



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



№ 2(61)
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 марфон, 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	
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА		
<i>Горина Т. Н.</i> Мариус Петипа в Санкт-Петербурге	6	
<i>Пушкина И. А.</i> Александр Ширяев в воспоминаниях современников.....	19	
<i>Тимошенко О. Е.</i> Язык движения Гага: Практическое применение в балетном театре	40	
<i>Федорченко О. А.</i> Карлотта Гризи. Гастроли в Санкт-Петербурге (1850–1853)	60	
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА		
<i>Безуглая Г. А.</i> Как услышать хореографию: «Музыкальный инципит» в искусстве балета	72	
<i>Грачева Л. В.</i> Аффективная память по К. С. Станиславскому и упражнения Н. В. Демидова	88	
<i>Новик Ю. О.</i> Антропологические основания концепции театральной антропологии Э. Барбы	100	
<i>Сапанжа О. С., Баландина Н. А.</i> Детский балет «Аистенок» (1937) в фарфоровой пластике малых форм	114	
<i>Смагина С. А.</i> Репрезентация образа балерины в отечественном искусстве периода перестройки (на примере фильмов «Фуэте» и «Миф»)	128	
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА		
<i>Дин И.</i> «Остров фортепиано» — Гуланжуй	141	
<i>Коробкова А. А.</i> Хоровые сочинения в наследии Луиджи Даллапикколы ..	149	
<i>Сельченко Е. К.</i> Гностические топосы в литературе немецкого романтизма	165	
<i>Скорбященская О. А.</i> Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель	180	
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА		
<i>Максимов В. И.</i> К проблеме теоретических оснований современной театральной критики	197	
<i>Маркарьян Н. А.</i> Чайковский и Малер в исполнении Юрия Темирканова.....	207	
Приложение к статье В. В. Антипина «О понятии “современный танец” в отечественной хореографической педагогике», опубликованной в № 5 (58) 2018 г		216
Правила направления и опубликования научных статей		219
Порядок рецензирования научных статей		223
Редакционная политика журнала		225
Редакционная этика журнала		226
К сведению подписчиков		227

CONTENTS

Greetings from the Rector	2
Editorial Board.....	3
THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART	
<i>Gorina Tatiana N.</i> Marius Petipa in St. Petersburg	6
<i>Pushkina Irina A.</i> Alexander Shiryayev in the memoirs of contemporaries	19
<i>Timoshenko Olga Y.</i> Gaga movement language: Practical application in ballet theatre.....	40
<i>Fedorchenko Olga A.</i> Carlotta Grisi: Ballet dancer tours in Saint Petersburg (1850–1853)	60
CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE	
<i>Bezuglaia Galina A.</i> How to hear choreography: “Musical incipit” in the art of ballet.....	72
<i>Gracheva Larisa V.</i> Affective memory in Stanislavsky’s and Demidov’s exercises.....	88
<i>Novik Yulia O.</i> Anthropological foundation of E. Barba’s theatre anthropology concept	100
<i>Sapanzha Olga S., Balandina Natalia A.</i> “Stork” ballet for children (1937) in porcelain small forms	114
<i>Smagina Svetlana A.</i> The image of a ballerina in the films <i>Fuette</i> and <i>Myth</i> as a flagman of society restoration: To the problem of representation	128
THEORY AND HISTORY OF ART	
<i>Din Yi.</i> Piano island — Gulagyuy.....	141
<i>Korobkova Alena A.</i> Choral compositions in the legacy of Luigi Dallapiccola ...	149
<i>Selchenok Helen K.</i> Gnostic topos in the literature of German romanticism	165
<i>Skorbyashchenskaya Olga A.</i> Adolf von Henselt and his high-ranking pupils: Grand duke Peter G. of Oldenburg and Michael baron von Wrangell.....	180
ART CRITICISM	
<i>Maksimov Vadim I.</i> Actual problems of theatre criticism.....	197
<i>Markaryan Nadezhda A.</i> Tchaikovsky and Mahler performed by Yuri Temirkanov.....	207
Application to No 5 (58), 2018.....	216
Requirements for author’s manuscripts	219
Peer-review	223
Editorial policy.....	225
Ethics policy.....	226
To data of followers.....	227

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

МАРИУС ПЕТИПА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

Т. Н. Горина¹

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

Статья посвящена адресам М. И. Петипа в Санкт-Петербурге, обстоятельствам творческой и семейной жизни балетмейстера в городе на Неве, влиянию архитектуры и духа Петербурга на творчество Петипа. На основе всех доступных, в том числе архивных сведений автор вводит в научный оборот сведения об адресах проживания Петипа в Санкт-Петербурге, захоронении и перезахоронении праха Петипа, установке надгробных памятников на могиле Петипа, других знаках памяти Петипа в Санкт-Петербурге.

Ключевые слова: М. И. Петипа, Санкт-Петербург, адреса М. И. Петипа в Санкт-Петербурге, Фонтанка, могила М. И. Петипа.

MARIUS PETIPA IN ST. PETERSBURG

Tatiana N. Gorina¹

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

The article is dedicated to the addresses of M. I. Petipa in St. Petersburg, the circumstances of the choreographer's creative and family life in the city on the Neva, the influence of the architecture and spirit of St. Petersburg on the work of Petipa. On the basis of all the information available, including archival information, the author enters into scientific circulation information about the addresses of Petipa's residence in St. Petersburg, the burial and re-burial of Petipa's ashes, the installation of tombstones on the Petipa's tomb, and other Petipa's memory signs in St. Petersburg.

Keywords: M. I. Petipa, St. Petersburg, addresses of M. I. Petipa in St. Petersburg, Fontanka, M. I. Petipa's grave.

30 мая 1847 года (по старому стилю) уроженец портового средиземноморского города Марселя, французский танцовщик Мариус (Альфонс-Виктор) Петипа прибыл из Гавра на пароходе «Таж» в крепость Кронштадт. Предъявив паспорт, багаж (Петипа вез два ящика тканей для костюмерной театральной дирекции), путешественник уже на местном речном судне поплыл до пристани на Гагаринской набережной. «Из этого следует, — как отмечает современный исследователь С. А. Конаев, — что багаж М. Петипа не ограничивался одним чемоданом и что дирекция Императорских театров использовала его приезд в практических целях, для уточнения которых необходимы дальнейшие архивные поиски» [1, с. 138].

Двигаясь невским фарватером, преодолевая течение полноводной реки, Петипа воочию открывал для себя понятие «петербургской модели», парадоксального русского города, завещанного еще гением Петра. Мимо проплывала воронихинская колоннада Горного института, с левого берега вырастал царственный Медный всадник, а за ним в глубине проступал силуэт еще только строившегося Исаакия. Панорамы Стрелки сменялись бастионами крепости; справа по борту как нечаянная радость явилась ограда Летнего сада. Наконец, в створе Гагаринской улицы Петипа с надеждой ступил на петербургскую землю.

Конечно, Петипа повезло, что он отправился в Россию не в карете или по чугунке. Ведь Петербург — не Рим на семи холмах; он не виден издалека. Только вплывая в город по Неве, можно сразу оценить его божественные координаты — удлиненную горизонталь русла реки и рукотворные вертикали золоченых куполов и шпилей.

Но путешественнику необходимо было подумать и о ночлеге. Рекомендованная капитаном судна приемлемая гостиница, ставшая первым петербургским адресом Петипа, располагалась на Михайловской улице. Владелец «Hotel Clai» был обрусевший немец Генрих Клее, но дела от его имени вел петербургский француз Жан Кулон (со временем гостиница станет называться «Россия», а теперь это «Европа») (рис. 1).

Торцом отель выходил прямо к Невскому. На главный проспект, которому нет конкурента, Петипа въехал в странном экипаже, именуемом «гитара». Пассажиры там сидели боком (как на лошади в женском седле). Петипа для равновесия сел по-мужски верхом, обхватив коленями сиденье. Добавим, что вместо исчезнувшего в суете картуза Мариус повязал голову платком (наподобие банданы). «Так совершили мы наш триумфальный въезд в прекрасную столицу Санкт-Петербург... Публика, глядя на нас, умирала со смеху» [2, с. 36]. Заметим, что в пушкинские времена «петербургским чудачком» (термин краеведа



Рис. 1. Гостиница Клее (справа)
на Михайловской улице

М. Пыляева) слыл танцмейстер К. Дидло, которого все узнавали на улицах, когда он шел, жестикулируя и пританцовывая, словно «бог танца» сидел в его ногах.

К сожалению, М. Петипа не оставил каких-то подробностей своего пребывания в отеле Клее, но его соотечественник Теофиль Готье, поэт, автор идеи балета «Жизель», вспоминал: «Гостиница... величиной с Лувр в Париже — ее коридоры длиннее многих улиц» [3, с. 36]. Приглянулись Готье и двойные рамы, добротные кожаные диваны в номерах. Обширная обеденная зала на нижнем этаже отличалась великолепным меню, буфетные стойки радовали русскими закусками с икрой и можжевельной водкой.

Поступив на русскую службу, заняв в труппе место уехавшего месье Гредлю, Петипа — танцовщик, балетмейстер, — безусловно, разделял ампирные каноны Петербурга. Глядя сегодня на скульптурное убранство захаровского Адмиралтейства, символа морской мощи России, понимаешь, что всех этих полководцев прошлого, аллегорий рек, четырех сторон света, четырех ветров, крылатых гениев вполне бы хватило на пышный балет-феерию в духе Петипа.

Польза, прочность, красота столичной классической архитектуры закономерно перекликалась с симметрией, порядком, стабильностью, составляющими пафос Империи и смысл Императорского балета. Идеальной казалась квадратная в разрезе Театральная улица (ныне — Зодчего Росси) с ее балетной школой, из которой вышли все знаменитые служители Терпсихоры. Недаром к 200-летию Мариуса Петипа именно на стене школы (перед входом в Вагановскую академию — Императорское театральное училище) появилась мемо-

риальная доска (скульптор Ю. Е. Фирсов), где декларируется неоспоримый вклад Петипа во славу русского балета.

Впрочем, петербургский классицизм на удивление двойственен и внутренне конфликтен. Всегда у него есть парадный фасад, но присутствует и закулирье, задворки, куда обычно гостей не водят. В карьере Петипа тоже были триумф и слава, но к концу жизни его настигла несправедливая отставка.

В Балетном училище, где по рекомендации Мариуса с 1848 года и до конца жизни преподавал его отец Жан-Антуан, тоже перебравшийся из Франции, Мариус увлекся грациозной Машей Суровщиковой. Она числилась казеннокоштной выпускной ученицей. Поводом для их свиданий стали дополнительные репетиции, в результате которых пылкий француз, солист труппы, убедил неискушенную воспитанницу в серьезности своих намерений. Венчались они 4 июля 1854 года в школьном Троицком храме. Домовая церковь Театрального ведомства тогда располагалась на верхнем этаже школьного российского корпуса (на половине мальчиков-воспитанников). Ныне это помещения Академии Русского балета под № 507 и 514.

Согласие на брак с иностранцем дал лично Николай I, оговорив твердое условие, по которому танцовщица Суровщикова за полученное ею образование должна была прослужить не менее десяти лет на императорской сцене.

По законам Российской Империи Мария Сергеевна Петипа (Суровщикова) оставалась русской подданной, хотя бракосочетание и было продублировано в базилике Св. Екатерины Александрийской на Невском проспекте (рис. 2).

Мария была ослепительна (мать ее, А. Белавина, позаботилась о подвенечном наряде; в молодости она служила модисткой в дамском магазине). Стоя с невестой в огромном гулком католическом соборе, Мариус сравнивал ее с Венерой. Кроме тещи и ее мужа М. Беккера, на венчании присутствовал отец Мариуса и его брат Жан. «При этом балетмейстеру Ж. Перро и режиссеру Ж. Марселю пришлось дать письменное свидетельство о том, что М. Петипа холост, ибо в его французском паспорте не было указано семейное положение» [4, с. 96]. Медовый месяц в Париже из-за Крымской войны отложили до лучших времен. «В свидетельстве о заключении брака» был записан адрес молодоженов. Название улицы стерлось, но 71-й номер дома сохранился. Вероятно, это был дом на Фонтанке» [5, с. 247]. К сожалению, это здание на углу Апраксина переулка было перестроено в 1912 году.



Рис. 2. Внутренне убранство храма¹



Рис. 3. Фасад дома

¹ Все фотографии, представленные в статье, сделаны Виктором Васильевым.

Супруги Петипа были желанными гостями в петербургских аристократических домах. Мариус сочинял для жены короткие балеты, сообразуясь с ее дарованием и возможностями. Она танцевала в Каменноостровском дворце, Михайловском (где хозяйкой была великая княгиня Елена Павловна), в резиденции принцев Ольденбургских на Дворцовой набережной. Когда супруги Петипа отправились на сольные гастроли в Европу, именно Петр Ольденбургский снабдил их необходимыми рекомендательными письмами к владетельным особам. Домой в Петербург Мария возвращалась уже этуалью.

Поначалу супруги были неразлучны. Мария сумела родить дочь и сына. Известен их «совместный адрес — набережная Фонтанки, 101, квартира № 6» [4, с. 130] периода 1860-х годов (рис. 3).

В этом доме Олениных (построенном неизвестным архитектором в 1790–1793-х годах) был знаменитый литературно-художественный салон. В 1823 году новой хозяйкой доходного дома стала С. И. Штерич, затем ее внучка — княжна М. А. Щербатова (одна из муз М. Лермонтова). Супруги Петипа договаривались о найме квартиры уже с домовладелицей П. И. Гербель. Переделка здания (архитектор А. В. фон Витте, 1852 год) лишила его представительности. Но в целом дом остается классической жилой постройкой.

Репетируя дома, Мариус в одной из комнат обустроил балетный станок. Там он занимался с дочерью Марией-младшей, которую родители решили не отдавать в казенное Театральное училище. Впрочем, домашний очаг мало занимал Марию Сергеевну. Коньком ее была карьера, поклонники. Случалось, что ревнивый муж поднимал на нее руку. Это грозило ему заключением в Литовский замок на Крюковом канале (здание этой следственной тюрьмы сгорело в 1917 году). Но судебное дело, по согласию сторон, было прекращено. Получив отдельный вид на жительство, забрав восьмилетнего сына Жана, М. С. Петипа поселилась у матери на Петербургской стороне. Мариус Иванович с дочерью Марией переехали на Фонтанку, 86 (этот дом не сохранился).

После разрыва с мужем (1868) карьера Марии Петипа стремительно угасла. Последний раз супруги контактировали, когда готовили к балетному дебюту в императорских театрах свою дочь Марию (1875).

Мариус Петипа начинал танцевать на сцене Большого Каменного театра (ныне перестроенное здание Санкт-Петербургской консерватории). Там же воплощались его балетмейстерские опыты. Всю творческую жизнь Петипа искал балерину-absolute. Такой виделась ему Е. Вазем, В. Никитина, М. Муравьева (вечная соперница его первой

жены), Е. Соколова, М. Кшесинская и, наконец, молодая А. Павлова. Вне театра, обретя новую родину, он мечтал жить счастливо, по-семейному, в комфортной квартире. Конечно, ранние адреса Петипа точно назвать невозможно. Для этого требуются углубленные архивные поиски, мемуарные свидетельства, ибо официальные адресные книги СПб стали издаваться только с 1890-х годов.

Благодаря найденной исследователем Б. Илларионовым в Бахрушинском музее квитанции о подписке М. Петипа на «Санкт-Петербургскую газету» [6] удалось установить место проживания хореографа в 1882–83-х годах — Фонтанка, 91, кв. 5. Заметим, что редактор-издатель этого печатного органа Сергей Худеков сотрудничал с М. Петипа как балетный сценарист.

Петипа въехал в только что отстроенный (архитектор Г. И. Карпов) солидный доходный дом № 91, принадлежавший богатому торговцу С. П. Горсткину. Имя его и сейчас носит пешеходный мост через Фонтанку. Коричневое на высоком цоколе четырехэтажное здание в стиле эклектики с выступающими угловыми эркерами по-прежнему «держит» весь предмостовой перекресток. Петипа жил в бельэтаже, а под окнами несли свои воды Фонтанка, ставшая для него, безусловно, родной рекой.

Определенно можно говорить об адресе Петипа на Фонтанке, 53, кв. 23 (рис. 4).



Рис. 4. Фасад дома

Здесь он жил (1894–1898) со своей новой избранницей — Любовью Леонидовной Савицкой (Стакилевич). Петипа мог вступить во второй брак (1882), только узнав о кончине в Новочеркасске М. С. Петипа. К этому времени у него уже имелось четверо внебрачных детей. Мать их жила с Мариусом Ивановичем (как стали именовать его на русский лад) в гражданском браке с 1872 года. Вторая супруга Петипа была дочерью драматического актера Леонида Львовича Стакилевича (на сцене Леонидова) и хористки московского Большого театра Надежды Пантелеймоновны Савицкой. Любовь Леонидовна была правнучкой И. И. Вальберха (известного балетного деятеля). Кроме того, как выяснилось, мачеха ее, Александра Николаевна Леонидова, была дочерью знаменитого танцовщика Николая Гольца. Но танцевальных способностей Любовь не унаследовала, оставаясь второстепенной артисткой балета.

Разница в возрасте у супругов Петипа составляла 36 лет, но была любовь, родилось шестеро детей. Правда, как вспоминал И. Кшесинский, после второй женитьбы «настал конец его ухажерству, она [Савицкая] своей ревностью и характером забрала его в руки» [7, с. 382]. Но дочь Вера Мариусовна свидетельствовала: «Мать вносила в нашу нервную и напряженную театральную атмосферу струю освежающей непосредственности и увлекательного юмора» [2, с. 246–247].

Семья Петипа поселилась на Фонтанке, 53, кв. 23 ради близости Театральной улицы. Конечно, балетмейстеру положен был служебный экипаж, но и пешком он мог вполне дойти на репетицию или в классы. Доходный дом принадлежал Ф. С. Лыткину, сам хозяин жил по соседству в доме № 49. Возвел здание архитектор Карл Реймерс (1835). Стилистически планировка, решение фасадов, характер декора дома принадлежат еще периоду классицизма. Однако масштаб сооружения, его назначение можно отнести уже к эпохе эклектики. Боковым фасадом дом Лыткина теперь соседствует с Новой сценой Александринки.

В парадных подъездах сохранились полы, лестничные ограждения. В вестибюле имеется камин. Прислуга Петипа пользовалась черной лестницей, выходящей во двор. Нижний цокольный этаж, как и в бытность Петипа, занимают магазины, кафе. Окна квартиры № 23, декорированные наличниками, выходят на набережную (во времена Петипа весьма тихую). Апартаменты Петипа находились на третьем этаже, выделенном балконом. Сейчас в бывшем доходном доме идет процесс расселения коммунальных квартир.

Хозяин балетной труппы, француз, российский Петипа, предпочитал жизнь от кутюр. Кашне, трости, одеколон приобретались в Европе или в магазине «Париж» на Невском проспекте, вблизи арки,

ведущей на Дворцовую площадь, перчатки — в магазине брата Жана на Б. Морской, запонки, украшения для жены — у Фаберже. Элегантный, с завитыми вверх усами и орденами от русских императоров Пети́па навеки запечатлен фотографиями К. Шапиро и К. Бергамаско, чьи модные ателье размещались в домах № 32 и 12 по Невскому.

На «фиалковой воде», как говорили в старину, выросал и вельможа, дипломат, художник И. А. Всеволожский. Верный слуга престола, идеальный директор императорских театров, соавтор Пети́па, он более 17 лет продлевал цветение императорского балета. При нем соединилось вдохновение хореографа Пети́па и композиторов П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. «Его превосходительству, обер-гофмейстеру двора ЕИВ, директору имп. Эрмитажа И. А. Всеволожскому» [2, с. 23] посвятил М. И. Пети́па свои мемуары.

Когда Всеволожского отправили в почетную отставку, назначив директором Эрмитажа, то он шутил, что своих мадонн он развесит по стенам как захочет, а вот поделить роли между балеринами — работа не из легких.

Для придворного Эрмитажного театра Пети́па предназначал свой последний шедевр (1904) балет «Роман бутона розы» (либретто И. Всеволожского). В Эрмитажном амфитеатре под покровительством великого князя Владимира Александровича начались репетиции будущих «Русских сезонов». Юрист С. П. Дягилев, разочаровавшийся в придворной карьере, видел себя, вероятно, Петром I, прорубившим окно в Европу для русского искусства. Авантажный, с реформаторскими наклонностями Дягилев в то же время ценил профессионализм императорских артистов, их академическую выучку. Планируя парижский сезон 1909 года, он включил в афишу трехактную «Раймонду» М. Пети́па (в результате гастрольных перемен французы увидели только фрагмент этого балета — венгерское гран па).

М. Пети́па настороженно относился к затеям Дягилева [8]. Как приводили слова уважаемого балетмейстера, в беседе с другом Пети́па сказал о дягилевцах: «Это не победа русского балета, а торжество рекламы XX в.» [9, с. 6]. Но не зря говорят, что Пети́па «кормил» балетных артистов и продолжает это делать, не требуя ничего взамен. Другой случай неожиданной помощи от Пети́па был связан у дягилевцев с балетом «Жар-птица». М. М. Фокин попросту не успел его сочинить, и тогда Сергей Дягилев распорядился показать парижанам (взамен анонсированной «Жар-птицы») дуэт Голубой птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы» М. Пети́па. Затем уже в Лондоне этот шедевр Мариинского театра был повторен под названием «Золотая птица, или

Очарованная принцесса». Сценограф Л. Бакст, спасая гастрольную авантюру, одел танцовщика В. Нижинского в ориентальный костюм индийского принца (затем эти мотивы перейдут в балет «Синий бог»). Тамара Карсавина, прикинувшись Жар-птицей, у Л. Бакста выходила в короне из высоких пышных перьев наподобие героинь эпохи «короля-солнца».

М. Петипа венчался вторым браком во Введенском соборе Семеновского полка. Это пятикупольное в византийском стиле творение архитектора К. А. Тона было схоже с его же храмом Христа Спасителя в Москве. Находившийся на Загородном проспекте, собор был снесен в 1933 году (рис. 5).



Рис. 5. Введенский собор

Последний же адрес М. Петипа на Загородном проспекте, дом № 12 уцелел и выглядит по-прежнему презентабельно (рис. 6).

Лепнина фасада несет изображения гирлянд, крылатых картушей, стилизованных овнов. За крупными почти квадратными окнами-витринами первого рустованного этажа скрывались аптека, кондитерская, сапожная мастерская. Окна квартир были вытянуты по вертикали. Пятиэтажный дом в стиле эклектики (1880-е), построенный крепким профессионалом архитектором Х. Х. Тацки, и сейчас создает исторический фон городской застройки.

Украшением домашнего кабинета М. Петипа служили дары от зрителей (лира, инкрустированная декоративными вставками, письменный



Рис. 6. Фасад дома

прибор). Набор серебряных стопок из дома Петипа временно экспонировался в Музее Академии Русского балета. Сам балетмейстер был завсегдатаем старинного Апраксина рынка. Там он «любил приобретать антикварные вещи — картины больших мастеров и редкостные книги» [2, с. 251].

О найме квартиры семья Петипа договаривалась с хозяйкой, вдовой И. К. Вебер. Дочь Вера жила у родителей. Кроме заграничных voyages Петипа отдыхал летом на даче в Сиверской, пока не открыл для себя Крым. Он жил в гостиницах Ялты — «Франция», «Джалита», «Санкт-Петербург», потом на курорте в Гурзуфе.

Скончался Мариус Иванович 1 июля 1910 года в Гурзуфе. Вопрос о захоронении был решен им еще в 1892 году, когда он купил для себя место на Волковском лютеранском кладбище (на католическом участке) рядом с могилой горячо любимой дочери Евгении (1877–1892). Там уже обрели вечный покой его отец (1855) и брат Жан Клод Тоннер (1873). В годы перестройки Французский институт в Петербурге установил отцу Петипа надгробие в форме гранитной голгофы. Мраморная плита брата Жана, существовавшая еще в 1980-е годы, ныне утрачена. Надгробие Евгении со сбитым крестом требует реставрации.

Тело Мариуса Петипа везли из Крыма по железной дороге. Гроб прибыл на Николаевский (Московский) вокзал. После краткой литии по католическому обряду процессия тронулась на Волковку, 1 (подробнее см. [8]).

В дневнике в отношении своих похорон Петипа писал: «Две лошади для дрог. Никаких приглашений... Только объявления в газетах» [2, с. 68]. Многие издания («Речь», «Новое время», «Нива», «Русское слово», «Петербургская газета», «Биржевые ведомости», «Раннее утро», «Рампа и жизнь») откликнулись на это знаковое событие. Среди провожавших Петипа были артисты — Е. Вазем, М. Кшесинская, Н. Бакеркина, К. Куличевская, П. Гердт, С. Андрианов, режиссер Г. Аистов, священник Пигулевский, композитор А. Глазунов, критик А. Плещеев. Однако публика отмечала отсутствие на церемонии официальных лиц от театральной дирекции. Впрочем, время был летнее, отпускное. Вскоре родные установили на могиле мраморный крест с надписью «Marius Petipa — 1 июля 1910 г.». Но история имела продолжение.

В традициях французских революционеров, собиравших в единый пантеон с разных погостов останки великих людей, М. И. Петипа был перезахоронен (1948) в Некрополе мастеров искусств (б. Тихвинское кладбище) Александро-Невской лавры. Оставшаяся дочь-наследница Вера тогда проживала в московском Доме ветеранов сцены, но активно общалась с сотрудниками Ленинградского музея городской скульптуры, в чьем ведении и теперь находятся Некрополи Санкт-Петербурга. Вот фрагмент письма к Вере от музейного хранителя: «Пока на могиле Вашего отца нет памятника, летом на холмике высаживают цветы, а рядом стоит этикетка с именем М. И. Петипа» [10, с. 20].

В 1958 году музеем была установлена овальная мраморная плита. В 1986 году из музейных материалов сделали постамент с полуколонной и светильником, на котором, наконец, была вырублена правильная дата рождения Петипа — 1818 год.

Исторический двусветный репетиционный зал Вагановской академии с 2013 года носит имя М. И. Петипа. После отставки (1903) его кресло у зеркала оставалось на месте. Ученики верили, что если ночью пробраться в зал и посидеть в кресле Петипа, то твоя судьба в балете состоится.

Периодически различные общества пытаются собирать средства на авторский памятник Петипа (могильный или городской). В 2008 году по инициативе Фонда танцовщика Ф. Рузиматова бы объявлен конкурс проектов на городской памятник. Среди пятнадцати работ предлагались бюсты и фигуры в полный рост с тросточкой или с балериной; встречались пристенные стелы и даже превращенная в памятник резная дверь. Первый в России памятник балетмейстеру пока не открыт. Но великий хореограф продолжает жить в своем блистательно-призрачном городе, ибо вся его классика большого стиля рождалась из архитектурного кода, алгоритма Санкт-Петербурга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы. М.: Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина, 2018. 224 с.
2. Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
3. Готье Т. Путешествие в Россию. М.: Мысль, 1988. 396 с.
4. Боглачева И. А. Артисты Санкт-Петербургского императорского балета: XIX век. СПб.: Чистый лист, 2015. 344 с.
5. Ильичева М. А. Неизвестный Петипа. СПб.: Композитор, 2015. 456 с.
6. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 205. Ед. хр. 767.
7. Матильда и Иосиф Кшесинские. Дневники, письма, воспоминания. М.: Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина, 2018. 448 с.
8. Илларионов Б. А. 1910 год: Петипа и Дягилев // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 116–122.
9. Хроника театра // Рампа и жизнь. 1910. № 28.
10. Дело на надгробие М. И. Петипа. // Архив ГМГС. П. 29.

REFERENCES

1. Marius Petipa. «Memuary» i dokumenty. M.: Gos. centr. teatr. muzej im. A. A. Baxrushina, 2018. 224 s.
2. Marius Petipa. Materialy, vospominaniya, stati. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.
3. Gote T. Puteshestvie v Rossiyu. M.: Mysl, 1988. 396 s.
4. Boglacheva I. A. Artisty Sankt-Peterburgskogo imperatorskogo baleta: XIX vek. SPb.: Chistyj list, 2015. 344 s.
5. Ilicheva M. A. Neizvestnyj Petipa. SPb.: Kompozitor, 2015. 456 s.
6. GCTM im. A. A. Baxrushina. F. 205. Ed. xr. 767.
7. Matilda i Iosif Kshesinskie. Dnevniki, pisma, vospominaniya. M.: Gos. centr. teatr. muzej im. A. A. Baxrushina, 2018. 448 s.
8. Illarionov B. A. 1910 god: Petipa i Dyagilev // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 3 (50). S. 116–122.
9. Xronika teatra // Rampa i zhizn. 1910. № 28.
10. Delo na nadgrobie M. I. Petipa. // Arxiv GMGS. P. 29.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Т. Н. Горина — science@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tatiana N. Gorina — science@vaganovaacademy.ru

УДК 792

АЛЕКСАНДР ШИРЯЕВ

В ВОСПОМИНАНИЯХ СОВРЕМЕННИКОВ

И. А. Пушкина¹

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

Статья посвящена творчеству А. В. Ширяева. В статье собраны, обобщены или упомянуты многочисленные воспоминания современников; процитированы фрагменты из ранее не опубликованных документов рубежа XIX–XX столетий, рассказывающих о творческой деятельности А. В. Ширяева — солиста балета Мариинского театра, педагога Ленинградского хореографического училища и создателя уроков характерного танца, одного из первых кинорежиссеров и аниматоров России.

Ключевые слова: история русского балета, А. В. Ширяев, Мариинский театр, В. А. Теляковский, М. И. Петипа, М. М. Фокин, Л. Д. Блок, Ф. В. Лопухов, Ю. И. Слонимский, характерный урок.

ALEXANDER SHIRYAEV IN THE MEMOIRS
OF CONTEMPORARIES

Irina A. Pushkina¹

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

The article is devoted to the work of A. V. Shiryayev. The article collected, summarized or mentioned numerous memoirs of contemporaries; Fragments from previously unpublished documents of the XIX–XX centuries are quoted, which tell about the creative activity of A. V. Shiryayev — ballet soloist of the Mariinsky Theater, teacher of the Leningrad Choreographic School and creator of character dance lessons, one of the first film directors and animators of Russia.

Keywords: history of Russian ballet, A. V. Shiryayev, Mariinsky Theater, V. A. Telyakovsky, M. I. Petipa, M. M. Fokin, L. D. Blok, F. V. Lopukhov, Yu. I. Slonim, character dance lessons.

Похожий по чудаковатой внешности
на Коппелиуса или Дроссельмейера, ...
Ширяев производил впечатление человека,
одержимого всепоглощающей страстью
к волшебству искусства.

Ю. Слонимский

Современником и активным участником театральной жизни конца XIX — начала XX веков был Александр Викторович Ширяев.

О нем с уважением отзывались коллеги по службе, современники и ученики. Многочисленные впечатления от кратких деловых встреч с Ширяевым оставлены на страницах дневников последнего директора Императорских театров В. Теляковского. О постоянной репетиторской работе артиста А. Ширяева писал в своих воспоминаниях и дневниковых записях М. Пети́па; о начале педагогической деятельности в Театральном училище — один из первых учеников Ширяева — М. Фокин. Искусствовед и критик балета А. Во́лынский дал краткое описание урока характерного танца, разработанного артистом. Об А. Ширяеве также писали в статьях и воспоминаниях: С. Худеков и К. Скальковский, М. Борисогле́бский и Ю. Сло́нимский, М. Кшесинская и А. Ваганова, Б. Нижинская и Ф. Лопухов, М. Франгопуло и М. Михайлов, О. Мунгалова и Н. Камкова, Т. Вечеслова, В. Красовская... Не так давно в 2006 году появилась книга воспоминаний башкирской балерины и педагога Н. Юлтыевой¹. В ней есть страницы, посвященные учебе в ЛХУ и непосредственно любимому преподавателю А. Ширяеву.

Чувствующий особенности национального колорита каждого танца исполнитель, увлеченный и вдумчивый преподаватель, уникальный хранитель и репетитор старой хореографии — это самые часто упоминаемые достоинства А. Ширяева. Разрозненно, из многочисленных источников мы знаем о нем достаточно много, но, как оказалось, если собрать все факты вместе, возникает подробная, насыщенная событиями жизнь неординарного артиста и человека с обширными интересами и знаниями.

Жизнь Александра Викторовича Ширяева (1867–1941) — танцовщика, педагога, репетитора и балетмейстера — прошла на стыке двух веков. Он танцевал под руководством М. Пети́па и Л. Иванова, участвовал в премьерах таких шедевров конца XIX века, как «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Лебединое озеро» (1895), «Раймонда» (1898). И он же, в 1938 году присутствовал и праздновал вместе со всеми 200-летие Ленинградского хореографического училища, танцуя мазурку из «Ивана Сусанина». Современница этого грандиозного события Л. Д. Блок так отзывалась о нем в статье, посвященной концерту: «Характерный танец был представлен с редкой полнотой,

¹ Юлтыева Нинель Даутовна (1926–2014) — советская балерина, педагог и балетмейстер республики Башкортостан. Закончила ЛХУ в 1941 году; автор книги «Адажио моей памяти».

если принять во внимание, что выступили два его прославленных ветерана — Ширяев и Кшесинский, в мазурке, поставленной Гольцем²! Мягкость, предупредительная галантность, элегантность и вдруг — резкий акцент, бравурный поворот, удар каблука...» [1, с. 478].

В 1925 году в статье, посвященной 40-летию артистической деятельности Александра Ширяева, театральный критик Юрий Бродерсен писал: «Превосходный характерный танцовщик и мимический артист в прошлом, отличный преподаватель, постановщик и репетитор в настоящем — Ширяев в продолжении всей своей сценической службы был весьма нужным работником ак-балета и ак-школы» [2, с. 14–15].

Ширяев родился в 1867 году³. В девятилетнем возрасте он поступил в Петербургское театральное училище. Отцом его был солист оркестра Гектор Пуни, соответственно, известный композитор балетной музыки Цезарь Пуни — его дед. Такие музыкально-артистические корни дали мальчику незаурядные способности. От отца и деда он «унаследовал далеко не часто встречающийся талант игры на многих музыкальных инструментах. Не учась специально, Ширяев владел доброй половиной инструментов оркестра и мог, если нужно, заменить соответствующих исполнителей», [3, с. 142] — читаем у Ю. Слонимского. Эти строки подтверждают и дополняют собственные воспоминания А. Ширяева: «С самого раннего детства я уже играл по слуху на рояле, а затем, понемногу перепробовал и другие инструменты, общим числом до пятнадцати. В конце концов, я остановился на виолончели...» [4, с. 69].

В школе первым его учителем по танцам стал Н. Волков. Он «был хорошим педагогом, но любил поговорить: бывало, говорит на уроке, а учеников заставит стоять с ногой, вытянутой на вторую позицию на уровне талии, и ждать, пока он договорит». Таким образом, он вырабатывал в учениках «адское терпение» [5].

Воспитанник Саша Ширяев оказался бойким и смышленным, поэтому в первые годы его чаще занимали в спектаклях Александринского театра «Гувернер», «Праздничный сон до обеда», «Каширская старина»⁴ и др. И естественно, после комедий, водевилей и других

² Гольц Николай Осипович (1800–1880) — воспитанник Петербургской театральной школы, солист балета, танцевавший при всех балетмейстерах XIX века, служивших в Петербурге (Ш. Дидло, Ф. Тальони, Ж. Перро, А. Сен-Леоне, М. Петипа, Л. Иванове). Мазурка в опере «Жизнь за царя» была поставлена Н. Гольцем по просьбе композитора М. Глинки в 1843 году.

³ Незаконнорожденный сын кордебалетной танцовщицы Мариинского театра Екатерины Ширяевой и солиста оркестра Гектора (Виктора) Пуни.

⁴ «Гувернер» В. Дьяченко, «Праздничный сон до обеда» А. Островского, «Каширская старина» Д. Аверкиева.

театральных пьес на уроках Н. Волкова «все казалось ему скучным и трудным» [5]. Учитель за пропуски «бомбардировал меня двойками» [5], а за любовь к драматическому искусству звал «драматургом» [4, с. 70]. Со временем успехи воспитанника в драматическом направлении становились все более заметными; А. Ширяева перевели в казенные ученики и определили на стипендию имени Ш. Дидло⁵. К четвертому году обучения отношение подростка к урокам танца осознанно меняется. Занимаясь серьезно и с усердием, Ширяев стал первым среди одноклассников. После Н. Волкова, следующим его преподавателем на два года был М. И. Петипа, а выпускал А. Ширяева П. А. Гердт.

Весной 1885 года на сцене маленького школьного театра прошел выпускной спектакль «Пахита», в котором заканчивающий школу А. Ширяев танцевал партию гусара Люсьена д' Эрвильи. После выпуска он становится артистом Императорского Мариинского театра⁶. Его служба начиналась в кордебалете с окладом 600 рублей в год. Руководство занимало его и в оперных, и в балетных спектаклях, в характерных и классических рас, но он обращал на себя внимание именно исполнением характерных танцев: «Легкость, подвижность, экспрессия, юмор и необычайная выразительность лица» [7, с. 309] отличали начинающего танцовщика от других исполнителей.

М. Франгопуло писала: «Превосходная зрительная память, природная музыкальность и большой интерес ко всему происходящему в театре помогли молодому артисту быстро выдвинуться. Однажды, на одной из репетиций давно не шедшего балета «Роксана»⁷, Петипа многое не мог припомнить из своей старой постановки. Но стоило зазвучать музыке, как Ширяев, мальчиком танцевавший в этом балете «черногорский марш», не только вспомнил все танцы, но и показал их восхищенному Петипа. Этого балетмейстер не ожидал от молодого, начинающего артиста. “Месье и медам, давай поблагодарим Ширай”, — предложил Петипа труппе» [4, с. 64–65].

Послужной список Ширяева стремительно пополнялся разнообразными танцами и ролями. Как он сам вспоминал: «Я умудрился выучить едва ли не все мужские партии текущего репертуара и потому

⁵ Известно, что кроме А. Ширяева стипендия Ш. Дидло присуждалась А. Булгакову, а позже регулярно, каждый год, и В. Нижинскому [15, с. 154, 330].

⁶ С 12 мая 1885 года А. В. Ширяев — артист балетной труппы Императорского Мариинского театра [6, с. 67].

⁷ «Роксана, краса Черногории» фантастический балет в 4-х действиях, музыка Л. Минкуса, хореография М. Петипа. Премьера состоялась 29 января 1878 года.

очень скоро выдвинулся из рядов кордебалета» [4, с. 72]. Его знали, как превосходного характерного танцовщика, и как талантливого гротескового и мимического исполнителя. «Основная особенность мимического таланта А. В. Ширяева — его необыкновенная простота. Мимика непосредственна, без стилизации и подчеркнутости, реалистична с ярко выраженным комическим уклоном», [2, с. 15] — так позже характеризовали танцовщика.

Даже простое перечисление отдельных партий из обширного репертуара Ширяева-танцовщика говорит о его универсальных исполнительских возможностях. Он танцевал стремительно страстный Индусский танец («Баядерка») и удалой Трепак («Щелкунчик»); был мужественным и диким Мулатом («Царь Кандавл») и несчастным уродцем Квазимодо («Эсмеральда»), простодушным Иванушкой и лихим пареньком в малороссийском танце («Конек-Горбунок»), благородным партнером в сдержанно стремительном Испанском танце («Лебединое озеро») и влюбленным романтиком Джеймсом («Сильфида») ...

В балете М. Петипа «Калькабрино»⁸ А. Ширяев вместе с О. Преображенской великолепно исполнял провансальский танец. В «Петербургской газете» этот выход отметили и писали, что «Г. Ширяев в настоящее время может, пожалуй, считаться лучшим из молодых танцовщиков характерных танцев, которого желательно бы почаще видеть на сцене» [8].

Через пять лет после выпуска из училища А. Ширяев постепенно стал характерным солистом [7, с. 309], и М. Петипа в своей новой постановке «Спящая красавица» (1890) определил его на роль феи Карабос. Артист с увлечением готовился и даже уже проходил ее на репетициях, но к премьере эту партию балетмейстер передал Э. Чекетти. Только через три сезона Ширяеву удалось выйти на сцену Мариинского театра в роли злой феи.

Во время постановки балета «Щелкунчик» в 1892 году Л. Иванов для дивертисмента в последнем акте сочинил трепак. На репетиции танец не понравился создателю, и тогда художник по костюмам Е. Пономарев (А. Ширяев его поддержал) предложил другой вариант: танец буффона с обручем в руках. Хореографию танцовщик сочинил сам. Танцую смело и ловко, он делал с обручем разные «акробатические штуки»⁹ в облагороженном балетном стиле. Премьера спектакля

⁸ «Калькабрино» фантастический балет в 3-х действиях, музыка Л. Минкуса, хореография М. Петипа. Премьера прошла 13 февраля 1891 года.

⁹ Акробатические штуки (устар.) — ловкие движения, выделять ногами разные штуки, разные *tour de force*.

в Мариинском театре вызвала неподдельный интерес, и в газетах появились отклики неравнодушных к искусству танца любителей. К. Скальковский¹⁰ посвятил премьере балета «Щелкунчик» большую статью, в которой так описал спектакль и заинтересовавших его исполнителей: «Танец шутов¹¹ — воспитанников училища — служит только фоном для замысловатых па г-на Ширияева, исполняющего замечательного отчетливо свою трудную партию» [9, с. 283].

Интересную подробность находим в воспоминаниях Ю. Григоровича. После выступления артист «удостоился похвалы П. Чайковского: “Как удивительно вы сочетаете грацию маркиза и ловкость обезьяны”» [10, с. 283]. Ширияев любил вспоминать эти слова композитора, произнесенные после премьеры спектакля.

С 1891 года А. Ширияев начал работать в Петербургском театральном училище¹². Он замещает Н. И. Волкова — своего первого учителя танцев. В воспоминаниях М. Фокина сохранились впечатления о Ширияеве-преподавателе: «Умершего строгого педагога заменил во многом противоположный ему по характеру Александр Викторович Ширияев. С ним ученики как-то подружились. Он показал нам, что и другим путем, без строгости, можно многого достигнуть» [11, с. 45–46]. Ширияев первое время преподавал классический танец. Но «на самом деле он был отличным характерным танцором, имел громадный успех в матлотах, малороссийских плясках, чардашах и т.д. и был гораздо более на своем месте, когда ему поручили специальный класс характерных танцев» [Там же].

Считается, что с 1891 года А. Ширияев стал вести класс характерного танца¹³. В действительности, он заменил Н. Волкова — педагога по классическому танцу, о чем свидетельствует М. Фокин. «Под руководством А. В. Ширияева я быстро одолел технику классического танца настолько, что в конце сезона уже выступал в главной роли на ученическом спектакле. ...Мне было одиннадцать лет, когда я выступил на таком спектакле в балете “Волшебная флейта”. Это был новый балет, специально поставленный Л. И. Ивановым» [11, с. 46]. Память подводит мемуариста. Уточняем, что балет “Волшебная флейта” был показан 10 марта 1893 года [12, с. 46] в Школьном театре Театрального училища, следовательно, М. Фокину в тот момент было уже двенадцать лет.

¹⁰ Скальковский Константин Аполлонович (1843–1906) — русский горный инженер, директор горного департамента, писатель-публицист, знаток балета.

¹¹ В дивертисменте 3-й картины танец № 4 *Danse des Bouffons* (тренаж).

¹² Оформлен на службу с 15 сентября 1891 года [6, с. 263].

¹³ Об этом писала М. Х. Франгопуло.

В своей книге, после описания репетиций и впечатлений от выхода в главной партии, он написал: «После А. В. Ширяева следующим моим учителем был восхитительный Павел Андреевич Гердт» [11, с. 48]. Значит, А. Ширяев преподавал классический танец, как минимум два (1891/92 и 1892/93) учебных года. Указанного времени было достаточно для подготовки и разработки экзерсиса по характерному танцу и пробных уроков. Тем более, что в пользу своего начинания надо было сначала убедить М. Петипа (что и случилось), а затем получить разрешение на преподавание нового предмета от директора Императорских театров И. Всеволожского.

Через пару лет это действительно произошло. Ширяев с большим энтузиазмом и усердием взялся за разработку и преподавание характерного класса. Эти уроки стали регулярно посещать некоторые артисты из труппы Мариинского театра, после чего даже Петипа отмечал рост профессионализма у исполнителей характерных танцев на Мариинской сцене. Уже с 1895 года танцовщик и преподаватель училища А. Ширяев был «назначен репетитором танцев как для балета, так и для оперы» [7, с. 309]. А в 1900 году второй балетмейстер Мариинского театра Лев Иванов просил Дирекцию Императорских театров назначить своим помощником А. Ширяева [7].

В дневниковых записях М. Петипа фамилия Ширяева встречается очень часто. Ему приходилось регулярно проводить репетиции спектаклей основного репертуара. Также он «выписывался» на репетиции по восстановлению старых постановок, или на работу по сочинению новой хореографии в операх. При этом танцевальная деятельность артиста оставалась по-прежнему насыщенной.

Наделенный хорошими данными и танцевальными способностями, Ширяев, как ни странно, иногда выходил на сцену для исполнения необычных персонажей. Например, в балете «Капризы бабочки»¹⁴ он «танцевал» партию Паука (точнее, исполнитель этой роли должен был все время ползать по полу за Мухой).

При возобновлении балета «Млада»¹⁵ в 1896 году М. Петипа поручил артисту исполнение партии шута¹⁶ — веселую пляску в русском стиле. Но Ширяеву захотелось сделать танец еще более эффектным

¹⁴ «Капризы бабочки» — балет в 1-м действии, музыка Н. Кроткова, хореография М. Петипа. Премьера прошла 5 июня 1889 года.

¹⁵ «Млада» — фантастический балет в 4-х действиях, музыка Л. Минкуса, хореография М. Петипа. Премьера состоялась 2 декабря 1879 года.

¹⁶ Изначально это был русский танец, который Л. Минкус сочинил для балета М. Петипа «Камарго» (1872). Первым исполнителем танца был П. Карсавин.

и, с согласия балетмейстера, танцовщик придумал для себя несколько сильных прыжков, которые заканчивались вприсядку на одну ногу. «До меня таких фокусов никто не делал», [4, с. 87] — писал артист впоследствии. Публика обратила внимание на эту новую «изюминку», и танец имел успех. А в балете М. Петипа «Времена года» (1900) А. Ширяев танцевал одного из двух Сатиров вместе с А. Горским. Эту партию отметила в воспоминаниях М. Кшесинская. Иногда ему приходилось заменять солистов Л. Иванова, А. Бекефи, а позже Э. Чеккетти, П. Гердта...

Амплуа танцовщика было хорошо известно, он великолепно смотрелся в характерных, национальных плясках, в комедийных и острохарактерных партиях. Тем необычнее был его выход в партии знатного сарацина Абдерахмана в балете «Раймонда» 14 ноября 1903 года. Хорошо зная свои возможности, А. Ширяев отказывался от этого предложения, но исполнительница Раймонды О. Преображенская его очень просила, и он согласился. Все прошло благополучно.

М. Петипа о том спектакле в дневнике записал: «У Гердта болит нога. Заменяет его Ширяев, который довольно прилично сыграл свою роль» [10, с. 84]. Но более артист в этой партии не появлялся, хотя П. Гердт, которого А. Ширяев тогда выручил, ему предлагал выступить еще раз и тем самым закрепить партию за собой.

Танцовщик, чувствующий природу национальных танцев, всегда органично воспринимается в них. У М. Фокина в первом, давно забытом, варианте «Шопенианы» с сюжетными эпизодами и характерными танцами, Ширяев в паре с В. Фокиной солировал в заключительной массовой Тарантелле. Она «напоминала традиционную коду — стремительная, веселая и захватывающая» [13, с. 112]. Танцовщик в ней смотрелся великолепно.

В 1906 году при постановке балета «Евника» М. Фокин сочинил для А. Ширяева партию греческого раба. Из воспоминаний М. Кшесинской узнаем, что премьерный состав артистов в этом балете был «первоклассным. П. А. Гердт исполнял заглавную роль Петрония с присущим ему великолепию стиля и мимики, Анна Павлова танцевала изумительно роль Антои, скульптора Клавдия играл превосходный мим Булгаков, который обладал таким даром драматической передачи роли, что одно время хотел перейти в драматическую труппу. Блестящий танцовщик А. В. Ширяев ... играл роль греческого раба Петрония¹⁷...» [14, с. 107].

¹⁷ Цитата верна. Имеется ввиду раб господина Петрония, а не имя раба.

У Брониславы Нижинской в воспоминаниях есть любопытная подробность: «Вацлаву было приятно, что Фокин доверил ему Греческого раба — одну из лучших характерных партий в балете «Евника», годом раньше созданную на Александра Ширяева» [15, с. 296]. Еще М. Петипа заметил и использовал прыжковые возможности танцовщика. Артист исполнял танец «Мулат и баядерка». «Этот номер требовал от исполнителя, прежде всего, большого и мягкого прыжка с элевацией, что доступно было немногим: с большим блеском его танцевали Ширяев и Нижинский», [16, с. 156] — писал впоследствии Ф. Лопухов.

В объемном труде «История танцев» С. Худеков, перечисляя выдающихся исполнителей рубежа XIX–XX столетий, пишет: «Из других артистов этого времени достойны упоминания гг. братья Легат¹⁸, Лукьянов¹⁹, Ширяев — прекрасный исполнитель характерных танцев, особенно оживленных «присядных» русских и славянских танцев» [17, с. 179]. Фантазии, мастерства и огромного желания танцевать ему было не занимать. И это отмечал М. Фокин, говоря об огромном успехе Ширяева в популярном тогда танце матлот. Именно в костюме морячка и во время исполнения этого номера изобразили Ширяева в дружеском шарже братья Н. и С. Легаты. Воспоминания М. Франгопуло подтверждают, что «ноги танцовщика сплетались и расплетались при полном покое верхней части корпуса». Далее она пишет: «Среди целого ряда удачно сыгранных им ролей — Квазимодо, Марцелина, фея Карабосс, Иванушка и др. — шедевром все же остается виртуозное исполнение “Матлота” — как соло, так и вместе с А. Бекефи и О. Преображенской» [4, с. 66].

«Матлот»²⁰ — танец юнги. В самом конце XIX века он появился на концертных площадках, в благотворительных концертах и сразу вызвал интерес у публики. Его популярность среди профессиональных исполнителей была столь велика, что матлот в разное время танцевали А. Бекефи, О. Преображенская, А. Ширяев, Е. Смирнова, Е. Люком, В. Пономарев, Э. Вилль, А. Монахов и даже такая академически «холодная» танцовщица, как Е. Гердт [18].

До революции матлот танцевали в форме французского матроса; в берете с красным помпоном. Изначально в танце раскрывался образ

¹⁸ Легат Николай Густавович (1869–1937), Легат Сергей Густавович (1875–1905) — классические танцовщики, балетмейстеры и педагоги Мариинского театра и Театрального училища.

¹⁹ Лукьянов Сергей Иванович (1859–1911) — выдающийся характерный танцовщик второй половины XIX века.

²⁰ Танцу Матлот родственны английский танец Жига и русский Яблочко.

разбитного, смекалистого паренька, который «под один и тот же примитивный, бесконечно повторявшийся мотив в ритме польки», выполнял корабельную работу: «то надраивал ногами палубу, то якобы взбирался по канату на мачту, то натягивал паруса, то напряженно работал веслами качавшейся на волнах шлюпки» [18, с. 11]. Разные танцовщики по-своему варьировали морскую тему. На одну и ту же музыку танцевали юнги, шкипера и матерые морские волки.

Сам А. Ширяев писал, что впервые этот номер он увидел в исполнении старшего товарища по сцене А. Бекефи: «Танец этот так меня захватил, что я тотчас же принялся за его разучивание. В результате я создал свой собственный «матлот», составленный отчасти из движений, виденных мной у Бекефи, отчасти сочиненных мною самим. ... «Матлот» вошел в мой постоянный дивертисментный репертуар, и я исполнял его множество раз»²¹.

Ширяев мастерил кукол, рисовал, увлекался фото- и киносъемкой. Находки конца XX века (сохранившиеся фильмы и фрагменты из фильмов Ширяева) позволяют восхищаться качеством и профессионализмом работы.

На заре русского кинематографа танцовщик серьезно заинтересовался новинкой купил киноаппарат, стал пробовать снимать. Он понял удобство возможностей киносъемки для балета, и просил Дирекцию Императорских театров дать ему разрешение снимать танцы балерин и целые спектакли. Инициатива не была поддержана театральными чиновниками.

В дневниках В. Теляковского нашли отражение уникальные подробности из театральной жизни тех лет (директор вел их с завидной регулярностью). Премьеры и вводы артистов, бенефисы и назначения, даже самые незначительные события, просьбы и встречи... — все есть в этих тетрадах. Теляковский анализирует, дает оценку происходящему; он педантичен и точен. Он старается для блага дела, достаточно благоразумен и открыт для всего нового... А. Ширяев к этому времени далеко не последнее лицо в балетной труппе Мариинского театра²². Но в записях 1901–06 годов ничего не говорится об инициативе

²¹ А. Ширяев: «При возобновлении весной 1900 года балета “Грациелла”, мы танцевали “Матлот” с А. Бекефи, введя его, таким образом, на сцену Мариинского театра» [4, с. 89].

²² А. Ширяев с 12 мая 1895 года назначен репетитором танцев в балетах и операх, а с 1 сентября 1903 года он — второй балетмейстер после М. Петипа. В качестве балетмейстера Ширяев возобновил старые постановки («Гарлемский тюльпан», 5 марта, 1903), репетировал («Спящая красавица», «Жизель», «Раймонда», «Пробуждение Флоры», «Фиаметта» и др., танцы в операх), ставил танцы.

танцовщика-солиста и репетитора вести киносъемку балетов, хотя фамилия артиста встречается достаточно часто в связи с повседневными театральными делами и заботами.

К началу нового столетия А. Ширяев — характерный танцовщик, преподаватель, репетитор, сочинитель танцев, пока только для собственного исполнения. Но известно, что в 1902 году во время гастролей артистов Мариинского театра в Монте-Карло он поставил балет «Лазурный берег» («La Cote d'Azur») «в шесть дней с большим вкусом» [20].

Со временем к нему стали обращаться по поводу осуществления хореографических постановок в драме. Сохранилось письмо А. В. Половцова²³ к Ширяеву от 6 января 1903 года с просьбой участвовать в постановке пьесы «Ломоносов» для бенефиса В. Давыдова²⁴: «Многоуважаемый Александр Викторович, Ваша любезность с одной стороны и Ваши выдающиеся таланты, актерский и режиссерский, с другой, дают нам, мне и режиссеру М. Е. Дарскому, смелость покорнейше просить Вас не отказать нам в Вашей просвещенной [нрзб. особе? — И. П.] при постановке сцен 3 д. и 1 карт. 4 д. «Ломоносова», в которых принимают участие балетные артисты...» [21, с. 15]. Ширяев просителям не отказывал. Это были его обязанности, хотя рядом с Петипа и Ивановым балетмейстером себя не чувствовал. Большие постановки, которые ему приходилось осуществлять по долгу службы (танцы в операх «Руслан и Людмила», «Садко»), были не всегда хороши.

Но были и удачные хореографические сочинения. Так, Ф. Лопухов вспоминает: «я признаю потерей изъятие из последнего акта «Раймонды» детского «Венгерского танца», хорошо поставленного Ширяевым под маркой Петипа. Ширяев вложил долю своего творчества и в постановку второго акта — в «Пляску сарацинских мальчиков» [16, с. 85].

12 декабря 1904 года Александру Ширяеву предоставили почетный бенефис за 20-летнюю службу. К этому вечеру заслуженный артист сочинил одноактный балет «На перепутье» на музыку И. Армсгеймера, в котором исполнил модный и любимый публикой матлот. Но отзыв в дневнике В. Теляковского об этом бенефисе остался исключительно отрицательный!

Зрители в тот вечер увидели три отделения в исполнении всей балетной труппы: в первом — балет, сочиненный Ширяевым; во втором отделении артисты исполняли дивертисмент, в котором соседствовали

²³ Половцов Анатолий Викторович (1849–1905) — историк, писатель, архивист.

²⁴ Давыдов Владимир Николаевич (наст. Иван Николаевич Горелов (1849–1925)) — артист Александринского театра с 1880 по 1924 годы.

детская мазурка и цыганский танец, *pas de deux* и рапсодия Листа, а сам бенефициант вышел в танце шута; и в последнем отделении была показана вторая картина из балета «Брама» с участием М. Кшесинской [22, с. 113–115]. Директору Императорских театров не понравились костюмы артистов, множество разнохарактерных номеров. В. Теляковский после этого вечера записал: «Порой мне казалось, что я сижу в цирке или зоологическом саду на открытой сцене» [23, с. 352].

Завершение обязательной двадцатилетней артистической службы в балете²⁵, плохие отношения с Директором стали причиной для театральной администрации не давать Ширяеву танцевать сверх положенных лет. Ю. Слонимский писал: «Ширяев был уволен Теляковским, стремившимся расстаться с соратниками Пети́па. Авторитет на редкость скромного Ширяева был настолько велик, что в требованиях забастовщиков 1905 года содержится пункт о возвращении его на работу»²⁶ [24, л. 23]. Требование возврата Ширяева и Бекефи было связано с тем, что они вели класс народно-характерного танца [25, с. 462], который оказался очень полезным для артистов характерного амплуа.

После увольнения в 1905 году неунывающий А. Ширяев ездил с гастрольями в Берлин, Лондон, Париж, Монте-Карло, Варшаву. Там он выступал как танцовщик и балетмейстер, и даже в Лондоне организовал школу-студию; много ездил по России. Эти поездки давали возможность узнать новые национальные танцы и особенности их исполнения, немного заработать и оставаться в хорошей балетной физической форме. Подобно Ширяеву, многие танцовщики Императорских театров подрабатывали в период отпуска. Артисты выезжали с подготовленной программой выступлений: «Организаторами поездки по России летом 1906 года были Г. Кякшт и А. Ширяев. Запомнились больше всего спектакли и концерты в Одессе и Николаеве. Труппа была маленькая, танцевать приходилось все — кордебалетные места и соло, классику и характерные танцы. Это была хорошая школа профессионального мастерства» [16, с. 155] — писал Ф. Лопухов.

Современники отмечали разностороннюю одаренность и профессиональную увлеченность Ширяева. Итогом серьезного интереса к народным танцам, фиксирования стало постепенное создание характерного экзерсиса, начало регулярных уроков характерного танца в театре. Впоследствии свой огромный опыт А. Ширяев в содружестве с младшими коллегами по театру А. Бочаровым и А. Лопуховым

²⁵ Уволен 12 мая 1905 года.

²⁶ Вместе с М. Пети́па и А. Бекефи.

упорядочил и зафиксировал в книге «Основы характерного танца»²⁷. Так А. Ширяев стал «отцом» русского характерного направления [18, с. 141].

Одним из почитателей Ширяева-педагога был искусствовед и критик балета А. Волынский. В его «Книге ликований» кратко описан характерный экзерсис, который критик увидел при посещении урока в хореографическом техникуме. Волынский рассуждает о характерном экзерсисе, который в своей основе имеет классический танец. Все развитие характерного урока должно строиться по типу урока классики с его постепенностью и нарастанием нагрузок и сложности. По мнению А. Волынского, именно экзерсис А. Ширяева отвечает высоким требованиям педагогического мастерства: «трудно было бы выделить и распознать в упражнениях Ширяева классический каркас: он ушел куда-то вовнутрь и растаял в сложных прикладных вариантах характерного танца» [26, с. 217]. Высочайший профессионализм и увлеченность педагога ведет за ним учеников и сторонних наблюдателей: «Я сел на эстраде, чтобы записывать. Но недолго я набрасывал впечатления. Карандаш останавливался, и я весь предавался созерцанию происходящего», [26, с. 217] — писал Волынский. Продолжая наблюдения, критик восторженно отмечал: «Все танцует у Ширяева: нога, спина, корпус, руки и голова. Дан в эмбрионе будущий характерный танец, во всех своих разветвлениях и разновидностях» [Там же]. Тонко ощущая природу танца, обладая обширными знаниями и театральным опытом, Ширяев ставил танцы для учеников. Волынский дал пару примеров таких постановок на восточные индийские и арабские мотивы. Общий вывод глубоко заинтересованного современника таков, что «каждая мелочь на своем месте, и все в совокупности представляет аккорд высокой художественности» [26, с. 250].

В революционных событиях 1917 года пятидесятилетний А. Ширяев никакого участия не принимал. В отличие от многих своих сослуживцев он только в 1918 году окончательно вернулся в родной Петроград и продолжил посильно служить любимому искусству как преподаватель, репетитор и даже, по необходимости, как танцовщик.

6 октября 1918 года А. Ширяев получает благодарность от Временного комитета Александринского и Михайловского театров, который «считает для себя приятным долгом выразить Вам свою глубокую благодарность за то, что Вы охотно пришли на помощь нашему театру [Александринскому. — И. П.] и в трудную минуту, в спектакле

²⁷ Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца.

«Жеманницы» 6-го сего октября, заменили заболевшего дирижера, взяв на себя без всякой подготовки трудную задачу руководить оркестром в этом спектакле» [27, ед. хр. 7]. В этом проявилась еще одна грань профессиональных возможностей артиста.

Первые послереволюционные годы были сложнейшими для тех, кто остался и не покинул страну. Начиналась Гражданская война. Ответы на вопросы «что делать и как жить» каждый искал самостоятельно. Для людей творческих и театральных эти вопросы имели отношение не только к быту: нужно было поддерживать и сохранять традиции и всё достигнутое в последние годы в театральных искусствах. Тем более, что новая власть считала бывшие Императорские театры с их старым репертуаром, огромными штатами служащих и артистов, отжившими своё время, не отвечающими важности момента. Задача сохранения хотя бы некоторых спектаклей из ранее созданного и накопленного репертуара стояла перед всеми, кто остался служить на сценах Петрограда и Москвы... А. Ширяев вернулся в школу на Театральной улице, в бывший Мариинский театр, начал преподавать в школе Русской драмы.

21 января 1919 года Александр Викторович получает благодарственную бумагу: «Педагогический совет школы Русской Драмы Государственных Петроградских Театров, рассмотрев на заседании своем от 18 января с/г. результаты произведенного экзамена учащимися I цикла по преподаваемым Вами танцам, пришел к единогласному решению, ввиду достигнутого блестящего успеха за столь короткий и неблагоприятный для занятий период времени, постановил выразить Вам свою глубокую и сердечную благодарность за Ваши столь плодотворные и блестящие труды в Школе и об этом особо отметить в протоколе заседания Совета» [27, ед. хр. 8].

Эта благодарность особо ценна, в ней констатируется четкое понимание всей сложности процессов, происходивших за стенами театров и Школы и, одновременно, отмечен подвижнический труд преподавателя танцев (!) в таких труднейших условиях, когда у многих опускались руки и исчезала вера в будущее. А. Ширяев не был пессимистом, впрочем, как многие его коллеги-современники: А. Ваганова, Ф. Лопухов, Е. Вечеслова-Снеткова, Е. Гердт, М. Романова, А. Лопухов, В. Семенов, А. Монахов, В. Пономарев... Именно они составляли основу преподавателей танца в Театральной школе.

О педагогической деятельности А. Ширяева его младший современник Ф. Лопухов напишет с особым уважением: «из всех преподавателей я отметил бы больше других Ширяева» [16, с. 199]. Из того

времени Лопухов запомнил, что «ветеран русского балета А. Ширяев экспромтом подменял заболевших в ответственных мимических партиях, а в толпе приходилось участвовать всем, включая помощников режиссера и даже бывалых рабочих сцены» [16, с. 197].

Молодой Ю. Слонимский, увлекшись балетом, и периодически встречая А. Ширяева в стенах Хореографического училища в начале 1920-х годов, запомнил его таким: «Лицо римского патриция (особенно в профиль) в густой шапке седых волос, контрастировавших с большими черными-пречерными бровями, небольшой рост, коренастость, низкий рокочущий голос» [3, с. 144]. Наверняка, именно таким его помнили многие современники и воспитанники.

В 1921 году во время чествования 35-летней театральной деятельности А. Ширяева, ему одному из первых присвоили звание Заслуженного артиста Республики.

В 1922–23 годах перед новым художественным руководителем балетной труппы Ф. Лопуховым остро стоял вопрос восстановления и сохранения старого репертуара. В этом ему помогали «старики», больше всех — А. Ширяев; без них он вряд ли смог бы выполнить это задание [16].

Ф. Лопухову, Ю. Слонимскому и Т. Вечесловой принадлежат наиболее подробные и значительные воспоминания о Ширяеве. Лопухов описывает профессиональные тонкости и особенности Ширяева-танцовщика и педагога, и некоторые домашние обстоятельства его жизни. Слонимский делится впечатлениями человека, не знавшего артиста в период расцвета его танцевального таланта, но наблюдающего Ширяева в активный период преподавания в хореографическом училище. У Т. Вечеслой — детские впечатления от встреч с Ширяевым в школе и классах. Они непосредственны и эмоциональны.

А. Ваганова отмечала, что «система преподавания характерного танца у нас появилась после Великой Октябрьской революции. Достижениям в этой области мы обязаны Александру Викторовичу Ширяеву» [28, с. 42]. Педагогическая деятельность Ширяева началась ещё до революции. Глубокое знание национальных танцев, а главное, желание передавать, учить танцевальному искусству артист имел всегда.

Учеников, прошедших у него курс танцевальных наук, было немало. Ф. Лопухов пишет: «Первые ученики Ширяева по характерному танцу — А. Бочаров, Г. Гольде, А. Монахов, М. Фокин и я...» [29, с. 149]. Ф. Лопухов и М. Фокин первыми написали о А. Ширяеве как преподавателе. А потом уже другие его воспитанники первых десятилетий страны Советов с благодарностью и любовью вспоминали старого учителя.

Михаил Михайлов поступил в училище в 1914 и закончил в 1921 году, после чего был принят в театр кордебалетным танцовщиком и прошел долгий путь от незаметного артиста кордебалета до ведущего солиста, репетитора и преподавателя. Под конец творческого пути у М. Михайлова возникло желание записать свои воспоминания. Так появилась книга, в которой описана жизнь школы и балетной труппы бывшего Мариинского театра. Учеба М. Михайлова, особенно вторая ее половина, пришлась на самое беспокойное и сложное время. Будучи ребенком, он многого не замечал. Проводя в стенах училища большую часть дня, воспитанники были счастливы. Они имели возможность общаться с уникальными педагогами-профессионалами: «Когда я учился в школе, уроки характерного танца вел старейший мастер этого жанра А. В. Ширяев. Замечательный в прошлом танцовщик, чудесный человек, он пользовался большущей популярностью среди нашего молодого племени и был одним из самых любимых нами учителей. Александр Викторович проводил в школе огромную работу; причем не ограничивался только областью преподавания, а выступал еще и как организатор-постановщик ученических концертов и спектаклей в нашем маленьком школьном театре. ... старый учитель передавал нам свои богатые знания со всей щедростью своего большого любвеобильного сердца» [30, с. 80].

Ольга Мунгалова²⁸, ученица О. Преображенской и А. Вагановой, выпускница 1923 года, стала балериной, исполняя сольные партии в старых балетах и сложнейшие партии нового репертуара, создаваемого Ф. Лопуховым. В записках о годах учебы она рассказывает, что Ширяев обнаружил в ней способности к характерному танцу: «начал выделять среди других, стал ставить на меня сольные характерные танцы, а я заняла в школе положение характерной танцовщицы. Классика у меня отошла на второй план» [29, с. 2]. Ширяев, в памяти которого держались уникальные хореографические композиции из старинных балетов²⁹, для практики учащихся ставил в учебном театрике фрагменты постановок или даже полностью небольшие спектакли. Об участии в некоторых из них писала О. Мунгалова: «Я уверена, что только работа с ним над этими балетами дала мне

²⁸ Мунгалова Ольга Петровна (1905–1942) окончила Петроградское хореографическое училище в 1923 году. Танцевала в театре имени С. М. Кирова с 1923 по 1942 годы. Была первой исполнительницей партии Ледяной девы в одноименном балете Ф. В. Лопухова.

²⁹ «Коппелия», «Привал кавалерии», «Грациелла», «Пахита», «Тщетная предосторожность».

уверенность прийти в класс А. Я. Вагановой не погибшей для классического танца»³⁰.

А увлечение кинематографом с годами так и не прошло. Александр Викторович проживал в том же здании Хореографического училища, в котором преподавал. Иногда он приглашал воспитанников к себе на квартиру, показывал фрагменты, или целиком отснятые танцы, комментировал. В 1923 году А. Ширяева пригласили на роль танцмейстера Скрипочкина в немом фильме режиссера А. Ивановского³¹ «Комедиантка», снятого по рассказу Н. Лескова «Тупейный художник». Но отзывов на эту работу артиста в воспоминаниях современников, и даже в книге³² А. Ивановского, мы не нашли.

Уникальный классический танцовщик своего времени Вахтанг Чабукиани учился в Ленинградском хореографическом техникуме с 1926 по 1929 годы. Он вспоминал, «что на актеров его поколения большое влияние имели два выдающихся представителя характерного танца — А. В. Ширяев и А. М. Монахов» [32, с. 25]. Многие из тех, кто знал А. Ширяева уже только как преподавателя, всегда с благодарностью и уважением говорили и вспоминали о нем А. Ермолаев и К. Сергеев, Н. Анисимова и Н. Дудинская, Н. Ястребова и Н. Юлтыева...

В последнее десятилетие жизни, в 1930-е годы, А. Ширяев без остатка отдался педагогической деятельности. Дети были набраны из Башкирии, жили в школьном интернате и с родителями общались только в летние каникулы. Он руководил этим национальным классом и стал их добрым гением. Много времени проводя с учениками, он преподавал в помещении училищного театра, который после его кончины стали именовать «театром Ширяева». 12 апреля 2016 году решением Ученого совета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой имя Александра Викторовича Ширяева было официально закреплено за Школьным театром Академии.

Время неумолимо быстро идет вперед, отодвигая все дальше имена и события века XX-го. В 2017 году исполнилось 150 лет со дня рождения

³⁰ О. Мунгалова: «Повторяю, что только один А. В. Ширяев (говорю только о себе) заинтересовал работой настолько, что работать у него хотелось и результаты получались неплохие и учеба у него подготовила меня к более безболезненному переходу к А. Я. Вагановой» [31, с. 2, 3].

³¹ Ивановский Александр Викторович (1881–1968) — русский, советский режиссер театра и кино. Первые его фильмы были немыми («Три портрета» (1919), «Комедиантка» (1923) и др.). Он сочинил либретто к балету «Динамиада», по которому Д. Д. Шостакович написал музыку. Балет был показан в 1930 году в театре имени С. М. Кирова под другим названием «Золотой век».

³² Ивановский А. В. Воспоминания кинорежиссера.

А. Ширяева, но в связи с готовящимися торжествами к 200-летию М. Петипа о его младшем современнике почти не вспоминали.

Т. Вечеслова, в книге «Я — балерина» написала: «Я не знаю человека в нашей актерской среде, который бы равнодушно отзывался об Александре Викторовиче. Его имя всегда вызывает волну чувств, глубоких и благодарных, добрую грусть о том, что его уже нет среди нас» [33, с. 44].

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство. 1987. 556 с.
2. Юр. Б. Р. А. В. Ширяев. К 40-летию артистической деятельности. Рабочий и театр. 1925. № 22, 31 мая.
3. Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Л.: Сов. композитор. 1984. 264 с.
4. Ширяев А. Петербургский балет // Киноведческие записки. 2004. № 67. С. 61–101.
5. Материалы, собранные М. Х. Франгопуло для монографии о 3. а. РСФСР А. В. Ширяеве: рукопись (машинописный экземпляр) // СПб. Отд. Союза театральных деятелей. б/ инв. № .
6. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1890–91 (первый год). СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1892. 330 с.
7. Материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский. Л.: Ленинград. Гос. хореограф. училище. 1938. Т. 1. 380 с.
8. Б [езобразов]. Театральное эхо // Петербургская газета. 1895. 21 сент.
9. Скалковский К. Статьи о балете: 1868–1905. СПб.: Чистый лист. 2012. 576 с.
10. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. 1971. 448 с.
11. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство. 1981. 510 с.
12. Материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский. Л.: Ленинград. Гос. хореограф. училище. 1939. Т. 2. 356 с.
13. Добровольская Г. Н. Михаил Фокин. Русский период. СПб.: Гиперион, 2004. 496 с.
14. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 414 с.

15. *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания: в 2 ч. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. 352 с.
16. *Лопухов Ф. В.* Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.
17. *Худеков С. Н.* История танцев: в 4 т. Петроград: Тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова, 1918. Т. 4. 309 с.
18. *Михайлов М.* Молодые годы ленинградского балета. Л.: Искусство, 1978. 152 с.
19. *Ширяев А.* Петербургский балет // Киноведческие записки. № 92/93. 2009.
20. Петербургский листок. 1902, 19 марта.
21. Письма Половцова А. В. // ОР Российской Национальной Библиотеки. Ф. 601. Ед. хр. 199.
22. Ежегодник Императорских театров 1904–1905 гг.: в 2 ч. СПб.: Издание Дирекции Императорских театров, 1905. 376 с.
23. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906. СПб.; М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 928 с.
24. *Слонимский Ю.* В далекие двадцатые. Записки о петроградском балете. Черновой вариант книги [вариант 1]. Глава 4 // ОР СПб Театральной библиотеки. Ф. 22. Оп. 2. Ед. хр. 91. Л. 23.
25. *Теляковский В. А.* Воспоминания. Л.; М.: Искусство, 1965. 484 с.
26. *Вольнский А. Л.* Книга ликований. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 301 с.
27. Благодарности временного комитета Александринского и Михайловского театров и школы русской драмы // СПб гос. музей театр. и муз. искусства. Ф. 157. Ед. хр. 7; 8.
28. *Агриппина Яковлевна Ваганова:* Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.; М.: Искусство, 1958. 342 с.
29. *Лопухов Ф.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1971. 216 с.
30. *Михайлов М. М.* Жизнь в балете. Л. — М.: Искусство, 1966. 316 с.
31. Воспоминания О. П. Мунгаловой // СПб. Отд. Союза театральных деятелей. Инв. № 412-р. С. 2.
32. *Львов-Анохин Б.* Сергей Корень. М.: Искусство, 1988. 240 с.
33. *Вечеслова Т. Я* — балерина. Л.; М.: Искусство, 1964. 272 с.

REFERENCES

1. *Blok L. D.* Klassicheskij tanec. Istoriya i sovremennost. M.: Iskustvo. 1987. 556 s.

2. Yur. B. R. A. V. Shiryayev. K 40-letiyu artisticheskoy deyatel'nosti. Rabochij i teatr. 1925. № 22, 31 maya.
3. Slonimskij Yu. Chudesnoe bylo ryadom s nami. L.: Sov. kompozitor. 1984. 264 s.
4. Shiryayev A. Peterburgskij balet // Kinovedcheskie zapiski. 2004. № 67. S. 61–101.
5. Materialy, sobrannye M. X. Frangopulo dlya monografii o Z. a. RSFSR A. V. Shiryayev: rukopis (mashinopisnyj ekzemplyar) // SPb. Otd. Soyuz teatralnyx deyatelej. b/ inv. № .
6. Ezhegodnik Imperatorskix teatrov. Sezon 1890–91 (pervyj god). SPb.: Izdanie Direkcii Imperatorskix teatrov, 1892. 330 s.
7. Materialy po istorii russkogo baleta / sost. M. Borisoglebskij. L.: Leningrad. Gos. xoreograf. uchilishhe. 1938. T. 1. 380 s.
8. B [ezobrazov]. Teatralnoe exo // Peterburgskaya gazeta. 1895. 21 sent.
9. Skalkovskij K. Stati o balete: 1868–1905. SPb.: Chistyj list. 2012. 576 s.
10. Marius Petipa. Materialy. Vospominaniya. Stati. L.: Iskusstvo. 1971. 448 s.
11. Fokin M. Protiv techeniya. Vospominaniya baletmejestera. L.: Iskusstvo. 1981. 510 s.
12. Materialy po istorii russkogo baleta / sost. M. Borisoglebskij. L.: Leningrad. Gos. xoreograf. uchilishhe. 1939. T. 2. 356 s.
13. Dobrovolskaya G. N. Mixail Fokin. Russkij period. SPb.: Giperion, 2004. 496 s.
14. Kshesinskaya M. F. Vospominaniya. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992. 414 s.
15. Nizhinskaya B. F. Rannie vospominaniya: v 2 ch. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. Ch. 1. 352 s.
16. Lopuxov F. V. Shestdesyat let v balete. M.: Iskusstvo, 1966. 368 s.
17. Xudekov S. N. Istoriya tancev: v 4 t. Petrograd: Tip. «Petrogradskoj gazety» S. N. Xudekova, 1918. T. 4. 309 c.
18. Mixajlov M. Molodye gody leningradskogo baleta. L.: Iskusstvo, 1978. 152 s.
19. Shiryayev A. Peterburgskij balet // Kinovedcheskie zapiski. № 92/93. 2009.
20. Peterburgskij listok. 1902, 19 marta.
21. Pisma Polovcova A. V. // OR Rossijskoj Nacionalnoj Biblioteki. F. 601. Ed. xr. 199.

22. Ezhegodnik Imperatorskix teatrov 1904–1905 gg.: v 2 ch. SPb.: Izdanie Direkcii Imperatorskix teatrov, 1905. 376 s.
23. *Telyakovskij V.A.* Dnevnik Direktora Imperatorskix teatrov. 1903–1906. SPb.; M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2006. 928 s.
24. *Slonimskij Yu.* V dalekie dvadcatye. Zapiski o petrogradskom balete. Chernovoj variant knigi [variant 1]. Glava 4 // OR SPb Teatralnoj biblioteki. F. 22. Op. 2. Ed. xr. 91. L. 23.
25. *Telyakovskij V.A.* Vospominaniya. L.; M.: Iskusstvo, 1965. 484 s.
26. *Volynskij A.L.* Kniga likovanij. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992. 301 s.
27. Blagodarnosti vremennogo komiteta Aleksandrinskogo i Mixajlovskogo teatrov i shkoly russkoj dramy // SPb gos. muzej teatr. i muz. iskusstva. F. 157. Ed. xr. 7; 8.
28. Agrippina Yakovlevna Vaganova: Stati. Vospominaniya. Materialy. L.; M.: Iskusstvo, 1958. 342 s.
29. *Lopuxov F.* Xoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1971. 216 s.
30. *Mixajlov M.M.* Zhizn v balete. L. — M.: Iskusstvo, 1966. 316 s.
31. Vospominaniya O.P. Mungalovoj // SPb. Otd. Soyuza teatralnyx deyatelej. Inv. № 412- r. S. 2.
32. *Lvov-Anoxin B. Sergej Koren.* M.: Iskusstvo, 1988. 240 s.
33. *Vecheslova T.* Ya — balerina. L.; M.: Iskusstvo, 1964. 272 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И. А. Пушкина — i.pushkina.spb@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Irina A. Pushkina — i.pushkina.spb@yandex.ru

УДК 793.3

ЯЗЫК ДВИЖЕНИЯ ГАГА:

ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ

О. Е. Тимошенко¹

¹ Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена танцевальной лаборатории «Гага для балета» и интеграции языка движения Гага в академическую танцевальную практику в России. Автор описывает особенности техники Гага, инструментарий, использованный педагогами на лаборатории, и анализирует опыт, полученный артистами в рамках технических классов и изучения репертуара танцевальной компании «Бат-Шева» (Израиль).

Ключевые слова: язык движения Гага, классический танец, современный танец, импровизация, О. Нахарин, «Бат-Шева».

GAGA MOVEMENT LANGUAGE:

PRACTICAL APPLICATION IN BALLET THEATRE

Olga Y. Timoshenko¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6 Maly Kislovsky lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the dance laboratory 'Gaga for Ballet' and the integration of the Gaga movement language into the academic dance practice in Russia. The author describes the features of the Gaga technique, the tools used by teachers at the laboratory and analyzes the experience gained by artists in the framework of the technical classes and the repertoire of the Batsheva Dance Company (Israel).

Keywords: Gaga movement language, classical dance, modern dance, improvisation, O. Naharin, Batsheva Dance Company.

В период со 2 по 25 апреля 2018 года на базе театра «Балет Москва» прошла танцевальная лаборатория «Гага для балета», участниками которой стали артисты театра «Балет Москва» и Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Эта лаборатория была организована Институтом Театра (образовательный проект Фестиваля «Золотая Маска») совместно с театром «Балет Москва» при поддержке Посольства государства Израиль в Российской Федерации.

В течение месяца профессиональные артисты балета занимались техникой Гага и знакомились с репертуаром танцевальной компании

«Бат-Шева» (Batsheva Dance Company) под руководством Охада Нахарина, а также педагогов Яна Робинсона, Михаль Сайфан и Яры Мозес. Гага является запатентованной танцевальной техникой, поэтому преподавать ее могут только сам О. Нахарин, создатель этой техники, и сертифицированные специалисты и артисты «Бат-Шевы». Важно, что осуществленная лаборатория не была частью постановочного процесса и не была нацелена на открытый показ результатов. Она носила образовательный характер.

В настоящий момент Гага очень востребована в мире современного танца. Открытость и мобильность этой техники позволяет заниматься ею вне зависимости от уровня физической подготовки. Гага позволяет осознать свое тело и его возможности, пробудить «спящие зоны», выявить физические и ментальные зажимы и найти способы от них избавиться. Эта техника предлагает прислушаться к инстинктам в работе с движением и найти удовольствие в танце, в музыке, во взаимодействии с пространством.

Охад Нахарин родился в 1952 году в кибуце Мизра в Израиле. Он создал не просто свой неповторимый стиль, но сформировал совершенно особое отношение к телу, движению и самовосприятию танцовщика. В 1990 году О. Нахарин стал художественным руководителем танцевальной компании «Бат-Шева», которую он вывел на новый профессиональный уровень и сделал одной из ярчайших трупп современного танца в мире [1]. В процессе работы с компанией О. Нахарин разработал язык движения Гага, определивший не только танцевальную эстетику «Бат-Шевы», но и всего израильского современного танца. Ему удалось создать такое телесное качество, которое позволяет формировать особую атмосферу спектакля и высокий уровень взаимодействия между танцовщиками. Танец «Бат-Шевы» отличается подробностью исполнения самых мелких движений, передача тончайших телесных оттенков, экстремальная амплитуда движений, потрясающая скорость перемещения из одной точки в другую, удивительная синхронность [2]. Тела танцовщиков удивительно мягкие, но одновременно сильные и быстрые. Все эти качества развиваются в ежедневной практике Гага. Техника является ярчайшим примером того, как импровизация позволяет формировать и исследовать тело танцовщика.

Гага очень мобильна. Педагог всегда способен адаптировать материал к уровню группы. Существуют два вида классов Гаги: «Gaga/people» и «Gaga/dancers». «Gaga/people» — это открытые классы для людей без специальной хореографической подготовки. «Gaga/dancers» — классы для профессиональных танцовщиков и подготовленных

студентов. Последние строятся по тем же принципам, что и «Gaga/people», за небольшим исключением: педагоги используют в речи специальную танцевальную терминологию и предлагают выполнить технически сложные движения (например, прыжки, *développé*, различного вида упоры в пол и пр.) [3]. Лаборатория «Гага для балета» является ярким примером классов «Gaga/dancers».

Общеизвестно, что русская школа классического танца является одной из лучших в мире, поэтому в нашей стране О. Нахарину было интересно поработать именно с профессиональными балетными артистами. Фокус лаборатории был направлен на исследование балетного тела и движения.

В Гаге существуют аспекты, с которыми классический танец не работает. Например, использование текстуры в движении, сокрытии начала движения, т.е. отсутствии *préparation*, и развитии инстинкта движения. Может показаться, что эти подходы противоположны технике классического танца, однако О. Нахарин и его педагоги сразу обозначили свое отношение к «Гаге для балета»: все упражнения и задачи в рамках лаборатории направлены не на снижение статуса балетной техники, а на расширение физических и ментальных возможностей артистов.

С позиции современного танца, балетные танцовщики имеют ряд проблем, с которыми Гага помогает бороться. В первую очередь, это чрезмерное подчинение стилю и школе, вызывающее различного рода блоки, а, следовательно, отсутствие потока. Если классический танец направлен на преодоление гравитации, то танец современный использует весь спектр возможностей по работе с ней. В этом смысле Гага вырабатывает свой подход к весу тела. Она обращает внимание на необходимость осознания действия закона притяжения на тело и, в зависимости от поставленной задачи, находит различные ресурсы для движения. Например, Гага использует ресурс падения одной части тела, ее коллапсирования для подъема другой части, который позволяет увеличить скорость подъема путем сокращения мышечного напряжения.

Большинство артистов, участвовавших в лаборатории, до этого не занимались техниками современного танца или танца модерн, хотя в рамках репертуара своих театров они исполняют современную хореографию. Погружение в такого рода лабораторию стало для них интересным новым опытом. Помимо класса, у артистов была возможность познакомиться с репертуаром «Бат-Шевы» и почувствовать, как качество движения, которое формируется в процессе импровизации, воплощается в зафиксированной хореографии.

Лабораторный процесс представлял собой стандартную схему для Гага-интенсивов: полтора часа — технический класс и полтора часа — на изучение репертуара. Переход к репертуару обычно сопровождался беседой с педагогом, в рамках которой артисты могли задать вопросы, касающиеся техники, своих ощущений, а также прояснить не совсем понятные для них моменты. «Занятия Гагой проходят без зеркал, и за ними запрещено наблюдать со стороны. В течение класса, преподаватель (который принимает участие в занятии наравне со всеми) озвучивает определенные пути инициации и/или пропускания движения через тело или его отдельные части, которые все присутствующие пробуют выполнить, отслеживая связанные с этим ощущения в своем теле. Отличительной особенностью класса является то, что участники находятся в непрерывном движении» [4].

Структура класса подвижна. Она зависит от педагога, подготовки группы и динамики внутри нее. Постоянно находясь в самом центре группы, опытный педагог имеет возможность чувствовать и вести участников класса с необходимой скоростью по задачам на импровизацию, и уделять большее внимание тем техническим аспектам, которые кажутся ему актуальными именно сегодня [5].

Основной фокус внимания в Гаге направлен на развитие чувствительности. Во время работы педагог предлагает глубже погружаться внутрь своих ощущений, как внутренних, так и внешних. Здесь осуществляется работа с собственным телом исполнителя, с партнерами, с пространством — и все это происходит одновременно и на уровне ощущений. В таком комплексе находится источник телесной силы человека.

Гага дает возможность почувствовать свое тело на молекулярном уровне. Танцовщики погружаются в состояние парения (*англ.* — *floating*), которое связано с ощущением, что все тело находится в постоянном непрерывном движении. Это парение достигается путем работы с образами погружения в толщу воды. Такие образы позволяют по-другому взглянуть на гравитацию. Педагоги часто предлагают танцовщикам почувствовать, как гравитация «разрезает» части тела. В таких условиях оно может найти большую мобильность, задействовать «слепые» зоны и открыть новую суставную подвижность.

Работа без зеркал является отличительной особенностью классов Гаги. О. Нахарин принципиально отказался от зеркал и в процессе постановочной работы. Он считает, что зеркала разрушительно влияют на самочувствие танцовщика, зажимают его в рамки определенных форм и стандартов, что губительно для развития артиста и его душевного состояния. Танцующий не оценивает себя, глядя в зеркало, его

также не оценивают зрители, которые не участвуют в танцевальном процессе. Это позволяет полностью окунуться в исследование собственных ощущений и развитие чувствительности. В Гаге считается важным дать возможность почувствовать себя безобразным, неуклюжим, смешным, слабым, застенчивым: «Важно испытывать неловкость, принимать ее и работать с ней» [4].

Артисты сразу отметили позитивный настрой, открытость педагогов и благоприятную атмосферу на классах. Внимание к каждому исполнителю и отсутствие критики позволили танцовщикам максимально комфортно погрузиться в лабораторный процесс. Для балетных артистов, которые привыкли каждый день в классе доказывать себе, друг другу и педагогу, что они достойны быть в этом зале, попадание в процесс, где не нужно никому ничего доказывать, где ты уже изначально несешь в себе всё необходимое, было непривычно. Со временем со стороны стало видно, насколько изменилась группа: взаимодействие между коллегами стало более свободным, исчезли скепсис и боязнь неудач. Принципы Гаги, форма ведения урока, чуткость педагогов сформировали совершенно неповторимую атмосферу на классах, основанную на удовольствии, развитии и принятии себя и партнеров.

Традиционное понимание возможностей тела и путей формирования движения в Гаге постоянно подвергается сомнению. Уже в самом начале лаборатории О. Нахарин обратил внимание артистов на их отношение к симметрии тела. В балете существует четкое представление об оси и симметричном выстраивании тела вокруг нее. В Гаге тело изначально воспринимается как несимметричное. Следовательно, и движение не может быть симметричным.

О. Нахарин предложил артистам почувствовать свое тело несимметричным и найти соответствующее этому ощущению новое качество движения. Здесь прослеживается стремление Гаги к естественности и возврату к природной телесности человека. Хореограф обратил внимание артистов на то, что даже классические *port de bras* тело человека не способно исполнить абсолютно симметрично; и это нормально. Это базовое понимание постепенно формирует новое отношение к строению тела и процессам, протекающим в нем. Данное представление о симметрии лежит в основе тотального восприятия тела в Гаге. Молекулы кожи постоянно функционируют, создавая сложные разнонаправленные импульсы для движения, а кости движутся в разных направлениях, будто «разрывая» кожу. Эти импульсы могут быть значительными или едва заметными, но они всегда путешествуют по телу, в нем всегда присутствует энергия.

О. Нахарин предлагает по-новому ощутить движение и положение тела в пространстве, т.е. проприоцепцию. Считается, что человек воспринимает расположение частей своего тела благодаря сигналам, поступающим из мышц и сухожилий [6]. Этот процесс происходит неосознанно, если нет патологий развития. Гага усиливает внимание к проприоцепции и дает определенные ключи к работе с кинестезией. Пробуждение кожной чувствительности является одним из них.

Восприятие внешней среды кожей стало следующим фундаментальным принципом, с которым О. Нахарин познакомил артистов. Пример, в котором мы легко чувствуем солнечный свет кожей, стал показательным. Попытка максимально разбудить кожную чувствительность позволяет оживить «слепые» зоны тела и по-новому взглянуть на инициирование формально знакомых движений.

Как и во многих восточных практиках, любое движение в Гаге — это движение всего тела. Любая сила, направленная вверх, связана с направлением вниз и наоборот. Классический танец является порождением западной цивилизации. Так как наша страна в танцевальной практике больше тяготеет к Западу, нежели к Востоку, то для российских танцовщиков проще и понятнее концентрироваться на одном аспекте чувственного опыта, т.е. на отдельном движении руки или ноги, или на определенном сочетании нескольких частей тела, создающих движение. В Гаге внимание распределяется по всему телу. Таким образом, развитие телесной осознанности является необходимым элементом этой техники. Именно оно позволяет добиться нового качества движения и сделать свое тело максимально мобильным. Под осознанностью понимается объективное восприятие настоящего момента. Не оценка, но восприятие. Отсутствие критического начала является одной из главных особенностей Гаги и объясняет ее терапевтический эффект.

Много внимания Гага уделяет инициированию движения. Эта техника не предлагает чего-то кардинально нового [7]. Импровизационные упражнения, направленные на исследование точек инициирования движения, часто встречаются на классах современного танца, однако Гага использует множество этих подходов одновременно. Педагог предлагает различные точки для создания движения и, чувствуя, что группа достигла необходимого качества и подробности, постепенно накладывается эти новые и новые точки друг на друга. Осознавая и присваивая себе определенный способ движения, постепенно танцовщик формирует в своем сознании объемное представление обо всем своем теле. Например, создать движение от плечевых суставов достаточно просто

вне зависимости от опыта и подготовки. Эти суставы достаточно подвижны, хорошо ощущаются; само движение и механика движения от плеча довольно четко осознаются. Однако когда педагог предлагает одновременно с плечами создать движение, рождающееся в лопатках и макушке, возникают координационные трудности.

Любое человеческое тело несет на себе отпечаток профессиональной деятельности его владельца. Это естественный процесс формирования физических привычек путем повтора определенных движений. Точно также артисты балета несут в своем теле паттерны (*англ.* pattern — образец, шаблон, система) движений, сформированные ежедневной работой над техникой классического танца. Их тело приучено к определенной координации, и ему удобно двигаться в соответствии с ней. Работа с иницированием в Гага позволяет почувствовать новые связи в теле, не всегда привычные для артистов балета. Здесь появляется ресурс для обогащения танцевального словаря артиста.

Гага — это импровизационная техника. Естественно, со временем и в ней сформировались свои эстетические представления о движении, однако они трансформируются сквозь призму индивидуального тела и восприятия. Самым сложным для балетных артистов стало столкновение с бесконечным потоком импровизаций. Отсутствие соответствующей практики стало ощутимым барьером на начальном этапе лаборатории. Педагог на классе не показывает конкретные движения, поэтому сложно, не имея определенного опыта, интерпретировать задание своим телом, не пойти за набором движений, которые уже известны артисту.

О. Нахарин попросил танцовщиков не следовать за формой тела. Здесь артисты столкнулись с трудностями. Классическое образование предполагает иной способ работы с танцевальным языком, поэтому выйти за рамки своих паттернов было достаточно сложно. Найти более подробное движение, попробовать непривычную точку инициации для уже знакомого движения, подключить фокус — вот те задания, которые обеспечили опору для комфортного погружения в новый для артистов процесс.

Работа с импровизацией всегда требует активного внимания. Гага, помимо этого, предлагает выйти на новый уровень осознания своего тела. Здесь происходит работа на уровне ощущений, связанная с обращением к животному началу и энергетическим центрам. Важным становится удовольствие от движения и от усилия. Техника дает возможность телу и его энергиям соединиться с разумом, ощущениям с анализом.

В Гаге внимание направляется не только на физические процессы, но и на обретение комфорта в своем теле через них. Такая практика сродни медитации. Здесь нет задача вытеснить неприятные ощущения и сфокусироваться на приятных. Также ошибочно думать, что необходимо чувствовать себя спокойно и расслабленно. Осознанность, развиваемая в Гаге, предполагает восприятие всего, что происходит в сознании. Любой опыт нужно попытаться принять с любопытством и легкостью игры. Каждый день тело чувствует себя по-новому, поэтому важно быть максимально открытым к своим ощущениям.

Форма класса стала совершенно новой для артистов. Педагог, находящийся в центре группы, постоянное движение в течение полутора часов, отсутствие зеркал, необходимость использовать голос и считать хором, танцевальная импровизация на полу, незнание направления урока и упражнений, которые будут сегодня использованы на классе... Все эти обстоятельства заставляли чрезвычайно активно работать внимание. Помимо того, что классы требовали больших физических затрат, работа со вниманием также отнимала много сил. На классе совершенно нет возможности отключиться от процесса. В начале класса педагог закрывает дверь, и опоздавшие не пускаются в класс, так как для педагога важно вести всю группу целиком от начала и до конца. Он находится внутри и держит контакт с каждым танцовщиком в группе.

Однако не только атмосфера урока положительно влияла на состояние и ощущения артистов. Травма спины заставила О. Нахарина искать способ для восстановления подвижности позвоночника и бережной проработки мышц. Гага стала результатом этого поиска. Действительно, эта практика чрезвычайно благотворно сказывается на травмированном теле. Часто пораженные зоны блокируются подсознанием, и тело будто бережет себя от боли и опасности. С другой стороны, продолжительная потеря подвижности травмированными частями тела приводит к застойным процессам, и боли могут усиливаться. Так образуется порочный круг: тело не двигается, потому что ему больно, но обездвиживание также приводит к боли. Особенно сложно в этом смысле профессиональным артистам. Часто они не имеют возможности восстановиться после травм или травма долгое время дает о себе знать при повышении нагрузки. Гага позволяет прорабатывать заблокированные мышцы, сохранить и развить подвижность всего тела максимально мягко и поступательно.

Благотворное влияние Гаги на травмированное тело отметили сами артисты. Естественно, лаборатория была совмещена с их участием

в репертуаре театров, что способствовало накоплению усталости. Но, несмотря на это, танцовщики наблюдали положительную динамику ощущений в травмированных частях тела. Болевые ощущения при межпозвоночных грыжах ощутимо сократились. Артисты, страдающие этим заболеванием, нашли для себя определенные упражнения, которые помогли одновременно укрепить и развить мобильность болевых зон. Танцовщица, только вышедшая из декрета, отметила, что проблемы с тазобедренными суставами и поясницей, возникшие после родов, стали постепенно разрешаться. Для кого-то Гага открыла мобильность травмированных зон, изначальная подвижность которых, казалось, была утеряна окончательно.

Еще одной важной особенностью Гаги является отношение ко временем. Его всегда достаточно. Нет необходимости спешить, пытаться успеть достигнуть качества, предложенного педагогом, или повторить за педагогом движение, если есть ощущение, что это сейчас невозможно для вашего тела. Даже если есть задача двигаться активно, или в быстром темпе, само отношение ко времени позволяет избавиться от суеты и найти новые возможности и ресурсы для движения.

Возможно, такое позитивное восприятие танца создало у артистов впечатление, что Гага — это техника расслабления. Это совершенно не так. Естественно, Гага предлагает отпускать те группы мышц, которые не задействованы в движении. Однако Гага базируется на освобождении и мобильности, а не полном коллапсировании. Эта техника требует больших физических затрат. Здесь происходит активная работа всего тела, необходима мышечная сила и большая подвижность суставов. Гага растягивает тела артистов в разные стороны, вызывает в мышцах ощущение «горения», заставляет тело пульсировать, а сознание постоянно функционировать.

О. Нахарин сформировал для Гаги специальную терминологию. Само название «Гага» возвращает нас к языку только начинающих произносить первые слоги и слова детей. Техника Гага обращает нас к детскому восприятию и с точки зрения содержания. Не бояться, быть открытым, любопытным, чувствовать себя комфортно в своем теле — это те качества, которые мы теряем с возрастом, но которые содержат в себе огромные энергетические и творческие ресурсы. Названия движений, частей тела, процессов очень простые и часто сообщают об интересе О. Нахарина к восточной культуре.

Копирование движений педагога («кагами») является неотъемлемой частью классов Гаги, и на начальном этапе оно помогает артистам не потеряться в создании движения. Поскольку в классе нет зеркал, то

такое копирование заставляет артиста идти через ощущение тела, а не через внешнее сравнение формы при помощи зеркала. Качество движения передается от учителя танцовщикам на уровне эмпатии. Такой обучающий процесс не вызывает фрустрации, даже если артист чувствует себя очень не уверенно в рамках импровизации.

Базовым принципом движения в Гаге является floating. На классе воображение артистов постоянно работает сквозь образ погружения тела в более плотную атмосферу, т.е. воздух воспринимается как субстанция, которая может поддерживать тело танцовщика. Здесь работает образ погружения тела в толщу воды. Педагог предлагает танцовщикам почувствовать floating с самого начала занятия и обращает внимание на то, что это ощущение необходимо сохранять в своем теле на протяжении всего класса. Даже когда педагог объясняет какой-то материал, тела танцовщиков должны парить; в теле не возникает пауз; движение не пропадает. Floating уже с самого начала класса дает возможность включить воображение артистов и почувствовать движение всех клеток тела. Излишнее мышечное напряжение, зажимы в области суставов, отрыв от внутреннего телесного ритма — это то, с чем позволяет работать floating. Для балетного тела такой образ является чрезвычайно благотворным. Он позволяет смягчить мышцы и суставы ног, освободить область подмышек, найти подробное качество движения позвоночника и множество разнонаправленных движений.

Также работать с движением помогает система «моторов». Одно и то же движение может иметь свое начало в различных частях тела, при этом формально не изменяясь. Таким образом, мы находим возможность перераспределять энергию в теле и двигаться анатомично и менее энергозатратно. Эта система может применяться и в классическом танце. Формально движение не будет изменяться, но может измениться его качество. Перенос фокуса внимания позволит стать движению более осознанным, а, следовательно, выразительным, что совсем не противоречит канонам классического танца.

Отношение к работе суставов является важной особенностью Гаги. Весь костный аппарат намеренно разделяется на множество составляющих. В процессе занятия педагоги предлагают исследовать возможности разнонаправленного движения в одной и той же конечности. Так, предплечье может закручиваться внутрь, и одновременно плечо открываться наружу. Это позволяет по-новому посмотреть на работу руки в целом, почувствовать, что часто различные части тела воспринимаются нами монолитно, и мы теряем множество возможностей для своего танца. В Гаге колени могут уходить в закрытые позиции,

тазобедренные суставы также могут очень активно закрываться в самых глубоких plié. Педагоги предлагают исследовать разнонаправленные ротации в плечевых и локтевых суставах, а также запястьях.

Позвоночник в Гаге трактуется как образ подвижной змеи. Если представить, что между позвонками существует пространство, которое возможно наполнить воздухом, то позвоночник обретает новую степень подвижности. Он может двигаться не только во фронтальной и сагиттальной плоскостях и участвовать в уже привычных для балетных артистов *port de bras*, но и создавать множество мельчайших движений, пропускать волны, отделять одни позвонки от других. Образ змеи-позвоночника позволяет почувствовать животность человеческого тела, уйти от заученных движений, ощутить мобильность и удлинение оси тела. В Гаге позвоночник никогда не воспринимается прямым или зафиксированным. Он всегда путешествует внутри тела, даже если визуально никаких физических изменений не происходит. Здесь соматический подход соединяется с осязаемой физической активностью. Через этот образ глубокие мышцы, окружающие позвоночник, начинают оживать и становятся чувствительными к импульсам тела. Эти мышцы постепенно обретают способность создавать эхо внутри тела, важное для формирования необходимого в Гаге телесного качества.

Необходимо сказать о восприятии копчика в Гаге. Если в классическом танце он спрятан глубоко внутрь тела, то в Гаге рисование им в пространстве является необходимым инструментом для создания движения. Например, педагог может предложить артистам написать копчиком свое имя или прорисовать улыбку, т.е. дугу в пространстве. Для такой мобильности необходимо освободить поясницу и мышцы живота, а также открыть седалищные кости. Такие положения не используются в классическом танце, однако осознание этой «слепой» зоны может позволить балетным артистам почувствовать больший объем таза и связь копчика с макушкой и, следовательно, по-новому соединить в своем представлении верх и низ тела.

Достичь подвижности и мобильности суставам помогает образ дуг, по которым движутся части тела. Этот инструмент для импровизации часто используется на классах Гаги. Он дает возможность почувствовать движение объемным, осознать множество плоскостей, в которых функционирует тело, а также найти ресурс для осознания всего тела и его тотального движения.

С анатомической точки зрения, в нашем теле нет прямых линий. Оно состоит из дуг и спиралей. Часто определенные танцевальные паттерны фиксируют в сознании артистов ощущение, что движение

исполняется по прямой, что оно симметрично относительно оси. Осознание дуг позволяет по-новому ощутить связи в теле. Например, простой поворот головы можно воспринять не просто как движение вокруг центральной оси тела, но как дугу, которую чертит кончик носа в пространстве. А если сфокусировать внимание на кончике носа и продолжить рисовать им дальше, то можно ощутить, насколько свободными становятся мышцы шеи, и как много мобильности появляется в шейном отделе позвоночника.

Shake (англ. — тряхти) и quake (англ. — дрожать, трястись) — два способа движения, которые используются практически на каждом классе Гаги. Оба они представляют собой виды тряски, но с разными инициациями. Так, shake предполагает, что танцовщик сам растрясает свое тело, сам производит действие; а для quake характерно ощущение, что тряска — это процесс, происходящий с телом. При quake танцовщик позволяет некой внешней силе воздействовать на его тело. Разного вида тряски позволяют телу найти свою исходную костную структуру. У танцовщика появляется возможность стряхнуть загруженные мышцы и дать костям и суставам возможность обрести свободу. Также тряски активно влияют на энергетическую составляющую тела. Растрясая соответствующие центры, танцовщики направляют энергетические потоки из центров на периферию, связывают все тело воедино и находят ресурс для активного мощного движения.

Shake и quake — способы движения, которые не фокусируются на эстетической составляющей. Тряски не имеют музыкального ритма и не несут в себе формальной красоты. Для тела, воспитанного в строгой академической системе движения, сложно отпустить себя и позволить себе выглядеть нелепым и некрасивым. Для Гаги это, наоборот, важно. Поскольку тряски опираются на довольно простые образы, они становятся основой для дальнейшей работы с движением в этой технике.

Shake и quake могут быть как совсем мелкими, похожими на дрожь, так и амплитудным, переходящими в большие объемные движения, например, в желание стряхнуть прилипшие к телу перья или ударить что-то или кого-то в пространстве. Внутренний разгон энергии постепенно направляется педагогом вовне. Такие задания позволили воображению артистов по-новому связать внутреннее с внешним, тело — с пространством; почувствовать взрывной выплеск внутренней энергии.

Вибрации в Гаге используются и на уровне голоса. Часто голос используется в трясках, а также в других упражнениях. Однажды О. Нахарин даже предложил всем вместе спеть песню во время движения.

В современном танце хореографы часто используют голос, текст, песни для создания спектакля, и опытные артисты всегда готовы к такому рода предложениям. Диафрагма артистов балета часто бывает пережата, из-за чего снижается голосовой потенциал. В этом смысле, упражнения с использованием голоса были полезны для артистов. О. Нахарин обратил их внимание на то, что голос также является частью наших телесных процессов, и отключаться от энергии голоса только потому, что ты танцовщик, было бы неверно. Также голос используется для обратного отсчета во время выполнения интенсивных упражнений. Вся группа громко считает от десяти до одного, а затем наступает погружение во floating.

Много внимания в Гаге уделяется области внизу живота («лене»), которая является главным энергетическим источником человеческого тела. Такой подход не является новым для телесных практик и для современного танца, однако Гага уделяет этой зоне особое внимание. Отсюда берет свое начало особая подвижность тазобедренных суставов: очень широкие II и IV позиции, глубокие выпады и максимально закрытые положения бедер. Танец в Гаге становится животным, обогащенным природными энергиями человеческого тела. Благодаря этому центру у артистов выстраивается совсем иная связь с полом, нежели это происходит в классическом танце. Тело танцовщика не просто парит над поверхностью, но имеет осязаемое заземление. Это позволяет быстро менять уровни и более активно перемещаться в пространстве, с одной стороны, но не испытывать стресс мышечного напряжения, с другой.

Связь «лены» с работой ног активно исследуется и развивается в Гаге. С точки зрения костной системы сочленение ног с тазом и подключение к этой системе позвоночника очень подробно рассматриваются этой техникой. Выделяется особая зона — «пика» (промежности). На уроке О. Нахарин объяснил артистам это название тем, что эта зона располагается «между пипи и кака». Гага активно направляет внимание в эту зону, делая ее еще более осознанной и подвижной. Еще один термин, связанный с «пикой» — «йо-йо». Аналогично этой детской игрушке, «пика» легко может падать в пол и подтягиваться вверх, будто внутренняя сила всасывает «пику» вверх к ребрам. Такой способ движения активно используется в работе с plié. В Гаге они могут быть очень глубокими. Естественно, для работы с такими позициями необходима мышечная сила, но переключение фокуса внимания с больших мышц бедер на «пику» и «йо-йо» помогают найти новые рычаги для исполнения этого движения и не тратить много энергии.

Для балетных артистов глубокие plié, практикуемые в Гаге, стали настоящим испытанием. Многие даже не стали пробовать экстремальные позиции и остановились на привычных grand plié. Те, кто пробовал честно следовать за педагогом, жаловались на усталость в мышцах и крепатуру. Действительно, такая работа требует продолжительной практики. Мышцам необходимо привыкнуть к новому способу работы. Но важно помнить, что Гага раскрывает очень много ресурсов воображения. То, как и о чем думает танцовщик, что он ощущает во время движения, становится большой помощью в работе с телом. Здесь важно не отключать внимание и продолжать погружаться внутрь тела, бросая ему все новые и новые вызовы.

Еще одной группой зон, до которых обычно не добирается внимание артистов, являются «луны». Это места на ладонях и ступнях под пальцами, имеющие форму полукругов, по пять на каждой руке и ноге. Часто педагоги дают задание разделять луны, чувствовать отдельно каждую из них, отдельно двигать только одной и т.д. Такие задачи довольно сложны для выполнения, особенно на ступнях. Однако в результате стопы становятся более осознанными и подвижными, заметно улучшается связь с полом и артикуляция. Поскольку занятия проходят босиком или в носках, то у стопы появляется больше возможностей для создания движения, нежели в балетной обуви. Разнонаправленные движения пальцев, отделение одной луны от другой или инициирование движения от выбранной луны, перенос веса на внешнюю часть стопы или «завал» на внутреннюю — все эти и многие другие возможности актуальны в Гаге. Образ горячего пола помогает иначе относиться к скорости создания движения. Кинестетические ощущения заставляют все тело работать с этим образом. Стопы, уже проработанные и осознанные, начинают по-новому исследовать пространство при активных перемещениях и прыжках, а отсутствие обуви создает дружную сцепку с полом по сравнению с ежедневной практикой артистов.

Руки и корпус в классическом танце используются очень активно и являются мобильными зонами тела, особенно у девушек. Возможно, поэтому исследование этих областей стало наиболее понятным для артистов. Гага предлагает инициировать движение рук от лопаток. Это позволяет погрузить руку глубоко внутрь нашего корпуса, а не изолировать ее. Предложение почувствовать свои лопатки и найти множество возможностей для их движения не сразу нашло отклик в телах артистов. Новый фокус внимания заставил искать путь для соединения уже известных телу процессов с новым предложением педагога, однако такой подход позволил по-новому посмотреть на привычные port

de bras. Подключение лун к движению кистей стало важным шагом к осознанию этой зоны тела. Упражнения для пробуждения чувствительности каждой луны в отдельности наполнили руки артистов новым качеством и дали новые инструменты для создания движения и работы с выразительностью.

Ярким и часто используемым образом в Гаге является попытка «достать кости из плоти». Различные кости настолько отдаляются друг от друга, что возникает ощущение, будто кожа лопнет от такого растяжения. Данное упражнение является еще одним вызовом в этой технике. Педагоги поощряют танцовщиков на максимальные риски. Движения становятся экстремально удлиненными и объемными, а положения тела — некомфортными. Танцовщик начинает бороться с естественными для себя представлениями о возможностях своего тела и пытается выйти за эти рамки. У артистов появляется еще один инструмент работы с процессом движения, который можно применять в рамках балетной техники.

Представление воздуха как различных текстур позволяет создать новое качество движения. Эти текстуры могут окружать тело или, наоборот, находиться внутри него. Так педагоги предлагают двигаться в пространстве сквозь мед, хумус или воду. Эти образы могут быть различными, и в зависимости от них в теле возникает мышечное напряжение или появляется свобода. Текстуры могут путешествовать из одной половины тела в другую, заставляя очень активно работать внимание по всему телу. Танцовщики продолжают работать с разделением своего тела на множество осознанных сегментов, подключая различные качества к созданию движения.

Важной частью лаборатории «Гага для балета» стало изучения репертуара «Бат-Шевы». Репертуарный блок позволил практиковать навыки, полученные на технических классах. Артисты выучили отрывки из спектаклей «Декаданс» («Decadance»; хореография О. Нахарина, Центр Сюзан Далаль, Тель-Авив, 2000 г.) и «Вирус Нахарина» («Naharin's Virus»; хореография О. Нахарина, Центр Сюзан Далаль, Тель-Авив, 2001 г.) [8]. Педагоги предложили артистам очень разнообразный танцевальный материал. Знакомство с репертуаром началось с несложного для исполнения отрывка из спектакля «Декаданс», в котором в основном использовалась работа рук и головы. Хореография формировалась из множества мелких движений и позволяла тренировать принцип отсутствия *préparation* в движении. Четкие, ясные переходы из одной точки в другую, фронтальное направление движения и очень плотная расстановка артистов создали ощущение движущейся

фотографии. Этот отрывок позволил артистам ощутить, насколько «говорящими» могут быть самые маленькие движения в рамках очень насыщенного хореографического текста.

Танцевальные отрывки постепенно усложнялись. Активная работа с пространством, экстремальное растягивание тела в разные стороны, большие прыжки, работа со скоростью и балансом — все это исследовалось в рамках репертуарного блока. Артисты столкнулись с непривычными, не всегда удобными переходами от движения к движению. Классы Гаги обеспечили необходимую базу для полноценного усвоения танцевального материала. Ощущение потока движения и достаточности времени, открытость к внутренним и внешним импульсам стали ключами в освоении репертуара.

На исполнении хореографии сказалось отсутствие зеркал. В рамках технического класса внимание артистов естественным образом было направлено на педагога либо на партнеров, так как большую часть класса все были обращены лицом в центр, по направлению к педагогу. В этой ситуации даже с открытыми зеркалами внимание не так сильно подключается к отражению тела. Однако в работе с репертуаром — ситуация несколько иная. У артистов есть устойчивая привычка при исполнении хореографии оценивать себя в зеркале, особенно когда это новый материал. Изучая репертуар «Бат-Шевы», артисты не имели такой возможности, из-за чего сразу же подключились к работе с пространством и партнерами. Практика ощущения своего тела постепенно стала переноситься из технических классов в репертуар. Артисты стали понимать, как переносить предложенные им инструменты в поле исполнительского искусства, и отсутствие зеркал сделало этот перенос максимально комфортным.

В финале репертуарного блока артисты смогли попробовать себя в импровизационной части спектакля «Вирус Нахарина». Основой в этой импровизации стал образ пароварки. Нужно было ощутить, будто внутри тела накапливается пар, вся энергия которого выплескивается в движение. Счет помогал артистам начинать и заканчивать свою импровизацию синхронно друг с другом и создавать общую динамику движения при различном танцевальном наполнении. Такая импровизационная практика стала важной частью знакомства с репертуаром и техникой Гага. Здесь артисты смогли почувствовать, как импровизация в рамках классов может становиться полноценной частью танцевального спектакля.

Сложно описать практику Гаги, т.к. это постоянно развивающийся процесс. О. Нахарин, его педагоги и танцовщики постоянно дополняют

эту технику, меняют отношение к некоторым ее положениям, какие-то подходы становятся неактуальными или неработающими. Гага рождает в спящем теле страсть к движению, к его природной энергии. Любое усилие должно приносить удовольствие. Эта техника призывает чувствовать комфорт в теле, опираться, прежде всего, на свои ощущения, а не на отражение в зеркале или замечания педагога. Развитие такой чувствительности требует продолжительной практики и открытости к новым процессам, происходящим в теле.

Эффект от классов Гаги был ощутимым. Артисты, работающие с современным репертуаром, осознали, сколь плодотворно лаборатория повлияла на их тело, не говоря уже о том, что практика импровизации стала более комфортным и интересным процессом.

Применение Гаги в балетном театре может стать вдохновляющим элементом в работе с движением. Техники современного танца несут в себе множество новых, для классического танца, ресурсов. В этом смысле, Гага является одной из наиболее мягких и открытых. Она не навязывает определенный канон движения, она лишь предлагает инструменты, из которых можно выбирать наиболее интересные и подходящие. Упражнения на импровизацию помогают подпитывать воображение артистов и создавать более широкие связи тела и сознания. Новые импульсы могут помочь пойти чуть дальше в исследовании собственного тела.

В техническом плане Гага не направлена против классического танца, но, наоборот, поддерживает его. Эта техника, также как и балет, много работает на вертикали и активно использует терминологию и танцевальный язык классического танца. Гага несет в себе огромный ресурс для развития телесной осознанности, которая необходима во всех направлениях работы с телом. Она способна насытить и дополнить уже существующую техническую базу артистов балета, не разрушая устойчивых канонов классического танца, а также помочь не бояться создавать свой собственный танец.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Годер Д.* Израильский contemporary dance: танец на автобусном вокзале // Театр. 2015. № 20. С. 100–102.
2. *Percovic J.* The Guardian. Ohad Naharin — going Gaga is the difference between dancer and gymnast [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/08/ohad-naharin-going-gaga-is-the-difference-between-dancer-and-gymnast> (дата обращения: 25.12.2018).

3. Gaga People. Dancers [Электронный ресурс]. URL: <http://gagapeople.com/english/> (дата обращения: 25.12.2018).
4. Ганюшина Е. RoomFor. Пространство современного танца. Сайт о современном танце и перформансе. Интервью Томи Нуэво и Ноа Зук «Открытие — это возможность поместить свое внимание в точку, где тебя еще не было» [Электронный ресурс]. URL: <http://roomfor.ru/o-tehnike-gaga/> (дата обращения: 25.12.2018).
5. Стегний Е. Dancerussia.ru. Интервью с дипломированным и ведущим специалистом языка движения Гага, танцовщицей «Batsheva Dance Company» (1997–2009), хореографом Ноа Зук «Язык Гага в современном танце» [Электронный ресурс]. URL: <http://dancerussia.ru/publication/560.html> (дата обращения: 25.12.2018).
6. Экер С. Как поладить с собственным телом? Инструкция по применению / Пер. с нем. Николаева Е. Н. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2017. С. 21–22.
7. Franklin E. Dance imagery for technique and performance. United States: Human Kinetics, 1996. P. 36–38.
8. Batsheva Dance Company. The Archive [Электронный ресурс]. URL: <http://archive.batsheva.co.il/eng/repertoire.php?act=cat&year=10> (дата обращения: 25.12.2018).

REFERENCES

1. Goder D. Izrail'skij contemporary dance: tanec na avtobusnom vokzale // Teatr. 2015. № 20. S. 100–102.
2. Percovic J. The Guardian. Ohad Naharin — going Gaga is the difference between dancer and gymnast [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/08/ohad-naharin-going-gaga-is-the-difference-between-dancer-and-gymnast> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
3. Gaga People. Dancers [Elektronnyj resurs]. URL: <http://gagapeople.com/english/> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
4. Ganyushina E. RoomFor. Prostranstvo sovremennogo tanca. Sajt o sovremennom tance i performanse. Interv'yu Tomy Nuehvo i Noa Zuk «Otkrytie — ehto vozmozhnost' pomestit' svoe vnimanie v točku, gde tebya eshche ne bylo» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://roomfor.ru/o-tehnike-gaga/> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
5. Stegnij E. Dancerussia.ru. Interv'yu s diplomirovannym i vedushchim specialistom yazyka dvizheniya Gaga, tancovshchicej

- «Batsheva Dance Company» (1997–2009), horeografom Noa Zuk «Yazyk Gaga v sovremennom tance» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://dancerussia.ru/publication/560.html> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
6. Eker S. Kak poladit' s sobstvennym telom? Instrukciya po primeneniyu / Per. s nem. Nikolaeva E. N. Har'kov: izd-vo «Gumanitarnyj centr», 2017. S. 21–22.
 7. Franklin E. Dance imagery for technique and performance. United States: Human Kinetics, 1996. P. 36–38.
 8. Batsheva Dance Company. The Archive [Elektronnyj resurs]. URL: <http://archive.batsheva.co.il/eng/repertoire.php?act=cat&year=10> (data obrashcheniya: 25.12.2018).

REFERENCES

1. Goder D. Izrail'skij contemporary dance: tanec na avtobusnom vokzale // Teatr. 2015. № 20. S. 100–102.
2. Percovic J. The Guardian. Ohad Naharin — going Gaga is the difference between dancer and gymnast [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/mar/08/ohad-naharin-going-gaga-is-the-difference-between-dancer-and-gymnast> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
3. Gaga People. Dancers [Elektronnyj resurs]. URL: <http://gagapeople.com/english/> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
4. Ganyushina E. RoomFor. Prostranstvo sovremennogo tanca. Sajt o sovremennom tance i performanse. Interv'yu Tomy Nuehvo i Noa Zuk «Otkrytie — ehto vozmozhnost' pomestit' svoe vnimanie v tochku, gde tebya eshche ne bylo» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://roomfor.ru/o-tehnike-gaga/> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
5. Stegnij E. Dancerussia.ru. Interv'yu s diplomirovannym i vedushchim specialistom yazyka dvizheniya Gaga, tancovshchicej «Batsheva Dance Company» (1997–2009), horeografom Noa Zuk «Yazyk Gaga v sovremennom tance» [Elektronnyj resurs]. URL: <http://dancerussia.ru/publication/560.html> (data obrashcheniya: 25.12.2018).
6. Eker S. Kak poladit' s sobstvennym telom? Instrukciya po primeneniyu / Per. s nem. Nikolaeva E. N. Har'kov: izd-vo «Gumanitarnyj centr», 2017. S. 21–22.
7. Franklin E. Dance imagery for technique and performance. United States: Human Kinetics, 1996. P. 36–38.

8. Batsheva Dance Company. The Archive [Elektronnyj resurs]. URL: <http://archive.batsheva.co.il/eng/repertoire.php?act=cat&year=10> (data obrashcheniya: 25.12.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. Е. Тимошенко — аспирант; timohina-dancer@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga Y. Timoshenko — Postgraduate student;
timohina-dancer@mail.ru

УДК 792.8

КАРЛОТТА ГРИЗИ.

ГАСТРОЛИ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ (1850–1853)

О. А. Федорченко¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена выступлениям в Санкт-Петербурге выдающейся романтической балерины Карлотты Гризи — новой, ранее не исследованной отечественными балетоведами, теме.

Прибывшая в Петербург в расцвете таланта, К. Гризи за три года выступлений в петербургском Большом театре станцевала двенадцать балетов, семь из которых были премьерами. В России Гризи стала первой исполнительницей мировых премьер балетов «Война женщин» и «Газельда». Петербург стал городом ее последних творческих триумфов.

В статье использованы архивные материалы: дела о службе, документы Дирекции императорских театров, контракты, хранящиеся в Российском государственном историческом архиве, а также материалы русской периодики XIX века, либретто балетов.

Ключевые слова: Карлотта Гризи, Жюль Перро, Фанни Эльслер, петербургский балет, романтический балет, «Жизель», «Эсмеральда», «Наяда и рыбак», «Война женщин», «Питомица фей».

Благодарности: автор благодарит К. Э. Лебедеву за помощь в переводе с французского письма Ф. Эльслер.

CARLOTTA GRISI:

BALLET DANCER TOURS IN SAINT PETERSBURG (1850–1853)

Olga A. Fedorchenko¹

¹ Russian Institute of Art History, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is dedicated to the performances of outstanding romantic ballerina Carlotta Grisi in Saint Petersburg. There is no detailed research about her tours in Russian capital yet. Carlotta Grisi arrived at Saint Petersburg in blooming talent, at the age of 31. In three years of performing in Petersburg Grand theatre she performed 12 ballets, 7 of which were premieres. In Petersburg she acted in ballets that were composed for her in Europe (*Giselle*, *La Esmeralda*, *The War of Women*, *La Filleule des fées*), so that Russian spectators saw the first performer of famous romantic ballets in her best

parts. She enlarged her repertoire by performing main parties of the ballets *The Naiad and the Fisherman*, *Catherine, daughter of robber*. Three years in Russia gave Grisi new parts: she became the first performer of world premieres of the ballets *The war of women* and *Bouquet de Gaselda*. Petersburg turned out to be the city of her last triumph. To create this paper such archive materials as work cases, correspondence of clerks of Imperial theatres' administration, contracts kept in Russian state historical archive were used, the materials of Russian periodical press of the XIX century and ballets' librettos are updated.

Keywords: Carlotta Grisi, Jules Perrot, Fanny Elssler, St. Petersburg ballet, romantic ballet, *Giselle*, *La Esmeralda*, *The Naiad and the Fisherman*, *The War of Women*, *La Filleule des fées*.

Acknowledgements: The author thanks K. E. Lebedev for his help in F. Elssler's letter translating from French into Russian.

В конце 1840-х годов Санкт-Петербург — столица Российской империи стала своего рода Меккой для иностранных балетных артистов. Революции в Европе 1848–1849 годов привели к закрытию многих театров в европейских столицах. Во времена правления императора Николая I Российская империя избежала вспышки революционного насилия, что не могло не отразиться на театральном искусстве. В Россию потянулись артисты, лишившиеся работы в революционной Европе, как, например, знаменитые итальянские певцы Джулия Гризи и Джованни Марио. Действительно, вряд ли в другое время в Петербурге нашли творческое пристанище лучшие артисты, составлявшие славу европейского театра. Искусство Терпсихоры не стало исключением: в конце 1848 года в Петербург прибыли два ярчайших представителя европейского балетного романтизма — балерина Фанни Эльслер и хореограф Жюль Перро. В 1850 году Эльслер в Санкт-Петербурге сменила Карлотта Гризи. Она стала четвертой после Марии Тальони, Люсиль Гран и Фанни Эльслер выдающейся романтической балериной, посетившей Россию. За три года выступлений в Петербурге Гризи станцевала в двенадцати балетах, из которых семь были премьерными.

До сих пор гастроли танцовщицы в Санкт-Петербурге не становились предметом самостоятельного изучения.

Карлотта Гризи приехала в Петербург в расцвете таланта и женской красоты в тридцатидесятилетнем возрасте. За плечами был брак с Жюлем Перро, историческая премьера «Жизели» (1841 г.), признание европейской публикой, положение первой балерины в Парижской

опере, слава и успех, высокие гонорары за выступления¹. Дирекция Императорских театров всегда стремилась привлечь на службу иностранных артистов высочайшего класса, а по отношению к балету император Николай I особенно благоволил.

Почти сразу после отъезда Тальони, зимой 1843 года в Санкт-Петербург приехала датчанка Люсиль Гран, но она не имела никакого успеха. Дирекция императорских театров активно принялась за поиски новой балерины. С кандидатурами проблем не было — в 1843 году в Европе гремели имена Карлотты Гризи, только что ставшей знаменитой после премьеры «Жизели» в Парижской Опере и Фанни Эльслер, соперницы Марии Тальони, вернувшейся в Старый Свет после сверхуспешных гастролей в Америке. Кроме них популярностью в Европе пользовались Фанни Черрито и Адель Дюмилатр.

Фанни Эльслер, мечтавшая повторить триумф, теперь уже в России, потребовала немислимый гонорар — за каждый из двадцати четырех запланированных спектаклей она запросила по 4 тыс. франков (сумму в общей сложности равную 24 тыс. рублей серебром) и один полный бенефис [1, л. 1]². Балерине предложили уменьшить сумму поспектакльных выступлений, но она не согласилась. Тогда Николай I предложил Дирекции императорских театров предложить Дирекции императорских театров поискать в Европе других, более сговорчивых балерин: «Высочайше повелено вместо танцовщицы Эльслер ангажировать на будущий сезон одну из трех предложенных» [1, л. 6]: Карлотту Гризи, Фанни Черрито и Адель Дюмилатр [1, л. 6 об.].

На предложение Дирекции откликнулась Гризи. Звезда «Жизели» просила за свои выступления в России 40 тыс. франков (или 10 тыс. рублей серебром)³, квартиру с отоплением и экипаж [1, л. 5]. Да, гастроли Марии Тальони в Петербурге создали репутацию Российской империи как покровительницы театрального искусства, щедрой и не стесненной в средствах, и в расчете именно на эту репутацию европейские балерины устанавливали «верхнюю планку» гонораров. В принципе, театральная дирекция была даже согласна на эти финансовые условия, но Гризи могла танцевать в столице только полтора месяца, с середины сентября до конца октября 1843, т.е. во время своего отпуска в Парижской Опере. Но эти даты не устраивали Петербург, ибо

¹ В Парижской опере она зарабатывала до 20 тыс. франков за сезон.

² Для сравнения: только что завершившиеся гастроли Люсиль Гран обошлись российской казне в 4,5 тыс. рублей.

³ Запрошенная сумма для молодой балерины была большей, чем размер гонорара (12 тыс. франков), выплаченного ей за выступления в Парижской Опере в 1842 году.

балерина требовалась на несколько месяцев, с октября по февраль. Приезд Карлотты в Санкт-Петербург в 1843 году не состоялся. Русские зрители увидели первую Жизель семь лет спустя, в 1850 году.

Переговоры о повторном приглашении Гризи в Россию велись в строжайшей тайне (архивные документы помечены грифом «секретно»). Причиной этой секретности была Фанни Эльслер, выступавшая в Петербурге с 1848 года. Ее высокие гонорары опустошали бюджет Дирекции Императорских театров: в сезон 1849–1850 она получила 10 тыс. рублей серебром и два полубенефиса. К этому стоит добавить натянутые отношения между балериной и директором Александром Гедоновым, который, будучи покровителем балерины Елены Андреевской, мечтал удалить Эльслер из Петербурга. В ноябре 1849 года вице-консул Российского посольства в Париже г-н Иванов сделал Гризи предложение выступить в России и заключить контракт на сумму 7,5 тыс. рублей серебром (30 тыс. франков) [2, л. 1]. Хотя размер вознаграждения на этот раз был меньше того, на которое танцовщица претендовала семь лет назад, он полностью устроил артистку. Осенью 1850 года Карлотта Гризи приехала в Санкт-Петербург.

Гризи дебютировала в российской столице 8 октября 1850 года «Жизелью». Балет шел на петербургской сцене уже восемь лет (премьера состоялась в 1842 году).

Традиции понимания этого образа романтической героини в Санкт-Петербурге к тому времени уже сложились: Жизель виделась некоей идеальной героиней, не пережившей обмана, разрушившего ее привычный мир. «Трагедия обманутого сердца» была эмоционально близка русской публике. Недаром ей так полюбилась реалистичная и правдивая Жизель Фанни Эльслер.

Дебют Гризи в «Жизели» журналисты нашли «довольно блистательным» [3, с. 941]. Завсегдатаи театральных кресел навели на нее лорнеты и бинокли и были полностью удовлетворены новой балериной: «При росте среднем и неукоризненном сложении тела, при необыкновенной белизне кожи, сквозь которую видна каждая жилка, Карлотта обладает чудно-выразительными голубыми глазами, проникающими прямо в душу и очаровательной улыбкой. <...> Пряди роскошных каштановых волос, вьющихся от природы, грациозно оттеняют ее прелестную, наивную головку. Детски-маленькие, но в совершенстве сложенные ножки ее ... поражают вас своею миньютюрностью и, вместе с тем, необыкновенной силой» [4, с. 166–167].

В партии Жизели балерина продемонстрировала «все сокровища прекрасного своего искусства» (там же), прежде всего, высочайшую

технику классического танца, которой не могла похвастаться Эльслер, находившаяся в преклонных для балерины летах. Гризи не подчеркивала контраст земного и неземного (фантастического). Любовь к Альберту составляла все существо Жизели, и была неотъемлемой частью ее жизни, земной ли, потусторонней ли. Героиня Гризи не оплакивала разбитую любовь. Она и после смерти, превратившись в фантастическое существо, не теряла способности любить. Не все отечественные критики поняли эту интерпретацию Гризи. Им была ближе концепция обмана, приводящего к гибели, и искупления, поэтому они отметили недостаточное, с их точки зрения, «выражение тайной грусти и сострадания к своему возлюбленному» [3, с. 941]. Но, тем не менее, представляется чрезвычайно важным, что Санкт-Петербург увидел ту, для которой и был создан этот спектакль в 1841 году. Несомненно, интерпретация партии Жизели К. Гризи оказала влияние на последующие поколения русских балерин в этом спектакле, так что традиции легендарной «русской Жизели», потрясшие мир в начале XX века, были заложены в 1840-х годах, и Гризи имеет к ним прямое отношение.

В свой первый петербургский сезон Карлотта Гризи активно вводилась в текущий репертуар: в течение первых двух месяцев пребывания в российской столице она выступила в «Эсмеральде» и «Питомнице фей», — балетах, созданных для нее в Лондоне и Париже. Но для Петербурга она стала лишь «второй» Эсмеральдой и Изорой: премьеры этих спектаклей в российской столице ранее станцевала Фанни Эльслер, которая, соответственно, и установила высокую планку исполнительства.

«Эсмеральда» шла в Петербурге уже два года (премьера состоялась 30 декабря 1848). Фанни Эльслер в роли маленькой цыганки потрясала и вызывала слезы, ее интерпретация образа отличалась героикой: Эсмеральда решительно бросала вызов темным силам, клевете и произволу в лице Клода Фролло. Гризи, по словам критиков, «играла совершенно другим образом, нежели Эльслер» [5, с. 1049], она переводила высокую трагедию в лирико-драматический план. Ее Эсмеральда представляла хрупкой и беззащитной в жестоком мире. Чистота и наивность противостояли обману и злобе, любовь к Фебу была для маленькой цыганки смыслом жизни.

Фантастический балет «Питомница фей», который исследователи считают прообразом «Спящей красавицы», был поставлен Жюлем Перро сначала в Парижской Опере (февраль 1849), а через год, в феврале 1850 года, — в Санкт-Петербурге. В Париже премьеру танцевала Карлотта Гризи, в Санкт-Петербурге — Фанни Эльслер. Гризи, первая

исполнительница партии Изоры, в российской столице вновь оказалась в невыгодном положении «второй» балерины. Волшебная сказка о борьбе добра со злом в поэтической интерпретации хореографаромантика имела большой успех. Главная героиня Изора являла два противоположных образа: земной кокетливой девушкой она представляла в «реалистических» картинах балета и фантастическим видением в сценах волшебства. Партитура роли выстраивалась по нарастающей: от беззаботной крестьянки, потешающаяся над своим молочным братом-дурачком Алином, юной прелестницы, осознающей свою красоту и кокетничающей с богатым графом Гуго, к призрачному духу, в который обращали девушку добрые феи, чтобы защитить ее от колдовства злой волшебницы. Партия Изоры совместила в себе лучшие образы, созданные Гризи. Кокетливая пейзажная в бытовых эпизодах балета заставляла вспомнить многочисленных красавиц из балетов «Гентская красавица», «Пахита», «Бетти». Воздушная фея, в которую Изору превращали волшебницы-крестные, напоминала бесплотные фантастические образы, воплощенные Гризи в балетах «Па де катр», «Пери», «Времена года». Страстность и верность, с которыми Изора отстаивала свое право на любовь, роднили ее с Эсмеральдой и Жизелью...

Карлотта Гризи в «Питомце фей» имела успех, который даже превзошел ее петербургский дебют в «Жизели»: «Она была прелестна в роли Изоры, и, признаемся, что она лично нам гораздо больше понравилась в “Питомце фей”, нежели в “Жизели”, — писал Рафаил Зотов. — В самых танцах этого балета обнаружила она столько искусства, легкости и обворожительности, что публика осыпала ее восторженными рукоплесканиями» [6, с. 963].

После дебютов в «Жизели», «Эсмеральде» и «Питомце фей» для балерины наступил черед премьер. В первый сезон Гризи выступила в трех новых спектаклях: «Своенравная жена» (14 ноября 1850 г.), «Наяда и рыбак» (30 января 1851 г.) и «Балетмейстер в хлопотах» (6 февраля 1851 г.).

Балет «Своенравная жена» не был оригинальным: Перро перенес в Санкт-Петербург парижскую постановку Жозефа Мазилье, сочиненную в 1845 году для Карлотты Гризи. В нем чародей менял местами добродетельную жену вздорного корзищика и сварливую графиню, измывавшуюся над мужем и слугами в замке, чтобы после череды комических эпизодов вернуть перевоспитавшихся персонажей к прежним занятиям и примерно наградить послушную жену. Сюжет был хорошо знаком публике: в Петербурге уже шла опера «Сумбурщица жена, или Со всем прибором сатана». Балет Огюста с таким же названием,

тема волшебного обмена женами была известна по водевилям, представленным на русской и французской драматических сценах.

Гризи досталась роль кроткой корзинщицы Берты при мужепьянице, которого она окружает нежностью и заботой: «Он приголубит бутылку, жена его побранит да простит; огорчил его кто, она приласкает и утешит. Любо-дорого смотреть на завидную парочку» [7, с. 19]. Попав во дворец и сделавшись волею волшебства владетельной персоной, она поражает придворных и графа внезапной учтивостью и добротой. Когда же наступает развязка, скандальная графиня перевоспитывается; корзинщица с облегчением покидает чертоги: «несмотря на роскошь и богатство, ее окружающие, ей стало жаль бедняка, которого она так чисто, так искренно любит» [7, с. 22].

Комический балет с большим успехом был принят в Санкт-Петербурге. Зрители особо оценили веселые танцевально-пантомимные эпизоды, в которых танцовщики играли с истинным наслаждением и удовольствием. По отзывам критики, роль Корзинщицы оказалась самой игривой и привлекательной, в ней Карлотта Гризи была очень мила, а в танцах, особенно живых, — превосходна. Особый фурор Гризи произвела в «простеньком, но прелестном национальном танце» [4, с. 168], который мнимая графиня исполняла перед танцмейстером.

Центральным событием первого петербургского сезона Карлотты Гризи стала премьера спектакля «Наяда и рыбак», которая состоялась 30 января 1851 года. Роль для балерины не была новой: партию волшебной девы вод она уже танцевала в Лондоне, где в 1843 году и состоялась мировая премьера этого спектакля. Для петербургской премьеры Жюль Перро значительно расширил лондонскую постановку: из одноактного балет стал трехактным, в нем появились большие танцевальные сцены, в которых был задействован великолепный кордебалет. Но главное — изменился мотив жертвенности Ундины. Если в лондонском варианте Ундина жертвовала своим бессмертием ради любви к земному юноше, то в петербургской версии Наяда (так стала именоваться Ундина) капризно добивалась своего, не останавливаясь перед убийством Маттео, чтобы соединиться с возлюбленным после его смерти в подводном мире наяд.

Карлотта Гризи в балете «Наяда и рыбак» предстала «живой мильонкой женщиной с огненными глазками» [8, с. 14]. Она боролась за свое счастье всеми доступными ей средствами: очарованием, искушением и соблазном. Лишь в сцене ночных видений Маттео она демонстрировала «увлекательное порхание, наивную кокетливость» [8, с. 16],

являлась одновременно, романтической недостижимой грезой и ускользающей по волнам мечтой. Наяда, обитательница воды, произвела в новом балете фурор: петербургские зрители и критики были единодушны: Гризи — «огонь, южная нега и страсть» [9, с. 71]. Более всего Гризи понравилась в пикантной сцене переодевания: Наяда превращалась в прекрасного юношу и, чтобы разрушить свадьбу, соблазняла Джианину, невесту Маттео: «Она создала его юношей идеально-прекрасным. <...> Смотрите, как он притворно-беззаботно играет на мандолине, как плутовски поглядывает на свою жертву... Здесь Карлотта вполне неподражаема; каждая поза ее — картина, каждый жест проникнут истинной грацией; вся эта роль — вдохновенная импровизация» [4, с. 169–170].

Итог первого петербургского сезона Карлотты Гризи был однозначно положительным. Театральные критики нашли, что сезон был «вполне достоин внимания, как по своему составу вообще, так и в особенности потому, что лучшим украшением его служила европейская знаменитость — прелестная и по наружности и по искусству танцовщица Карлотта Гризи» [4, с. 165]. Благосклонна была к балерине и Дирекция императорских театров: она оценила «усердие и всегда безусловное и бесспорное исполнение своих обязательств», увеличив жалованье танцовщицы до 12,5 тыс. рублей серебром (эквивалентных 50 тыс. франков) [10, л. 2].

Приехав осенью 1851 года в Санкт-Петербург, Гризи нашла здесь нового главного балетмейстера — Жозефа Мазилье, которого Дирекция императорских театров пригласила на место Жюля Перро. Вероятно, приглашая Мазилье в Петербург, Дирекция императорских театров желала еще больше укрепить успех балерины: ведь именно Гризи была первой исполнительницей балетов многих балетов Мазилье, поставленных на сцене Парижской Оперы, в том числе «Пахиты» и «Своенравной жены».

Мазилье перенес в российскую столицу два своих балета — «Гентскую красавицу»⁴ («La Jolie fille de Gand») и «Вер-Вер». Последний был свежей парижской новинкой. Его премьера в Парижской Опере состоялась за полтора месяца до первого показа в Санкт-Петербурге.

Во «Фламандской красавице» Гризи исполнила роль скромницы Беатрисы, помолвленной с Бенедикто, но не прочь и пококетничать с графом. Два акта из трех являлись сном главной героини, в котором она переносилась в Венецию на карнавал, и где ее проигрывал в карты

⁴ В Санкт-Петербурге балет шел под названием «Фламандская красавица».

граф-соблазнитель. Девушка в испуге просыпалась, понимала истинную ценность любви и выходила замуж за небогатого Бенедикто. Но, несмотря на великолепно поставленный балет и «очень милые танцы» [11, с. 80], публика не приняла этот спектакль.

В январе состоялась премьера «Вер-Вера», в котором Гризи выступила в роли... юноши! Сюжет «Вер-Вера» был прекрасно знаком театральной публике по одноименной поэме Жана Батиста Луи Грессе, которая впоследствии легла в основу водевиля А. Лёвена и Ф. Дефоржа, с успехом шедшего на сценах европейских театров. В закрытом пансионе для девочек-аристократок случилось несчастье: умер попугай Вер-Вер. Заменить попугая должен юноша Кандит (его исполняла Карлотта Гризи), в которого влюблена одна из фрейлин, инициировавших эту замену. «В первом акте это робкий мальчик, не смевший даже взглянуть на женщину. В третьем он успел стать повесой, которого женят на избранной им девушке» [12, с. 70]. Гризи, по словам рецензента, играла мужскую роль «прелестно», но исполняемые ею в новом балете танцы (*Pas de deux* «Арлекинада» с Софьей Радиной и *Pas de deux* в третьем действии с Жюлем Перро) не имели к сюжету ни малейшего отношения: «но как мальчику нечего танцевать, то два раза переодевалась в женские костюмы, чтобы восхитить зрителей прекрасным своим талантом» [12, с. 70].

Ни «Фламандская красавица», ни «Вер-вер» не стали событиями театрального сезона. Публика осталась холодна к постановкам Мазилье. По окончании годового контракта Дирекция не стала его продлевать, и Мазилье вернулся во Францию. Пост главного балетмейстера снова занял Жюль Перро.

В третьем петербургском сезоне Карлотта Гризи появилась перед русской публикой в трех новых ролях. Первой стала Катарина в балете «Катарина, дочь разбойника», показанном 20 января 1852 года. Роль героической разбойницы определила направленность персонажей этого года для Карлотты Гризи. Она играла решительных женщин, отстаивающих свое право на любовь и свободу.

Мировая премьера балета «Война женщин» (11 ноября 1852 г.) принесла Гризи роль славянской девушки Влаиды. Сюжет нового балета Перро позаимствовал из исторических хроник Богемии, рассказывающих об амазонке Власте, которая в течение восьми лет возглавляла царство женщин. Спектакль рассказывал о восстании женщин против узурпатора власти, а главная героиня Влаида проходила путь от юной девушки, мечтающей о простом семейном счастье, до героической амазонки, сражающейся за свободу своей страны и спасающей

возлюбленного от казни. Роль была насыщена классическими и характерными танцами, пантомимой.

В первых сценах балета Влаида представляла веселой жизнерадостной девушкой, которая не прочь подшутить над шутом, ее назойливым поклонником, но становилась гордой и неприступной, когда на ее чувства посягал узурпатор королевства. Лирические чувства влюбленной красавицы раскрывала La Slave («Славянка»), а балеринскую статью Гризи демонстрировала в виртуозном классическом Pas de deux. Во втором акте похищенная злодеем Влаида становилась центром поэтического Grand pas de seduction: в этом бессюжетном номере воспевалась красота идеальной женщины, которую олицетворяла балерина. В третьем акте она, вместе с другими амазонками, танцевала грандиозный пиррический танец: нежная Влаида преображалась и становилась яростной богиней войны, жаждущей справедливости и отмщения. В четвертом, разбив войско завоевателей, Влаида вставала рядом с царственным возлюбленным, которому была возвращена корона. Удивительная, интереснейшая роль, показывающая разнообразные грани женского характера и женской души! Гризи создала настолько емкий и полноценный образ, что превзойти ее оказалось трудно. Вероятно, это и стало причиной того, что «Война женщин», один из лучших, по мнению современников, балетов Перро, как только Карлотта покинула Петербург, сошел со сцены.

В Санкт-Петербурге Гризи станцевала последний балет, созданный специально для нее, — заглавную партию в «Газельде», премьера которого состоялась 12 февраля 1853 года. Сюжет варьировал «Пахиту», «Джипси» и множество других испано-цыганских балетов эпохи романтизма о похищенном цыганами ребенке, выросшем в таборе и после долгих перипетий и любовных испытаний возвращавшем титул, родных, богатство, нашедшем свою любовь и счастье. Единственным отличием было то, что в «Газельде» таких похищенных детей было двое — сама Газельда и ее брат Зингаро. Центральным танцевальным эпизодом был знаменитый танец «Космополитана», в котором балерина выходила в английской, испанской, мавританской и тирольской плясках. Балерина, чей творческий путь подходил к концу, создала в «Газельде» танцевальный образ самой себя. Она гармонично соединила в нем страсть, негу, задор и отчаянное веселье.

По окончании театрального сезона Гризи уехала в Варшаву, где в тридцатишестилетнем возрасте окончательно покинула сцену. Санкт-Петербург стал городом ее последнего триумфа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Об ангажементе танцовщиц Гризи и Фанни Эльслер // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 9627. Л. 1.
2. Об ангажементе танцовщицы Карлотты Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 12590. Л. 1.
3. Р.З. Театральная хроника // Северная пчела, 1850. 20 окт. С. 941.
4. Е.К. Балетный сезон 1850–1851 года в Петербурге (Письмо к редактору «Отечественных записок») // Отечественные записки, 1851. № 3–4. С. 165–170.
5. Р.З. Театральная хроника // Северная пчела, 1850. 23 нояб. С. 1049.
6. Р.З. Театральная хроника // Северная пчела, 1850. 26 окт. С. 963.
7. Кони Ф. Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены, 1850. Т. VI. Кн. 12. С. 18–26.
8. Кони. Ф. Балет в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены, 1851. Т. I. Кн. 2. С. 9–16.
9. С.О.Т. Балетные новости // Современник, 1851. Т. XXVI. № 3–4. С. 69–72.
10. Об ангажементе на сезон 1851 г. Гризи // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 13466. Л. 2.
11. Иванов В. Неизвестный Мазилье: (вехи творческой биографии). Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2015. 319 с.
12. Р.З. Театральная хроника // Северная пчела, 1852. 22 янв. С. 70.

REFERENCES

1. Ob angazhementе tanczovshhicz Grizi i Fanni E`l` sler // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. xr. 9627. L. 1.
2. Ob angazhementе tanczovshhicy Karlotty` Grizi // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 12590. L. 1.
3. R. Z. Teatral`naya xronika // Severnaya pchela, 1850. 20 okt. S. 941.
4. E. K. Baletny`j sezon 1850–1851 goda v Peterburge (Pis`mo k re-daktoru «Otechestvenny`x zapisok») // Otechestvenny`e zapis-ki, 1851. № 3–4. S. 165–170.
5. R. Z. Teatral`naya xronika // Severnaya pchela, 1850. 23 noyab. S. 1049.
6. R. Z. Teatral`naya xronika // Severnaya pchela, 1850. 26 okt. S. 963.

7. *Koni F. Balet v Peterburge // Panteon i repertuar russkoj sceny`*, 1850. T. VI. Kn. 12. S. 18–26.
8. *Koni. F. Balet v Peterburge // Panteon i repertuar russkoj sceny`*, 1851. T. I. Kn. 2. S. 9–16.
9. *S.O.T. Baletny`e novosti // Sovremennik*, 1851. T. XXVI. № 3–4. S. 69–72.
10. *Ob angazhementе na sezon 1851 g. Grizi // RGIA. F. 497. Op. 2. D. 13466. L. 2.*
11. *Ivanov V. Neizvestny`j Mazil`e: (vexi tvorcheskoy biografii).* Perm`: Permskij gos. in-t kul`tury`, 2015. 319 s.
12. *R. Z. Teatral`naya xronika // Severnaya pchela*, 1852. 22 yanv. S. 70.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Федорченко — канд. искусствоведения;
olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga A. Fedorchenko — Cand. Sci. (Arts);
olgafedorcenco@gmail.com

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91+ 78.085.5

КАК УСЛЫШАТЬ ХОРЕОГРАФИЮ: «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНЦИПИТ» В ИСКУССТВЕ БАЛЕТА

Г. А. Безуглая¹

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

Статья раскрывает особенности идентификации хореографических произведений малых форм по «музыкальному инципиту» — начальной фразе музыкального текста, позволяющей опознавать танцевальный текст без непосредственного показа движений.

Изучение вопросов музыкально-хореографического взаимодействия осуществляется в русле историко-типологического и интертекстуального методов исследования. Отмечается результативность применения идентификации с помощью музыки при распознавании вставных вариаций, взятых из забытых или малоизвестных балетных партитур. Выявляются характерные особенности межтекстового взаимодействия, позволяющие указывать на ту или иную хореографию (или ее элемент) с помощью музыкального текста. Раскрываются особенности функционального применения «музыкального инципита» в качестве модели для интерпретации и композиторской работы (Ц. Пуни – Л. Минкус, П. Чайковский – Н. Черепнин, Ф. Бургмюллер – А. Крейн, С. Прокофьев). Выявление свойств интертекстуальной связи позволяет глубже осознавать преемственность и богатство сфер взаимодействия музыки и искусства в балетном искусстве.

Ключевые слова: музыка балета, «музыкальный инципит», лейтдвижение, музыкальный текст балета, вариация, М. Петица, Ф. Бургмюллер, С. Прокофьев.

HOW TO HEAR CHOREOGRAPHY: «MUSICAL INCIPIT» IN THE ART OF BALLET

Galina A. Bezuglaia¹

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

The article reveals the peculiarities of choreographic works of small forms based on «musical incipit», which gives a possibility to identify a dance text without showing the movements.

The study of issues of musical and choreographic interaction occurs in line of historical-typological and intertextual research. It is noted that the result was applied with the help of music in the recognition of inserted variations taken from forgotten or not well-known ballet scores. The characteristic features of intertextual interaction are revealed, allowing to point on a particular choreography (or its element) by using a musical text. The features of the functional use of «musical incipit» as model for interpretation and composition are revealed (C. Pagni — L. Minkus, P. Tchaikovsky — N. Cherepnin, F. Burgmüller—A. Krein, S. Prokofiev). Identification of the properties of intertextual communication allows us to realize more deeply the continuity and richness of the mutual influence of music and art of ballet.

Keywords: ballet music, «musical incipit», musical text of the ballet, leith movement, variation, M. Petipa, F. Burgmüller, S. Prokofiev, intertextual interaction.

В музыкальном искусстве достаточно широко применяется прием идентификации музыкальных произведений по инципиту¹ – начальным словам словесного текста, служащим для идентификации произведения, а также и выполняющим функцию его названия (заголовка). Многие популярные произведения вокальной музыки в концертно-исполнительском обиходе именуются по первым словам запева (например, «Casta Diva» или «Nessun dorma»).

Музыкальная источниковедческая практика применяет прием идентификации по инципиту и при отсутствии словесного текста в работе с произведениями инструментальной музыки. В подобных случаях опусы в тематических каталогах сочинений композиторов опознаются по «музыкальному инципиту»² – нотному изложению начальной музыкальной фразы или первого раздела формы. «Музыкальный инципит» является обязательным элементом тематического каталога произведений любого крупного композитора прошлого³

¹ Инципит (лат. incipit — начинается, личная форма глагола incipere), «начальные слова текста» [1].

² «“Музыкальный инципит” является фрагментом начальных тактов музыки, используемым в мелодическом указателе или тематическом каталоге» [1].

³ Крупнейшая энциклопедия MGG предоставляет каталоги произведений ста пяти композиторов, представленных «музыкальными инципитами» [2].

(например, баховского BWV [3, с. 12, 4] или моцартовского каталога Кёхеля [5, с. 3]).

Искусство балета в своем театральном и концертно-исполнительском обиходе тоже использует прием упрощенного именования произведений с применением «музыкальных инципитов», но только в устной форме. Благодаря синтетической природе танцевального искусства, неразрывно связанного с музыкой, узнавание хореографии часто осуществляется с помощью музыкального ряда: упоминая о том или ином произведении классического балетного наследия, мастера балета напевают его начальную мелодическую фразу. Звучание первых тактов музыки во многих случаях ясно указывает на то или иное известное произведение классического балетного наследия.

Подобную практику иллюстрирует эпизод из воспоминаний Тамары Карсавиной, в котором выдающаяся балерина описывает свои «отчеты о каждом па»⁴, представлявшиеся наставнице Е. П. Соколовой в тех случаях, когда последняя не присутствовала на спектакле и не могла видеть исполнения: «мы понимали друг друга очень хорошо, напевая мелодию и отбивая такт пальцами по столу, таким образом воспроизводили самые сложные па» [6, с. 163]. Применение пения для идентификации того или иного фрагмента танца обеспечивало возможность профессионального обсуждения деталей исполнения даже в ситуации, когда участники диалога не могли видеть танцевальные движения: «Порой она звонила мне и спрашивала: “Как ты сделала это?..” — и напевала мелодию. “С этим все в порядке, но я не вполне понимаю этот фрагмент”, — пела теперь я на другом конце провода. Телефонная служба хоть и недавно возникла в Петербурге, но работала исправно: мы могли таким образом пройти пять актов» [6, с. 163].

Идентификация с помощью пения нередко применяется в танцевальном обиходе и при упоминании об определенном хореографическом элементе. Музыкальный мотив, сопутствующий тому или иному па, напевают в тех случаях, когда движение является ключевым в данном танце, оригинальным и хорошо узнаваемым. Примером «музыкального инципита па» являются, например, начальные такты вариации Никии из «Баядерки» Л. Минкуса в постановке М. Петипа (Танец с шарфом из «Теней»), указывающие на сопутствующее им *Grand fouette* из позы *effacée* в позу *effacée* [7, с. 158] (см.: пример 1).

⁴ Евгения Павловна Соколова (1850–1925), ведущая танцовщица, педагог и репетитор Мариинского театра. Вместе с ней Карсавина в 1909 году работала над партиями в «Лебедином озере» и «Корсаре».



Прим. 1. Фрагмент вариации Никии из «Баядерки» Л. Минкуса

Выявление свойств межтекстового взаимодействия, проявляющегося в форме «музыкального инципита», представляет актуальный интерес в современном контексте изучения вопросов музыкально-хореографического синтеза.

Балетная традиция XIX — XX столетий располагает довольно обширным сводом узнаваемых па, элементов хореографии классического наследия выдающихся мастеров прошлого. Их множество составляет содержательную основу лексики, тезаурус классического танца, который является динамичной семантической системой, включающей в себя «массу текстов» культурной памяти балетного искусства, подобную «фондам текстов» (С. Мальцев)⁵ импровизационных культур. Многие из элементов этой системы в балетном обиходе именуют как по словесным французским названиям, так и с помощью пропеваемой музыки. Подобно па из Танца с шарфом, они образуют с музыкой устойчивые синтетические сочетания.

Выдающиеся мастера отечественного балетного искусства, размышляя о путях становления хореографического симфонизма, уделяли особое внимание вопросам взаимодействия интонационно-выразительных средств музыки и хореографической лексики. В своих теоретических высказываниях такие хореографы, как Ф. Лопухов, К. Сергеев, И. Бельский указывали на тонкую взаимосвязь, образующуюся между музыкальными лейттемами, и лейт-движениями главных персонажей балетных спектаклей классического наследия [9, с. 84; 10, с. 10; 11, с. 16].

Яркими проявлениями такой связи являются, например. *pas ballonne* Жизели и сопутствующий ему мотив в 1-м акте «Жизели» А. Адана в постановке Ж. Коралли и Ж. Перро. Или начальные такты скрипичного соло, воплощенные пластически в виде цепочки движений *pas glissade — arabesque — pas failli*, исполняемых принцессой Авророй в начале ее вариации из 1-го акта «Спящей красавицы» П. Чайковского — М. Петипа (см.: пример 2).

⁵ «Всякая импровизационная культура строится на фонде текстов, хорошо известных не только авторам, но даже слушателям... Обучение импровизации обычно начинается с заучивания на память этого общего фонда текстов». [8, с. 35].



Прим. 2. Фрагмент вариации Авроры из 1-го акта
«Спящей красавицы» П. Чайковского

Характеризуя пластический образ персонажа, музыкальный запев указывает на присущие данному сценическому характеру танцевальные движения, «пропевает» их. Так, начальные такты вариации первой солистки из Трио одалисок («Корсар» А. Адана — Ц. Пуни в постановке М. Петипа), отсылают к открывающим эту вариацию *pas brisé*. Тема Выхода Драгоценных камней в «Спящей красавице» П. Чайковского (хореография М. Петипа) мелодически и ритмически спаяна с *pas de poisson*. Запев вариации Одетты из Белого акта «Лебединого озера» П. Чайковского (хореография Л. Иванова) указывает на исполняемый балериной *double rond* на пальцах (см.: пример 3).



Прим. 3. Фрагмент вариации Одетты
из «Лебединого озера» П. Чайковского

Семантически наиболее значимый танцевальный элемент может быть расположен не в самом начале вариации, а в середине, как, например, сочетание *glissade* — *grand jete* из средней части вставной женской вариации на музыку А. Адана [12, с. 24] из Крестьянского па-де-де 1-го акта «Жизели». Или в конце, как, например, двойные туры

в воздухе в последней части вариации солиста в *Pas de trois* из 1-го акта балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса⁶.

Как показывает практика, узнавание определенного танцевального движения с помощью сопутствующей ему музыкальной темы наиболее часто применяется при работе с танцевальными произведениями малых форм — вариациями. Особенно результативным подобный способ идентификации становится при работе со вставными номерами, взятыми из забытых балетов, расставшимися со своей первоначальной принадлежностью к исходной постановке и авторской партитуре. К таким произведениям относятся, к примеру, сольные вариации, добавленные в *Grand Pas* из балета «Пахита» Э. Дельдевеза и Л. Минкуса на протяжении долгой сценической жизни этого спектакля⁷. Практика показывает, что даже весьма подробное музыкально-хореографическое словесное описание вариаций, включенных в состав этого *Grand Pas*, (например, данное в воспоминаниях Ф. Лопухова)⁸, оставляет поле для всевозможных предположений. Уточнение же с помощью пропеваемой мелодии обычно является вполне конкретизирующим.

Описанный способ «говорить и мыслить музыкой» рельефно выявляет особое свойство музыкально-хореографического взаимодействия вызывать/активизировать знание, относящееся к другой модальности. Способность хореографии «обрастая музыкой», обращаться с ее помощью к своей собственной знаковой семантической системе, является ярким проявлением интертекстуальной связи⁹ музыки и пластики. Благодаря тесной связи с текстом музыкальным, выполняющим роль «проводника в другие тесты» [16, с. 31], текст хореографического произведения обретает многомерную структуру, раскрывающуюся

⁶ Музыка этой вставной вариации была взята из партитуры балета «Черт на четверых» А. Адана [13, с. 83].

⁷ Сольные вариации были добавлены в процессе постановки М. Петипа в 1881 году, а также, позднее другими хореографами: «Увеличилось число женских вариаций: у Петипа их было четыре; сегодня принято исполнять семь» [14, с. 75].

⁸ «Первая вариация, под соло скрипки, была драматически-волевой; ее хорошо исполняла А. Ваганова; Т. Карсавина танцевала эту вариацию также хорошо, но более женственно. Вторую — лирическую, под аккомпанемент арфы, — прекрасно исполняла Л. Егорова и третью — комедийную, тер-а-терную, своего рода хореографическое скерцино, — превосходно исполняла Э. Виль» [9, с. 60].

⁹ «Интерпретация кажущейся простой ссылки требует больше, чем знание лишь семантического содержания. Необходимо знание массы текстов, которые составляют определенную концептуальную систему знаний в пределах той или иной культуры. Интертекстуальная связь является сильной в том смысле, что она активизирует знание и концептуальные системы знаний, которые находятся непосредственно за пределами текста» [15, с. 64].

во всей полноте в измерениях двух родственных искусств. Слияние танцевальной лексики с музыкой, позволяющее «произносить» хореографию с помощью присущих ей мелодий, способствовало применению «музыкальных инципитов» в работе балетмейстера с композитором. В процессе создания спектакля хореограф, описывая задуманное им танцевальное движение, вместо разъяснений, уточняющих характер музыки, мог просто «спеть» ему мотив конкретного па.

История применения тех или иных музыкальных цитат (известных танцевальных мелодий, сопутствующих па определенного танца), включаемых по указанию хореографа в текст балетной партитуры, восходит к барочной французской танцевальной практике. «При создании балетных партитур композиторы Люлли и Рамо, Иомелли и Глюк нередко использовали ритмы и мелодии бытовых танцев» [17, 5]. Известно, что парижский театральный композитор Жан-Фери Ребель (1666–1747), работая в содружестве с Мари Салле, в своих сочинениях, предназначенных для хореографических постановок, применял по ее указаниям мелодии популярных танцев¹⁰. В эпоху Ж.-Ж. Новерра, сконцентрировавшую внимание хореографов на драматургической стороне спектакля *ballet d'action*, интерес к применению музыкальных цитат, указывающих на тот или иной танцевальный элемент, сменился вниманием к музыкально-драматургическим возможностям музыки. Практика применения цитат трансформировалась, и теперь они чаще отсылали к нарративу, сюжету¹¹.

Однако во второй половине XIX столетия (в творчестве таких балетмейстеров как А. Сен-Леон, М. Петипа), а позднее, и в хореографии XX столетия прием обращения к музыкальному тексту, спаянному водно с танцевальным движением, был снова взят на вооружение. Мемуарная литература эпохи расцвета классического балета подтверждает, что хореографы нередко предлагали композитору ту или иную музыкальную тему для разработки: «Мне не раз приходилось наблюдать, как Сен-Леон, склонившись над присяжным балетным композитором Минкусом, насвистывал ему какой-нибудь мотив, а тот лихорадочно переводил его на нотные знаки» [20, с. 68–69].

Исследователи и историки балетного искусства имеют основания предполагать, что применение музыкальных тем нередко было обусловлено их сопряженностью с теми или иными движениями: «В разных балетах Сен-Леона иногда встречаются одни и те же музыкальные

¹⁰ См. статью автора о жанре хореографических симфоний [18, с. 44].

¹¹ Вопрос о драматургическом значении цитат в музыке конца XVIII столетия раскрывается в статье Безуглой [19, с. 6].

темы, что заставляет сделать вывод о том, что хореограф нередко сам предлагал композитору отдельные музыкальные эпизоды», — отмечает А. Свешникова [21, с. 269]. «Не потому ли музыка Grand Pas так прочно спаяна с движениями танца, что кажется написанной под диктовку Петипа?», — вопрошает О. Розанова [22, с. 57].

К вариациям, созданным на основе исходной модели, воплощающей то или иное музыкально-пластическое содержание, можно отнести, например, первую вариацию из трио «Теней» («Баядерка» в постановке М. Петипа), сочиненную Л. Минкусом на основе знакомства с вариацией солистки из балета «Метеора» в постановке А. Сен-Леона, построенной на мелких ажурных движениях на пальцах, а также легких маленьких прыжках. Вариация Минкуса воспроизводит ритмическую основу, тональность и интонационные очертания оригинала (сочиненного, возможно, и самим Сен-Леоном¹²) (см.: примеры 4; 5).



Прим. 4. Фрагмент вариации солистки из «Метеоры» А. Сен-Леона, С. Пинто и Ц. Пуни



Прим. 5. Трио. Фрагмент вариации № 1 из балета Л. Минкуса «Баядерка»

Разработкой музыкальной модели можно смело назвать и популярное Па-де-де П. Чайковского, созданное для третьего акта «Лебединого озера» по образцу и подобию Па-де-де на музыку Л. Минкуса,

¹² «Партитура балета «Метеора», поставленного А. Сен-Леоном, принадлежала перу трех композиторов: ***, С. Пинто и Ц. Пуни. Считается, что астроним *** скрывал авторство самого балетмейстера. Допустимо и предположение о том, что на мысль обратиться к музыке «Метеоры» мог натолкнуть Минкуса сам Петипа», — отмечает А. Свешникова [21, с. 121].

поставленного М. Петипа для Анны Собещанской¹³. Это сочинение вошло в состав партитуры «Лебединого озера» в 1877 году в качестве Пад-де-де Зигфрида и Одиллии [24, с. 334–387].

Отметить, что методы работы того или иного композитора с моделью могли быть различны. В партитурах балетов классического наследия можно обнаружить легко узнаваемые копии, воспроизводящие и интонационно-ритмический рисунок, и другие особенности оригинала. Среди подобных «плагиат-вариаций» можно назвать, к примеру, вариацию Фрондосо [25, с. 166] (на большие полетные прыжки) из «Лауренсии А. Крейна, воспроизводящую тему второй солистки из Трио Теней из «Баядерки» Л. Минкуса. Композитор придал теме Минкуса более яркое, броское гармоническое и тембровое изложение.

Назовем также вариацию двух кавалеров из этого же балета [25, с. 160], почти точно повторяющую вариацию солиста из «Крестьянского» па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера, исполняемую в 1-м акте «Жизели» А. Адана [26, с. 32].

Встречаются и более плодотворные примеры композиторской интерпретации, как, например, вариация солистки из «Павильона Армиды» Н. Черепнина, созданная на основе знакомства с вариацией «Феи Драже» из «Щелкунчика» П. Чайковского. Здесь композитор увлекает слушателя в «игру-узнавание»: воспроизводя ритмический и фактурный рисунок вступления, в тональности (ми минор) и оркестровке (пиццикато струнных) оригинала. Вместо темы Чайковского, он неожиданно предлагает слушателю свою оригинальную тему. Использование «фирменного» тембра челесты (снова отсылающего к вариации Феи Драже) дополняет композиторскую полистилистическую палитру, как нельзя более созвучную всему эклектичному замыслу «Павильона Армиды», сплавившему воедино античную легенду и анекдот галантной эпохи, образность Т. Готье и эстетику «Мира искусства» А. Бенуа и С. Дягилева (см.: примеры 6; 7).

Рассмотрим еще один интересный пример оригинальной интерпретации. Исходная модель — все та же вариация солиста из Крестьянского па-де-де на музыку Ф. Бургмюллера¹⁴, ставшая прообразом не только для ремесленной копии А. Крейна, но и для замечательной по

¹³ «Чайковский наотрез отказался включать в свой балет музыку другого композитора, предлагая написать свою собственную. Однако балерина не желала изменять танца, поставленного для нее в Петербурге. В конце концов, недоразумение было улажено: Чайковский согласился написать свою музыку для этого номера, такт в такт совпадающую с музыкой Минкуса» [23, с. 143].

¹⁴ Исполняется в 1-м акте «Жизели» А. Адана [26, с. 32].



Прим. 6. Фрагмент вариации солистки
из «Павильона Армиды» Н. Черепнина



Прим. 7. Фрагмент вариации Феи Драже
из балета «Щелкунчик» П. Чайковского

своей образности, яркости и лаконизму Вариации четырех сверстников принца из «Золушки» С. Прокофьева [27, с. 76]. Двукратное обращение разных композиторов именно к этому материалу объясняется, вероятно, его точным соответствием запросам хореографа-постановщика¹⁵ – Вахтанга Чабукиани. Известно, что первоначальная работа С. Прокофьева над музыкой для «Золушки» осуществлялась весьма своеобразно – хореограф пел и танцевал для композитора¹⁶. Выбор музыкального источника здесь, по всей видимости, определялся набором танцевальных движений, удобных и выигрышных для исполнения ансамблем мужчин-корифеев¹⁷ (см.: примеры 8; 9; 10).

¹⁵ Вахтанг Чабукиани был первым постановщиком «Лауренсии» А. Крейна (1939).

¹⁶ Либреттист «Золушки» Н. Волков вспоминал: «Когда кончился обед, Прокофьев, подойдя к пианино, положил секундомер и сказал Чабукиани: “Теперь извольте протанцевать весь второй акт. И помните только одно — пока я не написал музыку, можете менять какие угодно хореографические рисунки, но когда я музыку напишу, то по переделаю ни одной ноты”. <...> И Чабукиани начал танцевать, и действительно протанцевал весь второй акт» (цит. по: [28, с. 451]).

¹⁷ В оригинале у Бургмюллера — это вариация на средние и большие прыжки для «второго солиста».



Прим. 8. Вставная вариация солиста из Крестьянского па-де-де.
Ф. Бургмюллер, 1-й акт «Жизели» А. Адана



Прим. 9. Фрагмент вариации двух кавалеров
из «Лауренсии» А. Крейна



Прим. 10. Фрагмент вариации четырех сверстников принца
из «Золушки» С. Прокофьева

Структурные, ритмические, интонационные особенности вариации Ф. Бургмюллера, создающие одновременно и маршеобразно-энергичный, и полетный образы, С. Прокофьев интегрировал в русло собственного стиля, воплощенного в «Золушке» в разлетающихся на несколько октав мелодиях, раскачивающихся, пульсирующих синкопах, регистровых и тембровых контрастах. Таким образом, ритмопластическая основа, заключенная в музыке старинной вариации, возродилась в новых интерпретациях: сначала — хореографической, затем — музыкальной.

Выявление свойств интертекстуальной связи, проявляющейся в динамическом взаимодействии замысла хореографа и композитора, в многомерности смыслов, раскрывающихся в музыкальных и хореографических модальностях, позволяет глубже осознать преемственность и богатство сфер взаимовлияния музыки и балетного искусства; осознать силу воздействия хореографического замысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Grove Music Online. Incipit. «Melodic incipit» or «musical incipit» [Электронный ресурс] URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=incipit&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 16.02.2019).
2. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) [Электронный ресурс] URL: <https://www.mgg-online.com/search?s=1&n=20&q=incipit§ionRestrains=all&collectionRestrains=all> (дата обращения: 02.02.2019).
3. *Schmieder W.* Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Ausgabe, Wiesbaden, 1990, Breitkopf & Härtel; 1014 p.
4. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) [Электронный ресурс] URL: <http://www.jsbach.org/bwvlist.html> (дата обращения: 01.01.2019).
5. Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1862, 586 s. [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/chronologischth01kcgoog/page/n10> (дата обращения: 16.02.2019).
6. Карсавина Т. Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 247 с.
7. Ваганова А. Я. Основы классического танца: учебник. Л.: Искусство, 1980. 192 с.

8. Мальцев С. М. Психология музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 88 с.
9. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1971. 215 с.
10. Сергеев К. «Лебединое озеро». Лекция курса «Хореографическое наследие» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 7–13.
11. Бельский И. О хореографическом симфонизме в балетах классического наследия » // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 14–18.
12. Танцевальная музыка из классических балетов // сост. Л. Лыскина., И. Кацельник. М.: Музыка, 1966. 92 с.
13. Минкус Л. Ф., Петипа М. И. Большое Классическое Па из балета «Пахита» с приложением 14 вариаций и Pas des trois / сост. Г. Н. Прибылов. М.: Планетум, 2000. 215 с.
14. Бурлака Ю. П. Grand pas из балета «Пахита» и grand pas «Оживленный сад» из балета «Корсар»: Сравнительный анализ // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49). С. 69–79.
15. Зотов Ю. П. Диалогика текста как бесконечномерное смысловое пространство. Саранск: МГПИ им. М. Е. Евсевьева. 2000. 220 с.
16. Денисов А. В. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. Musicus. 2009. № 5 (18). С. 28–33.
17. Эльяш Н. Историко-бытовой танец и его теория / вступ. ст. Васильева — Рождественская М.: Историко-бытовой танец: Учеб. пос.— 2 изд. М.: Искусство, 1987. 382 с.
18. Безуглая Г. А. Хореографическая симфония: К истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 42–50.
19. Безуглая Г. А. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 6–17.
20. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. СПб.: Лань, 2011. 352 с.
21. Свешникова А. Л. Петербургские сезоны Артура Сен-Леона (1859–1870). СПб.: Балтийские Сезоны, 2008. 424 с.
22. Розанова О. «Пахита» // Танцуй, Испания: буклет. М. — Л.: Госконцерт СССР, 1990. 280 с.

23. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Сов. Россия, 1965. 227 с.
24. Чайковский, Петр Ильич (1840–1893). Полн. собр. соч. Лебединое озеро: Балет в 4-х действиях: [Либретто В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера]: Соч. 20: Партитура / комп. П. И. Чайковский; общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1957. 411 с.
25. Крейн А. Лауренсия. Балет в 3-х действиях, 4-х картинах. Клавир. М.: Сов. композитор, 1961. 217 с.
26. Адан А. Жизель. Балет-пантомима в двух действиях. Переложение для двух фортепиано. М.: Музыка, 1985. 183 с.
27. Прокофьев С. Золушка. Балет в трех действиях. Соч. 87. Клавир. Переложение для фортепиано Л. Атовмьяна. СПб.: Композитор, 2004. 163 с.
28. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.

REFERENCES

1. Grove Music Online. Incipit. «Melodic incipit» or «musical incipit». [Ehlektronnyj resurs] (Data obrashcheniya: 16.02.2019). <http://www.oxfordmusiconline.com/search?q=incipit&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
2. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG) [Ehlektronnyj resurs] <https://www.mgg-online.com/search?s=1&n=20&q=incipit&ionRestrains=all&collectionRestrains=all> (Data obrashcheniya: 02.02.2019).
3. Schmieder W. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Ausgabe, Wiesbaden, 1990, Breitkopf & Härtel, 1014 p.
4. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV). [Ehlektronnyj resurs] <http://www.jsbach.org/bwvlist.html> (Data obrashcheniya: 01.01.2019).
5. Köchel L. Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1862, 586 s. [Ehlektronnyj resurs] URL: <https://archive.org/details/chronologischth01kcgoog/page/n10> (Data obrashcheniya: 16.02.2019).
6. Karsavina T. Teatral'naya ulica. L: Iskusstvo, 1971. 247 s.
7. Vaganova A. Ya. Osnovy klassicheskogo tanca: uchebnik. L: Iskusstvo. 1980. 192 s.
8. Mal'cev S. M. Psihologiya muzykal'noj improvizacii. M.: Muzyka, 1991. 88 s.

9. *Lopuhov F. V.* Horeograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1971. 215 s.
10. *Sergeev K.* «Lebedinoe ozero». Lekciya kursa «Horeograficheskoe nasledie» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 1993. № 2. S. 7–13.
11. *Bel'skij I.* O horeograficheskom simfonizme v baletah klassicheskogo naslediya » // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 1993. № 2. S. 14–18.
12. Tanceval'naya muzyka iz klassicheskikh baletov. Sost. L. Lyskina., I. Kacel'nik. M.: Muzyka, 1966. 92 s.
13. *Minkus L F., Petipa M. I.* Bol'shoe Klassicheskoe Pa iz baleta «Pakhita» s prilozheniem 14 variacij i Pas des trois / sost. G. N. Pribylov. M.: Planetum, 2000. 215 s.
14. *Burlaka Yu. P.* Grand pas iz baleta «Pakhita» i grand pas «Ozhivlennyj sad» iz baleta «Korsar»: Sravnitel'nyj analiz // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2017. № 2 (49). S. 69–79.
15. *Zotov Yu. P.* Dialogika teksta kak beskonechnomernoe smyslovoe prostranstvo. Saransk: MGPI im. M. E. Evsev'eva. 2000. 220 s.
16. *Denisov A. V.* Fenomen muzykal'noj citaty – problemy issledovaniya. Musicus. 2009. № 5 (18). S. 28–33.
17. *Ehl'yash N.* Istoriko-bytovoj tanec i ego teoriya / vstup. st. Vasil'eva – Rozhdestvenskaya M.: Istoriko-bytovoj tanec: Ucheb. pos. – 2 izd. M.: Iskusstvo, 1987. 382 s.
18. *Bezuglaya G. A.* Khoreograficheskaya simfoniya: K istorii muzykal'no-teatral'nogo zhanra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 1 (54). S. 42–50.
19. *Bezuglaya G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzyke baletov pervoj poloviny XIX veka: «Airs parlants» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 6–17.
20. *Val'c K. F.* Shest'desyat pyat' let v teatre. SPb.: Lan', 2011. 352 s.
21. *Sveshnikova A. L.* Peterburgskie sezony Artura Sen-Leona (1859–1870). SPb.: Baltijskie Sezony, 2008. 424 s.
22. *Rozanova O.* «Pakhita» // Tancuj, Ispaniya: buklet. M. – L.: Goskoncert SSSR, 1990. 280 s.
23. *Bakhrushin Yu. A.* Istoriya russkogo baleta. M.: Sov. Rossiya, 1965. 227 s.
24. Chajkovskij, Petr Il'ich (1840–1893). Poln. sobr. soch. Lebedinoe Xozero: Balet v 4-kh dejstviyakh: [Libretto V. P. Begiche-

- va i V. F. Gel'cera]: Soch. 20: Partitura / komp. P. I. Chajkovskij; obshch. red. B. V. Asaf'eva. M.: Muzgiz, 1957. 411 s.
25. *Krejn A. Laurensiya*. Balet v 3-kh dejstviyakh, 4-kh kartinakh. Klavir. M.: Sov. kompozitor, 1961. 217 s.
26. *Adan A. Zhizel'*. Balet-pantomima v dvukh dejstviyakh. Perelozhenie dlya dvukh fortepiano. M.: Muzyka, 1985. 183 s.
27. *Prokof'ev S. Zolushka*. Balet v trekh dejstviyakh. Soch. 87. Klavir. Perelozhenie dlya fortepiano L. Atovm'yana. SPb.: Kompozitor, 2004. 163 s.
28. *Nest'ev I. Zhizn' Sergeya Prokof'eva*. M.: Sov. kompozitor, 1973. 713 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК. 792

АФФЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ ПО К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ
И УПРАЖНЕНИЯ Н. В. ДЕМИДОВА

Л. В. Грачева¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Исследование механизма воздействия упражнений актерского тренинга остается наиважнейшей задачей сценической педагогики. Некоторые, даже традиционные и проверенные упражнения имеют визуально выраженный психофизиологический эффект. Например, упражнения К. С. Станиславского, а позже Ли Страсберга, связанные с аффективной памятью, а также упражнения Н. В. Демидова. Применяя их, практики должны точно знать, что происходит с учеником, должны понимать психофизиологическое сопровождение при выполнении упражнения. В статье представлены результаты сравнительного анализа механизма воздействия упражнений К. С. Станиславского и Н. В. Демидова. Выявлены их сходства и различия, доказано, что психофизиологический механизм упражнений Станиславского и Демидова един. Различия заключаются в апелляции к сознанию или к бессознательному. Такое понятие Станиславского, как «аффективная память» и понятие «демидовские этюды» до сей поры отрицали друг друга, хотя целью своей имели одно и то же — «жизнь на сцене».

Ключевые слова: аффективная память, демидовские этюды, актерское искусство, психология, театральное образование.

AFFECTIVE MEMORY IN STANISLAVSKY'S
AND DEMIDOV'S EXERCISES

Larisa V. Gracheva¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, Mohovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The study of the mechanism of the impact of exercises of actor training remains the most important task of stage pedagogy. Some, even traditional and proven exercises have a visually pronounced psycho-physiological effect. For example, exercises K. S. Stanislavsky, and later Lee Strasberg, associated with affective memory, as well as exercises N. V. Demidov. Applying them, practitioners should know exactly what is happening with the student, they should understand the psycho-physiological support when performing the exercise. The article presents the results of a comparative

analysis of the mechanism of action of the exercises by K. S. Stanislavsky and N. V. Demidov. Their similarities and differences are revealed, it is proved that the psycho-physiological mechanism of the exercises of Stanislavsky and Demidov is one. The differences are appeals to the conscious or unconscious. The concept of Stanislavsky, as “affective memory” and the concept of “Demidov etudes” have so far denied each other, although their goals were one and the same — “life on stage”.

Keywords: affective memory, Demidov’s sketches, acting, psychology, theatre education.

Новое и новое возвращение к наследию К. С. Станиславского необходимо сценической педагогике и педагогам, продолжающим поиск способов возбуждения бессознательного сознательным путем, начатый Станиславским.

Понятие «аффективная память» подарил театральной действительности именно К. С. Станиславский. Термин взят из трудов современных ему психологов. В частности, известно его увлечение трудами Т. Рибо [1]. Рибо полагал, что любое психическое явление напрямую связано с деятельностью мозга и нервной системы. Следовательно, основа психологии — естественные науки, в первую очередь биология [2]. Рибо занимался исследованием эмоционально-аффективной сферы психики человека. Именно эта область была важна Станиславскому. Константина Сергеевича необыкновенно привлекала биология, не только психология. Поэтому интерес к Рибо возник, вероятно, благодаря его «биологической психологии». Станиславский не поленился прочесть объемный труд И. П. Павлова и предложил ему сотрудничество в исследовании психофизиологической природы актерского искусства.

Известно, что мощной провокацией, давшей начало методу Ли Страсберга, стало именно понятие «аффективная память» Станиславского, «подаренное» ему Ричардом Болеславским. В 1923 году он основал в Нью-Йорке *American Laboratory Theatre* (ALT). Лабораторный театр состоял из действующего театра и школы, где готовились актеры, следуя учению Станиславского. Одним из первых учеников стал Ли Страсберг. Главное открытие Станиславского, увезенное его учеником из России, — развитие чувств, воображения и памяти актера с опорой на аффективную память.

Сегодня психологи оперируют понятием «эмоциональная память». *Эмоциональная память* — есть сумма процессов, отвечающих за хранение и воспроизведение определенного опыта, связанного

с событиями, имевшими эмоциональную окраску. Эмоциональная память приобретает вместе с жизненным опытом, в котором имеют место позитивные и негативные события. Эмоциональная память возбуждает новые переживания и является провокатором поведения в новых эмоционально значимых ситуациях. Это могут быть осознанные и/или смутные воспоминания, иногда «забытые», спрятанные механизмами психологической защиты в глубинах сознания. Есть еще и неосознанное восприятие — ребенок, рождаясь на свет, воспринимает окружающее, его органы чувств работают в полной мере, он уже получает эмоциональный опыт, хоть и не осознает его. Впрочем, это — вступительная информация, необходимая для постановки вопроса. Вопрос заключается в сравнительном анализе воздействия упражнений актерского тренинга, связанных с аффективной памятью «по Станиславскому» и «демидовских этюдов».

Наследие Н. В. Демидова — единомышленника, соратника и «оппонента» Станиславского — стало востребованным только в XXI веке. Только в начале XXI века впервые опубликованы четыре тома его трудов. В 1965 году была издана первая и единственная за весь XX век книга «Искусство жить на сцене» [3], которая быстро стала библиографической редкостью. Но для практической педагогики, предложенные в ней упражнения — «демидовские этюды» — оказались трудно достижимым идеалом правды. Мало информации. Не будем анализировать причины «забвения» наследия Демидова. Напомним, что Станиславский категорически отверг новую технику Демидова [4, с. 220–222]. Сам Демидов полагал, что продолжает дело Константина Сергеевича, ищет иные подходы возбуждения подсознания сознательным путем и практически осуществляет задачи, намеченные в последних главах «Работы актера над собой» Станиславского, главной из которых становится «творческое самочувствие».

Основатель школы дифференциальной психологии, действительный член Академии педагогических наук РСФСР Б. М. Теплов назвал упражнения Демидова учением о первой реакции.

Мы не будем здесь описывать технику Н. В. Демидова. Сейчас изучить наследие Демидова не представляет трудности [5]. Приведем только порядок его коренного упражнения, который и необходим нам для сравнительного анализа. Участники получают несколько реплик из неизвестного текста, который им предстоит выучить и забыть, и «ноль» информации о том, «что» и «где» должно произойти. Упражнения Демидова ставят ученика «на краю утеса», перед тем как взлететь или рухнуть в бездну. Если отдаться первому импульсу, первой

реакции, то картина множественной информации о происходящем вспыхивает в мозгу и «взлет» неизбежен, если же умный компьютер в голове участника начнет быстрый сбор информации, чтобы не «рухнуть», падение обусловлено.

Вот здесь-то и перекрещиваются параллельные прямые, кончается «оппонирование» Станиславского и Демидова. Ибо вспышка, так или иначе, связана с эмоциональным опытом участника или его «аффективной памятью» (по Станиславскому). В психологии существует термин «мнемическая фотовспышка». *Мнемическая фотовспышка* (англ. *flashbulb memory*) — метафорическое название для ярких воспоминаний о событиях, которые вызвали эмоциональное потрясение, и одновременно о событиях, которые только «сопутствовали» эмоциональным событиям. Термин переводился по-разному: «озарение», «вспышка памяти», «яркие воспоминания». Термин впервые введен в статье американских психологов Роджера Брауна и Джеймса Кулика (Brown, Kulik) в 1977 году [6]. Возбуждение эмоциональной сферы оставляет след в памяти о событиях, которые являются причиной возбужденного состояния. Эмоциональные события фиксируются в мозге, словно вспышкой камеры.

Браун и Кулик обнаружили, что у людей были четкие воспоминания о том, где они были, что они делали, и что произошло в событиях, в которые они были эмоционально вовлечены.

Эмоциональная память, или аффективная память, содержит осознанные или бессознательные воспоминания (восприятие), которые имели яркое эмоциональное сопровождение: радость, гнев, страх и др. Этот тип памяти возвращает события из прошлого в настоящее, оживляет их. События и чувства из эмоционально окрашенной памяти вспоминаются легче, чем нейтральные, а чувства помнятся лучше, чем события. Что такое неосознанное восприятие? Ребенок, рождаясь на свет, воспринимает окружающее, но не осознает его. Эмоциональная, или аффективная, память связывает настоящее с прошлым и будущим.

Отличие упражнений Станиславского, а вслед за ним и Страсберга, от «демидовских этюдов» заключается, в большей мере, в способе возбуждения эмоциональной памяти. В первом случае это — сознательное сравнение предлагаемых обстоятельств с жизненными и воспоминание о той ситуации, во втором случае, это «толчок» для эмоциональной памяти в отсутствии информации. При заучивании заданного текста (первый этап «демидовского» упражнения) уже включаются ассоциативные связи, хотя участник и не осознает этого. Забытый текст (а «забывание» — важный, следующий за «заучиванием» этап «демидовского»

упражнения) «вспыхивает» вслед за возбуждением ассоциативных связей, которые совсем не обязательно осознаются участником упражнения. Именно первый импульс — вспышка — будет исходить из бессознательного. Если ему не последовать, то за ним не последует следующий бессознательный импульс, а начнется разгадка ребуса — сознательное конструирование ситуации.

Теперь обратимся к доказательству этого небесспорного для последователей демидовской техники утверждения. Уже на рубеже XIX и XX веков были проведены эксперименты по воспроизведению ранее пережитых психических состояний. Например, Крафт-Эбинг провел эксперименты, основанные на внушении разных возрастов, доказывая, что при этом происходит оживление прежних личностей. В начале XX века, еще до создания А. А. Ухтомским учения о доминанте, эмпирическая психология выдвигала аксиому о возникновении мозговых следов при переживании острых эмоциональных состояний. Уже тогда полагали возможность их репродуцирования. Это и увлекло Станиславского, а вслед за ним Демидова, Страсберга и др.

Разница между подходами Станиславского и Демидова еще и в том, что первый обращался к сознанию, а второй и к бессознательному тоже. Бессознательное не «фильтрует» восприятие в связи с потребностями и доминантами индивида по А. А. Ухтомскому. В ней откладывается вся информация, полученная в жизненном опыте. Мы знаем гораздо больше, чем помним. Об этом подробно написано в статье о воздействии актерского упражнения «речевой наговор» [7]. Неосознанная информация может в любой момент преодолеть границу сознания и человек «вспомнит». Толчком для такого преодоления может стать весьма отдаленная ассоциативная связь.

Психологи начали искать «ключи для дверей» в бессознательное. Одним из таких ключей стали внушенные состояния предыдущих возрастов. При внушении действительно происходит репродукция энграмм — мозговых следов прошлого или прошлых динамических структур.

Н. В. Демидов, врач по образованию, не мог не знать о множественных экспериментах своих современников-психологов с внушением прошлого возраста. Предположительно, именно это знание навело его на мысль о необходимости «забывания», таким способом он пытался уйти от рационального, среднее-нормального, бытового сознания. Этап «забывания» самый непостижимый в «демидовских этюдах». Все педагоги, кто пытается делать его упражнения, снова и снова придумывают, как это сделать. Исследователь демидовской техники

и практический педагог А. А. Малаев-Бабель приводит интереснейшие подходы, почерпнутые в архивном наследии Демидова. Например, описывая демидовскую «технику высшего пилотажа», он перечисляет упражнения техники: «Речь идет об упражнениях на “допускание”, на “сон тела”, на “психическое дыхание”, “срастание с объектом”, на “центр”, “прозрачность глаза” и т.д. — все эти упражнения входят в демидовскую “разминку” (“успокоение” и “разогревание”) <...> Упражнения эти требуют от актера продолжительной углубленной медитации» [8, с. 65]. Все термины наводят на мысль о сходности демидовского процесса «разминки» — подготовки к выполнению базового упражнения с процессом погружения в особое состояние сознания, достигаемое в медитации, при внушении или в гипносомнамбулизме. Малаев-Бабель пишет: «Улегшись таким образом, актер под диктовку педагога начинает следовать особой медитации, подкрепляемой реальной, физической работой дыхания» [8, с. 66].

Значит, все-таки демидовские «забывание» и «пустота» требуют изменения состояния сознания? Этого не нужно бояться, но нужно, наконец, признать. Об этом вполне определенно писал еще Бердяев: «Когда сознание подавляет и вытесняет бессознательно-стихийное, то происходит раздвоение человеческой природы и ее затвердение и окостенение. Путь реализации человеческой личности лежит от бессознательного через сознание к сверхсознательному. Для личности одинаково неблагоприятна и власть низшего бессознательного, когда человек целиком определяется природой, и затверделость сознания, замкнутость сознания, закрывающего для человека целые миры, ограничивающего его кругозор. Сознание нужно понимать динамически, а не статически, оно может суживаться и расширяться, закрываться для целых миров и открываться для них. Нет абсолютной, непреходимой границы, отделяющей сознание от подсознательного и сверхсознательного. То, что представляется средне-нормальным сознанием, с которым связывается общеобязательность и закономерность, есть лишь известная ступень затверделости сознания, соответствующая известным формам социальной жизни и общности людей. Но *выход из этого средне-нормального сознания возможен и с ним связаны все высшие достижения человека, с ним связаны святость и гениальность, созерцательность и творчество* (курсив мой. — Л. Г.)» [9, с. 95]. Человек есть существо способное возвыситься над собой и это возвышение над собой, выход за замкнутые пределы самого себя есть творческий акт человека. Именно в творчестве человек преодолевает самого себя, творчество есть не самоутверждение, а самопреодоление.

Поэтому мы тоже не боимся признать, что вдохновение требует выхода за пределы средне-нормального сознания по Бердяеву [9, с. 95].

Французский исследователь Л. Шерток утверждает, что состояние гипнотического сомнамбулизма является эффективным и единственным средством лечения амнезии [10]. В этом состоянии «вспоминается» даже неосознанное восприятие.

Если принять положение о вводе участника демидовского упражнения в особое состояние сознания с помощью подготовительной медитации, то «забывание», конечно, происходит, еще происходит очищение сознания — искомая пустота, в которую устремляется ассоциативная картина, заданная текстом на этапе «заучивания». Амнезия заканчивается. Неосознанное восприятие, бывшее в прошлом опыте, воспринимается как озарение, перевоплощение и радостная свобода восприятия — реакции, вынырнувшие из глубин бессознательно-го.

Американский инструктор гипноза Дэйв Элман (Dave Elman), несмотря на свою относительно малую известность, считается легендой профессии. Он разработал метод быстрой индукции (наведения транса). Именно благодаря своей скорости и эффективности она была принята для применения врачами.

Станислав Гроф другим способом искал способы погружения в эмоциональную память. Он изобрел «холотропное дыхание» для самопогружения человека в особое состояние сознания. Это уже не внушение, в отличие от Шертока и Элмана, не внешнее воздействие, не гипноз, а самовоздействие. Хорошо, но много и сложно для сценической педагогики. Нам нужны более быстрые по времени и более простые по механизму воздействия способы возбуждения эмоциональной памяти.

Ю. М. Лотман рискнул сформулировать физиологический механизм вдохновения. Он пишет: «... при одновременной, то есть нормальной работе обоих полушарий мозга, имеет место определенное торможение активности каждого из них, между тем, как выключение одного из полушарий стимулирует активность другого, как бы выходящего из-под контроля, вероятно, ... это отражает некоторую закономерность сознания. Состояние, именуемое *вдохновение* (курсив мой. — Л. Г.), равно как и другие психологические эффекты, свойственные творческому мышлению и творческой деятельности, возможно, связаны с целенаправленной дестабилизацией полушарной активности» [11, с. 595].

Итак, очевидно, что творческое самочувствие вообще и актерское творческое самочувствие, в том числе, связаны с появлением особого

состояния сознания, каким бы образом оно не возбуждалось. Очевидно также, что «вспышка» или «озарение», или «инсайт» порождают некие причинно-следственные связи не рациональным обдумыванием, а мгновенным преодолением границы бессознательное — сознание. И вроде бы туда устремляется личный опыт ко времени осознанный.

Вспомним идею Юрия Лотмана о том, что искусство не отражает жизнь, а порождает ее. Мы видим и слышим мозгом, а не глазами и ушами. Глаза не воспринимают зрительную информацию, они только чувствуют изменения световой энергии, а воспринимает — то есть, видит — наш мозг. Он вписывает новую информацию в уже имеющийся ДОМ информации, а если она не вписывается, то отправляется в бессознательное. Имеющийся ДОМ растет, меняется, порождает сам себя, впитывая ту информацию из среды, которая ему необходима для строительства и пропуская то, что строительству не нужно. Но в определенных состояниях сознания, когда швейцар на границе сознания и бессознательного дремлет, ДОМ вдруг достраивается непостижимым незапланированным образом, устанавливаются новые связи. Он вдруг становится незнакомым, как будто порождается новая жизнь.

Очень интересно об этом рассуждает заслуженный деятель науки России Т. В. Черниговская: «Мозгу все равно, существует реальный мир или нет. Если мы снимем энцефалограмму человека, у которого, скажем, слуховые галлюцинации, и вы посмотрите на то, что происходит в части мозга, отвечающей за обработку звуковой информации, то полученная картинка будет такова, как если бы этот человек слышал настоящие звуки. Мы смотрим глазами, но видим мозгом. Точно так же — слушаем ушами, но слышим все тем же мозгом. Наши органы чувств — просто вход. И мы видим все сразу только потому, что *знаем* эти предметы.

Скажем, если я хочу видеть эти цветы, то я игнорирую все остальное, хотя вокруг — масса всего, что просится мне в глаза. Но я-то смотрю на цветы — значит, от остального абстрагируюсь. Чем абстрагируюсь? Мозгом. И ничем другим.

Если моя задача разглядывать цветок, то я как будто бы не вижу ни песка под ногами, ни реки, ни неба над рекою... Так устроена психика. Не только человека, а вообще всех живых существ. Мозг видит и слышит а) то, что хочет и б) то, что знает.

Ухтомский придумал такую вещь, которая называется хронотоп. Этот термин очень популярен в гуманитарных науках. Хронотоп — это некий результат многих предшествующих событий. Памятью занимается нейронная сеть. Память — это процессы. Это не библиотека, не

картотека и не коробочки, в которых все упорядоченно сложено, и они где-то лежат, а мы их только не можем найти. И каждое воспоминание одного и того же события не равно любому другому воспоминанию. Каждый раз — это переживание заново, попадание в другой контекст и, значит, это вообще другое» [12].

Другой контекст делает новым прошлое переживание в зависимости от того, что хочется увидеть: цветы или песок под ногами. Хронотоп — это путь к осознанности. Но, так или иначе, корни нового переживания в хронотопе. Автор учения о доминанте А. А. Ухтомский пишет: «Люди воображают, то есть восстанавливают ранее почерпнутые образы действительности, частью изучают по ним мелькнувшую перед ними в прошлом реальность (подчас лишь в оптических следах и уже при закрытых глазах открываем мы детали тех предметов, которые промелькнули перед глазами, но оценены были лишь в общих чертах!), частью дополняют и перестраивают эти образы прошлых соприкосновений с реальностью соответственно своим текущим тенденциям, пожеланиям, аппетитам. Вот с этими образами воображения человек идет навстречу новым соприкосновениям с действительностью» [13, с. 435].

Люди рождаются с практически одинаковым мозгом — чистым листом на нейронной сети, не считая генетики. Мы сами и обстоятельства нашей жизни пишем текст, включающий весь объем восприятия, от Моцарта до скандала. Он — текст прошлого и определяет настоящее и сколько-то программирует будущее. Внутренняя жизнь на сцене и в жизни связана с энграммами — оживлением прошлых следов, если речь идет о демидовском «искусстве жить на сцене».

В «демидовских этюдах», хотел этого Николай Васильевич или нет, наверно, хотел, оживлялись следы, энграммы, прошлый опыт, осознанный или нет. Откуда бы еще взяться импульсу? Но именно к этому стремились и К. С. Станиславский, и Ли Страсберг. Таким образом, новое чувствование всегда есть отклик из всей совокупности чувственного опыта субъекта. И это новое, а не повторное чувствование или переживание. Субъективность есть всеобщий и отличительный признак чувствования. Понимание о чувствовании другого всегда основывается на воспоминании о собственных чувствованиях и поэтому всегда субъективно.

Эмоциональная (аффективная) память и чувственный опыт человека формируют доминанты — устойчивые системы нервных связей, которые в свою очередь, регулируют восприятие и реактивность, то есть диктуют поведение и установки, мировоззрение и, наконец, лич-

ность. Для жизни на сцене мы можем пользоваться аффективной памятью, при этом нужно помнить, что мы обязательно возбуждаем под- сознание или бессознательное, но элементов Станиславского здесь нет, есть единое — океан, по Стругацким.

Обращение Страсберга к моделированию воспоминаний дорогой ощущений есть путь к повторному переживанию, что, по мнению Кристи, искал и Станиславский [14, с. 477]. Термин «повторное переживание» не точен, хотя и встречается у учеников Станиславского, например, Вахтангов называет аффективные чувства «вторичными» [15, с. 284]. Для Станиславского точнее «иллюзия реальной жизни» [16, с. 435], к которой он и устремлял свой поиск. Возбуждение «иллюзии реальной жизни» сознательно. Демидов же воззвал к единому, к «океану», к бессознательному.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рибо Т. А. Психология чувств / пер. с фр. М. Гольдсмит. СПб.: Изд-во Ф. Павленкова, 1898. 480 с.
2. Лялина Я. И. Исследование эмоционально-аффективной сферы личности в трудах Теодюля Рибо // Современная психология: материалы II Междунар. науч. конф., Пермь, июль 2014 г. Пермь: Меркурий, 2014. С. 1–6.
3. Демидов Н. В. Искусство жить на сцене. М.: Искусство, 1965. 384 с.
4. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 3 [4] т. / под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Нестор-История. Т. 3, кн. 4: Творческий художественный процесс на сцене. 2007. 475 с.
5. Демидов Н. В. Творческое наследие: в 3 [4] т. / под ред. М. Н. Ласкиной. СПб.: Гиперион. Т. 2, кн. 3: Искусство жить на сцене. 2004. 557 с.
6. Flashbulb Memory: Brown and Kulik (1977) [Электронный ресурс] URL: <http://ib-psych.blogspot.com/2014/02/flashbulb-memory-brown-and-kulik-1977.html> (дата обращения: 18.04.2019).
7. Грачева Л. В. Исследование речевого и пластического тренинга актера в процессе профессионального обучения // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. № 4. С. 165–178.
8. В театральной школе Николая Демидова / автор ст. и сост. А. А. Малаев-Бабель. М.: ГИТИС, 2018. 445 с.
9. Бердяев Н. А. Проблема человека // Ступени. Философский журнал. 1991. № 1. С. 79–105.

10. *Шертук Л.* Непознанное в психике человека. М.: Прогресс, 1982. 311 с.
11. *Лотман Ю. М.* Асимметрия и диалог. Текст и культура // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 591–603.
12. *Черниговская Т.* «Мы смотрим глазами, но видим мозгом» [Электронный ресурс] URL: <http://newtribuna.ru/news/2013/08/15/32467/> (дата обращения: 18.04.2019).
13. *Ухтомский А. А.* Доминанта. СПб.: ПИТЕР, 2002. 448 с.
14. *Кристи Г. В., Прокофьев В. Н.* Комментарии // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1957. Т. 4. Работа актера над ролью. 551 с.
15. *Вахтангов Е. Б.* Записки, письма, статьи. М. — Л.: Искусство, 1939. 403 с.
16. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1989. Т. 2. 508 с.

REFERENCES

1. *Ribo T. A.* Psikhologiya chuvstv / per. s fr. M. Gol'dsmit. SPb.: Izdvo F. Pavlenkova, 1898. 480 s.
2. *Lyalina Ya. I.* Issledovanie emotsional'no-affektivnoj sfery lichnosti v trudakh Teodyulya Ribo // Sovremennaya psikhologiya: materialy II Mezhdunar. nauch. konf., Perm', iyul' 2014 g. Perm': Merkuriy, 2014. S. 1–6.
3. *Demidov N. V.* Iskusstvo zhit' na stsene. M.: Iskusstvo, 1965. 384 s.
4. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: v 3 [4] t. / pod red. M. N. Laskinoj. SPb.: Nestor-Istoriya. T. 3, kn. 4: Tvorcheskij khudozhestvennyj protsess na stsene. 2007. 475 s.
5. *Demidov N. V.* Tvorcheskoe nasledie: v 3 [4] t. / pod red. M. N. Laskinoj. SPb.: Giperion. T. 2, kn. 3: Iskusstvo zhit' na stsene. 2004. 557 s.
6. Flashbulb Memory: Brown and Kulik (1977) [Elektronnyj resurs] URL: <http://ib-psych.blogspot.com/2014/02/flashbulb-memory-brown-and-kulik-1977.html> (data obrashcheniya: 18.04.2019).
7. *Gracheva L. V.* Issledovanie rechevogo i plasticheskogo treninga aktera v protsesse professional'nogo obucheniya // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. 2018. № 4. S. 165–178.
8. V teatral'noj shkole Nikolaya Demidova / avtor st. i sost. A. A. Ma-laev-Babel'. M.: GITIS, 2018. 445 s.
9. *Berdyaev N. A.* Problema cheloveka // Stupeni. Filosofskij zhurnal. 1991. № 1. S. 79–105.

10. *Shertok L.* Nepoznannoe v psikhike cheloveka. M.: Progress, 1982. 311 s.
11. *Lotman Yu. M.* Asimetriya i dialog. Tekst i kul'tura // Lotman Yu.M. Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPb, 2000. S. 591–603.
12. *Chernigovskaya T.* «Мы смотрим глазами, но видим мозгом» [Elektronnyj resurs] URL: <http://newtribuna.ru/news/2013/08/15/32467/> (data obrashcheniya: 18.04.2019).
13. *Ukhtomskij A. A.* Dominanta. SPb.: PITER, 2002. 448 s.
14. *Kristi G. V., Prokofev V. N.* Kommentarii // Stanislavskij K. S. Sobranie sochinenij: v 8 t. M.: Iskusstvo, 1957. T. 4. Rabota aktera nad rol'yu. 551 s.
15. *Vakhtangov E. B.* Zapiski, pis'ma, stat'i. M. — L.: Iskusstvo, 1939. 403 s.
16. *Stanislavskij K. S.* Sobranie sochinenij: v 9 t. M.: Iskusstvo, 1989. T. 2. 508 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Л. В. Грачева — д-р искусствоведения, проф.; grachlv@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Larisa V. Gracheva — Dr. Habil., Prof.; grachlv@mail.ru

УДК 792.01+572+008

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ КОНЦЕПЦИИ
«ТЕАТРАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ» Э. БАРБЫ

Ю. О. Новик¹

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

Статья посвящена анализу концепции так называемого антропологического театра Э. Барбы, сформировавшегося в условиях парадигмального доминирования антропологии в европейской науке XX столетия. Предложен вариант интерпретации названной концепции в аспекте ее минимально и максимально допустимых связей с общей антропологией и частными антропологическими дисциплинарными составляющими путем подбора к театральной антропологии Э. Барбы наиболее релевантного теоретико-методологического антропологического контекста.

Основные выводы сделаны по итогам текстологического анализа программных документов театральной антропологии (*A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer, The paper canoe. A Guide to Theatre Anthropology*), отражающих специфику понимания предмета театральной антропологии ее автором-создателем Э. Барбой.

Ключевые слова: Э. Барба, театральная антропология, физическая антропология, культурная антропология, теория, методология, концепция.

ANTHROPOLOGICAL FOUNDATION OF E. BARBA'S THEATRE
ANTHROPOLOGY CONCEPT

Yulia O. Novik¹

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

The article is devoted to the analysis of the concept of the so-called anthropological theatre of E. Barba, which was formed in the conditions of paradigmatic dominance of anthropology in the European science of the 20th century.

A variant of the interpretation of this concept is proposed in terms of its minimally and maximally permissible connections with general anthropology and its most important disciplinary components by fitting the most relevant theoretical and methodological anthropological context to E. Barba's theatre anthropology.

The main conclusions are based on the textual analysis of theatre anthropology program documents (*A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer, The paper canoe. A Guide to Theatre Anthropology*) reflecting the specific understanding of the subject of theatre anthropology by its author-creator E. Barba.

Keywords: E. Barba, theatre anthropology, physical anthropology, cultural anthropology, theory, methodology, concept.

Антропология сегодня — это не элитный научный клуб, а гигантская международная площадка для всестороннего общественного обсуждения прошлого, настоящего и будущего человечества. В общем хоре не каждому голосу суждено быть услышанным, и даже к тому, кого услышали, не обязательно захотят прислушаться. Случай с театральным режиссером Э. Барбой — особый. Выдвинутую им концепцию антропологического театра заметили сразу же после того, как она была представлена. Ее оценили как полезную (в первую очередь, естественно, деятели театра) и эвристичную тогда; ее оценивают и переосмысливают (и даже предлагают переименовать) сегодня: «...театральную антропологию Э. Барбы, — считает, к примеру, Е. Кухта, — вернее было бы назвать антропологией актера» [1].

Условной датой оглашения концепции антропологического театра принято считать 1991 год, примечательный изданием англоязычного сборника научных статей Э. Барбы и Н. Савареze с советующим названием: «Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя» (*A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*), хотя идеи театральной антропологии задолго до этого вызревали в Европе в сознании наиболее выдающихся деятелей театра и театральных критиков. Согласно А. В. Шестаковой, направление театральной антропологии восходит к «религиозной идее театра» А. Арто 1930-х годов, обобщает театральные (1960-е) и паратеатральные (1970-е) опыты польского режиссера Е. Гротовского, результаты исследовательской деятельности актеров, режиссеров и других участников Международной школы театральной антропологии (*ISTA. International School of Theatre Anthropology*) 1980–90-х годов [2].

Большинство идей о театральной антропологии как потенциальном возможном теоретическом и эмпирическом знании о театре получили развитие в «Руководстве по театральной антропологии» (*The paper canoe. A Guide to Theatre Anthropology*) Э. Барбы (1995); теоретических сборниках, посвященных вопросам «этносценологии», издававшихся Международным Центром этносценологии; на страницах

французского журнала «Международное обозрение воображаемого» (*Internationale de l'Imaginaire*), издававшегося под эгидой ЮНЕСКО на рубеже нынешнего и прошлого столетий.

Важнейшим итогом довольно продолжительных дискуссий о предполагаемом научном статусе театральной антропологии стала выработка некоего общего понимания ее предмета, зафиксированного в «Словаре...» Барбы-Савареze в стремящейся к точности научного определения формулировке: «Театральная антропология — это изучение поведения (психического и физического присутствия)¹ человека² в ситуации организованного представления³, выстраиваемого по принципам, отличающимся от тех, которыми он руководствуется в повседневной жизни⁴» [3, р. 5].

Из определения сущности предмета театральной антропологии следует, что интересующая ее проблематика располагается на междисциплинарной плоскости общей антропологии и разрабатывается на стыке целого ряда наук, как минимум, — теории и истории театра, психологии, физиологии, культурологии.

Цель настоящей статьи — предложить вариант интерпретации театральной антропологии с учетом ее мировоззренческих, общеантропологических и специфических частноантропологических характеристик; понять логику театральной антропологии, включая логику ее названия, строящегося на отношениях главенства и второстепенной значимости между словами словосочетания «театральная антропология».

Мысль о глубоком погружении автора-создателя концепции театральной антропологии в антропологическую проблематику появляется с первых строк предисловия «Словаря...». Во-первых, текст начинается с громкого заявления об обнаружении представителями Международной школы театральной антропологии «новой области исследования, связанной с деятельностью человеческого существа» [4, с. 7], подразумевающего, что разработчикам «нового», было хорошо знакомо «старое». Во-вторых, все сказанное после имеет самое прямое отношение к теоретическому рассмотрению феномена театральной антропологии в антропологическом ключе, тезисному изложению ключевых позиций, по которым новая научная дисциплина, называемая «театральной антропологией», может быть «внесена

¹ Physical and mental presence (англ.).

² Human being (англ.).

³ In an organized performance situation (англ.).

⁴ Daily life (англ.).

в список» уже известных научных дисциплин, занимающихся изучением человека.

Рассказ о специфике театральной антропологии начинается с выдвижения предположения о возможности ее включения в ряд ранее открытых европейской наукой антропологических дисциплин на основании созвучности названий⁵: «... среди многочисленных научных дисциплин термин антропология сопровождается определениями “культурная”, “криминальная”, “философская”, “физическая”; имеется даже “палеоантропология...” [4, с. 7]. Дальнейшего развития данный тезис об омонимии не получает по вполне понятной и автору, и читателю причине: рассмотреть научно-дисциплинарный строй всерьез — это значит выявить сущностные, а не случайные подобию явлений одного и того же порядка. Сделать это можно только вдаваясь в семантику термина «антропология», сравнивая, сопоставляя, расставляя в порядке очередности его исторические значения.

Какие значения многозначного слова «антропология» и других методологически значимых слов из профессионального словаря антропологов известны Э. Барбе? Попробуем найти их в тексте предисловия к «Словарю...» и воссоздать кратко с их помощью ретроспективу европейской науки о человеке в качестве предыстории театральной антропологии.

«Деятельность человеческого существа», «философская антропология», «психофизические свойства» человека, «физическая антропология»

С помощью первой комбинации слов Э. Барба определяет объект исследования театральной антропологии, совпадающий с объектом антропологии, выявленный еще древнегреческим философом Аристотелем.

Аристотель разработал термин «антропология» для своего учения о природной сущности человеческого существа, или тех неизменных естественных свойствах, которые делают человека человеком. Утверждая нераздельность души и тела, философ понимал под последним биологическое тело, от которого качественно отличны все остальные природные тела.

Философской предпосылкой первоначального разделения антропологии на физическую («физиологическую») и «прагматическую» стали размышления европейских просветителей, в первую очередь,

⁵ Сходство названий Барба называет «частичной омонимией».

И. Канта, о природной необходимости и нравственной свободе. Первая исследует то, что делает человека существом зависимым и конечным, т.е. витально ограниченным в пространстве и времени. Вторая — о том, что он, будучи свободно действующим существом, «делает или может и должен делать из себя сам» [5, с. 351], прорываясь в бесконечность прошлого и будущего, макро и микрокосма теоретическим (способность к мышлению) и практическим (способность к действию) разумом.

Корни нефилософских воззрений на физическую природу человека тянутся в глубь XVI и XVII веков. Доподлинно установлено, что прецедент оперирования термином «антропология» в биологии и медицине был создан в 1501 году немецким анатомом М. Хундтом, включившим слово «антропология» в название своего трактата о неизменной природе, свойствах человека и «об элементах, частях и членах человеческого тела»⁶.

К расширению границ использования данного термина, также в рамках естественнонаучной парадигмы, в дальнейшем оказалась причастной психология, которая, в свою очередь, направила поиски единства человеческого рода в направлении базовых психологических потребностей и психологического здоровья людей.

В середине XIX века в универсальном характере законов, управляющих всеми живыми существами на земле, включая человека, еще мало кто сомневался, хотя перемещение фокуса рассмотрения психофизической проблемы с морфологии человека на антропо-социокультурогенез способствовало постепенному развенчанию мифа о том, что люди во все времена и при любых условиях остаются теми же людьми. Новая задача антропологии — «проследить процесс перехода от биологических закономерностей, которым подчинялось существование животного предка человека, к закономерностям социальным» [6, с. 6] и культурным — в корне меняла прежнюю исследовательскую стратегию физической антропологии. Теперь она в тесном содружестве с культурной (социальной)⁷ антропологией должна была приступить к анализу тех особенностей физического и психического устройства человека, которые возникали под влиянием различных условий жизни и труда.

⁶ Название трактата на латыни — *Anthropologium de hominis dignitate, natura et proprietatibus, de elementis, partibus et membris humandi corporis*.

⁷ Мировая наука исходит из двуединства культурной и социальной антропологии, вследствие чего относится к их результатам как дополняющим друг друга.

«Культурная антропология», «обыденная жизнь», «поведение человека», «экстра-обыденная жизнь», «телесное поведение человека»

Прежние значения антропологии, выработанные до возведения антропологами проблемы происхождения человека в превосходную степень в рамках естествознания, конечно же, сохранились. Однако, начиная со второй половины XIX века, многие специалисты стали понимать под антропологией область гуманитарного (Humanities) знания, занимающуюся изучением природы человека с помощью научного инструментария культурной (социальной) антропологии. Э. Барба был одним из тех, кто уловил тенденцию прирастания антропологического (естественнонаучного) знания за счет культурологического, а также зафиксировал факт «филологического» поглощения общенаучным понятием «антропология» частнонаучного понятия «культурная антропология»⁸.

Отличительной чертой культурной антропологии рубежа XIX–XX столетий, объяснимой натурализмом познавательной программы, была ее нацеленность на исследование «малозначимых бесписьменных» (К. Клакхон) или «примитивных» (Э. Б. Тайлор) народов, живущих повседневной, обыденной, рутинной (однообразной) жизнью, накапливающих и закрепляющих этот опыт повседневности в стереотипных действиях и мыслях (культурных традициях). Как и в русском языке, для полноты передачи смысловых оттенков слова «обыденный» в английском языке используются слова-синонимы, чаще всего это — ‘daily life’, ‘everyday life’. При этом ‘daily life’ не только констатирует рутинный характер действий, совершаемых человеком изо дня в день, но, что крайне важно, оценивает их как нормальное поведение⁹.

В течение XX века в культурной антропологии появился ряд методологически важных для детальной проработки проблемы «физического самочувствия и поведения человека как живого существа в ситуации представления» концепций культуры. Думается, что к этой категории могут быть отнесены: концепция культуры как «абстракции поведения» (А. Кребер и К. Клакхон); концепция культуры как «научаемого поведения» (Ф. Киссинг); близкие к бихевиоризму психологические концепции поведения человека как личности (М. Мид,

⁸ На одной из страниц «Словаря...» можно найти следующий фрагмент текста: «В добавление к культурной антропологии, которую сегодня часто называют просто “антропологией” (‘In addition to cultural anthropology, which today is often referred to simply as ‘anthropology’)...» [2].

⁹ См., к примеру, толкование словосочетания словарем Коллинза (Collins English Dictionary): ‘Your daily life is the things that you do every day as part of your normal life’.

Р. Бенедикт, Г. Бейтсон); собственно бихевиористские теории и концепции, объясняющие поведение людей и животных.

Речь не о том, что упомянутые концепции культурной антропологии буквально легли в основание театральной антропологии. Скорее, они были творчески переосмыслены, снабдили театральных антропологов аргументами, для которых в новой дисциплине были найдены либо новые аргументы, либо контраргументы. Ярким примером реинтерпретации идеи одной науки после ее заимствования другой является история понятия «поведение человека».

Так, в культурной антропологии это понятие «работало» на объяснение учения о паттернах культуры: «Паттерны — [бессознательные] акты мышления и поведения, лежащие в основе культуры (Сэпир, Кребер, Клакхон, Херсковиц). Паттерн выявляется поведением человека — способами и моделями, позволяющими индивиду действовать в привычной для него среде с минимальными затратами энергии (курсив мой. — Ю. Н.). Таким образом, культурный паттерн носит неосознанно практический характер» [7, с. 67]. В театральной антропологии то же самое понятие «поведение» входит в совершенно иной теоретический контекст. Здесь привычной средой деятельности человека становится театральная среда (ситуация представления). Смысл деятельности сводится к телесной деятельности, понимаемой как совершенное или техничное управление телом человека-актера. При этом критерием эффективности (техничности) актерской деятельности признается ее максимальная энергозатратность: «Повседневные техники (не-театральные, не-актерские. — прим. Ю. Н.), — утверждает Э. Барба, — ... определяются правилом наименьшего усилия: стремлением получить больше полезной отдачи при минимуме затраченной энергии. Экстра-обыденные (театральные и актерские. — прим. Ю. Н.) техники тела основаны, напротив, на чрезмерной трате энергии» [4, с. 10].

Обращает на себя внимание парность ключевых понятий («обыденная жизнь» — «экстра-обыденная жизнь»; «обыденное поведение» — «экстра-обыденное поведение»), которыми оперирует театральная антропология. Сам факт их одновременного присутствия в концепции Э. Барбы говорит о том, что у театральной и культурной антропологии есть точки соприкосновения теорий и есть история, общая не только для них двоих, но и для других частных антропологий, причастных к реализации общенаучного проекта комплексного исследования человека.

Текстологический анализ переамбульных частей (предисловия, введения) программных документов театральной антропологии —

«Словаря театральной антропологии» и «Руководства по театральной антропологии» [8] — позволяет извлечь из этих источников различную аналитическую информацию. До этого мы путем сравнения театральной антропологии с прочими дисциплинарными составляющими общей антропологии решали «задачу на сходство и различие» в понимании объекта и предмета исследования. Однако, как представляется, тем же самым методом решаются две другие связанные друг с другом науководческие задачи: 1) задача понимания специфики конкретно-научной методологии театральной антропологии и 2) задача сравнения последней с общенаучной методологией антропологии.

Театральная антропология в плане методологии, т. е. применяемых в ней методов и принципов, практически тождественна культурной антропологии, прибегающей к этнографическим (эмпирическим) и этнологическим (аналитическим) методам исследований. Этнография начинается с включенного (со-участвующего) наблюдения. Объектами этнографических наблюдений выступают этно-социальные общности (племенные группы, народности, нации), а также социальные группы людей, включая профессиональную группу артистов театра. Для встречи с информантами этнографу-антропологу нужно отправиться в путешествие в места их проживания, чтобы там, на месте, вступив в непосредственный контакт с носителями локальной или региональной культуры, попытаться понять ее изнутри. Информантами театральных антропологов могут быть «наставники, владеющие различными формами сценического поведения» [4, с. 9], представляющие традиционный европейский (комедия дель арте, испанский и т.п. театры) и традиционный восточный (китайский, индийский, балийский и т.п.) театры.

Известно, что методы реального и включенного наблюдения были апробированы Э. Барбой во время поездки в Индию в 1963 году, где он познакомился с традиционной театральной практикой катхакали. Вслед за первой, по сути, этнографической экспедицией последовали гастроли основанного Э. Барбой театра «Один» в формате «бартера» — когда за показанный где-нибудь в Южной Америке спектакль зрителей просили расплатиться традиционными песнями, блюдами местной кухни, автобиографическими историями и т.п. ...В конце 1970-х им (Барбой. — прим. Ю. Н.) была создана Международная школа театральной антропологии (ISTA). В этой путешествующей по миру лаборатории в качестве приглашенных учителей (или «пособий», если брать в расчет методы Барбы, слегка напоминающие «анатомический театр») выступают представители разных почтенных театральных

традиций: знаменитая исполнительница индийского танца одисси Санджукта Паниграхи, брехтовская актриса Соня Келер и многие другие» [9].

Переход от частнонаучной, свойственной театральной антропологии, методологии к общенаучной происходит тогда, когда Э. Барба соотносит результаты эмпирических исследований с генеральными принципами и общими подходами антропологии.

Из многократного упоминания слова «уровень» в предисловии к «Словарю...» следует, что Э. Барба является сторонником уровневой концепции строения антропологического знания, или, как минимум, отталкивается от нее в собственной концепции. Приведем в доказательство следующий фрагмент текста: «... театральная антропология не занимается теми уровнями рассмотрения предмета, где позволено применять к танцевальному или драматическому действию критерии культурной антропологии» [4, с. 7].

Данную общенаучную интеллектуальную стратегию антропологии в свое время достаточно убедительно разъяснил известный американский антрополог К. Гирц¹⁰. Иерархия антропологических дисциплин, по Гирцу, выстраивается не сама по себе, а в полном соответствии с иерархией изучаемых этими дисциплинами факторов жизнедеятельности людей: биологическим, психологическим, социальным и культурным. Суть представления о человеке, сформировавшегося после абсолютного признания антропологической наукой эволюционного учения Ч. Дарвина, сводилась к тому, что «человек состоит из нескольких уровней, каждый из которых покоится на тех, что находится ниже него, и поддерживает те, что выше. В процессе изучения человека мы счищаем слой за слоем, причем каждый из этих слоев оказывается цельным и самодостаточным и открывает под собой слой совершенно иного рода. <...> Чтобы рассмотреть, что же он (человек. — прим. Ю. Н.) собой представляет, нужно наложить друг на друга результаты исследований разных наук — (культурной. — прим. Ю. Н.) антропологии, социологии, психологии, биологии» [10, с. 119–120].

Таким образом, место театральной антропологии среди прочих антропологических дисциплин должно быть где-то между биологией и психологией (см. рис.)

¹⁰ К. Гирц — американский антрополог, автор интерпретативной теории культуры, оказавший заметное влияние на развитие культурной антропологии США по второй половине XX века. Проводил полевые исследования в Индонезии практически в то же самое время, когда Барба изучал традиционную индийскую театральную и танцевальную культуру.

Культурная	Антропология
Социальная	
Психологическая	
Театральная	
Физическая (биологическая)	

Рис. Положение театральной антропологии относительно других антропологических дисциплин

На каждом уровне познания общая исследовательская стратегия изучения человека конкретизируется, но, в конечном счете, нацеливается на обнаружение культурных, социальных, психологических, физических универсалий, являющихся формами выражения врожденного поведения.

Что касается театральной антропологии, то и она, подобно другим антропологическим дисциплинам, должна осуществлять поиск универсалий, внося, тем самым, свой посильный вклад в «общее антропологическое дело». Где искать? Без сомнения, — в телесном поведении актера, путем формулирования принципов, возвращающих к «биологическому уровню представления¹¹» [3], т. е. к тому состоянию, когда это представление становится «жизнью тела актера», или, говоря словами Э. Барбы, «сценическим биосом».

В нестрогой терминологии Э. Барбы, с помощью которой он излагает свои мысли, довольно трудно разобраться. Только прочитав весь «Словарь...» от начала и до конца понимаешь, что «Жизнь тела»¹² — это тренинг, длительный и непрерывный. «Тренинг не готовит актеров к спектаклю, но есть норма и стиль жизни. Это способ организовать свое существование и создать ячейку с собственной культурой» [1]. Тренинг — не столько общественная, сколько частная жизнь актера, так как работа над высвобождением природных сил организуется с учетом индивидуальных анатомических и физиологических задатков (роста, веса, строения тела и т.п.). С точки зрения психологии актерский тренинг — это практика телесного (в) чувствования (в) самого себя. В этом смысле он «приближается к медитативной практике» (Е. Кухта).

¹¹ The recurrent principles at the performance's biological level (англ.).

¹² Смысл сказанного также передается эквивалентами «бытие тела», «сценическое присутствие тела».

Обращает на себя внимание особая позиция Э. Барбы в отношении методологии исследования театральной антропологии. Он считает, что выявление и формулирование «принципов, которые возвращаются» к биосу уступает в значимости аналитической деятельности, направленной на обнаружение законов театральной условности, т. к. «принципы, которые возвращаются» не имеют отношения к каким-либо конкретным природным закономерностям и «не имеют статуса законов» [4, с. 8].

В эмпирической науке, посвященной поведению человека-актера в экстра-обыденной среде театра, принципы есть ни что иное, как некие *общие положения*, или *утверждения*, на основе которых создаются *законы* театральной условности. Раздел «Словаря...» «Локадхарми и натьядхарми»¹³ содержит описание и комментарии по поводу этих общих положений. Он теоретически подводит к практикоориентированным главам и параграфам, обсуждающим насущные вопросы актерского тренинга или биомеханики.

Непосредственно отталкиваясь от текста вышеупомянутого раздела, можно вывести следующие принципы актерской деятельности (возвращения к биосу) в антропологическом театре Э. Барбы:

– *принцип экстра-обыденности*

(утверждение о недопустимости обыденного обращения с телом в ситуации представления/тренинга);

– *принцип энергозатратности*

(утверждение о необходимости чрезмерной траты сил и энергии во время представления/тренинга);

– *принцип техничности*

(утверждение о необходимости демонстрации телесных навыков, обусловленных ситуацией представления/тренинга);

– *принцип коммуникативности*

(указание на необходимость технического совершенствования тела во время представления/тренинга посредством придания ему органической формы, а не путем трансформации).

Из сказанного следует, что в варианте концепции Э. Барбы театральной антропологии удалось достичь уровня конкретно-научной методологии, существенными признаками которой являются наличие собственных принципов и осознанных как «свои» (этнографического и этнологического) методов исследования культурной антропологии.

¹³ Два слова на индийском языке, обозначающие поведение в повседневной жизни (локадхарми) и поведение танцора (натьядхарми).

Подводя итоги, отмечу, что концепция «театральной антропологии» Э. Барбы является оригинальной системой взглядов об актерской деятельности, детерминированной широкой антропологической дискуссией о природе, эволюционном развитии человека, важности психофизических компонентов жизнедеятельности людей. В теоретическом отношении театральная антропология является идейной наследницей физической (биологической) антропологии. Кроме того, она противопоставляет себя культурной антропологии, сфокусировавшей свое внимание на вопросах традиционного быденного, а не экстра-быденного, интересного театральным антропологам, поведения людей.

В рамках концепции достаточно основательно проработаны вопросы методологии научного анализа актерской деятельности, опирающейся на общенаучную антропологическую теорию и частнонаучные антропологические принципы и методы исследования поведения людей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кухта Е.* Театральная антропология как понимает ее Эуженио Барба. // Петербургский театральный журнал. 2002. № 2 (28) [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/preface-28/k-chitatelyam-i-kollegam-5> (дата обращения: 02.02.2019).
2. *Шестакова А. В.* Феномен «театральной антропологии» в европейской культуре второй половины XX века: автореф. ... канд. филос. наук. М. 2008 [Электронный ресурс] URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-teatralnoy-antropologii-v-evropeyskoy-kulture-vtoroy-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 09.02.2019).
3. The secret art of the performer: A dictionary of theatre anthropology [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/secretartofperfo00barbrich> (дата обращения: 09.02.2019).
4. *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровской, Г. Зингера, Е. Кузиной. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.
5. *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 6. 743 с.
6. Введение // Антропология: хрестоматия. Учеб. пос. М.: Изд-во Мос. психол. — соц. ин-та; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК», 2002. 448 с.

7. Зайдадь Т. В. Паттерн как объект исследования культурной антропологии // Искусство и культура. 2017. № 1. С. 65–68 [Электронный ресурс] URL: <https://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/10564/65-68.pdf?sequence=1> (дата обращения: 09.02.2019).
8. Barba E. The paper canoe. A Guide to Theatre Anthropology / Translated by Richard Fowler [Электронный ресурс] URL: http://asset.soup.io/asset/0826/4375_63b2.pdf (дата обращения: 09.02.2019).
9. Золотухин В. «Словарь театральной антропологии» Эудженио Барбы: рецензия [Электронный ресурс] URL: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/20566/> (дата обращения: 09.02.2019).
10. Гириц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретация культуры. СПб.: Университет. кн., 1997. С. 115–140.

REFERENCES

1. Kuxta E. Teatral`naya antropologiya kak ponimaet ee E`uzhenio Barba // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2002. № 2 (28). [Электронный ресурс] URL: <http://ptj.spb.ru/archive/28/preface-28/k-chitatelnyam-i-kollegam-5> (дата обращения: 02.02.2019).
2. Shestakova A. V. Fenomen «teatral`noj antropologii» v evropejskoj kul`ture vtoroj poloviny` XX veka: avtoref. ... kand. filos. nauk. M. 2008. [Электронный ресурс] URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-teatralnoy-antropologii-v-evropejskoj-kulturnoj-vtoroj-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 09.02.2019).
3. The secret art of the performer: A dictionary of theatre anthropology [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/secretartofperformer00barbrich> (дата обращения: 09.02.2019).
4. Barba E., Savareze N. Slovar` teatral`noj antropologii. Tajnoe iskusstvo ispolnitelya / per. I. Vasyuchenko, M. Daksburi-Aleksandrovskej, G. Zingera, E. Kuzinoj. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2010. 320 s.
5. Kant I. Antropologiya s pragmaticheskoy tochki zreniya // Kant I. Soch.: V 6 t. M. 1966. T. 6. 743 s.
6. Vvedenie // Antropologiya: xrestomatiya. Ucheb. pos. M.: Izd-vo Mos. psixol. — socz. in-ta; Voronezh: Izd-vo NPO «MODE`K», 2002. 448 s.

7. *Zajdal` T. V.* Pattern kak ob`ekt issledovaniya kul`turnoj antropologii // *Iskusstvo i kul`tura*. 2017. № 1. S. 65–68 [Elektronny`j resurs] URL: <https://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/10564/65-68.pdf?sequence=1> 1. (дата обращения: 09.02.2019).
8. *Barba E.* The paper canoe. A Guide to Theatre Anthropology / Translated by Richard Fowler [Elektronny`j resurs] URL: http://asset.soup.io/asset/0826/4375_63b2.pdf (дата обращения: 09.02.2019).
9. *Zolotuxin V.* «Slovar` teatral`noj antropologii» E`udzhenio Barby`: recenziya [Elektronny`j resurs] URL: <https://os.colta.ru/theatre/events/details/20566/> (дата обращения: 09.02.2019).
10. *Gircz K.* Vliyanie koncepcii kul`tury` na koncepciyu cheloveka // *Antologiya issledovaniy kul`tury`*. T. 1. Interpretaciya kul`tury`. SPb.: Universitet. kn., 1997. S. 115–140.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ю. О. Новик — д-р культурологии, доц.; yulianvk@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6953-4452>

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yulia O. Novik — Dr. Habil., Associate Prof.; yulianvk@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6953-4452>

УДК 73 + 7.027.1

ДЕТСКИЙ БАЛЕТ «АИСТЕНОК» (1937)

В ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ МАЛЫХ ФОРМ

О. С. Сапанжа¹, Н. А. Баландина²

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

² Музей «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», ул. 4-я линия Васильевского острова, д. 19, Санкт-Петербург, 199004, Россия.

В центре внимания авторов статьи — проблемы представления образов балета в пространстве советской повседневной культуры. На основе анализа фарфоровых статуэток «Балерина Аист» и «Балерина Кошка», выполненных скульптором Микаэлом Аваковичем Интизарьяном (1910–1992) в художественной лаборатории Дмитровского фарфорового завода (Вербилки) и выпускавшихся в 1950-е годы, представлена проблема апроприации образов детского балета «Аистенок» в искусстве интерьерной мелкой пластики. В статье дается характеристика трех традиций представления образов советского балета в фарфоре: создания произведений, представляющих мир балета в целом, создание образов известных балерин, исполняющих балетные партии, и обращение к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков. Фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» представляет третью традицию, имеющую ряд откликов в истории советского фарфора 1950–1960-х годов.

Ключевые слова: балет «Аистенок», М. А. Интизарьян, Дмитровский фарфоровый завод (Вербилки), советский массовый фарфор, повседневная культура.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научно-го проекта № 18–18–00367, поддержанного Российским научным фондом.

«STORK» BALLET FOR CHILDREN (1937)

IN PORCELAIN SMALL FORMS

Olga S. Sapanzha¹, Natalia A. Balandina²

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moyki nab., St. Petersburg 119186, Russian Federation.

² XX years after the War. The Museum of Leningrad everyday life culture: 1945–1965, 4th line of Vasilievsky Island, 19, St. Petersburg, 199004, Russian Federation.

The problems of representing images of ballet in the space of Soviet everyday culture are in the focus of the paper. The material for the analysis of the article is the porcelain figurines «Ballerina the Stork» and «Ballerina the Cat» made by sculptor Michael Avakovichem Intizaryan (1910–1992). The figurines were made in the art laboratory of the Dmitrov Porcelain Factory (Verbilki) and produced in the 1950s. The problem of appropriating the images of children's ballet in the art of small plastic arts is an interesting section of cultural studies. The characteristics of the three traditions of representing images of Soviet ballet in porcelain are presented in the article. The first is the creation of works representing the world of ballet as a whole. The second is the creation of images of famous ballerinas performing ballet parties. The third is the interest in images of ballets on the stages of Soviet theaters without creating portrait images of dancers.

Keywords: ballet «Stork», M. Intizaryan, Dmitrov Porcelain Factory (Verbilki), Soviet mass porcelain, everyday culture.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 18–18–00367 supported by the Russian Scientific Foundation.

Балет и его место в пространстве советской повседневности представляет интересный материал для анализа. В 1920-е годы перед советским балетом впервые ставятся задачи развития революционного искусства — в 1927 году появляется первый балет на революционную тему «Красный мак». В 1930-е годы балетное искусство развивается в рамках «большого стиля», ярким воплощением которого становится хореодрама. Балеты «Бахчисарайский фонтан» (1932) и «Пламя Парижа» (1932) Б. Асафьева, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1935), «Лауренсия» А. Крейна (1939) воплотили музыкальные, хореографические, сценические и драматические принципы советского балета. Процесс активного развития этого искусства приобретает в 1950-е годы дополнительные черты «включения» образов балета в пространство повседневной культуры. К 1960-м годам балет окончательно стал важным маркером массовой культуры, позволявшим каждому обывателю понять смысл юмористического куплета: «... и даже в области балета мы впереди планеты всей». К этому десятилетия готовили средства печати (публикуя материалы о достижениях советского балета), телевидение (представляя отдельные балетные номера, а затем оригинальные жанры фильмов-балетов и телебалетов), массовая декоративная продукция (предлагая художественные образы исполнителей балетов).

В 1950–1960-е годы массовый интерес к балету достиг своего апогея, и именно на этот период приходится самые значительные тиражи произведений мелкой фарфоровой пластики, посвященные образам балета.

История образов балета в фарфоре

Само обращение к теме балета в фарфоре не было новшеством. Истоком интереса мастеров-фарфористов к балету традиционно называют работы Серафима Николаевича Судьбинина (1867–1944), создавшего статуэтки «Балерина Анна Павлова в роли Жизели в одноименном балете А. Адана» (1908) и «Балерина Карсавина» (1913). Эхом дягилевских сезонов стала серия фарфоровых статуэток, выполненных Дмитрием Иосифовичем Ивановым (1880–1938) в 1920-е годы (скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете “Жар-птица”», скульптура «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”» и скульптура «Балерина Т. Карсавина роли Зобеиды в балете “Шехерезада”») и фарфоровая статуэтка «Анна Павлова в роли “Умиравший лебедь”» Натальи Яковлевны Данько (1892–1942) [1, с. 70–74].

В 1930-е годы появляются произведения фарфорового искусства, представляющие образы артистов советского балета. Основы традиции портретного изображения танцовщиков и танцовщиц в разных партиях закладывает Елена Александровна Янсон-Манизер (1890–1971). Выполненные ею в гипсе, фарфоре, бронзе образы ведущих мастеров танца вполне отражали новую эстетику балета и принципы его образного воплощения в произведениях мелкой пластики. В различных художественных собраниях и музеях повседневной культуры и быта представлены работы, среди которых — «Г. С. Уланова в партии Марии» (в постановке ГАТОБ, 1934, выполнена в 1937 году), «В. Г. Каминская в партии Заремы» (в постановке ГАТОБ 1934 года, выполнена в 1937 году), «М. М. Михайлов в партии Гирея» (в постановке ГАТОБ 1934 года, выполнена в 1937 году) [2]. Эту традицию Е. А. Янсон-Манизер продолжает и после войны, представляя ведущих артистов балета в различных постановках.

В 1950-е годы ставится принципиально новая задача — создание массового фарфора, образцов мелкой пластики для выпуска большими тиражами. В этот период складывается и круг тем: счастливое детство, спорт, русская сказка, дружба народов мира [3]. Одной из самых важных становится тема балета.

Методология исследования советского массового фарфора как части повседневной культуры

Современное искусствознание уделяет советскому массовому фарфору незаслуженно мало внимания — практически отсутствуют работы монографического характера, недостаточно исследованы вопросы, касающиеся отдельных фарфоровых производств. Не включен фарфор и в культурологический контекст. Однако, наряду с анализом композиционных и стилистических особенностей мелкой интерьерной фарфоровой пластики, важно исследовать место и роль этих произведений в пространстве культуры. Массовый фарфор 1950–1960-х годов дает интересный материал для изучения специфики советской повседневности и микроистории.

Анализируя специфику исследований повседневности на микроуровне, Игорь Борисович Орлов обращает внимание на изменение контекста анализа: «если раньше он [контекст] служил средством аргументации (создавал представление об общих условиях, в которых помещалась изучаемая реальность) и отчасти включался в исследовательское поле с целью интерпретации, то в рамках микроистории прозвучал призыв обратить внимание на многообразие опыта и социальных представлений, с помощью которых люди конструируют мир, то есть речь шла об отказе от глобального контекста в пользу реконструкции множества контекстов» [4, с. 49]. Более того, микроистория поставила под сомнения различие между «малой» и «большой» историей, так как «приверженность к бытовым деталям ... никоим образом не исключает выхода на ... обсуждение общих исторических проблем» [4, с. 50]. Такой подход вполне позволяет изучать мелкую советскую фарфоровую пластику как историческое явление.

В культурологических исследованиях советского массового фарфора на первый план выходит его прикладная составляющая, роль и место в организации жизненного пространства [5, с. 4–5]. Основной функцией фарфора становится украшение нового типового советского жилища, которое также начинает складываться в послевоенный период. На массовый фарфор возлагаются задачи придания унифицированному пространству жилища черт индивидуальности. Это отмечают исследователи мелкой пластики уже в начале 1970-х годов. Так, Ирина Александровна Крюкова, анализируя тенденции развития советского фарфора 1960-х годов, обращает внимание на то, что настольной камерной пластике «после долгого периода забвения возвращается любовь и внимание» [6, с.187]. Называется и адрес этих небольших,

соразмерных руке человека произведений интерьерной пластики — «современная массовая малогабаритная квартира» [6, с. 187].

Но у фарфоровых композиций на темы балета была еще одна функция. Интерьерная пластика должна была не просто украсить квартиру, но и возвысить ее обладателя, приобщенного теперь к пространству высокого искусства. Такое исследование выводит нас в проблемную область функции искусства в формировании советского человека, позволяющую соединить изучение бытовых деталей и общих исторических проблем.

*Балет «Аистенок»
в фарфоровой пластике малых форм*

Конечно, в первую очередь для решения обозначенных задач (украшение интерьера и формирование облика советского человека) мастера представляют в фарфоре образы классических балетов и признанных советских драмбалетов. Но в поле зрения могли попасть и балеты, не имевшие громкой славы. Один из таких примеров — скульптурная пара, представляющая персонажей балета «Аистенок», созданная в 1950-е годы в художественной лаборатории Дмитровского фарфорового завода скульптором Микаэлом Аваковичем Интизарьяном (1910–1992). Эта фарфоровая пара стала важной частью советских интерьеров. Тиражи ее были значительны, произведения продавались не только в крупных союзных городах, но и в отдаленных регионах СССР, что сделало образы узнаваемыми, даже при том, что сам спектакль шел только в Москве и Ленинграде (одна постановка была осуществлена в Ташкенте в 1940 году).

При этом работ, воплощенных в фарфоре, созданных М. А. Интизарьяном, заслуженным художником РСФСР, учеником В. Мухиной, не так много. Среди наиболее известных работ скульптора — фарфоровая статуэтка «Юный динамовец», вполне традиционная для 1950-х годов, развивающая тему массового спорта. Среди похожих произведений можно, например, назвать «Юного вратаря (футболиста)» Ирины Николаевны Никоновой (1910–1997), созданного на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова.

Наиболее же известным памятником, созданным М. А. Интизарьяном, является произведение монументальной скульптуры — памятник советским воинам, погибшим при освобождении Австрии от фашизма, который был установлен в августе 1945 года на площади Шварценбергплац в Вене.

После работы над этим памятником М. А. Интизарьян продолжил творческую деятельность: с 1946 по 1949 годы он состоял в Студии военных художников имени М. Б. Грекова, а в 1950 году пришел в лабораторию Дмитровского фарфорового завода (Вербилки) скульптором по созданию образцов для массового производства, где работал до 1955 года. Задача создания таких образцов была успешно выполнена: именно в этот период на заводе создаются статуэтки «Юный динамовец» и фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» (рис. 1).



Рис. 1. Фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка». М. Интизарьян. Дмитровский завод фарфоровых изделий. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

Можно выделить, по меньшей мере, три традиции развития художественных образов балета в произведениях мелкой пластики в обозначенный период. Во-первых, это создание произведений, представляющих мир балета (к таким произведениям стоит отнести многообразные образы юных балерин, наполнявших пространство советского дома). Во-вторых, это образы известных балерин, исполняющих те или иные балетные партии (таковы, например, произведения Е. А. Янсон-Манизер, представляющие образы Галины Улановой). В-третьих, это обращение к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков. Таких примеров тоже немало — среди них фарфоровая группа «Бахчисарайский фонтан» Анатолия Александровича Киселева (1929–

2017), выполненная на Ленинградском заводе фарфоровых изделий [7, с. 34–40], «Тао Хоа в балете «Красный мак» Ольги Сергеевны Артамоновой (1926–2006), выполненная на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках [8]. Фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» относятся к последней группе.

Большинство вопросов, связанных с источником формирования образов фарфоровой пары «Балерина Аист» и «Балерина Кошка», будут находиться в зоне предположений и догадок. Тем не менее, попробуем соотнести фарфоровую пару с конкретной постановкой.

История постановок балета «Аистенок» (музыка Д. Л. Клебанова, либретто М. Я. Пинчевского) подробно рассмотрена Александрой Сергеевной Рыжковой [9, с. 39–89]. Она называет «Аистенок» первым многоактным спектаклем для детей, представленным учащимися московской балетной школы и отмечает его исключительную роль как в истории балетной школы, так и советского балета в целом. Первой советской постановкой для детской аудитории обычно называют балет «Три толстяка» 1935 года (композитор В. А. Оранский, автор либретто и балетмейстер И. А. Моисеев), «Аистенок» стал первым опытом самостоятельной постановки силами учащихся балетной школы. О его значении пишет Ю. Слонимский в книге «Советский балет» уже в 1950 году: «Появление советского балета «Аистенок» составляет одну из славных страниц истории нашего театра... Достижение училища при Большом театре заключалось в том, что оно первое попыталось воплотить современность в реалистических образах балетной сказки» [10, с. 171].

Первая постановка 1937 года была создана исключительно силами учеников Московского хореографического училища (в тот период — балетного техникума при Большом театре). Ее осуществили Н. М. Попко, Л. А. Поспехина и А. И. Радунский. Первая редакция несла на себе отпечаток эпохи, и сам сюжет, в основе которого — спасение советскими людьми негритенка из лап жестоких эксплуататоров — был вполне классическим для своего времени. Не случайно А. Рыжкова проводит параллели как с постановками других театров (например, постановкой 1927 года «Негритенок и обезьяна» в Московском театре для детей), так и с произведениями советского кинематографа. Перекличка с фильмом «Цирк» (1936) более чем очевидна — от сюжета со спасением негритенка до финального парада пионеров. Идеологическая составляющая первой редакции также отмечалась всеми исследователями. Балет «Аистенок» создается тогда, когда тон задавала редакционная статья «Балетная фальшь» в «Правде», громившая балет Д. Шостаковича «Светлый ручей». В ней, помимо отповеди

халтурщикам, не сумевшим правдоподобно изобразить колхозную жизнь на Кубани, авторы обозначают задачи советского балета: «Балет — это один из наиболее у нас консервативных видов искусства. Ему всего труднее переломить традиции условности, привитые вкусами до-революционной публики. Самая старая из этих традиций — кукольное, фальшивое отношение к жизни. В балете, построенном на этих традициях, действуют не люди, а куклы. Их страсти — кукольные страсти. Основная трудность в советском балете заключается в том, что тут куклы невозможны. Они выглядели бы нестерпимо, резали бы глаза фальшью» («Правда», 6 февраля 1936 года). Перед авторами балета стояла задача избежать упреков в карикатурности изображения советской действительности или быта колонизаторов.

В 1938 году балет был поставлен в Ленинграде на базе детской студии ДК имени М. Горького (балетмейстеры А. Д. Шуйский, В. П. Чесноков). В 1940 году спектакль поставили в Ташкентском хореографическом училище на сцене Театра имени Навои.

14 ноября 1948 года в Москве состоялась премьера обновленного спектакля «Аистенок» под названием «Дружные сердца», поставленного теми же балетмейстерами, которые работали над спектаклем 1937 года, но с привлечением артистов Большого театра. В этом же году Ю. Н. Григорович поставил балет «Аистенок» в детской студии ленинградского ДК имени М. Горького.

Наконец, последняя постановка балета относится к 1964 году.

Вполне понятно, что рядовому советскому зрителю спектакль «Аистенок» был знаком меньше, чем «взрослые балеты» на революционную, восточную, сказочную или национальную тему, однако, на страницах журналов статьи об этом балете регулярно появлялись в журнале «Огонек», газете «Музыка», «Музыкальном календаре», причем публикации были посвящены не только постановке Большого театра; спектаклю детской студии ленинградского ДК имени М. Горького был посвящен большой материал в журнале «Советский союз» (декабрьский номер 1951 года).

Основой и источником вдохновения для Микаэла Аваковича Интизарьяна, вероятно, послужила вторая постановка балета «Аистенок» 1948 года, которая с успехом шла на протяжении пяти лет под названием «Дружные сердца». При этом М. Интизарьян мог быть знаком и с постановкой 1937 года: в 1935 году будущий скульптор поступил в изостудию при Всесоюзном центральном совете профсоюзов в Москве, в 1941 году он окончил четвертый курс Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова.

Стоит особо отметить, что в качестве «пары» Аистенку (главному действующему герою балета, единственному персонажу, появляющемуся во всех сценах спектакля) скульптор выбрал второстепенный персонаж — Кошечку. Она не фигурирует в либретто балета и выступает в сценах наравне с другими «обитателями двора» — Петухом, Курицей, Псом, Кроликом. Возможно, выбор скульптора связан с тем, что в постановке 1938 года роль Кошечки исполняла юная Майя Плисецкая, которая в конце 1940-х годов уже танцевала партии Жизели, Раймонды, Одетты-Одилии, Заремы.

Сам факт обращения к образу исполнительницы спустя десятилетие после знакомства с ее творчеством не является исключительным. Одним из наиболее ярких примеров такого обращения является фарфоровая статуэтка «Юная балерина. Актриса Т. Л. Пилецкая в детстве» (рис. 2).



Рис. 2. «Юная балерина. Актриса Т. Пилецкая в детстве». А. Пахомов. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

Образ юной танцовщицы скульптор Алексей Федорович Пахомов (1900–1973) запечатлел еще до войны, познакомившись с ней

в доме К. Петрова-Водкина. Татьяна Пилецкая всегда была желанным гостем в этом доме. Еще до войны художник попросил ее позировать и сделал набросок с изображением юной артистки балета, но только в 1950 году воплотил свою идею в фарфоре. Статуэтка «Юная балерина» была выполнена на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова и вышла в тираж — не слишком большой, но достаточный, чтобы фигурка стала узнаваемой. Отметим, что само обобщенное изображение юной балерины было устойчивым образом, по-разному воплощенным в советском фарфоре. Самым узнаваемым стала «Машенька (юная балерина)», выполненная Софьей Борисовной Велиховой (1904–1994) на Ленинградском фарфоровом заводе.

Таким образом, примеры воплощения в фарфоре образов балерин спустя годы существуют, однако, точных доказательств того, что источником вдохновения для М. А. Интизарьяна стал образ юной Майи Плисецкой, нет.

Портретного сходства с исполнителями балета «Аистенок» в скульптурах также нет. Если основным источником для исследования декораций, сценических и хореографических находок первой редакции балета 1937 года служат письменные документы и воспоминания участников (достаточно полно представленные в диссертации А. Рыжковой), то вторая редакция балета была зафиксирована в многочисленных фотографиях. Они были сделаны Георгием Петрусовым, и частично вошли в большой альбом «Балет Большого театра СССР», выпущенный в 1955 году. Детский балет «Аистенок» представлен в альбоме наравне с «Лебединым озером», «Бахчисарайским фонтаном», «Ромео и Джульеттой», «Красным маком» и другими балетами.

Анализ фотографий второй постановки балета «Аистенок» позволяет предположить, что образ Балерины-Аиста списан с образа Аистенка из балета — костюм исполнительницы главной партии (на фотографиях запечатлена В. Радунская) с максимальной точностью воспроизведен в фарфоре (рис. 3).

Образ Кошечки (сохранились фотографии Н. Орловской в этой партии), напротив, не соответствует сценическому образу. Если образ Аистенка (например, костюм) практически «списан» с костюма, представленного на фотографиях постановки 1948 года, то костюм Кошечки фантазийный — на фотографиях балета Кошечка представлена в платье с пышной юбкой и бантом на шее. В скульптуре она изображена в костюме, с большим хвостом, которого в сценическом костюме не было. Кроме, того, партии Аистенка и Кошечки в балете исполнялись балеринами разных возрастов: Наталия Николаевна Орловская



Рис. 3. «Балерина Аист». М. Интизарьян. Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»



Рис. 4. «Балерина Кошка». М. Интизарьян. Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

работала в Большом театре с 1938 года и танцевала в балетах «Спящая красавица», «Каменный цветок», «Пламя Парижа», а Виктория Александровна Радунская была на пятнадцать лет моложе и училась в Хореографическом училище при Большом театре. В либретто балета есть еще фигура взрослого Аиста (которого в постановке 1937 года убивает мальчик Боря, а в постановке 1948 года мальчик, который получает имя Вася, только ранит), но его партия незначительна. Вероятно, мы имеем дело с очень фантазийной композицией. Можно лишь предположить, что образ В. Радунской мог стать основой для статуэтки «Балерина Аист», а основой «Балерины Кошки» стал образ Майи Плисецкой, в силу исторической дистанции уже существенно переработанный (рис.4).

Интересно, что фарфоровая пара выпускалась в единственном варианте — с небольшими фрагментами позолоты и росписи перламутром с использованием люстра (костюмы балерин). Применение

люстровых красок в рассматриваемый период было отличительной чертой работ, выполненных на Дмитровском фарфоровом заводе [11, с. 166]. Обычно фарфоровые статуэтки, выпускающиеся значительными тиражами, имели несколько вариантов росписи.

Заключение

Итак, сам факт обращения к образам балета не является неожиданным для советской фарфоровой пластики, тем не менее, обращение к «детскому балету» стоит признать редким. Другие «детские балеты» не получили воплощения в фарфоре, что делает пару «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» интересным материалом для анализа.

В то же время, этим фарфоровым статуэткам присущи черты, отличающие массовый фарфор 1950–1960-х годов, в целом: динамизм композиции, ясность образных решений с опорой на реальные театральные постановки, доступность массовому зрителю. Развитие названных черт приводило к определенной типичности образных решений, снижению градуса авторского поиска формы, но, тем не менее, составило важную часть истории советской повседневности и истории советского фарфора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 69–78.
2. Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер / Сост. В. В. Стрекалов. Л.: Художник РСФСР, 1965. 130 с.
3. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010. 364 с.
4. Орлов, И. Б. Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления. М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2010. 317 с.
5. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Послевоенный жилой интерьер Ленинграда как феномен культуры // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Материалы I Международной научной конференции. СПб.: СПбГУТД, 2016. С. 3–10.
6. Крюкова И. А. Некоторые проблемы современной скульптуры малых форм // Вопросы советского изобразительного

- искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1973. С. 185–211.
7. *Иванова Е. В.* Развитие фарфоровой пластики в 1950–1960-е гг. в творчестве ленинградского художника-фарфориста А. А. Киселева // *Культура и искусство*. 2018. № 5. С. 34–40.
 8. *Сапанжа О. С., Баландина Н. А.* Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры. // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
 9. *Рыжкова А. С.* Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930–1960-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения: Дис. ... канд. искусствоведения. М. 2014.
 10. *Слонимский Ю. И.* Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М. — Л.: Искусство, 1950. 368 с.
 11. *Старцева О. Е.* Атрибуция советского фарфора первой половины XX века в музееведении // *Общество. Среда. Развитие*. 2011. № 3 (20). С. 162–166.

REFERENCES

1. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Rannie balety` I. F. Stravinskogo «Zhar-pticza» i «Petrushka» v sovetskom farfore: razvitie xudozhestvenny`x obrazov. // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2018. № 1 (54). S. 69–78.
2. *Sovetskij balet v tvorchestve E. A. Yanson-Manizer / Sost. V. V. Strekalov.* L.: Xudozhnik RSFSR, 1965. 130 s.
3. *Nasonova I. S., Nasonov S. M.* Sovetskij farfor: katalog. M.: Sredi kollekcionerov, 2010. 364 s.
4. *Orlov I. B.* Sovetskaya povsednevnost`: istoricheskij i sociologicheskij aspekty` stanovleniya. M.: Izd-vo Vy`sšej shkoly` e`konomiki, 2010. 317 s.
5. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Poslevoenny`j zhiloy inter`er Leningrada kak fenomen kul`tury` // *Dizajn i xudozhestvennoe tvorchestvo: teoriya, metodika i praktika. Materialy` I Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. SPb.: SPbGUTD, 2016. S. 3–10.
6. *Kryukova I. A.* Nekotory`e problemy` sovremennoj skul`ptury` maly`x form // *Voprosy` sovetskogo izobrazitel`nogo iskusstva i arxitektury`*. M.: Sovetskij xudozhnik, 1973. S. 185–211.

7. *Ivanova E. V.* Razvitie farforovoj plastiki v 1950–1960-e gg. v tvorchestve leningradskogo xudozhnika-farforista A. A. Kiseleva // Kul'tura i iskusstvo. 2018. № 5. S. 34–40.
8. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Balet «Krasny`j mak» v prostranstve sovetskoj povsednevnoj kul'tury`. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 1 (48). S. 33–39.
9. *Ry`zhkova A. S.* Baletny`j spektakl` dlya detej na scene Bol'shogo teatra v postanovkax Moskovskogo xoreograficheskogo uchilishha perioda 1930–1960-x godov: e`stetika, xudozhestvenny`e sredstva, texnika ispolneniya: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M, 2014.
10. *Slonimskij Yu. I.* Sovetskij balet. Materialy` k istorii sovetskogo baletnogo teatra. M. — L.: Iskusstvo, 1950. 368 s.
11. *Starceva O. E.* Atribuciya sovetskogo farfora pervoj poloviny` XX veka v muzeevedenii // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2011. № 3 (20). S. 162–166.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

О. С. Сапанжа — д-р культурологии, sapanzha@mail.ru

Н. А. Баландина — 1945-1965@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Olga S. Sapanzha — Dr. Habil., sapanzha@mail.ru

Natalia A. Balandina — 1945-1965@mail.ru

УДК 791.43/.45

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА БАЛЕРИНЫ
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ
ПЕРИОДА ПЕРЕСТРОЙКИ
(НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ «ФУЭТЕ» И «МИФ»)

С. А. Смагина¹

¹Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, Москва, 129226, Россия.

Образ балерины в отечественном кинематографе становится зеркалом перемен, происходящих в духовной жизни России. Сам балет, как искусство, тесно связан со многими культурными, социальными и политическими процессами, протекающими в российском обществе, на протяжении существования не только кинематографа, но и самого балета. В разные периоды кинематографа за образом балерины скрывались оппозиционные смысловые коннотации: от сомнительной, с точки зрения патриархальной морали, репутации до фигуры государственной важности. Автор доказывает, что в перестроечном кинематографе балерина берет на себя и успешно реализует роль постановщика, реформирующего утратившее остроту и актуальность советское искусство.

Ключевые слова: балерина, отечественный кинематограф, история кино, репрезентация, женский образ, «Фуэте», «Миф», Перестройка в кино.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 16–04–00035, поддержанного Российским гуманитарным научным фондом (РГНФ).

THE IMAGE OF A BALLERINA IN THE FILMS *FUETTE*
AND *MYTH* AS A FLAGMAN OF SOCIETY RESTORATION:
TO THE PROBLEM OF REPRESENTATION

Svetlana A. Smagina¹

¹Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, 3, Wilhelm Pik St., Moscow, 129226, Russian Federation.

The image of a ballerina in Russian cinema becomes a mirror of the changes taking place in society. The author chooses a ballerina as an object of study as the most relevant artistic image in the spiritual life of Russia. This is due to the fact that ballet itself as art turns out to be closely connected with many cultural, social and political processes that take place in Russian soci-

ety, throughout the existence of not only cinema, but also the ballet itself. In different periods of cinema, oppositional semantic connotations were hidden behind this feminine image — from dubious, from the point of view of patriarchal morality, reputation to a figure of national importance. The author declares the task and proves that in perestroika cinematograph ballet dancer takes over and successfully implements the role of director, reforming the Soviet art, which has lost its urgency and relevance.

Keywords: ballerina, Russian cinema, history of cinema, representation, female image, *Fouette*, *Myth*, perestroika.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 16–04–00035 supported by the Russian Humanitarian Science Foundation.

В начале XX века русский балет преодолевает границы театральной сцены и оказывается запечатленным на киноплёнку [1, с. 36.]. Впервые это происходит благодаря русскому танцовщику и балетмейстеру Александру Ширяеву [2]. Чтобы облегчить работу над характерными ролями себе и другим артистам в своих постановках, он начинает детально зарисовывать балетные вариации на бумагу [3, с. 59–71]. А когда его предложение снимать балетные партии на камеру не нашло поддержки у руководства Императорских театров, решает фиксировать их на плёнку с помощью кукол из папье-маше. Бумажные эскизы, анимационные балеты Ширяева и документальная съёмка танцевальных фрагментов в исполнении самого Ширяева, его жены Н. Матвеевой и некоторых других артистов балета оказались единственным документальным свидетельством того, как исполнялись характерные партии в постановках Мариуса Петипа. Однако Ширяев не ставил перед собой эстетических задач. Его балеты, снятые с 1906 по 1909 годы, носили прикладной характер. Это были домашние наброски к будущим партиям¹.

Первые съёмки балета как вида искусства были произведены в 1908 году в картине «Пьеро и Пьеретта» (реж. Александр Дранков), благодаря которой зрители получили возможность увидеть заснятыми на плёнке танцевальные партии артистов балета Мариинского театра. В 1913 году на «Студии братьев Пате» выходят фильмы-балеты Кая Ганзена с примой-балериной Екатериной Гельцер «Коппелия» и «Вакханалия»². В том же году ее дуэт с Василием Тихомировым

¹ Подробнее об этом рассказано в документальном фильме «Запоздавшая премьера» (реж. В. Бочаров, 2003).

² Оба фильма утрачены.

запечатлел Яков Протазанов в своем фильме «Музыкальные моменты». В 1918 году Иосиф Сойфер экранизирует балет «Азиада»³ (второе название фильма — «Невольница гарема»), пытаясь адекватно перенести хореографическое произведение на экран. В 2010-е годы балет становится любопытным и актуальным объектом репрезентации для молодого искусства — кинематографа. Сценическая пластика и выразительность балетных танцовщиц, основанная на пантомиме, оказались весьма подходящими для киноэкрана. «Королева» дореволюционного экрана Вера Холодная начинала свою артистическую карьеру в балетном училище Большого театра. По воспоминаниям сестры Софьи: «Вера проявила большие способности к балету и мечтала быть на сцене» [4, с. 38–40]. По настоянию родственников она была вынуждена оставить обучение, но волей судьбы стала самой популярной киноактрисой своего времени, снявшись в фильмах таких режиссеров, как Е. Бауэр, П. Чардынин, Ч. Сабинский, В. Висковский. Прима-балерина Большого театра Вера Каралли становится одной из первых русских кинодив (более 30 ролей в кино, в том числе: «Любовь статского советника», 1914; «Хризантемы», 1914; «Умиравший лебедь», 1917), которая смогла не только продемонстрировать на экране виртуозность танцевальных па, но и сыграть яркие женские образы. Причем, подавляющее большинство фильмов дореволюционного кинематографа (с Верой Каралли в главной роли) были далеки от идеи переноса на пленку балета как такового. Речь шла о некоем смысловом послании, которое стояло за изображением танцующей женщины. Актуальной становится проблема репрезентации образа балерины (танцовщицы) на киноэкране. В качестве постановки проблемы необходимо отметить, что в отечественном кинематографе в разные исторические периоды данный образ трактовался по-разному. До революции он соотносится с имиджем женщины с сомнительной репутацией, своим артистическим образом жизни, бросающей вызов традиционному укладу. В советском кинематографе образ балерины становится одним целым с государственной системой и транслирует значимые для общества идеологические установки, которые менялись в зависимости от эпохи. Начиная с 1940-х, за образом балерины скрывается послыл о воспитании «нового человека» для нового общества, ближе к 1970-м годам балерина объявляется «гуманистической скрепой» всей культурной жизни России и ее визитной карточкой. В 1980-е, на волне перестройки, она начинает преобразовывать эту культурную жизнь, меняясь вместе с ней.

³ Впервые балет был поставлен в 1917 году.

Задача данной статьи — определить характер и статус художественного образа балерины в отечественном кинематографе эпохи Перестройки. Эта задача подчинена главной цели обширного исследования автора, заключающегося в определении системы репрезентации женских образов в кино и выявления связи последней с социально-политическими процессами, происходящими в обществе. *Методологической основой* данного исследования является культурно-исторический подход, позволяющий считать различные исторические данные и эволюционные стадии исторического процесса как явления культуры.

«Все начиналось с Фуэте! / Жизнь — это Вечное движение, / Не обращайтесь к Красоте / Остановиться на мгновение, / Когда она на Высоте. / Остановиться иногда / На то мгновение — опасно, / Она в движении всегда / И потому она прекрасна! / Ах, только б не остановиться», — поэтические строки Валентина Гафта [5] становятся парафразом к фильму режиссера Бориса Ермолаева и режиссера-балетмейстера Владимира Васильева «Фуэте», вышедшему в 1986 году. Безусловно, его можно было бы прочесть так, как это сделал Б. Львов-Анохин в своей книге «Владимир Васильев» (как гимн танцу ценой невероятных усилий): «Прекрасная “голгофа” балета никогда еще не была показана с такой силой и правдой, как в этом фильме. <...> Напряженность балетных будней показана в фильме с такой достоверностью, что один интеллигентный, но далекий от балета зритель спросил меня: “Что это — хроника, документальные съемки?”» [6, с. 309]. Однако если рассматривать картину в контексте других игровых фильмов о балете («Солистка балета», «Я вас любил...», «Москва, любовь моя», «Гран-па», «Миф» и др.), напрашивается совершенно иное прочтение. Возникает художественный образ балерины, который транслирует смысловое значение, выходящее за пределы театральной сцены.

Здесь он олицетворяет духовную сферу советского народа, выдохшегося под бременем коммунистического правления и нуждающегося в кардинальном обновлении. Время пришло, в обществе объявлена перестройка, а в фильме «Фуэте» — зеленый свет для новаторской балетной постановки хореографа Андрея Новикова (Владимир Васильев) «Мастер и Маргарита» по одноименному роману М. Булгакова. Роль Маргариты должна была исполнять прима театра — Елена Князева (Екатерина Максимова), у которой накануне ее пятидесятилетия, слов подруги, есть все: муж, звание, новый спектакль, имя. Она востребована и любима публикой. Однако ее творческий резерв исчерпан, и физические силы истощены. На репетиции Князева от усталости

постоянно падает с фуэте (главного вращательного трюка в классическом балете): «Я в таком темпе не могу, неужели нельзя помедленнее»? Дирижер, конечно, парирует, что он-то «может, Чайковский не может», но дело не в музыкальном исполнении, а в эмоциональной опустошенности исполнительницы. Фуэте из «вечного движения красоты», перифразируя Гафта, в исполнении Княzewой превращается в технический элемент под «заезженного» Чайковского.

Важно, что переломным моментом для главной героини становится трехсотый юбилейный спектакль «Лебединое озеро», в котором она танцует Одиллию-Одетту. Это символичная точка невозврата к прежнему искусству и для советского общества времен Перестройки, которое словами из песни рок-группы «Кино» требовала перемен. В гримерной главной героини в день спектакля трескается и разбивается вдребезги зеркало. Событие имеет звучание финального аккорда прежней эпохи. Вместе с ней как танцовщица «заканчивается» и Княzewа. Прежние роли оттанцованы и изъезжены, а в новой (Маргариты) ей Новиков отказывает: «... Дело не в технике. Ты большая звезда, но, наш балет о женщине, сгоревшей от любви! А ты давно перестала чувствовать, и не только на сцене». Символично, что для новой постановки Новиков выбирает роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита», который, помимо многомерности заложенных в него философско-нравственных и политических смыслов, обладает еще любопытной историей создания. Редактирование и сведение всех черновых записей было сделано уже после смерти писателя его вдовой Еленой Сергеевной Булгаковой, полной тезкой главной героини кинокартины. В фильме же, благодаря вкладу Елены Сергеевны Княzewой, станет возможной балетная постановка балетмейстера Новикова. Ей предстоит долгий путь, наполненный поисками и переосмыслениями, прежде чем она сможет обрести свежий эмоциональный импульс и открыть новую себя в танце. Вместе с главной героиней на Голгофу должно взойти и искусство в целом, неся на спине «крест» своего прежнего опыта, с тем, чтобы обрести если не Царство Божье, то истинный, в контексте перестроечного времени, смысл, очищенный от тоталитаризма социалистического диктата.

На вопрос, почему эта славная миссия обновления возложена на балет, исчерпывающе отвечает подруга Княzewой, бывшая балерина, перешедшая на педагогическую деятельность: «Недаром говорят, балет — это искусство молодости». Любые передовые идеи, любое обновление общества в кинематографе традиционно транслировались через молодого героя. Но он, помимо молодости и революционного

запала, чаще всего, не имел никакой конструктивной программы. Его целью было смести поколение отцов со всем его наследием, просто ввязаться в драку. Такими становятся все бунтарские кинематографии: «бунтари без причины» в США, «рассерженные» в Англии, французская «новая волна», «контестаторы» в Италии, бунтовщики из Оберхаузена в Германии, восточно-европейские волны 1960-х годов и т.д. Любопытно, что в перестроечном кинематографе возникает иной образ «ниспровергателя» — балерины, представителя «искусства молодости», над которой время не властно, так как, со слов той же мудрой подружки, «она актриса», но при этом обладающая огромным духовным потенциалом, несущая в себе опыт прежних поколений, а значит, способная вдохновлять и, работая над собой, изменять все вокруг.

Традиционно проводником передовых идей на отечественном киноэкране становится женщина. Помимо Княzewой, в фильме возникает еще один персонаж — ее педагог, которая единственная на худсоветe поддерживает балет Новикова. Когда мужчины-коллеги, используя разные отговорки, единогласно заявляют, что не рискнули бы на такую постановку, так как это дело слишком ответственно (о религиозно-философской полифонии И. С. Баха), абстрактно («Такими темпами мы скоро Дарвина начнем танцевать») и контекстуально сложно («Ну, опера «Мастер и Маргарита», но балет... вы уж меня извините...»), она готова поддержать новаторскую идею: «О чем мы сейчас говорим? Как будто речь идет о сто пятой постановке “Жизели”! Наша задача — помочь». И при одобрении старших товарищей балетмейстер в своих задачах творческому коллективу старается все дальше и дальше уйти от канона: «Прогиб! Не задирайте ноги, это же не классика... руки не так, а так, к солнцу вверх».

Помимо Новикова, в фильме присутствует еще один мужской персонаж — муж Елены, союз с которым, скорее, формальность и дань социальным нормам, нежели история любви. Даже когда Князева после обвинений в бесчувственности и холодности завершает балетную карьеру, она не стремится обрести утраченную эмоциональную близость с мужем, а формально пытается соответствовать облику «советской жены»: готовит супругу завтрак, в каком-то цветастом платье с кофемолкой в руках, сливаясь со скатертью и шторами на кухне. Муж в фильме — единица лишняя и случайная, необходимая лишь для того, чтобы в очередной раз напомнить зрителю о том, что балерина в кинематографе себе не принадлежит. Она, как Гизелла в фильме Е. Бауэра «Умиравший лебедь» (1916), обязана жить и умереть на сцене. И Князева проходит эту инициацию творческой «смертью». Сойдя со

сцены, оставив толпы восторженных поклонников подле театра в прошлом, она, одетая в типичную для советской женщины болоньевую куртку, растворяется в толпе прохожих. А на рыдания, что она устала и хочет жить как «все нормальные люди», героиня получает от своего бессменного педагога отповедь: «Ты же знаешь, родная моя, балерины не живут как нормальные люди, даже когда уходят из театра». Символической смертью, которую Князева переживает как балерина — представитель классической школы, становится эпизод, когда к ней приходит Новиков и просит вернуться в театр к работе над «Мастером и Маргаритой», однако не в качестве Маргариты, как она втайне надеялась, а в качестве хореографа-репетитора, помогающего ввести на роль героини в спектакль его пассию, молоденькую танцовщицу. Для Елены этот момент становится одновременно и нижней (эмоционального крушения), и отправной (для дальнейшему профессионального роста) точками. Из балерины — «полномочного представителя» театра и власти она превращается в балетмейстера, то естьдемиурга,творящего новую реальность (как окажется в финале, с собой в главной роли).

В фильме, как и в романе Булгакова, замысловато пересекаются сразу несколько сюжетных линий: любви Маргариты к ее Мастеру, мучительного творческого пути, борьбы нового со старым, и, безусловно, человека и времени. Неспроста Ермолаев и Васильев вводят персонажа Воланда (Валентин Гафт) и выбирают для будущей постановки Новикова не только пустыню, как метафору творческого опустошения, а реку, как метафору целительной силы любви, эпизоды магического сеанса, inferнальной квартиры и шабаша. Это, несомненно, характеризует эпоху Перестройки с ее фантасмагоричностью и коллективным бессознательным, находящемся на распутье, предчувствующем крушение прежней жизни. Воланд, как мантру, постоянно повторяет фразу: «Все начиналось с фуэте». Удержать жизнь в стройном безостановочном кружении вокруг своей оси способна лишь красота и балерина, которая несет на своих хрупких плечах весь груз ответственности за всеобщее счастье: «Все начиналось с Фуэте, / Когда Земля, начав вращение, / Как девственница в наготе, / Разволновавшись от смущения, / Вдруг раскрутилась в темноте. / Ах, только б не остановиться, / Не раствориться в суеде, / Пусть голова моя кружится / С Землею вместе в Фуэте».

Воланд: «Все это время я пытался испытать и пережить то, что испытали и пережили вы. Не дать выход — опасно. Правда, рукописи не горят, но, к сожалению, не всегда. Театр умирает ночью, театр как цветы: утром они увяли, и никто не может доказать, как прекрасны они

были вечером. Вы обязаны танцевать сами! Я прошу вас! Это единственное доброе решение, прежде всего для девочки. Она еще будет, а вы уже есть. Прервать себя — опасно». И Елена, заново рожденная, как птица феникс, наполненная радостью и счастьем, танцует на генеральной репетиции. Любопытный штрих: в этом фильме, как и в картине Митты «Москва, любовь моя» (1974), значимым моментом становится не премьерный показ, а именно «генеральная». Разумеется, авторы знают, что это выступление особенно значимо лишь для «второго эшелона» артистов, а здесь речь идет о лучших. Поэтому невольно снова напрашивается художественное обобщение. Для данного исторического периода балет в кинематографе является стратегическим, то есть генеральным направлением в рамках формирования и укрепления духовности и гражданского самосознания русского народа. Это тот случай, когда финальный прогон важнее официальной премьеры на публику и, тем более, строчки в репертуаре.

Тема трансформации балерины в балетмейстера получает развитие и в телефильме Аян Шахмалиевой «Миф» (1986). Главная героиня Вера Скобелева (Регина Кузьмичева) по инерции еще танцует в театре проходные роли. Никакого развития на родной сцене не предвидится; в стране нищета и разруха. В старой питерской квартире — умирающая бабушка и котики, требующие неусыпного ухода, а значит, нет и возможности подзаработать в зарубежных гастролках. Скобелева лишена ореола балетной дивы, присущего ее предшественницам. Она — женщина, измотанная тяжким балетным трудом и бытом. Вместо охапок цветов от восторженных поклонников, у нее в руках сверток с сосисками и рыбой от добросердечной буфетчицы. Питерский антураж с крышами и дворами-колодцами, душный репетиционный зал, домашний халат и авоська Веры; изможденные лица танцовщиц взамен сцен величественного «Большого» и небожителей на пуантах и в белоснежных пачках. Теперь от балета веет провинцией.

Москва присутствует в картине как идеологический центр, куда, согласно старой кинематографической парадигме, едут все передовики труда, чтобы отчитаться о своих достижениях и получить новый идеологический импульс к развитию. Колыбелью же революции традиционно остается Ленинград, правда, теперь эта революция — в искусстве, и, прежде всего, в балете. Индикатором изменений снова становится балерина. Она, как во всех советских фильмах, — общественное достояние, лишенное права на счастье в личной жизни (подружка Шипа и ее очередной муж-алкоголик; нестроенная Вера с изредка

заходящим на чашку чая любовником; бабушка и умершая мама героини, при полном отсутствии упоминания про деда и отца). Танцовщица — уже давно не «дева радости», не Терпсихора и даже не стоик. Она — изможденный «полномочный представитель» театра, который нуждается в целебном обновлении. Поэтому, в первую очередь, изменения коснутся самой героини. В картине делается акцент на том, что Вера — потомственная балерина (как ее мама и бабушка). Благодаря такому мощному феминному бэкграунду она наследует традиции великого советского балета и становится способной на реформирование танцевального искусства. А также в фамилии угадывается невольная перекличка со Скобелевским комитетом — полувоенной, полублаготворительной организацией, в составе которой был образован Военно-кинематографический отдел, осуществляющий документальные съемки Первой мировой войны и событий Революции 1917 года. После национализации эта общественная организация, абсолютно преданная монархическому строю, со всей своей технической базой и лабораторией фактически послужила материальной основой для первых советских киноучреждений, кадровый костяк которых также во многом состоял из киноработников комитета. Так и Вера Скобелева со всем своим балетным опытом должна была стать проводником и режиссером нового искусства.

Здесь важно отметить, что картина снята по мотивам повести Кирилла Ласкари «Двадцать третий пируэт» [7], название которой относится к выдающимся танцевальным способностям Игоря Уралова (которого в фильме исполнил Марис Лиепя). Будущий постановщик в юности в легкую «крутил» 22 пируэта, а иногда, после недолгих уговоров восторженных гостей и под их аплодисменты, докручивал 23-й. Режиссировала все это действие маленькая Вера, в доме которой и происходила данная балетная вакханалия: она выключала в комнате верхний свет и зажигала на столе свечу, пламя от которой служило двенадцатилетнему виртуозу точкой вращения. Затруднительно утверждать, намеренно ли автор использовал несуществующий элемент в названии своей повести — танцор на сцене крутит пять, максимум, если исполняет гений, семь пируэтов. Это просто случайная красивая цифра или художественный вымысел, базирующийся на «привычных» и, что принципиально, женских 32 фуэте... В любом случае в фильме вся детская «предыстория» упростилась до названия «Миф», что также напрямую коррелирует с рассказанной историей.

Игорь Градов, уезжая в заграничные гастроли, поручает Скобелевой, верной и влюбленной в него подруге детства, взять под свое

крыло полупрофессиональный молодежный коллектив, который ему доверили, дав карт-бланш на его эксперименты: «Нужен новый репертуар, нужны новые названия...» Вера, пообещав, что что-нибудь придумает, принимается за работу. Фильм, собственно, с этого и начинается — на сцене какого-то ДК под динамичную музыку Градов репетирует с труппой постановку, по движениям больше напоминающую модную в те времена аэробику, нежели классический балет. Он, кстати, в фильме присутствует исключительно как рудимент: «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского транслируется по телевизору под брюзжание бабушки Веры, которая сама в это время увлеченно по-стариковски вяжет на спицах. Также из «Жизели», где были заняты Игорь и Вера, показывается самый финал второй части, когда сама Жизель, спасшая Альберта от вилис, уходит в могилу. Теперь же движения порывистые, агрессивные, содержащие в себе элементы брейк-данса — танца, пришедшего с улиц и превратившегося в СССР 1980-х в феномен массовой культуры⁴. Музыка максимально дистанцированная от классики — это популярные мелодии в техно- и электронной обработке. Что символично, режиссер в эту танцевальную полифонию вплетает фразу «...этот мир придуман не нами»⁵ А. Пугачевой, как бы намекая и на то, что время неумолимо движется и требует перемен, и на то, что Градов здесь человек случайный. Все придумано Верой Скобелевой, которая сидит поодаль от сцены и внимательно наблюдает за происходящим.

За основу нового балета героиня берет историю крепостного Никитки Выводкова, который во времена Ивана Грозного, наблюдая за птицами в небе и мечтая о вольной жизни, изобрел слюдяные крылья. Прикрепив их, он прыгнул с колокольни вниз. «Ты смеяться не будешь? Я балет придумала... «Крылья холопа»... на земле казни, смерть, кровь, а он в небо, летать», — говорит Вера своему дяде Тенгизу Рухадзе (Абессалом Лория). Тому идея нравится, более того, он сам увлекается и за ночь рисует на стенах комнаты декорации, отвечающие пафосу замысла женщины. Рухадзе олицетворяет человека старой формации, который, с одной стороны, живет воспоминаниями о некогда прекрасном прошлом, а с другой, если есть интересная задумка, готов скинуть с плеч долой опыт прежних лет и, как в первый раз, увлеченно взяться за дело. Настоящий творческий человек, талантливый

⁴ В финале культовой картины «Курьер» Карена Шахназарова о новом «поколении пепси», вышедшей в этом же, 1986 году, молодежь танцует брейк-данс.

⁵ Песня «Этот мир», музыка А. Зацепина, слова Л. Дербенева, в исполнении А. Пугачевой, 1977.

и искренний, как ребенок, в фильме он, безусловно, является антагонистом Уралова, который без зазрения совести присваивает себе авторство Вериного балета, не указывая ни ее, ни Рухадзе на афише. «Ты рассуждаешь как дилетант», — единственное, что он нашелся сказать на ее обвинения в использовании дядиных декораций. Про таких, как Игорь, был случайный диалог балетных в душе: «Ты какой сезон в театре?.. Я семнадцатый. Повидал гениев на своем веку. Они думают, если заставить нас делать сложности, которые солисту и не снились, то будет новое слово в хореографии. Новаторы хреновы». Игорь при всем своем творческом потенциале не готов рисковать концептуально, идейно. Он пытается утвердиться за счет прежних достижений, слегка подшуткатурив их, причем снова не своими руками. «Когда немного утвердимся, сможем делать что-то новое, непохожее, а пока... ты “Ромео” помнишь, мою постановку? Сможешь восстановить?» — спрашивает он Скобелеву. Она может, но она способна и на большее! Прицепив за спину самодельные крылья, она, как Никишка, гоняет по полю, приставая к бегающим рядом дельтапланеристам: «А почему людей тянет в небо?» Ее небо тоже манит, но скорее не буквально, а в творческом плане. Недаром для названия балета она выбирает устойчивое выражение «Крылья холопа», означающее стремление подневольного человека взвиться ввысь, к счастью, правде и свободе. А Игорю весь этот мучительный и одновременно прекрасный процесс создания нового мира недоступен: «Игорь, я финал придумала! Никишка улетает в конце! ... Ах, ты спишь, прости».

Беспардонно присвоив созданный Верой балет, Игорь получает приглашение в Москву. «У вас свой стиль, интересный рисунок танца, для провинции совершенно неожиданно и очень смело!», — эти слова московской примы Игорь без зазрения совести принимает на свой счет и обвиняет Скобелеву в неверии в его силы: «Не сказала, но подумала! ... Подрезаешь крылья». Перебрав все вариации на репетиции, он выгоняет ее из зала, однако без женской поддержки быстро сходит с дистанции: сначала творчески, когда в Москве не могут понять, куда подевался постановщик с таким самобытным творческим почерком, а затем и буквально — у него отказывают ноги. И наступает время Веры, балерины, тихо, но уверенно занявшей причитающееся ей положение хореографа-реформатора. Все сказала молодая пассия Громова, танцующая ведущую женскую партию в его постановках и обманом, против воли Игоря, позвавшая Скобелеву руководить коллективом: «Без вас балетмейстера Уралова просто не было бы, я это поняла давно... Вы будете нам ставить?»

Обновление языка балета, репертуара, смысловой и идеологической составляющих в советском искусстве заявляется через женский образ. Верин триумф с балетом «Крылья холопа» удивительным образом перекликается с одноименным фильмом режиссеров Леонида Леонидова (II), Юрия Тарича, в котором Никишка под пытками на вопрос разъяренных бояр: «Будешь летать, собака, сказывай?!» упорно заявляет, что будет. С 1926 года (когда вышла картина) в кинематографе наступает переломный период в репрезентации женской гендерной модели в кинематографе: она становится активной, созидательной, а главное — основным идеологическим рупором. Все изменения в мироустройстве и хозяйствовании на экране начинают транслироваться именно через феминный образ. И теперь, в 1986-м, в самый разгар перестройки, когда вновь перекраивается мир, опять становится востребованным образ стремящегося ввысь «холопа». Только теперь речь идет не об освобождении закабаленной патриархальным строем бабы, а о попытке советского человека вырваться из «системы».

Подводя итоги данного исследования, можно сказать, что образ балерины в отечественном кинематографе эпохи Перестройки, как лошадь в упряжке у Аполлона на фронте Большого театра, начинает тянуть советское искусство по пути обновления. В картинах «Фуэте» и «Миф» этот персонаж из балерины-эмблемы советского искусства трансформируется в балетного постановщика, реформирующего академическое искусство, в силу социально-политических и исторических обстоятельств выдохшегося и утратившего былую остроту и актуальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Е. П. Балет в кино // Русский балет. Энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия; Согласие, 1997. С. 36.
2. Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы / Редактор-составитель Н. Н. Зозулина; отв. ред. С. В. Лаврова. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. 208 с.
3. Неизвестные страницы кинематографа: Александр Ширяев — первый российский аниматор? // Искусство кино. 2009. № 5. С. 59–71.
4. Холодная С. Воспоминания о сестре // Советский экран: журнал. 1990. № 14. С. 38–40.
5. Гафт В. Фуэте (Е. Максимовой). [Электронный ресурс] URL: <http://kyhonka.diary.ru/p147007976.htm?oam> (дата обращения: 18.04.2017).

6. Львов-Анохин Б.А. Фуэте // Владимир Васильев. М.: Центрполиграф, 1998. С. 309.
7. Ласкари К. Двадцать третий пируэт. 1983. [Электронный ресурс] URL: <http://detectivebooks.ru/book/23484763/?page=6> (дата обращения: 18.03.2017).

REFERENCES

1. Belova E. P. Balet v kino // Russkij balet. Ehnciklopediya. M.: Bol'shaya rossijskaya ehnciklopediya; Soglasie, 1997. S. 36.
2. Shiryayev A. V. Vospominaniya. Stat'i. Materialy / Redaktor-sostavitel' N. N. Zozulina; otv. red. S. V. Lavrova. SPb: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2018. 208 s.
3. Neizvestnye stranicy kinematografa: Aleksandr SHiryayev — pervyj rossijskij animator? // Iskusstvo kino. 2009. № 5. S. 59–71.
4. Holodnaya S. Vospominaniya o sestre // Sovetskij ehkran: zhurnal. 1990. № 14. S. 38–40.
5. Gaft V. Fuehte (E. Maksimovoj) [Ehlektronnyj resurs] URL: <http://kyhonka.diary.ru/p147007976.htm?oam> (data obrashcheniya: 18.04.2017).
6. L'vov-Anohin B.A. Fuehte // Vladimir Vasil'ev. M.: Centrpoligraf, 1998. S. 309.
7. Laskari K. Dvadcat' tretij pirueht. 1983 [Ehlektronnyj resurs] URL: <http://detectivebooks.ru/book/23484763/?page=6> (data obrashcheniya: 18.03.2017).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

С. А. Смагина — канд. искусствоведения; smsval@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Svetlana A. Smagina — Cand. Sci. (Arts); smsval@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8502-5383

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 78

«ОСТРОВ ФОРТЕПИАНО» — ГУЛАНЬЮЙ

Дин И¹

¹ Российский Государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, ул. Малая Посадская, д. 26, Санкт-Петербург, 198097, Россия.

Статья посвящена самобытному явлению современной китайской фортепианной культуры — появлению современных комплексно-кластеров в отдельных курортных районах страны, где есть возможность в оптимальной творческой обстановке заниматься вопросами пропаганды фортепианного исполнительства и педагогики, увязывая их как с развитием образовательной сети, так и с расширением сферы туристической деятельности. Данный процесс имеет разные варианты, реализуемые в сегодняшнем Китае, в том числе тот, который существует в Гуланъюе. Знакома российского читателя с разными сторонами фортепианной «жизни» Гуланъюя, в научном плане статья ставит актуальную для современного искусства в целом — и фортепианного, в частности — проблему синтеза разных онтологических форм существования фортепианной музыки в динамике ее многоплановой структурно-системной эволюции.

Ключевые слова: китайская фортепианная культура, специфика фортепианного комплекса-кластера, пути развития современной образовательной среды.

PIANO ISLAND — GULAGYUY

Ding Yi ¹

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

The article is devoted to original phenomenon of modern Chinese piano culture — the emergence of modern complexes-clusters decorated resort areas of the country, where there is opportunity in the best creative

environment deal with the promotion of piano performance and pedagogy, linking them with both the educational development of the network, and with the expansion of tourism activities. This process has various versions, implementing in today's China, including the one that exists in Gulangyu. Introducing the Russian reader with the different sides of Gulangyu's piano "life", the article puts the issue of synthesis of various ontological forms of piano music in the dynamics of its multi-dimensional structural and systemic evolution relevant for contemporary art in general – and piano, in particular.

Keywords: Chinese piano culture, the specifics of the piano complex-cluster, the development of the modern educational environment.

Фортепиано, уходящее своими истоками на Запад, в настоящее время стало в Китае важнейшим носителем музыкальной культуры. За более чем столетнюю историю фортепиано, как культурное явление, укоренилось на китайской почве, дало ростки и процветает. «Фортепианная лихорадка» в полном разгаре, а фортепианное образование является основополагающим сегментом и движущей силой, способствующей развитию и углублению фортепианной культуры. Образование тесно связано с современностью. В XXI веке Китай начал воспитывать высококвалифицированных работников нового типа.

Активно внедряется провозглашенная на XVIII и XIX съездах Компартии Китая концепция «Один пояс, один путь», в рамках которой в стране будет продолжена разработка музыкальной образовательной программы с учетом глобальных перспектив. Программа эта направлена на последовательное развитие творческой индивидуальности, внедрение инноваций, формирование первоклассной армии педагогов, воспитание ярких музыкальных талантов. Руководство на всех уровнях, от центрального правительства до местных органов власти, увеличило финансирование образования и приняло эффективные меры по улучшению социального положения педагогов, их работы и условий жизни.

Государство обратило пристальное внимание на пользующееся особой популярностью фортепианное искусство и начало реформы в области создания специализированных учреждений, сфере теоретических исследований, поисках новых ресурсов преподавательских кадров, публикации учебных материалов, организации конкурсов пианистов, процесса образования без отрыва от производства, совершенствования технологий выпуска инструментов. День ото дня усиливаются международные музыкальные и культурные связи; китайские

пианисты своей великолепной игрой продолжают привлекать внимание слушателей фортепианной музыки всего мира. Ли Юньди, Лан Лан и другие молодые артисты стали фортепианными кумирами нового поколения, а китайское профессиональное фортепианное искусство благодаря достигнутому гигантским масштабам и высокому качеству, достигло беспрецедентного уровня. Обучение игре на фортепиано, охватив десятки миллионов детей, словно весной после дождя, вздымает приливную волну распространения фортепианной музыки; такими же быстрыми темпами развивается китайская фортепианная индустрия. Китай превращается в лидирующую страну по производству и экспорту фортепиано.

Инструменты, сделанные в Китае, экспортируются в более чем треть стран и регионов мира. Растет число, а, главное, качество теоретических исследований. Очевидно, что в огромном по объему конгломерате явлений, относящихся к бытованию фортепианной культуры в Китае, есть множество аспектов, каждый из которых заслуживает пристального внимания. Некоторые из них вполне сопоставимы с тем, что происходит в современной фортепианной музыке в целом. Те же вопросы, те же проблемы, что волнуют педагогов, исполнителей, учащихся везде, где бы они ни проживали. Есть, однако, специфические нюансы, делающие китайское фортепианное искусство явлением из ряда вон выходящим, претендующим на уверенное лидерство в мировом масштабе. Одному из таких нюансов, малоизвестному за пределами Китая, посвящена данная статья.

Поводом для ее написания стал факт, не получивший донныне никакого научного осмысления за пределами Китая. Дело в том, что важной особенностью современной фортепианной культуры Китая является появление и расширение сети центров фортепианного искусства в китайской провинции, вдалеке от многомиллионных городских агломераций, там, где можно в тиши живописных морских, горных и лесных курортов развивать и пестовать комплексы-кластеры, соединяющие исполнительскую, педагогическую и воспитательную практики. В таких центрах есть и все возможности для пропаганды китайского композиторского творчества и национальной фортепианной школы среди иностранных гостей, приезжающих сюда на отдых.

Один из таких центров — город Гуланъюй, расположенный на острове Сямэнь в провинции Фуцзянь и получивший в мае 2002 года решением Ассоциации китайских музыкантов почетный титул «Острова фортепиано» [1, с. 3]. На острове все четыре сезона стоит мягкий климат, потому его именуют в Китае «Сад на море». Его основные

преимущества, помимо превосходного географического положения и природных красот, заключаются в ряде позиций [2, с. 5].

Во-первых, уникальный исторический и культурный фон, который способствовал появлению здесь элитной интеллектуальной среды, давшей миру немало квалифицированных музыкантов, прежде всего, пианистов. Еще сто лет назад, иностранные миссионеры проводили религиозные обряды в местном христианском храме под звучание церковных песнопений в сопровождении органа. В 1913 году здесь появилось первое фортепиано, быстро ставшее популярным среди островитян [3, с. 12].

С течением времени обучение игре на фортепиано стало обычной практикой, прочно войдя в повседневную жизнь жителей. Ныне в городе более ста семей пианистов [1, с. 14]. Самой известной можно назвать семью выдающегося мастера современного фортепианного искусства Инь Чэнцзуна. Ее глава — лауреат ряда престижных международных конкурсов, в том числе второй премии Второго Международного конкурса пианистов имени Чайковского, пользующийся большой славой как на родине, так и за рубежом. Супруга Инь Чэнцзуна, известная пианистка Тао Цзуншунь, солистка Центральной филармонии. Их дочь, племянники — все с детства играют на фортепиано.

Особым почетом пользуется семья пианиста Сюй Пэйсина, родители которого более полувека преподают фортепиано в местной музыкальной школе при церкви. Жена Сюй Лю Цзиньай работает пианисткой в Пекинской опере. Младший брат Сюй Пэйсина Сюй Пэйпин — пианист, многократно выступавший за границей и получивший почетное звание «посла китайской музыки». Еще один популярный музыкант — госпожа Чжоу Шуань — выдающийся хоровой дирижер и пианистка, с успехом гастролировала в странах Европы и Америки [4, с. 1].

Во-вторых, Гуланьюй — лидер по популярности фортепиано в Китае.

На небольшом острове — около 600 фортепиано. В среднем каждая десятая семья имеет рояль или пианино, не говоря уже о бесчисленном количестве скрипок, синтезаторов, гитар и других музыкальных инструментов. По количеству фортепиано на душу населения остров более полувека (!) занимает первое место в стране [1, с. 14].

В-третьих, в Гуланьюе регулярно проводятся различные крупные музыкальные мероприятия.

В мае 2002 года Ассоциация китайских музыкантов и местное правительство совместно организовали церемонию вручения наград за вклад в развитие китайской музыки «Золотая колокольня», открыв тем самым Первый Гуланьюйский Международный фортепианный

фестиваль [2, с. 38]. С тех пор он проходит каждые два года параллельно с Национальным конкурсом молодых пианистов. На сегодняшний день уже проведено девять фестивалей. Этот форум включает в себя и многочисленные мастер-классы и концерты. Организаторы стремятся пригласить для выступлений исполнителей разных школ и направлений: на сценах Гуланъюй играли артисты из России, Канады, США, Англии, Израиля, Филиппин, Ямайки, приверженцы классики и джаза, старинной и современной музыки. Особое внимание придается концертам пианистов из КНР, Тайваня, Гонконга, выходцам из китайской диаспоры. Следует отметить, что на фестиваль приглашаются пианисты из разных стран, с различными стилями исполнения. Их концерты привлекают массу публики и вносят свой вклад в популяризацию музыкального искусства в стране и налаживание международных музыкальных контактов.

Разумеется, остров живет не только фестивалем. Уникальное явление Гуланъюй — так называемые семейные концерты. В городе есть одна обычная (и необычная) семья, в которой девять из девятнадцати членов семьи, представители трех поколений преподают фортепиано. В их доме — двенадцать инструментов. График выступлений построен так, что не проходит и недели, чтобы кто-то из этих музыкантов не давал концерта [3, с. 11].

И это — не исключение. По имеющимся сведениям, в Гуланъюе более двадцати семейств периодически проводят такого рода концерты. Власти всячески способствуют этой тенденции, иницируя и спонсируя «фортепианно-семейный бизнес» [1, с. 74]. В том числе и в такой форме как совместные выступления представителей разных семей. Ведь даже если у музыкантов нет кровных уз, общего музыкального прошлого в проведении семейных концертов, их объединяет духовное родство, желание насытить атмосферу «малой родины» идеями и чувствами высокого искусства.

До настоящего времени Гуланъюй принял друзей из более двадцати стран и регионов, ежегодно свыше ста групп посетителей, делегаций из разных стран посещают остров. Можно констатировать, что в Гуланъюе сформирована инфраструктура фортепианной жизни, не имеющая аналогов в Китае [4, с. 74].

Административный комитет Гуланъюй стал инициатором проведения туристического интерактивного мероприятия под названием «Остров фортепиано». Во всех важных туристических точках острова или общественных местах созданы небольшие открытые площадки-эстрады для фортепианных концертов. В программе каждой туристической группы — посещение такого концерта.

Далее. Построены различные технические сооружения и объекты, связанные с музыкой: пристань в форме рояля, музей фортепиано, концертный зал.

Пристань в форме рояля — первое, что бросается в глаза каждому приплывающему на остров. Пристань построена в 1937 году [5, с. 11]. Она похожа на рояль с открытой крышкой, которая как бы вздымается над волнами, как будто ветер ласкает клавиши рояля, встречая гостей со всех сторон света. Как только ступаешь ногой на эту уникальную своеобразную пристань, тотчас проникаешься атмосферой и настроением «Острова фортепиано».

Музей фортепиано. В январе 2000 года прибывший с визитом в Гуланъюй господин Ху Юи, этнический китаец из Австралии, коллекционер роялей и фортепиано, пожертвовал средства на строительство музея фортепиано, который на сегодняшний день является единственным в Китае. Музей занимает площадь 450 кв. м, состоит из двух уровней. В экспозиции выставлены более ста роялей и фортепиано из коллекции Ху Юи [6, с. 41]. Среди них есть самая ранняя тетрагональная модель рояля и самое большое в мире пианино. В коллекции также имеются редкий экземпляр знаменитого позолоченного рояля, историческое пианино с ручным переключением клавиатуры, пианино с самодвижущимися педалями, изготовленное сто лет назад, а также пианино с восемью педалями. Музей можно сравнить с яркой жемчужиной, сверкающей на «Острове фортепиано». Он вобрал в себя всю историю фортепианной музыки, демонстрируя и распространяя фортепианную культуру.

Концертный зал. Введен в эксплуатацию в феврале 1987 года. Занимаемая площадь 4200 кв. м, площадь зала — 3069 кв. м. В нем 714 посадочных мест [6, с. 51]. Используется первоклассная акустическая аппаратура. Зал укомплектован роялями фирм «Стейнвей» и «Фацциоли». Используется как рекламная площадка для инструментов китайских фирм. Приглашенные пианисты из Японии, США, Франции, Италии, Австралии, Новой Зеландии и других стран проводят здесь свои сольные концерты. Выступали в зале и художественные коллективы (оркестры, хоры, камерные ансамбли) из Японии, США, Румынии, Филиппин, Сингапура, России, Хорватии и других стран [7, с. 38].

Эволюция фортепианной жизни Гуланъюй естественно привела к необходимости открытия на острове музыкального учебного заведения. 1990 год считается годом рождения музыкальной школы Сямэнь. Учебный процесс в ней базируется на заимствованной в СССР практике организации специальных музыкальных школ, сочетающих общее среднее

образование (в КНР — девятилетнее) с музыкальным. Кампус, оформленный в стиле регулярного садового парка, привлекает внимание многих посетителей, учебные корпуса по архитектурному абрису имитируют форму фортепиано. Есть в школе и современный небольшой концертный зал.

Функционируют в этом учебном заведении пятьдесят пять учебных групп, количество учеников превышает 2300 человек [4, с. 39]. Ведутся занятия на клавишных, струнных, духовых и ударных инструментах, есть классы вокала и народных инструментов, композиции, особое внимание уделяется педагогическим дисциплинам. Среди учеников большинство обучающихся — пианисты. Преподаватели по классу фортепиано — выпускники ведущих вузов Китая, несколько человек прошло стажировку за границей.

Школа занимается подготовкой кадров для Центральной и Шанхайской консерваторий, других высших учебных заведений Китая и зарубежных стран. Некоторые ее выпускники уже сделали себе имя на международной арене. В школе функционируют различные оркестровые и хоровые коллективы, которые принимают участие в крупных мероприятиях на всех уровнях провинций и городов. Совместно со сверстниками из США, Германии, России, Швеции, Японии, Австралии и других стран, а также Гонконга, Макао, Тайваня они проводят различные музыкальные и культурные мероприятия [8, с. 41]. Школа стала своего рода «окном в мир» для молодых музыкантов города и региона.

Пример Гуланъюя убедительно доказывает, что инициативные проекты пропаганды современного пианизма во всех его конкретных проявлениях не только стали нормой китайской музыкальной культуры XXI века, но и во многом определяют вектор ее дальнейшей эволюции, способствуя постоянному качественному росту и закрепляя ее ведущее положение в мировом фортепианном пространстве. В научном плане анализ различных онтологических аспектов фортепианной «жизни» этого художественного анклава позволяет сделать вывод о его практической эффективности и перспективности, так и о необходимости теоретического осмысления достигнутых здесь результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чэнь Дэнси. Китайская фортепианная культура и ее значение // Китайский музыкальный журнал. 2012. № 4. С. 42–51.
2. Хан Синьянь. Звуки «сверчка» эхом отзвучали на «Острове фортепиано»: обозрение второй церемонии вручения музыкальной награды «Золотая колокольня» и «Фестиваля

- фортепианного искусства в Гуланьюе» // Фортепианное искусство. 2002. № 8. С. 48–51.
3. Вэн И. Гуланьюй слушает фортепиано // Искусство Фуцзянь. 2009. № 4. С. 48–49.
 4. Чунь Чунь. Каждое фортепиано — это история // Перспективы рынка. 2007. № 12. С. 66–76.
 5. Ли Вэймин. Первый в Китае музей фортепиано // Искусство Фуцзянь. 2000. № 4. С. 25.
 6. Чжан Уян. Остров фортепиано Гуланьюй // Культурное время и пространство. 2003. № 3. С. 44–45.
 7. Сяо Ци. «Остров фортепиано» — Гуланьюй // Фортепианное искусство. 2002. № 8. С. 41.
 8. Чжан Шаотун. Гуланьюй — создание бренда музыкального острова // Народная музыка. 2006. № 6. С. 38–39.

REFERENCES

1. Che `n` De `nsi. Kitajskaya fortepiannaya kul`tura i ee znachenie // Kitajskij muzy`kal`ny`j zhurnal. 2012. № 4. S.42–51.
2. Xan Sin`an`. Zvuki «sverchka» e`xom otzvuchali na «Ostrove fortepiano»: obozrenie vtoroj ceremonii vrucheniya muzy`kal`noj nagrody` «Zolotaya kolokol`nya» i «Festivalya fortepiannogo iskusstva v Gulanyue» // Fortepiannoe iskusstvo. 2002. № 8. S. 48–51.
3. Ve`n I. Gulan``yuj slushaet fortepiano // Iskusstvo Fuczzyan`. 2009. № 4. S. 48–49.
4. Chun` Chun`. Kazhdoe fortepiano — e`to istoriya // Perspektivy`ry`nka. 2007. № 12. S. 66–76.
5. Li Ve`jmin. Pervy`j v Kitae muzej fortepiano // Iskusstvo Fuczzyan`. 2000. № 4. S. 25.
6. Chzhan Uyan. Ostrov fortepiano Gulan``yuj // Kul`turnoe vremya i prostranstvo. 2003. № 3. S. 44–45.
7. Syao Ci. «Ostrov fortepiano» — Gulan``yuj // Fortepiannoe iskusstvo. 2002. № 8. S. 41.
8. Chzhan Shaotun. Gulanyuj — sozдание brenda muzy`kal`nogo ostrova // Narodnaya muzy`ka. 2006. № 6. S. 38–39.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дин И. — аспирантка; gourevich@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ding Yi — Postgraduate student; gourevich@mail.ru

УДК 7.036

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ В НАСЛЕДИИ
ЛУИДЖИ ДАЛЛАПИККОЛЫ

А. А. Коробкова¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, 30–36, Москва, 121069, Россия.

Статья посвящена изучению места хоровых сочинений в наследии Луиджи Даллапикколы (1904–1975). Автор представляет обзорную характеристику эстетических и композиционно-технических особенностей основных хоровых опусов итальянского композитора. На основе изучения литературных предпочтений Даллапикколы выделяются три основные тематические линии: социально-политическая, юмористически-бытовая и религиозно-этическая, первая из которых связана с актуальной тематикой итальянской вокальной музыки 1940–60-х годов, представленной именами Л. Ноно и Б. Мадерны и самого Л. Даллапикколы. Особое внимание уделяется характеристикам звуковысотной, фактурной и тембровой организации сочинений, анализ которых позволяет сделать выводы об эволюции хорового письма Даллапикколы от ранних неомодальных опытов к сложной серийной организации зрелых сочинений.

Ключевые слова: хоровая музыка, серийная додекафония, хоровая фактура, музыка и слово, Луиджи Даллапиккола.

CHORAL COMPOSITIONS IN THE LEGACY
OF LUIGI DALLAPICCOLA

Alena A. Korobkova¹

¹ Gnesins Russian Academy of Music, 30/36 Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

The article is devoted to the study of the place of choral works in the heritage of Luigi Dallapiccola (1904–1975). The author presents an overview of the aesthetic and compositional-technical features of the main choral opuses of the Italian composer. Based on the study of literary preferences of Dallapiccola there are three main thematic lines: social and political, humorous and household and religious ethics, the first of which is associated with the current themes of the Italian vocal music of the 1940–1960s, represented by the names L. Nono and B. Maderna and the L. Dallapiccola. Special attention is paid to the characteristics of pitch, texture and timbre of the works, the analysis of which allows to draw conclusions about the

evolution of choral writing of the early neomodale experiences of Dallapiccola to complex serial organization of his mature works.

Keywords: choral music, twelve-tone composition, choral texture, music and word, Luigi Dallapiccola

Луиджи Даллапиккола (1904–1975) — один из ярчайших представителей итальянской музыки первой половины XX века. С его именем связано начало нового возрождения итальянской музыки, после смерти Дж. Пуччини вступившей, по словам К. Розеншильда, в период «мелководья, застоя или упадка» [1, с. 107]. Кризис оперного жанра в Италии совпал и со сложными политическими реалиями: в 1922 году к власти пришла фашистская партия во главе с Бенито Муссолини, подчинившая себе не только политическую и экономическую, но и культурную жизнь в стране. Весь творческий путь Даллапикколы связан со становлением нового интонационного языка, основанного на соединении атональной и додекафонной лексики с традициями национального итальянского мелоса.

Изучение творческого наследия композитора в Италии и за ее пределами началось еще при жизни Даллапикколы и активно продолжается сегодня. Композитором написано четыре оперы, множество произведений камерно-инструментального жанра, отдельные сочинения для оркестра. Особое же место принадлежит хоровым опусам мастера, которые, в отличие от оперных, оркестровых и камерно-инструментальных сочинений Л. Даллапикколы, еще не стали объектом специального музыковедческого исследования. В рамках настоящей статьи основной задачей станет обзорная характеристика эстетических и композиционно-технических особенностей хоровых сочинений итальянского композитора.

Интерес к вокальной музыке можно признать симптоматичным для итальянских композиторов, на протяжении столетий являвшихся законодателями не только основ вокальной композиции, но и методики вокального обучения. Внимание к человеческому голосу в творчестве Даллапикколы во многом связано и с желанием композитора донести до слушателя конкретные этические, религиозно-философские идеи в словесном выражении. Сочинения композитора, связанные с использованием хора, условно можно разделить на следующие три группы:

1. *Хоровые циклы*, объединенные выбором текстов определенно-го автора или наличием сквозной идеи:

«Шесть хоров на слова Микеланджело Буонаротти-младшего» (1933–1936);

«Песни из тюрьмы» (1938–1941);
«Песни освобождения» (1951–1955);
«Время разрушать — время строить» (1970–1971).

2. Музыкально-драматические сочинения с участием хора:

«Ночной полет» (1937–1939);
«Узник» (1944–1948);
«Улисс» (1960–1968);
«Иов» (1950).

3. Отдельные хоровые пьесы:

«Лето» (1932);
«Да упокоятся» (1958).

К выбору литературных источников для своих сочинений Луиджи Даллапиккола подходил с особой строгостью и вниманием, отдавая предпочтение выдающимся художественным произведениям — от сочинений античности (Алкей) до работ авторов XX века (С. Цвейг), а также философской (Бозций) и святоотеческой литературе (Августин Блаженный, Паулин Аквилейский).

Разнообразие литературных интересов композитора определяет широкий диапазон *тематики* его хоровых сочинений, в рамках которого, тем не менее, можно выделить три основные линии: социально-политическую, юмористически-бытовую и религиозно-этическую. Доминирующей может быть названа последняя линия, характеризующая целый ряд сочинений композитора на протяжении всего его творчества: от пьесы «Лето» (1932) до цикла «Время разрушать — время строить» (1970–1971). Будучи убежденным католиком, Даллапиккола пишет целый ряд произведений на тексты Библии и Святых отцов церкви, хотя и трактуется это иногда слишком прямолинейно — как «протест против фашизма в форме религиозной веры» [2, с. 166].

Что касается первых двух тематических линий, то они связаны с сочинениями определенных периодов. Так, хоровой цикл «Шесть хоров на слова Микеланджело Буонаротти-младшего» (1933–1936) отличает внимание к традициям ренессансных светских пьес — фроттол, виланелл, канцон — с типичным для них вниманием к шутливому отражению нюансов быта средневековых городов. Использование бытовых юмористических зарисовок обусловлено стремлением Даллапикколы возродить традиции «площадной» поэзии, позволяющей не только обозначить связь времен, но и приблизиться к истории своего народа.

Начало второй мировой войны, отмеченное усилением политического террора в Италии, переориентировало внимание молодого композитора на социально-политическую тематику. Главное хоровое сочинение рубежа 1930–40-х годов, цикл «*Canti di prigionia*» («Песни из тюрьмы»), тесно связано с мрачной атмосферой военного времени. Несогласие с политическим режимом Муссолини, борьба за право свободного творчества, протест против несправедливости, дискриминации людей по национальному признаку — все это отражает образно-эмоциональный строй этого сочинения и сближает его с иными выдающимися образцами итальянской антифашистской музыки — вокальным циклом Бруно Мадеры «Четыре письма» и кантатой Луиджи Ноно «Прерванная песнь». Отметим здесь, что сочинение Даллапикколы не только явилось первым в ряду этих сочинений, но во многом вдохновило младших современников Даллапикколы на создание вышеназванных опусов.

Разнообразие освещаемых в хоровых сочинениях Даллапикколы тем определяет и стилевое разнообразие его хоровой музыки. Знакомство с различными интервью композитора [3, с. 3] позволяет сделать вывод о стремлении Даллапикколы к максимально точному отражению в вокальной музыке содержательной и структурной составляющих используемых литературных текстов. Зачастую именно литературная первооснова сочинения играет основополагающую роль в претворении замысла композитора, определяя во многом собственно мелодическую и ритмическую структуру сочинения. Приведем слова композитора: «Взяв произведение, написанное поэтом, я вынужден <...> бережно отнестись не только к самим словам, но и к внутреннему их ритму, обуславливающему именно этим словам присущую музыку...» [4, с. 130].

При этом, сравнивая между собой ранние и зрелые опусы мастера, можно проследить постепенное усложнение музыкального языка от диатонических, неомодальных конструкций к полиладовой, хроматической и серийной организации. Вне зависимости от использования определенной техники композиции (неомодальной, серийной), сочинения Даллапикколы характеризуются рядом особенностей, которые можно назвать отличительными признаками его хорового письма. Остановимся на некоторых из них:

1) Использование попевок в мелодике

Большинство мелодических линий в своей основе содержат ступенное движение в диапазоне кварты-квинты. Характерно присутствие трихордовых попевок (рис. 1).

2) Преобладание линейного мышления в фактурном решении

Преимущественное использование ресурсов полифонии приводит к самостоятельности каждого голоса фактуры, в рамках которой вертикальные образования носят в большинстве случаев результирующий характер. «Островки» гармонической организации, образуемые моноритмической организацией хоровых голосов, обусловленной единством слогового ансамбля, вводятся композитором прежде всего для разграничения разделов формы. Обратим внимание на один уникальный для своего времени случай появления многотембровой (политембровой) горизонтали, охватывающей 2,5 октавы и основанной на имитации одного мотива по диагонали от высоких к низким голосам фактуры (рис. 2).

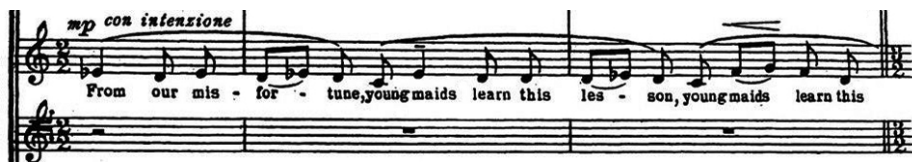


Рис. 1. 1 серия, «Хор несчастных жен» т. 1–3

Рис 2. «Хор несчастных мужей» т. 108–111

3) Использование ресурсов музыкальной риторики

Нюансы содержания вербального ряда находят свое отражение на уровне интонационного, фактурного, тембрового решения пьес цикла. Особое внимание к словесному содержанию, стремление к детальному воспроизведению предметов и образов, отраженных в литературном

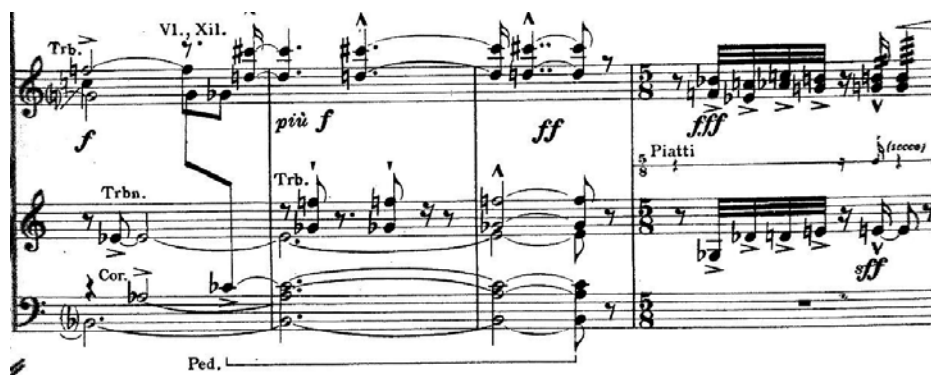


Рис. 4. Л. Даллапиккола «Песни освобождения» № 1, т. 51–54



Рис 5. Л. Даллапиккола «Песни освобождения» № 1, т. 26

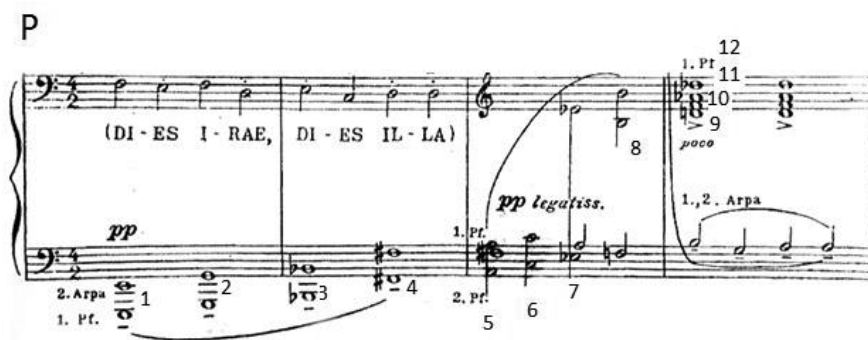


Рис 6. Л. Даллапиккола «Песни из тюрьмы», т. 1–4

Приоритетное использование ресурсов канонической фактуры в различных вариантах (каноны в прямом движении, пропорциональные каноны), в серийных сочинениях приводит к первостепенному вниманию к принципам горизонтальной додекафонии, исходящей и из тематической трактовки ряда. Оркестровая ткань также активно взаимодействует с хоровой фактурой. Приведем пример неточного канона виолончелей и хора в хоровом цикле «Время разрушать — время строить» (рис. 9), такты 27–31.

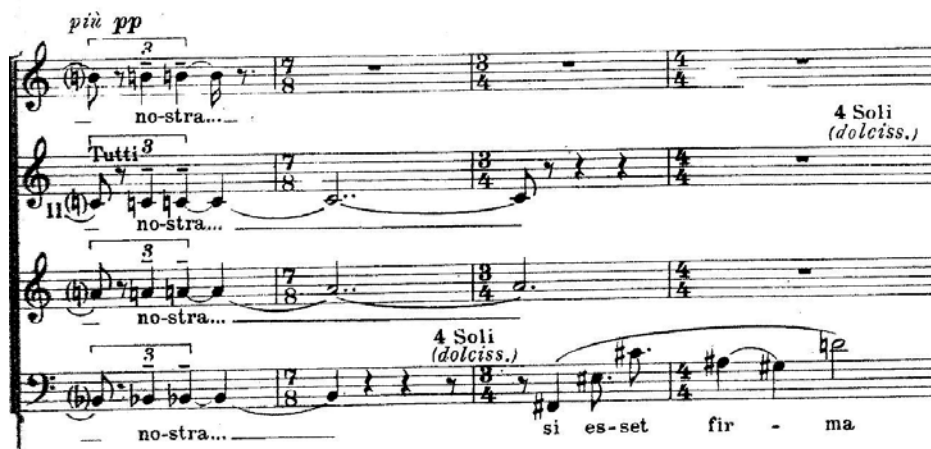


Рис. 9. Л. Даллапиккола «Песни освобождения», т. 27–31

б) Гармоническая (аккордовая фактура)

Гармоническую фактуру композитор использует как важнейшее средство консолидации всех линий голосов в передаче единого словесного текста. Характерной особенностью большинства сочинений становится завершение полифонических построений с темами-выводами в гармоническом изложении. Подобное чередование, наряду с необходимым выделением важных строф текста, позволяет ярче выявить связь с мадригальной традицией, часто использовавшей фактурный контраст полифонической и гармонической организации музыкального текста. Использование гармонической фактуры характерно также для тех разделов пьес для хора и оркестра, в которых основная тематическая функция поручена оркестровой партии, в то время как функция хора сводится главным образом к озвучиванию вербального текста. Подобную фактурную организацию мы можем наблюдать в «Хоре молчащих» (третья серия пьес цикла «Шесть хоров на слова Микеланджело Буонаротти-младшего»), где виртуозные оркестровые партии ярко выделяются на фоне сдержанных вертикалей хора.



Рис. 12. Л. Даллапиккола «Песни освобождения» № 3, т. 11–12

д) Политембровая монодия¹

Данный тип изложения, типичный для целого ряда сочинений XX века, родился из диагональной фактуры первой половины XX века. Его принципиальное отличие от диагональной фактуры — внимание не столько к процессу вертикализации горизонтали, сколько к последовательному тембровому преобразованию цельной мелодической линии. С точки зрения анализа диапазонов и преимущественно используемой тесситуры нет отличия между, например, первым и вторым басом, первым и вторым сопрано. Композитор использует *divisi* для уплотнения хоровых вертикалей, что становится одним из действенных средств фактурного варьирования. Большое внимание композитор уделяет и ресурсам *Klangfarbenmelodie*, используя прием родственный ряду хоровых сочинений младших современников Даллапикколы — Ноно и Беріо: так композитор допускает разделение одного слова в исполнении двух хоровых партий. В следующем примере видно, как слово *quomodo* представлено в звучании партий баса и тенора с образованием политембровой монодии (рис. 13).



Рис. 13. «Время разрушать — время строить», «Ploratus», ц. 20

¹ Термин Рыжинского А. С.: «Политембровая монодия — комбинированная мелодическая линия большого диапазона, развитие которой реализуется посредством последовательного присоединения партий в восходящем, либо нисходящем порядке» [5, с. 8].

Гармонический профиль сочинений Даллапикколы демонстрирует эволюцию музыкального языка от ладотональных конструкций к образованию серийных структур. Анализируя хоровые произведения, созданные в период с 1932 по 1936 гг., можно сделать выводы о взаимодействии старинных диатонических ладов с хроматическим гармоническим письмом, являющимся наследием музыки позднего Романтизма. Так, хоры на стихи Микельанджело Буонаротти-младшего написаны с использованием ладовой диатоники. Первый серийный опус Даллапикколы для хора и инструментального ансамбля «Песни из тюрьмы» выполнен при определенном влиянии общих установок композиционного метода Шенберга, но демонстрирует оригинальность его трактовки итальянским композитором. Специфика построения серийного материала строится на «четкой тональной настройке» [6, с. 99]: серия претерпевает сегментацию по шесть звуков, в рамках которой каждый из сегментов представляет свою тональную сферу: первый ориентирован на звукоряд C-dur, второй на звукоряд Ges-dur (Схема 1), кроме того, в произведении есть и диатонические построения.

g – d – f – a – c – e – es – b – des – ces – as – ges
Схема № 1

Сочетая ладотональный и серийный метод композиции, Даллапиккола весьма органично интегрирует тему григорианской секвенции в серийную ткань (рис. 14).

Р

Рис. 14. Тема григорианской секвенции

Сопряжение вокальных линий с их quasi-григорианским интонационным строением дополнительно создает акцент на модальном ресурсе партитуры. Подобная особенность обуславливает присутствие

в гармоническом профиле сочинений Даллапикколы черт как додекафонного, так и ладотонального письма. Отталкиваясь от присущего серийному письму Шенберга тяготения к тематической трактовке ряда, Даллапиккола отказывается от намеренного избегания консонантных интервальных последовательностей, в ряде случаев выстраивая ряд по определенному ладовому принципу. Последнее становится важнейшим условием формирования кантиленных серийных мелодий композитора. Более зрелые работы композитора, такие как хоровые циклы «Песни освобождения» и «Время разрушать — время строить», написаны полностью в серийном ключе, но с достаточно свободной трактовкой додекафонного метода, что проявляется в более вольном в контексте правил «ортодоксальной» серийной техники восприятии ряда как источника интонационных ячеек для формирования производных. Примечательно также то, что додекафонная серия Даллапикколы является не просто набором звуков хроматической системы, а воплощением истинно вокальной мелодии, отсылающей к подлинно национальной итальянской песенности. Часто двенадцатитоновый ряд трактуется композитором как модус, допускающий возможность перестановок составляющих его тонов, что делает серийную технику Даллапикколы очень близкой модальному принципу.

Таким образом, историческая заслуга Даллапикколы состоит именно в том, что он первым в Италии продемонстрировал жизнеспособность новейших техник композиции в условиях более традиционного интонационного контекста, ориентированного на особенности итальянской музыки предшествующих веков. Обращаясь к творчеству старинных мастеров, внимательно изучая полифонию XVI–XVII веков в совокупности с трудами А. Шенберга, Ф. Бузони, Дж. Ф. Малипьеро, Даллапиккола формирует свой неповторимый стиль, во многом ориентируясь на каноны которого будут творить мастера следующего поколения, такие как Л. Ноно, Л. Берио, Б. Мадерна: «Чутко реагируя на основные тенденции развития современной музыкальной композиции, он [Даллапиккола. — А. К.] не только первым в Италии стал последовательно применять додекафонную технику, но и через адаптацию ее к условиям национально-специфической культурной среды, пришел к открытию принципиально нового феномена, названного Л. В. Кириллиной “додекафонным бельканто”» [7, с. 4].

Хоровая музыка Луиджи Даллапикколы оказала огромное влияние на развитие вокальной композиции в Италии второй половины XX века. Изучение сочинений ренессансных полифонических школ в совокупности с глубоким интересом к нововенским экспериментам

в области музыкальной композиции позволили Даллапикколе создать удивительный феномен новой итальянской хоровой музыки, по своему композиционному облику близкой как авангардным, так и неоклассическим сочинениям первой половины XX века. Смелость интонационной, ладогармонической, временной, тембровой организации сочинений, демонстрирующих органичное сочетание традиций старинного контрапункта и новейшей техники додекафонного письма, содержала в себе богатейший потенциал для дальнейших экспериментов в творчестве младших современников композитора Л. Ноно, Б. Мадерны и Л. Берлио.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розеншильд К. Культура Италии в начале XX века // Советская музыка, 1974. № 6. С. 105–109.
2. Дубравская Е. Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2013. 266 с.
3. Интервью с Луиджи Даллапикколой // Советская музыка, 1967. № 4. С. 129–131.
4. *Dallapiccola L. Parole e musica. Il Saggiatore*, 1980. 587 p.
5. Рыжинский А. С. Преобразование хоровой звучности в сочинениях Луиджи Ноно 1950-х годов // Музыковедение, 2013. № 7. С. 3–10.
6. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 297 с.
7. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берлио. Пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2016. 378 с.

REFERENCES

1. *Rozenshil'd K. Kul'tura Italii v nachale XX veka* // *Sovetskaya muzyka*, 1974. № 6. S. 105–109.
2. *Dubravskaya E. Luidzhi Dallapikkola i ego vokal'naya lirika: dis. ... kand. iskusstvovedeniya*. M. 2013. 266 s.
3. Interv'y u s Luidzhi Dallapikkoloj // *Sovetskaya muzyka*, 1967. № 4. S. 129–131.
4. *Dallapiccola L. Parole e musica. Il Saggiatore*, 1980. 587 p.
5. *Ry`zhinskij A. S. Preobrazovanie xorovoj zvuchnosti v sochineniyax Luidzhi Nono 1950-x godov* // *Muzykovedenie*, 2013. № 7. C. 3–10.
6. *D'yachkova L. S. Garmoniya v muzyke XX veka*. M.: RAM im. Gnesiny`x, 2003. 297 s.

7. Ry`zhinskij A. S.L. Nono, B. Maderna, L. Berio. Puti razvitiya ital`yanskoj xorovoj muzy`ki vo vtoroj polovine XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M., 2016. 378 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. А. Коробкова — аспирант; alyonapost@icloud.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Alena A. Korobkova — Postgraduate student;
alyonapost@icloud.com

УДК 821.112.2, 130.2

ГНОСТИЧЕСКИЕ ТОПОСЫ

В ЛИТЕРАТУРЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

Е. К. Сельченко¹

¹ Белорусский государственный университет, ул. Курчатова, д. 5, Минск, 220108, Республика Беларусь.

В статье рассматривается проявление гностических топосов в культуре немецкого романтизма, в частности, в теории и художественной практике йенских романтиков, которые сформировали мистическое понимание искусства, породившее преклонение перед художником-творцом, поэтом-спасителем, призванным одухотворить несовершенное и привести в земное бытие Царство Божие.

Автор доказывает, что гностические топосы оформились в результате усвоения европейской культурой идей и образов гностицизма, которые продолжили свое существование внутри европейской, в частности, германской культуры и, в ходе усвоения индивидуальным творческим сознанием, актуализировали тот смысл, который резонировал с мировоззренческой концепцией конкретной культурной эпохи. Переосмысление гностических топосов в творчестве немецких романтиков выразилось в особом учении о героическом, а также идее отпадения мира, приобретшей социально-нравственный смысл оппозиции материального и духовного; в построенном с помощью индивидуализированного знания-откровения (гнозиса) двоемирии божественного и человеческого; в понимании поэзии как тайного знания и пр.

Подробно рассматривается отражение гностических топосов в произведениях Новалиса.

Ключевые слова: гностицизм, гнозис, топос, романтизм, йенский романтизм, Новалис, София.

GNOSTIC TOPOS IN THE LITERATURE

OF GERMAN ROMANTICISM

Helen K. Selchenok¹

¹ Belarusian State University, Kurchatov Str. 5, Minsk, 220108, Republic of Belarus.

The article is devoted to the manifestation of Gnostic topos in the culture of German Romanticism, in particular, in the theory and artistic practice of the Jena Romantics, who formed a mystical understanding of art, which gave rise to a reverence for the artist-creator, the savior poet, who was

called upon to spiritualize the imperfect and bring the Kingdom of God into the earthly existence. The Gnostic topos was formed as a result of the adoption of the ideas and images of Gnosticism by the European culture. They continued to exist within European, in particular, German culture and, in the process of assimilating individual creative consciousness, actualized the meaning that resonated with the ideological concept of a particular cultural era. Rethinking the Gnostic topoi in the works of the German romantics was expressed in a special teaching about the heroic, the idea of falling away from the world, which acquired the social and moral meaning of the material and spiritual opposition, in the hierarchy of self-sufficient worlds between God and man built through individualized knowledge-revelation (gnosis). The reflection of the Gnostic topos in the works of Novalis is considered in detail.

Keywords: Gnosticism, Gnosis, Topos, Romanticism, Jena Romanticism, Novalis, Sofia.

Гностицизм как религиозно-философский комплекс идей принадлежит эпохе поздней Античности. Он был усвоен последующей европейской культурой, в частности, германской. Гностическое мировоззрение распалось на ряд топосов¹, источник которых не осознавался. Топосы гностицизма продолжили свое существование внутри европейской культуры и, в ходе усвоения индивидуальным творческим сознанием, актуализировали тот смысл, который резонировал с мировоззренческой концепцией конкретной культурной эпохи.

XIX век — эпоха, когда гностические топосы, веками таившиеся в толще немецкой культуры, вырываются на поверхность и причудливо адаптируются к стремительно секуляризирующемуся и эмансипирующемуся обществу. В теории и практике немецкого романтизма нашли отражение следующие гностические топосы: поиск и обретение тайного знания о Боге и мире (гнозиса) через возвращение ему утраченной полноты (Т I²); многомирие — иерархическое развертывание сложной системы отдельных эонов, являющихся результатом эманации и характеризующихся убывающим присутствием духа (Т II); неразрешимый, извечный конфликт как результат напряженной, дуалистически заостренной нетождественности верхних и нижних ступеней

¹ Автор использует многозначное слово «топос» в значении «культурная константа», «универсалия», которая оформляется в культуре благодаря устойчивым чертам, образам, мотивам и несет в себе культурный генетический код.

² Здесь и далее отсылки к соответствующим описанию топосам будут пронумерованы с помощью условных знаков, в которых Т — начальная буква слова «топос».

иерархии многомирия (Т III); драматически переживаемый разрыв с божеством и попытка восстановления связи с Ним через одухотворение материального (Т IV); стратификация человечества сообразно причастности к духу (Т V); социальная организация как последовательное проецирование на общину избранных структуры эона (Т VI); эсхатологическая мотивация индивидуальной активности (Т VII) (подробнее о топосах см. [1]).

По определению В. М. Жирмунского, романтизм является «своеобразной формой развития мистического сознания» [2, с. 6]. П. Козловски указывает на «гностически-теософскую подоплеку романтизма и глубокое родство теософского и романтического эпоса» [3, с. 47]. Глубокое мистическое чувство свойственно немецким романтикам и в жизни, и в творчестве. В их переписке уже в самом начале 1790-х годов встречаются выражения: «горячая жажда вечности», «стремление к недостижимому», «любовь к не имеющему имени», «тоска по Богу» (TIV). Идеалом времени становится «сильная личность, стоящая по ту сторону добра и зла» [2, с. 91].

Гностические мотивы, безусловно, присутствовали и в Просвещении, делегирующем власть над миром сообществу «философов», наделенных знанием — как явным, так и тайным (энциклопедизм). Но именно отказ от свойственных Просвещению механицизма и дидактики предопределил триумф гностических идей в романтизме: к знанию как накоплению информации добавлялось знание-откровение. Освобождение личности, декларируемое романтиками, означало, что это знание-откровение, уже индивидуализированное, выстраивало между Богом и человеком целую иерархию самодостаточных миров (Т II).

В теории и практике немецкого романтизма формируется мистическое понимание искусства. Художником-творец, поэт видится как маг, пророк, чародей, жрец, заклинатель. Новалис создал представление о поэте-спасителе, призванном одухотворить несовершенное и привести в земное бытие Царство Божие. Переживание непосредственного присутствия Бесконечного в конечном характерно для всех романтических произведений. Шеллинг полагал, что «всякое искусство есть выражение бесконечного в конечном, оно слияние и полное тождество чувственного и сверхчувственного» [2, с. 34]. В глазах романтиков поэты представляют высший момент и высшую цену индивидуального существования. Так, идеалист Новалис полагал, что может в любую минуту своей жизни «своим видящим взором разорвать покрывало и вернуться в лоно Бога» [2, с. 99].

Само понятие «*пойесис*» означает «все, что вызывает переход из небытия в бытие» [3, с. 38]. По наблюдению П. Козловски, «в эмфатически поэтической философии теософской традиции, еврейской Каббале и христианской теософии, *поэзия* и *пойесис* становятся основными теологическими и антропологическими категориями» [3, с. 38]. В XVIII веке поэзию сближали с алхимическим Великим Деланием, поэтому в Германии для характеристики поэта употребляли слово «делатель» (*Macher*) [3, с. 38]. Новалис считал, что «поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого» [3, с. 38]. В художественных сюжетах это выглядит как обладание двумя истинами — рационально осознаваемой видимостью и интуитивно обретенной сущностью.

Особенно ярко гностические топосы проявились в теории и практике йенских романтиков. Герой йенских романтиков — человек, вся жизнь которого строится как путь к Божественной цели (Т IV; Т VII). Таков путь Генриха фон Офтердингена в одноименном романе Новалиса. Романтики выработали особое учение о героическом. С точки зрения Фридриха Шлегеля, герой — это человек, который нашел в себе центр, т.е. в Божественном нашел жизненную основу своей личности. Такой человек является центром для тех, кто не нашел своего пути; по сути сам является избранным и направляет других. Романтический герой оказывается Мессией «в миниатюре», непосредственно участвующим в трансцендентном действе, «исполнителем религиозного смысла истории» [2, с. 111] (Т IV; TV II). Он ведет мир к истинному, божественному, неизбежному.

Стремление немецкой культуры к восстановлению утраченного, к борьбе против заблуждающихся властителей дум актуализировалась на новом витке развития (только на месте Римской Церкви оказалась протестантская ортодоксия). Романтики возвещают новое религиозное сознание, родоначальницей которого должна явиться Германия. В этом можно видеть зарождение германского мессианизма. Действительно, промежуток между битвой под Иеной и Ауэрштадтом (1806) и «весной народов» 1848 года — время рождения немецкой политической нации. Идеологический пик этого процесса — «Речи к германской нации» Фихте (1807), труды Шеллинга и Гегеля, социально-политический — освободительная война 1813 года против французской оккупации. В социально-гуманитарных дисциплинах традиционно принято противопоставлять национализм французского типа (гражданский) национализму немецкого типа (с выраженной этнической компонентой, «кровью и почвой» последнего). Немецкий национализм, появившийся в условиях роспуска Наполеоном Священной

Римской империи германской нации (1804), разгрома и оккупации Пруссии, не мог быть иным, поскольку противостоял с позиций романтизма и идеализма французскому национализму, маркированному Просвещением и революцией. Это предопределило его специфику и плотно связало с гностическими идеями: нация как тайное знание о ее корнях и истоках, нация как борьба за освобождение, нация как воля к восстановлению полноты и единства (плерома у гностиков) немецкого народа.

Романтики (Новалис, Шеллинг) исповедовали идею отпадения мира, подразумевая под этим отрыв человека от вселенского единства (Т IV). Человек захотел быть Богом и противопоставил свой обособленный разум мировой гармонии: «... в философии Шеллинга последнего периода история самого природного существования начинается падением духов, своеволием природы в Боге. Романтики и Шеллинг объясняют мертвое из живого,... как результат деятельности живого», — пишет В. М. Жирмунский. Природа возникает через вырождение, но в ней остаются «заглохшие остатки иного существования». Миссия человека — взрастить эти остатки иного мира [2, с. 114–115] (Т VII).

Ф. Шлегель исповедовал веру в бесконечность и Божественность человеческой души. Он был хорошо знаком с писаниями неоплатоников, Отцов Церкви, средневековых мистиков и богословов, о чем свидетельствует их критика, занимающая значительную часть его лекций. Его метафизическое учение превращается в религиозную историю мироздания. Подобно этому и у Гегеля весь мир представляется как развертывание мирового духа, возникновение мира объясняется появлением стремления внутри самого Божества: «... из глубины первоначального единства родилось томление по содержанию и полноте, которая одна может завершить развитие бесконечного, историю Божества окончательным совершенством... *Просветленная и лишенная временного, каждая отдельная человеческая личность является целью развития божественного мира*, стремящегося к бесконечной полноте божественной жизни» (Т I; Т II; Т IV; Т VII) [2, с. 176].

Отправной точкой религиозных и мистических интересов романтиков можно считать год появления «Речей о религии» Ф. Шлейермахера (1799), который предложил понятие об индивидуальном, личном бытии в вечности заменить *понятием о слиянии частей в Божественной целостности* [4, с. 146] (Т IV). Он говорит не столько о Боге, сколько о «Бесконечном», «Всеедином», «Целом», «Мировом Духе», «Вечном», «Божестве», «Первобесконечном», подразумевая Бога как Высшее Единство. В его понимании романтический поэт является священником

и учителем. Своих друзей-романтиков он приветствует как *знающих*, как предвестников нового пути. Это было созвучно восприятию романтиками самих себя. Так, Новалис воспринимал своих друзей по духу как избранных, посвященных: «Мне кажется, что я заседаю во всемирном комитете общественного спасения». Согласно такому восприятию, он *«вырабатывает план тайного всемирного общества поэтов и общественных деятелей — торговый и политический союз, чтобы подчинить и материальный мир своей власти»* (Т V; Т VI) [цит. по: 2, с. 162]. Представляется, что идея власти избранных, отобранных на основании причастности к духу (поэзии) и тайному знанию о нем, есть очевидная отсылка к гнозису (Т I; Т VI).

Романтики отличают разум от рассудка. Соответственно рассудок соотносим в гностической триаде с душой, и с его помощью нельзя познать Абсолют, пребывающий за гранью этого мира. Разум соотносится с пневматической сущностью, и с его помощью можно постигнуть Первоисточник. Новалис считал, что «поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого» [5, с. 94]. В художественных сюжетах это выглядит как обладание двумя истинами — рационально осознаваемой видимостью и интуитивно обретенной сущностью.

Для немецких романтиков характерна тоска по Бесконечному, с которым душа ощущает свое родство, неудовлетворенность окружающим. Они стремились вырваться в другое пространство, эпоху, время. Таким иным временем и местом могло быть иное историческое время или мифическое место (например, Атлантида). Это невидимый мир скрывается от непосвященных, и видит его и понимает только чистая душа (Т I; Т II) [2, с. 192].

Оппозиция материального и духовного (Т III) у романтиков приобрела социально-нравственный смысл. Жизнь под властью духовного, под властью идеала — подлинная, истинная. Е. Г. Милюгина отмечает: «Дуалистический характер мировоззренческих представлений задает дуалистический способ видения мира как арены борьбы “противоположных элементов” (Ф. Шлегель), борьбы вечной и незавершимой, пока не завершена история этого мира, воплощается в художественно-эстетических принципах творчества» (Т III) [6, с. 126].

В художественной практике романтиков довольно ярко гностические топосы были выражены в творчестве Новалиса. Как отмечает немецкий психолог и философ Карл Фортлаге, «философский романтизм Новалиса заключает в себе убеждение, что состояние бессмертия, наступления которого в религиозном веровании мы ожидаем после смерти, в скрытом виде заключается в нас уже теперь, так что мы можем

перенестись в ожидающее нас состояние и таким образом приготовить к высшей ступени совершенства» [цит. по: 2, с. 24]. По сути, подобная установка соответствует открытию гнозиса, совершенства внутри самого себя.

По наблюдению Г. Шульца, Новалису было дано «сознание существования невидимого мира, который в качестве царства гармонии и любви был доступен *свободному духу* и находился *по ту сторону ограничений*, создаваемых земными обстоятельствами» (курсив наш. — Е. С.) [7, с. 109]. В 1797 году Новалис познакомился с работами голландского философа Ф. Гемстергейса, который развивал мысль о возвращении Золотого века, и ключевую роль в этом процессе отводил поэзии. Он учил о единстве всего мироздания, которое недоступно человеческому разуму, но это единство может быть постигнуто неким «*моральным органом*», дремлющим в человеке» (курсив наш. — Е. С.) [7, с. 115]. Соответственно, поэт оказывался избранным, причастным к восстановлению идеального мира (Т VII). Новалис развивал идею Золотого века, но расширил его до космического, в котором судьба человечества связывается с жизнью всего мира как единого тела. По словам самого Новалиса, «подлинное всеобщее философствование» представляет собой «совместный порыв к возлюбленному миру — когда попеременно происходит смена передовых мостов и требуется наибольшее сопротивление антагонистической среде, в которой совершается полет» [цит. по: 7, с. 150]. В данном случае умирание оказывается «истинно философским актом» — восхождением через ограничивающие преграды к истоку — «возлюбленному миру» [7, с. 150] (Т II; Т IV; Т VII).

Для Новалиса самопознание было преображающим мир эликсиром.

Счастлив, кто мудрость обрел и мир не спешит переделать,
Кто от себя самого мудрость извечную ждет.
Только разумный и есть настоящий адепт — превращает
В золото жизни он все — не имеет нужды в эликсире.
В нем клубится самом священная колба —
В нем воцарился «король». Дельфийский оракул
Внятен отныне ему: Себя познай самого [цит. по: 6, с. 151].

Цель поэтического прозрения и творчества, по мнению Новалиса, заключается в том, что человек возвышается над самим собой» (Т I) [цит. по: 7, с. 148]. Все знание о мире заключается в самом человеке: «Мы ищем эскиз для мира — этот эскиз мы сами... Мы поймем мир, если мы поймем самих себя, потому что мы и он — мир — составляем

подлежащие интеграции половины» [цит. по: 7, с. 152]. Путь к тайнам мироздания — самопознание. Искусство же подобного самопознания Новалис считал «магией, каковую уже пытались освоить старые мечтатели и мистики, поэты, безумцы, святые и пророки» [цит. по: 7, с. 152]. Маг — это своего рода избранный, неподвластный законам этого мира и нарушающий их. Так, подобно Генриху Фаусту, Новалис проводит своего героя Генриха фон Офтердингена через все многообразие реального существования, чтобы «он понял тайный смысл, мистическое содержание всего происходящего» — обрел гнозис [2, с. 140] (Т I). Из таких избранных Новалис мечтал основать «духовный рыцарский орден» и «ложу космополитов» (Т VI) [7, с. 203].

В работе «Христианство и Европа» Новалис призывал «к учреждению новой, долговечной Церкви, поскольку старое папство лежит в гробу», что можно рассматривать как новую (романтическую) Реформацию. Спустя два с половиной века после немецкой Реформации культура завершила движение по кругу и вернулась вновь к идее создания обновленной Церкви, новой религии по тем же самым причинам, по каким Лютер выступал против Римской Церкви. Только на этот раз противником оказывается уже протестантская ортодоксия. Изменились участники конфликта, но не сам конфликт и не его суть (Т III; Т IV).

Цикл «Гимны к ночи», первоначально задуманный как «Трактат о свете» («Tractat vom Lichte»), в результате выразил апофатический идеал в духе «рейнских мистиков» и особенно почитаемого Новалисом Я. Бёме. «Ночь», а не день становится для Новалиса символом вечного состояния жизни и культуры нового времени», — отмечает Н. Я. Берковский [8, с. 202]. По сути, это — апофатическая стихия, художественная разновидность Ничто в «рейнской мистике». Ночь — «священный огонь» [9, с. 57]. Свет физический, свет этого тварного мира становится противоположностью духовному (истинному) Свету, который сокрыт в отрицании Света, т.е. в Ночи: «Как прах, как дуновение, в темных словах рассеялся безмерный цвет жизни... В глубинной святине, в горней сфере чувства затаилась душа вселенной со стихиями своими — в ожиданье зари всемирной» («Гимны к ночи») [9, с. 60].

В «Гимнах к ночи» Новалис отдал дань немецкой софийной мистике, непосредственно имеющей гностические истоки. Душа мира укрылась в душах людей и порождает в них стремление к освобождению: «... ввысь в поисках пустынной свободы не по-детски стремились взрослеющие люди». А смерть — это всего лишь путь в новую жизнь, достойную духовной сущности поэта. Это мистический переход в более высокое, истинное: «...кто вкусил сокровенного, кто стоял

на пограничной вершине мира, глядя вниз, в неизведанный дол, в гнездилище Ночи, — поистине тот не вернулся в столпотворенье мирское, в страну, где в смятении вечном господствует Свет» [9, с. 54].

Первые четыре гимна говорят о пробуждении поэта (Т I). В пятом гимне говорится о всеобщем пробуждении (Т VII). Посредница пробуждения для поэта — София, а для всех посредник (!) — Христос.

К невесте милой, вниз, во мрак!
Свои разбив оковы,
К Спасителю на вечный брак
Мы поспешить готовы;
Там нам таинственная власть
На грудь Отца велит упасть [9, с. 69].

Поэт приближается к небесам (Софии, Спасителю), спускаясь внутрь, в глубины собственного «Я», «откуда он должен вновь подняться, как Орфей, чтобы сообщить другим о том вечном стихотворении, которое раскрылось для него перед лицом Бога», т.е. сообщить миру знание, дарованное в откровении [9, с. 213]. Это подобно тому, как в гностическом «Гимне жемчужине» Жених спускается к поруганной душе мира в самом себе, дабы поднять и ее и себя обратно к Первоистоку: «К былым блаженным временам / Поможет смерть вернуться нам» [9, с. 69].

Новалис, как и все романтики, задается целью создать свою новую мифологию. Но у Новалиса эта мифология специфическая. Особенно ярко это проявилось в его незаконченном романе «Генрих фон Офтердинген», в котором общая картина складывается из фрагментов античных, германских и христианских мифов.

Молодой человек встречает странника (вестника), который пробуждает заложенную в нем от рождения тоску по голубому цветку, который мы рассматриваем как романтический вариант гнозиса — поэзии (Т I). Он видит цветок во сне, уезжает от родителей, узнает, что должен стать поэтом, т.е. о своей истинной высшей природе, встречает свою первую любовь Матильду, которая умирает. В поисках цветка сына поддерживает именно мать (софийная часть души), для чего он едет в Аугсбург на родину матери. По собственному признанию Новалиса, которое он сделал Л. Тику, излагая план завершения романа, мать Генриха — это фантазия, а отец (который не поддался образу явившегося ему во сне цветка) — мысль (рациональное познание). Так Новалис создает «храмовую легенду» романтиков о Голубом Цветке — поэзии.

Если рассмотреть образ Генриха как звено немецкой фаустианы, то последовательность его пути воспроизводится примерно так же. Через смерть земной любви — Матильды (аналог Гретхен) он движется к идеалу — Голубому Цветку (образ Вечной Женственности в «Фаусте»). В немецком языке слово *Blume* женского рода, то подтверждает соотнесение Голубого Цветка с образом *Ewig-Weibliche*.

В пути Генрих встречает учителей, которые открывают ему «понимание великой связи, единства универсума» и его миссию в качестве романтического поэта. Поэты (избранные), существовавшие в прежние времена, должны были быть одновременно «предсказателями и жрецами, законодателями и врачами, поскольку даже высшие существа благодаря их волшебному искусству спускались вниз и обучали их тайнам будущего, соразмерности и естественному устройству всех вещей, а также внутренним добродетелям и врачующей силе чисел, растений и всех существ» [цит. по: 7, с. 224–225]. При этом вдохновение трактуется не как «дикий жар сердца», но как глубоко рациональное состояние. Новалис рисует образ магов-гностиков — касты избранных, постигших тайны мироздания, которые должны править миром с помощью этого знания (Т V; Т VI).

Мысль о *политической миссии* мотив получает развитие в романе в сказке, которую рассказывают купцы о короле Атлантиды. По мнению Новалиса, только при условии, что дух и власть взаимосвязаны, возникает «поэтическое государство, прекрасное общество» [7, с. 226] (Т I; Т V; Т VI). «Поэт восходит по ступеням грубым, / Теперь он будет сыном короля» [7, с. 226].

В ненаписанном продолжении романа Генрих должен был стать не просто поэтом, а просветленным поэтом (следующая ступень посвящения и просветления). Смысл продолжения Новалис в концентрированном виде представил в сказке (мифе о спасении мира через власть поэзии), которую рассказывает Клингзор. В сказке «благородная, богоравная София» — спутница короля Арктура; их дочь — Фрейя. София заводит механизм спасения, спускаясь к людям, чтобы открыть им тайное знание (Т I). В сказке фигурирует и чаша — сосуд со святой водой, погружением в которую проверяется истинность написанного. Цель — сломить власть писца (рационального творца-демиурга). В жертву приносится Сердце. Оно уничтожается в огне, после чего посвященные пьют спасительный пепел матери, и «могучая весна» разливается по всей земле. В итоге просыпается дремлющая Фрейя.

В контексте гностической мифологии Фрейю, окутанную голубым покрывалом, символизирующим все тот же голубой цветок, можно

рассматривать как Ахамот (гипостазированное помышление Софии), Эрос — Жених (парный эон Софии в валентинианской мифологии).

По наблюдению В. М. Жирмунского в образах Софии у Новалиса «личное переживание принимает мифическую форму; образы поэтического творчества, имя таинственной египетской богини, мечты неоплатоников и гностических сект образуют в творчестве Новалиса ряд соответствий, смысл которых указывает на разгадку последней тайны на мечту о вечно женственном, воплощенную в образе девушки-матери» [2, с. 170].

Вслед за Бёме Новалис предвосхищал наступление Тысячелетнего царства: «Тысячелетнюю державу, / Как Яков Бёме, возвести» («К Тику») [9, с. 9]. Именно к этой идее Тысячелетнего рейха, присутствующей уже в немецком фольклоре, Новалис и прибегает через Бёме. Особую роль в этом процессе поэт отводит немцам и Германии, причем наступление этого он видит уже в ближайшем будущем. В статье «Христианство и Европа» Новалис пишет, что «в Германии можно уже с полной очевидностью выявить признаки нового мироустройства» [10, с. 178]. В то время как другие страны поглощены военными конфликтами, «в немце формируется участник эпохи, которой свойственна высшая культура, и подобным процессом уготован ему великий перевес над другими в течение времени» [10, с. 178]. Новалис говорит о предчувствии «творческого своеволия, безграничности, бесконечного многообразия, священной своеобычности, способной на все в своей сокровенной человечности» » [10, с. 179–180]. Потому следует создать «новую историю», «новое человечество», в котором происходит «сокровенное зачатие нового Мессии» в сердце каждого из них (Т II) Он предвкушает появление в Европе «нового сообщества истинно святых душ» (Т VI) [10, с. 187].

Новалис видит два пути, ведущие к пониманию истории человека: путь опыта (долгий) и путь внутреннего созерцания (быстрый). Тот, кто идет по второму пути — «постигает непосредственно сущность каждого события, каждого явления, созерцает его во всех его живых многообразных связях и может легко сравнить его со всеми другими, как фигуры, начертанные на одной доске» [11]. Новалис почти буквально следует здесь Якобу Бёме, в полемике с «учеными-книжниками» неоднократно заявлявшему, что все прочитал в себе самом, как в книге, и другая книга ему не нужна: он судит о бытии по своему телу и по своему духу, в котором открываются те же небеса» [11].

Новалис создает миф о пророческой миссии поэзии и избранничестве поэта. По убеждению Шлегеля, необходимое условие становления поэта — «опаленность пламенем иного мира» [11]. Поэт похож на

сказочного героя, посредник между двумя мирами и между будущим и настоящим. Поэт «несет на себе печать иного царства», а потому, подобен шаману, жрецу. Поэт — ипостась демиурга, его трансформация [11]. Для Новалиса и йенских романтиков вообще поэзия — своего рода алхимический «философский камень». Новалис убежден, что именно поэзия и творческое воображение дают человеку сверхчеловеческие могущество и власть над собой и над миром. Поэзию в романе Новалиса можно рассматривать как спасительное истинное знание, дарованное в откровении, — гносис. В русле неоплатонизма и гностицизма можно сказать, что в романтической эстетике прерогативой поэта становится, во-первых, само таинство эманации — распространения, ступенчатого нисхождения творческого, божественного начала, созидającego новые миры, во-вторых — функции медиума, распространителя сокровенного знания об этом процессе.

В связи с мистическим превознесением поэзии Новалиса К. Г. Юнгом был отмечен древний архетип Одина (Вотана), который одновременно и «бог грозы, странник, воитель, бог колдовской воли и вождя, повелитель мертвых и погибших героев, хозяин тайного знания» и «маг и бог поэтов». В Одине (Вотане) проявляется вдохновляющее, интуитивное начало; он понимает руны и может толковать судьбу [12, с. 224]. Та же идея позднее проявится в дионисийстве Ницше [11]. Для Гёльдерлина поэт — это носитель сакрального, но в ситуации, когда «боги ушли», стихия поэзии становится дионисийской. Поэт у Гёльдерлина (а потом и у Ницше) — жрец Диониса, он «делает ночь мира священной»: «И мировая ночь — та самая ночь, которую воспел Новалис — есть его Родина. Родина немца — бездна» [13, с. 177]. Свет священной ночи — «философский свет».

Мы разделяем мнение П. Козловски, что «романтический философско-религиозный эпос пытается создать универсальный синтез, в котором было бы возможно тотальное изображение мировой истории». Поскольку романтический эпос претендует на то, чтобы быть философским эпосом человечества и его истории, «тотальным эпосом», он «обнаруживает большую близость гностицизму, который тоже претендовал на то, чтобы быть теорией всецелой действительности, представленной в форме повествования» [3, с. 45].

Наслаждение искусством и понимание его как высшей формы действия, как «великого делания» превращало творчество в священнодействие, в путь спасения, ведущий прочь от несовершенного мира. Отношение к искусству становится религиозным. Оно превращается в молитву, а музеи становятся храмами.

Возведение романтиками поэзии в ранг сокрытого величайшего знания не появилось из ниоткуда. В древнегерманской мифологии существует две версии одного мифа об обретении творческих магических сил, и в каждой из них рассказывается о принесенных богом жертвах: самораспятии Одина (ради получения рун) и ослеплении на один глаз (ради получения меда поэзии). Мы уже говорили о том, что руны — германская версия гнозиса — тайного знания. Если же речь идет о двух версиях одного мифа, то и поэзия — тоже вариант тайного знания, дарованного в откровении, — гнозиса. Если в первом случае, Один умирает, чтобы воскреснуть с новым знанием, то во второй раз он теряет физическое зрение ради обретения метафизического — духовного. Таким образом, поэзия уже в недрах культуры немецкого романтизма воспринималась гностически, как тайное знание, получение которого предполагает жертву физическим (неистинным) бытием — прямое или символическое умирание. Тайное знание не отождествляется с поэзией на каком-то витке развития культуры. Оно заложено в основание германской культуры.

Романтический идеал избранного поэта, просветленного, соединившись с идеей эмансипации личности, в философии Гегеля превратился в идею избранной нации — носителя мирового духа, осознающего себя свободным только в человеческом уме и через него. Религиозные проекты Новалиса и Шеллинга способствовали тому, что на первый план выходит не просветленная личность, не один сверхчеловек, но общество, ощущающее духовное родство с момента рождения — народ, нация. Такое понимание постепенно закладывало метафизические основания идеи избранности народа. Переосмысление гностических топосов в творчестве немецких романтиков выразилось в особом учении о героическом, идее отпадения мира, приобретшей социально-нравственный смысл оппозиции материального и духовного, в построенной с помощью индивидуализированного знания-откровения (гнозиса) иерархии самодостаточных миров между Богом и человеком, в понимании поэзии и творчества как тайного знания. Возведение романтиками поэзии в ранг сокрытого величайшего знания восходит еще к древнегерманской мифологии, в которой руны и мед поэзии уравниваются как цель, ради которой бог приносит себя в жертву. Потому прозрения романтиков представляются абсолютно закономерными в логике развития гностической константы германской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Сельченко Е. К. Трансформация идей гностицизма в европейской культуре // Актуальные проблемы гуманитарного обра-*

- зования: материалы V Междунар. науч. — практ. конф., Минск, 18–19 окт. 2018 г. / отв. ред. О. А. Воробьёва. Минск: БГУ, 2018. С. 474–484.
2. *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: АХИОМА, 1996. 232 с.
 3. *Козловски П.* Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме // Вопросы философии. 2000. № 4. С. 37–52.
 4. *Ростова Н. Н.* Шлейермахер как предтеча феномена смерти Бога в теологии // Философия хозяйства. 2015. № 4. С. 143–150.
 5. Новалис. Фрагменты // Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М.: МГУ, 1980. С. 94–108
 6. *Милюгина Е. Г.* Дуализм эстетического сознания романтиков // Романтизм: вопросы эстетики и художественной практики. Сборник научных трудов. Тверь, 1992. С. 125–132.
 7. *Шульц Г.* Новалис, сам свидетельствующий о себе и своей жизни. Челябинск: Урал, 1998. 324 с.
 8. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит, 1973. 568 с.
 9. Новалис. Гимны к ночи. М.: Энигма, 1996. 192 с.
 10. Христианство и Европа // Новалис. Гимны к ночи. М.: Энигма, 1996. С. 156–188.
 11. *Корнилова Е. Н.* Поэтика мифа в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» [Электронный ресурс] URL: <http://journ1-2worldlit.com/node/54>. (дата обращения: 14.12.2018).
 12. Психология нацизма. Вотан // Юнг К. Г. О современных мифах. М.: Практика, 1994. С. 213–251.
 13. *Дугин А. Г.* Ноомахия: войны ума. Германский Логос. Человек апофатический. М.: Академ. проект, 2015. 639 с.

REFERENCES

1. *Sel`chenok E. K.* Transformaciya idej gnosticizma v evropejskoj kul`ture // Aktual`ny`e problemy` gumanitarnogo obrazovaniya: materialy` V Mezhdunar. nauch. — prakt. konf., Minsk, 18–19 okt. 2018 g. / otv. red. O. A. Vorob`yova. Minsk: BGU, 2018. S. 474–484.
2. *Zhirmunskij V. M.* Nemeczkij romantizm i sovremennaya mistika. SPb.: AXIOMA, 1996. 232 s.

3. *Kozlovski P.* Filosofskie e` popei. Ob universal`ny`x sintezax metafiziki, poe`zii i mifologii v gegel`yanstve, gnosticizme i romantizme // *Voprosy` filosofii.* 2000. № 4. S. 37–52.
4. *Rostova N. N.* Shlejermaxer kak predtecha fenomena smerti Boga v teologii // *Filosofiya khozyajstva.* 2015. № 4. S. 143–150.
5. Novalis. Fragmenty` // *Literaturny`e manifesty` zapadno-evropejskix romantikov.* M.: MGU, 1980. S. 94–108
6. *Milyugina E. G.* Dualizm e`стетического сознания романтиков // *Romantizm: voprosy` e`стетики i xudozhestvennoj praktiki.* Sbornik nauchny`x trudov. Tver`, 1992. S. 125–132.
7. *Shul`cz G.* Novalis, sam svidetel`stvuyushij o sebe i svoej zhizni. Chelyabinsk: Ural, 1998. 324 s.
8. *Berkovskij N. Ya.* Romantizm v Germanii. L.: Xudozh. lit, 1973. 568 s.
9. Novalis. Gimny` k noch. M.: E`nigma, 1996. 192 s.
10. *Xristianstvo i Evropa* // Novalis. Gimny` k noch. M.: E`nigma, 1996. S. 156–188.
11. *Kornilova E. N.* Poe`tika mifa v romane Novalisa «Genrix fon Of-terdingen» [E`lektronny`j resurs] URL: <http://journ1-2worldlit.com/node/54>. (data obrashheniya: 14.12.2018).
12. *Psixologiya nacizma.* Votan // *Yung K. G.* O sovremenny`x mifax. M.: Praktika, 1994. S. 213–251.
13. *Dugin A. G.* Noomaxiya: vojny` uma. Germanskij Logos. Chelovek apofaticheskij. M.: Akadem. proekt, 2015. 639 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. К. Сельченко — elena.selchenok@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Helen K. Selchenok — elena.selchenok@gmail.com

УДК 78.075

АДОЛЬФ ГЕНЗЕЛЬТ

И ЕГО ВЫСОКОПОСТАВЛЕННЫЕ УЧЕНИКИ:

ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ПЕТР ГЕОРГИЕВИЧ ОЛЬДЕНБУРГСКИЙ

И БАРОН МИХАИЛ ВРАНГЕЛЬ

О. А. Скорбященская¹

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

В центре исследования — история взаимоотношений А. фон Гензельта (1814–1889), знаменитого немецкого пианиста, композитора и педагога, работавшего в Петербурге на протяжении пятидесяти лет, с великим князем П. Г. Ольденбургским — одним из самых знаменитых учеников маэстро, а также с бароном М. Е. Врангелем.

Анализируются документы, сохранившиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Рассмотрены первоначальные задания по гармонии и фортепиано, данные Гензельтом великому князю. Восстанавливается история совместной работы А. фон Гензельта с П. Г. Ольденбургским над оперой по пьесе Г. фон Клейста «Кэтхен из Хайльбронна».

Ключевые слова: А. фон Гензельт, великий князь П. Г. Ольденбургский, барон М. Е. Врангель, раннеромантическая опера XIX века.

ADOLF VON HENSELT AND HIS HIGH-RANKING PUPILS:

GRAND DUKE PETER G. OF OLDENBURG

AND MICHAEL BARON VON WRANGELL

Olga A. Skorbyashchenskaya¹

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

The focus of the study is the history of the relationship of A. von Henselt (1814–1889), the famous German pianist, composer and teacher who worked in St. Petersburg for fifty years, with the Grand Duke P. G. Oldenburgsky, one of the most famous students of the maestro and with Baron M. Wrangel.

The documents preserved in the Department of Manuscripts of the National Library of Russia are analyzed. The initial assignments for harmony and piano, given by Henselt to the Grand Duke, are considered. The story of A. von Henselt's collaboration with P. Oldenburg on the opera "Cathen from Heilbronn" by G. von Kleist's play is being restored.

Keywords: A. von Henselt, Grand Duke P. G. Oldenburgsky, Baron M. Wrangel, 19th century early romantic opera.

Особое положение Адольфа фон Гензельта в музыкальном мире Санкт-Петербурга связано с тем, что он занимал высокий пост придворного пианиста и был учителем всех детей из семьи российского императора Николая I. В 1839 году Гензельт начинает давать уроки фортепиано великой княгине Елене Павловне¹ (ставшей его первой ученицей), Александру I и еще трем дочерям императора. В дальнейшем Гензельт также стал учителем детей Елены Павловны.

Как проходили эти уроки, мы знаем из разнообразных воспоминаний. О нервности Гензельта ходили анекдоты. Характерный эпизод вспоминает Юлиус Капп: «Гензельт учил дочь Александра II. Как-то в огромном раздражении от ее игры он бросил на пол ноты. После двух минут молчания принцесса произнесла: “Ну, и кто же их поднимет?”. Гензельт тоже помолчал и медленно поднял ноты с пола и положил на рояль» [1, 68].

Среди многочисленных учеников Адольфа фон Гензельта особое место занимает великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский, с которым Гензельт занимался с 1839 года, дружил и сотрудничал вплоть до смерти П. Г. Ольденбургского в 1881 году.

Три урока великому принцу

Великий князь (принц) Петр Ольденбургский (1812–1881) — один из самых прогрессивных общественно-политических деятелей в России. Племянник российского императора Павла I, он родился в Германии, но в младенческом возрасте был перевезен в Россию. Оставив военную службу, он стал основателем многих учебных заведений, в том числе — Императорского училища правоведения, в котором учились В. В. Стасов, А. Н. Серов, П. И. Чайковский. Князь был крупнейшим благотворителем в России, патронирующим Мариинскую, Обуховскую, Покровскую больницы для бедных. Наконец, он был поэтом и композитором-дилетантом, покровительствующим Гензельту и распространению немецкой музыкальной культуры в России. Автор более двухсот музыкальных произведений, включая романтическую оперу «Кэтхен из Хайльброна», хоры, две симфонии, камерные сочинения, П. Г. Ольденбургский вызывает изумление своей творческой плодовитостью

¹ Елена Павловна — супруга младшего брата императора Николая I, Михаила.

[2, 305]. Стасов вспоминал о нем: «Наш молодой принц дал основное направление Училищу: немецкое, военно-музыкальное» [3, 341].

В 1850–1852 годах П. Г. Ольденбургский вместе с Гензелем посетил музыкальные столицы Европы: Германию, Англию. Это были последние концерты Гензельта-пианиста, оставшиеся в памяти слушателей, как нечто невероятное. Для молодого принца это, надо полагать, был важный опыт общения с великим музыкантом. Гензельт играл по нотам, принц их переворачивал.

Среди документов Российской национальной библиотеки (далее — РНБ), связанных с Гензелем, выделяется несколько, отражающих историю его занятий с П. Г. Ольденбургским.

Первый — это рукопись, озаглавленная: «*Гензельт Адольф Львович. Risoluto*» (4/4; G-dur). Для ф-п. Автограф, карандаш. Черновой набросок на л. 2. рукой П. Г. Ольденбургского. Ф. 177. Ед. хр. № 5 [4].

Тема бравурного характера представляет собой восьмитактовый период повторного строения с полным совершенным кадансом. Ее отличает маршевый ритм, декламационного характера мелодия, начинающаяся тиратным взлетом шестнадцатых и с характерными мотивами восклицаний. Она записана на трех строчках (мелодия — верхняя, аккомпанемент — две нижние), что позволяет отнести ее не к фортепианным темам, а к темам с фортепианным аккомпанементом. Судя по тесситуре, возможно, мелодию Гензельт собирался поручить скрипке или флейте. Возможно, это набросок для будущего концертного произведения. Аккомпанемент основан на элементарной формуле (бас-аккорды) и подчеркнута прост, хотя патетический характер подчеркнут ритмом болеро (пауза 1/8–2/16–2/8). Почерк размашистый, крупный, нажим сильный, характерный гензельтовский наклон нотных штилей, решительно взмывающие вверх группировочные поперечные линии, подчеркивающие (или даже перечеркивающие) фигурацию. Скоропись в аккомпанементе (повторяющиеся аккорды не выписаны, но только отмечены). Желтоватый двойной лист партитурной бумаги с двенадцатью нотоносцами (использованы только верхние шесть), вытянутый по горизонтали, сложенный пополам по вертикали.

На втором листе характерным мелким почерком П. Г. Ольденбургского написан отрывок пьесы (или учебного задания) в F-dur на 4/4. Хоральная мелодия изложена ровными четвертями и половинными нотами, только в кадансах появляются восьмые. Это похоже на двухголосный диктант или задание по гармонии. Мелодия выписана вся. Басовая линия намечена. Аккорды обозначены цифровкой. Форма

достаточно развернутая: восемь тактов занимает первое предложение, заканчивающееся половинным кадансом на доминанте. Второе предложение длинной в восемь тактов начинается в доминанте, с некоторым разнообразием появляется пунктирный ритм. Во второй половине мелодия модулирует в *a-moll*. Третье предложение — повтор первого, (первые пять тактов вообще не выписаны, так как совпадают полностью). В последних трех тактах происходит возвращение к основной тональности — *F-dur*. Вероятно, мелодия была продиктована Гензельтом П. Г. Ольденбургскому, так как замечен ее учебный характер. Если предположить, что мелодию сочинил сам принц, то нужно отметить ее образцовый характер. Все правила сочинения соблюдены идеально.

Вопрос, оставшийся без ответа: по какой причине эти два разнородных сочинения совмещены на одном двойном листе? Не хватило бумаги?

Следующий документ называется: «Гензельт. *Ständchen*» (6/8; *Es-dur*). Для *ф-п*. Черновой автограф, карандаш на л. 1 и л. 2 об. гармонические задачи и неизвестный набросок рукой П. Г. Ольденбургского, карандашом. Б. д. Ф. 177. Ед. хр. № 6 [5].

Строение этого документа еще интереснее: на первой и четвертой страницах двойного, вытянутого по горизонтали листа расположены две гармонические задачи и двухголосный набросок пьесы принца Ольденбургского, а на центральном развороте второго и третьего листов — пьеса Гензельта для фортепиано, записанная целиком, с минимальными сокращениями. Пьеса — в трехчастной форме *da capo*. Партия левой руки представлена волнообразными гаммообразными пассажами, в правой — аккордовый аккомпанемент. Во второй части пассажи перемещаются в правую руку. Потом к ним добавлена мелодия, которую Гензельт требует играть *marcato*. В четвертом такте вместо нотного текста — словесный (*In nrзб. Zirkth. — O. C.*), нуждающийся в расшифровке. Возможно, перед нами — небольшой этюд или фортепианное упражнение, которое играл П. Г. Ольденбургский. В таком случае мы видим записанным содержание одного урока принца с Гензельтом: две задачи по гармонии, фортепиано, сольфеджио и композиция.

Следующие документы, очевидно, представляют собой записи отдельных уроков.

Урок первый. Гармония

Гензельт. Задача по гармонии [6]. Мелодия и цифрованный бас. Карандаш, нотная бумага желтоватого цвета, большого формата (A3), вытянутая по вертикали, *C-dur*, 4/4 (рис. 1).



Рис. 1. Нотный пример

Очевидно, это задание по композиции и гармонии, которое Гензельт давал своему ученику. Судя по характеру этого задания, — это пример самой ранней стадии обучения гармонии принца Ольденбургского.

Урок второй. Композиция

Одностроочный отрывок неизвестного произведения в тональности D-dur-h-moll 4/4 [7]. Карандаш, партитурная бумага желтоватого цвета, вытянутая по горизонтали, формата А 3. Нотный текст, вероятно, предназначен для вокального отрывка, так как лиги и штили отмечают вокальную группировку.

На этом рукопись обрывается. Нам только остается гадать, что за произведение было намечено: задание ли это ученику или эскиз самого композитора, так и оставшийся незавершенным? Возможно, это — мелодия будущего вокального произведения, написанного П. Г. Ольденбургским.

Урок третий. Сольфеджио и фортепиано

Неизвестный набросок 12/8, As-dur, 16 тактов для фортепиано. Черновой автограф; восемь первых тактов рукой П. Г. Ольденбургского; карандаш. На обороте второго листа набросок тех же авторов [8]. Очевидно, это задание по композиции или упражнение по сольфеджио (гармонии). Желтоватый двойной лист нотной бумаги большого формата (А3). Первый лист содержит отрывок — двухголосное изложение темы с цифрованным басом. Тема написана самим принцем.

Гензельт добавил новую тему (для среднего раздела) в Des-dur. Второй голос (бас) не дописан. Проставлен темп — адажио. Просматриваются жанровые контуры баркаролы (12/8), плавная мелодия.

По этому отрывку ясно, как проходили занятия Гензельта с принцем композицией. Мы словно присутствуем при живом творческом диалоге учителя и ученика. Можно сделать и предварительный вывод о различии темпераментов и характеров двух этих личностей. Более мелкий и тщательно выписанный почерк П. Г. Ольденбургского и широкий, размашистый штрих Гензельта отражают и их психотипы: скрупулезно-педантичный — принца; нетерпеливо вспыльчивый, холерический — Гензельта.

Второй и третий лист — пустые. Очевидно, урок, включал в себя только два задания: элементарное сочинение и элементарное фортепиано.

На четвертом листе — еще более любопытный пример их музыкального диалога. Очевидно, каждый записал пример сочинения на одну и ту же тему, вальсовую и элементарную. Она очень напоминает бесмертный вальс «Кружатся, кружатся в вальсе собачки» из сборника пьес для начинающих пианистов, составленного А. Д. Артоболевской (рис. 2) [9].



Рис. 2. Нотный пример

Таким образом, возможно, именно Гензельт является автором этого самого популярного фортепианного произведения, мимо которого не прошел никто из занимавшихся фортепиано! Вторая строчка — тот же мотив, но уже с аккомпанементом. Структура этого шестнадцатитактового отрывка — период двухчастного строения с повтором.

Гензельт исправляет некоторые детали гармонизации в первом предложении с основного трезвучия D на D₆₅, D₇. Во втором предложении — добавляет модуляцию в параллельный минор, изменяет фактуру аккомпанеента, убирая лишние дублирующие голоса, начинает тему с затакта и, соответственно, сокращает последний такт на четверть. В таком исправленном виде весь отрывок выглядит гораздо профессиональнее. Из робкого наброска ученика он превращается в эскиз, начертанный рукою мастера (рис. 3).



Рис. 3. Нотный пример

Впрочем, возможно, перед нами — пример записанного на слух двухголосного диктанта. Об этом говорит разночтение в мелодии и в аккомпанементе в двенадцатом и тринадцатом тактах.

Урок оркестровки (четвертый). И снова — тень Вебера!
Неизвестное произведение для кларнета и валторны [10].

Это набросок развернутого сочинения, которое хочется назвать Дуэтом для кларнета и валторны с аккомпанементом оркестра. Оно написано в ми-мажоре, на 4/4 и начинается с шестнадцатитактового вступления с речитативной переключкой двух инструментов: никнушим репликам кларнета отвечают призывные кличи валторны. Затем вступает хоральная тема, очень напоминающая арию Агаты из «Фрайшютца» (Leise-leise). Возможно, это тема будущего туттийного оркестрового отыгрыша (шестнадцать тактов). После него начинается средний раздел в C-dur. Тема проходит у кларнета (шестнадцать тактов), затем — у валторны. Аккомпанемент намечен басовой линией.

Выписаны отдельные линии пассажей. В репризе (снова E-dur) выписаны только арпеджированные пассажи кларнета и валторны, которые, очевидно, должны оплетать хоральную тему. Любопытен пропуск двадцати тактов. Очевидно, Гензельт либо еще не знал, либо, слишком хорошо знал, что здесь будет, и потому не записал.

Без сомнения, это — первоначальный набросок. Об этом говорит и незавершенная запись отдельных линий, и зачеркивания, и беглая скоропись в пассажах. При этом есть вещи, точно услышанные и зафиксированные: тембр (везде обозначенный словами Clar. — кларнет и Corn — валторна), тональность, динамика (проставленные «вилочками»). «Веберовский» характер этого незавершенного сочинения очевиден. Он проявляется и выборе тембров, и в характере мелодики, и в голосоведении.

Судя по простоте, даже элементарности, заданий, мы можем предположить приблизительную дату написания рукописей — около 1839 года, когда Гензельт только начал занятия с молодым принцем П. Г. Ольденбургским. Любопытно, что порядок занятий идет от теории (гармонии) к композиции, и только затем к практике — сольфеджио и фортепиано.

Опера двух авторов: «Кэтхен из Хайльбронна»

В ОР РНБ хранится карандашный автограф оперы «Das Käthchen von Heilbronn» — романтической оперы в трех актах на сюжет пьесы Генриха фон Клейста. Карточка из библиотечного каталога РНБ содержит следующую запись: «Адольф фон Гензельт. “Das Käthchen von Heilbronn” (“Кэтхен из Хайльбронна”). Музыка Принца Ольденбургского (?) в записи и обработке А. Л. Гензельта. Эскизы для пения с фортепиано».

Эскизы оперы намечают контур клавира зингшпиля — оперы с разговорными диалогами, в духе ранних немецких романтических

опер Гофмана, Вебера, Маршнера. Можно даже сказать, что тень Вебера реет над этой простодушной музыкой, которая с наивностью волшебной сказки трактует ультраромантический средневековый сюжет Генриха фон Клейста². Только великому основоположнику немецкой романтической оперы удавалось с такой убедительностью соединять бесхитрость материала и усложненность сюжета, простоту народно-песенной основы и изощренность композиторской техники. Но в случае с «Кэтхен из Хайльбронна» контраст между материалом и его разработкой кажется слишком уж явным. Жанровая характеристика отдельных номеров оперы (застольной, вальса, марша, хорала) говорит о простоте и даже элементарности музыкального материала. При этом полифоническая проработка мотивов и степень их профессиональной разработки избыточны и не вызваны явной необходимостью. Напрашивается предположение о том, что авторов было двое: один — простодушный дилетант, другой — искушенный мастер. Предварительный анализ текста позволяет заключить, что роль А. Гензельта в сочинении оперы была решающей. Возможно, именно этим и объясняется то небольшое количество собственных сочинений, которые он написал сам в 1850-е годы.

Познакомимся далее с содержанием книги эскизов из двух тетрадей большого формата (А 4, горизонтально вытянутые). В первой — 17, во второй — 14 листов.

В первой [11] содержатся следующие номера:

С. 3: № 1. Восемь тактов бодрой «застольной песни» (Trinklied) в d-moll. Все ее признаки характерны для жанрового сочинения: мелодия напоминает Grossvater из «Карнавала» Шумана. Аккомпанемент вальсовый, аккорды только намечены, бас (цифрованный) выписан.

На обороте страницы намечен речитатив, вначале — мелодизированный, затем — просто выписан текст.

С. 4. № 2. Бодрая маршеобразная ария (каватина) в B-dur. Мелодия записана, аккомпанемент только намечен в первых двух тактах. Далее выписан только бас (рис. 4).

На обороте — новый номер: дуэт в G-dur без слов. Возможно, это — инструментальный антракт.

² Действие драмы Генриха фон Клейста (1777–1811) «Кэтхен из Хайльбронна, или испытание огнем» («Käthchen von Heilbronn oder Feuerprobe»; 1807–08) разворачивается в Швабии в XIV веке. Главная героиня, горожанка из Хайльбронна, Кэтхен страстно влюблена в графа Веттера фон Штраля, которому сословные предрассудки не позволяют жениться на ней. Соперница Кэтхен заманивает рыцаря обманом. Но любовь торжествует: Кэтхен оказывается незаконнорожденной дочерью императора, и все заканчивается ее свадьбой с герцогом.



Рис. 4. Нотный пример

С. 5. № 3. Ария сопрано (главной героини Кэтхен) в g-moll. Andante con moto, 6/8. Выписан мелодический голос, вступление аккомпанемента и далее намечен бас (рис. 5).

С. 6–7. № 4. Намечен трехголосный хор, где голоса вступают имитационно, приводящий к хоралу в конце. Очевидно, это — финал сцены.

С. 8–10. № 5. Сцена. Речитатив, затем — аллегро (марш) в G-dur в трехчастной репризной форме.



Рис. 5. Нотный пример

Между С. 9 и 10 вложен вертикальный листок с наброском четырехголосного хора и инструментального аккомпанемента.

С. 11–15 № 6. — трех-, а затем — четырехголосный хор с оркестровым аккомпанементом.

Вторая тетрадь [12] по внешнему виду аналогична первой, в ней — 14 страниц. На третьей странице и ее обороте — № 1. Баркарола (ария сопрано) на 12/8 в G-dur. Мотив ее — видоизмененный марш из № 5. Аккомпанемент — арпеджированные аккорды *con sordini*.

С. 4. № 2 — Des-dur'ный инструментальный номер в ритме полонеза (Polacca) с виртуозным солирующим инструментом.

С. 5–7. № 3 содержат шестиголосный хор с аккомпанементом в B-dur.

С. 8 — пропуск.

С. 9. — Трехголосный хор в Des-dur на 4/4.

С. 11. Трехголосный хор на 6/8 в G-dur с аккомпанементом. Очевидно, это — эскиз финала.

Перейдем к предварительным выводам. Окончательно решить вопрос об авторстве оперы на сегодняшний день невозможно. Роль обоих — Гензельта и принца Ольденбургского — настолько велика, что, вероятно, можно было бы считать, что авторами были оба. В отношении «Кэтхен из Хайльбронна» история, вероятно, была примерно такой: принц и Гензельт обсуждали либретто, возможно, сам принц и писал его, затем размечали план и общую драматургию, принц напевал или наигрывал мелодию, Гензельт ее записывал, добавлял аккомпанемент, разрабатывал фактуру. Издательство «Шотта» в Майнце выпустило клавир в 1860 году. Существовали ли постановки — неизвестно.

Опера была издана под одним именем — Вильгельма Кюне (псевдоним П. Г. Ольденбургского) [2, с. 112], однако, вероятно, ни для кого тайной не было, что одним из ее авторов был Адольф фон Гензельт.

«Просто думай обо мне, как я о тебе...»

Принц П. Г. Ольденбургский был самым способным и самым знаменитым учеником Гензельта. Другим учеником Гензельта, чьи документы также хранятся в ОР РНБ был барон М. Е. Врангель.

Письмо (записка) Гензельта М. Е. Врангелю по-французски. Ф. 177. Ед. хр. 13 [13].

Маленький двойной листочек, сложенный вдвое, на внешней стороне адрес: Monsieur W. A. Baron Michel de Wrangle / Henselt / Сбоку приписка: Exprellant. След от сургуча, которым записка была запечатана.

Текст:

Michinka Douchinka
venez demain dimanche avant
les 2 h. ind (indiquées?) à 1 1/2 pour
que nous ayons le temps
de répéter encore
nos études surtout
celles en Re bemol
Votre sincère ami Samedi
Henselt

Мишенька, душенька,
приходите завтра, в воскресенье,
вместо [указанных?] двух часов,
в половине второго — для того,
чтобы у нас было время еще раз
повторить наши этюды, в особен-
ности этюд в ре бемоле.

Ваш искренний друг,
Гензельт.
Суббота

На обороте — приписка:

Monsieur
W- le Baron
Michel de Wrangel
/Henselt/
jouez aussi l'Illusion perdue, et vos
autres anciennes [??] en cas
de besoin [13].

Играйте также «Утраченную иллюзию»³ и другие ваши старые пьесы в случае необходимости.

Очевидно, перед нами записка, в которой Гензельт договаривается о воскресном дневном концерте, в котором Мишенька Врангель должен принять участие. Такие концерты были часты в 1850–70-е годы и проходили у Гензельта дома (на Кирочной, 8/10). На них он играл сам; часто выступали его ученики. Одна из учениц Гензельта Элла Шульц-Адаевски вспоминает о том, как по воскресеньям собиралась дома у Гензельта «интимная гензельтовская община», перед которой старый мастер без устали играл несколько часов подряд любимых Бетховена, Вебера, «Шопэнга» (как он своеобразно выговаривал) и, конечно, свои прелестные фортепианные жемчужины. «Эти жемчужины были когда-то отмечены Шуманом, Листом, Рубинштейном. Их жадно ловили его благодарные ученики и, особенно, ученицы. Эти жемчужины постепенно растерялись, как угаснет и память об этом выдающемся музыканте-педагоге, посвятившем всю жизнь воспитанию музыкальной России» [14, с. 467].

Мишенька Врангель на тот момент — юный ученик Гензельта⁴. Он происходил из очень известного рода, был братом баронессы Веры Врангель, известной благодаря своей благотворительной деятельности и основанию Красного Креста в России. Именно к Вере Врангель обратился Ференц Лист, когда ему понадобилось передать отрывок из Ларгетто Гензельта, в качестве подарка к его юбилею. Племянник Михаила Врангеля — известный генерал Петр Врангель, герой Белого движения.

Судя по технической сложности Этюда Des-dur (очевидно, Второго этюда из ор. 2, «Просто думай обо мне...»), в котором широко расположенные арпеджированные фигуры аккомпанемента передаются из правой в левую руку, а над ними грациозно парит октавная мелодия, ясно, что Мишенька Врангель был уже не мальчиком, но

³ Гензельт имеет ввиду, вероятнее всего, свой Экспромт № 3, «Illusion perdue» («Утраченная иллюзия»), ор. 34, b-moll.

юношей с достаточно большой рукой. Вероятно, ему было, как минимум, лет 12–14. Таким образом, занятия могли состояться в промежутке между 1848 и 1855 годами. Учитывая, что Гензельт в 1850–52 годах переживает новый творческий взлет, можно датировать этот документ как раз началом 1850-х годов. Мишенька Врангель, учившийся в Школе гвардейских подпрапорщиков, в эти годы был почти ровесником и, можно предположить, другом сына Гензельта Александра (родившегося в 1839 году и тоже избравшего военную карьеру). С этим, вероятно, связан и отечески мягкий тон письма.

Судьбы мальчиков сложились различно. Александр фон Гензельт, ставший профессиональным военным, как и два его сводных брата (дети Розали Гензельт от первого брака), служил в Кенигсберге, затем — в Старой Руссе, а после — в Оренбурге [15]. Из письма к Карлу Банку мы узнаем, что Гензельт-старший хотел отправить сына в Америку, или забрать в Петербург. Последний известный факт биографии — краткое сообщение о смерти «моего любимейшего сына» в феврале 1878 года в Самаре [16].

Михаил Врангель рано сделал блестящую военную и государственную карьеру, став в тридцать лет генерал-губернатором Плоцка, в тридцать четыре года — генерал-майором, в тридцать шесть лет — губернатором всей Лифляндии. Он сохранил теплые сыновние чувства к Гензельту, который отдыхал у него в Торосово и Миттаве. Неизвестно, играл ли он на фортепиано тот самый этюд, который когда-то проходил с Гензельтом, но, хочется верить, что поэтичный *Des-dur* для

⁴ В будущем барон Михаил Егорович Врангель (1836–1899) — генерал-лейтенант, губернатор Плоцкой губернии и Миттавы (Лифляндия). Он родился в семье владельца имения Калмотка Егора Ермолаевича Врангеля (1803–1868) и Дарьи (Доротеи) Александровны, урожденной фон Траубенберг (1807–1851), окончил Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (1855) и был выпущен 11 июня из вахмистров корнетом в лейб-гвардии Конный полк. В 1859 году с малой серебряной медалью окончил Николаевскую академию Генерального штаба. Подполковник — с 19 сентября 1863 года, полковник — с 1866 года; 4 ноября 1866 года был назначен Плоцким губернатором и занимал эту должность более пяти лет. С 1869 года был владельцем-майоратом в Царстве Польском с доходом 750 руб. в год. Чин генерал-майора М. Е. Врангель получил 21 июня 1870 года; в январе 1872 года был назначен Лифляндским губернатором. Женится в 1867 году на Шарлотте Павловне Корф, дочери генерал-лейтенанта П. И. Корфа. В семье родились пятеро детей (младший умер в младенчестве). В 1870-е годы на окраине деревни Торосово им была построена усадьба в стиле английской готики, последним владельцем которой был его сын Георгий Михайлович (1876–1918); другой сын, Дмитрий Михайлович (1881–1905), погиб в Цусимском сражении, Пауль (1868–1883), умер в юношеском возрасте; ещё один сын — Михаил (1874–1918) [13], был убит восставшими матросами в своем торосовском имении. После этого варварского события жена и мать Михаила Врангеля и его малолетний сын бежали и умерли в Бельгии.

него навсегда остался оваян ореолом воспоминаний.

Автографы Гензельта, собранные сотрудниками РНБ, — ценнейшие документы и для воссоздания его биографии, и, что не менее важно, для восстановления картины музыкальной и общей истории России в один из ее важнейших периодов — во второй половине XIX века. За этими «пожелтевшими страницами», отрывочными набросками, листками из альбома встает увлекательная повесть о замечательных людях, живших и работавших в Санкт-Петербурге. Воссоздать ее — задача последующих исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. *J. Kapp*. Erinnerungen an Adolph Henselt // *Die Musik*, IX. 1909–1910. Heft 20. S. 68.
2. *Keil-Zenzerova N. A.* von Henselt. Ein Leben für das Klavierpädagogik in Russland. Frankfurt am Main, 2007. 309 s.
3. Училище правоведения 40 лет тому назад // Стасов В. В. Собрание сочинений. Т. 3. М.: 1953. С. 341.
4. *Гензельт А. Л.* *Risoluto*. // ОР РНБ. Ф. 177. Ед. хр. № 5.
5. *Гензельт А. Л.* *Ständchen*. // ОР РНБ. Ф. 177. Ед. хр. № 6.
6. *Гензельт А. Л.* Задача по гармонии // ОР РНБ. Ф. 177. Гензельт. Ед. хр. № 11.
7. *Гензельт А. Л.* Неизвестное произведение. // ОР РНБ Ф. 177. Гензельт. Ед. хр. № 10.
8. *Гензельт А. Л.* Неизвестный набросок // ОР РНБ. Ф. 177. Гензельт А. Л. Ед. хр. № 8.
9. *Гензельт А. Л.* Вальс. Без даты // ОР РНБ. Ф. 177. Гензельт А. Л. Ед. хр. № 2. *Гензельт А. Л.* Неизвестное произведение для кларнета и валторны // ОР РНБ. Ф. 177. Гензельт А. Л. Ед. хр. 13.
10. *Адольф фон Гензельт*. *Das Käthen von Heilbronn* // ОР РНБ Ф. 816. Финдейзен. Оп. 3. Ед. хр. № 2390.
11. *Адольф фон Гензельт*. *Das Käthen von Heilbronn* // ОР РНБ Ф. 816. Финдейзен. Оп. 3. Ед. хр. № 2391.
12. *Гензельт А. Л.* Письмо (записка) к М. Е. Врангелю // ОР РНБ. Ф. 177. Гензельт А. Л. Ед. хр. № 14.
13. *Адаевски Э.* Адольф Гензельт. Памятные листки // Русская музыкальная газета. 1899. № 37. 12 сент. С. 467.
14. *Kindl G.* Adolph von Henselt. (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens: ein ehrendes Gedenken zum 200. Geburtstag und 125. Todestag des virtuosen Pianisten, poesievollen Kom-

ponisten und richtungsweisenden Klavierpädagogen. Schwabach, 2014. (Schriftenreihe des Stadtmuseums: Stadt Schwabach, Band X). 816 s.

15. *Kindl G.* Adolph von Henselt's Briefe. Schriftenreihe des Stadt Museums Schwabach. Schwabach, 2010. 674 s.

REFERENCES

1. *Kapp J.* Erinnerungen an Adolph Henselt // Die Musik, IX. 1909–1910. Heft 20. S. 68.
2. *Keil-Zenzerova N. A.* von Henselt. Ein Leben für das Klavierpädagogik in Russland. Frankfurt am Main, 2007. 309 s.
3. Uchilishhe pravovedeniya 40 let tomu nazad // Stasov V. V. So-branie sochinenij. T. 3. M.: 1953. S. 341.
4. *Genzel` t A. L.* Risoluto. // OR RNB. F. 177. Ed. xr. № 5.
5. *Genzel` t A. L.* Ständchen. // OR RNB. F. 177. Ed. xr. № 6.
6. *Genzel` t A. L.* Zadacha po garmonii // OR RNB. F. 177. Genzel` t. Ed. xr. № 11.
7. *Genzel` t A. L.* Neizvestnoe proizvedenie. // OR RNB F. 177. Genzel` t. Ed. xr. № 10.
8. *Genzel` t A. L.* Neizvestny` j nabrosok // OR RNB. F. 177. Genzel` t A. L. Ed. xr. № 8.
9. *Genzel` t A. L.* Val` s. Bez daty` // OR RNB. F. 177. Genzel` t A. L. Ed. xr. № 2.
10. *Genzel` t A. L.* Neizvestnoe proizvedenie dlya klarneta i valturny` // OR RNB. F. 177. Genzel` t A. L. Ed. xr. 13.
11. *Adol` f fon Genzel` t.* Das Kätchen von Heilbronn // OR RNB F. 816. Findejzen. Op. 3. Ed. xr. № 2390.
12. *Adol` f fon Genzel` t.* Das Kätchen von Heilbronn // OR RNB F. 816. Findejzen. Op. 3. Ed. xr. № 2391.
13. *Genzel` t A. L.* Pis` mo (zapiska) k M. E. Vrangelyu // OR RNB. F. 177. Genzel` t A. L. Ed. xr. № 14.
14. *Adaevski E` .* Adol` f Genzel` t. Pamyatny` e listki // Russkaya muzy` kal` naya gazeta. 1899. № 37. 12 sent. S. 467.
15. *Kindl G.* Adolph von Henselt. (1814–1889): Chronologie eines faszinierenden Lebens: ein ehrendes Gedenken zum 200. Geburtstag und 125. Todestag des virtuosen Pianisten, poesievollen Komponisten und richtungsweisenden Klavierpädagogen. Schwabach, 2014. (Schriftenreihe des Stadtmuseums: Stadt Schwabach, Band X). 816 s.
16. *Kindl G.* Adolph von Henselt's Briefe. Schriftenreihe des Stadt Mu-

seums Schwabach. Schwabach, 2010. 674 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Скорбященская — канд. искусствоведения;
olgaskorby@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga. A. Skorbyashchenskaya — Cand. Sci. (Arts);
olgaskorby@mail.ru

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА

УДК 792.01

К ПРОБЛЕМЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ

В. И. Максимов¹

¹ Российский институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, Россия.

В статье сформулированы основные принципы театроведческой школы, созданной в начале XX века Максом Германом и его последователями. Прослеживается путь развития театральной критики, начиная с XIX века. Современное положение отечественной критики определяется как кризисное. Автор ставит задачи, которые необходимы для преодоления кризисных явлений в современном театроведении. В связи с появлением современной блогерской критики предлагается анализ книги Виктора Вилисова «Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы этого не заметили».

Ключевые слова: театроведение, германовская школа, искусствоведческие методы, театральная критика, блогинг, практическая критика, В. Вилисов.

ACTUAL PROBLEMS OF THEATRE CRITICISM

Vadim I. Maksimov¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, Mohovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The paper formulates the major principles of the school of theater studies founded in the beginning of the 20th century by Max Herrmann and developed by his followers.

Besides, the evolution of theater criticism beginning with the 19th century is characterized. The current status of the Russian criticism is defined as a crisis and ways of overcoming the crisis are outlined. In the light

of evolving blogger criticism, Victor Vilisov's book *We all feel sick. How the theater became modern, and we did not notice it* is analyzed.

Keywords: theater studies, Hermann's school, theater criticism, methods of art studies, blogging, practical criticism, Victor Vilisov.

Среди сегодняшних профессиональных театральных критиков господствует мнение, что современное произведение искусства не может иметь общих критериев оценки. Никто не берется определить соответствие произведения каким-либо художественным канонам, потому что их нет. Сегодняшние теоретики театра формулируют ценность театрального искусства только в качестве «события».

Официальная теакритика отрицает какие-либо критерии оценки, потому что нормой является субъективность суждения, позволяющая никак не аргументировать приводимый «приговор». Эта тенденция однозначно приводит к провозглашению собственных ощущений высшей «художественной» инстанцией. Об этой проблеме, в частности, говорил Л. И. Гительман.

Задача критики (по Л. И. Гительману) — дать объективную оценку спектакля, аналитически «договорить» то, что выражено языком художественной образности. При этом обязательны два условия: необходима определенность оценки критика и его ответственность за свои слова [1, с. 99–102]. Критик обязан думать о последствиях своего вмешательства в театральный процесс и о том, чтобы не навредить, не ранить душу режиссера или актера. Эту позицию Л. И. Гительман соблюдал последовательно и неукоснительно. Лев Иосифович не скрывает своей неудовлетворенности современными петербургскими критиками, которые писали «большой частью как-то вяло», которые «остерегаются дать окончательное мнение о спектакле. <...> Ибо в статьях этих, как сейчас, увы, вошло в моду, больше о самом пишущем, чем о том, о чем написана статья. Читаю и думаю, сколько умных красивых слов знает автор, как утонченно сложно строит фразы, какие чудные и неожиданные словесные обороты придумывает, сколько в нем, в авторе, иронии, юмора, наблюдательности по отношению к зрительному залу <...>, как он, автор, высоко думает о себе, с какой разудалой купеческой щедростью подает себя, словно читателя интересуется только он сам, а никоим образом не спектакль, о котором он мимоходом роняет несколько язвительных слов... <...> Вот и получается, что спектакль только повод, чтобы в полный голос заявить автору о себе самом» [1, с. 100]. Очевидно, что Лев Иосифович уловил главные тенденции, оформившиеся в театральной критике 1990-х годов.

Профессиональная критика с тех пор осталась прежней, но появились совершенно новые тенденции, отражающие и новое общество, и новую культуру.

Среди современных критиков бытует мнение, что критик выражает зрительское восприятие (только выражает более профессионально). Однако, зрительское и «критическое» восприятие — это совершенно разные формы рефлексии. Спектакль не получит своего завершения до той поры, пока не будет воспринят, прочувствован и осмыслен. Увидеть спектакль и воспринять его — общая задача, но это еще не рефлексия. Рефлексия — самостоятельный процесс, возникающий (или не возникающий) уже после зрительского восприятия.

Профессиональная театральная критика складывается на рубеже XIX — XX веков. «Объективная критика» Фердинанда Брюнетьера использует позитивистский тэновский метод. Оскар Уайльд в это же время формулирует концепцию художественной критики (критика — некий высший вид искусства). Создатель символистского искусствоведения Феликс Фенеон выдвинул идею лапидарной критики. И так далее... Но самый важный вклад в профессиональную театральную критику внес Макс Герман, создавший науку «театроведение». В лице Германа и его последователей театральная критика впервые получила теоретическое осмысление не в виде философских понятий или актерского теоретизирования, а в виде науки, сосредоточенной на театре как главном предмете исследования. Именно опора на современную театральную теорию дала возможность сформироваться настоящей театральной критике.

Германовская театроведческая школа исповедует принципы:

- единства теории, истории и критики;
- признания театра объектом исследования;
- реконструкции спектакля через создание топографической проекции;
- использования смежных наук — искусствоведения, литературоведения, психологии, археологии, социологии, истории искусств и др.

Используя эти принципы, критика не только «формулирует» зрительское восприятие, но и распознает, реконструирует авторский замысел, лежащий в основе спектакля.

В идеальном случае критика определяет ориентиры, векторы дальнейшего развития театра и тем самым выполняет задачу, поставленную Дени Дидро: воспитывать художников и профанов.

Если критика ничего этого не делает, она все равно выполняет полезную функцию — озвучивает банальное обывательское восприятие и тем самым позволяет отталкиваться от него художнику-творцу.

Современная театральная критика полностью утратила связь с германовской школой. Прежде всего, потому, что не использует никакую теоретическую базу. Возможно, она исходит из устаревшего понимания театра, по которому театр — это: «А играет В на глазах у С». На сегодняшний день эта модель исчерпана. Другой теоретической базы театральная критика не имеет.

В отсутствии научного театроведения критика бросается в другую крайность. Она только констатирует приемы постановки. Декларируется отказ от анализа спектакля, так как его автор, якобы, не имеет замысла, а совершает высказывание.

Именно по этому пути констатации фактов, фиксации зрительского впечатления, а также заострения социальных аспектов представления, идет широко распространившийся сейчас театральный блогинг. Закономерно, что зачинатель этого направления Виктор Вилисов в настоящий момент переходит к печатному формату.

Выход книги Вилисова «Нас всех тошнит» [2], несомненно, — важное событие в российской театральной жизни. До настоящего времени блогосфера существовала как некая виртуальная реальность, которая нападала на все без разбору «институты» (в том числе театр), и с которой «театральная общественность» бесконечно переругивалась. И вот, наконец, один из самых популярных блогеров «спустился на землю» и выдал основательную бумажную продукцию, имея цель объяснить, что такое театр или, по крайней мере, что под театром понимают блогеры. Игнорировать это событие невозможно, хотя бы потому, что на книгу жадно набросился разнообразный читатель — от профессиональных актеров до людей, никогда не бывавших в театре.

И внешний вид книги, и ее первые строки подтверждают первую случайную ассоциацию — перед нами «оранжевый гид». Автор начинает с «Инструкции читателю», в которой и ставит задачу объяснить зрителю, что такое современный театр. Кажется, никому из пишущих о театре, эта простая мысль не приходила в голову. Все обращаются к интеллектуалам, к людям театра, подразумевая общеизвестные параметры явления, но никто не разговаривает с «необученным» зрителем. Вспоминается только книга столетней давности «Что такое театр», в которой отважный Дон Кихот Николай Евреинов дотошно доводит до «детского» сознания каждую общепринятую деталь. Правда, у Виктора Вилисова есть эпиграф с цитатой из Хармса, изначально объясняющий название книги и отношение автора к театру. Поэтому о «естественном» взгляде, в духе Льва Толстого, говорить не приходится. И у того, и другого это игровой прием.

Вилисов называет своими именами то, с чем спокойно может согласиться и профессиональная критика: «Драматический театр как-то сгнил». Но об этом принято говорить изящнее.

Исходный лозунг автора прекрасен в своей наивности и трезвости: искусство должно быть современным, но как только автор предлагает объяснение этому, обнаруживается ошибочность критериев современности. По мнению автора, классический репертуар должен не превышать 20% всего репертуара. Но почему современность спектакля определяется драматургией? И что считается «классикой» в новом веке?

Явное преимущество Вилисова в сравнении с профессиональной театральной критикой — постоянный поиск критериев, по которым определяется художественное значение спектакля. Профессионалы об этом не задумываются, полагая, что это ясно и так.

Вилисов пытается найти общие законы театра. Он ищет опору у Сьюзен Сонтаг, которая еще в середине 1960-х крайне резко выступила «против интерпретации». Вилисов делает из этого вывод о том, что в театре не надо ничего понимать. Однако Сонтаг пишет не об этом, а о том, что «интерпретация» не дает понимания. Иными словами, понимание происходит помимо критики, помимо мысли, то есть происходит познание в аристотелевском смысле).

Абсолютно логично, что при отказе от понимания ценностью в современном культурном пространстве становится «визуальный» театр. «На этом пути художественного визионерства легко пересекаются границы жанров и границы языков, нам не надо ничего понимать» [2, с. 9].

Стремясь смоделировать точку зрения зрителя, Вилисов констатирует, что театр обычно отпугивает зрителя при первом посещении раз и навсегда. Зритель не знает куда идет и чего ждать, и получает всегда не то. «Не осведомлен об опциях», — пишет Вилисов, а Медиа «не хотят учиться рассказывать о современном театре» [2, с. 15].

Здесь становится понятным, что Вилисов предлагает глобальный разговор о театре, но при этом не ставит задачу критически оценивать спектакль. Он, скорее, принципиально отвергает критику. Подлинная задача критического анализа, при этом, — не объяснять спектакль или предупреждать зрителя об опасностях, не упрощать, а усложнять, доискиваться до сути. Подлинный критик должен соединить эмоциональное и интеллектуальное осмысление спектакля и этим связать замысел режиссера и восприятие зрительного зала.

Книга, вызвавшая интерес, максимально возможный в современных условиях, уже выполнила главную задачу. Эта задача совпадает

с тем, что сделал ровно 20 лет назад Ханс-Тис Леман. И Леман, и Вилисов констатируют реальное состояние театра наивно и универсально. У Лемана театр оказывается вне драмы, у Вилисова театр воздействует формой, техническим приемом. Банально? Нет, реально. Обе тенденции проявились в театре начала XX века, но только теперь они восприняты широким читателем/зрителем. Обе книги всколыхнули театральное «болото».

Виктор Вилисов со всей очевидностью отказывается от аналитической критики и движется в сторону самостоятельного художественного творчества. Он воспринимает технический прием, деталь, но не спектакль. Но и профессиональная критика отказывается от анализа, ограничиваясь личными зрительскими ощущениями.

Последний текст, вышедший из-под пера театрального критика и привлечший всеобщее внимание, был книгой Карины Добротворской «Кто-нибудь видел мою девчонку?» [3], стилизованной под мемуары. Художественная форма, к которой так стремится театральная критика, была достигнута Добротворской с помощью использования фабулы дамского романа. При этом театрално-критическая эстетика сохранялась. Да и сюжетом книги стала театрализация жизни. Такая извращенная форма была реальной возможностью вывести театроведческий круг на уровень массового читателя. С тех пор стремление к максимальной исповедальности, к описанию личного опыта стало определяющей тенденцией профессиональной театральной критики.

Таким образом, и практическая критика Вилисова, и профессиональная театральная критика стремительно уходят от критики как таковой, от критического анализа.

Вилисов предлагает следующее объяснение театра: «театр — это идеи, опыт и впечатления», но именно эта абстрактность, позволяющая вкладывать любые смыслы, приводит в итоге лишь к позитивистскому восприятию театрального факта. Автор книги откровенно смеется над позицией «театр — это магия», а также над тем, что «в театре в живом моменте рождается какая-то мистическая субстанция, способная неизъяснимыми путями привести зрителя к катарсису» [2, с. 12]. Сформулировано забавно. На самом деле, зритель приводится к катарсису не «неизъяснимыми путями», а путем четкой логики произведения, путем реализации законов психики и эстетической реакции.

Л. Выготский изучает, прежде всего, структуру художественного произведения [4], и в этой структуре он всегда обнаруживает некое противоречие, т.к. разряд внешней энергии происходит в двух противоположных направлениях. Это принципиально отличает эстетическую

реакцию от любых обычных эмоций. «Во всяком художественном произведении [мы можем. — В. М.] различать эмоции, вызываемые материалом, и эмоции, вызываемые формой» [4, с. 272]. Эти эмоции направлены в противоположные стороны, но художественная реакция зрителя возникает только тогда, когда эти реакции взаиморазрешаются в одной точке. Выготский говорит: «завершающая точка» (можно сказать определение — развязка конфликта). Значит, точка разрешения эмоций формы и эмоций материала удивительным образом совпадает с точкой взаиморазрешения фабулы и сюжета! (Выготский сравнивает эту точку с коротким замыканием. Действительно, в каком-то смысле, после яркого просветления конфликт разрешается: свет гаснет). «Вот этот процесс мы и хотели бы назвать словом катарсис» [4, с. 272]. Этот процесс Выготский раскрывает не только на примере трагедии, но и на примерах басни и рассказа.

Катарсис (художественное преображение зрителя) происходит в результате развязки, т.е. точки схождения сторон конфликта, фабулы и сюжета, формы и материала. Такова теория катарсиса, сформулированная Выготским. Если эти точки не совпадают, то не срабатывает закон эстетической реакции, и не возникает катарсис.

Вся первая часть книги Вилисова отведена различным VR-технологиям в театре. При этом виртуальные реальности рассматриваются не как технологии, а как самоцель театра. По этой же причине первенство в современном театре автор отдает нескольким европейским странам.

С жесткими оценками российского театра («нас всех тошнит» и тому подобное) можно согласиться, но аргументация удручает. Главная претензия — техническое несовершенство.

Технологические взрывы закономерны в истории театра. Итальянский Ренессанс в этом отношении особенно выделяется: пространство театра и сцены подчинило себе и актеров-любителей, и драматургию. В XVII — XVIII веках превращение театра в «пиршество для глаз» происходило в связи с появлением новых технологий. А еще раньше были театральные представления Клавдия Галена — величайшего врача, писателя, инженера поздней Античности. Им создавались полноценные спектакли, в которых использовались сложнейшие механизмы, напоминающие макет сцены, с заложенными в них программами, без участия актеров.

Вилисов убежден в уникальности технологического прорыва. Заблуждение его очевидно: «пиршество для глаз» не самоцель, а элемент формы. Впрочем, та же ошибка есть и у исследователей визуального театра.

Переходя к разговору о перформансе, Виктор Вилисов так же допускает типичную ошибку. Он полагает, что суть перформанса объяснена в книгах Эрики Фишер-Лихте и Роузли Голдберг. Но Голдберг включает в свою книгу «Искусство перформанса» историю не только перформансов, но любых представлений театрального авангарда. Дело в неточности перевода понятий. У Фишер-Лихте главным понятием становится не перформанс, а перформативность — событийность, свобода композиции спектакля, которая в ее представлении становится основной тенденцией современного театра. Вилисов скептически относится к концепции Фишер-Лихте, но в его оценках спектаклей перформативность явно вытеснила театральность.

Книга Виктора Вилисова показывает, как необходима критике теоретическая база.

Э. Фишер-Лихте дает теоретическую базу, но сводит театр к одному из направлений — перформативности. Нехватка теории очевидна, если мы говорим о современном театре. Невозможно сегодня верить в то, что театр — это «А + В играют перед С». Сегодня «А упало, В пропало, зритель С играет сам себе».

Не может стать теоретической основой и идея постдраматического театра. Вилисов справедливо обнаруживает, что исчезновение драматической основы это не определение театра, а «ландшафт», сумма эстетик. Но при таком понимании Вилисов во многом совпадает с Леманом (в частности, в том, что возврата к драматическому театру быть не может).

Однако они оба вкладывают в драматический театр идею литературоцентризма. Но театр перестал быть таковым уже больше века назад и развивался все это время как явление синтетическое (изначально — синкретическое), а не литературное или визуальное.

Таким образом, в результате все актуальные концепции сливаются в нечто среднее: постдраматизм и перформативность отождествляются.

1. В итоге общая оценка современного театра по-Вилисову такова: театр не нужно понимать, не нужно интерпретировать:

2. Абсолютный приоритет отдается театру визуального восприятия;

3. Основной тенденцией становится не перформативность, а технологичность.

Неприятие перформативности сближает позицию Вилисова с позицией основной части профессиональной критики по отношению к книге Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности».

Значение книги Вилисова — не только в актуализации первостепенных вопросов театра, но и в выполнении важных практических задач.

Во-первых, широкий зритель, а также практики театра получили из книги разнообразную информацию о совсем новом театре. Автор пересказывает бесчисленное количество реализованных и нереализованных проектов. И добивается широты охвата.

Во-вторых, пересказ этот достаточно качественный, с указанием конкретных источников: Вилисов не пользуется Википедией.

Здесь нет попытки анализа и выявления эстетики спектакля, но всегда есть визуальный образ и основной прием постановки. Вилисовым, так же как и критиками-профессионалами, оцениваются наиболее яркие, но случайные детали, и никогда не оценивается структура спектакля.

В-третьих, Вилисов последовательно реализует изначально сформулированный тезис, что спектакль и не нужно оценивать. Тем самым, необходимость театральной критики подвергается сомнению.

Конечно, его позицию нельзя считать объективно-критической. Вилисов ставит абсолютно практические задачи и создает нечто новое, что можно назвать «практической критикой».

Для серьезного критического анализа необходимо соблюдение простых правил:

1. Критический анализ должен опираться на четкую эстетическую позицию. Необходима точка отсчета, система координат. Если этого нет — критерием будет оппозиция «нравится — не нравится».

2. Критик выявляет факты, приемы, но не интерпретирует их. Введение в критический текст личных ассоциаций делает объектом внимания не спектакль, а психологию критика.

3. Любой формальный прием спектакля должен быть вписан в общую структуру спектакля. Любое художественное произведение — всегда структура. Необходимо выявить соответствие всех художественных средств спектакля.

4. Речь идет не о том, чтобы выбрать тот или иной метод анализа, а о том, чтобы использовать их все. Объективную картину можно получить только с помощью методологической проекции, то есть наложения различных аналитических методов с целью многостороннего осмысления художественного явления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гительман Л. И. Письмо Г. Р. Тростянецкому // Памяти Льва Иосифовича Гительмана. СПб.: Изд-во СПб. гос. акад. театр. искусства, 2012. 281 с.
2. Вилисов В. Нас всех тошнит: Как театр стал современным, а мы этого не заметили. М.: АСТ, 2019. 336 с.

3. Добротворская К. Кто-нибудь видел мою девчонку? М.: АСТ, 2014. 350 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

REFERENCES

1. Gitel`man L. I. Pis`mo G. R. Trostyaneczkomu // Pamyati L`va Iosifovicha Gitel`mana. SPb.: Izd-vo SPb. gos. akad. teatr. iskusstva, 2012. 281 s.
2. Vilisov V. Nas vsekh toshnit: Kak teatr stal sovremenny`m, a my`e`to go ne zametili. M.: AST, 2019. 336 s.
3. Dobrotvorskaya K. Kto-nibud` videl moyu devchonku? M.: AST, 2014. 350 s.
4. Vy`gotskij L. S. Psixologiya iskusstva. M.: Iskusstvo, 1968. 576 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. И. Максимов — д-р искусствоведения, проф.;
vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vadim I. Maksimov — Dr. Habil., Prof.;
vadim_maksimov@mail.ru

УДК 792

ЧАЙКОВСКИЙ И МАЛЕР

В ИСПОЛНЕНИИ ЮРИЯ ТЕМИРКАНОВА

Маркарьян Н. А.¹

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

Статья посвящена исполнительскому искусству выдающегося дирижера современности — Юрия Хатуевича Темирканова. Кратко прослеживая творческий путь художника, автор статьи на примерах обращения Темирканова в разные годы к исполнению Пятой симфонии Чайковского и Пятой симфонии Малера прослеживает глубину развития дирижерских решений, подробно анализирует дирижерскую технику и художественную трактовку музыкальных образов, заложенных в произведениях великих композиторов, проводит уместные параллели и аналогии с драматическим искусством.

Ключевые слова: Темирканов, Чайковский, Малер, дирижерское искусство, дирижерская техника, симфоническое исполнительство, драматизм.

TCHAIKOVSKY AND MAHLER PERFORMED

BY YURI TEMIRKANOV

Nadezhda A. Markaryan¹

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

The article is devoted to the performing art of the outstanding conductor of our time — Yuri Khatuyevich Temirkanov. Briefly tracing the artist's career, the author, using examples from Temirkanov's address over the years to the performance of Tchaikovsky's Fifth Symphony and Mahler's Fifth Symphony, traces the depth of the conductor's decisions, analyzes the conductor's technique and artistic interpretation of musical images embedded in the works of great composers, draws relevant parallels and analogies with dramatic art.

Keywords: Temirkanov, Tchaikovsky, Mahler, conducting art, conducting technique, symphonic performance, drama

В середине 1960-х годов молодой Юрий Темирканов вихрем ворвался в ленинградское музыкальное пространство, где еще здравствовали корифеи петербургской дирижерской школы. Открытой эмоцией,

интеллектуализмом, своеобразием музыкального мышления, натянутым в струну нервом, а также каллиграфической дирижерской техникой, делавшей его всемогущим в осуществлении дерзких исполнительских замыслов, он заставил говорить о себе не только Ленинград и Москву — весь мир. Потому что Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, тот самый «второй состав», что в августе 1942-го сыграл блокадную премьеру Седьмой симфонии Шостаковича, с приходом Темирканова сделался выездным.

В 1976 году Юрий Темирканов стал художественным руководителем Кировского театра, развернувшись на сей раз не только как дирижер, но и как режиссер. Поставленные им «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» не сходили с афиши целое десятилетие (правда, если действие в звуке было мировоззрением, то действие на сцене — разве что очищено от классических онегинских штампов, хотя знаменательной стороной режиссуры была созданная на сцене поэтическая атмосфера). Кстати, в 1970–80-е годы практически не было народных артистов СССР, не вступивших в коммунистическую партию. Однако среди единиц стояло имя Юрия Темирканова.

В 1988 году Темирканов вернулся в Ленинградскую филармонию — теперь уже в первый оркестр, в Заслуженный коллектив России, которым и руководит все это время.

Еще до перестройки, в 1979 году началось сотрудничество Юрия Темирканова с лондонским Королевским филармоническим оркестром, с 1992 по 1998 годы он был его главным дирижером. С 1988 по 2008 он — главный приглашенный дирижер Датского национального симфонического оркестра. С 1992 по 1997 годы Темирканов является главным приглашенным дирижером Дрезденского филармонического оркестра; с 2000 по 2008 — главным дирижером и художественным руководителем Балтиморского симфонического оркестра. С 2009 года — музыкальный директор Королевского театра Пармы. Среди крупнейших оркестров мира нет такого коллектива, которым бы не дирижировал Юрий Темирканов.

Уже много десятилетий он находится на самом высоком дирижерском Олимпе, там — где единицы. Его мануальная техника стала легендой, но она никогда не была для него самоценной: всемогущие руки Темирканова, как бы красив ни был их взмах, — это только инструмент, позволяющий передать оркестру всю глубину и самобытность его прочтения симфонической музыки.

Он убежден, что дирижирование — профессия второй половины жизни [1], и свое убеждение доказывает на практике: его трактовки,

даже много раз игранной классики, содержательно усложняются и мудреют вместе с каждым прожитым годом.

Сегодняшний стиль Юрия Темирканова — это интеллектуализм симфонических решений, безупречная логика оркестровой мысли, вкус к архитектурному строительству музыкальной формы и благородство звука.

Жанр симфонии сравним с жанром романа: в нем тоже акцентированы причинно-следственные связи, а содержание эпически разворачивается во времени. Исполнение симфонии — сродни режиссерскому прочтению романа или пьесы [2, с. 55]. И подобно тому, как в драматическом театре есть свои сущностные художественные точки — «Гамлет», «Чайка», — так и в симфоническом исполнительстве есть свои колоссы. Таких симфоний не меньше десятка, но Пятая симфония Чайковского и Пятая симфония Малера стоят в самом начале списка.

За последние десять лет Юрий Темирканов обращался к ним не раз, но никогда новое исполнение не повторяло контуры старого. Мастер, отметивший свое восьмидесятилетие, демонстрирует редкую способность постоянно находиться на острие времени, способность, не оглядываясь, идти вперед.

В 2009 году он представил Пятую симфонию Чайковского в беспощадно трагедийной интерпретации, не оставляющей никаких сомнений в том, «о чем это».

Отчаянное противостояние человека и судьбы уже в первой части завершается у Темирканова гибелью героя. Это предопределено всем ходом развития фатальных событий: зловещими акцентами и «замороженной» нюансировкой в интродукции, скованностью разворачивания маршево-балладной главной темы, безжалостным вторжением фанфарного императива в счастливо-наивный вальс, намеренной жесткостью звучания медных духовых и ударных, жестом дирижера выведенных на первый план.

Попытки выбраться из магического круга одиночества и роковой предопределенности — главное содержание первой части — привели у Темирканова к катастрофе: падению в бездну, жуткому бормотанию инфернальных фаготов, полному мраку.

Оттуда, из мрачного небытия, торжественно и скорбно всплывает суровый хорал, а за ним — одинокий приглушенный голос валторны. Знаменитое соло *Andante* звучало необычно медленно: отрешенно, скорбно, устало, замирая в каденциях-вздохах. На всех образах второй части — траурный покров. Сквозь дымку воспоминаний слышны звуки земной природы, простодушные интонации народных танцев,

элегическая песня. Но и в мире грез тоже нет спасения от злого рока, надвигающегося лавиной агрессивной звуковой массы — дирижер подает этот эпизод как страшное видение из революционно-военного будущего, которое предчувствовал Малер и воплотил в своих симфониях Шостакович. Стилистические черты этих авторов вторгаются у Темирканова в музыкальный язык Чайковского.

Фатум с изощренной жестокостью преследует лирическую тему, вонзая в нее военные кличи, опутывая рельефными маршевыми подголосками, обычно спрятанными внутри оркестровой фактуры. Возникнув в последний раз, как корабль на гребне смертоносной океанской волны, идеальный образ счастья и любви исчезает в пучине жесткого и мрачного звучания темы судьбы, оставив за собою шлейф вздохов и обрывки мучительно-знакомых интонаций. Гибель прекрасной мечты — вторая катастрофа этой Пятой Чайковского.

Дальше — долгая тишина. Причудливо звучит нежно-рассеянный синкопированный вальс — объективный, приветливый, но лишенный тепла. Легкая грусть, неясное томление, луч надежды — все это сплетается в изысканную звуковую вязь, сквозь которую все более явственно проступают интонации темы судьбы. А потом — резкий удар, и вальс мгновенно увядает. Фатальная тема интродукции заволакивает все звуковое пространство финала.

В его победном марше тема судьбы объединяется с жанровыми народными картинками, не оставляя места лирическому началу. Хоральные мотивы звучат как отпевание, под грохот литавр в бешеном темпе проносятся фразы, напоминающие *Dies irae*, и исчезают в водовороте стремительного движения, в нарочито резком, почти «хамском» звучании медных духовых. Чье это торжество? — словно спрашивает своим исполнением Юрий Темирканов.

Неисчерпаемы возможности переосмысления двойственного содержания финала Пятой симфонии. На этот раз не могло быть утешения в классическом духе («Пусть человек смертен, но жизнь продолжается») или в языческом приятии законов природы (Снегурочка должна растаять, чтобы наступило лето). Трактовка Юрия Темирканова акцентировала абсолютную ценность человеческой личности, гибель которой влечет за собой вселенскую гуманистическую катастрофу.

Это исполнение, в котором с реминисценциями из будущих малеровско-шостаковических рефлексий слились инфернальная жуть «Пиковой дамы» и пронзительность одиночества Шестой симфонии, оставило чувство подавленности, но прозвучало очень современно.

Исполненная в 2013 году, Пятая симфония Чайковского развилась в иной «сюжет». И хотя начало симфонии — тусклость низкого регистра, подавленное шествие хоральных гармоний, немощно оставливающих в конце фраз, — бредило какие-то старые раны, снова и снова обращалось мыслью к давней потере, постепенно из этих неясных темных переживаний, как воспоминание, стали проступать лики кантиленных и вальсовых мелодий. Симфония посветлела. Отвлеклась от тяжелых раздумий. Пиццикатной бодростью забежала взад-вперед по воображаемым коридорам и лестницам. И ожила всей чувственной полнотой оркестрового тутти — полнотой воскресшего в памяти эпизода. Лишь изредка сердечная боль укалывала и возвращала к реальности, создавая пики драматических обострений в оркестре.

Современник Толстого и Достоевского, Чайковский обрел в этом исполнении не просто романную форму, а ее «зримое», «кинематографическое» воплощение. Все вальсы Пятой симфонии — не только третьей части, вальсы разбросаны композитором по разным страницам партитуры — это ретроспекция, кадры прошедшего. Лирика симфонии — а именно она стала территорией воспоминаний — лишена у этой трактовки Юрия Темирканова болезненности: события, увиденные с большого временного расстояния, окрасились в ностальгические тона.

Образуя «фабульную» канву, наплывом сменяют друг друга кадры-воспоминания. С нежностью воссозданные смычковыми абрисами в *Allegro* первой части, почти осязаемыми в округлой лепке валторновых фраз *Andante cantabile*. Но каждый воскрешенный эпизод — это обязательно полнозвучие и яркость жизни, а также движение. В отличие от сумеречности и тягучей медлительности тех симфонических фрагментов, где воспоминание меркнет, сменяясь сегодняшним переживанием утраты и одиночества.

Усталые шаги бас-кларнета во вступлении. Слепые блуждания аккордов в низком регистре, сопровождающие весь симфонический цикл. Воспаленные хрипы фанфар в крайних частях. Бескрасочность финального хора. К концу симфонии зримые картины становятся короче, и их остается все меньше. Печальные фразы-раздумья. Затихания как смирение, как сознание бессмысленности драматизма, ибо все давно ушло.

Контраст минувшего, звучащего всеми обертонами жизни, — и настоящего с его мерклой опустошенностью движет «сценическое действие» этой Пятой симфонии. Диалог двух планов, их разделенность и одновременно неразрывность (особо ощущаемая там, где

кинематографическая явь прерывается внезапной медной резью, а вальсовым видениям сопутствуют кадансовые вздохи, отголоски затаенного горя), образует ее «повествовательный сюжет». А над ним парит сюжет поэтический — с нотой ностальгии по утраченной полноте бытия.

На сей раз дирижер не повел разговор о вселенской катастрофе и о конце культуры — даже inferнальные мотивы рока, то тут, то там взрывающие партитуру Пятой симфонии Чайковского, утратили у него угрожающее звучание. Теперь Темирканов обратился к человеку, к его вечной уязвимости перед повторяющейся чередой земных обретений-утрат.

Вероятно, именно мысль о человеке привела его к ликующей коде, «мажорность» которой в контексте трагического минора симфонии — одна из загадок, оставленных нам Петром Ильичем Чайковским.

Темповый и динамический расчет, лежащий в основании формы. Контрастность образов — и связывающая их текучесть музыкальной мысли. Мастерство раскрытия хрестоматийных тем во всей их первозданной красоте. Органика ритмических сбивов. Ювелирная ограненность фразировок. Поэтическая атмосфера, поднимающая партитуру над сценой и миром. Это повествование написано неповторимым дирижерским почерком Юрия Темирканова.

В интерпретациях последнего десятилетия Темирканов тяготеет к глобальным темам, на материале Чайковского, Малера, Дворжака, Шостаковича задавая себе и слушателям вопросы мирового масштаба. Пятая симфония Малера здесь особенно показательна.

Осенью 2003 года, представив свою интерпретацию этой симфонии, Темирканов поразил зал строгостью, лишенной как романтического порыва, так и неврастенического излома. «Дирижер предложил, — писал тогда журнал “Скрипичный ключ”, — мужественный взгляд на мир, и даже эмоция одухотворенного *Adagietto* не отличалась ломкой женственностью — опершись на сильные плечи аккордов, мелодия смело превозмогала боль и обнаруживала стоическую красоту. Арнольд Шенберг, некогда говоривший Малеру о “стихийной буре”, “беспощадной истине” и “обнаженной душе” [3, с. 560, 561] его Пятой симфонии, в этом случае подчеркнул бы слова “беспощадная истина”» [4, с. 31].

Три года спустя Пятая симфония Малера у Темирканова явно смягчилась и полиричнела. Беспощадную истину, следуя терминологии Шенберга, сменила обнаженная душа.

Мрачное вступление со скорбными угрозами трубы не должно ввести в заблуждение: оно — лишь точка отсчета, противоположный

мировоззренческий полюс, от которого длинной дорогой, равной одному часу двадцати минутам, Темирканов повел слушателя к победно ликующему финалу, к грандиозной коде, где недобрая фатальность начальных фанфар обернулась светлым торжеством. И просветлений на этом пути было гораздо больше, чем трагизма и отчаяния.

Собственно, уже в начало симфонии — во второе проведение струнных — неожиданно проникла ностальгическая интонация, но она быстро сменилась взволнованной мятежностью, в которой проблескивали то порывистая страстность, то затаенная жалоба. А меланхолический уход фанфар в самом конце первой части окончательно порвал с мраком, места которому в этот вечер больше не нашлось.

Со второй части в исполнении прочно утвердилась лирико-драматическая тональность, а интригу симфонии составил увлекательный поединок, развернувшийся между двумя антиподами: бурным напряжением и умиротворенным покоем.

Смятение еще окрашивало первые звуки второй части, но неожиданным порывом оркестр, взвинчиваясь, понесся вверх. Чувство словно вырвалось из-под контроля, грозя хаосом. Однако то был хаос крупно поданной и художественно рассчитанной картины вселенского драматизма, хотя в повизгиваниях первой скрипки уже предслышалась вальжная безмятежность уличной Вены — она завладеет залом, закружит слушателя в вальсирующем движении третьей части. Этот вальс — красивый, одухотворенный, чуть зависающий в изящном взлете, — на кульминации обнаружит декадентствующие черты, его контур почернеет и пожухнет, словно тронутый морозом зеленый листок. Впрочем, стоило снова проглянуть солнцу, как красивый венский вальс вновь был полон здоровья. И одновременно обнаруживал что-то весомое, значительное, без чего — Темирканов убеждал нас в этом — никак не почувствовать полноты жизни.

Из арфовых переборов родилась лирическая поэзия *Adagietto*, которому — в противоположность исполнению трехлетней давности — оказалось не чуждо и романтическое волнение. Предельно медленный темп с отчетливо пульсирующей мягкой поступью. Редкие тени бархатного оттенка струнных. И уж совсем свежо зазвучал, после этой утренне-пионной трепетности *Adagietto*, финал.

Он удивил неожиданной пантеистической лирикой, а переклички инструментов в разряженном симфоническом воздухе заставили вспомнить некоторые страницы Шестой Пасторальной симфонии Бетховена. Кажется, так вершину малеровской трагедии не играл еще никто. И одновременно — при всей содержательной новизне — Темирканов

обнаруживал одно из самых магнетических своих дирижерских качеств: умение выстроить монументальную форму, очертив ее в пространстве с такой естественностью, убедительностью и легкостью, словно имеет дело с десятиминутной симфонической миниатюрой. В лирических кусках финала появлялось напоминание о мягкой мягкости первой части, в драматически-заостренных — абрис характера второй. Эти мостики подводили к «соборной площади» темиркановской Пятой Малера — чем ближе к концу, тем больше финал обращался в грандиозное утверждение лирики во всех ее ипостасях, и даже драматические всплески, неизбежно витавшие над симфонией, оказывались бессильны перед всевластием лирики.

И это утверждение лирически-светлого начала так радовало маэстро, что в самые последние секунды он привел симфонию уже не просто к победным звучностям — к звучностям, в которых легко угадывались ликование и веселье.

То, что спектакль рождается на перекрестье времени драматурга и времени режиссера, давно стало прописной истиной. Нельзя сказать, что она утвердилась в музыкальном исполнительстве, хотя аналогии очевидны. Если партитура навеки выразила эпоху своего творца, то, как говорит сам Темирканов, «меняется человек — и меняется все <...> как он мыслит. И как он думает...», меняется его «... отношение к окружающему, к людям, к профессии» [5, с. 5]. Своими трактовками Юрий Темирканов утверждает, что в музыке, с ее точно выстроенной системой тональностей, нот, ритмов, гармонических оборотов и модуляций, диалог композитора и интерпретатора позволяет создать картину мира, ясно проступающую «за нотами».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Темирканов Ю. Х.* Дирижирование — профессия второй половины жизни [Электронный ресурс] URL: http://www.vacansia.ru/info/jurij_temirkanov_dirizhirovanie_eto_professija_vtoroj_poloviny_zhizni.html (дата обращения: 18.04.2019).
2. *Сондецкис С.* Ситуация наоборот // Маркарян Н. А. Портреты современных дирижеров. Москва: Аграф, 2001. 301 с.
3. *Шенберг А.* Письмо Густаву Малеру // Густав Малер. Письма. Воспоминания. Москва: Музыка. 1964. 635 с.
4. *Н. М.* Сезон открылся // Скрипичный ключ. 2003. № 2. С. 31.
5. *Темирканов Ю.* У хорошего человека всегда, на чем бы он ни играл, очень красивый звук // Скрипичный ключ. 2002. № 8. С. 5.

REFERENCES

1. *Temirkanov Yu. Kh.* Dirizhирование — professiya vtoroj poloviny zhizni [Elektronnyj resurs] URL: http://www.vacansia.ru/info/jurij_temirkanov_dirizhирование_eto_professija_vtoroj_poloviny_zhizni.html (data obrashcheniya: 18.04.2019).
2. Sondetskis S. Situatsiya naoborot // Markaryan N. A. Portrety sovremennykh dirizherov. Moskva: Agraf, 2001. 301 с.
3. *Shenberg A.* Pis'mo Gustavu Maleru // Gustav Maler. Pis'ma. Vospominaniya. Moskva: Muzyka. 1964. 635 с.
4. *N. M.* Sezon otkrylsya // Skripichnyj klyuch. 2003. № 2. S. 31.
5. *Temirkanov Yu.* U khoroshego cheloveka vseгда, na chem by on ni igral, ochen' krasivyy zvuk // Skripichnyj klyuch. 2002. № 8. S. 5.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Маркарян — д-р искусствоведения, проф.;
research@rgisi.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nadezhda A. Markaryan — Dr. Habil., Prof.; research@rgisi.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ К СТАТЬЕ В. В. АНТИПИНА
«О ПОНЯТИИ “СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ”
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ»,
ОПУБЛИКОВАННОЙ В № 5 (58) 2018 Г.

ЛИТЕРАТУРА¹

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

¹ Печатается с целью устранения погрешностей печатного набора в ранее опубликованной статье.

12. *Александрова Н. А.* Танец модерн: пособие для начинающих. СПб., 2011. 128 с.
13. *Зыков А. И.* Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов. М., 2018. 344 с.
14. *Полятков С. С.* Основы современного танца. Ростов н/Д., 2006. 80 с.
15. *Меньшиков Л. А.* Истоки постмодерна и роль неклассической философии в формировании интеллектуального пространства современной культуры // Человек. Культура. Образование. 2013. № 2. С. 6–16.
16. *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. 174 с.
17. *Антипин В. В.* Роль современной хореографии в системе профессионального образования // Союз искусства и науки. Красноярск, 2016. С. 129–130.
18. *Здор С.* Точка навигации. Техника импровизации в современном танце. Красноярск, 2010. 120 с.

REFERENCES

1. *Nikitin V. Yu.* Sovremennyy tanets v Rossii: tendentsii i perspektivy // Vestnik MGUKI. 2013. № 2 (52). S. 232–238.
2. *Girshon A. E.* Sovremennyy tanets kak intellektual'nyy vid iskusstva. Elektronnyy resurs. Rezhim dostupa: <http://girshon.ru/article/sovremennyy-tanets-kak-intellektualnyy-vid-iskusstva>. Data obrascheniya: 03.05.2018.
3. *Gabidullina A. F.* O sovremennosti «sovremennogo» tantsa // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2006. № 5. S. 41–42.
4. *Vas'kova L. L.* Organizatsionnye usloviya sovershenstvovaniya protsessa osvoeniya sovremennogo tantsa v horeograficheskikh uchilishchah // Innovatsionnye tekhnologii obucheniya kul'turno-dosugovoy deyatel'nosti. Vyp. 12. M.: MGUKI, 2012. S. 84–93.
5. *Verholyak A. V.* Pedagogicheskaya sistema Agrippiny Yakovlevny Vaganovoy i eyo vliyanie na obuchenie studentov sovremennoj horeografii v srednespetsial'nykh i vysshikh organizatsiyah // Science Time. 2015. № 7. S. 77–83.
6. *Vasenina E.* Rossijskij sovremennyy tanets: Dialogi. M., 2004. 296 s.
7. *Sirotkina I. E.* Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanets v Rossii. M., 2011. 320 s.

8. *Surits E. Ya.* Balet i tanets v Amerike. Ekaterinburg: Izd-vo Ural'skogo un-ta, 2004. 392 s.
9. *Boguslavskaya A. G.* Osnovy metodiki modern-dzhaz tantsa: Uchebnoe posobie. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya horeografii, Bogorodskij pechatnik. 2014. 256 s.
10. *Nikitin V. Yu.* Masterstvo horeografa v sovremennom tantse: uchebnoe posobie. M.: GITIS, 2011. 472 s.
11. *Nikitin V. Yu.* Modern-dzhaz tanets: Etapy razvitiya. Metod. Tekhnika. M.: Odin iz luchshih, 2004. 414 s.
12. *Perlina L. V.* Tanets modern i metodika ego prepodavaniya: uchebnoe posobie. Barnaul: Izd-vo AltGAKI, 2010. 123 s.
13. *Aleksandrova N. A.* Tanets modern: posobie dlya nachinayuschi. SPb., 2011. 128 s.
14. *Zykov A. I.* Sovremennyy tanets. Uchebnoe posobie dlya studentov teatral'nyh vuzov. M., 2018. 344 s.
15. *Polyatkov S. S.* Osnovy sovremennogo tantsa. Rostov n/D., 2006. 80 s.
16. *Men'shikov L. A.* Istoki postmoderna i rol' neklassicheskoy filosofii v formirovanii intellektual'nogo prostranstva sovremennoj kul'tury // Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie. 2013. № 2. S. 6–16.
17. *Grojs B.* Kommentarii k iskusstvu. M.: Hudozhestvennyj zhurnal, 2003. 174 s.
18. *Antipin V. V.* Rol' sovremennoj horeografii v sisteme professional'nogo obrazovaniya // Soyuz iskusstva i nauki. Krasnoyarsk, 2016. S. 129–130.
19. *Zdor S.* Tochka navigatsii. Tekhnika improvizatsii v sovremennom tantse. Krasnoyarsk, 2010. 120 s.

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 виде. Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. СТРУКТУРА И ПОРЯДОК РАСПОЛОЖЕНИЯ ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ НАУЧНОЙ СТАТЬИ:

2.1. В начале статьи указывается:

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

— информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

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

III. ОБЩИЕ ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ НАУЧНОЙ СТАТЬИ

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — одинарный (**1**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-ой страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90x120 мм, max — 130x120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисуночный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. КОМПЛЕКТНОСТЬ ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ АВТОРСКИХ МАТЕРИАЛОВ

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа:**

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об образовательной степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_ «Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: **«Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»**).

Файлы иллюстраций и диаграмм, 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 опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись (или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его в указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнародование авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

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

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2 (61) 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
При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 15.05.2019. Формат 70×100/16.
Тираж 300.

Отпечатано ООО «ЦИФРОФСЕТ»
199178, Санкт-Петербург,
6 линия Васильевского острова, д. 63