicheskogo v tvorchestve D. Shostakovicha” // Iskusstvo XX veka. Paradoksy smekhovoi kultury: Sb.st. Nizhny Novgorod: NNGK im. M. I. Glinky, 2001. 354 s.
5. *Barskiy V.* Liricheskiye otstupleniya s kommentariyami ili tot samyi Ekimovskiy // Muzyka iz byvshego SSSR: Sb. st. M.: Kompozitor, 1994. T. 1. S. 241–256.
6. *Tarnopolskiy V.* Kogda vremena byckhodit iz beregov // Muzykalnaya akademiya. 2000. № 2. S. 17.
7. *Akopyan L.* Analiz glubinnoy struktury muzykalnogo teksta. M.: Praktika, 1995. 256 s.
8. *Ptushko L.* Stile simfoniy Aveta Terteryana. Nizhny Novgorod: NNGK im. M. I. Glinky, 2008. 213 s.
9. *Terteryan A.* Besedy, issledovaniya, vyskazyvaniya. Erevan:

- Khorurdain Grokh, 1989. 243 s.
10. *Murian N.* Dekorativnaya osnova dalnevostoshnoy zhivopisy tushyu // Khudozhestvennyi obraz i dekorativnosty v iskusstve Azii i Afriki. M.: Nauka, 1969. 199 s.
  11. *Stepanyan I.* Istoki tendency v armyanskoй zhivopisi nashikh dney // Armyanskoe iskusstvo Na sovremennom ehtape. Erevan: Izd-vo AN ArmSSR, 1987. 312 s.
  12. *Kandinskiy V.* O duchovnom v iskusstve / Per.: A. Lissovskiy, pre-disl.: N. Kandinskay. New York: Mezhdunarodnoe literaturnoe so-druzhestvo, 1967. 159 s. (Wassilij Kandinsky. Über das Geistige in der kunst. Bern, Benteli, 1952.)
  13. *Orlova E. V.* “Dinamicheskaya statika kak cherta obrazno-drama-turgicheskogo sodержaniya (na primerakh iz proizvedeniy kom-pozitorov Zakavkaziya)” // Voprosy dramaturgii i stilya v russkoй b sovetskoy muzyke: Sb. st. M.: MGK, 1980. 212 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. А. Птушко — канд. искусствоведения, проф.;  
laptushka@yandex.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lidya A. Ptushko — Cand. Sci. (Arts), Prof.; laptushka@yandex.ru

УДК 792

РУССКИЙ СЦЕНИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ:  
МЕЛОДРАМА И ВОДЕВИЛЬ

С. И. Цимбалова<sup>1</sup>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3951-1265>

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

Русский театр 1830–40-х годов рассмотрен в данной статье как романтический Театр Актера. При этом романтизм выделяет, даже выпячивает в актерском театре особые стороны и свойства. Это, в первую очередь, священное право автора, в данном случае актера, на свободное художественное творчество и резкая, ни требованиями жизнеподобия, ни условными границами между сценой и зрительным залом, ни тем более жанром пьесы-сценария не ограниченная субъективность, а порой и откровенная лиричность сценических созданий, и, наконец, тайная или явная, но неистребимая «отделенность» творящего романтического гения от сиюминутных плодов его творчества.

**Ключевые слова:** романтизм, трагическое мироощущение, русский театр, маска, мелодрама, водевиль, Герой, Артист, Вечная Женственность, В. А. Каратыгин, П. С. Мочалов, В. Н. Асенкова, Н. О. Дюр

RUSSIAN STAGE ROMANCE: MELODRAMA AND VODEVIL

Svetlana I. Tsimbalova<sup>1</sup>

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

The Russian Theater of the 1830s – 1840s is considered in this article as the Romantic Actor Theater. At the same time, Romanticism highlights, even protrudes special aspects and properties in the actor's theater. This is, first of all, the sacred right of the author, in this case the actor, to free artistic creativity and abrupt, neither by the requirements of life-worthiness, nor by the conventional boundaries between the stage and the auditorium, nor by the genre of the play-scenario, is it a limited subjectivity, and sometimes frank the lyricism of the stage creations, and, finally, the secret or overt, but ineradicable “separation” of the creative romantic genius from the momentary fruits of his work.

**Keywords:** Romanticism, tragic attitude, Russian theater, mask, melodrama, vaudeville, Hero, Artist, Eternal Femininity, V. A. Karatygin, P. S. Mochalov, V. N. Asenkova, N. O. Dyur

«Романтизм — явление исторического порядка. Влияние его было очень широким, он подчинил себе все области художественной жизни, философию, науки исторические и филологические, многие отрасли естествознания, даже медицину... Не приуроченный ни к одной из стран исключительно, завоевавший себе не одну только Европу, но и Америку, романтизм в конце концов оказался целой эпохой культуры, как это было до того и с Ренессансом, с классицизмом, с Просвещением» [1, с. 5]. Но, кажется, нигде, кроме как в России, нельзя назвать точную дату его пришествия. У нас же переход общего сознания к романтизму занял ровно семь месяцев: начался несколькими часами бунта на Сенатской площади Петербурга 14 декабря 1825 года и трагически окончился в день, когда были повешены пять самых злостных заговорщиков против царя и отечества, — 13 июля 1826 года. Романтизм в России накрепко привязан к темной эпохе, которую по имени императора Николая I называют с тех пор николаевской (1825–1855).

Все как-то вдруг и бесповоротно оборвалось и в обществе и в человеческой душе. После «декабрьских событий» в партере и в ложах императорского театра даже те люди, которые сживали там и прежде, были уже другими — не верящими ни в дружбу, ни в любовь, ни в счастье, и очень одинокими. Пушкинское «Да здравствуют музы, да здравствует разум» для нового поколения отдавало горькой насмешкой.

Мир, в котором живым приходилось теперь жить, обернулся — тоже «вдруг» — недоброй и загадочной темнотой. И с этим-то миром человек оказался наедине, помощи ждать было неоткуда.

Таково мироощущение эпохи. Кому же и было отдаться его мрачному обаянию, как не искусству, по природе чуткому к человеческому? И театр здесь был среди первых.

Отрада юношеских лет,  
Подруга идеалов,  
О, сцена, сцена — не поэт,  
Кто не был театралом;  
Кто не сдавался в милый плен,  
Не рвался за кулисы,  
И не платил громадных цен  
За кресло в бенефисы;  
Кто по часам не ожидал  
Зеленую карету<sup>1</sup>

<sup>1</sup> В зеленый цвет была окрашена карета, в которой на репетиции и спектакли выезжали воспитанницы Театрального училища.

И водевилей не писал  
На бенефис предмету.  
Н. А. Некрасов [2, с. 108]

На драматической сцене играли, как и прежде, трагедию и комедию. Но теперь за обеими следили строго и беспощадно. Даже трагедию классика Шиллера «Разбойники», разрешенную в 1828 году для представления в обеих столицах, — и ту в 1848 году все-таки сняли со сцены. «Вильгельм Телль» того же автора высочайше дозволен был.

В. А. Каратыгину к единственному представлению в его бенефис 1829 года. Из шекспировских трагедий на долгие годы попал под запрет «Макбет» — за царевбийственный сюжет. По той же причине с трудом, в виде исключения был допущен «Ричард III», но в репертуаре не удержался, несмотря на то, что в московском Малом театре главную роль играл П. С. Мочалов. В то же время Отелло, Лир и Гамлет стали коронными ролями великих русских трагиков. В русской традиции Шиллер и Шекспир оказались надолго присвоенными романтической сценой, стали «знаковыми» её именами. И все-таки не Гамлет, который, как принято считать, способен подчинить судьбу любого артиста, невероятно потрясавший зрителей не только в исполнении Мочалова, но и в трактовке Каратыгина, был для обоих репертуарной доминантой. Трагедия вынуждена была потесниться. Ее соперником и победителем стала мелодрама.

У мелодрамы давние корни. Сентименталистская драма А. Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» (1789) триумфально прошла по сценам Европы на рубеже XVIII — XIX столетий. И Россия тут не была исключением: первый исполнитель роли Неизвестного, он же барон Мейнау — А. С. Яковлев (1797). Но с русской сцены эта быстро устаревшая по европейским меркам семейная история не уходила до конца 1840-х годов, возвращались к ней и позднее. Герой её был настолько знаменателен, что московского трагика П. С. Мочалова хоронили, согласно его завещанию, в сценическом костюме для этой роли.

В эпоху романтизма пьеса эта не зря так привлекала актеров и публику: в ней было все, что нужно мелодраме — злодейство, попорченная невинность, роковые ошибки и горестные узнавания. Но романтизм мелодраму не просто удочерил и усовершенствовал. Он внес в нее потрясавшие душу контрасты и главное, изменил героя.

Теперь герой, противостоявший бесчеловечному миру, сам был и жертвой, и злодеем. Добро и зло боролись в его душе, и победа добра подчас достигалась только смертью. Это было так сильно и так

отвечало новым представлениям о жизни и о человеке, что и сама трагедия на сцене невольно становилась похожа на мелодраму. В ней искали и находили не переходы чувств, а контрасты черного и белого, не характеры, а бури в душе. Это хорошо объяснил романтик Лермонтов: «А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой» [3].

Вот этого героя, всегда не похожего на постылую обыденность, с пламенными, сверх меры, страстями и играли два десятилетия русские трагики. Их не могло быть много, так что сравнение двоих — петербургского В. А. Каратыгина и московского П. С. Мочалова — являлось, должно быть, неизбежным. Соперничали не только старая и новая столицы; сравнивались два актерских типа и два романтических героя.

Василий Андреевич Каратыгин, прямой наследник Яковлева, почти двухметровый, скульптурно сложенный, с красивым лицом и мощным голосом, будто самой природой созданный, а мастерством лишь ограненный идеал классического Героя, в чем-то даже старомодного. И Павел Степанович Мочалов, не слишком рослый, большеголовый, сутулящийся, с дурными манерами и не всегда трезвый. Не сверхчеловек. Но зато с огненным взглядом и проникающим в душу голосом — «органом».

Этот контраст, на котором так настаивали современники, сам был романтическим. Но на деле было между ними и немало сходства. Оба, каждый по-своему, потрясали зал бурным темпераментом, оба обожали сценические эффекты и знали в них толк.

Когда Каратыгин играл в «Разбойниках», он с такой силой рубил дверь темницы, в которую был заключен старый отец героя, что щепки летели в зрительный зал. Но это было только начало. Из темницы появлялась фигура в белом, огромный Каратыгин сжимался и падал на колени, и в этой позе спиной уплывал со сцены. Колени его не двигались, но любопытные напрасно искали в кулисах рабочего, который невидимым канатом утягивал Каратыгина. Артист потом не однажды повторял этот трюк, но тайна так и осталась неразгаданной.

Каратыгин, однако, всегда слыл холодноватым мастером, а любимый москвичами Мочалов казался воплощением стихии. Но когда в роли Гамлета он следил за тем, попадет ли злодей Клавдий в расставленную им мышеловку, актер не зря садился у ног Офелии на очень-очень низкую скамеечку: ему предстояло стать огромным — взлететь над сценой, потом, опускаясь, несколько раз прокрутиться вокруг самого себя (критик В. Г. Белинский назвал это «макабрской», то есть дикарской пляской), чтобы затем, наконец, разразиться адским

хохотом. Это не просто эффект — по технической сложности такой каскад трюков может сравниться с каратыгинским.

И все-таки не в одних эффектах было дело. Когда герой Каратыгина хватал рыжего злодея «за грудки», поднимал в воздух и выбрасывал в окно, зрители бурно аплодировали не технике, а героизму. Когда Мочалов — Отелло буквально бледнел до синевы, когда из дальних рядов зрительного зала были видны раздувшиеся на шее вены и пена на губах публику поражала не техника, а страшная душевная мука.

Они были разными, но оба были Герои. Один — Гулливер, до последнего стоящий под стрелами злых лилипутов, другой, как выразились бы сами романтики, — кровоточащая душа, в «мочаловские минуты» способная вырваться из оболочки несовершенного тела и прокричать о своей неизбывной боли.

Видно, не зря к актеру — Герою было особое отношение в обществе. Он был дорог не только сыгранными ролями, но, кроме того, и сам собою. Вокруг была, по Лермонтову, страна рабов, страна господ, а он на глазах тысячеголовой публики единственный делал то, что, по идее романтизма, было доступно человеку, что только и делало его человеком: он свободно творил.

И не зря актеры так часто и охотно играли, а публика любила смотреть пьесы, где главным действующим лицом был Актер. «Кин, или Гений и беспутство» — мелодрама Александра Дюма-старшего, посвященная английскому романтическому трагику Эдмунду Кину, была в свое время не менее популярна, чем позднее его же «Три мушкетера». И это понятно: одиночество героя, неблагодарность окружающих, благородство и «беспутство» Кина были бы неинтересными, если бы он не был гением, если бы ему не была дана сверхчувствительность творца.

В отличие от нас, романтики не стеснялись в выражениях. Они говорили: в душе артиста живет Бог.

И этот Бог являлся публике не только в мелодраме, но и на другом краю театрального диапазона, в жанре, кажется, пустейшем из возможных. Как мелодрама вытеснила или окрасила собою трагедию, так водевиль властно и бесповоротно заменил собой на сцене комедию. Даже еще решительней: некоторое время водевилями обрамляли центральную часть спектакля, большую комедию, их играли «на съезд» и «на разъезд» чистой публики. Но к концу 1830-х годов уже весь спектакль состоял из водевилей — только водевилей! — двух, трех или даже четырех за вечер; именно ради них публика и ходила в театр. «Водевиль согнал со сцены жезлом Момуса Талию и Мельпомену, Мольера

и Шекспира, Бомарше и Шиллера; он самовластно завладел театром и зрителями, актерами и актрисами, драматическими писателями и композиторами» [4].

О происхождении водевиля до сих пор спорят. Ясно одно: он родился во Франции и уж потом, напрямиком из Парижа, явился в Россию.

Прелесть водевиля в том, что он обескураживающе прост. Простенький сюжет, чаще всего с легкими недоразумениями и всегда благополучным финалом. Многосторонние, тем более внутренне противоречивые характеры отсутствуют по определению — да откуда им тут взяться и зачем они здесь? Это легкие карандашные рисунки, маски, которые так же легко надеть, как и сбросить; они бывают карикатурными, но не слишком — водевиль незлобив, добродушен и обязательно весел. Это входит в его философию, которую современники водевиля определили метко: философия пустяка. В водевиле говорят и танцуют, а если не танцуют, так слегка подтанцовывают — он легкий, он игривый.

И, наконец, фирменный знак водевиля — куплет. Секрет этого большого искусства сейчас безнадежно утерян, а в 1820–40-е годы не владение им выдавало актера с головой: это чужой водевилю человек, он забрел сюда случайно.

Куплет мог прямо продолжать текст персонажа, мог быть авторским комментарием к происходящему, а мог так и вовсе быть не о том, что происходит между героями. Это уже прямо от имени артиста, водевилист специально для него (а то и сам он) сочиняет зарифмованные остроты на злобу дня, пересмешничает, легкими штрихами изображает своего брата актера или знакомого литератора, сидящего тут же, в зале, и смеющегося вместе с залом над самим собой — без юмора в водевиль лучше не ходить.

На эти несколько минут актер приоткрывает или вовсе открывает свое лицо и храбро остается со зрительным залом один на один. Это должно быть сделано легко и непринужденно, и только сам актер знает, какой трудный экзамен он держит.

Куплет требует безукоризненной музыкальности, но его положено не петь (чай, не опера!), а слегка напевать или, скорее, музыкально проговаривать: все-таки слова этой короткой полуэстрадной репризы важнее, чем подобранная к ним музыка.

Но всего важнее в водевиле артист. Сюжетов там, в сущности, немного, сценические положения, как и персонажи — маски, повторяются. А публика не переводится, а искушенные театралы ходят на один и тот же водевиль по многу раз кряду, и им не надоедает. Ходят «на

артиста». В Москве на Живокини и Щепкина, в Петербурге на Дюра и Асенкову.

М. С. Щепкин (1788–1863) по праву считается основоположником русского сценического реализма, но его искусство рождалось в стихии водевиля и никогда с ней не расставалось. Поразительная легкость, музыкальность и искренняя веселость также не отделимы от Щепкина, как его Фамусов в «Горе от ума» или Городничий из гоголевского «Ревизора». В. Н. Асенкова (1817–1841) сыграла немало драматических ролей, среди которых была воспетая в стихах Н. А. Некрасова шекспировская Офелия [5] и Эсмеральда из «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго, а все же для всякого театрального человека Асенкова — это русский водевиль, его слава, его легенда и его тайная суть.

«Есть в истории театра имена, окутанные легендами, в истинном значении которых разобраться почти невозможно. К числу таких загадок, не поддающихся позднейшей расшифровке, нужно отнести творчество замечательной русской актрисы Варвары Асенковой. Ее образ возникает перед нами из прошлого неясным видением, словно сотканным из огня и воздуха, выражаясь языком бальзаковских сравнений. ...Поэтический облик Асенковой, который сложили ее современники в стихах, ей посвященных, в биографических статьях и письмах, гораздо ярче тех свидетельств об ее игре, которые остались в журнальных рецензиях и статьях. Асенкова была романтическим видением на молодой русской сцене. ...Это сказалось в известном стихотворении Некрасова, посвященном Асенковой, и в своеобразном стихотворении в прозе Сушкова, напечатанном после ее смерти. Д. Ленский, веселый водевилист и неугомонный остряк, писал через несколько дней после ее смерти Сосницкому: „Простите, мой добрый! будем жить по-прежнему, в ожидании другой жизни, где, может быть, встретимся с ангелом, который здесь гостил под видом актрисы и под именем Варвары Николаевны Асенковой“». [6, с. 8–9].

«Романтическое видение» русской сцены — Варвара Николаевна Асенкова. Высокая, худощавая, очень молодая (она и умерла-то двадцатичетырехлетней), «она была чрезвычайно грациозна, и все движения ее, быстрые, небрежные, никогда не лишённые благородства и живописности, были прелестны», — писал критик [7, с. 18]. «Главное же очарование Асенковой, — продолжал он, — находилось в глазах, какого-то неопределенного цвета, темно-голубоватого, беспрерывно блиставших, как два огонька, взгляд которых мог изобразить по воле все, что хотел; а также и в улыбке, в которой было так много ума и какая-то особенная прелесть. Наконец, голос Асенковой, при самом

чистом и внятном выговоре, имел что-то мелодическое и, невольно проникая до самой глубины сердца, довершал очарование» [7, с. 18]. Тут не сценическая зарисовка и не портрет очаровательной девушки. На деле критик описывает не больше и не меньше, как романтический идеал Женственности.

Среди нескольких сотен сыгранных ею ролей всегда с особым удовольствием выделяли роли с переодеваниями, когда Асенкова уходила мальчиком в военном мундире, и гусарские лосины обтягивали стройные ноги; в водевиле «Ножка» главный фурор производила сцена, где Асенковой примеривали башмачок, для чего из-за ширмы появлялась стопа героини. Но ее юные гусары были то ли мальчики, то ли девушки, да и храбрая ножка вызывала восторг, очень далекий от эротического. Зато в этой прелести зрители пустейшего водевиля согласно разглядели неразрешимую загадку, неразгаданную тайну той самой Женственности, которая просвечивала сквозь все роли и становилась важней всех ролей. Таково было умонастроение современников артистки, но, видимо, она сама и впрямь была романтической Героиней.

Последний бенефис Асенковой с ее участием в 1840 году — «Параша Сибирячка», русская быль Н. А. Полевого. В роли, специально для нее написанной, Асенкова — Параша уходила из родительского дома в большой чужой мир — не бороться с ним, а пройти его насквозь, скорбно храня свою тайну и твердо веря в невозможное счастье. И она дошла до самой Красной площади, и народ, ожидавший выхода царя, вдруг расступился перед ней и дал ей дорогу. И ее письмо с просьбой простить и помиловать отца попало в руки царя, и царь, хоть и был верен строгому закону, опустился на колено, чтобы взять письмо из рук потерявшей сознание девушки, и не смог ей отказать. Должно быть, в этой Параше и впрямь была громадная сила духа.

Парадокс в том, что в мелодраме Полевого ничего этого не написано. Но может быть сыграно, только сыграно не одними лишь актерским талантом и профессионализмом. Потребна личность, способная творить и искусство и жизнь.

Последняя роль Асенковой будто дала обратную перспективу ее веселому водевильному блеску и объяснила, зачем нужен русскому романтизму русский водевиль.

У «водевильной» Асенковой был замечательный партнер — Николай Осипович Дюр (1805–1839) (неизвестно, впрочем, кто кому был партнером!). Он тоже сыграл на петербургской императорской сцене сотни ролей, тоже умер от чахотки и тоже молодым, тридцатичетырехлетним.

Рослый, стройный, красивый, с оперной силы голосом, с первоклассной балетной выучкой, он играл с Асенковой ее братьев, поклонников, возлюбленных, но всем им предпочитал смешных стариков — сегодня был дядюшка, завтра папенька, послезавтра едва двигающийся соискатель руки...

«Наши водевилисты должны поставить памятник Дюру: он хранитель и покровитель их водевилей, оригинальных и переводных, ему одному принадлежит честь всякого водевильного успеха» [8].

Характерный отклик на очередную премьеру очередного водевиля: «При конце раздалось общее шиканье и водевиль упал. Как могут падать водевили. Однако же в продолжение всей пьесы, зрители усердно хохотали. Как объяснить падение водевиля и беспрестанный хохот зрителей? Э, господа! Дело очень просто: роль Пишо играл Дюр и смешил собою, лично, без всякой помощи со стороны автора» [9].

Словом, Дюр жанру принадлежит, более того, жанр собой обозначает. А еще он любил демонстрировать высший водевильный пилотаж — мгновенные трансформации: сыграть в одном спектакле десяток разнообразных, в том числе и женских лиц, да так, что даже партнеры могут тебя не узнать.

Но, может быть, самой интимной привязанностью Дюра были роли творческих людей, актеров и — шире — артистов. Здесь он был солидарен с современными ему трагиками: может быть, эти роли, не будучи исповедальными, каким-то очень непрямым образом рассказывали об актерской природе Дюра и о том, что стоит назвать его «актерской темой».

В самом деле, Дюр никогда не играл ни себя, ни людей, на него внутренне похожих. С другой же стороны, люди, восхищавшиеся его умением меняться на сцене, не раз с удивлением замечали, что сама по себе абсолютная трансформация не была его художественной целью. Более того, в самых разных ролях на лице Дюра то и дело мелькала саркастическая улыбка, вовсе не свойственная его персонажу. То же обнаружили и в грибоедовской комедии «Горе от ума», когда Дюр сыграл роль Молчалина. Тогда были уверены, что горе от ума испытывает только Чацкий, Молчалин же, его соперник в любви, должен, значит, быть глуп. А Дюр в этой роли выглядел как «волк в овечьей шкуре», и это вызвало всеобщее неудовольствие: Дюр свою роль понял неверно.

Но стоит лишь вспомнить его саркастические улыбки «не по делу» в водевильных ролях, как становится ясно очень простое обстоятельство. Дело не в том, что великий актер не умел понять даже элементарные, простейшие роли или всех подряд своих персонажей делал

зачем-то умными. Дело в том, что из-за спины всех ролей выглядывал Артист. Артист Дюр. В этом свете его пристрастие к ролям творческих людей оказывается значительным и даже программным. Его «темой» был артистизм. А можно сказать и больше: Дюр всегда играл одну, главную для него роль — роль Артиста, который с покоряющей свободой творит на сцене свой пестрый, свой особый художественный мир.

Романтический Герой Каратыгина трагически рвался сквозь низкую действительность туда, где брезжил идеал. О том, что Бог отвернулся от человека, рыдал неумный Мочалов. Вечная Женственность Асенковой тайным знанием идеала, кажется, владела и звала, звала за собой в это царство чистого Духа. Артист Дюра идеал тоже обрел — когда отвернулся от грязной действительности и ушел от нее в прекрасный и потому веселый мир искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Берковский Н. Я.* О романтизме и его первоосновах // Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1971. Вып. 2. С. 5–18.
2. *Некрасов Н. А.* Прекрасная партия // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1981. С. 104–111.
3. *Лермонтов М. Ю.* Парус // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.; Л.: АН СССР, 1961. С. 390.
4. *П. М.* [Юркевич П. И.] Александринский театр // Северная пчела. 1838. 25 янв. № 29.
5. *Некрасов Н. А.* Офелия // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1981. С. 280–281.
6. *Алперс Б. В.* Актерское искусство в России. М.; Л.: Искусство, 1945. 550 с.
7. *Сушков Д. П.* Материалы для истории русского театра: Варвара Николаевна Асенкова, артистка русского театра // Репертуар русского театра. 1841. Кн. 5. С. 16–23.
8. *Р. М.* [Строев В. М.] Петербургский театр // Северная пчела. 1836. 14 мая. № 108.
9. Александринский театр // Северная пчела. 1838. 14 сент. № 206.

#### REFERENCES

1. *Berkovskiy N. Ya.* O romantizme i yego первоosnovakh // Problemy romantizma. M.: Iskustvo, 1971. Vyp. 2. S. 5–18.
2. *Nekrasov N. A.* Prekrasnaya partiya // Nekrasov N. A. Poln. sobr. soch. i pisem: v 15 t. T.1. L.: Nauka, 1981. S.104–111.

3. *Lermontov M. Yu. Parus* // Lermontov M. Yu. *Sobr. soch.*: v 4 t. T.1. M.; L.: AN SSSR, 1961. S. 390.
4. *P. M.* [Yurkevich P. I.] *Aleksandrinskiy teatr* // *Severnaya pchela*. 1838. 25 yanv. № 29.
5. *Nekrasov N. A. Ofeliya* // Nekrasov N. A. *Poln. sobr. soch. i pisem*: v 15 t. T.1. L.: Nauka, 1981. S.280–281.
6. *Alpers B. V. Akterskoye iskusstvo v Rossii*. M.: L.: Iskusstvo, 1945. 550 s.
7. *Sushkov D. P. Materialy dlya istorii russkogo teatra: Varvara Nikolayevna Asenkova, artistka russkogo teatra* // *Repertuar russkogo teatra*. 1841. Kn. 5. S. 16–23.
8. *R. M.* [Stroyev V. M.] *Peterburgskiy teatr* // *Severnaya pchela*. 1836. 14 maya.
9. *Aleksandrinskiy teatr* // *Severnaya pchela*. 1838. 14 sent. № 206.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. И. Цимбалова — канд. искусствоведения, доц.;  
barboy1@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana I. Tsimbalova — Cand. Sci (Arts), Ass. Prof;  
barboy1@mail.ru

УДК 792

АНДРЕЙ МОГУЧИЙ: ОТ БОЛЬШИХ ИДЕЙ  
К БОЛЬШОМУ ДРАМАТИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ.  
КРАТКАЯ ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ МЕТОДА

О. А. Чепурова<sup>1</sup>

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

В статье анализируется творческий путь Андрея Могучего от начала его театральной деятельности до прихода в БДТ им. Товстоногова. Цель данной работы состоит в выявлении базовых элементов его режиссерского метода. В центре исследования — эстетическая коллизия: Могучий, причисленный критикой исключительно к авангардному искусству, начинает создавать спектакли на традиционной академической сцене репертуарного театра, что первоначально воспринимается как отступление от избранного им пути. Однако в ходе разбора его постановок выясняется, что перформативное и драматическое начала, в равной мере присущие творческому методу А. Могучего, позволяют режиссеру одинаково проявлять свою индивидуальность и в проектной деятельности и в драматическом театре. Более того, его спектакли принципиально строятся на сочетании перформативных и драматических элементов, формирующих театральное событие. В статье дан обзор критических суждений о творчестве А. Могучего; в анализе сценических структур его постановок используются методологические подходы современных перформативных теорий.

**Ключевые слова:** Андрей Могучий, режиссура, метод, драма, перформанс, постдраматический театр

ANDREY MOGUCHY: FROM THE GREAT IDEAS  
TO THE BOLSHOY DRAMA THEATRE. THE CONCISE OVERVIEW  
OF THE ARTISTIC METHOD DEVELOPMENT.

Olga A. Chepurova<sup>1</sup>

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

The article presents the analysis of Andrey Moguchy's artistic biography from the early beginning of his theatrical activity to the moment when he was invited as a head of the Tovstonogov Bolshoy Drama Theatre. The aim of this research is to identify the basic elements of his directing method. At the center of the research is an aesthetic conflict: the Moguchy, ranked by

criticism exclusively as avant-garde art, begins to create performances on the traditional academic stage of the repertory theatre, which is initially perceived as a deviation from the path chosen by him. However, in the course of the analysis of his productions, it turns out that the performative and dramatic principles, equally inherent in the creative method, allow the Director to reveal his individuality both in the project activity and in the drama theatre. Moreover, his performances are fundamentally based on a combination of performative and dramatic elements that creates a theatrical event. The article gives an overview of the critical reviews about the work of the Moguchy; in the analysis of the scenic structures of his productions the methodological approaches of modern performative theories are used.

**Keywords:** Andrey Moguchy, director, method, drama, performance, postdramatic theatre

Творчество Андрея Могучего — феномен, заслуживающий пристального внимания. На протяжении более двадцати пяти лет его режиссура продолжает ставить вопросы перед театральными исследователями, заставляя искать все новые корреляции с известными сценическими теориями и практиками. Его режиссерские искания выходят за пределы драматического театра, адресуя нас к области междисциплинарного искусства, балансирующего на грани театра, перформанса, цирка и инсталляции. До недавнего времени идентификация творческого метода Могучего представляла определенную сложность в рамках российского театроведческого контекста, сфокусированного на самом себе. Любая отсылка к зарубежным теориям, способным дать структурированную характеристику как отдельным приемам, так и методу в целом, вызывала необходимость дополнительных комментариев относительно лексических и понятийных несоответствий. Однако позитивные сдвиги, произошедшие в первом десятилетии XXI века, связанные с подключением российского театроведческого сообщества к западноевропейским театральным исследованиям, сегодня уже позволяют свободно, без дополнительных ремарок, оперировать универсальными культурологическими понятиями, способными придать конкретность режиссерскому портрету Андрея Могучего. Очевидно, что метод режиссера, наследующий, но и не укладывающийся в рамки традиционного понимания драматического театра, заставляет нас искать разгадку там, где жанры, направления, формы смыкаются, переосмысляются и рождают нечто новое.

## *Эстетическая парадигма*

Именно поэтому две ключевые монографии своего времени, — «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана и «Перформативный поворот» Эрики Фишер Лихте, синтезировавшие в своих текстах научную мысль последних десятилетий в области театра и перформанса, составят парадигму данного исследования, посвященного анализу уникального сплава драматических основ и перформативных приемов в творчестве режиссера Андрея Могучего.

Фигура Могучего довольно органично вписывается в плеяду театральных деятелей, чьи практики являют собой примеры совершенства «перформативного поворота» в театральном искусстве. Среди них можно назвать имена европейских режиссеров Луки Ронкони (Италия), Роберта Уилсона (США), Питера Селларса (США), Тадеуша Кантора (Польша), Кристиана Люпы (Польша), Франка Касторфа (Германия), Оскараса Коршюноваса (Литва), Даниэля Финци Паски (Франция), Кристиана Смедса (Финляндия), Атилы Виднянского (Венгрия), Томаса Остермайера (Германия) и других. Если обратиться к российским коллективам и постановщикам, причастным к этому движению, то, в первую очередь, хочется вспомнить постановки Анатолия Васильева, работы Дмитрия Крымова, Бориса Юхананова, Клима; творчество инженерного театра «АХЕ». Явление, которое Эрика Фишер-Лихте определяет в своей книге «Эстетика перформативности» как «перформативный поворот», подразумевает стирание границ между различными видами искусства. Более того, все они, «будь то изобразительное искусство, музыка, литература или театр <...> принимают форму спектакля» [1]. Именно такие процессы мы наблюдаем в творчестве Андрея Могучего и его коллег, упомянутых выше.

## *Эволюция режиссерской карьеры*

Могучий вступает в свой активный режиссерский период в конце 1980-х — начале 1990-х годов. К профессиональной творческой деятельности он приходит не сразу. На момент, когда о нем начинает узнавать театральная общественность, за плечами молодого режиссера — радиотехнический факультет Ленинградского института авиаприборостроения (ГУАП), первые студийные опыты, затем учеба в Ленинградском институте культуры (ныне СПбГИК) и, наконец, в 1990 году (по официальным данным) — создание независимой театральной

группы «Формального театра», которая просуществовала с переменной активностью вплоть до последних лет.

История сложилась так, что творческое становление режиссера совпало с процессом перестройки — периодом, когда политические и культурные границы открываются для выходцев постсоветского пространства. В поисках новых идей и опытов Могучий обращается к западноевропейским практикам. В переломные для страны и культуры 1990-е годы система грантов и сеть международных культурных обменов становятся чуть ли одними из немногих способов выживания для тех, кого не интересуют бизнес и коммерция.

Карьера режиссера строится поступательно и находится в постоянном развитии. За периодом исключительно проектной студийной работы следует продолжительное сотрудничество с театром «Балтийский дом», где режиссер по-прежнему занимает относительно независимую позицию, продолжая работу со своим коллективом и одновременно взаимодействуя с артистами театра. Затем Могучего принимают на должность штатного режиссера в старейший российский драматический театр — Александринский, где он впервые встречается лицом к лицу с постоянной драматической труппой и ставит ряд репертуарных спектаклей на большой сцене. Спустя пять лет ему прочат возглавить готовящуюся к открытию Новую сцену — пространство современного театрального образования и перформативно-технических инноваций, как вдруг, поступает предложение стать художественным руководителем одной из крупнейших петербургских площадок, чей коллектив отличался необыкновенной сплоченностью и верностью традициям — Большим драматическим театром имени Г. А. Товстоногова. Могучий предложение принял, что явилось для многих беспрецедентным решением, однако не лишенным определенной исторической логики, если внимательно проанализировать ситуацию.

Формально карьера А. Могучего развивалась эволюционным путем, демонстрируя рост режиссерского опыта и профессионализма. Тем не менее, прослеживается некий парадокс: его авангардистские постановки довольно органично воспринимались крупнейшими академическими коллективами, такими как Александринский и Большой драматический театры. Противоречие природе авангардного восприятия мира в первом случае прослеживалось в том, что новации подразумевали лишь современные интерпретации вековых традиций (Александринский театр), а во втором — проявлялось в мифологизированном восприятии драматического в театре (Большой Драматический Театр имени Г. А. Товстоногова). Можно предположить, что А. Могучий на

каком-то этапе карьеры пересмотрел свои взгляды на режиссуру и художественные ценности, примкнув к оплотам традиционализма. Однако, если внимательно проанализировать его постановки, то станет понятно, что режиссер в каждом предлагаемых обстоятельствах продолжал развивать внутреннюю тему, оставался верен своим постановочным принципам, явно или исподволь внедряя собственную систему координат в работу с вверенным ему коллективом.

В каждом повороте своей карьеры режиссер находил богатую почву для эксперимента, будь то освоение цирковой арены в постановке «Крадук», создание очередной редакции спектакля «Петербург» во дворе Михайловского дворца с артистами Александринского театра, или поиск точек соприкосновения с труппой Большого драматического в первой совместной работе — спектакле «Алиса».

Шаг за шагом Могучий продолжает путь к слиянию в своих работах драматического и перформативного начал. Конфликтная природа подобного сочетания на разных этапах творчества проявлялась по-разному, то принося ему успех, то обнажая швы в сценической вязи, ставя подчас в тупик театральную общественность. Критики, ограниченные парадигмой «театра» и «не-театра» («паратеатра»), вынуждены были искать окольные пути интерпретации увиденного, в то время как режиссер планомерно совершал свой перформативный поворот, претворяя в жизнь принципы постдраматизма.

Взгляд Могучего на постановочное искусство на момент его профессионального становления и дальнейшего развития действительно в значительной мере отличался от театральных шаблонов, бытовавших в тот период на российской драматической сцене. С одной стороны, в работах режиссера просматриваются идеи, унаследованные от русских авангардистов 1920-х — начала 1930-х годов, с другой — его творчество определенно испытывает влияние западноевропейского перформативного искусства. А. Могучий чаще всего отказывается от сюжетно-нарративной логики построения действия, предпочитая ей образно-ассоциативную и метафорическую структуры. Он целенаправленно стремится расширить границы традиционного представления о театре за счет внедрения разнообразных визуальных средств выразительности и выстраивания культурно-контекстуальных связей. Ориентируясь на открытия представителей перформанса 1960–80-х годов, которые дали толчок к переосмыслению границ театральности, Могучий на раннем этапе своего творческого пути был склонен к демонстративному противопоставлению создаваемой им художественной модели и сюжетно-нарративной системы образности, ассоциирующейся для

большинства театральных исследователей, равно как и зрителей, с понятием классического «драматического театра». Однако утверждать, что ему чуждо влияние традиционной театральной школы было бы несправедливо. Постановки А. Могучего нельзя однозначно отнести к перформативному искусству. Своим творчеством он не противопоставляет себя театру, а расширяет границы театральности, экспериментируя с пространством, темпо-ритмическим строем постановки, наполнением визуального ряда.

На сегодняшний день, несмотря на то, что режиссер активно продолжает свою творческую деятельность, существует потребность проанализировать и обобщить то новое, что он сумел привнести в российский театр (тем более, что сегодня в петербургском театральном сообществе уже существуют те, кто продолжает его идеи, а совсем скоро его ученики первого режиссерского набора РГИСИ покажут свои выпускные работы).

### *Образ Андрея Могучего в театральной критике*

Чтобы представить себе образ Андрея Могучего, сложившийся за годы его деятельности, для начала обратимся к критике. Отзывы экспертов порой поражают диаметральной противоположностью трактовок. Первые видели в его постановках «страшноватую деконструкцию классического текста в духе капустника» [2], вторые — «пьесу, разгранную по схеме массового действия» [3]; третьим виделась «впечатляющая фреска, мрачная оратория» [4], четвертые характеризовали структуру постановок как «театр-роман» [5]. В них также обнаруживали органическую, генетическую связь с абсурдистской и авангардной традицией, с образностью С. Беккета и Д. Хармса [6], называли «феноменом языка театрального» [7], отмечали их «грандиозный полифонизм» и точность перевода в действие «подсознательных импульсов», воплощенных в поведении героев и в структуре авторского текста [8]. Сценический текст спектаклей Могучего, по мнению рецензентов, «насыщен разными смыслами», а «игра разворачивается на нескольких уровнях — от собственно сюжетной линии, до игры в разные театральные стили и жанры» [9]. Определяя специфику творческого метода Могучего, театральный критик и исследователь театра Н. Песочинский писал: «Режиссерская сила Могучего, прежде всего, в том, что он не занимается постановкой слов, реплик или диалогов пьесы». Критик полагает, что «воздействие достигается в основном драматическими способами, не словесными, не рациональными» [10]. Н. Песочинский

точно определяет природу спектаклей А. Могучего, творчество которого скорее интуитивно и образно, нежели подчинено четко выверенной схеме. Литературный текст в спектаклях режиссера, как справедливо отмечает критик, чаще всего, действительно уходит на второй план, уступая главенство формообразования постановочным средствам выразительности. Определение «драматический» применительно к такому подходу не совсем уместно. Здесь подразумеваются художественно-постановочные приемы, связанные не с работой над текстом роли, а с созданием визуального облика спектакля. В этом случае точнее было бы использовать терминологию, предложенную немецким исследователем Хансом-Тисом Леманом, относящим спектакли, где любые художественно-постановочные средства выразительности потенциально могут исполнять лидирующую роль в постановке, к постдраматическому театру. Как было обозначено выше, парадигма постдраматического театра может послужить одним из методологических ключей к пониманию творчества Могучего, что подтверждает данный пример.

Художественная ткань спектаклей Могучего настолько многослойна, что, разбирая ее, рецензенты не скупятся на выстраивание разнообразных ассоциативных рядов, которые множат заложенные в ней смыслы. Это разногласие не столько свидетельствует о субъективизме критиков, разнообразии личных предпочтений и эстетических установок, сколько продиктовано особой природой спектаклей. Секрет, или трюк, заключается в том, что, размышляя на глубоко личные внутренние темы, вкладывая в постановки свой жизненный опыт, режиссер насыщает визуальный ряд постановок широким спектром социально-культурных ассоциаций.

Могучий наращивает образную структуру, чтобы каждый зритель, читая его художественные тексты, нашел что-то близкое именно ему. Столкнувшись с необходимостью в хаотичном, на первый взгляд, наплыве образов самостоятельно выстраивать внутреннюю драматургию действия, зритель активно включается в процесс восприятия и формирования смыслов. Режиссер подчеркивает, что он не позволяет зрителю быть простым «потребителем искусства» [11], тем самым, сознательно делегируя публике роль активного соучастника своих спектаклей. Это свойство отмечает и известный театральный исследователь А. Бартошевич: «Могучий умеет перебрасывать зрителя из холода в жар и обратно». А. Бартошевич также подчеркивает, что режиссер «не дает всем психологически засидеться на одном месте, он все время заставляет вас из одного мира переходить в другой, сама грань этих миров зыбка и легко переходима» [12].

### *Спектакль как «пространство-событие»*

Могучий создает не просто спектакли, но театральные события. Шведский исследователь Вилмар Саутер в монографии «Событийность» (*Eventness*), содержащей подробный разбор концепции театрального события, характеризует главный предмет своего исследования следующим образом: «...театральное событие может быть описано как взаимодействие между исполнителем (-ми) и зрителем (-ми), на протяжении выделенного времени, в специально отведенном для этого месте и при определенных обстоятельствах» [13].

Событийное пространство спектаклей режиссера наполнено иносказательными сюжетами, воплощенными в визуальных и музыкальных образах, актерскими диалогами, не ограничивающимися внутренними сюжетами, но отсылающими зрителей к широкому полю ассоциаций. Могучий не стремится дать ответы. Он не предлагает готовых решений, завершенных историй. Режиссер предъясвляет зрителю лишь некий материал для размышлений, возможных переживаний, тем самым привлекая его к активному соучастию, к процессу смыслообразования. Даже последние спектакли, созданные в БДТ, где периодически ощущается некая декларативность высказывания, обладают не меньшим резервом для трактовки.

Спектакли Могучего, преимущественно раннего периода, зачастую представляют собой набор зарисовок, каждая из которых имеет внутренний сюжет и несет в себе определенное содержание, не работающее, на первый взгляд, на какую-то единую сверхидею. Целое возникает позднее, в ходе сложения сцен-пазлов. В этом смысле творчество Могучего сочетает в себе природу сугубо театрального (сюжетного) и перформативного (спонтанно-событийного) искусств. Он не «предлагает» актерам обстоятельства. Он ищет их совместно с ними. Таким образом, построение актерской задачи является результатом сотворчества режиссера и артиста. Тема актерского существования в постановках Могучего заслуживает, к слову, особого внимания. Нахождение в поле между драматическим и перформативным существованием ставит перед артистом специфические задачи.

Описывая понятие событийности, Саутер делает акцент на том, что взаимодействие происходит в определенном месте при определенных обстоятельствах. Если под обстоятельствами мы, в общем, можем понимать реалии конкретного дня, временного периода (говоря о внешних силах) и обстоятельства, составляющие нарратив постановки (подразумевая исходный замысел), то место (действия)

в спектаклях Могучего заслуживает пристального внимания. Переосмысление нетипичных пространств в качестве мест действия постановок составляет отдельный дискурс его режиссерского метода.

Особая тяга к поиску новых сценических пространств во многом обусловлена обстоятельствами формирования творческой индивидуальности режиссера. Могучий, как и многие его коллеги по студийному движению, на заре своей карьеры был увлечен поисками альтернативных путей развития сценического искусства. Обращение к перформативным опытам современного западного искусства и живейший интерес к русскому историческому авангарду 1920-х годов обусловили внешне конфликтные отношения с традиционным российским театром тех лет.

### *Формальный подход и неформальный метод*

Пытаясь объяснить, что для него самого означает «формальный подход» к театру, Могучий во многих интервью особо подчеркивал, что он подразумевает сам процесс художественного исследования, а не использование какого-либо конкретного проверенного метода [14]. Таким образом, режиссера интересовал театр одновременно как инструмент, и как предмет изучения. Опираясь на идеи сторонников формального метода в литературе [15], Могучий определил своей задачей исследование сценических форм путем преобразования, комбинирования и замещения известных художественных подходов в процессе творческой работы над спектаклем. В то же самое время, название «Формальный театр» носило иронический оттенок по отношению к официальному (формальному по своей сути) искусству.

Первые постановки Формального театра составили альтернативу тому, что российский зритель привык видеть на сцене. Постановки по произведениям абсурдистов («Лысая певичка» Э. Ионеско, 1989; «Игра» по пьесам «Эндшпиль» С. Беккета и «Игра власти» В. Фогта, 1990), инсценировка романа А. Белого «Петербург» (1991) или Пьеса Константина Треплева «Люди, львы, орлы и куропатки» (1992)) выбивались своей эпажностью из контекста традиционного российско-советского театра предшествующих лет. Со временем, благодаря необычному репертуару, оригинальным постановочным средствам, из-за включения в ткань постановок элементов перформативного искусства, коллектив был замечен критикой. Произошло это не сразу. Режиссер предлагал настолько новый театральный язык, что соотносить его с имеющимся театральным контекстом было довольно сложно.

Формальный театр стал одной из немногих групп, переживших время бурного расцвета студийного движения начала 1990-х и продолживших свое существование вплоть до конца 2010-х годов.

Начиная с 1995 года, Формальный театр активно интегрировался в европейский театральный процесс. Группа неоднократно принимала участие в международных театральных мастер-классах, проектах и фестивалях в Германии, Дании, Финляндии, Польше, Венгрии, Великобритании, Нидерландах, Франции, Румынии, Словакии, Югославии и других странах. В середине 1990-х Андрей Могучий был одним из участников творческой лаборатории, организованной известным польским режиссером Кристианом Люпой, которого он считает своим главным учителем. В ряде интервью режиссер признается, что творчество Кристиана Люпы в целом, и режиссерский метод работы этого мастера над спектаклем, в частности, оказали огромное влияние на его профессиональные взгляды. Люпа, практикующий импровизационный подход в работе с актерами, при этом четко следующий своей режиссерской концепции в формировании действенной театральной структуры, оказался близок Могучему. Из имен российских учителей режиссера, чаще всего звучит имя Анатолия Васильева. Немалое влияние оказали и педагоги петербургского Университета культуры, о которых мастер вспоминает с особой теплотой.

Во второй половине 1990-х годов Андрей Могучий и сам провел ряд семинаров и мастер-классов в Германии, на которых вместе с молодыми актерами и студентами организовывал театральные тренинги и обсуждения, стремясь обнаружить новые возможности в установлении различных перформативных систем.

### *Театр-фестиваль и театр-«академист»*

Следующим этапом в творчестве режиссера стало сотрудничество Формального театра с театром-фестивалем Балтийский дом. Здесь были поставлены спектакли, показательные для раннего периода творчества Формального театра: «Лысая певичка-2» Э. Ионеско (1997), «Школа для дураков» по роману Саши Соколова (2000), «Пьеса, которой нет» совместно с Евгением Гришковцом (2001), «ДК Ламанчский» (2005). В этот период Могучий впервые предпринял попытку сочетать в своих постановках актеров разных типов — участников своей группы, ориентированных в большей степени на искусство перформанса, и собственно театральных актеров.

Параллельно с работой в театре-фестивале «Балтийский дом», режиссер сотрудничает с другими петербургскими площадками, активно участвует в фестивалях. Наиболее яркими спектаклями начала 2000-х годов стали постановки 2004 года — «PRO Турандот» по сказке К. Гоцци (театр «Приют комедианта»), «Между собакой и волком» по повести Саши Соколова (Формальный театр и театр «Фабрика искусств»), «Кракатук» по Э. Т. А. Гофману (Цирк на Фонтанке).

В этом же 2004 году Могучий получает приглашение стать штатным режиссером старейшего драматического театра России — Александринского. Совершенно неожиданный поворот в судьбе режиссера, причисляемого критикой к авангардистам, оказался весьма органичным для развития его творческих поисков. Как справедливо заметил А. Кудряшов в статье «Трудно быть авангардистом»: «Неавангардного искусства не бывает — каждый художник, если он подлинный творец, делает что-то новое. Он не разрушает традиции, а активно включает их в свою деятельность. Традиции работают на новый результат» [16]. Эта цитата, словно послание из 1997 года в будущее, когда Могучий переступит порог Александринского театра. Приглашение режиссера к сотрудничеству стало очередным шагом к реализации многолетней программы Валерия Фокина «Новая жизнь традиции», суть которой заключалась в том, чтобы соединить традиционные свойства русского реалистического театра с новым сценическим языком, ориентированным не столько на доминирование актерской характеристики, сколько на акцентирование общей композиции действия и образа целого. В качестве «исторической» модели режиссера, успешно совмещающего традиционное и новаторское в постановочном искусстве, художественный руководитель театра выбрал Вс. Мейерхольда. Первая постановка Фокина в Александринке — «Ревизор» — основывалась на реконструкции известного спектакля Вс. Мейерхольда 1926 года. В рамках программы в театр ежегодно приглашались зарубежные театральные постановщики с мировыми именами: Кристиан Люпа, Теодорус Терзопуслос, Андрей Щербан, Оскар Коршюновас. Однако Фокин признавал, что и «в своем отечестве» есть герои, когда приглашал к сотрудничеству Могучего.

Могучий на тот момент уже был немного знаком с Александринкой. В 1999 году состоялся его дебют на сцене театра в рамках фестиваля «Современная немецкая драма в Александринке». Фестиваль собрал молодых российских режиссеров, которые устроили читки молодых (и не очень) немецких драматургов. Именно на этом проекте состоялось творческое знакомство режиссера с народной артисткой

Светланой Смирновой, которая неизменно будет задействована в его постановках на академической сцене.

В сотрудничестве с Александринским театром, с его опытными мастерами, далекими от практики студийных экспериментов, и молодыми артистами, недавними выпускниками Российского государственного института сценических искусств (в то время — СПбГАТИ) на Моховой, Могучий создал серию спектаклей, различных по своей стилистике, форме и пространственному решению.

Первая премьера, состоявшаяся в год, когда театр был закрыт на капитальный ремонт, была сыграна во дворе и апартаментах Михайловского замка («Петербург» по роману А. Белого, 2005–2006). Следующие постановки состоялись в уже обновленном Александринском театре: в спектакле «Иваны» (2007) по произведениям Н. Гоголя игровая площадка была поделена между актерами и зрителями, а зал выполнял функцию архитектурной декорации; спектакль «Изотов» (2009) по пьесе М. Дурненкова был поставлен на исторической сцене уже в традиционной рассадке. За год до этого, работая над постановкой «Садоводы» (2008) совместно художником М. Исаевым, А. Могучий освоил пространство Декорационного зала на 7-м ярусе театра.

Все эти спектакли отмечены активным взаимодействием театральных и перформативных элементов. Авангардные методы «испытываются» Могучим в академической театральной среде, что приводит к неожиданным художественным результатам и, в итоге, делает спектакли этого периода самобытными и запоминающимися. Критики полагают, что главный положительный эффект сотрудничества Могучего с Александринкой заключается в соединении традиционной реалистической актерской школы и приемов условного, гротескного театра. Однако здесь оказывалось важнее не столько стилевое, сколько методологическое взаимодействие, проявившее творческую индивидуальность режиссера, его гибкость, готовность к креативному компромиссу.

### *ТПАМ и Новая сцена*

Параллельно с постановочной деятельностью в Александринке, Могучий продолжает инициировать независимые проекты. В 2009 году проходит Первый фестиваль «Театральное пространство Андрея Могучего», приуроченный к 20-летию деятельности Формального театра. Тогда в программу вошли спектакли, поставленные им за все годы творческой активности на сценах Александринского театра, театра-

фестиваля Балтийский дом, театра «Приют Комедианта», а также перформансы, созданные специально к событию. Программа включила в себя два блока: «О Театре» и «Не о Театре». Фестиваль стал ежегодным и проводился вплоть до 2014 года. Он стал своеобразной площадкой для молодых театральных деятелей, в том числе, и режиссеров. Каждый год выбиралась тема, вокруг которой строилась драматургия фестиваля. Как правило, Могучий выбирал литературное произведение, нередко из тех, над которыми сам работал в текущий момент. Оно становилось ключевой темой творческих встреч со специалистами в области литературы, философии, культурологии и даже музыки. Теторетический материал создавал базу для экспериментов творческой молодежи, которая ставила по мотивам выбранного произведения сценические зарисовки и небольшие перформансы. Опыт работы с молодежью стал своеобразной подготовкой к новой роли, которую планировал на себя взять режиссер.

Будучи активно вовлеченным в разработку творческой программы строящейся Новой сцены Александринского театра, которую планировал возглавить в том же 2013 году, Могучий в какой-то момент направил вектор своего развития полностью в сторону освоения современных мультимедийных технологий и практики их применения в театральном искусстве. Теме внедрения цифровых технологий как инструмента выстраивания драматургии был отчасти посвящен очередной ТПАМ («Театральное пространство Андрея Могучего») — «Мысль, идея, действие» (2013). На материале романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» была предпринята попытка создания арт-проекта в сотворчестве трех групп: режиссерской, продюсерской и технической. Заседания творческих групп транслировались online в сеть Интернет; активно обсуждались возможности создания интерактивных постановок. Опыт фестиваля стал частью программы открытия площадки Новой сцены. В рамках фестиваля Могучий снова продвигает идею коллективного (студийного) сотворчества, командный принцип работы, отличающийся по своей природе от стратегий, практикуемых в репертуарных театрах. Этот коллективно-командный способ взаимодействия он планирует сделать основополагающим в системе функционирования Новой сцены.

### *Больше драматического*

Казалось бы, в «лице» Новой сцены Могучий должен был обрести, наконец, собственное пространство для творчества, оснащенное

по последнему слову техники. Однако незадолго до открытия площадки, в связи с уходом из БДТ Темура Чхеидзе, Могучему довольно неожиданно поступает предложение возглавить исторический Театр на Фонтанке. Быть главным режиссером Новой сцены или стать художественным руководителем легендарного БДТ? Могучий принимает новый вызов и попадает в сформировавшийся за десятилетия коллектив, который, в отличие от демократичной Александринки, полностью огорожен от внешних влияний. Режиссеру приходится адаптироваться к непривычным условиям существования, вновь корректировать творческий метод. Тем не менее, и здесь ему удалось выстроить систему взаимодействия с труппой, теперь уже полностью самостоятельно разработать творческую программу театра и сохранить свое положение.

С точки зрения развития режиссерского метода период работы в БДТ для Могучего является обобщающим. Сегодня он создает спектакли, в которых драматическое содержание нередко принципиально изложено перформативным языком, монументальные полотна состоят из по-брейгелевски выстроенных натуралистических миниатюр, в условной форме «театра представления» таится переживание, а сцена предстает и трибуной, и манежем, и зеркалом, где спрятаны ключи от мира аллюзий, смыслов, идей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Изд-во «Канон-плюс», 2015. 375 с.
2. Театральный зритель [Электронный ресурс] URL: [http://www.smotr.ru/2005/nemoskva/2005\\_prcom\\_nehamlett.htm](http://www.smotr.ru/2005/nemoskva/2005_prcom_nehamlett.htm) (дата обращения: 22.12.2018).
3. *Тучинская А.* Герой между собакой и волком // Экран и сцена. 2005. № 43–44. С.10–11.
4. Российская газета [Электронный ресурс] URL: <https://rg.ru/2005/11/28/teatr.html> (дата обращения: 10.12.2018).
5. *Горфункель Е.* Двадцать лет спустя: Снова о питерской режиссуре // Театр. 2004. № 4. С. 36–40.
6. *Герусова Е.* Ссора во всю ивановскую // Коммерсант. 2007. № 61. 12 апр. С. 21.
7. *Должанский Р.* Миргород тесен // Коммерсантъ. 2008. 2 апр. С. 21.
8. *Дмитревская М.* Могучий Гоголь // Санкт-Петербургский Час Пик. 2007. 18–24 апр. С. 6.

9. *Строгалева Е.* Круг мыслей и квадрат ощущений // Петербургский театральный журнал. 2004. № 36. С. 6–7.
10. *Песочинский Н.* Андрей Могучий почти без авангардного контекста // Петербургский театральный журнал. 1999. № 14. С. 27–30.
11. *Могучий А.* Я всего лишь переводчик / Беседу с реж. вела М. Ланцова // Вечерний Петербург. 2005. № 199. 11 нояб. С. 2.
12. *Бартошевич А.* Программа была рискованной, но риск оправдался / Беседу вела Е. Дмитриевская // Экран и сцена. 2004. № 32–33. окт. С. 11.
13. *Sauter W.* Eventness: A concept of theatrical event / 2<sup>nd</sup> revised edition. Stockholm: STUTS, 2008. P. 12–18.
14. Запись интервью А. А. Могучего автору. 15.08.2008. Рукопись.
15. *Эйхенбаум Б. М.* Теория формального метода // Литература: Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 116–148.
16. *Кудряшов А.* Трудно быть авангардистом // Санкт-Петербургские ведомости. 1997. 25 апр. С. 15.

#### REFERENCES

1. *Fischer-Lichte E.* Estetika performativnosti / Pod obsh. red. D. V. Trubochkina. M.: Izd-vo «Kanon-plus», 2015. 375 s.
2. *Teatralnij smotritel [Elektronnyi resurs]* URL: [http://www.smotr.ru/2005/nemoskva/2005\\_prcom\\_nehamlett.htm](http://www.smotr.ru/2005/nemoskva/2005_prcom_nehamlett.htm) (data obrashcheniya: 22.12.2018).
3. *Tuchinskaya A.* Geroj mezdju sobakoj i volkom // Ekran i scena. 2005. № 43–44. S. 10–11.
4. *Rossijskaya gazeta [Elektronnyi resurs]* URL: <https://rg.ru/2005/11/28/teatr.html> (data obrashcheniya: 10.12.2018).
5. *Gorfunkel E.* Dvadtsat' let spustya: snova o piterskoj rezissure // Teatr. 2004. № 4. S. 36–40.
6. *Gerusova E.* Ssora na vsyu ivanovskuyu // Kommersant. 2007. № 61. 12 apr. S. 21.
7. *Dolzanskij R.* Mirgorod tesen // Kommersant. 2008. 2 apr. S. 21.
8. *Dmitrevskaya M.* Moguchij Gogol // Sankt-Peterburgskij chas pic. 2007. 18–24 apr. S. 6.
9. *Strogaleva E.* Krug mislej i kvadrat oshchushchenij // Peterburgskij teatralnyj zhurnal. 2004. № 36. S. 6–7.
10. *Pesochinskij N.* Andrei Moguchij pochti bez avangardnogo konteksta // Peterburgskij teatralnyj zhurnal. 1999. № 14. S. 27–30.

11. *Moguchij A.* Ya vsego lish' perevodchik / Besedu s rezh. vela M. Lantsova // Vechernij Peterburg. 2005. № 199. 11 noyab. S. 2.
12. *Bartochevich A.* Programma bila riskovannoj, no risk opravdalsya / Besedu vela E. Dmitrievskaya // Ekran i scena. 2004. № 32–33. oct. S. 11.
13. *Sauter, W.* Eventness: A concept of theatrical event / 2<sup>nd</sup> revised edition. Stockholm: STUTS, 2008. P. 12–18.
14. Zapis' intervyyu A. A. Moguchego avtoru. 15.08.2008. Rukopis'.
15. *Ejhenbaum B. M.* Teoriya formalnogo metoda // Literatura: Teoriya. Kritika. Polemika. L.: Priboj, 1927. S. 116–148.
16. *Kudryashov A.* Trudno byt' avangardistom // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1997. 25 apr. S.15.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Чепурова — независимый исследователь;  
olga.chepurova@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga A. Chepurova — independent researcher;  
olga.chepurova@gmail.com

ПРИЛОЖЕНИЕ К СТАТЬЕ Б. А. ИЛЛАРИОНОВА  
 «ДВЕ „РАЙМОНДЫ“: ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ВЕРСИИ  
 К. М. СЕРГЕЕВА И Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА»,  
 ОПУБЛИКОВАННОЙ В № 6(59) 2018 Г.

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

*Раймонда, 1 картина*

Курсив — НЕКЛАССИЧЕСКИЕ эпизоды

Выделение жирным — КЛАССИКА  
(лексика и форма)

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

\* Печатается с целью устранения погрешностей печатного набора в ранее опубликованной статье.

# 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 — **rft**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — одинарный (**1**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-ой страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90x120 мм, max — 130x120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисуночный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

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

#### IV. КОМПЛЕКТНОСТЬ ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ АВТОРСКИХ МАТЕРИАЛОВ

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора\_ «Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов\_Ст.rtf**», «**Иванов\_Ан.rtf**», «**Иванов\_Св.rtf**», «**Иванов\_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм, именуются по форме: фамилия первого автора\_«Рис N», строго в порядке следования в статье

(например: «Иванов\_Рис 1.jpg»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

#### V. РАССМОТРЕНИЕ РУКОПИСЕЙ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте

<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 опровер-

гнуть.

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

№ 1 (60) 2019

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 07.03.2019. Формат 70×100/16.  
Тираж 300.

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