



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



№ 3(62)
2019

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

А. Я. Ваганова



Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации).

The journal is included in the list of periodicals recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing scientific results of dissertation research.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО РЕКТОРА
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
Н. М. ЦИСКАРИДЗЕ



Дорогие читатели!

Балетоведение — особый раздел театроведения, изучающий теорию и историю хореографии или искусства сочинения и постановки сценического танца.

В этом смысле то, что мы называем балетоведческими исследованиями, является частным случаем необычайно широких и глубоких изысканий, имеющих отношение к теории и практике сценической деятельности.

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

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

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

С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения

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

СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия	2
Вступительное слово ректора	3
Зозулина Н. Н. Год 200-летия Петипа — события праздника	6

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Аджибаев Ч. И. Возвращение «Манкурта» на балетную сцену	17
Козлова К. А. Берлинский период творчества Начо Дуато: 2014–2018	29
Редькова Е. С., Филатенкова Е. К. «Для пляски должен быть кураж!» — сольная традиционная мужская пляска Геннадия Николаевича Копыльцова из деревни Шабанова Гора Череповецкого района Вологодской области	43
Шабалина Н. С. Трактровка «Гамлета» на современной хореографической сцене (на примере балета А. Фадеечева)	64

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

Горн А. В. Творческий опыт Владимира Щербачева: музыка и танец	87
Лелеко В. В., Махрова Э. В. Петербургский мюзикл «Мастер и Маргарита»: интонационная интерпретация романа Булгакова	100
Панова Е. В., Томашевский И. В. Риккардо Дриго: Страницы творческой биографии балетного капельмейстера	124
Самитов Д. Г. Актуальные проблемы репертуарного театра США. Американский «консерваторный» театр	144

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Бадаева И. И. Развитие специфических координационных способностей на уроке классического танца	156
Шелемов А. Н. Дуэтно-классический танец. Первый практический урок	170

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Бояркина А. В. О фуге в письмах В. А. Моцарта	189
Денисов С. Г. К истории понятия «советский стиль» в фортепианном исполнительском искусстве	205
Тимофеев А. А. Концепция теории текста Ролана Барта в его работе «S/Z» и академическое музыкальное исполнительство	228
Степанец Е. В. Умберто Эко и Лучано Берио: Траектории взаимодействия	240
Щербак Н. Ф. Роман Владимира Набокова «Ада или Радости Страсти. Семейная хроника»: Психологический, исторический, культурологический контекст ..	252

Правила направления и опубликования научных статей	266
Порядок рецензирования научных статей	270
Редакционная политика журнала	272
Редакционная этика журнала	273
К сведению подписчиков	274

CONTENTS

Greetings from the Rector	2
Editorial Board	3
<i>Zozulina N. N.</i> The year of the 200th anniversary of Petipa – festivity events.....	6

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Adzhibaev Ch. I.</i> Return <i>Mankurt</i> to the ballet scene	17
<i>Kozlova K. A.</i> Berlin period of creativity of Nacho Duato: 2014–2018	29
<i>Redkova E. S., Filatenkova E. K.</i> “For dancing the spirit is necessary!” – solo traditional men’s dancing of Gennady Nikolaevich Kopyltsov from village Shabanova Gora of the Cherepovets districts of the Vologda region	43
<i>Shabalina N. S.</i> The treatment of “Hamlet” on the modern choreographic stage (on the example of the ballet by A. Fadeev)	64

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Gorn A. V.</i> Creative experience of Vladimir Shcherbachev: Music and dance	87
<i>Leleko V. V., Machrowa E. V.</i> Petersburg musical “Master and Margarita”: Intonational interpretation of Bulgakov’s novel	100
<i>Panova E. V., Tomashevskii I. V.</i> Riccardo Drigo: Pages of ballet cupelmaster’s biography	124
<i>Samitov D. G.</i> Actual problems of the American Repertoire Theatre. American Conservatory Theatre	144

BALLET DANCER TRAINING

<i>Badayeva I. I.</i> Development of specific coordination abilities in a classical dance class	156
<i>Shelemov A. N.</i> Duet-classical dance. The first practical lesson	170

THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Boyarkina A. V.</i> About fugue in the letters of V. A. Mozart	189
<i>Denisov S. G.</i> On the history of the concept of “Soviet style” in the piano performing arts.	205
<i>Timofeev A. A.</i> Theory of the text in Roland Barthes’ <i>S/Z</i> and academic musical Performance	228
<i>Stepanets E. V.</i> Umberto Eco and Luciano Berio: Interaction trajectories	240
<i>Scherbak N. F.</i> “Ada or Ardour, a Family chronicle” by Vladimir Nabokov: Psychological, historical, cultural context	252

Requirements for author’s manuscripts	266
Peer-review	270
Editorial policy	272
Ethics policy	273
To data of followers	274

УДК 792.8

ГОД 200-ЛЕТИЯ ПЕТИПА – СОБЫТИЯ ПРАЗДНЕСТВА

Зозулина Н. Н.¹

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

В статье рассматривается ряд событий, проходивших в Санкт-Петербурге и Москве в 2018 году в связи с празднованием юбилея Мариуса Петипа. В ней дается информация о главных выставках, которыми отметили юбилей ведущие музеи и архивы, рассказывается о фундаментальном энциклопедическом издании «Петипа. Танцемания», изданном Санкт-Петербургским музеем театрального и музыкального искусства, большое внимание уделяется международной научной конференции в Москве, прошедшей в июне 2018 года.

Ключевые слова: юбилей Петипа, юбилейные выставки, РГИА, Мариинский театр, Театральный музей им. Бахрушина, Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, «Петипа. Танцемания», международная научная конференция (Москва), проблемы реконструкции классических балетов.

THE YEAR OF THE 200TH ANNIVERSARY OF PETIPA - FESTIVITY EVENTS

Zozulina N. N.¹

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

The article looks into the events that took place in St. Petersburg and Moscow in 2018 and were devoted to Marius Petipa jubilee. The article provides the review of exhibitions in leading museums and archives and information about the fundamental encyclopedic edition “Petipa. La Dansomanie”, magazine published by the St. Petersburg Museum of Theater and Musical Art, pays close attention to the International Scientific Conference in Moscow held in June 2018.

Keywords: Petipa’s anniversary, anniversary exhibitions, RGIA (Russian State Historical Archive), Mariinsky Theater, Theatre Museum named after A. A. Bakhrushin, St. Petersburg Museum of theatre and music, “Petipa. La Dansomanie”, International Scientific Conference (Moscow), problems of reconstruction of classical ballets.

Год двухсотлетия Мариуса Петипа поставил фигуру балетмейстера в центр большинства балетных событий года как сценических, так

научных и музейных. Долгие годы в музеях, архивах, театрах, библиотеках Петербурга и Москвы, а также за пределами двух столиц не было такого количества балетных выставок. Музеи щедро делились друг с другом сокровищами, с любовью обустроивали выставочные пространства, стараясь воссоздать образ гения с помощью имеющихся экспонатов.

Широкой панорамой времени и творчества Петипа стала экспозиция «Созвездие русского балета», подготовленная к юбилею Российским государственным историческим архивом (далее РГИА) и Федеральным архивным агентством. Ее сильной стороной, безусловно, был документальный срез эпохи. Вместе с бесценными историческими бумагами (знаменитого фонда № 497, вмещающего документацию старого петербургского балета с XVIII века, фондов Канцелярии министерства императорского двора, личных фондов директора императорских театров И. Всеволожского и др.) РГИА в кооперации с другими учреждениями культуры выставил картины, запечатлевшие сцены из балетов Петипа, портреты артистов балета, макеты и эскизы декораций, сценические костюмы, клавиры и партитуры, театральные сувениры и аксессуары, и множество других свидетельств балетной жизни прошлого. Особо ценными экспонатами выставки стали уникальные документы о службе Мариуса Петипа в императорском балете. Перед глазами оказались листы из личного дела Петипа, относящиеся к 1847–1910-м годам; контракты, прошения, черновые наброски, записи к постановкам, письма и т. п. материалы.

В дни юбилея балетмейстера зрители Мариинского театра смогли увидеть в парадном фойе бельэтажа (традиционном месте расположения всех тематических выставок) сокровища, обычно запертые в «театральных сундуках» и архивных кладовых. В честь 200-летия Петипа музей театра дал возможность полюбоваться вблизи костюмами из «Спящей красавицы» 1890 года (реконструкция 1999 года), рассмотреть живописные программы парадных спектаклей, вчитаться в старинные афиши, всмотреться в редчайшие нерастраженные фотографии артистов Мариинского театра, задействованных в балетах Петипа. Благодаря всему этому небольшая «местная» выставка не потерялась среди музейных гигантов.

В Москве юбилейная выставка «Два века Петипа» была развернута в Театральном музее имени Бахрушина. Музей является хранилищем рукописного фонда Петипа. В 1918 году балетмейстер Борис Романов писал после посещения музея: «Нужно иметь большое дарова-

ние и необычайное интуитивное предвиденье, чтобы уметь так создавать планы постановок, как мы находим их в бумагах балетмейстера» [1, с. 38]. Экспозиция частично представила эти ценные материалы творческой лаборатории Мариуса Ивановича. Рассматривая рукописные листы и разработки танцевальных композиций, специалисты сравнивали «замыслы» и их сценические воплощения в знаменитых балетах (например, «Баядерке», «Тщетной предосторожности», «Корсаре») или разгадывали идеи утраченных сценических ансамблей («Весталки» и «Камарго»). Здесь же были выставлены¹ сенсационные листы с рисунками Павла Гердта (первого исполнителя партии Дезире) — дуэтными фигурами и позами свадебного адажио из «Спящей красавицы» времен премьеры Петипа (1890)².

После демонстрации в витрине выставочного зала одной из газетных заметок смолкли профессиональные споры о точной дате приезда Петипа в Санкт-Петербург: «30 мая прибыл из Гавра пароход “Таж” с 29 пассажирами, в числе которых находились ... актриса Вольнис (Леонтин Фе) и танцор Петипа» [2, с. 4]. До этого вопрос оставался открытым³ [3, с. 205; 4, с. 85; 5, с. 513]. Но тем и хороши юбилеи, что побуждают исследователей к перепроверке фактов. Так и сделал куратор бахрушинской выставки балетовед С. Конаев.

Художественную часть юбилейной экспозиции составили эскизы костюмов, литографии и картины. Трудно было не заметить красоту вывешенного на стене эскиза декорации кисти Александра Головина к последнему балету Петипа «Волшебное зеркало» (1903). Изображенный на нем дворцовый зал восхищал сиянием золотых и синих красок, но роскошное оформление, как известно, не предотвратило горестной судьбы спектакля... Любой тщательно подобранный экспонат подобных выставок «нагружен» своей историей.

Едва ли не главный сюрприз ожидал посетителей под конец просмотра выставки «Два века Петипа». Это — идущий на большом мони-

¹ Переданы на выставку музеем Большого театра.

² Алексей Ратманский, в 2015 году возобновивший балет «Спящая красавица» по записям Н. Сергеева из гарвардской коллекции, после знакомства с зарисовками Гердта внес коррективы в свою постановку. Новая версия адажио Авроры и Дезире, в их свадебном pas de deux, была исполнена на гала-концерте петербургского фестиваля «Дягилев. PS» в ноябре 2018 года.

³ В. Красовская датировала прибытие Петипа в Санкт-Петербург 24-м мая. У М. Ильичевой 24 мая — дата отъезда Петипа из Гавра.

торе двухминутный фрагмент немого фильма «Глаза баядерки» (1913). Появлявшаяся на экране танцовщица исполняла не что иное, как ... танец Уличной танцовщицы из балета «Дон Кихот». В фильме снялась ведущая петербургская балерина 1910-х годов Елена Смирнова — та самая знаменитая Смирнова, которой в трудном 1918 году пришлось одной вести почти все балеты Петипа, находившиеся тогда в репертуаре Мариинского театра. Аким Волынский писал о ней в то время: «...Техника Е. А. Смирновой развернулась за последние годы широко, с патетическим размахом большой красоты, так что реалистический танец на полу со всеми его трудностями отливается у нее иногда в безупречные формы, способные захватить и увлечь зрительный зал от галереи до первых рядов кресел» [6, с. 3]. Увидеть неизвестные, но, как оказалось, сохранившиеся кадры с ее танцем — незабываемое культурное событие! Сколько еще таких чудных открытий может случиться, если исследователи не будут обходить своим вниманием киноархивы...

На исходе юбилейного года Петипа выставочная эстафета перешла к Музею театрального и музыкального искусства. В главном здании музея на площади Островского, в котором при Петипа находилась дирекция императорских театров, все пространство от входа до пятого этажа было посвящено «Танцемании». Так называлась не только выставка, но и выпущенный к 200-летию со дня рождения балетмейстера двухтомник. Идея названия книги («Петипа. Танцемания») принадлежала Наталье Метелице, директору Музея театрального и музыкального искусства. Фонды вверенного ей учреждения культуры битком набиты уникальными экспонатами, артефактами эпохи Петипа, в будние дни недоступными взору посетителей. Поделиться этими сокровищами со всем балетным миром, обнародовать их был призван амбициозный энциклопедический проект, обнимающий два века сценической жизни балетов Петипа от середины XIX до начала XXI века (научный редактор двухтомника — автор статьи). Участвовать в проекте (дополнить выставочные экспонаты Театрального музея собственными) была приглашена Театральная библиотека. Не остались в стороне от подготовки выставки, подготовки книги к публикации и другие учреждения культуры Санкт-Петербурга: музеи при Мариинском и Большом театре, музей Академии русского балета имени А. Я. Вагановой. К российским участникам проекта присоединились зарубежные партнеры: лондонский Музей Виктории и Альберта, архив Парижской оперы, Стокгольмский музей танца. Международное значение издания подчеркивалось сквозным переводом на французский и английский языки всех текстов двухтомника.

Золотистый внушительного объема первый том «Век Петипа» — это обзор огромного творческого наследия мастера. В хронологическом порядке, начиная с «Пахиты» (1947) и заканчивая «Романом бутона розы» (1904), расположены все балеты, над которыми Петипа работал в России. Описание каждого из 64-х балетов включает в себя краткий пересказ либретто и лаконичный «паспорт» премьеры с именами создателей. Важно подчеркнуть, что бытовавшие ранее или установившиеся в истории названия балетов были тщательно перепроверены на предмет звучания и написания (на трех языках). Красочный, большей частью малоизвестный, иллюстративный материал раскрыл подробности спектаклей, большинство из которых сошло со сцены... Первый том открывается предисловием Натальи Метелицы и развернутой статьей Вадима Гаевского «Триумф Петипа», с эпиграфом Мариуса Ивановича Петипа: «Вспоминая свою карьеру в России, я могу сказать, что то была наисчастливейшая пора моей жизни... Да хранит бог вторую мою родину, которую я люблю всем своим сердцем» [7, с. 1].

Второй белоснежный том («После Петипа») рассказывает о сохранившихся спектаклях Петипа и их постановках российскими и зарубежными труппами в XX и начале XXI века. Обращает на себя внимание большое количество представленных в книге обзоров редакций балетов и внушительные списки наиболее значимых постановок при каждом названии. Галерея имен и лиц создателей и участников разных сценических воссозданий «Жизели», «Лебединого озера», «Баядерки», «Корсара», «Спящей красавицы», «Дон Кихота», «Раймонды», фотографии и эскизы представляет, по сути дела, всю современную историю балетного театра в ее связях с классическим наследием. Об этом говорится в трех статьях второго тома: «Петипа во Франции. Франко-русская история в трех актах и одной коде» (Мартин Канн), «Балеты Петипа в Великобритании» (Джейн Притчард), «Мариус Петипа в советскую эпоху» (Ольга Розанова, доцент Академии Русского балета) [8, с. 8–72].

Научную часть праздника, устроенного по случаю 200-летия Петипа, открыли международные конференции Академии русского балета им. А. Я. Вагановой (10–12 марта)⁴ и московской Академии хореографии (11 марта). После первых встреч и дискуссий теоретиков и практиков балета в Санкт-Петербурге последовало новое трехдневное собрание научного сообщества в Москве (6–8 июня).

⁴ Подробно см.: Абызова Л. И. Год Балета в Доме Петипа. Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 6–26.

Учредителями научной конференции «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» выступили, наряду с Министерством культуры России, Большой театр (генеральный директор В. Урин), Театральный музей имени А. Бахрушина (генеральный директор Д. Родионова) и Российский институт искусствознания (директор Н. Сиповская). В программе мероприятия было сказано, что на конференции предполагается обсудить широкий круг вопросов: вклад Мариуса Петипа в историю мирового балета и его место в современном балетном искусстве; историческую роль балетмейстера и хореографической нотации; векторы развития балета и науки о балете на этапе его новейшей истории; процесс освоения балетным театром новых стилей и др. Столь обширная тематика позволила собрать на общих площадках и отдельных секциях конференции множество докладчиков из разных стран мира (Франции, Англии, Германии, Италии, Испании, США).

Организаторы со всей серьезностью подошли к формированию повестки дня. Доклад сотрудницы Гарварда, хранительницы балетной коллекции, в том числе коллекции русских балетов (так называемой коллекции Николая Сергеева) Ирины Клягиной заинтересовал слушателей. Она вошла в детали работы с нотациями, объяснила правила, по которым экспонаты фонда поступают в электронный публичный доступ, рассказала о других балетных собраниях, которые задают исследователям загадок не меньше, чем сделавшиеся знаменитыми на весь балетный мир «гарвардские записи». Настоящим подарком для участников конференции стало выступление «живого» Дага Фаллингтона: в Москву из США прилетел человек-легенда, который одним из первых, еще в 1990-е годы, освоил систему записи Владимира Степанова (1866–1896), использовавшуюся при фиксации балетов Петипа. Фаллингтон — музыкант по образованию, историк и практик танца, автор образовательных программ по классическому наследию — посвятил свою жизнь работе с гарвардской коллекцией и сценическому воплощению расшифрованной хореографии. Преданностью к делу он привлек внимание руководителей балетных трупп, воссоздателей классических балетов. Сегодня он, пожалуй, — главный авторитет в вопросе аутентичности текстов Петипа. Его доклад «Как быть с музыкой: реконструкция па из балетов “Фауст”, “Трильби” и “Волшебное зеркало” (по материалам Гарвардской театральной коллекции)» заострял, а не вуалировал сложность любых балетных реконструкций на основе записей, предупреждая, что истина в этом вопросе очень неоднозначна и едва уловима. Подкупающая честность исследователя была не менее

важна, чем интригующие видеофрагменты с неизвестными вариациями Пети́па (в исполнении артистов труппы Pacific Northwest Ballet, Сиэтл).

О необходимости воскрешения утраченных постановок Пети́па, а, следовательно, об актуальности любых записей, хранящих тексты, сообщалось в докладе «Балетная нотация — аксиома или повод для творчества». Докладчик, московский балетмейстер Наталья Воскресенская, также занимается реконструкциями шедевров. Результаты ее работы — «Танец часов из оперы “Джоконда”» Пети́па и «Вальс снежных хлопьев» Иванова. Постановки были апробированы в японской компании, которая, по мнению Воскресенской, не во всем справилась с требованиями текста. Заинтересованность классических российских трупп в приобретении этих изюминок концертного репертуара, как ни странно, отсутствует...

С нетерпением аудитория ждала появления Алексея Ратманского с докладом «Реконструкция балетов М. И. Пети́па по нотациям в системе В. И. Степанова: личный опыт». Кто-то даже искал его в зале, хотя было заранее известно, что перед самым началом конференции балетмейстер был занят выпуском премьеры «Арлекинады» в Нью-Йорке. И действительно, предстать перед участниками конференции в Москве Ратманскому помог не скоростной перелет через океан, а Интернет и Скайп — чудеса современной техники. Как раз об «Арлекинаде» как опыте сценического воссоздания двухактного балета Пети́па 1900 года и шла речь в его выступлении. Доклад, раскрывший кропотливую методологию исследовательской и постановочной работы Ратманского, стал ярким событием конференции. Слушатели узнали о том, что Ратманский самостоятельно выучил систему записи Степанова, после чего лично, без помощников и консультантов (как в «Спящей красавице» и «Лебедином озере»), расшифровал хореографию «Арлекинады»; также услышали, что оригинальные тексты Пети́па отличаются от привычного нам сегодня в классике комбинационного мышления, и их логика движений не всегда удобна и доступна современным исполнителям; что часть танцев пришлось доставлять из-за лакун в нотации. Скрупулезное изучение наследия Пети́па, как признал Ратманский, обогатило его как балетмейстера, и, при всей невероятной сложности работы, он готов продолжать подобные опыты.

Исследователей, обладающие навыками чтения записей по степановской системе, можно перечесать поименно. Поэтому важен сам факт их одновременного участия в московской конференции.

Видеоприимерами подлинников Петипа дополнил показы Фаллингтона Сергей Конаев. Андрей Галкин, молодой сотрудник Института искусствознания, в активе которого уже есть расшифровка гарвардских записей «Лебединого озера» и «Эсмеральды», подробно осветил пантомиму балетов Петипа, как она записана в нотациях. А патриарх американского балетоведения Рональд Уайли (когда-то первым начавший изучение гарвардской коллекции с трех балетов на музыку Чайковского) представил доклад о последнем балете Петипа «Почему “Волшебное зеркало” было “фатальным зеркалом”?». Таким способом была обнародована часть только что законченной монографии Уайли о великом мастере танца.

Если гарвардские записи уже вошли в балетный обиход, то представленные в докладе дирижера и музыковеда Алексея Василенко (Германия) сведения о хореографических нотациях Анри Жюстамана стали сенсацией. Оказывается Жюстаман, французский балетмейстер, современник Петипа, делал подробные записи балетов, как собственных, так и чужих (включая самые известные — «Жизель» или «Ундину»). Предметом рассмотрения Василенко стал действенный танец в «Ундине» Ж. Перро. Слушатели засыпали докладчика вопросами по поводу жюстамановской записи «Жизели» (из которой решение ансамбля второго действия будто бы перешло в петербургскую редакцию «Жизели» Петипа). Дискуссию породила чья-то реплика, о том, что после фиксации «Жизели» Жюстаманом балет возобновлялся (для парижского дебюта М. Муравьевой в 1863 году) в новой редакции Люсьеном Петипа, удвоившим белые ансамбли.

Своеобразным ответом предыдущему докладчику стало выступление В. Гаевского «Петипа и проблемы авторства “Жизели”». Докладчик начал не без юмора: «Вот уж не думал, что мне придется защищать Петипа, чей юбилей мы все празднуем, но сделаю это...»

Живые реакции, вопросы, прения были отличительной чертой этой конференции, вовлекшей в свою орбиту немало новых исследователей танца — собственно историков балета, музыковедов, филологов, библиотекарей, архивистов, социологов. Иногда внимания в докладе заслуживало только манящее название («Петипа в Великобритании: отклики прессы на постановки Н. Г. Сергеева в 1930—1940-е гг.», «Балет Петипа “Приказ короля”: then and now», «Летом 1899 года, в Милане», «Петипа: от Дягилева к “Русским Балетам Монте-Карло»», «Дела о яблоке и кошке. “Рапорт о происшествии” в системе Императорских

театров»). И все же, в большинстве своем, сообщения имели отношение к научным изысканиям.

Часть иностранных гостей представила результаты исследований творчества и биографии Мариуса Петипа. Так, известная французская исследовательница П. Мелани (Франция) выступила с темой «“Парижский рынок” на сцене Парижской оперы (1861)»; балетный обозреватель из Великобритании Н. Мейснер рассмотрела причины несостоявшейся премьеры последнего балета Петипа «Роман бутона розы»; Л. Ормигон (Испания) поведала об «опасных авантюрах Петипа в Испании». М. Водзицкий (США) показал себя редким знатоком творчества старшего брата Мариуса Петипа — Люсьена, поразил найденными в старой французской периодике материалами о постановке Л. Петипа «Вакханалии» в опере «Тангейзер» на сцене Парижской оперы. Героинями докладов стали и дочери Петипа — Мария («Штрихи к портрету» И. Боглачевой, Петербург) и Вера («Дневники Веры Петипа (1900-е гг.)» Ю. Полубневой, Москва).

В московской конференции была активно представлена кафедра балетоведения Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Ее заведующий, Б. Илларионов, познакомил слушателей с еще одной частью своего обширного исследования балетов Петипа, выступив с докладом «“Раймонда” в Мариинском театре – 1993: Юрий Григорович vs Константин Сергеев»⁵; выпускник кафедры балетоведения АРБ прошлых лет, сотрудник петербургского Театрального музея С. Лалетин привлек внимание своим докладом «Пьерина Ленъяни — балерина М. И. Петипа»; недавние выпускники кафедры, аспирантки С. Тихоненко и М. Баринаова, вызвали большой интерес оригинальными темами докладов: «Творчество М. И. Петипа в зеркале критики С. Н. Худекова»⁶ и «Облик и мастерство классической танцовщицы эпохи Петипа»⁷ соответственно. Наконец, автор этих строк, также представитель АРБ, темой своего выступления избрала «Судьбу балетов Петипа на мариинской сцене в постреволюционные годы»⁸, задавшись

⁵ Публикация на основе доклада: Илларионов Б. А. Две «Раймонды»: хореографические версии К. М. Сергеева и Ю. Н. Григоровича. Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 6-22.

⁶ Публикация на основе доклада: Тихоненко С. В. Творчество Мариуса Петипа в зеркале критики Сергея Худекова (по материалам периодических изданий XIX века) // Культура и искусство, 2018. № 10. С. 64-72.

⁷ Публикация на основе доклада готовится в сборнике РГИИ.

⁸ Публикация на основе доклада готовится в сборнике РГИИ.

вопросом, в какие годы исчезли из репертуара или прошли в последний раз легендарные спектакли старого репертуара.

Невозможно перечислить все сюжеты, затронутые отечественными докладчиками из разных городов. Москва сменялась Санкт-Петербургом, Санкт-Петербург — Екатеринбург, Екатеринбург — Казанью, Казань — Новосибирском... Известные балетные исследователи — В. Бочаров, С. Конаев, О. Петров, И. Складневская, О. Федорченко — чередовались с дебютантами, способными, как показала конференция, составить новую генерацию балетоведов.

Итак, конференция «Мариус Петипа. Империя балета: от возвышения до упадка» завершилась. Безусловно, она останется важнейшим событием исторического юбилея, доказавшим, между прочим, что созданной Петипа империи балета до упадка еще очень далеко.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 7 (16–22 дек.). 72 с.
2. В разделе «Пароходство» // Санкт-Петербургские ведомости, 1947. 4 июня. С. 4.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.: Искусство, 1963. 552 с.
4. Неизвестный Петипа. СПб.: Композитор, 2015. 456 с.
5. Петербургский балет. Три века: хроника. СПб.: Академия Рус. Балета им. А. Я. Вагановой, 2017. Т. VI. 1976–2000. С. 513.
6. Волынский А. Балет // Страна, 1918. № 10. 9 (27) апр. С. 3.
7. Мариус Петипа. Танцемания. Т. I. Век Петипа. СПб.: СПб музей театр. и муз. искусства, 2018. С. 1.
8. Мариус Петипа. Танцемания. Т. II. После Петипа. СПб.: СПб музей театр. и муз. искусства, 2018. С. 8–72.

REFERENCES

1. Biryuch Petrogradskix gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 7 (16–22 dek.). 72 s.

2. V razdele «Paroxodstvo» // Sankt-Peterburgskie vedomosti, 1947. 4 iyunya. S. 4.
3. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX v. L.: Iskustvo, 1963.552 s.
4. Neizvestny`j Petipa. SPb.: Kompozitor, 2015. 456 s.
5. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika. SPb.: Akademiya Rus. Baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2017. T. VI. 1976–2000. S. 513.
6. *Voly`nskij A.* Balet // Strana, 1918. № 10. 9 (27) apr. S. 3.
7. Marius Petipa. Tancemaniya. T. I. Vek Petipa. SPb.: SPb muzej teatr. i muz. iskustva, 2018. S. 1.
8. Marius Petipa. Tancemaniya. T. II. Posle Petipa. SPb.: SPb muzej teatr. i muz. iskustva, 2018. S. 8–72.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ВОЗВРАЩЕНИЕ «МАНКУРТА» НА БАЛЕТНУЮ СЦЕНУ

Аджибаев Ч. И.¹

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

Статья посвящена балету «Манкурт» К. Молдобасанова по роману Ч. Айтматова «Буранный полустанок». Проводится детальный анализ спектакля, поставленного на сцене Киргизского Национального Академического театра оперы и балета имени А. Малдыбаева. Особое внимание автор уделяет личности писателя, тесной связи музыкального театра с художественной литературой, музыкой и хореографией.

Ключевые слова: Чингиз Айтматов, балет «Манкурт», интерпретация, литература и хореография, киргизский балет.

RETURN MANKURT TO THE BALLET SCENE

Adzhibaev Ch. I.¹

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

The article is devoted to the ballet *Mankurt* by K. Moldobasanov based on the novel *Burannyy polustanok* (*Snowstorm station*) by Chingiz Aitmatov. A detailed analysis of the play, staged at the Kyrgyz National Academic opera and ballet theatre named after A. Maldybaev. The author pays special attention to the personality of the writer, the close connection of the musical theater with fiction, music and choreography.

Keywords: Chingiz Aitmatov, ballet *Mankurt*, interpretation, literature and choreography, Kyrgyz ballet.

Одним из ярких эпизодов в романе «Буранный полустанок» Ч. Айтматова¹ является легенда о манкуртах. Главным героем является

¹ Роман был впервые опубликован в 1980 году в журнале «Новый мир» под названием «И дольше века длится день».

плененный врагами-жуаньжуанями человек, насильственно обращенный в рабство, лишенный памяти о своем происхождении и безукоризненно выполняющий волю хозяина.

В далеких сарыюзекских степях племена жуаньжуаней нападали на племена найманов. Взятых живых людей в плен они подвергали страшным пыткам. Согласно легенде, обращение в рабство происходило ужасающим, диким способом. На обритую голову пленных натягивали куски верблюжьей шкуры (шейной части недавно убитого верблюда) — так называемое шири. Далее руки и ноги раба заключали в оковы, а на шею надевали кангу², чтобы голова не имела возможности контактировать с землей. В таком виде раба бросали в пустыне без еды и воды на некоторое время. Из-за того, что пленник постоянно находился под прямыми лучами беспощадного солнца, шири начинала сужаться и прилипать к коже головы так, что волосы начинали вращаться, доставляя неимоверную боль. Не каждый мог выдержать это адское испытание. В чудовищных муках под лучами палящего солнца несчастные жертвы теряли рассудок. Смерть была спасением для плененных, а тот, кто оставался в живых, полностью лишался памяти и превращался в бесценного раба-манкурта, зависимого от желаний хозяина. Эта участь постигла и героя романа Жоломана. Из смелого и гордого юноши он стал жалким рабом, чучелом прежнего человека.

Сердце матери Найман-Эне не находило покоя от мыслей о пропавшем сыне, после долгих и безуспешных поисков она, наконец, находит его, но вместо счастья и радости ее обуревают ужас и боль от сознания, что сын теперь стал манкуртом. Она, не теряя надежды, безуспешно пытается пробудить его память, напомнить, кто он, кто его родители. Когда жуаньжуани застают разговор Найман-Эне с манкуртом, они решают избавиться от нее руками сына. При повторной встрече напуганный и введенный в заблуждение манкурт пускает стрелу прямо в сердце своей матери, Найман-Эне. Платок, который покрывал ее голову, падая, превращается в птицу. Птица взлетает, выкрикивая: «Вспомни, чей ты? Как твое имя? Твой отец Доненбай! Доненбай! Доненбай!» [1, с. 202].

Даже взятая вне остальных сюжетных линий романа, эта легенда утверждает главную, основополагающую идею писателя: «Человек без памяти прошлого, поставленный перед необходимостью заново определить свое место в мире, человек, лишенный исторического опыта

² Шейная колодка из двух половин сухого дерева с вырезом для шеи. При надевании на шею канга замыкается, и скрепляется печатью.

своего народа и других народов оказывается вне исторической перспективы и способен жить только сегодняшним днем» [2, с. 292]. Вот истинный смысл понятия «манкуртизм».

Тема, которую затронул Ч. Айтматов в романе «Буранный полустанок» — утрата национальной идентичности — находит живой интерес и в наше время. Она не раз побуждала постановщиков к воплощению литературного сюжета в спектаклях³. Хореографам приходилось сталкиваться с некоторыми сложностями: было трудно, прежде всего, верно, максимально точно, не примитивно передать основную мысль автора.

Так, в 1987 году на сцене Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева впервые была осуществлена постановка балета «Сказ о манкурте» К. Молдобасанова⁴. Балет не смог закрепиться в репертуаре театра и сошел с афиш театрального сезона в 1987 году. Со дня премьеры спектакль был показан пять раз. К сожалению, в архиве Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева, а также Центрального государственного архива Киргизской Республики не сохранились видео материалы данного спектакля. Анализировать и давать критическую оценку предоставляется возможным, только опираясь на статьи и рецензии в периодических изданиях, а также интервью артистов балета и дирижеров, работавших в тот период.

По свидетельству заслуженного артиста Киргизской Республики, главного дирижера Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева Н. Полотова публика еще не была готова принять новшества, созданные союзом композитора и хореографа. «Музыка балета “Сказ о Манкурте” — неделимый “билингвистический” стиль музыки К. Молдобасанова, органично совмещающий традиционное и современное составляющее композитор-

³ «Сказ о манкурте» К. Молдобасанова, хореограф У. Сарбагишев, 1987 г., Киргизский Национальный Академический театр оперы и балета им. А. Малдыбаева; «Легенда о птице Доненбай» Ю. Симакина, хореограф Л. Лебедев, 1983 г., Малый театр оперы и балета им. М Мусоргского; «Круг памяти» Н. Закирова, хореограф Б. Аюханов, 1983 г., Самаркандский государственный театр оперы и балета; «Манкурт» К. Молдобасанова, хореограф Т. Османов, 2015 г., Киргизский Национальный Академический театр оперы и балета им. А. Малдыбаева; «Манкурт» Н. Закиров, хореограф Б. Аюханов 26/06/2017 Казахская государственная филармония им. Жамбыла.

⁴ Либреттист — М. Баялинов, дирижер-постановщик К. Молдобасанов, хореограф — У. Сарбагишев, художник-постановщик С. Бенедиктов. Исполнители главных партий: Найман-Эне — А. Токомбаева, Жоломан (манкурт) — А. Рыскулов.

ского мастерства, причем “высокого градуса”. Духовно-нравственное начало легенды о манкуртах, стала отправной точкой в создании столь сложной, многоуровневой балетной партитуры» [3, б/с].

Также о сложности музыкальной партитуры говорил композитор В. Роман. Признавая достижения своего коллеги в создании столь серьезного и многогранного музыкального сочинения, он отмечал, что музыканты (равно как и обычные зрители) не были готовы к новому стилю К. Молдобасанова. «Музыка этого произведения — большое достижение композитора К. Молдобасанова. Непростой язык, многоплановая образная фактура, поистине счастливые композиторские находки гармонических и полифонических приемов письма, оригинальные ритмические и формообразующие средства, необычность оркестрово-тембровых красок — все это в сочетании делает партитуру “Сказа о манкурте” по-настоящему профессиональной. Мне, кстати, известно, что при жизни композитора достичь приемлемого исполнения партитуры все-таки не удавалось. Сам автор — дирижер — неоднократно сетовал на недостаточно проявляемое оркестрантами театра исполнительское мастерство. Говорил, что “они боятся партитуры”. И тут, видимо, есть над чем еще поработать нашим дирижерам при обращении к этому сложному произведению» [4, с. 8].

Спектакль «Сказ о манкурте» был представлен в 3-х действиях, 6-ти картинах, и состоял из 39 танцевально-действенных сцен. «Создателями балета было открыто немало режиссерско-хореографических находок. И все же приходишь к убеждению, что с пользой для ясности и соразмерности самого спектакля можно было бы отказаться или хотя бы существенно уменьшить такие драматургически второстепенные сцены, как «Восточный базар», «Танец девушки, торгующей золотом», «Танец старого торговца кувшинами» и др.» [5, с. 50].

«Сказ о манкурте» К. Молдобасанова — последнее сочинение крупнейшего киргизского композитора и дирижера, специально написанное для балета. Оно стало вершиной его творчества, — произведением, сопоставимым с сочиненным ранее балетом-ораторией «Материнское поле» по одноименной повести Ч. Айтматова.

Партитура балета построена на конфликтном столкновении двух противоположных миров: светлой, эмоционально открытой лирики, воплощенной в образе любящей женщины и трагической матери Найман-Эне, и сил зла, воинственных жуаньжуаней, обрисо-

ванных приемами музыкального гротеска. И это основное смысловое музыкальное содержание прочно опирается на национальную художественно-интонационную основу, в которой легко уловимы традиции конкретных жанров киргизского фольклора и разнообразие современных ритмов.

Для характеристики найманов композитор использует элементы типичной киргизской народной музыки с ее яркой, национальной основой (мотив архаической, старинной мелодии «Бек арстан таши»). Мир найманов озвучен красивой лирической мелодией скрипок, виолончелей и челесты.

Противоположными средствами музыкальной выразительности звучат ноты завоевателей: это слегка затушеванная пентатоника с множеством резких диссонансов-кластеров и преобладанием тембров духовых, медных и ударных инструментов. Мелодическая характеристика жуаньжуаней — яркая, красочная, определяющая зловещую натуру жестоких захватчиков, поработителей.

К. Молдобасанов использовал специфические тембры и характерные регистры отдельных инструментов, при смешивании которых он добился точного выразительного эффекта. Композитор, применяя современную композиторскую технику, подверг значительной трансформации киргизский мелос, что привело к творческому переосмыслению и усложнению данного произведения. При этом он использовал широкий диапазон укоренившихся «ориентальных» интонаций и приемов, образовавшийся в советской и русской музыке, которые обычно посвящают темам Востока.

В балете «Сказ о манкурте» К. Молдобасанов выходит за пределы национальной культуры и обращается к вечным, общезначимым ценностям. Его балет перекликается со многими произведениями современного искусства, отразившими сегодняшний взгляд на историю, позицию сохранения жизненно необходимой национальной памяти.

Попытку освоить столь сложную партитуру повторно руководство театра предприняло в 2015 году. Для молодого хореографа, главного балетмейстера Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева Т. Осмонова спектакль «Манкурт» стал дипломной работой, выполненной на кафедре балетмейстерского образования Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой под руководством мастера Ю. Петухова.

Премьера спектакля состоялась 18 апреля 2015 года на сцене Киргизского Национального Академического театра оперы и балета им. А. Малдыбаева. В создании модерн-балета «Манкурт» на музыку К. Молдобасанова активное участие приняли: либреттист Т. Саламатов; художник-постановщик А. Байгазиев; художники И. Валиахметова, А. Кудайбергенова, С. Аспин. Главные партии исполнили артисты Кабатай кызы (Найман-Эне), А. Брюханов (Дононбай), К. Надырбек уулу (Жоломан (манкурт)), Г. Садыбакасова (Айнуры), Э. Марат уулу (Предводитель жуаньжуаней).

Учитывая опыт предшествующей постановки, хореограф Т. Осмонов совместно с дирижером Н. Полотовым заметно сократил партитуру спектакля. Модерн-балет «Манкурт» был представлен в 2-х действиях и 3-х картинах с прологом и эпилогом.

Спектакль отмечен сложностью и многоплановостью хореографического решения: монологи и дуэты героев, массовые танцевальные сцены племени найманов решенные балетмейстером преимущественно лексикой классического танца, искусно синтезированы киргизскими танцевальными орнаментами положений рук и головы. Контрастно им выступает характеристика Предводителя жуаньжуаней и его воинственного окружения, выраженная характерным гротескным танцем. Образы «злого мира» жуаньжуани в спектакле носят обобщенно-символический характер. Их суть неизменна. Насилие и вихревой напор, сметающий все на своем пути, бросает полчища угнетателей то в жестокий марш (поход против найманов), то в развратные пляски — оргии.

В прологе перед зрителями хореографически изображены четыре манкурта. Происходит экспозиция образа главного героя (Жоломана) в виде монолога, который сменяется дуэтом с появившейся Айнуру (Луной). Задается тема манкурта с его неординарным мироощущением. Хореографу удалось явственно и доходчиво донести до зрителя боль и мучения пленных; но кто такая Айнуру, и почему они соединяются в дуэте, до определенного момента остается тайной.

Первую картину спектакля — праздник совершеннолетия сына Доненбая и Найман-Эне хореограф выстраивает в хореографической форме *pas d'action*. Перед зрителями раскрывается массовое гуляние: в окружении девушек (кордебалета) исполняется танцевально-игровая борьба кукол, которая разбивается танцем четверки юношей. Далее следует энергичная хореографическая массовая мужская сцена,

сменяющаяся контрастным ей номером четверки женщин. После следует развитие представленных номеров с добавлением соло Жоломана, и все завершается эффектной кодой, в которой юноши и девушки веселятся на поляне. Их гибкие тела, ловко вращаясь, совершают необычные прыжки, подчиняясь музыке композитора К. Молдобасанова. Особенностью хореографической лексики, сочиненной Т. Осмоновым, является вкрапление видеоизмененных национальных движений киргизского танца в элементы неоклассического танца.

Хореографическая форма *pas d'action* резко сменяется *entré* родителей Жоломана, которое создано по «арочной» системе: начало и конец повторяются в позе, когда Найман-Эне одной ногой запрыгивает на колено Доненбая, а второй ногой обвивает его торс. Руки героев характерно выделены позой, заимствованной из народного танца. Энергичное *entré* плавно перетекает в красивый чувственный дуэт. Кажется, что «Ночь счастья», как назвал дуэт-адажио Найман-Эне и Доненбая композитор, может длиться бесконечно. Хореограф строит дуэт на сочетании протяжных, красивых линий танца балерины и спокойных, не усложненных поддержках ее партнера. Этим достигается состояние полного покоя, умиротворенности героев. В конце дуэта появляется четверка девушек, исполняющих многочастную вариацию, характерными движениями которой представляются: *attitudes; en l'air* в позу *esarté*, заканчивавшийся в *plié*; положения рук в позиции *allongé*.

В следующей сцене главный герой Жоломан вместе с друзьями собирается на охоту, не подозревая о надвигающейся беде. Он возглавляет поход. Следом, повторяя его движения, идет четверка мужчин. У всех пятерых в руках охотничий лук, который обыгрывается лишь одним иллюстративным движением стрельбы из него.

С появлением коварных жуаньжуаней становится заметна разница между двумя противоборствующими племенами, как в одеяниях, так и в музыкально-хореографическом тексте. Жуаньжуани, одетые в серо-черные одеяния, вероломно вторгаются в племя найманов, одетых в яркие разноцветные костюмы. Серо-черная гамма захватчиков быстро надвигается и поглощает людей в многоцветных нарядах. Хореографический текст жуаньжуаней отличается резкостью, заниженным положением корпуса, а также быстрой мелкой техникой с острыми прыжками. Их движения грубые, изломанные и дисгармоничные. Напротив, движениями с множеством сложных, гармоничных элементов представлены беззащитными найманами. В

конце схватки остается лишь один воин, Доненбай, который тоже погибает от рук захватчиков в неравном бою.

Попытки внезапно появившегося Жоломана отомстить за смерть отца безуспешны. Он попадает в плен к жуаньжуаням. Здесь же начинает свой танец Найман-Эне, кружась в жутком, душераздирающем танце, показывая всем своим существом гнев и боль за побежденных близких и родных.

Подлинной трагедией овевян монолог страданий Найман-Эне. Она сменяет яркий головной платок на черный. Хореография наполнена контрастными движениями: спокойными и резкими, опустошенными и экспрессивными, которые создают волнующий образ. Особый акцент делается на руки, которые словно крылья птицы, летящей против сильного ветра, пытаются удержаться в полете. Характер исполнения страдающий, словно «крик души». Настроение монолога усиливается кордебалетом, сострадающим героине через синхронные связки движений.

После ухода кордебалета появляется Айнуру. Она сплетается в дуэтино с Найман-Эне. Хореографическая партия Айнуру явилась отличительной чертой режиссерского решения хореографа. Он сумел воплотить на сцене важный для Ч. Айтматова образ луны, особо описываемый в первоисточнике, который являлся собеседником и путеводителем для матери и сына.

Вторая картина балета начинается с массового праздника в стане жуаньжуаней. Хореограф вновь выбирает крупную танцевальную форму *pas d'action* для раскрытия мира и образа жизни жуаньжуаней. Угловатость, огрубленность их танцевально-пластических движений еще более подчеркнута механистичностью пластики артисток женского кордебалета. Музыкально-хореографический текст контрастен племени найманов: движения отличительно резки, более динамичны, а поддержки выделяются своей нестандартностью. Создается образ дикого, жестокого и развратного народа. Взаимодействие между парами здесь иное — женщины могут лежать на полу, и мужчины обращаются с ними властно и жестко.

Массовую сцену сменяет *entré* Предводителя жуаньжуаней в форме вариации. С целью передать грубость, душевную «уродливость» и властность Предводителя средствами хореографической пластики хореограф наделил вариацию этого героя лейтмотивным движением — укороченным *attitudes*. Все остальные движения (*grand pas jeté*

développé, grand pirouettégrand pirouetté и др.) исполнялись широко, в строго классической манере. Создавалось визуальное впечатление несурзанности самого лейтмотивного движения по отношению к сочиненному материалу.

Одна из красивейших сцен балета — танец наложниц — изобилует стилизованной и сложной по технике хореографической лексикой. Пластика у женщин жуаньжуаней извилиста, подобна движениям змеи.

Предваряет коду впечатляющая сцена оргии. На фоне наложниц Повелитель жуаньжуаней соединяется в дуэтом танце с самой статной из них, демонстрируя всем свою мощь и мужскую силу. Все движения исполняются колко и грубо, с высокими «зависающими» в воздухе прыжками.

Душераздирающую сцену пыток Жоломана и насильственного превращения в манкурта, а также сцену нескончаемых поисков Найман-Эне родного сына, хореограф органично соединил в единое целое. Т. Осмонов умело использовал кинематографический прием одновременной иллюстрации не совпадающих по времени и месту развертывания событий в одном эпизоде. В решении данной задачи хореографу помог художник по свету, разделив сцену на два плана контрастирующими лучами света. Таким способом удалось донести до зрителя идею разного местонахождения героев. События, разворачивающиеся на ближнем плане, — монолог мечущейся, находящийся в поиске сына, Найман-эне; на дальнем плане — пантомимная сцена насильственного перевоплощения Жоломана в манкурта.

В предшествующей редакции балета для решения данных узловых эпизодов хореографу У. Сарбагишеву понадобилось 2 картины, 9 танцевально-действенных сцен⁵.

Монолог-страдание Жоломана решен Т. Осмоновым преимущественно пантомимно. Постоянно согнутый корпус, неустойчивость ног, а также сжимающие голову руки, пытающиеся снять шири, передают всю мучительную боль героя. Внезапно из глубины сцены возникает Айнуру, спасающая Жоломана от изнуряющей жары и избавляющая на короткое время от дневных мук. Ее вариация медленная и нежная, словно переливчатые движения среди своих девушек-двойников в белом одеянии (в середине номера образ Айнуру начинает множиться).

⁵ Картина 4 — Жоломан в плену. Пытка. Воспоминание Жоломана. Превращение в манкурта. Картина 5 — Ожидание матери. Караван. Восточный базар. Танец девушек с золотом, шелками. Общий танец. Поиски сына.

Превращенный в человекоподобное животное, Жоломан тщетно пытается найти ту самую, единственную Луну, что его заморозила. Данный номер был создан Т. Осмоновым под влиянием хореографов-классиков. Хореографическая композиция напоминает картины так называемого «тюнингового балета»: «Лебединое озеро» (2 акт), «Жизель» (2 акт), «Баядерка» (3 акт).

Особого накала страстей достигает дуэт Манкурта и матери. После долгих скитаний в поисках сына Найман-Эне встречается пастухов. Она видит среди них Жоламана, который ее не узнает. Потеряв память, он превратился в безгласного и покорного раба, признающего отныне только своего хозяина. Музыкально-хореографический текст психологически насыщенного дуэта построен на связных (связующий атрибут — посох) замысловатых переходах и поддержках. Мать пытается увидеть проблеск памяти в опустошенных глазах сына. Все действие сопровождает нежная, лирическая музыка. Следует отметить, что сцены, связанные с образом матери — Найман-Эне — лучшие страницы партитуры.

Найман-Эне не перестает взывать к памяти сына, но все ее старания тщетны. Их дуэт прерывает внезапное появление жуаньжуаней. Замечая, что манкурт беседовал с чужестранкой, они жестоко избивают несчастного юношу. Хореография данного эпизода решена действенным танцем. Жуаньжуани, словно хищные звери, по приказу Предводителя нападают на манкурта: заламывают его руки за спину, играючи перебрасывают от одной группы кордебалета к другой, затем, окружив со всех сторон, начинают избивать камчой. Предводитель жуаньжуаней пантомимными средствами приказывает убить женщину, если она еще раз посмеет заговорить с манкуртом.

И вот — самая трагическая сцена балета, в которой мать беседует с сыном, уговаривает его бежать, вернуться в родные края, но вместо этого получает смертоносную стрелу прямо в сердце. Заключительный дуэт Найман-Эне и манкурта хореограф наделил определенной смысловой нагрузкой: на протяжении всего дуэта несчастная мать пыталась погладить своего сына, избавить его от боли, сняв с его головы шири. Манкурт, воспринимая действия матери исключительно, как причиняющие страдания, убивает ее стрелой из лука. Вся сцена заливается огненно-красным цветом; звучание оркестра обрывается ударом барабана.

Эпилог. Звучит пронзительная мелодия с горьким, щемящим оттенком. Это инверсия темы «Дуэт Найман-Эне и манкурта» из 3-го действия. На авансцене появляется манкурт. Он свободно прогуливается по сцене от одной кулисы к другой, будто по тропинке взбирается на вершину холма. По дороге вверх, то ли от усталости, то ли от знойной жары, манкурт прячется от лучей палящего солнца в укромном месте, и начинает играть в алычики⁶.

За действиями сына на вершине холма наблюдает Найман-Эне, находящаяся на пьедестале в глубине сцены. В момент наивысшего напряжения в музыкальном отрывке («Кара за зло») на сцене появляется белая птица Доненбай, спрашивающая и призывающая героя: «Чей ты? Как твое имя? Вспомни имя свое!» [1, с. 202]. В либретто птица Доненбай появляется дважды, в конце первой картины и в эпилоге: «...раскинув крылья зависает над колыбелью белая птица — символ доброты и человеколюбия, великой силы материнской любви» [6]. Но в постановке балета эта идейно-драматургическая вершина спектакля не получила убедительного хореографического решения, так же как и сцена землетрясения, названная композитором как «Кара за зло».

Образы Найман-Эне и Жоломана претерпевают в балете существенную психологическую трансформацию. Юной и счастливой, изведшей радость рождения сына, предстает в начале спектакля Найман-Эне. В конце она — изнуренная поисками сына женщина, но не утратившая, надежду вернуть ему память. Финал трагичен: мать погибает от самых родных для нее рук. Образ Жоломана, помимо психологических метаморфоз, претерпевает в балете и пластико-хореографические изменения. Разрушение души и сознания героя выражено в пластике. Если в первом акте он — джигит, ловкий, задорный юноша, виртуозно владеющий оружием (преимущественно выражено классическим танцем), то в последующих действиях, став запуганным и забитым насильниками манкуртом, герой утрачивает былую искусную танцевальную «речь».

Спектакль в хореографии Т. Осмонова, несмотря на неоднозначность решения различных частей, в целом получился логически выстроенным, динамичным, волнующим зрителей. Кроме того, балет стал очередным свидетельством, что классическая лексика не устарела, не исчерпала своих возможностей. Напротив, классическая лексика при умелом синтезе с техниками современного танца, способна рождать новые хореографические выразительные

⁶ Национальная игра в кости тюркских народов.

средства. В результате, история, сочиненная выдающимся писателем Ч. Айтматовым, обрела достойную жизнь на балетной сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айтматов Ч.* Буранный полустанок. М.: Сов. писатель, 1987. 606 с.
2. *Айтматов Ч.* Ранние журавли. М.: Молодая гвардия, 1978. 314 с.
3. *Аджибаев Ч.* Беседа с Н. Полотовым. Бишкек, 2019. 14 марта // Личный архив автора (публикуется впервые).
4. *Роман В.* Музыка айтматовского пера // Слово Кыргызстана. 2014. 10 сент. С. 8.
5. *Уразгильдеев Р.* «Накоплены подлинные музыкальные богатства...» // Советский балет. 1990. № 2. С. 48–50.
6. Либретто к балету «Манкурт»: рукопись.

REFERENCES

1. *Ajtmatov Ch.* Buranny`j polustanok. M.: Sov. pisatel`, 1987. 606 s.
2. *Ajtmatov Ch.* Rannie zhuravli. M.: Molodaya gvardiya, 1978. 314 s.
3. *Adzhibayev Ch.* Beseda s N. Polotovy`m. Bishkek, 2019. 14 marta // Lichny`j arxiv avtora (publikuetsya vpervy`e).
4. *Roman V.* Muzy`ka ajtmatovskogo pera // Slovo Ky`rgy`zstana. 2014. 10 sent. S. 8.
5. *Urazgil`deev P.* «Nakopleny` podlinny`e muzy`kal`ny`e bogatstva...» // Sovetskij balet. 1990. № 2. S. 48–50.
6. Libretto k baletu «Mankurt»: rukopis`.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Аджибаев Ч. И. — аспирант; adzhibayev_chyngyz@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Adzhibayev Ch. I. — Postgraduate student; adzhibayev_chyngyz@mail.ru

УДК 792.8

БЕРЛИНСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА НАЧО ДУАТО: 2014–2018

Козлова К. А.¹

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

В статье дается обзор художественного руководства Начо Дуато Государственным балетом Берлина с 2014 по 2018 годы. На основе рецензий и статей немецкой прессы, программ, а также видеофрагментов спектаклей, фотографий и изображений сценографии и костюмов, дан анализ четырех балетов («Статичное время», «Кастраты», «Ржавчина», «Земля»), связанных общей остросоциальной тематикой. Выявлены проблемы и причины неприятия немецкими художественными критиками постановок и художественного руководства Начо Дуато.

Ключевые слова: балет, танец, испанский хореограф, Начо Дуато, Государственный балет Берлина, «Статичное время», «Кастраты», «Ржавчина», «Земля».

BERLIN PERIOD OF CREATIVITY OF NACHO DUATO: 2014–2018

Kozlova K. A.¹

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

The article gives an overview of the artistic direction of the Staatsballett Berlin by Nacho Duato for the period of the 2014-2018 years. On the basis of reviews and articles of the German press, programs, as well as video fragments of performances, photographs and images of scenography and costumes, was given an analysis of four ballets ("Static Time", "Castrati", "Herrumbre", "Erde") related to a common social theme. Were identified problems and reasons for the rejection of productions and artistic direction of Nacho Duato by German dance critics.

Keywords: ballet, dance, Spanish choreographer, Nacho Duato, Staatsballett Berlin, "Static Time", "Castrati", "Herrumbre", "Erde".

За последние годы творчество испанского хореографа Начо Дуато стало все чаще попадать в поле зрения русской балетной критики. Этому способствовало решение Дуато в 2011 году возглавить балетную труппу Михайловского театра. Несмотря на то, что трудовой договор

Начо Дуато с Михайловским театром был подписан на пять лет с правом продления, через три года работы в Петербурге испанский хореограф решает переехать в Берлин, чтобы возглавить там Государственный балет Берлина (Staatsballett Berlin): «Мне уже два раза предлагали работать в Берлине: в 1992 году, когда я возглавил Национальный театр танца в Испании, затем в 2010 году, и теперь. На третий раз я просто не смог им отказать», [1] — вспоминал Дуато.

С августа 2014 года Начо Дуато занял пост художественного руководителя Государственного балета Берлина, сменив на этом посту Владимира Малахова, более десяти лет возглавлявшего труппу.

В течение первого берлинского сезона 2014/2015 годов Начо Дуато осуществил перенос своих прошлых балетов «Спящая красавица», «Многогранность. Формы тишины и пустоты», «Белая тьма» и поставил один новый — «Статичное время». Во втором сезоне 2015/2016 годов хореограф перенес в Берлин работы «Ржавчина» и «Кастраты». Все свои балеты Дуато выпускал совместно с Иржи Килианом, Охадом Нахарином. В третьем сезоне 2016/2017 годов Дуато показал премьеру нового балета «Земля». В сезоне 2017/2018 годов был поставлен балет Виктора Уллате «Дон Кихот» в хореографической обработке Начо Дуато, и также произошел перенос петербургской версии балета «Ромео и Джульетта».

Поскольку понимание творчества хореографа невозможно без анализа его постановок, в рамках данной статьи обратимся к нескольким балетам Начо Дуато, осуществленным в берлинский период: «Статичное время», «Кастраты», «Ржавчина», «Земля». Выбор только четырех балетов объясняется, во первых, их общей тематической направленностью, связанной с раскрытием сложных внутриличностных и остросоциальных вопросов, а, во вторых, тем, что перечисленные балеты до сих пор не увидели отечественной сцены.

«Статичное время»¹ — долгожданный первый оригинальный балет Начо Дуато для Государственного балета Берлина. Дуэт мужчин, который проходит через весь балет, выражает через пластику палитру чувств: любовь, смятение, злость, смерть. Один одет в белое трико, другой, его alter ego, — в черное. Взаимодействие главных исполнителей происходит на фоне группы танцовщиков, состоящей из двух троек, облаченных в синие и фиолетовые костюмы.

¹ Премьера состоялась 14 мая 2015 года.

Немецкий критик Сандра Лузина описала постановку Дуато так: «Балет начинается с мужского дуэта, имеющего гомосексуальный намек. В любом случае отношения между этими двумя людьми остаются туманными. Движения грубые. Танцовщики, держась за руки то притягиваются, то отталкиваются друг от друга. <...> Один висит на другом, как гиря на цепи. Часто нажимают пальцами на виски — жест, означающий головную боль. Они будто эмоционально подавлены, их пластика направлена к земле. <...> На протяжении всего балета, танцовщики извиваются в хаотичном порядке, подобно отряду марионеток. В финальной сцене вся группа, ерзая, лежала на сцене» [2].

Другой критик Катя Вагхи писала: «Пластика танцовщиков создавала образ крайне взволнованных мужчин, которые будто чувствовали, что у них осталось мало времени, и они пытаются успеть что-то очень быстро сказать (протанцевать) друг другу. Резкая, даже нервная пластика исполнялась преимущественно *par terre* (на полу), акцентируя тем самым момент безысходности» [3]. Затем Дуато замедлял пластические моменты до такой степени, что чувство боли усиливалось до бесконечности [4].

Балет поставлен на отдельные фрагменты из произведений В. А. Моцарта (Квинтет для кларнета и струнных, A-Dur, KV581), С. Рахманинова (Соната для виолончели и фортепиано, g-moll, op. 19) и Ф. Шуберта (Струнный квартет No. 10, Es-Dur, D 87). Педро Альканде и Серхио Кабальеро создали музыкальное вступление и интермедии.

Сценограф балета Джафар Чалаби построил массивный вращающийся корпус. Цельная черная стена, которая медленно прорезает пространство сцены, поднимается и наклоняется на 90°. Внутри расположены две отражающие конструкции, крутящиеся по отдельности вокруг друг друга.

После премьеры немецкие критики были неумолимы: «К сожалению, работа не оправдала ожидания, хотя они и были не высоки. Еще до инаугурации испанского хореографа в 2014 году говорили, что Дуато остановился в своем профессиональном развитии, достиг зенита своего творчества. <...> “Статичное время” позиционирует себя интеллектуальным и “глубоким” балетом, однако в нем можно увидеть только псевдоэкзистенциальность. <...> Начо Дуато показал нелепый, полусырой абсурдный маньеризм» [5]. «Главный хореограф не убедителен, его хореография испытывает недостаток в изобретательности. <...> Он не способен возвести Государственный

балет Берлина на новые высоты. Балет в Берлине остается трагедией» [2].

Обрушивая на Дуато бурный поток негодования, большинство рецензентов попросту не захотело понять смысл его нового творения. Лишь один критик Леа Шалмон-Фаэдо (La Chalmont-Faedo) предположила, что директор Государственного балета переживает глубокий личный кризис [6]. И это действительно так. В центре балета «Статичное время» — рассуждения хореографа на тему смерти, вечности, воспоминаний и прощания с любимыми. В данном случае это — не абстрактные понятия. Это — балет-посвящение, балет-эпитафия своему коллеге и лучшему другу Тони Фабру, ушедшему в 2013 году. Спустя полгода после премьеры, скончалась его мать, а через несколько месяцев и его отец. Будучи чутким творцом, он предчувствовал надвигающиеся темные трагические времена. К сожалению, из-за обостренной ситуации в Берлине, этот балет так и остался не понятым.

В октябре 2015 года в Берлине был представлен балет «Кастраты»², мировая премьера которого состоялась в 2002 году в Мадриде в Национальном театре танца Испании. Тема балета восходит к периоду в истории музыки, когда исполнители сопрано были на пике своей популярности, а женщинам запрещали петь в церкви. Юноши вокалисты в раннем возрасте подвергались кастрации, для приобретения высокого женоподобного голоса. Таким образом, работа Дуато повествует о страхе и тоске юноши быть посвященными в это братство. В то же время, хореограф задается фундаментальным вопросом: чем готовы пожертвовать люди ради искусства и совершенства? Таким образом, вечные вопросы художественной идентичности, власти, а также слабости и уязвимости, являются центром балета «Кастраты».

Дуато поставил балет на музыку А. Вивальди, сочиненную им специально для голоса кастрата (Nisi Dominus, RV 608; Stabat Mater, RV 621; Salve Regina, RV 616; Concerto «La notte», RV 439); и добавил разделы сочинения «Palladio» современного композитора Карла Дженкинса: «Музыка преумножила состояние ужаса от ритуала, предающего мужественности женский голос» [7].

В постановке участвуют девять мужчин, восемь из которых исполняют роль певцов кастратов, одетых в черное трико с плащом до пола, и один молодой юноша, в телесном трико. «Жертвы совершенства исполняют дуэтные и ансамблевые танцы на острое ножа» [8].

² Берлинская премьера балета «Кастраты» состоялась 22 октября 2015 года.

В конце балета группа кастратов орошает свои руки кровью (красной краской) юноши, избранного для жертвоприношения искусству. «В тусклом свете сцены, ярко освещено тело молодого певца в телесном трико с нарисованными на нем кровоподтеками» [7]. Критических заметок об этом балете в немецкой прессе было немного. Но все, кто писал о нем, были единодушны: «“Кастраты” произвели сильное впечатление, — пишет критик Елена Филипп. — Балет насыщен мощными, боевыми прыжками. <...> Поразила убийственная скорость хореографического темпа. Музыкальная точность Дуато, подобная часовому механизму, способствовала созданию сильного, стремительного и органичного беспрерывного потока движений» [7].

В феврале 2016 года прошла берлинская премьера балета «Ржавчина», созданного Начо Дуато в 2004 году для Национального театра танца Испании. Террор и насилие старо, как и само человечество. Ужасы репрессий и глубинные человеческие страдания, к сожалению, являются частью жизни. Балет Дуато «Ржавчина» посвящен именно этой теме.

Начо Дуато в 2004 году жил всего в 500 метрах от железнодорожной станции, которая стала целью исламистского террора³. Он услышал громкий взрыв и почувствовал вибрацию. «Я думал об ЭТА⁴, к которой мы привыкли. Только тогда, когда я услышал по радио, что это может быть нападение Аль-Каиды, мои пальцы начали дрожать, и мне стало по-настоящему страшно», — вспоминал хореограф [9].

В то время он уже работал над постановкой о пытках. К этому хореографа сподвигло посещение в Барселоне временной выставки фотографий о пытках инквизиции в эпоху генерала Франко. Фотографии из американский тюрьмы «Гуантанамо», еще больше взволновали и без того обеспокоенного, хореографа. После взрывов в Мадриде, его работа приняла новый оборот.

³ Теракты в Мадриде 11 марта (11/03) 2004 года были проведены за три дня до парламентских выборов в Испании и стали крупнейшими террористическими акциями в истории страны. В результате взрывов четырех пригородных электропоездов погиб 191 и было ранено 2050 человек. Дата проведения терактов была выбрана со смыслом: взрывы произошли через 911 дней после терактов в США 11 сентября (11/09) 2001 года.

⁴ ЭТА (Euskadi Ta Askatasuna — «Страна басков и свобода баск» — баск.) — баскская леворадикальная, националистическая организация сепаратистов, выступающая за независимость Страны басков — региона, расположенного на севере Испании и юго-западе Франции. Существовала с 1959 по 2018 годы.

Музыкальную основу балета Дуато доверил своему давнему партнеру, композитору Педро Альканде, который создал ее вместе с композитором электронной музыки Серхио Кабальеро. Музыка дополнена работой Дэвида Дарлинг под названием «Dark Wood», в которой сольные звуки виолончели переведены в электронный вид, создавая тревожную атмосферу. Дуато вспоминал, что после прочтения многочисленных воспоминаний жертв пыток, в его голове отчетливо отложились звуки, подобные изображениям в памяти. Дуато будто наяву слышал крики, побои, дыхание, шаги, шорохи тюрьмы. Но в балете, не использовались реальные записи этих звуков, музыкальные инструменты только имитировали их [9].

Сценография балета представляет собой соединение острых металлических декорационных конструкций, освещенных бледным светом. «Гигантский подвижный металлический забор на основном черном заднике (сценограф — Джафар Чалаби) выглядит угрожающе и может восприниматься в качестве тюрьмы, забора или клетки, вызывая ассоциации с концентрационными лагерями нацистов и пограничных ограждений на маршрутах беженцев в настоящее время» [10].

Балет «Ржавчина» — призыв к уважению человеческого достоинства. Хореограф считает, что «пытки не могут быть оправданы ни при каких обстоятельствах» [11].

Дуато создал душераздирающие хореографические образы. На сцене правит красота и автономия танца, которая привела к крайним противоположностям. «Сочетание яркости красок и движения с их одновременной холодностью и прямоотой, превратили этот вечер в исследование по вопросу пыток» [12]. Хореографу удастся передать кинематографически острые ощущения жестокости и страха. «Балет Дуато словно крик против унижения человека» [10]. «Если вы не ухаживаете за железом, оно ржавеет. Такая вещь может случиться с человеческой душой. Мы должны стремиться к человечности, в противном случае станем животными. Если душу невозможно излечить, то она ржавеет» [9], — говорил Дуато.

«Страх рисует в пространстве пластические фигуры, стилизующие сдавленный крик, издаваемый во время пыток. Изображения глубочайшего унижения и истязания он рисует через погружение в темноту, выделяя некоторые акценты только намеками» [11]. Тем не менее, его хореография не только о пытках, но и о том, как

люди могут быть настолько значительно подавлены, что они теряют свое достоинство.

«Снова и снова показаны танцевальные сцены, в которых создается устрашающий художественный образ пыток, с лежащими на земле телами, марширующими охранниками, мучающих до слез пленников» [10]. Однако на сцене нет натуралистичных иллюстраций пыток. Человек способен испытывать эмоции непосредственно от танца и движения, в котором не обязательно устанавливать конкретное содержание. «Я не стремлюсь передать реальность, но я изобретаю свои собственные изображения в сознании зрителя. Мне нравится доходить до болевого порога, но не далее», [9] — говорит хореограф. Дуато сравнивает свое творение, в некотором роде, с картинами Гойи «Бедствия войны» или Пикассо «Герника»: «Эти картины настолько красивы и эстетичны, что вы просто должны смотреть, несмотря на то, что они передают ужасы войны» [9].

Дуато показывает страдания заключенных через их воспоминания и сны. «Мы видим боль, но еще и надежду, любовь, трогательные прощальные сцены, а также родных, которые ждут своих пленных. В конце возникает огненный коридор из красных свечей» [8].

Однажды во время беседы с прессой Дуато достал свой телефон и показал изображение инструмента пыток, своего рода стальную клетку; то, что он видел на выставке. «Я заметил, что орудия пыток на самом деле очень красивые объекты. Это относится к амбивалентности образов, транслируемых в масс-медиа. Потому что каждый день в СМИ мы видим самые красивые рекламные фотографии рядом с изображениями страшной войны. И это притупляет сознание человека. <...> Да, балет повествует о пытках, но на это приятно смотреть. <...> Едва ли любитель танцев пойдет в театр, чтобы увидеть то, как люди подвергаются пыткам. Я создаю хореографию, чтобы заставить зрителей думать, [13] — говорил Дуато, добавляя, — классический фокус Государственного балета Берлина сохраняется. Однако я думаю, что танцовщики должны быть больше, чем принцами и принцессами. Они должны иметь дело и с социально значимыми темами. Где, если не здесь на сцене в Берлине, в таком многонациональном мегаполисе, можно попытаться решить большие проблемы?!» [13].

Актуальная политическая постановка «Ржавчина» обрела, наконец, благодарных зрителей и в Германии, в которых так

нуждался Дуато после длительной дисгармонии отношений внутри Государственного балета и вокруг него.

Балет «Земля» — новая постановка Дуато, представленная в Берлине в апреле 2017 года, в которой главной темой является проблема экологии.

Это балет о том, как человечество изменяет нашу планету, среду обитания, как оно в негативном отношении влияет на нее. Исходной точкой визуальной концепции балета «Земля» был «антропоцен» — неформальный термин, обозначающий геологическую эпоху, которая имеет большое влияние на окружающую среду нашей планеты. Спектакль посвящен теме антропогенного изменения климата, и визуальном представлении некоторых причин этого изменения: повышенного атмосферного газа CO₂ (углекислый газ), глобального потепления, сжигания ископаемого топлива, пластикового мусора и вымирания многих видов растений и животных.

Балет имеет четкое деление на три фазы. *Первая* — «Куб». Сцена представляет собой большой пластиковый куб, разделенный пластиковыми мембранами. Пространство внутри полностью заполнено парами, и указывает на биосферу планеты. Это модель Земли. Эту фазу можно трактовать и как аллюзию на переизбыток производства, и загрязнение целлофановыми пакетами, и удушье планеты густым смогом.

Следующая фаза — «Сеть». Густое облако серого дыма рассеивается, и действие переносится в другое пространство. Синие лазерные лучи по бокам сцены, сплетаясь между собой, составляют 3D-сеть, которая вторгается в зрительный зал, проникая во все пространство театра. «Это пост-мировая стадия. Холодная, бессмысленная геометрия синей матрицы отмечена чувством бесчеловечности и отчуждения человека от планеты» [13].

Третья фаза — «Лес». В третьем пространстве, резко контрастирующем с абстрактным характером двух предыдущих, — «экстенсивный, гиперреалистичный фрагмент леса в натуральную величину, установленный впереди сцены на краю просцениума; словно дыхание, нечто поистине живое, реальное и настоящее, почти касающееся аудитории» [14].

Таким способом Дуато вместе со сценографом Иваной Йонке и компанией «Numen» погружают зрителей в пространство

пластиковых пакетов, в удушающий смог, в черное пространство, «изрезанное» синими лазерными лучами, создавая образ то ли клетки, то ли виртуального пространства, в котором и живут современные люди. Наконец, он возвращает нас к первоосновам жизни на Земле, в своеобразный спасительный Оазис.

Музыкальной основой балета стал коллаж из фрагментов произведений целой группы композиторов: Педро Алькальде, Серхио Кабальеро, Ричи Хотин, Алва Ното и Мика Вайнио.

В центре балета — танцовщица, символ Матери-Земли. Остальная группа из шести человек, может считаться прообразом общества потребления. «Танцовщики движутся по сцене в агонии, как бы умирая от неспособности дышать полной грудью. Танец в высшей степени эмоционален, динамичен и трагичен; в то же время, он овеян спокойствием и смирением перед лицом неизбежности — тотального исчезновения людей с лица земли» [15].

«Можно воображать и мечтать о принцессах и принцах, но наша земля, на которой мы живем, по которой мы ходим — это реальность, и проблемы не выдуманные, это актуально, это то, что мы проживаем прямо сейчас» [16], — говорит Дуато.

С августа 2014 года Дуато стал своего рода куклой вуду культурной «сцены» Берлина. В частности, после того, как в первом берлинском сезоне его постановки несколько раз были отменены из-за забастовок танцовщиков, входивших в организацию «ВЕРДИ» («Vereinte Dienstleistungsgewerkschaft») — крупнейший в мире профсоюз, объединяющий свыше 3 млн. работников сферы обслуживания.

Мотивы недовольства танцовщиков Государственного балета лежали на поверхности. Прежде всего, резкое снижение финансирования всех учреждений культуры Берлина (и это общая проблема для всех театров немецкой столицы). Существует и другая, более специфическая причина для забастовки. Определенная группа танцовщиков выступила против художественной политики и «управления человеческими ресурсами» Начо Дуато. Несмотря на трудности, Дуато проявил себя сильным и достойным руководителем. Он публично поддержал своих танцовщиков и профсоюз «ВЕРДИ», за что ему был объявлен выговор от чиновников Берлина.

Дуато пришлось быть стойким: справляться с забастовками своих танцовщиков и с жесткой критикой немецкой прессы. Среди

журналистов особенно критично настроенным в отношении Дуато был Мануэль Брюг, исполнявший обязанности редактора общенациональной ежедневной газеты «Ди Вельт» (*Die Welt*). Приведем несколько цитат, из его статей, посвященных Начо Дуато: «Ни один из представленных Дуато балетов не имел успеха. В том числе и импортированный из Санкт-Петербурга приторный китч “Спящая красавица”» [17]. «Согласно ежегодному опросу, проведенному престижным журналом «ТАНЕЦ» (*Tanz*), сезон 2014/2015 года в Государственном балете Берлина объявлен “скандалом года”. ...Все выглядит так, как будто Государственный балет Берлина взял курс на глухую провинциальность, и у компании пока нет предпосылок для дальнейшего развития» [18]. «Как долго этот шеф будет править Берлином? Как долго Берлин должен еще это терпеть? Хуже Дуато никого нет» [17].

Необоснованность и предвзятость выводов Мануэля Брюга оказалась заразной для других немецких критиков. К сожалению, получить должность интенданта Государственного балета Берлина Начо Дуато оказалось проще, чем доказать критикам, что он ее заслуживает. Балетные эксперты неустанно показывали Дуато, что в Берлине он не на своем месте. Но хореограф, несмотря ни на что, продолжал исполнять свои обязанности. «Пресса всегда очень критична, к этому я привык. Меня очень жестко критиковали в Испании за все, что я делал. Но это меня совсем не интересует. Я концентрируюсь на своей работе. Пули пролетают мимо меня, не задевая» [19], — говорил Дуато.

Почти четыре года на посту художественного руководителя Государственного балета Берлина показали неоднозначность оценки хореографических работ Начо Дуато. Тому виной постоянные интриги, а также отсутствие продуктивной коммуникации между берлинской властью и театром. Сам хореограф, не склонный к критике в прессе, высказал свое мнение об особенностях балета и культурной политики в Берлине: «Проблема балетной компании в том, что у нее нет собственной штаб-квартиры. Мы находимся в здании Немецкой оперы (*Deutsche Oper*). Но поскольку у нас нет собственного пространства, компания теряет свою идентичность. Очень трудно создать цельный образ без собственного театра. <...> ...выступать и руководить в трех разных театрах, где каждый из них имеет свой репертуар и свою индивидуальность, очень тяжело. Я думаю, что компания немного шизоидна, потому что у нас нет своего места принадлежности. Я бы порекомендовал мэру Берлина, предоставить отдельное здание для Государственного балета Берлина. Но, проблема в том, что

политики, которые посвящают себя культуре, часто не имеют никакого представления о танце. Они всегда идут своим путем и редко приносят пользу хореографу или танцовщику» [20].

Итогом «берлинского периода» Дуато стало назначение нового руководства на пост директора Государственного балета Берлина. В 2019 году управление труппой берут сразу два человека: Саша Вальц и руководитель балетной труппы Королевской оперы в Стокгольме Йоханнес Эман.

Решение было принято без переговоров с артистами и руководством балетной труппы. Более того, сначала информация ушла в прессу, и только после этого сам Дуато был лично уведомлен. Вопреки контракту, Начо Дуато завершил свое пребывание в Германии на год раньше оговоренного в контракте срока (до 2019 года). «Невозможно больше поддерживать иллюзию и радость» [21], — говорил в интервью Дуато.

По мнению хореографа, это было политическое решение, объясняемое предстоящими в Берлине выборами, «...но оно имело обратный эффект. Политики объявили, что танцовщики и зрители будут очень счастливы с приходом Саши Вальц, а все оказалось как раз наоборот» [21]. В подтверждении этому, приведем тот факт, что, не смотря на прошлое недопонимание, танцовщики берлинской труппы выступили с протестами против решения правящего бургомистра. Они инициировали петицию в Интернете под названием: «Спасите Государственный балет Берлина!». Артисты, педагоги и руководство посчитали Вальц и Эмана персонами, не соответствующими требованиям, предъявляемым к руководителю театра такого масштаба.

Прошли месяцы. Бури, наконец, утихли. И перед Начо Дуато возникли новые творческие перспективы. От Владимира Кехмана вновь поступило предложение вернуться в Петербург, и возглавить художественное руководство балета Михайловского театра. Таким образом, с января 2019 года начинается новая глава в творческой биографии испанского хореографа Начо Дуато.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Козлова К. А. Интервью с Начо Дуато 27 декабря 2013 г.: неопубликованные авторские материалы.

2. *Luzina S.* Das Staatsballett Berlin zeigt den dreiteiligen Abend “Duato / Kylián”, und Chef-Choreograf Nacho Duato kann leider nicht überzeugen // *Der Tagesspiegel*. 2015. 15 of May. URL.: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/staatsballett-berlin-am-boden/11783374.html> (дата обращения: 10.04.2016).
3. *Vaghi K.* The search for time: The Staatsballett Berlin dances Duato. Kylián. URL <https://bachtrack.com/review-duato-kylian-staatsballet-deutsche-oper-berlin-december-2015> (дата обращения: 16.09.2017).
4. Introductions videos of Duato’s ballets. URL.: <http://www.staatsballett-berlin.de/en/einfuehrungsvideos> (дата обращения: 11.05.2016).
5. *Philipp E.* Intendant Nacho Duato zeigt abgeschmackten Manierismus // *Berliner Morgenpost*. 2015. 15 of May. URL.:<http://www.morgenpost.de/kultur/article140979178/Intendant-Nacho-Duato-zeigt-abgeschmackten-Manierismus.html> (дата обращения: 12. 05.2016).
6. *Chalmont-Faedo L.* Et si on rebaptisait le Staatsballett // *Ce mois-ci Danse Magazine*. 2015. 19 of May URL.: <http://berlinpoche.de/magazine/magazine/et-si-on-rebaptisait-le-staatsballett/> (дата обращения: 20.06. 2015).
7. *Philipp E.* Ein mörderisch hohes Tempo beim Staatsballett // *Berliner Morgenpost*. 2015. 23 of October. URL.: <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article206324065/Ein-moerderisch-hohes-Tempo-beim-Staatsballett.html> (дата обращения: 20.06. 2015).
8. Tanz auf Messers Schneide. Meisterchoreo-graphien von Duato, Kylián und Naharin // *Berliner Morgenpost*. 2015. 17 of September. URL.: <http://www.morgenpost.de/incoming/article205735915/Tanz-auf-Messers-Schneide.html> (дата обращения: 20.06. 2015).
9. *Helmig M.* Bis an die Schmerzgrenze // *Berliner Morgenpost*. 2016. 21 of January. URL.: <http://www.morgenpost.de/incoming/article206948117/Bis-an-die-Schmerzgrenze.html> (дата обращения: 14.02.2016).
10. Ballett als Schrei gegen die Erniedrigung von Menschen // *Berliner Morgenpost*. 2016. 14 of February. URL.: <http://www.morgenpost.de/berlin/article207044081/Ballett-als-Schrei-gegen-die-Erniedrigung-von-Menschen.html> (дата обращения: 18.04.2016).
11. Wenn die Seele sich in verwandelt // *Berliner Morgenpost*. 2016. 21 of January. URL.: <http://www.morgenpost.de/incoming/article206948111/Wenn-die-Seele-sich-in-verwandelt.html> (дата обращения: 24.05.2016).

12. *Nothar M.* “Herrumbre” im Schiller Theater macht Angst // Berliner Morgenpost. 2016. 14 of February. URL.: <http://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article207044051/Herrumbre-im-Schiller-Theater-macht-Angst.html> (дата обращения: 18.04.2016).

13. *Blech V.* In “Herrumbre” verarbeitet Nacho Duato seine Terrorangs // Berliner Morgenpost. 2016. 14 of February. URL.: <http://www.morgenpost.de/kultur/article207043233/In-Herrumbre-verarbeitet-Nacho-Duato-seine-Terrorangst.html> (дата обращения: 18.04.2016).

14. *Numen.* Scenography. URL: <http://www.numen.eu/scenography/erde/> (дата обращения: 26.02.2018).

15. *Пнева Ю.* Вечер Шехтера и Дуато в Komische Oper Berlin. URL: http://www.vocidellopera.com/single-post/shechter-duato?cacheKill=1447718400124&compId=TPASession_ih11lkw3&deviceType=desktop&locale=ru§ion-url=http%3A%2F%2Fwww.vocidellopera.com%2F%23!blogger%2Fv8lgr%2F&target=_top&viewMode=site&width=980undefined%2Fi-m-a-product-2 (дата обращения: 28.11.2017).

16. Интервью. Начо Дуато: «Во всем мире любят сюжетные балеты». URL: <https://novat.nsk.ru/news/interview/nacho-duato-vo-vsem-mire-lyubyat-syuzhetnye-balety/> (дата обращения: 28.11.2017).

17. *Brug M.* Wie lange tut sich Berlin diesen Chef noch an? // Die Welt. 2015. 9 of September. URL.: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article146203436/Wie-lange-tut-sich-Berlin-diesen-Chef-noch-an.html> (дата обращения: 28.04.2016).

18. *Brug M.* So wird aus Berlin keine Balletthauptstadt // Die Welt. 2014. 4 of October. URL.: <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article126803210/So-wird-aus-Berlin-keine-Balletthauptstadt.html> (дата обращения: 08.12.2015).

19. *Hafner M.* Ballett-Chef plant 14 Vorstellungen mit Semionova // BZ Berlin. 2014. 14 of September. URL.: <http://www.bz-berlin.de/kultur/ballett-chef-plant-14-vorstellungen-mit-semionova> (дата обращения: 06.12.2015).

20. Nacho Duato: Cuando hablen bien de mí es porque algo estoy haciendo mal // Deutsche Welle. 2017. 27 of March. URL.: <https://www.dw.com/es/nacho-duato-cuando-hablen-bien-de-m%C3%AD-es-porque-algo-estoy-haciendo-mal/a-38148941> (дата обращения: 20.01.2019).

21. Nacho Duato critica a sucesores en Ballet Estatal de Berlín // Deutsche Welle. 2018. 18 of June. URL.: <https://www.dw.com/es/nacho-duato-critica-a-sucesores-en-ballet-estatal-de-berlin/a-46148941>

critica-a-sucesores-en-ballet-estatal-de-berl%C3%ADn/a-44277547 (дата обращения: 20.01.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козлова К. А. — аспирант; k_karinvba@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozlova K. A. — Postgraduate student; k_karinvba@mail.ru

УДК 793.31

«ДЛЯ ПЛЯСКИ ДОЛЖЕН БЫТЬ КУРАЖ!» —
СОЛЬНАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЖСКАЯ ПЛЯСКА
ГЕННАДИЯ НИКОЛАЕВИЧА КОПЫЛЬЦОВА ИЗ ДЕРЕВНИ
ШАБАНОВА ГОРА ЧЕРЕПОВЕЦКОГО РАЙОНА ВОЛОГОДСКОЙ
ОБЛАСТИ

Редькова Е. С.¹, Филатенкова Е. К.²

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

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

Изучение традиций народной хореографии, ее подлинных форм, особенно наследия отдельных наиболее ярких носителей деревенской плясовой культуры, в настоящее время относится к числу актуальных вопросов, поскольку в последние десятилетия был накоплен значительный объем видеоматериалов, так и не введенный в научный оборот и творческую практику в полной мере. В настоящей статье выявляются стилевые особенности традиционной мужской сольной пляски Геннадия Николаевича Копыльцова, владеющего череповецкой музыкально-хореографической традицией. На основе комментариев народного исполнителя характеризуется контекст бытования сольной мужской хореографии, отмечены принципы освоения пляски в народной культуре. Представленные сведения сопоставляются с более ранними этнографическими описаниями. В ходе анализа экспедиционных материалов и записей этнографических концертов установлены закономерности композиции сольной пляски, особенности плясовой лексики исполнителя.

Ключевые слова: сольная традиционная мужская пляска, народная хореография, музыкально-хореографические традиции, Вологодская область, плясовая лексика, композиция пляски.

“FOR DANCING THE SPIRIT IS NECESSARY!” — SOLO TRADITIONAL
MEN’S DANCING OF GENNADY NIKOLAEVICH KOPYLTSOV FROM
VILLAGE SHABANOVA GORA OF THE CHEREPOVETS DISTRICTS OF
THE VOLOGDA REGIO

Redkova E. S.¹, Filatenkova E. K.²

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

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

Studying of traditions of national choreography, its original forms is among topical issues as in the last decades many videos which are not introduced for scientific use and to the practicing were made. Especially it concerns heritage of the brightest rural performers of dancing. In article style features of traditional men's solo dancing of Cherepovets musical and choreographic tradition on the example of Gennady Nikolaevich Kopyltsov's heritage are defined. On the basis of comments of the performer the context of existing of solo men's choreography is presented, the principles of development of dancing in national culture are noted. The submitted data are compared with earlier ethnographic descriptions. The analysis of forwarding materials and records of ethnographic concerts revealed composition of solo dancing, features of a lexicon of dancing of the performer.

Keywords: solo traditional men's dancing, national choreography, musical and choreographic traditions, Vologda region, lexicon of dancing, dancing composition.

Одним из важных аспектов изучения народной хореографии является наследие отдельных исполнителей, сохраняющих ее в подлинном виде и при этом обладающих яркой индивидуальной манерой пляски. Интерес к народным мастерам-самоучкам, владеющим традиционной хореографией, сформировался позже, чем, например, к народным сказителям и певцам, а изучение традиций народной хореографии стало более масштабным во второй половине XX века¹, когда у исследователей появляется возможность активнее использовать метод видеофиксации в экспедиционной практике.

В настоящей статье рассматриваются стилевые особенности сольной пляски самобытного народного исполнителя, владеющего северной музыкально-хореографической традицией Череповецкого

¹ В рамках настоящей статьи отметим лишь некоторые работы музыковедов-фольклористов и хореографов 1950–1980-х годов: Владыкина-Бачинская [1], Голейзовский [2], Климов [3], Королева [4], Руднева [5], Ткаченко [6], Яницкая [7].

района Вологодской области — Геннадия Николаевича Копыльцова² (рис. 1).

Представление особенностей локальной традиции на примере наследия отдельного исполнителя — актуальная задача, поскольку область народной традиционной хореографии остается малоизученной, а обращение специалистов к проблемам стиля одного народного исполнителя и вовсе носит единичный характер. В связи с этим представляется важной оценка индивидуального мастерства, специфики плясовой лексики Г. Н. Копыльцова в сравнении с закономерностями традиции. Как писал известный фольклорист и этнограф П. Г. Богатырев, «исполнитель русской бытовой пляски, импровизируя и создавая новые варианты, безошибочно следует нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов» [8, с. 393].



Рис. 1. Копыльцов Геннадий Николаевич

Статья опирается на видеоматериалы с участием Г. Н. Копыльцова и других народных исполнителей из Вологодской области: концерт

² Копыльцов Геннадий Николаевич родился 19 января 1930 года в деревне Шабанова Гора Воскресенского сельсовета Череповецкого района Вологодской области. Отец — Николай Архипович Копыльцов, участник Первой мировой войны, после 1920-х годов работал счетоводом при колхозе, потом в промартели. Мать, Евдокия Павловна, занималась воспитанием детей, которых было пятеро. С детства Г. Н. Копыльцов с уважением относился к традициям родной деревни, поэтому после окончания военного училища, переехав жить в Череповец, стал активным участником, а впоследствии руководителем, самодеятельного объединения «Клуб гармонистов "Хромочка"». Благодаря его таланту, лидерским качествам и организаторским способностям коллектив и в настоящее время выступает с концертами, демонстрируя мастерство игры на гармонии и владение традиционной пляской.

клуба гармонистов «Хромочка»³, Череповец, 1979 год⁴, концерт клуба гармонистов «Хромочка»; Санкт-Петербург, 1994 г.⁵, экспедиционная запись Чибисовой С. М.; Череповец, 2000 г.⁶, экспедиционная запись Чибисовой С. М., Потаничевой К. В.; Череповец, 16 дек. 2012 г.⁷, экспедиционная запись Редьковой Е. С., Филатенковой (Гушиной) Е. К., Чибисовой С. М., Арапова Н. В.⁸, Череповец, 8 февр. 2018 г.; Наследники. Специальный репортаж; автор и режиссер М. Скороходов, телеканал «Красная линия»; Москва, 2013 (с участием народных исполнителей из клуба гармонистов «Хромочка» и воспитанников семейного клуба «Основа», Череповец)⁹.

³ Клуб гармонистов «Хромочка» создан в 1986 году в г. Череповце из уроженцев деревень западных (Череповецкого, Шекснинского, Белозерского, Кирилловского) районов Вологодской области, переехавших на период учебы и затем обосновавшихся в Череповце. Каждый народный исполнитель является носителем традиционной культуры своей местности. Творческая деятельность клуба определяется его Уставом, который предписывает «пропагандировать народное творчество, связанное с вологодской гармошкой». Практически все участники клуба прекрасно владеют традиционной хореографией, поскольку традиция игры на гармонии неразрывно связана с сольной мужской и женской пляской, многофигурными танцами.

⁴ Автор записи: Соловьев Л. Г. Место хранения: Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Кадуцкий районный центр народной традиционной культуры и ремесел» поселка Хохлово (далее — ЦНТКиР пос. Хохлово).

⁵ Личный архив Чибисовой С.М., б/н (здесь и далее: б/н — без номера).

⁶ Исполнители: Копыльцов Г. Н. (см. выше); Голованов Павел Федорович, 1932 г. р., род. в д. Бардуха Талицкого сельсовета (далее — с/с) Кирилловского р-на. Место хранения: личный архив Чибисовой С.М., б/н.

⁷ Исполнители: Копыльцов Г. Н.; Павлова Эмилия Петровна, 1940 г. р., род. в д. Надпорожье Воскресенского с/с Череповецкого р-на; Тимонин Владимир Васильевич, 1941 г. р., род. в д. Пигино Воскресенского с/с Череповецкого р-на; Гринцевич Августин Ульянович, 1933 г. р., род. в д. Заречье (Заречка) Сурковского с/с Череповецкого р-на; Мамаева Лидия Николаевна, 1938 г. р., род. в с. Никольский Торжок Николоторжского с/с Кирилловского р-на; Беляев Александр Иванович, 1935 г. р., род. в д. Ракуново Великосельского с/с Бабаевского р-на. Место хранения: Архив Муниципального бюджетного учреждения культуры «Дворец детского и юношеского творчества имени А. А. Алексеевой», структурное подразделение «Семейный клуб «Основа»» (Череповец) (далее — Архив семейн. клуба «Основа»).

⁸ Исполнители: Копыльцов Г. Н.; Павлова Э. П.; Мамаева Л. Н. (см. выше); Багулин Николай Александрович, 1939 г. р., род. в д. Кожинская Слободского с/с Сямженского р-на; Ганичев Алексей Алексеевич, 1943 г. р., род. в д. Сафроново Визьменского с/с Белозерского р-на; Нифанова Эльвина Ильинична, 1936 г. р., род. в д. Заозерье Нижнеслободского с/с Вожегодского р-на. Место хранения: Архив Муниципального учреждения культуры Череповецкого муниципального района «Межпоселенческий центр традиционной народной культуры» с. Воскресенское (далее — Архив МЦТНК с. Воскресенское).

⁹ См.: https://www.rline.tv/programs/spetsialnyy-reportazh/video-2133/?sphrase_id=185642 (дата обращения: 01.07.2019).

Обобщая материалы из разных архивов, отметим, что от Г. Н. Копыльцова были записаны жанры, отражающие специфику локальной традиции: частушки «По деревне», исполняемые во время праздничных деревенских шествий, «Рекрутские страдания», звучащие в обряде проводов рекрута; наигрыши на гармонии (кирилловской хромке), балалайке; наигрыши «на губах» (или «под язык») под песни и пляску; молодежные игры на беседах, образцы сольной пляски и многофигурный танец «Ленчик».

Сольную пляску Г. Н. Копыльцов осваивал самостоятельно. Исполнитель вспоминает, что обучение пляске, также как и игре на гармонии, осуществлялось поэтапно. Сначала — восприятие, освоение от старшего поколения (или от ровесников, у которых хорошо получалось), потом — оттачивание мастерства. *«У нас в деревне так было заведено: у взрослых была своя беседа, они там дом выкупали, у нас [молодых] — своя. Мы ходили на такие беседы, это 6–7 класс. А когда еще младше были, мы бегали на взрослые беседы подглядывать, смотрели — кто как пляшет»* [9]. *«Собирались в деревне на пяточке и до двенадцати часов ночи “колотили” [дробили], кто во что горазд. Вот друг от друга и перенимаем»* [10].

Уровень владения пляской оценивался в деревне: *«Все народное творчество, деревенское — это круговое творчество. Все было в кругу. Внутри [круга] плясали и сольно, и “Ленчика”, а вокруг стояла толпа»* [11].

В памяти Г. Н. Копыльцова сохранились яркие воспоминания о молодежных беседах и гуляниях, о деревенских драках и проводах «некрутов» в армию, которые позволяют представить контекст бытования сольной мужской пляски, оценить социальный статус мужчины в деревенской общине и выявить значимость традиций мужской хореографии в культурной традиции.

Традиционные собрания молодежи («беседы») устраивались в осенне-зимний период (с Покрова), в Святки (с Николы до Крещения) и летом после работы. На «беседах» плясали как сольно, так и парами с девушками. Зимой *«в избе на беседе, дак одни сплясали, потом другие. Ребята приглашали девчат на “Ленчик”»* [12]. Особая роль на молодежных гуляниях отводилась старосте: *«На веселой беседе, куда собиралась молодежь из разных деревень, до пятидесяти пар сидели на лавках, <...> был староста, такой говорун парень, который мог завести девчат и ребят»* [13].

В весенне-летний период гуляли на улице: *«Летом мы собирались каждый вечер на своем любимом месте в деревне, и там мы творили: и “Ленчика” плясали, и частушки пели, и индивидуальная пляска — было всё!»* [14].

Важной формой празднично-хореографической культуры весенне-летнего периода были шествия по деревне: *«В нашу деревню на праздник приходила молодежь из десяти–двенадцати деревень. Вот идет компания девчат, ребят со своим гармонистом — это одна деревня идет. Следующая компания — идет Дерменинская деревня, и так друг за другом гуляли вдоль по деревне на празднике. Надо поплясать — останавливались на пятачке, посреди деревни, поплясали, опять пошли по деревне гулять»* [15]. Во время шествия в первом ряду всегда вставали мужчины: *«Первыми шли ребята с гармонистом, за ними шли рядами девушки (держались под ручку), пели частушки по очереди. Ряд девушек выстраивался в ширину улицы»* [16].

Распространенная в деревнях Череповецкого района традиция драк парней и мужчин (как регламентированной формы состязания с «чужаками» из другой деревни, демонстрации силы и ловкости), безусловно, оказала заметное влияние на манеру мужской сольной пляски и проявилась в отдельных исполнительских чертах: свободе корпуса, рук, ног, резкости плясовых движений¹⁰. Практически ни один деревенский праздник не обходился без драки, важная роль в которой отводилась атаману: *«В каждой деревне был атаман, ... мы вот дрались испокон веков с некоторыми деревнями. У нас деревня была большая, семьдесят домов с лишним, ребят много было. Я у тяти спрашивал: “Тятя, вы с кем дрались?” Вот с этой деревней и мы дрались с ребятами, а вот с этой — не дрались. И так у нас из поколения в поколение. Из-за чего дрались и сами не знаем. Вот такое было. Поэтому прежде чем идти на религиозный праздник, уже ребята организовывались: кому что делать, кому начинать, кому что. Гири брали, ножики, топорики, револьверы брали — запасались на всякий случай. А когда сходятся — тут уже шибко!»* [19].

¹⁰ Раскрывая специфику сольной мужской пляски, А. М. Мехнецов пишет о том, что она «восходит к ритуальному приуготовлению к активным действиям (брачной, боевой, трудовой направленности) и имеет ярко выраженные демонстрационные функции: возбуждение энергетического потенциала, проявление силы, свободы волеизъявления, “выходки”» [17, с. 93]. Подобные аспекты раскрываются в работе «Круг игры», в которой мужская сольная пляска представлена как устойчивая форма агрессивного взаимодействия парней с ребятами из других деревень, нередко переходящая к узаконенной в дни праздников мужской конфликтной коммуникации — драке [18].

Перед дракой, когда ребята из разных деревень сходились, пели «задиристые» частушки: *«Если мы идем по своей деревне, то все спокойно, идем поем, а если вот перед дракой с другой деревней — гармонист резко играет, часто, чувствуется, что игра “под драку”, вот там уже может кто-то из ребят спереди идти ватаги»* [20]. В традициях Череповецкого района в разных деревнях мужскую сольную пляску сопровождали наигрыши на гармонии «Русского», «Хулиганского», «Вышибаловка». *«Ребята плясали раньше под “Хулиганскую” игру, плясали и дрались»* [11].

Мужской перепляс в местной традиции подразумевал выход на круг по очереди. *«На пару мужики не плясали. Если я пляшу и выходил парень мне на встречу наперерез — все, это драка! <...>. В нашей местности если парень пошел плясать, то он пляшет один»* [21].

Особое место сольная мужская пляска занимала в рекрутском обряде. Провожать призывника собиралась вся деревня, во время коллективного шествия по деревне, следуя в пункт отправки будущего солдата, парни приплясывали и пели специальные частушки — «некрутские страдания». Пляска рекрута отличалась степенностью, медленным характером движения, равным темпу шага. Особый ритм шествию задавал специальный наигрыш на гармонии. По воспоминаниям Г. Н. Копыльцова, наигрыш под «некрутские страдания» очень отличался, не только темповыми характеристиками, но и мелодией, поскольку исполнялся на определенном типе гармонии — «Вятке»: *«Это старинные рекрутские страдания, наигрыш на гармонии другой был, как под “Вятку”. “Вятка” — русская гармошка, в нашей местности распространена была очень хорошо! <...> И вот гармонист как растянет! То есть игра была очень широкая»* [22].

В представленных по воспоминаниям Г. Н. Копыльцова описаниях праздничных и обрядовых ситуаций очевидна высокая социальная значимость тех функций, которые выполнялись именно мужчинами — организующая роль гармониста на деревенском гулянии, старосты на беседе, атамана во время драки, новобранца и провожающих его товарищей в рекрутском обряде. Безусловно, это повлияло и на доминирование в музыкально-хореографической традиции мужской сольной пляски¹¹.

¹¹ Записи, выполненные от Г. Н. Копыльцова, в значительной степени отражают состояние хореографической культуры северных сельсоветов Череповецкого района в XX веке. При обращении к записям XIX века, с одной стороны, становится очевидным, что некогда здесь бытовала развитая традиция вождения хороводов, исполнения игровых и беседных песен на вечерках («Со вьюном, вьюночком», «Я сорву ли травки аленький цветок», «Где родилась такая красота», «Что под лесом, лесом», «Пойди, выйди девица за ворота», «Что

В ходе анализа вариантов сольной мужской пляски, записанных на севере Череповецкого района, были выявлены общие закономерности построения. Композиция сольной пляски (причем как мужской, так и женской) представлена тремя разделами.

«Выход» или **«Проходка»** — зачин сольной пляски, в лексике выражен употреблением простых шагов, более спокойном и плавном характере исполнения, что дает возможность обозначить в самом начале пляски траекторию и вектор движения (как правило, выход на круг).

Основная часть — главный импровизационный раздел сольной пляски, отражение индивидуального мастерства пляшущего, музыкальное и хореографическое развитие, что проявляется в нарастании темпа и усложнении плясовых движений. Одна за другой следуют разнообразные дробы, используются «переходные коленца» (в момент исполнения частушки, или перехода с одного колена на другое).

Финал — исполнение наиболее эффектного плясового движения или элемента, позволяющего завершить пляску или пригласить другого.

При исследовании народной хореографии актуален вопрос о соотношении народной и профессиональной терминологии, учитывая, что в XX веке взаимовлияние этих сфер было значительным через систему самостоятельных коллективов, которые создавались как в деревнях, так и в городах при учебных заведениях и предприятиях. Г. Н. Копыльцов вспоминает: *«Я плясал в училище, у нас был балетмейстер, который и показывал нам “ключ”, “веревочку”, а мы ведь раньше это делали, но не знали, как это называется. А потом балетмейстер и начал нам объяснять, как какой элемент называется»* [24]. Ниже, при описании плясовых колен и шагов указываются обозначения народные, выявленные в результате полевой работы (выделяются курсивом), а также термины, применяемые специалистами.

При описании плясовой лексики Г. Н. Копыльцова, исполнительских особенностей его пляски, были учтены записи с 1979 по 2018 гг. Анализ видеоматериалов (всего 16 вариантов исполнения Г. Н. Копыльцовым сольной пляски), выполненных в разные годы и

у Кати, Катерины» [23, с. 413–450]], с другой — сольная мужская пляска в этих местах и ранее занимала важное место и отличалась особой яркостью: «В летние праздники девицы ходят хороводом вдоль деревенской улицы и поют протяжные песни. Парни в хороводах не принимают участие, держатся пока в стороне. Играют в гармоники и пляшут “Русскую”. Кто во время пляски больше всех кривляется, чаще вертит головой, шире размахивает руками, да выше ноги выкидывает — тот признается плясуном-артистом. После хоровода молодцы присоединяются к девицам и пляшут с ними под гармонию “кадрель”, “Линчика” и “Шестеру”» [23, с. 68].

в различных ситуациях, позволил выявить общий словарь плясовых колен, проследить динамику изменений индивидуальной пляски исполнителя. Термин «плясовое колено» используется как народными исполнителями, так и специалистами. Так, например, Г. Н. Копыльцов отмечая отличия сольной и парной пляски, указывает на изменения в плясовой лексике: *«Когда на пару пляшешь с девушкой, все колена не показать. Потому что когда один пляшешь, работает мозг, и ты продумываешь, какое колено показать, а когда на пару — не успеваешь»* [25]. Большое внимание понятию «плясовое коленце» уделено в работе «Образы русской народной хореографии» К. Я. Голейзовского, где данный термин трактуется как элемент пляски¹².

Показательно, что процесс исполнения плясовых колен рассматривается с учетом активности мышления пляшущего, а вся пляска в целом сравнивается с речью: «Описывая пляски, мы неизбежно касались коленец, поскольку они являются составными элементами <...>. Коленца — это простые и сложные по форме динамические плясовые частицы и одновременно частицы мысли. <...>. Народная пляска — не просто набор виртуозных коленец и акробатических трюков, а плавно текущая речь, сознательно развивающийся перед зрителем хореографический рассказ» [2, с. 316–317].

А. Б. Афанасьева и А. А. Соколов-Каминский включили термин «колено» / «коленце» в краткий терминологический словарь, опубликованный в сборнике статей «Народный танец», предложив следующее определение: «Колено (коленце) — структурный элемент пляски, некий целостный блок, состоящий, как правило, из нескольких движений. Возможность разработки, развития и соответственно импровизации не исключена. Реже коленце состоит из одного движения, обычно замысловатого, технически изощренного, броского; тогда термины колено и движение синонимичны» [26, с. 208–209].

Анализ показывает, что в процессе сольной пляски Г. Н. Копыльцов использует от 8 до 16 колен в различных вариантах и комбинациях. В чередовании плясовых колен, как правило, нет строго установленной последовательности, однако некоторые в большей мере

¹² Обобщая представления о народной традиционной хореографии, полученные в 1910–1960-е годы, балетмейстер стремится описать в первую очередь те колена, которые некогда были характерны, но вышли из употребления, а также зафиксировать многообразие названий и видов колен, встречающихся в различных традициях РСФСР. Он подчеркивает, что «изучение коленец русской пляски, являющихся одновременно азбукой и грамматикой народной хореографии, представляет всесторонний интерес» [2, с. 317]. Отмечая мастерство исполнителей деревенской пляски, К. Я. Голейзовский пишет: «Русский народ с удовольствием и легко запоминает любые замысловатые коленца, иногда, казалось бы, непреодолимые по форме, техническому рисунку и остро синкопированным ритмам» [2, с. 273].

используются для начала пляски, другие — наиболее яркие и виртуозные в кульминации, третьи — для завершения. Кроме того, есть элементы, которые могут включаться в разные разделы пляски, выполняя функцию связок между коленами или зачина для разных элементов.

Показательны суждения Г. Н. Копыльцова, являющиеся результатом самоанализа в момент пляски, они отличаются некоторой прямолинейностью, но при этом довольно точны по сути и верно раскрывают состояние пляшущего сольно. Исполнитель подчеркивает, что для сольной пляски особенно важно успевать анализировать и осознавать каждый хореографический элемент при довольно высоком темпе исполнения: *«Вот смотрите, вообще все элементы идут через мозг. Вот, например, сейчас я не могу “веревочку” (рис. 2) сделать, когда часто играет гармонист, у меня не успевает мозг отработать, чтобы дать сигнал ногам. Поэтому я стараюсь исходить из тех “колен”, которые мне подсказывает мозг. Вот что взбредет в голову, ... такие “колена” и делаешь»* [27].



Рис. 2. Г. Н. Копыльцов исполняет элемент «Веревочка»

Представим структуру пляски Г. Н. Копыльцова на основе трех вариантов видеозаписи.

Таблица. Последовательность элементов сольной пляски Г. Н. Копыльцова

1979 г. (49 лет)	1994 г. (64 года)	2000 г. (70 лет)
«Выход» или «Проходка» — начало сольной пляски		
1) Прыжки на правой ноге с продвижением вперед (8 прыжков по кругу — против часовой стрелки) 2) Переменный шаг «в три ноги» с подскоком.	1) Комбинация: шаг «с каблука»/«трилистник», переменный шаг «в три ноги» с подскоком (по кругу против часовой стрелки).	1) Комбинация: шаг «с каблука» / «трилистник», переменный шаг «в три ноги» (по кругу против часовой стрелки); 2) Шаг-притоп (на месте).
Основной раздел пляски		
3) «Дробный ключ» («мужской ключ»); 4) Переменный шаг вперед с «хлопушками»; 5) Комбинация: «простая веревочка» назад, «подбивка» с переступанием, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы»); 6) Переменный шаг вперед с притопами; 7) Переменный шаг с подскоком (по кругу против часовой стрелки); 8) Комбинация: шаг-притоп, «дробная дорожка»; 9) Комбинация: «Простая веревочка» назад, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») с продвижением назад.	2) «Дробный ключ» («мужской ключ»); 3) Комбинация: прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») на месте, «моталочка» — движение правой ноги от колена вперед-назад; 4) Переменный шаг на месте («на носочках») — перескакивание с ноги на ногу; 5) «Веревочка с отходом»; 6) Переменный шаг «с подскоком» (по кругу против часовой стрелки); 7) Комбинация: «Веревочка с отходом», переменный шаг с подскоком с закручиванием в центре; 8) Переменный шаг «в три ноги» с «подскоком» (по кругу против часовой стрелки).	3) Переменный шаг на месте (переступания) с «хлопушками»; 4) Комбинация: простая «веревочка» назад, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») с продвижением назад; 5) Переменный шаг с продвижением назад (по часовой стрелке); 6) Переменный шаг вперед с закручиванием в центре; 7) Переменный шаг «в три ноги» с «подскоком» (по кругу против часовой стрелки); 8) «Дробный ключ» («мужской ключ»); 9) Переменный шаг на месте с «хлопушками»; 10) Комбинация: «Веревочка с отходом», переменный шаг с подскоком с закручиванием в центре; 11) Комбинация: «Простая веревочка» назад, «голубцы» (на каждую четверть музыкального времени).

1979 г. (49 лет)	1994 г. (64 года)	2000 г. (70 лет)
Финал пляски		
10) Комбинация: шаг-притоп, переменный шаг «с подскоком» с «закручиванием» в центре; 11) Вращения на месте вокруг своей оси; 12) Завершающие притопы.	9) Комбинация: «Простая веревочка» назад, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») с продвижением назад; 10) Завершающие притопы с «хлопушками» (приглашение другого пляшущего).	12) Переменный шаг «с подскоком» с «закручиванием» в центре; 13) Вращения на месте вокруг своей оси; 14) Комбинация: «Простая веревочка» назад, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») с продвижением назад; 15) «Моталочка» — движение правой ноги от колена вперед-назад с завершающими притопами.

В первом разделе сольной пляски Г. Н. Копыльцов использует два или три «выхода» («проходочных шага») — простые комбинации с переменными шагами и вращениями по ходу движения. Основные шаги: «с каблука» / «трилистник»¹³, прыжки на правой ноге (от трех до восьми) с продвижением вперед, шаг «в три ноги», шаги-притопы. Все перечисленные элементы являются основой плясовой лексики исполнителя и могут использоваться в других разделах его сольной пляски. Вектор направления движения — по кругу (против часовой стрелки).

В начале **основного раздела** пляски Г. Н. Копыльцов применяет яркое «коленце» — дробный «ключ» (сложный) / «мужской ключ» после чего следуют «переходные коленца» — часто употребляемые комбинации из различных видов «веревочки» с продвижением вперед и с продвижением назад («веревочка с отходом»), а также более сложные комбинации, включающие различные коленца — прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы»), «подбивки» с продвижением в сторону («голубцы») в двух разновидностях: с переступанием на каждую четверть музыкального времени и подбивкой на каждую восьмую с подскоком на обеих ногах. В качестве соединительного эле-

¹³ Г. Н. Копыльцов называет этот шаг «с каблука», в то время как специалисты используют термин «трилистник».

мента между коленцами выступает плясовой переменный шаг «в три ноги» (простой и с подскоком), с поочередной сменой направления движения.

Для финала сольной пляски Г. Н. Копыльцова характерно исполнение наиболее яркого колена, ставящего «хореографическую точку». Интересно, что записи, выполненные с разницей в 20 лет (первая доступная видеозапись сделана, когда исполнителю было 49 лет), демонстрируют устойчивость плясовой лексики и даже большую насыщенность элементами с течением времени. Однако по комментариям Г. Н. Копыльцова все же от одного колена в более зрелом возрасте пришлось отказаться. В молодости одним из «фирменных» элементов его пляски была присядка, но как видно по записям, после 45 лет он ее не использует. В большинстве случаев для завершения пляски им применяются различные вращения на месте с закручиванием. Финал пляски осуществляется благодаря притопам с «хлопушками» в знак благодарности гармонисту, после чего происходит приглашение следующего пляшущего на круг.

Отличительной чертой исполнительского стиля Г. Н. Копыльцова является стремительная, легкая, парящая пляска на носочках. Как комментирует сам исполнитель: *«На пляску надо вылетать. Вы не пляшите на ступне, пляска происходит на пальцах»* [28]. Одним из важных элементов пляски Г. Н. Копыльцова является часто используемый «шаг в три ноги», который выполняет функцию основного хода. Эстетика пляски проявляется в прямом положении корпуса исполнителя, ровной осанке, «рессорности» шагов, направленности движений вверх. Подобные черты выделялись в качестве характерных для русской плясовой культуры балетмейстером К. Я. Голейзовским: *«Широкий, открытый жест составляет основу хореографии. Для нее характерны быстрота темпов, легкость (прыжок, скачок), стремительные движения рук и верхней части туловища, высоко поднятая голова, вихревые вращения, молниеносные присядки, кружевные “дробушки” и чечетки, замысловатые смены фигур и пр.»* [2, с. 265].

При сопоставлении пляски Г. Н. Копыльцова с пляской других исполнителей из Череповецкого района, очевидны отличия, которые проявляются в доминировании у последних «тяжелого», устремленного в землю («втаптывающего») шага, который, возможно, сохранил связь с более простыми в художественно-эстетическом отношении

и, вместе с тем, архаичными элементами пляски. Одиночная пляска Г. Н. Копыльцова представляет собой более развитую форму сольной мужской хореографии, основанной на импровизации исполнителя, разнообразии движений и их сочетании. Подтверждением этому служит экспедиционная запись 2018 года, в ходе которой исполнителям было предложено сходу продемонстрировать максимум плясовых колен, которыми они владеют, выходя на круг по очереди. В итоге, именно Г. Н. Копыльцов продемонстрировал наибольшее разнообразие элементов.

Полевой опыт записи народной хореографии позволяет говорить о тесной взаимосвязи наигрыша и пляски. Часто в экспедиционной практике исследователи ставят перед народными исполнителями задачу — показать тот или иной плясовой элемент без наигрыша и в медленном темпе, чтобы записанный материал был максимально адаптирован для дальнейшего практического освоения. Как правило, это вызывает затруднение, поскольку в представлении носителей традиции это неразрывные компоненты. Выход пляшущего напрямую зависел от мастерства игры гармониста: *«Без гармониста не умею, только когда во время пляски заведут, и все можешь показать»* [29]¹⁴. Диалог между гармонистом и исполнителем пляски выстраивался по определенным правилам¹⁵: *«Надо уметь было плясать, ведь пляска давалась не всем! А трудность в чем? Ты должен гармошку чувствовать! Пляска начинается с игры гармониста. Для пляски должен быть кураж! Вот для меня раньше Алексей Иванович Сычёв¹⁶ (хороший был гармонист!) как “Хулиганскую” заиграет, у меня там все заходит»* [11]. Все составляющие сольной пляски: движение, наигрыш, частушка, взаимосвязаны между собой — в этом прослеживается еще одна важная черта народной хореографии — синкретичность всех составляющих компонентов¹⁷.

¹⁴ Принципы согласования игры гармониста и сольной пляски, с учетом материалов, записанных в экспедициях в д. Шабанова Гора Череповецкого района Вологодской области от Г. Н. Копыльцова, раскрываются в одном из разделов работы А. А. Мехнецова «Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья» [30, с. 85–87].

¹⁵ Как отмечает К. Я. Голейзовский: «При звуках плясовой мелодии “затрясываются поджилки”. Это ощущение известно каждому танцору; оно также обязательно перед вступлением в пляску, как и притопывание» [2, с. 273].

¹⁶ Гармонист из д. Ковжа Шекснинского р-на Вологодской обл.

¹⁷ Исследователь народной хореографии А. И. Шилин, изучая специфику мужской пляски, выделяет такие свойства как синкретичность, кантилена хода, полицентрика и импровизационность, отметим, что все они присутствуют и в пляске, записанной от Г. Н. Копыльцова [31, с. 177].

В перспективе специального исследования заслуживают методы обучения пляске, используемые Г. Н. Копыльцовым. Народный исполнитель осознает важность преемственности для сохранения музыкально-хореографической традиции, поэтому всегда откликается на просьбы провести занятия с воспитанниками детских фольклорных коллективов Череповца (фольклорно-этнографических студий «Матица», «Феникс», семейного клуба «Основа») (рис. 3).

Например, для того чтобы освоить ритм дроби, на первом этапе обучения пляске Г. Н. Копыльцов показывает упражнения с применением дополнительной опоры в виде стульев, что дает возможность скоординировать работу ног в удобном для начинающего исполнителя темпе (рис. 4).



Рис. 3. Г. Н. Копыльцов с воспитанниками младшей группы семейного клуба «Основа»



Рис. 4. Г. Н. Копыльцов показывает принцип освоения дроби с использованием опоры

Подводя итоги, отметим, что сольная мужская пляска является важной частью жанрового комплекса череповецкой музыкально-хореографической традиции. Об этом свидетельствует и разнообразие плясовой лексики, и многообразие обрядовых и праздничных ситуаций ее бытования, и хорошая сохранность в настоящее время. Описание плясовой лексики одного из ярких мастеров Г. Н. Копыльцова, носителя традиции сольной мужской пляски северных сельсоветов Череповецкого района, позволило представить ее закономерности, как на уровне отдельных элементов, так и композиции в целом. Традиция мужской хореографии отличается разнообразием и стабильностью плясовой лексики, что проявляется во владении большинством народных исполнителей основным корпусом элементов (к ним относятся различные виды переменных шагов, шаг-притоп, «шаг в три ноги», «дробный ключ»). Индивидуальность, мастерство и изобретательность исполнителя проявляются в комбинациях элементов, частоте их смены, ловкости и особой эстетике их исполнения. Так, для Г. Н. Копыльцова харак-

терны легкость, опора на носок и полупальцы при исполнении плясовых колен, прямая осанка, устремленность движений вверх («полетность»). Однако, как отмечает исполнитель, характер мужской пляски во многом определяется не столько набором элементов, сколько определенным внутренним состоянием, эмоциональным настроем пляшущего: *«На круге, когда пляшешь, вот здесь ты можешь показать кураж! А потом уже ты отдельные колена делаешь»* [21].

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

МЦТНК с. Воскресенское — Муниципальное учреждение культуры Череповецкого муниципального района «Межпоселенческий центр традиционной народной культуры» с. Воскресенское.

Семейн. клуб «Основа» — Семейный клуб «Основа» Муниципального бюджетного учреждения культуры «Дворец детского и юношеского творчества имени А. А. Алексеевой».

ЦНТКиР пос. Хохлово — Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Кадуйский районный центр народной традиционной культуры и ремесел» пос. Хохлово.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владыкина-Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни: научно-популярный очерк. М.; Л.: Музгиз, 1951. 112 с.
2. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии / общ. ред. и послесл. М. Левина. М.: Искусство, 1964. 368 с.
3. Климов А. А. Основы русского народного танца: учебник для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстерских факультетов театральных институтов и учащихся хореографических училищ. М.: Искусство, 1981. 270 с.
4. Королева Э. А. Ранние формы танца / отв. ред. М. Я. Лившиц; АН МССР, Отд. этнографии и искусствоведения. Кишинев: Штиинца, 1977. 215 с.
5. Руднева А. В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструм. танцевальные пьесы. М.: Сов. композитор, 1975. 309 с.

6. *Ткаченко Т. С.* Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие: учеб. пос. для высш. и сред. учеб. заведений искусства и культуры. М.: Искусство, 1975. 351 с.
7. *Яницкая М. Д.* Методика собирания и записи танцевального фольклора. М.: ВНМЦ народного творчества и культ.-просвет. работы, 1981. 44 с.
8. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 511 с.
9. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 01–07.
10. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 01–08.
11. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 06–12.
12. Архив МЦТНК с. Воскресенское. АФ 1 № 300–03.
13. Наследники. Специальный репортаж/ Москва, 2013. URL: https://www.rline.tv/programs/spetsialnyy-reportazh/video-2133/?sphrase_id=185642 (дата обращения: 01.07.2019).
14. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 12–03.
15. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 06–20.
16. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 06–21.
17. *Мехнецов А. М.* Архаические формы русской хореографии // Народная традиционная культура: статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; вст. ст. Г. В. Лобковой. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 91–95.
18. *Морозов И. А.* Круг игры: Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX–XX вв.) / И. А. Морозов, И. С. Слепцова. М.: ИНДРИК, 2004. 920 с.
19. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 14–10.
20. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 12–04, 13–06.
21. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 04–16.
22. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 16–18, 19.
23. Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы: Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 7. Новгородская губерния. Ч. 3. Череповецкий уезд / сост. Т. А. Зимина, О. Н. Фонякова. СПб.: Навигатор, 2009. 567 с.

24. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 07–28.
25. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 08–29.
26. Народный танец. Проблемы изучения: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. А. А. Соколов-Каминский. СПб.: ВНИИИ, 1991. 235 с. (Серия «Фольклор и фольклористика»)
27. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 07–29.
28. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 10–32.
29. Архив семейн.клуба «Основа». ВФ № 06–26.
30. Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / науч. ред. И. С. Попова. Вологда: Вологодский обл. науч.-метод. центр культуры и повышения квалификации, 2005. 274 с.
31. Шилин А. И. Традиция мужского исполнительства в русской народной хореографии // Мужской сборник. Вып. 1. Мужчина в традиционной культуре / сост. И. А. Морозов, отв. ред. С. П. Бушкевич. М.: Лабиринт, 2001. С. 177–183.

REFERENCES

1. *Vladykina-Bachinskaya N. M.* Russkie khorovody i khorovodnye pesni: nauchno-populyarnyj ocherk. M.; L.: Muzgiz, 1951. 112 s.
2. *Golejzovskij K. Ya.* Obrazy russkoj narodnoj khoreografii / obshh. red. i poslesl. M. Levina. M.: Iskusstvo, 1964. 368 s.
3. *Klimov A. A.* Osnovy russkogo narodnogo tantsa: uchebnik dlya studentov khoreograficheskikh otdelenij institutov kul'tury, baletmejsterskikh fakul'tetov teatral'nykh institutov i uchashhikhsya khoreograficheskikh uchilishh. M.: Iskusstvo, 1981. 270 s.
4. *Koroleva Eh. A.* Rannie formy tantsa / otv. red. M. Ya. Livshits; AN MSSR, Otd. ehtnografii i iskusstvovedeniya. Kishinev: SHtiintsa, 1977. 215 s.
5. *Rudneva A. V.* Kurskie tanki i karagody: Tanochnye i karagodnye pesni i instrum. Tantseval'nye p'esy. M.: Sov. kompozitor, 1975. 309 s.
6. *Tkachenko T. S.* Narodnye tantsy: bolgarskie, vengerskie, nemetskie, pol'skie, rumynskie, serbskie i khorvatskie, cheshskie i slovatskie: ucheb. pos. dlya vyssh. i sred. ucheb. zavedenij iskusstva i kul'tury. M.: Iskusstvo, 1975. 351 s.

7. *Yanitskaya M. D.* Metodika sobiraniya i zapisi tantseval'nogo fol'klora. M.: VNMTS narodnogo tvorchestva i kul't.-prosvet. raboty, 1981. 44 s.
8. *Bogatyrev P. G.* Voprosy teorii narodnogo iskusstva. M.: Iskusstvo, 1971. 511 s.
9. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 01–07.
10. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 01–08.
11. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 06–12.
12. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. AF 1 № 300–03.
13. Nasledniki. Spetsial'nyj reportazh/ Moskva, 2013. URL: https://www.rline.tv/programs/spetsialnyy-reportazh/video-2133/?sphrase_id=185642 (data obrashheniya: 01.07.2019).
14. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 12–03.
15. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 06–20.
16. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 06–21.
17. *Mekhnetsov A. M.* Arkhaicheskie formy russkoj khoreografii // Narodnaya traditsionnaya kul'tura: stat'i i materialy. K 150-letiyu Sankt-Peterburgskoj konservatorii / sost. E. A. Valevskaya, K. A. Mekhnetsova; vst. st. G. V. Lobkovoj. SPb.: Nestor-Istoriya, 2014. S. 91–95.
18. *Morozov I. A.* Krug igry: Prazdnik i igra v zhizni severnorusskogo krest'yanina (XIX–XX vv.) / I. A. Morozov, I. S. Sleptsova. M.: INDRIK, 2004. 920 s.
19. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 14–10.
20. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 12–04, 13–06.
21. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 04–16.
22. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 16–18, 19.
23. Russkie krest'yane. Zhizn'. Byt. Nruy: Materialy «Ehtnograficheskogo byuro» knyazya V. N. Tenisheva. T. 7. Novgorodskaya guberniya. CH. 3. Cherepovetskij uezd / sost. T. A. Zimina, O. N. Fonyakova. SPb.: Navigator, 2009. 567 s.
24. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 07–28.
25. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 08–29.

26. Narodnyj tanets. Problemy izucheniya: sb. nauch. trudov / sost. i otv. red. A. A. Sokolov-Kaminskij. SPb.: VNIИ, 1991. 235 s. (Seriya «Fol'klor i fol'kloristika»)
27. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 07–29.
28. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 10–32.
29. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 06–26.
30. Mekhnetsov A. A. Kirillovskaya garmon'-khromka v traditsionnoj kul'ture Beloz'er'ya / nauch. red. I. S. Popova. Vologda: Vologodskij obl. nauch.-metod. tsentr kul'tury i povysheniya kvalifikatsii, 2005. 274 s.
31. Shilin A. I. Traditsiya muzhskogo ispolnitel'stva v russkoj narodnoj khoreografii // Muzhskoj sbornik. Vyp. 1. Muzhchina v traditsionnoj kul'ture / sost. I. A. Morozov, otv. red. S. P. Bushkevich. M.: Labirint, 2001. S. 177–183.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Редькова Е. С. — канд. искусствоведения; e_redkova@mail.ru

Филатенкова Е. К. — магистрант 2 курса направления подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»; katerina-2205@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Redkova E. S. — Cand. Sci. (Arts); e_redkova@mail.ru

Filatenkova E. K. — 2nd year Undergraduate Student, 53.04.06 “Musicology and musical applied art” degree program; katerina-2205@mail.ru

УДК 792.8

ТРАКТОВКА «ГАМЛЕТА» НА СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА А. ФАДЕЕЧЕВА)

Шабалина Н. С.¹

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

В статье исследуется балет «Гамлет» А. Фадеечева, поставленный в 2008 году в Ростовском государственном музыкальном театре. Выявлены замысел балетмейстера, структура, стилистические особенности, хореографический язык, проанализирована музыкальная основа спектакля. Балет рассматривается в контексте других хореографических постановок «Гамлета» на российской сцене в XXI веке.

Ключевые слова: «Гамлет», А. Фадеечев, балет, хореографическая интерпретация, актуализация.

THE TREATMENT OF “HAMLET” ON THE MODERN CHOREOGRAPHIC STAGE (ON THE EXAMPLE OF THE BALLET BY A. FADEECHEV)

Shabalina N. S.¹

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

The article concerns the ballet “Hamlet” by A. Fadeechev, staged at the Rostov State Musical theatre in 2008. The conception of the choreographer, as well as a structure, stylistic facilities, choreographic language of the performance are revealed; the musical score is also analyzed. The ballet is considered in the context of other choreographic interpretations of “Hamlet” on the Russian stage in the 21st century.

Keywords: “Hamlet”, A. Fadeechev, ballet, choreographic interpretation, actualization.

В XXI веке тема «Гамлета» на российской балетной сцене заявила о себе в четырех работах: сценах к «Гамлету» М. Большаковой (2006, Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского), «Misericordes» К. Уилдона (2007, Государственный академический Большой театр России), «Гамлете» А. Фадеечева (2008, Ростовский государственный музыкальный театр) и «Гамлете» Р. Поклитару и Д. Доннеллана (2015, Государственный академический Большой театр России).

Первый из названных спектаклей был поставлен на музыку увертюры и одного из фрагментов оперы «Гамлет» С. М. Слонимского (сцена «Убийство Гонзаго») для вечера, посвященного творчеству композитора, в рамках фестиваля «Имена Петербурга». Хореограф Мария Большакова в сконцентрированном виде представила основные темы и портретные образы трагедии. Необычной попыткой интерпретации пьесы стал одноактный балет «*Misericordes*» («Милосердные») американского хореографа Кристофера Уилдона (другое название — «Эльсинор», 2007; на музыку Третьей симфонии Арво Пярта), созданный с труппой Большого театра¹. Изначально стремясь поставить балет по шекспировскому произведению, хореограф в процессе работы отошел от этой идеи. Спектакль имел условную связь с первоисточником, поэтому название его часто менялось. В результате для английской публики выбрали «Эльсинор», чтобы связать в восприятии зарубежных зрителей абстрактное действие с «Гамлетом». Для российского же зрителя, на понимание которого надеялся К. Уилдон, выбрали название «*Misericordes*», что отсылало к религиозной тематике, герои были как будто затеряны в мрачном средневековом мире (ассоциации навевали музыка, сценография и костюмы). По высказыванию критика, «в полусумраке словно оживают скульптуры или поют тела тех, кого уже нет на земле, а может быть, совершается таинство безмолвной молитвы — мягкие движения перетекают одно в другое, без всяких стыков и швов. Как в ритуале молитвы — каждый наедине с Богом, так и в “Милосердных” — пары не пересекаются ни во внешних, ни во внутренних отношениях» [1]. В главной роли, ассоциирующейся с Гамлетом, выступал Дмитрий Гуданов. Его окружали четыре пары танцовщиков. Как такового сюжета шекспировской пьесы в балете не было. Но, как пишет обозреватель «Золотой маски» за 2008 год, «несмотря на бессюжетность атмосфера шекспировской трагедии и тема одиночества на каком-то подспудном уровне в ней (постановке. — Н. Ш.) все равно остались. На них работает и мрачная музыка Арво Пярта, и графичный декор, и изломанная хореография со сложными формами поддержек...» [2].

Сцены к «Гамлету» М. Большаковой и одноактный балет К. Уилдона были лишь зарисовками на тему знаменитой трагедии. Первой полномасштабной интерпретацией шекспировской пьесы на российской

¹ Создание балета было приурочено к годовщине установления дружественных отношений между Россией и США. Он впервые показывался на «Вечере американской хореографии», который открывался балетом «Серенада» Дж. Баланчина, вторым был «*Misericordes*» и третьим — «В комнате наверху» Т. Тарп.

балетной сцене в XXI веке стал двухактный «Гамлет» балетмейстера Алексея Фадеечева в Ростовском государственном музыкальном театре. В основе балета лежало либретто Николая Оганесова², написанное по мотивам трагедии Шекспира. Действие было перенесено в некую тоталитарную страну 1930-х годов. Хореограф А. Фадеечев в интервью говорил, что не пытался воссоздать какой-то конкретный режим: «Это эпоха **Сталина, Муссолини, Гитлера**³ – легендарных диктаторов, и проблема власти, заложенная в “Гамлете”, напрямую перекликается с тем временем» [3]. Исторический контекст задан, прежде всего, сценографическим решением (сценограф и художник по костюмам — Вячеслав Окунев). Три башни, установленные в центре сцены, вызывали ассоциации то ли со «сталинскими высотками», то ли с «неосуществленным Дворцом советов» [4]. Обращали на себя внимание статуи орлов, блестящие на фоне правительственных сооружений. В сценографическом оформлении царила условность: очертания советских высоток и статуи нацистских имперских орлов лишь намекали на географию событий, создавая обобщенный образ тоталитарного государства. Но декорации, сделанные как будто из фанеры с поблескивающими панелями, не казались устрашающими, а создавали впечатление мишурного блеска, работали на идею пародийного преломления событий.

Сценография конструктивна, лаконична и постоянна на всем протяжении спектакля. Перемены мест действия осуществляются при помощи перемещения «металлических» блоков, которые то складываются в монолитную конструкцию правительственного здания, то раздвигаются для сцен, проходящих во внутренних помещениях. По мысли постановщиков, оформление сцены должно было стать «концептуальным пространством, которое даёт простор мысли» [3]. В середине между башнями воздвигнут лестничный проход: там, наверху, появляется Призрак, туда уходит умирать Офелия, там же восседают Клавдий с Гертрудой. То есть, семантика этого места меняется в связи с

² Николай Сергеевич Оганесов (1947–2018) — известный ростовский писатель, автор детективов «Играем в “Спринт”» (1986), «Визит после полуночи» (1989), «Доктор по имени Смерть» (1994) и других, сценариев к кинофильмам «Мальчик на качелях» (1985), соавтор сценариев к фильмам «Убить шакала» (1991), «Стамбульский транзит» (1993), создатель ряда либретто для Ростовского государственного музыкального театра: к оперетте «Орфей в аду» на музыку Ж. Оффенбаха (2003), к балетам «Ромео и Джульетта» на музыку С. С. Прокофьева (2006), «Драма на охоте» на музыку П. И. Чайковского (2010), «Корсар» на музыку А. Адана (2011).

³ Здесь и далее в цитатах из статьи В. Котелевской сохранены авторские выделения слов жирным шрифтом.

развитием событийного ряда: это и потусторонний мир, и в то же время площадка для избранных в реальном мире.

При стабильности основной конструкции световое решение меняет настроение сцен, то создавая синее свечение в сценах появления Призрака, то затопляя площадку светлым сиянием в эпизодах придворной праздничной жизни, то подсвечивая декорацию кроваво-красным светом в сцене финальной дуэли.

Общее решение костюмов «отсылает» к предвоенным зарубежным кинокартинам и мюзиклам, в которых блестящие кавалеры и кинодивы воплощали образ мечты обывателей. И главные герои, и кордебалет одеты в длинные бальные платья и фрачные костюмы. Офелия — основную часть действия в романтизированном голубом вечернем платье, Гертруда на протяжении всего спектакля в белом свадебном платье, с диадемой в волосах, Клавдий — в строгом черном фраке (в сцене свадьбы и парада — в белом, см.: рис. 1).



Рис. 1. Сцена свадьбы Клавдия с Гертрудой. Клавдий – Дмитрий Хамидуллин, Гертруда – Наталья Щербина. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Придворные и гости, танцующие на новогоднем балу во втором акте, одеты в карнавальные костюмы с масками, а приглашенные

танцовщицы — в белые балетные пачки с огромными перьями. Лишь Гамлет выделяется из этого окружения: он танцует большую часть сцен в простой белой рубашке и брюках и напоминает студента, который явно не вписывается в окружающий его лоск (на новогоднем балу он в сером трико и свитере с ромбами).

Стилистически костюмы относятся в основном к XX веку. Исключением является сцена «Мышеловки», которая играется приезжими актерами в «елизаветинских костюмах». Форма агентов спецслужб (черные мундиры и фуражки) напрямую отсылает к эпохе 1930–40-х годов. Призрак — пришелец из другого мира — одет в развевающийся серый плащ и серый комбинезон с капюшоном, скрывающие детали его облика.

Сценографическое решение согласно общей концепции спектакля «помещает» героев в жесткий каркас конструкции политической машины, из которой пытается вырваться Гамлет и погибает, смятый ее напором. Политизированных, актуализированных прочтений пьесы было достаточно в драматическом театре XX и XXI веков. Из российских постановок последних лет можно вспомнить «Гамлета» В. Фокина (2010, Александринский театр), в котором трупы безымянных жертв политических репрессий по ходу действия скидывали в ямы, а речи Клавдия с трибуны стадиона встречались воплями безумной, ничего не осознающей толпы и заканчивались праздниками с фейерверками. В этот же ряд политизированных трактовок пьесы попадает и «Гамлет» Л. Додина (2016, МДТ). В нем к власти по трупам идут все, и в первую очередь — принц Датский. Сценография в виде клетки с отсеками, будто камерами в тюрьме, ямы-могилы на авансцене, перекликающиеся с фокинским спектаклем, и апофеоз Гамлета, пришедшего к вершине власти, но переступившего через пять смертей и покончившего в результате с собой, несут массу политических ассоциаций.

Прием актуализации классических пьес давно уже стал привычным в драматическом театре. Но с «Гамлетом» на отечественной балетной сцене такие эксперименты до спектакля А. Фадеечева не проводились. Для постановщиков балета данный прием стал основополагающим, а для зрителей — наиболее запоминающимся режиссерским ходом из всего спектакля. Правительственные парады с марширующими девушками и гимнастками слентами, приветствующими

вождя, собрания высоких чиновников, стоящих на трибуне, действия агентов спецслужб⁴ являются узнаваемыми реалиями в этом насквозь пронизанном современными аллюзиями балете. Такая интерпретация осуществлена с целью напомнить зрителям о страшных событиях XX века, приблизить к нам действие шекспировской трагедии.

Однако если в вышеперечисленных драматических спектаклях воспроизведение политических аспектов и общая концепция превращают пьесу в трагедию трагедий, то балет А. Фадеечева представляет собой некую пародию⁵. Пародийность господствует в сцене парада в честь коронации Клавдия с марширующими гимнастками, детьми, бегущими с цветами к вождю (рис. 2), в эпизоде явления Призрака, который сочинен в «фэнтэзи» стиле (рис. 3), в фокстроте Гертруды и Клавдия с агентами спецслужб, кружащимися вместе с ними в танце (рис. 4).

Апофеозом пародийной линии становится смерть Клавдия конце балета, когда вместе с ним замертво падают, разваливая королевство, как карточный домик, все придворные, находящиеся на сцене.

Такой иронический постмодернистский взгляд характерен для современного прочтения трагедии. Деконструкция пьесы и отнесение на второй план темы главного героя при вроде бы последовательном воспроизведении хода шекспировского произведения смещают привычные смысловые акценты. Главным действующим лицом в балете становится не Гамлет, а тоталитарный режим. Механизм работы этой гигантской машины становится основным исследовательским интересом хореографа-постановщика: ее все возрастающая жажда новых жертв, сеть интриг, сплетающаяся постепенно и захватывающая бывших друзей Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна, Офелию, вынужденную участвовать в кознях, быть приманкой для героя.

⁴ Охранников в форме, сопровождающих Клавдия, в рецензиях именуют агентами как НКВД, так и гестапо, поскольку это собирательный образ. На костюмах нет ни обозначения свастики, ни знаков отличия советских мундиров. В списке действующих лиц они обозначены как часовые. Но это не нейтральные персонажи, поскольку они выполняют конкретные функции при Клавдии: прислуживать, шпионить, охранять.

⁵ На пародийность концепции балета указывает критик Е. Езерская. [5].



Рис. 2. Сцена парада Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева
(Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)



Рис. 3. Сцена Гамлета и Призрака. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)



Рис. 4. Фокстрот Клавдия и Гертруды. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Перед создателями балета стояла задача адаптации великого произведения для сегодняшнего непросвещенного, по мнению Фадеечева, зрителя [6]. С этим связано появление бегущей строки во время действия⁶, поясняющей, что происходит в той или иной сцене. На ту же задачу работают и сопровождающие хореографическое действие стихотворные фрагменты из шекспировской пьесы, звучащие в записи в адаптированной редакции автора либретто Н. Оганесова (гамлетовский монолог «Быть или не быть», «вариации» на тему «Порвалась дней связующая нить», монолог Призрака). Монологи читает в записи сам Н. Оганесов с характерным пафосом, в котором угадывается подражание речи известного советского диктора Ю. Левитана. Посыл этого закадрового голоса — обличительный, протестный в большинстве сцен.

Музыкальная партитура спектакля составлена самим А. Фадеечевым из различных сочинений Д. Шостаковича: фрагментов Первой, Пятой и Десятой симфоний, отрывков из музыки к спектаклю «Гамлет» Н. П. Акимова в Театре им. Вахтангова (1932), к фильмам «Гамлет» Г. М. Козинцева (1964), «Зоя» Л. Арнштама (1944) и «Пирогов» Г. М. Козинцева (1947), музыки из балетов «Светлый ручей» и «Болт», фокстрота из сюиты для джазового оркестра № 1 (1934). Вариант использования одного источника (а то, что это будет музыка Д. Шостаковича, хореограф решил изначально)⁷ Фадеечевым был отвергнут в силу того, что не хватало или длительности музыкального произведения, или характер музыки не подходил к тональности балета. В своем интервью постановщик замечает: «... музыка к кинофильму **Григория Козинцева** “Гамлет” чрезвычайно выразительна. Но, к сожалению, её хронометраж едва достигает 20 минут. А музыка к комедийному “Гамлету”, поставленному в театре имени Вахтангова в 1932 году, явно выбивалась по характеру из звукоряда к кинофильму» [3].

Соединение гротескной, ироничной, наполненной жизнерадостными тонами музыки к спектаклю «Гамлет» Н. Акимова, с трагичной, пронизанной болью музыкой к фильму «Гамлет»

⁶ Бегущая строка была задействована в гастрольных показах балета. В Ростовском государственном музыкальном театре, возможно, по техническим причинам, субтитры не использовались.

⁷ Д. Шостакович трижды обращался к гамлетовской теме в своем творчестве. Он писал музыку к спектаклям «Гамлет» Н. Акимова (1932, Театр имени Е. Вахтангова), «Гамлет» Г. Козинцева (1954, Академический театр драмы имени А. С. Пушкина) и к фильму «Гамлет» Г. Козинцева (1964).

Г. Козинцева и другими фрагментами произведений Шостаковича представляет собой коллаж из разных по стилю и жанру музыкальных фрагментов. Ироничная музыка из балетов «Болт» и «Светлый ручей» возникает во втором действии, где события погружены в атмосферу празднования Нового года. Для фокстрота Клавдия с Гертрудой Фадеечев взял фрагмент из сюиты для джазового оркестра № 1. Наиболее драматичные сцены — начало балета, задающее его общую тональность, мистические появления Призрака, объяснение Гамлета и Гертруды с убийством Полония во втором акте, сцена гибели Офелии и уход главного героя в потусторонний мир — идут в сопровождении музыки Шостаковича к кинофильму «Гамлет». Для вариации на тему «Быть или не быть» используется нервная драматичная Третья часть из Пятой симфонии.

Частая смена музыкальных фрагментов формирует ощущение пестрой, «разношерстной» музыкальной ткани. Создается нарочито номерная структура балета, в которой нередко отсутствуют органичные музыкальные переходы между сценами. При всей безусловной выразительности музыки Шостаковича сквозная драматургическая линия развития в музыкальной партитуре спектакля не выстраивается.

Обращаясь к системе взаимодействия искусств Ф. В. Лопухова, который выделял танцы «около музыки, на музыку, под музыку и в музыку» [7, с. 61], можно сделать вывод, что танцы в балете Фадеечева характеризуются различным их сочетанием с музыкой. В сценах сумасшествия и гибели Офелии, фокстроте, эпизодах бала возникает танец «в музыку». При этом происходит синтез искусств, их взаимопроникновение, слияние музыки и танца, по характеристике Лопухова, «они говорят одно и то же, мы убеждаемся в силе этого соединения, а, следовательно, и в желательности его достижения» [там же, с. 93]. Синтез осуществляется на всех уровнях взаимодействия искусств — синтаксическом, стилевом, образно-эмоциональном, содержательном, жанровом.

Однако в кульминационные моменты сила эмоционального воздействия от музыки оказывается намного сильнее пластического решения. И тогда возникает так называемый танец «под музыку», в котором происходит перенесение «центра тяжести с хореографического действия на музыку, которая как бы “подавляет” балетную постановку» [8, с. 94]. Наиболее показательна в этом отношении гамлетовская вариация на тему монолога «Быть или не быть» (приходящаяся на середину спектакля и открывающая второй акт). Иллюстративные прямолиней-

ные движения героя не отвечают силе напряженности и смысловой наполненности Третьей части Пятой симфонии Шостаковича, из-за чего в восприятии зрителя происходит эмоциональный «диссонанс».

Зачастую хореографические па точно совпадают с музыкальными акцентами, в ритмическом плане следуют музыкальной основе. Особенно это заметно в острохарактерной первой вариации Клавдия, в которой каждый музыкальный акцент отмечен определенным движением. Такой прием Е. Куриленко называет ритмическим «унисоном» и отмечает, что «в сценической практике ритмический “унисон” как прием используется чаще для передачи комедийной, острогротесковой, кукольной, механической характерности» [там же, с. 113].

Образный строй музыки в целом совпадает с хореографическим воплощением. Лейтмотивы Гамлета и Призрака, заданные в музыке Шостаковича к фильму «Гамлет», воплощены в вариациях или появлениях этих героев на сцене. Характер движений персонажей выстраивается также в соответствии с музыкой: хрупкость, ранимость, лиричность темы Офелии, обличительность, едкость, колкость, драматизм темы Гамлета. Однако в некоторых эпизодах характер сцен приобретает обратный музыке смысл. Например, в эпизодах с Призраком загадочность, мистичность музыки иронично преподносятся автором балета за счет нарочитой пластики героев, участвующих в сцене, и банальной «подачи» этого образа (в дымке, с развевающимся плащом, в фосфоресцирующем свете).

Балет имеет кольцевую композицию. Начинается действие с чинных похорон отца Гамлета, мимо гроба которого, обложенного венками, проходит похоронная процессия (рис. 5).

Спектакль заканчивается тем же ритуалом, только в центре сцены лежит уже следующий вождь — Клавдий. «В связи с безвременной кончиной государя в стране объявлен траур» — эти начальные строчки либретто, повторяясь в конце, закольцовывают балетное действие. Сквозная линия звучащих вместе с траурным шествием монологов — шекспировская фраза «Порвалась дней связующая нить». В каждом случае она изложена Н. Оганесовым по-своему: в начале спектакля — «Распалась жизни цепь», в конце — «Замкнулась цепь кровавых смут». Таким образом, по версии создателей балета, самая мрачная кровавая пора в жизни Эльсинора закончилась событиями, представленными на сцене. Стихотворную форму заменили развернутые прозаические тексты. Оганесов подчеркивал важность момента в начале — смерть

короля, окутанную тайной, — и предвещал возможные смуты. В конце он подводил нерадостный итог произошедшим событиям: «Блажен, кто этого не знает». Смещая акценты в структуре шекспировской пьесы, авторы спектакля сгущают и развивают линию тоталитарного общества, существования в «Дании-тюрьме». Поэтому балет заканчивается не смертью Гамлета, а похоронами диктатора Клавдия.



Рис. 5. Сцена похорон отца Гамлета. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Действие развивается линейно и соответствует основным событиям оригинальной пьесы, однако в шекспировскую драматургию вставлены дополнительные эпизоды — ритуализированные похороны, парад, приготовления к свадьбе, новогодний бал, фокстрот Клавдия и Гертруды, воображаемый Гамлетом дуэт с Офелией после ее гибели. Фабула сохранена шекспировская, но сами события, контекст и ответвления от фабулы создают другую сюжетную линию — индивидуальной и социальной жизни в иных исторических условиях.

Из списка действующих лиц шекспировской пьесы убраны такие персонажи, как Горацио, единственный верный друг принца, Озрик, могильщики. Никак не затрагивается в балете тема шута Йорика и связанных с ним детских воспоминаний Гамлета. Но главное — тема тленности, бренности существования (за исключением монолога «Быть или не быть») отсутствует совсем, во многом из-за перенесения второго

акта со сценой на кладбище, похоронами Офелии в карнавальную атмосферу празднования Нового года.

В ткань балета вплетено много массовых эпизодов, создающих фальшиво благопристойную обстановку во дворце. Приготовления к свадьбе и коронации, парадное шествие в честь Клавдия в первом акте, новогодний бал с пышным карнавалом и приглашенными балеринами во втором оттеняют истинное лицо «Дании-тюрьмы». Самые трагичные эпизоды шекспировской трагедии проходят на фоне новогоднего веселья и всеобщего ликования, что «разбавляет» серьезность происходящего.

Массовые сцены, занимающие большую часть действия, выполняют самые различные функции. Среди них есть чисто дивергентные эпизоды, задачей которых является создание фона: вальс кордебалета на свадьбе Клавдия с Гертрудой в первом акте, номера артистов, приглашенных на новогодний бал, а также общий вальс придворных — во втором. Другие сцены имеют действенный характер, они непосредственно вписываются в сюжетное повествование. Кордебалет в них играет роль льстивого покорного окружения нового короля. Таковы похороны в начале и в конце балета, сцена приготовления к свадьбе Клавдия с Гертрудой, эпизод после убийства Полония с реакцией групп кордебалета на происходящее и финальная дуэль. Особо выделяются сцены пародийного характера: уже упоминавшийся эпизод спортивного парада с аллюзией на советские шествия, «карточный» финал дуэли. В них высмеиваются атрибуты, сопутствующие тоталитарному режиму.

Линии центральных героев развиваются, прежде всего, в их сольных вариациях и ансамблях, но не менее важно их существование в массовых сценах. Первое появление Гамлета происходит на свадьбе Клавдия с Гертрудой, он вбегает, чтобы прервать их поцелуй. Мелодраматические объяснения с Офелией и его первая вариация после встречи с отцом очерчивают характер нервного подростка, вступающего в борьбу с тоталитарной машиной. Особенно эта метафора становится явной в сцене спортивного шествия в честь коронации, когда оно как будто замедляет ход, а появившийся Гамлет устремляется поперек его движения.

Монологи принца резко выделяются, следуя до или после шумных, насыщенных действием общих эпизодов: герой остается один на «голой» сцене (рис. 6).



Рис. 6. Гамлет – Константин Ушаков. Балет «Гамлет» в постановке А. Фадеечева (Ростовский государственный музыкальный театр, 2008)

Модули конструкции разъезжаются, давая возможность главному герою на время почувствовать себя свободным, чтобы потом опять быть сжатым в тисках зловещего здания. Всего у Гамлета две вариации. Первая — после свадьбы Клавдия с Гертрудой и встречи принца с отцом — служит выражением смятения от происходящего в Эльсиноре. Традиционные классические *grand jet en tournant* по кругу сочетаются здесь с мелкими пробежками, картинными падениями на пол и иллюстративными жестами отчаяния — обхватыванием руками головы. Другая вариация исполняется в начале второго акта и начинается со звучащего в исполнении Н. Оганесова переработанного сокращенного монолога «Быть или не быть». В это время Гамлет

неподвижно сидит на корточках, а звучащий монолог представляет его внутренний текст, который переходит в развернутый танец главного героя. Движения этого танца, однако, чересчур иллюстративны и внешне изобразительны. Сжатые кулаки, типичные в балете жесты отчаяния, скорби, безысходности, изображение вливания яда в ухо (воспоминание об отце), а затем прокалывание невидимого противника (Клавдия) и реакция на это не добавляют новых красок к характеристике персонажа и не отражают философской глубины знаменитого шекспировского монолога.

Много хореографического текста отдано Клавдию, воплощающему образ диктатора. Его характерная пластика с размашистыми резкими движениями и приземистыми позами, эффектные выходы, страстные дуэты с Гертрудой создают образ властного сильного повелителя. Рисунок его роли в сольных вариациях, дуэтах и массовых сценах создан по преимуществу в неоклассическом стиле, лишь во втором акте он танцует фокстрот в дуэте с Гертрудой. Его характерные выходы венчает в первом акте сцена мучений после «Мышеловки». Она завершается выстраиванием пирамиды власти с помощью агентов спецслужб, на которых взбирается король, утверждая свое господство. Однако мотив внутренних страхов и исходящей отсюда трусости этого внешне непобедимого героя сказывается и в реакции на «Мышеловку», и особенно — в финальной сцене дуэли. Убегая от Гамлета, узнавшего правду о подстроенной дуэли и отравлении Гертруды, Клавдий мечется, как раненый зверь, и пытается ухватиться чуть ли не за воздух, лишь бы избежать справедливой мести. Умирает он в судорогах. Вся его линия прочерчена ярко, графично, на грани гротеска.

Гертруда предстает в балете кинодивой в белом облачении, она все действие находится в «опьяненном» послесвадебном состоянии. Фигура ее гораздо более бледная, чем яркий Клавдий. Она до конца находится в упоении страстью, что подтверждает фокстрот перед самой дуэлью, уже после объяснения с Гамлетом. Прозрение не приходит к ней даже в финале.

Офелия — из той же серии «кино-героинь», но воздушная, хрупкая. Ее линия выстроена более рельефно, во многом за счет слома во втором акте в сцене сумасшествия. Мягкая, плавная пластика с *pas de bougée*, легким бегом назад на пальцах, изящными турами сменяется острой, неправильной, по-подростковому угловатой и сообщает ее роли драматизм и выразительность.

Розенкранц с Гильденстерном играют одну из ключевых ролей в балете. Пластика их стелющаяся, змеиная, льстивая. Из чего критик Н. Мирзабекова делает вывод, что они оказались хитрее и дальновиднее многих героев балета: «Погибли, как и обещал Фадеечев, все. Все, кроме тех, кто потом сомкнет прервавшуюся связь времен, возродит новую империю, — Розенкранц (Олег Сальцев и Ришат Хамитов) и Гильденстерн (Андрей Журавлев и Константин Ушаков). Бесспорно, решением их ролей балетмейстеру удалось сказать многое. Как же они вились вокруг Клавдия, по-паучьи обволакивая его своими интригами. Они — оставшиеся (по Оганесову) в живых. Они — вечные» [9]. Поскольку Фортинбрас в конце спектакля не появляется, вопрос, что ожидает эту тоталитарную страну в будущем, остается открытым. Но вариант того, что Розенкранц с Гильденстерном захватят престол, вполне возможен. Ведь неслучайно сцены отплытия в Англию в балете нет, а значит, услужливые герои не погибают, они остаются жить в новом Эльсиноре, который, возможно, и возглавят.

Стилистически выделяются сцены с появлением Призрака и «Мышеловка». Эпизоды с Призраком сопровождаются мистической музыкой, его лейтмотивом из фильма «Гамлет» Козинцева, но при этом несут явный оттенок пародии. Дух отца Гамлета показан в виде некоего ожившего памятника (у критика Т. Кузнецовой он вызвал ассоциации с памятником Ленину!) [4]. Он возникает дважды на верхней площадке лестницы между раздвинувшимися башнями «Дворца советов». При первом появлении Призрака в сцене встречи с сыном звучит сокращенный монолог из шекспировской пьесы «Я — дух...», произносимый «закулисным» голосом утрированно пафосно, — герой при этом статичен. Иронично и второе появление Призрака в конце балета. В объятия каменного изваяния в развевающихся одеждах устремляется нарочито экспрессивный Гамлет, отправляясь в иной мир. Таким образом, еще одним приемом снимается трагедийность происходящего, и первая финальная точка балета «звучит» совсем не драматично.

«Мышеловка», другая ярко выраженная пародийная сцена, устраивается актерами, представляющими елизаветинскую труппу, где мужчины исполняют женские роли. Они играют в камзолах и старинных платьях с кринолинами. Манера их исполнения так же чересчур вычурна и преувеличенна, как и поведение Призрака: опереточные артисты напыщенно произносят текст «Убийства Гонзаго» и параллельно этому картинно иллюстрируют его жестами (это прямое драматическое действие, которое вклинивается в балетное повествование).

Стремление постановщиков вызвать ироничное отношение у зрителя к этим эпизодам сознательно. С учетом сегодняшнего восприятия трудно напугать современников триллером с таинственным Призраком, а костюмированная сцена «Мышеловки» давно уже стала штампом.

Балетмейстер соединяет в спектакле самые разные средства выразительности: танец, драматическое действие (в сцене «Мышеловки») и речь, звучащую в записи. Стилль хореографии также неоднороден: используется неоклассическая танцевальная техника, элементы балльных танцев. Эклектичность, сказывающаяся в различных компонентах балета, — хореографии, театральных формах, музыке, решении костюмов — не способствует формированию цельного образа спектакля. Театровед В.М. Миронова, рассматривая в своей статье отечественный и зарубежный опыт интерпретации «Гамлета» в балете, делает справедливый вывод по поводу постановки Фадеечева: «Спектакль получился эклектичным, в ряде эпизодов занимательным (сцена новогоднего карнавала, фокстрот под музыку Шостаковича для джаз-оркестра)» [10, с. 292].

«Гамлет» был первым самостоятельным балетом (а не взятым из классического репертуара, как предыдущие спектакли хореографа), поставленным бывшим танцовщиком Алексеем Фадеечевым, возглавившим с 2004 года балетную труппу Ростовского государственного музыкального театра. Острота прочтения сводится к политическому аспекту (это отмечено во всех рецензиях), пластический же язык почти никто из критиков не отмечает как достоинство балета.

Если вариации Гамлета, Клавдия, дуэты принца с Офелией, с матерью, балльные сцены действительно слишком заштампованы, то фокстрот Клавдия и Гертруды, сцена сумасшествия и гибели Офелии явно удались хореографу. «Разбавляющий» трагичные сцены второго акта зажигательный и страстный фокстрот на музыку из джазовой сюиты Шостаковича насыщен юмористическими моментами. Целующиеся агенты спецслужб напоминают о на шумевшей в 2007 году фотографии «Целующиеся милиционеры» (оригинальное название — «Эра милосердия», фоторабота арт-группы «Синие носы»), запрещенной к участию в парижской выставке соц-арта. Кружась вокруг венценосной пары и изображая ночных фей, оберегающих покой влюбленных, с мягкой пластикой и легкими аттитюдами, что составляет разительный контраст их суровым сосредоточенным лицам, манерные агенты представляют очень забавное зрелище и порой отвлекают на себя внимание от главных персонажей. Номер насыщен и акробатическими

элементами, что также придает ему эффектность: Гертруда выполняет колеса в воздухе при помощи агентов, которые передают ее из рук в руки. Эффектный уход сотрудников спецслужб с Гертрудой в высокой поддержке на вытянутых руках, вслед которой устремляется страстный Клавдий, венчает этот, пожалуй, самый яркий номер в балете.

Одна из наиболее трагичных сцен спектакля — эпизод гибели Офелии во втором акте. Становясь по версии создателей балета практически свидетельницей убийства своего отца, героиня сходит с ума на глазах у всех. В ужасе придворные разбегаются, оставляя ее наедине со своими мыслями. Пластика ее приобретает кукольные марионеточные черты, что сочетается с механичностью звучания клавесина (тема сумасшествия Офелии из музыки Шостаковича к фильму «Гамлет»). Развевающиеся ткани свободного многослойного белого платья, в котором она выполняет то широкие резкие, то мелкие семенящие движения, визуальны как будто запутывают ее. Несогласующиеся движения ног — одна нога ставится на пальцы (Офелия танцует в пуантах), другая опускается с невытянутой стопой (этот прием повторяется неоднократно) — сообщают ее пластике неровность и нервность. Офелия в своем монологе часто оглядывается, пятится назад, встает в позу марионетки, подвешенной за ниточки, выполняет серию «перекидных» *jét* с разбросанными в стороны руками. В этой сцене выбор неоклассической техники танца помогает создать ломаные линии движений героини, усилить дисгармоничность ее пластики. В середине монолога Офелия резко обращает взор на лестницу, ведущую к петле, и с тех пор ее действия, хоть и нерешительные, ведут к намеченной цели. Неуверенно вступая на лестницу и идя наверх неудобно, боком, то поднимаясь, то вновь спускаясь на несколько ступеней вниз, то вставая на пальцы, то выполняя раскачивающиеся движения ногой с согнутой стопой вперед-назад, она как будто вновь и вновь решает для себя вопрос жизни и смерти. Эпизод повешения шокирует своей натуралистичностью.

Для премьерного спектакля балетмейстер А. Фадеечев пригласил солистов из Большого театра: Александра Смольянинова (Гамлет) и Викторину Литвинову (Офелия). Юрий Клевцов, ассистент хореографа, народный артист РФ, также танцовщик Большого театра, исполнил партию Клавдия. В результате в дальнейших спектаклях участвовали как солисты Ростовского государственного музыкального театра, так и приглашенные звезды: Гамлет — Александр Смольянинов (Большой театр), заслуженный артист РФ Константин Ушаков, Олег Сальцев; Клавдий — Юрий Клевцов (Большой театр), Альберт Загретдинов,

Дмитрий Хамидуллин; Гертруда — Ольга Буринчик, Мария Лапицкая, Наталья Щербина, Полина Шаханова; Офелия — Виктория Литвинова (Большой театр), заслуженная артистка РФ Елизавета Мислер, Ольга Быкова и другие.

Постановка получилась эклектичной, доходчивой, легко прочитываемой и адаптированной для современной молодежи. Превращение «Гамлета» в пародию на тоталитарный режим, использование во многих сценах заштампованного пластического языка, применение субтитров и отвлекающего от хореографического действия, звучащего в записи адаптированного шекспировского текста снижали восприятие балета до общедоступного, недвусмысленного высказывания.

И все же, именно благодаря такому решению (с музыкальной основой, собранной из различных произведений Д. Шостаковича, с авторским либретто, переносящим действие в 1930-е годы, своеобразной сценографией, со звездным составом участников), постановка обратила на себя внимание не только ростовчан, но также побывала на гастролях в Москве и Самаре, вызвала массу противоречивых откликов в прессе. Практически все критики оказались единодушны в положительной оценке музыкальной основы балета. По словам Е. Езерской, «настоящее новое слово в этом “Гамлете” есть, и оно — музыкальное» [5, с. 8]. Постановщики соединили фрагменты произведений Шостаковича и, по мнению того же критика, «сделали это весьма искусно и настолько корректно, что создается ощущение непрерывно развивающегося музыкального действия, будто бы вышедшего из-под пера самого Шостаковича» [там же, с. 8]. Другой критик, Г. Тараева также высоко оценивает музыкальную основу балета: «Сотканная постановщиком из фрагментов различных произведений композитора (симфоний, кино- и театральной музыки) музыкальная партитура вызвала уважение профессионалов и восхищение публики» [11]. Безусловно, выразительность музыки Шостаковича не могла остаться незамеченной. И именно эта выразительность скрыла от критики явное отсутствие единой драматургической линии в номерном подборе музыкального материала. Зато основные критические «стрелы» были направлены в сторону хореографического воплощения.

Идея балетмейстера А. Фадеечева искать «единый язык со зрителем» [3], но при этом, стараясь «использовать острые решения» [там же], была не самым убедительным способом для прочитывания этой пьесы Шекспира, требующей глубинного постижения трагедии, поиска выразительных пластических средств. Хореография не формирует ори-

гинального и цельного балетмейстерского почерка. По меткому замечанию критика Т. Кузнецовой, «...в хореографии спектакля, мягко говоря, нет ничего новаторского... издевательски предсказуемые па, мизансцены и жесты текут подозрительно гладко: записной “классик” Фадеечев, не претендуя на лавры хореографа, просто грамотно складывает академические комбинации...» [4]. Критик М. Крылова, видевшая спектакль на гастролях в Москве, сходится во мнении со своей коллегой, давая еще более жесткую оценку пластическому решению: «Главная проблема балета — его хореография. Вернее, ее отсутствие. Нельзя же назвать танцами откровенное использование знакомых с детства классических комбинаций-штампов. Или наивные, тысячу раз виденные корчи, которыми постановщик снабжает персонажей в моменты острых душевных мук: ну вылитый советский спектакль сорокалетней давности» [12].

Из задач, которые ставили создатели балета, пытаясь приблизить действие сегодняшнему зрителю и сделать его узнаваемым, проистекает «некоторая схематичность образов и незатейливость постановочного языка» [5, с. 8], отмеченные критиком Е. Езерской. Из-за прямолинейного преподнесения материала трагедия превратилась в своеобразный комикс, с которым ее сравнивают в ряде рецензий: «Нет в новом либретто еще многих событий, а само действие разворачивается в новогоднюю ночь и своей драматургической упрощенностью очень сильно напоминает комикс для тинейджеров» [там же, с. 8]; «Два динамичных акта по 45 минут каждый — своего рода балетный комикс... Живо скачущее действие иллюстрирует события: вот гроб с телом старого Гамлета, вот скорбящая процессия придворных, вот свадьба Клавдия и Гертруды, вот Гамлет-сын, прерывающий поцелуй молодоженов» [4].

Несмотря на отмеченные недостатки, этот спектакль вновь привлек внимание к теме «Гамлета» в российском балете, дал толчок другим интерпретациям пьесы на хореографической сцене. Постановкой, которая продолжила линию современных «прочтений» по мотивам трагедии в российском балете, стал «Гамлет» хореографа Раду Поклитару и режиссера Деклана Доннеллана в Большом театре (2015). В нем также заметны приемы актуализации и политизации, заявленные у А. Фадеечева.

Современные российские балетные интерпретации «Гамлета» резко отличаются от большинства советских хореографических постановок на эту тему свободной трактовкой первоисточника, использованием различных танцевальных техник — классики, модерна, неоклассики, смешанных стилей. Многообразие форм, используемых балет-

мейстерами XXI века, дает возможность экспериментировать с постановками классических пьес, представлять их в непривычном ракурсе, помещать в новый контекст, вскрывать новые смыслы. «Гамлет» А. Фадеечева в полной мере отражает тенденции нового века, в нем нельзя не увидеть попытку актуализации пьесы для отечественной балетной сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Класс-концерт. Misericordes. В комнате наверху // mosday.ru [Электронный ресурс]. URL: mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=10236 (дата обращения: 16.02.2019).
2. Гид: балет на Фестивале «Золотая маска» // m. goldenmask.ru [Электронный ресурс]. 2008. 25 февраля. URL: [m. goldenmask.ru/press_222.html](http://m.goldenmask.ru/press_222.html) (дата обращения: 02.02.2019).
3. Котелевская В. Гамлет марширующей эпохи. Интервью с А. Фадеечевым // Эксперт online [Электронный ресурс]. 2008. URL: http://expert.ru/south/2008/11/gamlet_marshiruyushey_epohi/ (дата обращения: 12.11.2018).
4. Кузнецова Т. Шекспир-на-Дону. Ростовский музыкальный театр поставил неожиданного «Гамлета» // Газета Коммерсантъ [Электронный ресурс]. 2008. 2 июня. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/898697> (дата обращения: 03.11.2018).
5. Езерская Е. Сказки светлые и страшные // Музыкальная жизнь. 2008. № 11. С. 6 8.
6. Головки В. Алексей Фадеечев: «Я занимаюсь ликвидацией безграмотности» // Еженедельник «Аргументы и Факты». № 41. 2011. 14 октября. URL: <http://www.rostov.aif.ru/culture/events/124556> (дата обращения: 23.11.2018).
7. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
8. Куриленко Е. Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: Государственный институт искусствознания, 2003. 308 с.
9. Мирзабекова Н. А Розенкранц и Гильденстерн живут // Культура. 2008. 26 июня – 2 июля. № 24. С. 4.

10. *Миронова В. М.* Быть ли «Гамлету» в балете? // «Гамлет» в эпоху режиссерского театра: эволюция образа. Коллективная монография / ред.-сост. Д. Д. Кумукова. СПб.: Российский институт истории искусств, 2016. С. 280–294.

11. *Тараева Г.* Ростовский музыкальный начинает юбилейный сезон // Культура. 2008. 2–8 окт. № 38. С. 7.

12. *Крылова М.* Ростов-на-дому // Новые Известия [Электронный ресурс]. 2011. 19 сент. URL: <https://newizv.ru/news/culture/19-09-2011/151430-rostov-na-domu> (дата обращения: 06.12.2018).

REFERENCES

1. Klass-koncert. Misericordes. Vkomnatnaverxu // mosday.ru [E`lektronny`j resurs]. URL: mosday.ru/afisha/event.php?source=2&event=10236 (data obrashheniya: 16.02.2019).

2. Gid: balet na Festivale «Zolotaya maska» // m. goldenmask.ru [E`lektronny`j resurs]. 2008. 25 fevralya. URL: m.goldenmask.ru/press_222.html (data obrashheniya: 02.02.2019).

3. *Kotelevskaya V.* Gamlet marshiruyushhej e`poxi. Interv`yu s A. Fadeechevy`m // E`kspert online [E`lektronny`j resurs]. 2008. URL: http://expert.ru/south/2008/11/gamlet_marshiruyushey_epohi/ (data obrashheniya: 12.11.2018).

4. *Kuzneczova T.* Shekspir-na-Donu. Rostovskij muzy`kal`ny`j teatr postavil neozhidannogo «Gamleta» // Gazeta Kommersant` [E`lektronny`j resurs]. 2008. 2 iyunya. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/898697> (data obrashheniya: 03.11.2018).

5. *Ezerskaya E.* Skazki svetly`e i strashny`e // Muzy`kal`naya zhizn`. 2008. № 11. С. 6–8.

6. *Golovko V.* Aleksej Fadeechev: «Ya zanimayus` likvidaciej bezgramotnosti» // Ezhenedel`nik «Argumenty` i Fakty`». № 41. 2011. 14 oktyabrya. URL: <http://www.rostov.aif.ru/culture/events/124556> (data obrashheniya: 23.11.2018).

7. *Lopuxov F. V.* Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 173 s.

8. *Kurilenko E. N.* Problemy` xudozhestvennogo sinteza v baletnom spektakle. M.: Gosudarstvenny`j institut iskusstvoznaniya, 2003. 308 s.

9. *Mirzabekova N.* A Rozenkrancz i Gil`denstern zhivut // Kul`tura. 2008. 26 iyunya – 2 iyulya. № 24. S. 4.
10. *Mironova V. M.* By`t`li «Gamletu» v balete? // «Gamlet» v e`poxu rezhisserskogo teatra: e`volyuciya obraza. Kollektivnaya monografiya / Red.-sost. D. D. Kumukova. SPb.: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2016. S. 280–294.
11. *Taraeva G.* Rostovskij muzy`kal`ny`j nachinaet yubilejny`j sezon // Kul`tura. 2008. 2–8 oktyabrya. № 38. S. 7.
12. *Kry`lova M.* Rostov-na-domu // Novy`e Izvestiya [E`lektronny`j resurs]. 2011. 19 sentyabrya. URL: <https://newizv.ru/news/culture/19-09-2011/151430-rostov-na-domu> (data obrashheniya: 06.12.2018).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шабалина Н. С. — аспирант; Natusya-shabalina@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shabalina N. S. — Postgraduate student; Natusya-shabalina@mail.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ ВЛАДИМИРА ЩЕРБАЧЕВА: МУЗЫКА И ТАНЕЦ

Горн А. В.¹

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

Статья посвящена музыкально-хореографической линии творчества выдающегося отечественного композитора, главы «ленинградской школы» Владимира Щербачева. Обозначены его контакты с театральнo-хореографическим миром, выявлено композиторское представление о балетном жанре. Рассмотрено сочинение Щербачева, воплотившее оригинальное, синтетическое взаимодействие музыки, танца, цвета и света — Нонет для струнного квартета, фортепиано, флейты, арфы, женского голоса и партии пластики.

Ключевые слова: музыка, танец, нонет, синтез искусств, вокал.

CREATIVE EXPERIENCE OF VLADIMIR SHCHERBACHEV: MUSIC AND DANCE

Gorn A. V.¹

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

The article is devoted to the musical and choreographic line of the work of the outstanding Russian composer, the head of the Leningrad school Vladimir Shcherbachev. His contacts with the theatrical and choreographic world are indicated, the composer's idea of the ballet genre is revealed. Scherbachev's work embodies the original, synthetic interaction of music, dance, color and light – Nonet for string Quartet, piano, flute, harp, female voice and plastic parts.

Keywords: music, dance, nonet, synthesis of arts, vocal.

Владимира Щербачева (1887–1952), одного из самых ярких представителей ленинградской композиторской школы, нельзя причислить к авторам, писавшим «летопись» балетного жанра. Эпицентром творческих интересов этого разносторонне одаренного музыканта, — композитора, пианиста, дирижера, педагога, музыкально-общественного деятеля, — была сфера инструментальной, а точнее симфонической музыки. Щербачев — автор пяти симфоний, каждая из которых имеет своеобразное художественное решение и воплощает не только важнейшие, наиболее характерные черты стиля композитора, но и динамику его мировосприятия¹. На другом жанровом полюсе его творчества находятся музыка к драматическим спектаклям и кино², незавершенная опера «Анна Колосова», музыкальная комедия «Табачный капитан». Может создаться впечатление, что театрально-хореографическая область оказалась Щербачевым совершенно не затронута, в отличие от большинства его именитых современников-коллег по цеху. Однако, сформировавшая композитора эпоха Серебряного века, с ее многоцветием художественных идей и необыкновенным дотоле вниманием к человеческой пластике, танцу, все же нашла свое проявление и в творческой судьбе Владимира Щербачева.

Профессиональное «соприкосновение» с балетом в жизни композитора происходило трижды, а характер этого взаимодействия можно назвать своеобразным «внедрением» в театрально-хореографический мир. Впервые это произошло в феврале 1911 года, когда консерваторские занятия были прерваны из-за очередной волны забастовок и студенческих волнений. Ректор консерватории Александр Глазунов, принимавший теплое участие в судьбе Щербачева, и Николай Черепнин рекомендовали юношу в качестве концертмейстера-пианиста Сергею Дягилеву для работы в его балетной антрепризе. Приняв это предложение, студент оказался в гуще событий художественной современности, став не только их свидетелем, но и участником. Вместе с дягилевским балетом молодой концертмейстер совершил длительную гастрольную поездку по Европе, побывав в Вене, Венеции, Монте-Карло, Риме, Париже и Лондоне. Выполняя функции концертмейстера, он присутствовал на репетициях «Петрушки», «Видения розы», «Послеполуденного отдыха фавна», видел старые спектакли —

¹ Кроме симфоний имеются симфонические картины — «Вега» (1910), «Сказка» (1912), «Шествие» (1912), а также сюиты, созданные на основе музыки к кинофильмам.

² Владимир Щербачев также работал в сфере камерно-инструментальной, камерно-вокальной и фортепианной музыки.

«Половецкие пляски», «Шехеразаду», «Жар-птицу», «Павильон Армиды» и другие. По словам самого композитора, испытанные им тогда впечатления «принадлежат к самым глубоким художественным переживаниям его жизни» [1, с. 72]. В этот же период произошли знаменательные для Щербачева встречи с представителями русской и европейской творческой элиты: И. Стравинским, К. Дебюсси, А. де Ренье, Р. Дюкасом, М. Фокиным, Л. Бакстом, А. Бенуа³.

Воздействие спектаклей дягилевской антрепризы было многомерным и затронуло несколько сторон личности музыканта. По словам Г. Орлова, «он (Щербачев. — А. Г.) возвратился в Петербург, переполненный впечатлениями, внутренне обогатившийся, возмужавший как профессионал, ибо напряженная работа воспитала в нем не только пианистическую гибкость, но и композиторскую сноровку» [2, с. 19]. Действительно, в композиторе, развивавшемся в тот период как лирик, тяготеющий к передаче тонких поэтических переживаний и полнокровных, романтически приподнятых эмоций, после «балетной стажировки» пробудился интерес к красочной, порой изысканной звукописи и особым, по-театральному выпуклым музыкальным образам. Правда, выраженная декоративность и зрелищность дягилевских постановок не вполне импонировала Щербачеву, как художнику, что и явилось одной из причин окончания работы в антрепризе.

Вторая «встреча» с миром танца произошла через несколько лет и при других обстоятельствах. Осенью 1918 года Щербачев был приглашен в Мастерскую Передвижного Общедоступного театра⁴, руководимого Павлом Гайдебуровым, в качестве музыкального руководителя. Композитор, не так давно вернувшийся из армии⁵, был рад снова работать по специальности и оказался в творческом коллективе, ориентированном, в соответствии с духом времени, на различные слои населения, и обращавшемся к широкому кругу жанров: постановкам классических и современных пьес, концертам камерной музыки⁶, литературным монтажах, скетчам.

³ С последним Щербачева связывали дружеские отношения.

⁴ Театр был основан в 1905 году П. Гайдебуровым.

⁵ Щербачев был мобилизован с 1914 года; работал в Петроградской автошколе (1915–1916 г.). В первые послереволюционные годы, находясь на службе в Красной армии, композитор преподавал на военно-музыкальных курсах Петроградского военного округа.

⁶ Среди исполнителей, принимавших в них участие, были И. Ершов, А. Зилоти, Н. Голубовская, П. Курзнер.

Специально для этого театра Щербачевым было создано произведение Нонет, предполагающее необычный состав исполнителей — струнный квартет, флейту, арфу, фортепиано, женский голос и «партию пластики», сопровождаемое специально разработанным световым решением⁷ с помощью цветового проектора. Мысль об этом инструментально-хореографическом ансамбле подала балерина Ольга Иосифовна Преображенская, ставшая исполнительницей пластической партии. Двадцать третьего мая 1919 года на сцене Мастерской театра состоялось первое исполнение Нонета в постановке Н. Евреинова. Согласно описанию критика Н. Стрельникова, действие начиналось с внезапного погружения зрительного зала в совершеннейшую тьму, происходившего при едва слышимых протяжных флажолетах струнного квартета и отрывистых стаккато сопровождающей его арфы. Ансамбль музыкантов был невидим для слушателя. Одновременно с началом изложения тематического материала появлялась танцовщица, пребывавшая на сцене до конца произведения, сопровождаемая различными цвето-световыми эффектами. Сообразно изменениям характера музыкального повествования в заключительной части Нонета, световая партия становилась интенсивнее, а пластические позы приобретали более определенный рисунок. Сумрачные звуковые сочетания, как будто рисовавшие некий скорбный душевный мир, постепенным усилением приводили к энергичным «взлетам», к началу света, охарактеризованному патетической вокальной каденцией, словно «звущей из мрака земных скорбей к свету потусторонних обещаний» [3, с. 306]. К концу Нонета этот порыв «падал». Легкие складчатые занавеси из серо-зеленого коленкора, медленно раздвигавшиеся в начале действия, вновь смыкались, а начальная музыкальная фраза, таинственно звучала на фоне постепенно застилающей сцену густой темноты.

Ведущая драматургическая роль в этом экспериментальном ансамбле принадлежала, разумеется, музыке Щербачева, являющей собой оригинальную в образно-звуковом отношении субстанцию. В ее красках, настроениях угадываются музыкальные «лики» эпохи модерна, и одновременно чувствуется индивидуальность, своеобразие творческого высказывания. По характеру развертывания, гибкой свободе изложения музыка Нонета близка не жанровому танцу, а хореографическому монологу или драматической пантомиме, передающей различные эмоциональные состояния человека. Правда,

⁷ Автором световой партии был П. Гайдебуров.

внутренняя логика этого монолога особенная — не линейная, но по-блоковски⁸ спиралевидная, а возникающие образы часто предстают, скорее, как грезы или воспоминания, «материализовавшиеся» благодаря беспокойным думам и сильным переживаниям. «Многое в музыке Нонета, — пишет Г. Орлов, — напоминает симфонию, хотя его общий эмоциональный тон лиричнее и светлее. Выпуклый, полифонически развивающийся тематизм, насыщенные взволнованным чувством мелодические импровизации погружены в зыбкий, подвижный, импрессионистский изысканный мерцающий фон» [2, с. 37]. Двухчастный Нонет представляет собой свободную композицию⁹, тематической основой которой являются начальные мотивы, интонируемые арфой на фоне флажолетов струнных и лирическая песенная мелодия, исполняемая затем сопрано а сарелла. Постоянные интонационно-мелодические преобразования, жанровое «бликование» тематизма, разнообразие его гармонического и тембрового освещения в Нонете подчинено некому внутреннему сюжету, выраженному в крупных и мелких динамических подъемах, возвращении важнейших музыкальных тем. Грани формы очерчивает трехкратное проведение начальной мелодии¹⁰, исполняемой арфой¹¹. Важнейшую роль в создании множественных образов и воплощении драматургии произведения играет его тембровая сторона. Лирика в печально-вдумчивом, а иногда почти плачевом звучании, исполненная экстатической восторженности или величавого спокойствия, слышится в партии сопрано. Фразы вокалистки появляются в кульминационных участках формы как результат предшествующего

⁸ Мощное и разностороннее воздействие поэтического мира А. Блока на творчество В. Щербачева, неоднократно отмечалось исследователями. Непосредственное воплощение его поэзии происходит в романах (1915–1922) и Второй («Блоковской») симфонии (1922 — 1926). На уровне творческой «метафизики» двух художников объединяла особая манера лирического высказывания. «Тема яркой, глубоко чувствующей личности, страстно рвущейся к новому миру, способной к непрерывному обновлению и развитию, присуща и поэзии Блока, и музыке Щербачева. Отсюда повышенная динамичность процессов развития музыки Щербачева, ее концепционность, ломающая старые схемы композиции и «спонтанно» создающая все новые и новые драматические решения» [4, с. 27]. Р. Слонимская, указывает также на созвучность творчеству композитора некоторых концепционных категорий и явлений блоковского творчества, например, «чувство пути», «стихийность», «спиральное развитие», «вечное возвращение» и др.

⁹ Г. Орлов вслед за критиком Н. Стрельниковым указывает на близость формы двухчастного Нонета логике сонатно-симфонического цикла, где первая часть — свободно трактованная сонатная форма с пропущенной разработкой, а вторая содержит собственно разработку, и разделы, соответствующие Скерцо, медленной части и финалу.

¹⁰ Интонационные элементы начального мелодического тезиса обнаруживаются в последующих темах Нонета.

¹¹ Тема открывает сочинение, звучит в конце первой части и в завершении второй.

им развития и являют собой своеобразный эмоциональный прорыв, преодоление инструментальной стихии. Использование других тембров ансамбля, в целом более свободное, также указывает на некоторую выразительно-смысловую «закрепленность». Фортепиано, выступает носителем беспокойных, мятежных, даже агрессивных образов¹². Его звучание воссоздает эффект набатного звона, горячего, патетического высказывания или же передает суетную моторику движения. Тембр флейты наполняет музыкальные фразы грустью и кротостью, но порой, затейливые мелодические узоры флейтовой партии заставляют думать о причудливых сказочных образах, изысканных арабесках или живом дыхании природы¹³. «Золотистый» звук арфы в начале сочинения звучит загадочно, почти ирреально, затем, подчиняясь образному «течению», обретает смысловую окраску струящихся вод или «легендарных» гусельных переборов. Струнный квартет, задействованный то полностью, то частично, воплощает образную многоликость Нонета, его специфическую двойную оптику.

Особенности внутренней организации музыки Щербачева были связаны и с постановочными идеями Евреинова, в частности, его теоретическими и практическими разработками идеи монодрамы, вызревавшей ранее в недрах символистского мирознания. «В наши дни, наряду с... объективным центром, стягивающим воедино сочувственные токи театрального коллектива, возникает и утверждается на сцене энергетический центр иного типа — центр субъективный. Объективная драма уступает место субъективной; ее личины становятся масками ее творца; ее предметом служит его личность, его душевная судьба», [5, с. 217] — писал один из идеологов символизма Вячеслав Иванов. В отличие от традиционного понимания монодрамы, Евреинов предложил другое, в соответствии с которым на первое место выступает внутренняя централизация действия, превращение, по его словам «чуждой мне драмы» в «мою драму», т. е. драму самого зрителя, сопереживающего с центральным «действующим» персонажем пьесы или «субъектом действия» («я»). Монодрама оказывается, таким образом, «проекцией души» центрального персонажа на внешний мир, а остальные участники действия вне зависимости от их количества, воспринимаются зрителями лишь в его рефлексиях. Применительно к Нонету

¹² Особенно, интонируя периодически появляющуюся, «наступательную» ритмо-формулу, сочетающую танцевальность и маршевость.

¹³ Партия флейты в Нонете рождает звуковые аналогии с «Танцем Жар-птицы» И. Стравинского, «Послеполуденным отдыхом фавна» К. Дебюсси и мелодиями Шемаханской царицы Н. Римского-Корсакова.

можно говорить о реальном присутствии только одной героини — танцовщицы. Звучание инструментальных партий словно «достраивает» обстоятельства и события жизни других участников, возникающих в восприятии женщины. Монологический характер произведения подчеркнут характерными свойствами музыки Щербачева, что было отмечено еще в те далекие годы. «Нонет... глубоко захватил меня своей лирической неизбывной напевностью. В ней слышалось инстинктивно искомое стремление обрести свой мелос сквозь наслоения иных культур и, что особенно важно, преодолеть схемы, преодолеть рассудочность и привычную расстановку материала по заранее намеченным и неизменным верстовым столбам» (Асафьев) [6, с. 313].

Полифоническая песенность и жанровая многослойность тематизма¹⁴, импровизационность изложения, свойственные композитору, оказались созвучны не только концепции монодрамы Евреинова, но и исполнительнице пластической партии Ольге Преображенской — «чудной танцовщице», имевшей, по словам М. Фокина, выраженную склонность к импровизации [7, с. 115] и обладавшей специфическим актерским даром постоянно быть «разной». Во время выступления артистка была облачена в античные одежды и появлялась на фоне тяжелых серо-зеленых драпировок в лучах феерического цветного освещения. Включение в ткань спектакля световой партии также было вызвано эстетикой обновленного жанра монодрамы, а не только воздействием на композитора скрябинских идей нового художественного синтеза¹⁵. Световые потоки, излучаемые с помощью проектора, создавали звуко-цвето-пластические образы, изменяли сценическое пространство соответственно метаморфозам и преломлениям действительности, совершающихся в сознании главной героини¹⁶.

¹⁴ В тематическом материале Нонета угадывается множество интонационных прообразов: лирическая песня, колыбельная, плач, гимн, плясовая и марш, патетическая декламация и даже механистическая моторность.

¹⁵ Как известно, Щербачев был участником первого исполнения скрябинского «Прометея», где ему досталась партия челюсти.

¹⁶ Декорационно-сценическая сторона спектакля, формировавшаяся вместе со строением традиционной драмы и с ней неразрывно связанная, не была приспособлена для монодраматической пьесы. Мысли идеологов новой монодрамы — Гейера, Евреинова и Кугеля — о многопараметровом сценическом пространстве, позволяющем, как в кинематографическом или виртуально-компьютерном проекте, совмещать несколько временных «точек», мест действия или же мгновенно перемещаться между ними, обогнала технические возможности современной им сцены.

Поскольку в основе Нонета лежала идея синтетического художественного высказывания, оценка произведения была направлена, прежде всего, на взаимодействие его различных составляющих, «доведенное до пределов возможности единство творческого акта, выражаемого ближе всего в одновременности и согласии звукового и зрительного динамизма» [1, с. 306]. При этом подчеркивалось, что искомое единство отнюдь не должно сводиться к ассоциации по смежности и времени, а обладать особой эвритмией, духовным равновесием между отдельными элементами «ассоциированного целого». В рецензии было отмечено, что сценическое воплощение Нонета оставляет зрителя-слушателя не всегда одинаково удовлетворенным, несмотря на высокое качество художественных слагаемых, составляющих целое¹⁷. Указывалось также на разобщенность звукового и пластического рядов. «К вящей досаде, органически не связанным с музыкой оказался и элемент пластический, роль которого без сомнения, чрезвычайно существенна в сочинении, недаром ведь названо именно Нонетом» [3, с. 306]. Именно характер взаимодействия партий в этом оригинальном музыкально-хореографическом ансамбле послужил причиной сдержанной оценки данного опуса. Причины этой несогласованности, по-видимому, находятся в области эстетической. Критик отметил, что музыка Щербачева, наполненная едва уловимыми, нераскрывшимися намеками и завуалированными созвучиями, как будто устремлена к дематериализации. Пластическое воплощение было слишком «плотским»: зрительная четкость и линейная завершенность танцевальной партии «убивала» музыкальную идею и обнаруживала значительный разлад между обоими элементами единого творческого замысла. Правда, несмотря на оценку критика, указывающую на художественную уязвимость проекта, Нонет неоднократно ставился в течение 1919 года, привлекая многочисленную публику. Впоследствии он часто звучал в концертах камерной музыки (без пластической партии) и даже с успехом исполнялся за границей (на Втором Международном музыкальном фестивале в Венеции (сентябрь 1932 г.) и в концертах ассоциации камерной музыки в Льеже (1935 г.)). Более того, оригинальность сочинения побуждала к возобновлению постановки¹⁸.

¹⁷ За исключением цветового проектора, который, как пишет Стрельников, возможно был технически несовершенен, а потому не всегда точен в воспроизведении необходимых световых эффектов.

¹⁸ В письме В. Щербачеву от 15 ноября 1922 года П. Гайдебуров объявляет о желании поработать над возобновлением Нонета и приглашает композитора к участию и руководству ансамблем, подчеркивая, что «пластические силы» театра очень выросли за последние годы. См.: [8, с. 263].

В творчестве Щербачева Нонет стал единичным явлением, но в контексте развития последующих отношений между хореографией и музыкой, их непосредственном жанровом воплощении, весьма примечательным¹⁹. Необычный исполнительский состав, сценико-графическое решение и жанровая трактовка сочинения говорит о воздействии на него сразу нескольких эстетических направлений. Здесь прочитывается и символизм с его таинственной недосказанностью, всепроникающей музыкальностью художественной материи, и близкая символизму скрябинская мистериозность с экстатическими полетами и бесконечными витками духовного совершенствования, и декоративный стиль дягилевских спектаклей. Богатейший ассоциативный спектр открывается непосредственно в музыке, где прослушиваются беспокойно-активные ритмы сочинений Стравинского и Хиндемита, изысканные темброво-гармонические краски Черепнина и колокольный благовест Рахманинова, а в мелодиях даже угадываются будущие интонации Гаврилина²⁰. Музыкальные образы Нонета, как пишет Р. Слонимская, близки гротеску и лирике Прокофьева, «свежей дансантиности его балетов» [4, с. 184], но также обнаруживают связь со звуковым миром урбанизма, что ощутимо в гармонической жесткости и моторной остинатности некоторых эпизодов этого ансамбля.

Как сочинение музыкально-хореографическое, Нонет перекликается с образно-драматургическими идеями балета Черепнина «Нарцисс и Эхо» (вокально-инструментально-танцевальная характеристика и развитие художественных образов²¹). Он также

¹⁹ Синтетическая идея Нонета и его исполнительский состав перекликаются со знаменитой сценической композицией «Желтый звук» В. Кандинского. В обоих сочинениях, предназначенных для сцены, предполагалось объединение выразительной силы звука, цвета, человеческой пластики, чтобы достичь максимального эффекта воздействия (по Кандинскому — вызвать «душевные вибрации»). Идея движения, импровизационности также сближает эти два произведения, правда внутренняя субординация элементов синтеза в них различна. Не исключено, что создатели Нонета знали о замысле Кандинского: сценическая композиция «Желтый звук» впервые была опубликована автором в 1912 году в альманахе «Синий всадник» вместе с программной статьей «О сценической композиции», в которой были изложены принципы разработанной им концепции сценического синтеза.

²⁰ Интонации «опевания» в мелодиях Нонета близки теме «Ах, мой милый Августин» из вокального цикла «Вечерок».

²¹ Творческие решения, предложенные Черепниным и Щербачевым, будут развиты и поддержаны последующей музыкально-театральной практикой — отечественной, зарубежной. Степень взаимообусловленности звукового (вокального, инструментального, речевого) и пластического начал в балетах может различаться. Некоторые сочинения подобного типа невозможно исполнить без хореографии, что связано с особенностями их концепций и художественной ткани, как например, балет с пением «Семь смертных грехов мелкого буржуа» К. Вайля или «Душитель» Б. Мартину, предназначенный для трех

указывает на новый этап сближения инструментальных жанров с хореографическим, предвосхищая такие сочинения как «Сказания об играх мира» А. Онеггера, «Утреннюю серенаду» Ф. Пуленка, «Человек и его желания», «Сотворение мира» Д. Мийо. Самодостаточность музыки Нонета, возможность его исполнения, как с пластической партией, так и без нее, напоминает о воображаемых балетах Б. А. Циммермана²², а художественная установка автора на равноправие между звуковыми и танцевальными рядами близка идеям пластического театра постмодерна.

Третьим этапом «вхождения в Небесный град» хореографии стала непосредственная работа Щербачева над балетным замыслом. В 1923 году у композитора наметилось творческое содружество с бывшим сотрудником Дягилева танцовщиком и балетмейстером Борисом Романовым. Щербачева, по его собственному выражению, атаковали с разных сторон с тем, чтобы он сочинил балет. Романов немедленно предложил композитору несколько сюжетов, в том числе «Жонглер богоматери» А. Франса, «Рождение инфанты» О. Уальда и историю из жизни старого Петербурга со всевозможными танцами. Композитор остановился на драматическом сюжете, а в качестве литературной основы избрал «Орфея» А. Полициано. Действие планировалось построить на сочетании реальной жизни героев и ее отражения в спектакле, что создавало художественную конструкцию «балет внутри балета». «Эта «трагическая пастораль», — писал Щербачев, — сделана в таком виде по моей мысли и настоянию, так как просто зрелище меня мало захватывает как композитора, к стилизации я не чувствую себя способным и мне необходимы живые люди с живыми страстями для зацепки за какую-то динамику действия» [10, с. 193]. Композитор работал над балетом чрезвычайно увлеченно, а в его письмах жене содержатся комментарии, позволяющие представить мастера как

танцовщиков, оркестра и партии чтецов (солистов и хористов). В противоположность им, балеты «Двенадцать» Б. Тищенко, «Пушкин. Размышления о поэте» А. Петрова, включающие хоровой и сольный вокал, художественную декламацию, существуют не только на театральной сцене, но и как концертные музыкальные произведения.

²² Как пишет Н. Донцева, Циммерман «предлагает дать “балету будущего” самую чистую форму балетной музыки, где музыка перестанет прислуживать, а будет иметь с танцем равные права. Два совершенно независимых друг от друга пласта абсолютной музыки и абсолютного танцевального движения должны образовывать контрапункт» [9, с. 195]. В нем, по мысли композитора, должна осуществляться взаимопроекция музыкальных и танцевальных структур. Нонет Щербачева близок и другому типу балетов Циммермана — плюралистическим композициям, в которых идея проекций кроме танца распространяется на другие элементы спектакля (расположение тел в пространстве, выбор цветовой гаммы и определенных литературных героев).

балетного музыканта-драматурга, обозначить его художественные приоритеты. «Какое удивительное чувство, когда сроднишься с сюжетом и можешь изменить судьбу своих героев. Эти балетные господа и художники увлекаются зрелищем и могут им удовлетвориться, мне же хочется, чтобы мою героиню все любили и «сочувствовали» ей, для меня она совсем живая женщина, а балет дает ей возможность не говорить никаких пошлостей» [10, с. 196]. Можно сказать, что Щербачев «видел» свою музыку, ощущал ее звуковую и визуальную ипостаси. Рассуждая о музыкальном тематизме будущего балета, композитор подчеркивал его чисто песенную напряженность. Оркестровый ряд также как и сам стиль произведения предполагался камерный, лишь иногда нарушаемый всплеском страстей и, соответственно, усилением звучания. Щербачева особенно увлекал и даже «интриговал» планируемый им в балете переход от декоративной составляющей спектакля к подлинной жизни и душам героев.

Замысел «Орфея», к сожалению, не был реализован по финансовым причинам, о чем композитор очень жалел. Показательно, что Щербачев придавал особое значение своему балетному проекту, не считая его «проходным» и малозначительным: «Балет я не хочу сочинять случайно, на 5 минут, для данного предприятия, если к тому и денег они мне по-настоящему не заплатят. Балет я сочинить хочу, но если с ними у меня расстроится, то буду это делать с кем-нибудь из больших, известных мне художников» [10, с. 203]. Последнее замечание говорит о способности видеть сочинение в комплексе театрального синтеза, с равным по уровню мастерства и близким по духу соавтором (примета дягилевской антрепризы).

Исследователи творчества Владимира Щербачева нередко пишут о театральной рельефности его музыкальных образов, пластичности и оригинальности форм произведений, богатстве их эмоциональной палитры, выделяя, прежде всего, симфонии. Отмечена также и склонность композитора к преодолению традиционных жанровых границ, сообщающая, в купе с другими характерными чертами, особую полноту художественного высказывания. «Ленинградский мастер одним из первых в отечественной музыке сделал ощутимые шаги в обновлении и диффузии жанров, расширил рамки симфонии, сблизив ее с оперой, балетом, театральной сюитой, киноэпопеей, ораторией» [4, с. 190]. Представляется, что при иных обстоятельствах в лице Щербачева мог бы появиться еще один яркий мастер балетной музыки, открывающий новые возможности хореографического жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Слонимская Р.* Симфоническое творчество В. В. Щербачева // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 48–81.
2. *Орлов Г.* Владимир Владимирович Щербачев: очерк жизни и творчества. Л.: Сов. композитор, 1959. 128 с.
3. *Стрельников Н.* Nonette // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 306–308.
4. *Слонимская Р.* Симфоническое творчество Владимира Щербачева в контексте культуры. СПб: Композитор, 2012. 204 с.
5. *Иванов В.* Экскурс: о кризисе театра // Собр. соч.: в 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 215–218.
6. *Асафьев Б.* Симфонизм В. Щербачева // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 313–317.
7. *Фокин М.* Против течения. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1981. 510 с.
8. Переписка с музыкальными деятелями // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Н. Слонимская, общ. ред. А. Н. Крюкова. Л.: Сов. композитор, 1985. С. 261–295.
9. *Донцева Н.* Бернд Алоиз Циммерман. О будущем балета: попытка реформирования // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 194–199.
10. *Слонимская Р.* Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. СПб: Композитор, 2006. 240 с.

REFERENCES

1. *Slonimskaya R.* Simfonicheskoe tvorchestvo V. V. Shherbachева // Shherbachев V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 48–81.
2. *Orlov G.* Vladimir Vladimirovich Shherbachев: ocherk zhizni i tvorchestva. L.: Sov. kompozitor, 1959. 128 s.

3. *Strel'nikov N.* Nonette // Shherbachev V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 306–308.
4. *Slonimskaya R.* Simfonicheskoe tvorchestvo Vladimira Shherbacheva v kontekste kul'tury`. SPb: Kompozitor, 2012. 204 s.
5. *Ivanov V.* E`skkurs: o krizise teatra // Sobr. soch.: v 4 t. Bryussel`, 1974. T. 2. S. 215218.
6. *Asaf`ev B.* Simfonizm V. Shherbacheva // Shherbachev V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 313–317.
7. *Fokin M.* Protiv techeniya. L.: Iskusstvo, Leningr. otd., 1981. 510 s.
8. Perepiska s muzy`kal`ny`mi deyatelyami // Shherbachev V. V. Stat`i, materialy`, pis`ma / sost. R. N. Slonimskaya, obshh. red. A. N. Kryukova. L.: Sov. kompozitor, 1985. S. 261–295.
9. *Donceva N.* Bernd Aloiz Cimmerman. O budushhem baleta: popy`tka reformirovaniya // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. 2010. № 2. S. 194–199.
10. *Slonimskaya R.* Chuvstvo puti. Kompozitor Vladimir Shherbachev. SPb: Kompozitor, 2006. 240 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения; omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts); omega-o@mail.ru

УДК 782

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЮЗИКЛ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ИНТОНАЦИОННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА БУЛГАКОВА

Лелеко В. В.¹, Махрова Э. В.²¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия.² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена анализу музыкальной драматургии мюзикла «Мастер и Маргарита», созданному в Санкт-Петербурге в 2014 году продюсерской компанией «MakersLab» и театром Мюзик-холл. Музыка к спектаклю создавалась содружеством композиторов в составе А. Танонова, С. Рубальского, И. Любимской, О. Томаз, О. Попкова и А. Маева. Формат легкого жанра не помешал создать строго выверенную музыкально-драматургическую систему, в основе которой лежат лейтмотивы и тематические арки, на интонационном уровне интерпретирующие сложное содержание романа М. Булгакова. Петербургский мюзикл «Мастер и Маргарита» можно отнести к жанровой разновидности мюзикла-оперы, характерной для европейской ветви развития мюзикла, сформировавшейся в последней трети XX века и генетически связанной с творчеством Э. Ллойда Уэббера. Опора на традиции и достижения европейского оперного искусства и самобытное преломление и развитие этих традиций — основополагающая черта анализируемого в статье мюзикла.

Ключевые слова: мюзикл, «Мастер и Маргарита», М. А. Булгаков, И. Г. Афанасьева, А. В. Танонов, С. Рубальский, А. Маев, И. Любимская, О. Томаз, О. Попков, интонационная интерпретация сюжета, музыкально-драматургическая система, лейтмотив, тематическая арка.

PETERSBURG MUSICAL “MASTER AND MARGARITA”: INTONATIONAL INTERPRETATION OF BULGAKOV’S NOVEL

Leleko V. V.¹, Machrowa E. V.²¹ Saint Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya nab. (embankment), Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.² Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi St., Saint Petersburg 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of musical-dramaturgic structure of the musical “Master and Margarita”, created in St. Petersburg in 2014 by the production company “MakersLab” and the theater Music hall. The music for the show was created by Commonwealth composers, including A. Tanonov, S. Rubalskij, I. Lyubinskaya, O. Thomaz, O. Popkov and A. Maev. The format of the light genre did not prevent the creation of a strictly calibrated musical-dramaturgic system, which is based on the leitmotives and thematic arches, at the intonation level interpreting the complex content of the novel by M. Bulgakov. Petersburg musical “Master and Margarita” can be attributed to the genre variety of musical-opera, characteristic of the European branch of the musical, formed in the last third of the twentieth century and genetically related to the work of E. Lloyd Webber. The reliance on the traditions and achievements of european opera art and the original refraction and development of these traditions is a fundamental feature of the musical analyzed in the article.

Keywords: musical “Master and Margarita”, M. A. Bulgakov, I. Afanas’eva, A. Tanonov, intonational interpretation of the plot, musical-dramatic system, leitmotif, thematic arch.

Последний, незавершенный роман М. А. Булгакова стал поистине культовым произведением. Переведенный на десятки языков он давно уже причислен к мировым бестселлерам. Роману посвящены тысячи страниц научных исследований, принадлежащих перу не только литературоведов, но и представителей других гуманитарных областей. Не меньший интерес вызывает роман и у деятелей искусства. Вскоре после публикации роман привлек внимание театральных режиссеров. Ю. Любимову удалось первому создать инсценировку романа в Театре на Таганке (1977). Добиваться права на осуществление постановки режиссеру пришлось девять лет, но эта постановка стала прорывом и повлекла за собой все увеличивающуюся волну интереса театров к булгаковскому творению. Сегодня на российских и зарубежных сценах существуют десятки театральных адаптаций романа¹. За полвека возникло по меньшей мере полтора десятка экранизаций «Мастера и Маргариты» (или его отдельных сюжетных линий), включая фильмы А. Вайды («Пилат и другие», 1970), А. Петровича («Мастер и Маргарита», 1972),

¹ Собранная информация о театральных постановках романа с 1977 г. по настоящее время представлена на сайте «Master&Margarita» [1].

Ю. Кары («Мастер и Маргарита», 1994) и одноименный телесериал В. Бортко (2005). Неизменен интерес художников к миру булгаковских образов². Но и музыканты не обходят стороной роман Булгакова. Среди композиторских откликов можно найти камерные и симфонические произведения (симфоническая фантазия «Мастер и Маргарита» А. Петрова, 1985; соната для скрипки и фортепиано «Мастери Маргарита» Б. Хербольсхаймера, 2002; «Сон Понтия Пилата» для симфонического оркестра и хора С. Димитрова, 2018 и др.) и музыкально-сценические композиции — одноименные оперы С. Слонимского (первое исполнение в Союзе композиторов Ленинграда, 1972; сценическая постановка в Ростове, 2000), Р. Кунада (Карлсруэ, 1986), Й. Хёллера (Парижская опера, 1989), Е. Глебова (Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь, 1992), оперу «Маргарита» Г. Скупинского (концертное исполнение в Голливуде, 2011). Особую ветвь музыкально-сценической «булгакиады» составляют балеты: к роману обращались такие хореографы как Б. Эйфман (Театр балета Б. Эйфмана, 1987, музыка А. Петрова), Д. Авдыш (Пермский театр оперы и балета, 2003, на музыку Г. Малера, Д. Шостаковича, Г. Берлиоза, А. Пьяццоллы и др.), В. Терешкин (Свободный балет В. Терешкина, Красноярск, 2011, музыка И. Корнелюка и А. Бадаламенти), Б. Аюханов (Государственный академический театр танца республики Казахстан, 2012, музыка И. Корнелюка) М.-Э. Мурдмаа (Марийский национальный театр оперы и балета им. Э. Сапаева, Йошкар-Ола, 2013, музыка Э. Лазарева).

Философская глубина и сложная художественная структура романа не помешали ему прочно вписаться в пласт современной поп-культуры. Сюжетные перипетии и яркие образы персонажей многократно становились основой для создания комиксов, вдохновляли звезд рок-н-ролла³ и авторов бардовской песни⁴. 2000-е годы открыли новую страницу в художественном освоении булгаковского романа: началась эра мюзиклов. Прошедшие четверть века принесли более десятка интерпретаций «Мастера и Маргариты» в «легкожанро-

² Коллекция иллюстраций российских и зарубежных художников к роману собрана на сайте С. Литвинова [2].

³ Самым ярким примером является знаменитая песня группы «Rolling Stones», написанная М. Джаггером и К. Ричардсом — «Сочувствие дьяволу» (1968).

⁴ Приведем в качестве примера песню А. Розенбаума «Мастер и Маргарита».

вом» музыкально-сценическом формате⁵. Среди них есть и полулюбительские композиции, как например, поставленный в Тамбове спектакль «Рукопись мастера» (2010, либретто Т. Маликовой, музыка А. Пронина, хореография И. Тишкина), «дьявольский музыкальный театр» «Мастер и Маргарита», созданный «Театральной мастерской 5-й путь» в швейцарском Фрауэнфельде (2013, на основе песен В. Высоцкого), или рок-опера «Мастер и Маргарита» русско-немецкой рок-группы «Sequenz» (2013, Бранденбург), и вполне профессиональные театральные проекты: «Дьявол в Москве» (2000, театр «Гешер», Тель-Авив, либретто Л. Ласкиной, постановка Л. Крейндлиной, музыка А. Беньямина), «Мастер и Маргарита» Московского детского театра эстрады (2009, либретто и музыка руководителя театра В. Овсянникова, постановка Л. Полонского) или «Мастер и Маргарита» в Музыкальном театре Вроцлава (2013, либретто Р. Дзивиша, музыка П. Дзюбека, постановка В. Кошчельняка). Есть и не получившие сценического воплощения мюзиклы. К ним надо причислить, прежде всего, «оперу в двух действиях и четырёх картинах» «Мастер и Маргарита» А. Градского (2009, в либретто использованы авторский текст романа, фрагменты пьесы «Было или не было» по роману Булгакова П. Грушко и стихи самого А. Градского) — мюзикл, осуществленный только в аудиозаписи⁶. Наконец, есть и вообще не состоявшиеся, хотя и вызвавшие большие ожидания, проекты. Речь идет о самом успешном авторе мюзиклов Э. Ллоиде Уэббере и его задуманном к своему 60-летию *magnum opus* — мюзикле по роману Булгакова. Начав осуществление замысла в 2006 году, композитор через несколько лет заявил о прекращении работы, признав непреодолимую сложность материала, связанную в первую очередь с незавершенностью произведения, отсутствием авторского финала [4].

На этом фоне самым амбициозным по масштабу и удачным проектом представляется мюзикл «Мастер и Маргарита», созданный в Санкт-Петербурге в 2014 году продюсерской компанией «MakersLab» и театром Мюзик-холл. Более пяти лет он не сходит со сцены⁷. Спектакль

⁵ Список мюзиклов, созданных на основе романа, приведен на сайте «Master&Margarita» [1]. О некоторых из проектов существует крайне мало сведений и трудно представить их содержание.

⁶ В 2009 году было выпущено роскошно оформленное издание, включавшее либретто и аудиозапись на четырех CD-дисках. См. информацию на сайте автора [3].

⁷ С 2017 года мюзикл идет на сцене театра «ЛДМ. Новая сцена» (бывшего Ленинградского дома молодежи), который стал собственной сценической площадкой компании «MakersLab».

обладает несомненными художественными достоинствами, и это заставляет внимательно присмотреться к нему. И прежде всего к его музыкальной драматургии, поскольку, несмотря на то, что мюзикл — жанр, принципиально синтезирующий на равных основаниях действенно-драматическое, музыкальное, хореографическое и визуально-изобразительное начала, именно музыка оказывается тем континуумом, который сцепляет в нерасторжимое целое все составляющие. К «Мастеру и Маргарите» это относится в высшей степени: этот мюзикл представляет собой жанровую разновидность мюзикла-оперы⁸. Здесь нет свободных от музыкального сопровождения разговорных диалогов, а музыкальная ткань выстраивает свою концептуальную линию смыслового развития, которая по-особому высвечивает сценические события. В этом авторы мюзикла следовали традиции европейского мюзикла, сформировавшейся в последней трети XX века. «Порождающей моделью» для данной традиции (оказавшей влияние не только на легкожанровую сферу музыкального театра) стали музыкально-театральные опусы Э. Ллойда Уэббера [7; 8; 9] и прежде всего «эпохальная» рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» (1970). С «Мастером и Маргаритой» эту рок-оперу роднит не только тип музыкальной драматургии, но и сюжетная связь, так как одна из событийных линий булгаковского романа посвящена истории Иисуса и Пилата. И в подходе к трактовке литературного источника, и в особенностях организации музыкального материала здесь, несомненно, есть «генетическое родство».

Создатели «Мастера и Маргариты», также как и авторы «Иисуса», вовсе не ставили перед собой цель воссоздать на музыкальной сцене исходный сюжет со всеми его перипетиями. К булгаковскому роману они отнеслись достаточно вольно. Сохранив все три сюжетные линии — проделки дьявольской свиты в Москве, любовь Мастера и Маргариты и роман Мастера о Пилате и Иешуа — они изменили их соотношение, расставив свои акценты, убрав «лишних» персонажей, трансформировав характеристики основных действующих лиц и их взаимоотношения. Дьявольско-сатирическая линия (самая объемная в романе, а изначально, на первых этапах создания романа — главная и единственная) сведена к событиям на Патриарших прудах (смерти Берлиоза и сумасшествию Ивана Бездомного), к подписанию контракта

⁸ Стремление дифференцировать жанровые разновидности мюзикла характерно для ряда исследователей, обращающихся к мюзиклу. В. Савранский подразделяет мюзикл на мюзикл-оперу, мюзикл-оперетту, мюзикл-драму и мюзикл-обозрение [5]. В диссертации Андрущенко мы находим разграничение понятий «мюзикл-опера» и «опера-мюзикл» [6, с. 121].

с Лиходеевым и к представлению в Варьете. От пестрого калейдоскопа булгаковских типажей, от того, что по выражению К. Симонова несет на себе «печать неумеренной, избыточной щедрости фантазии» [10, с. 6] писателя, остались лишь немногие, непосредственно двигающие сюжет. В центр выведена лирико-трагедийная линия Мастера и Маргариты, что дало возможность создать достаточно емкие музыкально-психологические портреты лирических героев. История Иисуса и Пилата сохранена, но сокращена (отсутствуют подробно расписанные Булгаковым сцена казни Иешуа и история убийства Иуды). Но самым неожиданным отступлением от романа оказалась трактовка Воланда. В мюзикле он стал ключевым персонажем с самой развернутой характеристикой. При этом он не просто двигатель всех событий, как это имеет место в булгаковском романе. По законам жанра мюзикла Воланд превращен в страдающего, влюбленного героя, хотя и наделенного демоническими свойствами. Здесь сами собой напрашиваются параллели и с Призраком оперы из одноименного мюзикла⁹, и с графом фон Кролоком из «Бала вампиров»¹⁰. Воланд также корреспондирует с Летучим Голландцем из одноименной оперы Р. Вагнера — проклятым и жаждущим спасения через любовь романтическим «злодеем». Воланд в мюзикле, подобно вагнеровскому персонажу, тщетно стремится найти самоотверженную любовь — такую, которая способна возвысить его до Бога, ибо только любовь является силой, спасающей и удерживающей в равновесии этот мир¹¹. В результате «перекомпоновки персонажа» радикально меняется сама суть взаимоотношений героев: возникает традиционный «любовный треугольник», вершиной которого оказывается влюбленный в Маргариту богоборец Воланд.

Очевидно, укорененность фабульной структуры в музыкально-театральной традиции, способствовала тому, что нарушение булгаковской концепции (точнее, концепции опубликованной после смерти Булгакова версии романа) было хоть и замечено, но в конечном итоге принято публикой. В оправдание авторов мюзикла (если они нуждаются в оправдании) можно вспомнить и о том, что образ Воланда у Булгакова — один из самых сложных в романе — подвергался существенным изме-

⁹ «Призрак оперы» (1986) — всемирно известный мюзикл по одноименному роману французского писателя Г. Леру. Либретто Ч. Харта и Р. Стилгоу, музыка Э. Ллойда Уэббера.

¹⁰ «Бал вампиров» (1997) — мюзикл по одноименному фильму Р. Полански. Либретто М. Кунце, музыка Д. Стейнмана. С 2011 года мюзикл с большим успехом идет на сцене Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии.

¹¹ «Кредо» Воланда изложено в его первой арии: «Сотни веков / В сто оков заключенный / Качается мир ваш на крах обреченный... / Но вновь и вновь / Спасала его любовь!».

нениям в процессе написания романа и прошел эволюцию от традиционного дьявола-искусителя до таинственного, величественного и не лишённого благородства «духа зла и повелителя теней», не порождающего, а пресекающего зло [11, с. 156–159] (вспомним эпиграф романа, взятый из «Фауста» Гете: «Так кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»). Незавершенность романа самим писателем во многом легитимирует различные интерпретации и модификации опубликованного текстового варианта. Противоречивость и недосказанность до сих пор заставляют воспринимать булгаковский опус как «вещь в себе», содержащую нераскрываемые тайны [12, с. 10]. Даже среди исследователей романа Булгакова нет единства в понимании центрального персонажа — Воланда¹². Для художественных интерпретаций вряд ли может существовать какой бы то ни было канон.

Отойдя от буквы опубликованного текста, авторы мюзикла в главном оказались верны Булгакову: вслед за «романом о дьяволе» (характеристика принадлежит самому писателю) они создали мюзикл о дьяволе.

Инфернально-мистическая аура окутывает весь спектакль. Не только сцена, но и зрительный зал словно управляется Воландом — мессиром, чьей воле все должны быть послушны¹³.

Мистическая символика повсюду задействована и в PR-кампании мюзикла: «мистическая история любви» создавалась 6 либреттистами, 6 композиторами, в спектакле задействованы 66 актеров, 66 декораций, 666 костюмов...[13]. Рекламный ход с использованием магических «дьявольских» чисел не во всем соответствует действительности. Точное количество актеров, декораций и костюмов, по признанию продюсера И. Афанасьевой, никто, конечно, не подсчитывал. Не совсем ясна картина и с создателями либретто, поскольку в тексте либретто, датированном 2013 годом и практически полностью соответствующем постановке, значатся только два имени — Ирины Афанасьевой и Марии Ошмянской¹⁴. Но информация о шести композиторах — Антоне Танонове, Сергее Рубальском, Ирине Любимской, Ольге Томаз, Олеге

¹² О многообразии исследовательских трактовок образа Воланда см.: [11, с. 159–165].

¹³ Перед началом спектакля повелительный голос Воланда обращается к публике: «Не прерывайте представление аплодисментами. Не разрывайте магический круг!».

¹⁴ В рекламных релизах к числу авторов добавлены А. Пастушенко, С. Шилинский-Булгаков, И. Шевчук и А. Носков (или К. Ханкок). Пастушенко и Шевчук значатся в нотном клавише авторами стихов отдельных арий и дуэтов. Роль остальных в создании либретто определить не представляется возможным.

Попкове и Александре Маеве — подтверждается клавиром. Правда, мера участия названных авторов весьма различна. Половина из них (О. Томаз, О. Попкова и И. Любимская) являются создателями одного или двух номеров проходного характера. Гораздо больший вклад внесли А. Маев (8 арий и дуэтов) и С. Рубальский, который участвовал в сочинении 8 музыкальных номеров совместно с А. Таноновым. Основной массив музыки сочинен А. Таноновым. Ему и главному инициатору проекта, продюсеру и либреттисту И. Афанасьевой принадлежит и заслуга выстраивания музыкальной драматургии, которая при таком коллективном сочинении могла превратиться в простой калейдоскоп более или менее выразительных номеров и сцен.

Для оперного искусства давно стало традицией включать в музыкальную ткань произведения лейтмотивы, которые помогают выявить основные смысловые векторы, и создать запоминающиеся музыкальные характеристики отдельных персонажей. Не отказывается от этой традиции и А. Танонов. В мюзикле обращают на себя внимание три основных лейтмотива, трактовка которых далека от привычного представления о лейтмотивности.

Все три лейтмотива имеют непосредственное отношение к Воланду. Концептуальным ядром всего мюзикла становится краткая мотивная формула, при своем первом появлении связанная со словами «Любовь и страх соединились»¹⁵. Ее риторическая выразительность очевидна: восходящее движение по минорному трезвучию словно стопорится завершающим секундовым опеванием неустойчивого вводного тона — второй ступени (рис. 1).

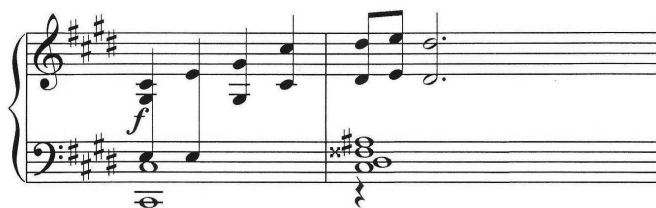


Рис. 1. Лейтмотив «Любовь и страх соединились»

¹⁵ В клавире мюзикла лейттема появляется впервые именно в связи с этими словами, но в видеозаписи спектакля и в современной сценической версии данная тема «вызревает» и оформляется в кратком оркестровом вступлении, предшествующем первой сцене — сцене разговора Левия Матвея и Воланда (Сон Воланда). Поскольку сценическая версия мюзикла имеет целый ряд отличий от клавира 2013 года и несет на себе следы позднейшей композиторской работы, в анализе интонационной драматургии нами учитываются изменения и дополнения, зафиксированные в видеозаписи спектакля 2015 года.

Такие выразительно-изобразительные лейттемы-формулы мы в изобилии найдем у Р. Вагнера. К ним охотно обращается и Э. Ллойд Уэббер¹⁶. Но в отличие от привычных лейтмотивов конкретный смысл данной темы не так просто поддается интерпретации. Речь здесь, конечно, идет о соединении неких противоположных начал — более светлого и мрачного, позитивного и трагедийного. В музыкальной ткани мюзикла этот лейтмотив, как хамелеон, постоянно меняет свою окраску. Он может звучать как затаенное предупреждение (вкрадчивые солирующие реплики инструментов) или громогласный императив (*tutti* всего оркестра), а может приобретать ангельски благостный хоральный облик (хор *a'capella*). Но всякий раз он отмечает значимые вехи сюжетного развития независимо от того, с каким персонажем это развитие связано в данный момент — с Берлиозом, Пилатом, Иешуа, Маргаритой, Мастером, Фридой. Лейтмотив вездесущ, и создается впечатление, что он несет в себе идею двуединого начала самого мира, нерасторжимо присутствия в нем добра и зла. В этом смысле он является и характеристикой главного героя — Воланда, воплощающего в себе эту нерасторжимость двух полюсов¹⁷.

Дьявольское начало, на первый взгляд, должна воплощать тема припева первой арии Воланда — «Скоро грянет темный бал» (рис. 2).

Это второй по значимости лейтмотив мюзикла. В отличие от краткой формульности первого лейтмотива, данная тема представляет собой развернутое вокальное высказывание. В нем присутствует риторическая выразительность интонаций: настойчиво устремляющаяся вверх мелодия, проходя три волны, застывает, наконец, на высоком тоне, но этот тон «ложится» на крайне диссонирующее гармоническое окружение. Тональная неустойчивость мелодического движения, сопоставление далеких гармонических комплексов, постоянное «вклинивание» или «застревание» неаккордовых звуков, превращающее простые

¹⁶ Вспомним мотивы кольца, отречения от любви, договора (копья), змея, гибели богов, радуги, меча, страдания Вельзунгов, валькирий и многие другие из более чем сотни лейтмотивов вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунга» или, например лейтмотив Христа-Суперзвезды («гамма целеустремленности», по определению А. В. Сахаровой), тему первосвященников, лейтмотивы Призрака Оперы из знаменитых мюзиклов Ллойда Уэббера (об использовании риторических фигур в мюзиклах Ллойда Уэббера см.: [14, с. 127–138]).

¹⁷ Сошлемся в связи с этим на выразительную характеристику Воланда, данную Е. Яблоковым: «Его образ во многом построен с помощью объединения противоположностей. В Воланде мы видим, так сказать, олицетворенную сущность Универсума. Хаос, воплощаемый через этот образ, больше похож на Космос, ибо реализуется через цельный и по необходимости «антропоморфный» образ...» [15].

трезвучные аккорды в септ- или нонаккорды придают этой теме напряженно-драматичный характер.

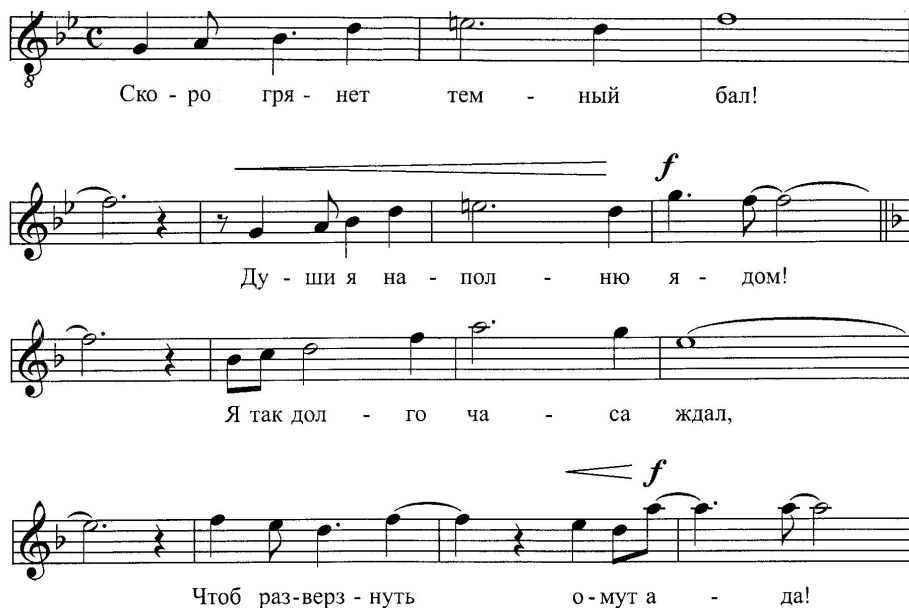


Рис. 2. Второй раздел арии Воланда «Сотни веков»

Не менее драматично, хотя и в гармонически проясненном варианте, тема будет звучать и в вокальных партиях других героев мюзикла. На ней построены вторые части арии Маргариты «Искать, искать» и арии Иешуа «На кресте». Таким повтором тематически объединенными оказываются партии, казалось бы, совершенно далеких персонажей. Показательно, что в ариях Маргариты и Иешуа повторена не только вокальная мелодия, но и слова («Ты меня оставил, Бог!!!»). К смыслу таких объединяющих повторов, которых в мюзикле немало, мы обратимся несколько позже.

Лейтмотив «Скоро грянет темный бал» активно используется не только в вокальных партиях, но его жизнь в музыкальном развитии мюзикла не позволяет свести его семантическую функцию к четкому обозначению персонажа или понятия, как это обычно свойственно музыкальным лейттемам. Если при своем появлении в сцене на Патриарших прудах он воспринимается как выразительная характеристика демонического персонажа (тембр фагота, звучащего в низком

регистре, придает «страстной» теме таинственность и угрожающий оттенок), то метаморфоза, происходящая с темой в сцене встречи Мастера и Маргариты, полностью уводит от «дьявольщины». Звучание хора *a'capella* в замедленном темпе и высоком регистре совершенно меняет характер темы. Теперь она звучит как гимн любви — той силе, которой всемогущий дьявол не способен противостоять. И то же самое акапельное звучание предваряет сцену распятия Иешуа, заставляя осознать новые смысловые грани лейттемы — безграничную силу самопожертвования, преодолевающего любые страдания. В дальнейшем дьявольский фагот вновь появится в сцене бала (эпизод убийства барона Майгеля:) затем тема прозвучит в новом тембровом варианте (точнее в интенсивном тембровом развитии — от робкого флейтового напева до яркого звучания медных — как символ всепобеждающего милосердия) в сцене просьбы Маргариты о прощении Фриды и, наконец, вернется к своему главному герою (Воланду) в конце мюзикла (после отравления Мастера и Маргариты), но уже в знакомом просветленно-акапельном звучании, создавая арку и к сцене встречи Мастера и Маргариты, и к сцене распятия Иешуа. Здесь музыкально-драматургически осуществляется соединение всех трех сюжетных линий романа-мюзикла.

Нетрудно заметить, что принцип использования этого лейтмотива аналогичен первому («Любовь и страх соединились»): ему также свойственна смысловая биполярность, но здесь она еще больше усугубляется и переходит в полисемантичность. Тем не менее, сцепление воедино самых различных ситуаций и состояний развивает всю ту же тему единства Зла и Блага. Отсутствие прямолинейных семантических коннотаций, многообразие смысловых ассоциаций — важная особенность трактовки лейтмотивов в «Мастере и Маргарите», отличающая ее от многих мюзиклов, опирающихся, как правило, на приемы оперной драматургии, выработанные еще в середине XIX века. Здесь же мы видим прямое развитие традиций вагнеровской драмы. Согласно очень меткому наблюдению Г. Эйслера, «вагнеровский лейтмотив безраздельно связан с представлением о символическом смысле музыкальной драмы» и призван «выводить сценические события в сферу метафизической значимости»¹⁸. Оба ведущих лейтмотива мюзикла имеют отношение именно к такому пониманию лейтмотивности.

¹⁸ Приведем рассуждения Г. Эйслера: «Лейтмотив должен не просто характеризовать персонажи, эмоции или предметы (вещи) — хотя это по-прежнему всеми так понимается — но согласно собственно вагнеровской концепции он должен выводить сценические события в сферу метафизической значимости. Если в «Кольце» у туб звучит мотив Валгаллы, то это вовсе не должно обозначать место жительства Вотана, напротив, Вагнер желал этим выразить идею возвышенного, мировой воли, изначального принципа (Urprinzip) Лишь ради такой символики была изобретена лейтмотивная техника» [16, с. 11].

Впрочем, в «Мастере и Маргарите» можно найти примеры и более традиционного использования лейтмотивов. Лейтмотивом, маркирующим положительный образный полюс, становится тема финальной арии «Вместе навсегда» (рис. 3).



Рис. 3. Финальная ария «Вместе навсегда»

Правда, тему эту вряд ли можно считать оптимистическим апофеозом. Она, как и подавляющее большинство тем мюзикла, погружена в минорную сферу звучания. Однако модальность мелодики и мягкая текучая ритмика придают ей просветленный характер. Лейтмотив «благополучного конца», как его можно было бы аттестовать, вполне обоснованно предваряет дуэт Мастера и Маргариты «Счастливы вместе» и арию Пилата «Раскаяние», словно обещая страждущим героям избавление. А вот его появление перед дуэтом Маргариты и Воланда «Глобус» довольно провокационно: оно повторяет ситуацию любовного дуэта, хотя ни о каком любовном дуэте (а тем более со счастливым концом) здесь речь не идет. Но и сама финальная ария по-своему провокационна: она строится не только на теме «благополучного конца», но и включает в себя повтор одной из трагических тем мюзикла — темы из арии Иешуа «На кресте». Музыка подхватывает главный текстовый вывод: «Счастья и мук вечен круг».

Лейтмотив, сопровождающий первое появление Воланда с его свитой, можно обозначить как лейтмотив «сверхъестественных сил» (рис. 4).

Это, преимущественно, инструментальная тема, разнообразно темброво варьируемая, но всякий раз сохраняющая семантическую связь с дьявольскими проделками воландовой свиты. Этот лейтмотив пронизывает сцену на Патриарших прудах, «готовя» смерть Берлиоза, безраздельно господствует на балу Воланда. Он неизменно возникает в разговорах Бездомного и Мастера в психлечебнице, поскольку героем

этих разговоров является потрясающий воображение несчастного поэта незнакомец-иностранец. На модификации этого лейтмотива построена ария Бездомного «Хватайте консультанта»: то же движение мелодии по звукам трезвучия в соединении со «странными» секундовыми сдвигами: в лейтмотиве — «пустых» трезвучий, в арии — тональностей (рис. 5).

Кульминацией в развитии лейтмотива становится сцена превращения Маргариты в ведьму: здесь лейтмотив служит основой для арии героини «Чудеса. Я вмиг помолодела, крем помог».



Рис. 4. Лейтмотив сверхъестественных сил



Рис. 5. Ария Бездомного «Хватайте консультанта»

Можно считать производными от лейтмотива «сверхъестественных сил» краткие интонационные мотивы с характерным движением по минорному трезвучию и обостренным подчеркиванием малосекундовых интонаций, которые появляются в первой арии Воланда и в дальнейшем сопровождают эпизоды, связанные с дьявольскими функциями героя (Кастинг, Дьявольское танго, отравление Мастера и Маргариты). Однако вес этих интонаций не столь значим. Это окказиональные средства, обладающие характерной выразительностью, но не составляющие ядро музыкально-драматургической системы, выстроенной в мюзикле.

О том, что в мюзикле существует музыкально-драматургическая система свидетельствуют не только лейтмотивы¹⁹. Общую структуру этой системы можно представить в виде двух схем: Схемы основных лейтмотивов (рис. 6) и Схемы тематических арок между вокальными номерами (рис. 7).



Рис. 6. Схема основных лейтмотивов мюзикла

¹⁹ Понятием «музыкально-драматургическая система» пользуется В. К. Седов при рассмотрении особенностей использования лейтмотивов в оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (см.: [17, с. 49–65]). Несмотря на то, что лейтмотивы анализируемого мюзикла ни по количеству, ни по характеру их использования не сопоставимы с вагнеровскими, мы также обращаемся к этому термину, поскольку музыкальное развитие «Мастера и Маргариты» обладает чертами хорошо продуманной системной организации, в которой наряду с лейтмотивностью задействованы и другие драматургические средства.

**Схема тематических арок
в мюзикле «Мастер и Маргарита»**

I акт

Дуэт Левия Матвея и Воланда

«Надо же, кто в этот вечер явился»

Ария Воланда

«Сотни веков в сто оков заключенный»

«Скоро грянет темный бал»

Ария Иешуа «Жаль истину»

Ария Бездомного «Хватайте консультанта»

Ариозо Маргариты «Не могу жить»

Ария Воланда «Первая встреча с Маргаритой»

Дуэт Мастера и Маргариты «Счастливы вместе»

«Милый мастер, мне пора»

«Будь милостив, Господь»

Хор критиков «Обвинение»

Ария Мастера «Я гибну»

«Как жесток мой путь земной»

«Я гибну, кругом только мрак»

Ария Мастера «Есть чудеса»

Ария Маргариты «Искать, искать»

«Комната пуста. И горят уста»

«Ты меня оставил, Бог»

Ариозо Маргариты «Не верю»

II акт

Ансамбль душевнобольных

Дуэт Пилата и Каифы

Ария Иешуа «На кресте»

«Муки ада я терплю»

«Ты меня оставил, Бог»

Дуэт Воланда и Маргариты «Мир твой пуст...»

Ария Маргариты «Чудеса...»

Дуэт Маргариты и Воланда «Глобус»

Квартет свиты «Последний грех»

Ария Фриды «Сжался надо мной»

Дуэт Воланда и Геллы

Ария Пилата «Раскаяние»

«Горячий льется свет»

«Истерзан полною луной»

Ария Воланда «Прощание с Маргаритой»

Финальная ария «Вместе навсегда»

«Дней круговерть – жизнь и смерть»

«Нет больше темнеющих туч»

Рис. 7. Схема тематических арок в мюзикле

Тематические арки, пронизывающие весь мюзикл, играют в музыкальной семантике мюзикла не меньшую роль, чем лейтмотивы.

Не будем подробно останавливаться на повторях музыкального материала в рамках вокальных партий отдельных персонажей. Они, безусловно, значимы для характеристики этих персонажей. Так, тематизм арии Воланда «Сотни веков» повторен (а точнее, предварен) в дуэте Левия Матвея и Воланда (Сон Воланда в начале мюзикла); тема Воланда «Маятник веков замри» (с разной подтекстовкой) очерчивает грани истории любви Воланда: «Первая встреча с Маргаритой»,

дуэт Воланда и Маргариты «Глобус», «Прощание с Маргаритой»; арии Мастера «Я гибну» и «Есть чудеса» построены на одном и том же материале, поскольку они составляют части единой сцены²⁰. Такие повторы указывают на ситуативное единство и служат заметными вехами в музыкальном развитии. Но в мюзикле важную роль играют арки, которые связывают разных персонажей или совершенно разные события, относящиеся к разным сюжетным пластам. Одну из таких арок образуют хор критиков «Обвинение» и дуэт Пилата и Каифы. Рэп-стилистика, в которой решены обе сцены, неожиданно объединяет разные по времени и содержанию, но единые в своей агрессивной интенции обвинительные коллизии, ведущие к гибели главных героев, двух параллельных сюжетных линий булгаковского романа. Следом за этими сценами идут, соответственно, распятие Иешуа и сумасшествие Мастера. Здесь нелишне вспомнить, что в опере С. Слонимского «Мастер и Маргарита» распятие Иешуа и терзание Мастера литературными критиками напрямую драматургически соотнесены, что устанавливает непосредственную связь между судьбой писателя и его героя²¹. Музыкальная драматургия мюзикла проводит эту же идею иными средствами. Сцены непосредственно не рядоположены, но музыкальный материал создает выразительную и легко запоминающуюся арку. Причем повторами отмечены не только обвинительные сцены, но и последующие вокальные реакции приговоренных к гибели.

Станным, на первый взгляд, кажется повтор темы из дуэта Мастера и Маргариты «Счастливы вместе» в арии Пилата «Раскаяние». Хотя по своему психологическому содержанию обе ситуации в какой-то мере перекликаются: предчувствие беды, переполняющее душу влюбленных, и отчаяние измученного укорами совести Пилата в равной мере ложатся на страстно-порывистую мелодию (у Пилата вокальное произнесение этой темы обострено резким сдвигом мелодии при ее повторении в далекую тональность — из фа минора в соль-диез минор). Главный драматургический смысл здесь заключен в протягивании нитей между различными персонажами: музыкальная драматургия фиксирует не отличия героев, а их близость; она «ловит» и подчеркивает все психологические и смысловые переклички сценических ситуаций.

²⁰ Две арии Мастера следуют за хором критиков «Обвинение» и могут рассматриваться как один номер — крайние части большой арии *da capo*. Между ними вставлен эпизод первой встречи Мастера и Бездомного в психлечебнице. Сжатое пространство театрального действия заставляет максимально динамизировать и сжимать события романа: за время арии происходят и сжигание романа, и попадание Мастера в психлечебницу, и (мысленное) прощание с Маргаритой.

²¹ Анализ оперы С. Слонимского см.: [18].

Прием повтора вокальной темы в партии другого персонажа для мюзикла не нов. Его можно встретить в произведениях Ллойда Уэббера. Наиболее яркие примеры содержит «Иисус Христос — суперзвезда»: реминисценция арии Марии Магдалины «I don't know how to love him» («Я не знаю, как любить его») неожиданно появляется в предсмертной арии Иуды, а тема «Who are you to criticize her» («Кто ты, чтобы критиковать ее»), которой Иисус останавливает нападки Иуды на Марию, — в обращении народа к самому Иисусу в сцене его ареста. В обоих случаях повторенный тематизм не воспроизводит первоначальный смысл, а рождает новую смысловую ситуацию²². Однако у Э. Ллойда Уэббера это — редкий, маргинальный прием, а у А. Танонова он становится последовательно проведенным принципом объединения персонажей, за которым стоит мысль о глубинном единстве человеческих судеб, в которых сплетаются (вплоть до неразличимости) счастье и несчастье. В результате и лейтмотивы, и многочисленные повторы работают на одну и ту же идею, создавая сложно сплетенную сеть многообразных связей-переходов.

«Оборотничество» тем в полной мере выявляет себя в повторе одной из тем арии Мастера «Я гибну» в финале мюзикла: раздел «Нет больше темнеющих туч» повторяет трагический возглас Мастера «Я гибну, кругом только мрак...», и это ставит под сомнение финальный хэппи-энд, окрашивая его наперекор оптимистичным словам отнюдь не в победные тона.

Передача вокальной темы арии Воланда («Маятник времен замри») Маргарите в дуэте «Глобус» лишь на самый поверхностный взгляд превращает его в «дуэт согласия». На деле это дуэт противостояния, где герои погружены каждый в свой мир чувств: Воланд поглощен страстью к Маргарите, а Маргарита, пораженная видениями всех земных страданий, отраженных в волшебном глобусе, невольно примеряет на себя дьявольскую способность всезнания, но переживает ее слишком по-человечески. Музыкальный образ осложнен наслаивающимся на вокальные голоса (в начале дуэта) проведением в оркестре темы заключительного хора. Намек на будущий хэппи-энд кажется здесь совсем неуместным, но именно он, усиливая противоречивость, напоминает о единстве универсума блага и зла.

Сходный прием, но с иным семантическим наполнением, применен в арии Фриды. Подобно Маргарите, заимствующей вокальную

²² Достаточно подробный анализ музыкальной драматургии мюзикла «Иисус Христос-Суперзвезда» приведен в диссертации А. В. Сахаровой [14, с. 157–165].

тему Воланда, Фрида повторяет основную тему арии Маргариты, потерявшей Мастера («Комната пуста. И горят уста...»). А в оркестре контрапунктом звучит начальная тема арии Иешуа «На кресте» («Муки ада я терплю»). Концентрация трагизма отмечает судьбоносный для Маргариты момент. Реминисценции самых трагических сцен служат своеобразным музыкальным обоснованием выбора героини, которую порыв сочувствия заставляет забыть о своих интересах и пожертвовать единственное позволенное ей желание в пользу Фриды.

Тематизм, «свободно» мигрирующий по партиям основных персонажей, стягивает всех в единый клубок. Но центральным звеном этого клубка являются Мастер, Иешуа, Маргарита и Воланд. Их партии связаны перекрестными связями особенно прочно. Одну арку образует повтор темы арии Воланда «Скоро грянет темный бал» в ариях Маргариты и Иешуа (в обеих ариях со словами «Ты меня оставил, Бог!»). Вторая арка объединяет всех четырех персонажей. Центром этой арки является повтор тематизма арии Мастера «Я гибну» в дуэте Воланда и Маргариты «Мир твой пуст» (рис. 8; 9).



Рис. 8. Ария Мастера «Я гибну»



Рис. 9. Дуэт Воланда и Маргариты «Мир твой пуст»

Варьированный мелодико-ритмически, фактурно и темброво, этот тематизм, тем не менее, достаточно определенно утверждает единую интонационную зону (а вместе с этим — эмоционально-психологическую и семантическую), в которой находятся все три героя. Еще

один интонационный вариант того же тематизма лежит в основе первой части арии Иешуа «На кресте» (рис. 10).



Рис. 10. Ария Иешуа «На кресте»

А в дуэте Мастера и Маргариты «Счастливы вместе» интонационная версия Иешуа появляется в совсем другом обличье (рис. 11), меняя минорную окраску на мажор.



Рис. 11. Дуэт Мастера и Маргариты «Счастливы вместе»

Счастье и трагизм как две ипостаси человеческой судьбы не разделены, а, словно слиты в единой экзистенциальной сущности: интонационная метаморфозность это подчеркивает²³. Все приведенные варианты повторенного тематизма образуют своего рода лейтмотив — лейтмотив (трагической) судьбы. В отличие от остальных лейттем, эта — существует практически исключительно в вокальной сфере и лишь дважды возникает ее оркестровое проведение, как контрапункт арии Фриды и в сцене возвращения сожженного романа Мастера.

Показательно, что в музыкально-интонационной драматургии дьявол Воланд не только не противопоставлен простым смертным, но существует в том же континууме. Демоническая фигура демифологизирована и наделена сугубо человеческими чертами, что в вокальной партии подчеркнуто не только тематическими арками, но и интонационным родством²⁴. Главный герой мюзикла предстает сочувствующим

²³ Интонационная метаморфозность — одно из важнейших качеств лейтмотивной работы Р. Вагнера. См. об этом: [19].

²⁴ Характерные «поникающие» интонации обращают на себя внимание как в партиях Мастера, Маргариты, Иешуа, так и в вокальной речи Воланда.

и по-человечески страдающим персонажем, которому даже его сверхъестественная власть не позволяет вырваться за пределы вселенской кармы жизни.

Но и остальные ведущие персонажи словно лишены «особых свойств». Их музыкальные характеристики нацелены не на выявление индивидуально неповторимых черт, а на «формулировку» сущностных экзистенциальных смыслов. И в этом одна из важнейших особенностей музыкально-драматургической системы данного мюзикла, определяющая своеобразие и уникальность трактовки лейтмотивности и тематической работы.

Музыка «Мастера и Маргариты» содержит немало ярких контрастных номеров. Здесь представлены и разные жанры (танго, канкан, сатирические куплеты, хорал, пародированная советская массовая песня и многое другое), и разные стили (академическая и эстрадная музыка, рок, рэп, аллюзии на восточную мелодику); но, наряду с этой музыкальной «разноголосицей», существует и стилистически выдержанное в едином ключе интонационное ядро. Именно оно сформировано и выделено лейтмотивами и тематическими арками, о которых шла речь выше. Лейтмотивы и арки концентрируют внимание на интонациях-носителях экзистенциальных смыслов или, если вспомнить слова Г. Эйслера, о сущности вагнеровского лейтмотива, которые в полной мере относимы и к мюзиклу «Мастер и Маргарита», «сфере метафизической значимости». Такая концентрация способствует тому, что сложный многоуровневый сюжет булгаковского романа укладывается в логичную музыкальную композицию с очень четкими интонационно-семантическими контурами. В процессе слушания мюзикла интонационно-семантическая структура воспринимается на подсознательном уровне, хотя в полной мере осознать композиторский замысел помогает только углубленный анализ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Master&Margarita [Электронный ресурс] URL: <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/theatertoneel2017.html> (дата обращения: 02.05.2019).
2. Сайт Сергея Литвинова [Электронный ресурс] URL: http://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita (дата обращения: 02.05.2019).

3. Александр Градский [Электронный ресурс] URL: <http://www.gradsky.com/d34.shtml> (дата обращения: 02.05.2019).
4. Эндрю Ллойд Уэббер отказался от «Мастера и Маргариты» // Lenta.ru. 15.05.2009. [Электронный ресурс] URL: <https://lenta.ru/news/2009/05/15/webber/> (дата обращения: 02.05.2019).
5. Савранский В. С. Музыкально-жанровая сущность оперетты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Тбилиси. 1982. 23 с.
6. Андрущенко Е. Э. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону. 2007. 242 с.
7. Андрущенко Е. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
8. Андрущенко Е. Э. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4 (21). С. 89–94.
9. Андрущенко Е. Э. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1 (22). С. 82–89.
10. Симонов К. Предисловие к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Москва. 1966. № 11. С. 6–7.
11. Булатов М. О. Нравственно-философская концепция романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Махачкала 2000. 257 с.
12. Злочевская А. В. Религиозно-философская позиция М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» // Opera Slavica. 2001. № 1. С. 10–19.
13. Мюзикл «Мастер и Маргарита» // Театр ЛДМ. [Электронный ресурс] URL: <https://ldm.theater/master-i-margarita/> (дата обращения: 02.05.2019).
14. Сахарова А. В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. М. 2008. 249 с.
15. Яблоков Е. А. «Я – часть той силы...»: Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. 1988. № 2.

С. 3–31 // Яблоков Евгений Александрович [Электронный ресурс] URL: <http://eajablokov.ru/article15.html> (дата обращения: 02.05.2019).

16. *Eisler H.* Komposition für den Film. Berlin: Henschelverlag, 1949. 150 S.

17. *Седов В. К.* Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: на материале «Кольца Нибелунга»: дис. ...канд искусствоведения. 17.00.02. М. 2000. 220 с.

18. *Холопова В. Н.* Философская «камерата» Сергея Слонимского // Советская музыка. 1989. № 10. С. 22–25.

19. *Кузнецова А. В., Кузнецов А. В.* Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце нибелунга» Рихарда Вагнера // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 4 (12). С. 34–40.

REFERENCES

1. Master&Margarita. URL: <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/theatertoneel2017.html> (data obrashcheniya 2.05.2019)

2. Sajt Sergeya Litvinova URL: http://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita (data obrashcheniya 2.05.2019)

3. Aleksandr Gradskij. URL: <http://www.gradsky.com/d34.shtml> (data obrashcheniya 2.05.2019)

4. Endryu Llojd Uebber otkazalsya ot «Mastera i Margarity» // Lenta.ru. 15.05.2009. (data obrashcheniya 2.05.2019)

5. *Savranskij V.S.* Muzykal'no-zhanrovaya sushchnost' operetty: avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Tbilisi, 1982. 23 s.

6. *Andrushchenko E.* Mjuzikly E. Llojda-Uebbera konca 1960–1980-h godov: Sjuzhety. Zhanr. Stilistika: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2007. 242 s.

7. *Andrushchenko E.* Llojd Uebber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tret'ego napravleniya» // Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj al'manah. 2014. № 4. S. 40–50.

8. *Andrushchenko E.* Sovremennaya opera «pod znakom mjuzikla»: predposylki, istoki, tendencii (Stat'ja 1) // Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj al'manah. 2015. № 4 (21). S. 89–94.

9. *Andrushchenko E.* Sovremennaya opera «pod znakom mjuzikla»: predposylki, istoki, tendencii (Stat'ja 2) // Yuzhno-Rossiiskij muzykalnyj al'manah. 2016. № 1 (22). S. 82–89.
10. *Simonov K.* Predislovie k romanu M. Bulgakova Master i Margarita // Moskva. 1966. № 11. S. 6–7.
11. *Bulatov M.O.* Nravstvenno-filosofskaya koncepciya romana M.A. Bulgakova «Master i Margarita»: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Mahachkala, 2000. 257 s.
12. *Zlochevskaya A.V.* Religiozno-filosofskaya poziciya M. Bulgakova v romane «Master i Margarita» // Opera Slavica. 2001. № 1. S. 10–19.
13. Mjuzikl «Master i Margarita» // Teatr LDM. URL: <https://ldm.theater/master-i-margarita/> (data obrashcheniya 2.05.2019)
14. *Saharova A.V.* Muzykal'nyj teatr Endryu Lloyda Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoj i akademicheskoy muzyki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya, 17.00.02. M., 2008. 249 s.
15. *Jablokov E.A.* “Ya – chast' toj sily...”: Eticheskaja problematika romana M. Bulgakova «Master i Margarita» // Russkaja literatura. 1988. № 2. S. 3–31. // Jablokov Evgenij Aleksandrovich. URL: <http://ejablokov.ru/article15.html> (data obrashcheniya 2.05.2019)
16. *Eisler H.* Komposition für den Film. Berlin: Henschelverlag, 1949. 150 S.
17. *Sedov V.K.* Intonacionnaja dramaturgija Riharda Vagnera: na materiale «Kol'ca Nibelunga»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya, 17.00.02. M., 2000. 220 s.
18. *Holopova V.N.* Filosofskaya «kamerata» Sergeya Slonimskogo // Sovetskaya muzyka. 1989. №10. S. 22–25.
19. *Kuznecova A.V., Kuznecov A.V.* Metamorfoznost' lejtmotivnoj sistemy v «Kol'ce Nibelunga» Riharda Vagnera // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. 2016, № 4 (12). S. 34–40.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лелеко В. В. — канд. культурологии; verale@yandex.ru

Махрова Э. В. — канд. искусствоведения, д-р культурологии, проф.; emachrowa@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Leleko V. V. — Cand. Sci. (Arts); verale@yandex.ru

Machrowa E. V. — Dr. habil.; emachrowa@mail.ru

УДК 78.072

РИККАРДО ДРИГО: СТРАНИЦЫ БИОГРАФИИ БАЛЕТНОГО КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА

Панова Е. В., Томашевский И. В.^{1,2}

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

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

Статья посвящена биографии капельмейстера Императорского театра в Санкт-Петербурге Риккардо Дриго. Рассматриваются обстоятельства создания им оригинальной музыки балетных спектаклей и редакций произведений других авторов. Дается характеристика многоаспектной деятельности итальянского маэстро в российском музыкальном театре рубежа XIX–XX веков. На основе архивных материалов и публикаций периодических изданий воссоздаются и вводятся в обиход отечественного искусствознания ранее неизвестные факты его жизни.

Ключевые слова: Риккардо Дриго, Мариус Петипа, музыкальный театр в России рубежа XIX–XX веков, балетные дирижеры Императорских театров.

RICCARDO DRIGO: PAGES OF BALLET CUPELMASTER'S BIOGRAPHY

Panova E. V., Tomashevskii I. V.^{1,2}

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

² The Mikhailovsky Theatre, 1, Plushchad Iskusstv (Arts Square), Saint Petersburg 191011, Russian Federation.

The article is devoted to the biography of the Saint-Petersburg Imperial theatre conductor and composer Riccardo Drigo. The author is considering the conditions of creating him original ballet music and making the new versions of works by other composers. The important intention of the article is to characterize the multidimensional activity of Italian maestro in the Russian musical theatre at the turn of the 19th and 20th centuries. There are also a number of facts of his life that were never explored by Russian art history before. Their studying is based on the archive materials and periodicals.

Keywords: Riccardo Drigo, Marius Petipa, Russian musical theatre at the turn of the 19th and 20th centuries, conductor of the Imperial theatre.

Композиторская и исполнительская деятельность Риккардо Дриго (1846–1930) представляют собой неотъемлемую часть отечественной музыкально-театральной культуры рубежа XIX–XX веков. Будучи высокопрофессиональным дирижером и чутким интерпретатором, он блестяще проявил себя как музыкальный руководитель постановок знаковых произведений отечественного балетного театра. В число таких спектаклей входят: «Спящая красавица», «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Раймонда» А. К. Глазунова. Присущие Дриго чувство стиля и подлинно музыкантского отношения к авторскому тексту вкупе с незаурядным дарованием композитора и оркестровщика позволяли ему дополнять и редактировать сочинения других композиторов не просто без ущерба для их общего замысла, но, более того, подчеркивая их художественные достоинства тактичными и обоснованными изменениями музыкальной ткани.

В этой связи парадоксальным видится недостаток исследовательского внимания к личности и творческой биографии Дриго¹ со стороны отечественного музыкознания: на сегодняшний день эта персоналия в пространстве русской театральной культуры последних десятилетий XIX – начала XX столетий остается одной из самых загадочных и малоизученных. Исключениями являются статьи С. П. Пепельжи [6; 7; 8]. В одной из них («Риккардо Дриго — судьба последнего капельмейстера петербургского императорского балета») исследователь принимает опыт реконструкции биографии итальянского маэстро, основываясь, в том числе, и на публикации Ю. Н. Слонимского «Из воспоминаний Риккардо Дриго» [9]. В свою очередь, Слонимский опирается на неизданные автобиографические заметки музыканта [10], записанные с его слов работником архива Дирекции Императорских театров Д. И. Лешковым². Слонимский дополняет публикуемый им в своей работе оригинальный текст Лешкова комментариями, поясняющими и уточняющими его содержание, что, безусловно, делает данную статью исключительно ценным подспорьем для изучения насыщенной различными перипетиями творческой жизни Дриго. При этом основное

¹ Между тем, жизни и творчеству Дриго посвящено достаточно много работ зарубежных исследователей [1; 2; 3; 4; 5].

² Д. И. Лешков (1883–1933) — офицер, балетный критик и писатель, автор книги «Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала» [11].

внимание Слонимский уделяет периоду активной деятельности музыканта в России: предпосылки становления его таланта (Дриго приехал Россию уже сложившимся исполнителем и композитором с солидным практическим багажом) и первые зарубежные успехи остаются в работе неосвещенными.

В исследовании Слонимского также уделено значимое место начальному периоду работы Дриго на поприще, принесшем ему мировую известность, — в русском балетном театре. Данная тема является основным предметом изучения и в статье Я. Ю. Гуровой «Риккардо Дриго. К вопросу о назначении на должность капельмейстера» [12]. Последним годам пребывания композитора и дирижера в нашем отечестве посвящена статья Е. С. Филимоновой «Риккардо Дриго: эпилог» [13].

Основной задачей настоящей работы видится попытка обобщения имеющихся в различных источниках биографических сведений о Дриго и их систематизации в хронологическом порядке. В данном случае такая форма структурирования рассматриваемых материалов представляется наиболее конструктивной, так как дает возможность дополнить их в ходе дальнейшей разработки этой чрезвычайно перспективной темы новыми, ранее неизвестными сведениями из архивов и периодической печати. Кроме всего прочего, именно она позволяет разграничить периоды его жизненного пути в соответствии с самыми значимыми творческими достижениями. Жизнеописание музыканта широкого профиля, каковым, безусловно, был Дриго, с таких позиций представляется верным и логичным.

Музыкальная одаренность будущего композитора стала очевидной для окружающих достаточно рано. Ее яркое проявление скорее можно считать неожиданным: среди родственников родившегося в семье адвоката ³ 30 июня 1846 года Риккардо Эудженио Дриго музыкантов не было вовсе ⁴. Поначалу заметным выражением повышенного интереса к миру звуков были долгие часы самозабвенного прослушивания фортепианной музыки в исполнении близкого приятеля отца и частого гостя в его доме пианиста венгерского происхождения по

³ Родители Риккардо Дриго – Эудженио Дриго (Eugenio Drigo) и Адриа Лупати (Adria Lupati) также активно занимались политической деятельностью.

⁴ «Отец мой... особого пристрастия к музыке не имел, да и во всей семье и восходящих ее поколениях, я знал лишь докторов медицины, инженеров и военных, не имея ни одного музыканта, ни по мужской, ни по женской линии», — писал Дриго в своих воспоминаниях [10, л. 11].

фамилии Йори (*A. Jorich*). Он же в скором будущем стал первым учителем музыки для талантливого ребенка. Юный Риккардо активно и, по всей видимости, небезуспешно пытался подбирать услышанное на фортепиано, что и послужило сигналом для родителей о необходимости развивать творческие способности единственного сына. Следует отдать должное нетипичной для своего времени позиции семьи будущего музыканта, тактично и с пониманием относившейся к страстному увлечению Риккардо, не настаивавшей на выборе иной, более надежной в плане дохода и общественного положения профессии.

В 14 лет он поступил в венецианскую консерваторию, где продолжил заниматься фортепиано под руководством чешского пианиста В. Селлинга (*V. Selling*) и, что представляется особенно важным, начал изучать гармонию и контрапункт под руководством А. Буццолы (*A. Buzzolla*) – ученика великого Г. Доницетти (*G. Donizetti*). В соответствии с требованиями консерватории, обучающиеся были обязаны освоить минимум два музыкальных инструмента: будущий композитор достаточно быстро научился играть на баритоне. Именно в качестве музыканта-духовика он в 16 лет начал исполнительскую деятельность в любительском оркестре своего родного города Падуи. К этому же времени относятся и первые композиторские опыты Дриго, которые он в дальнейшем оценивал как «наивные» и даже «дилетантские» [10, л. 11]. Представляется неверным, однако, недооценивать роль этих сочинений в становлении будущего композитора: инструментованные для этого же любительского оркестра и исполненные им, упомянутые произведения безусловно способствовали достаточно раннему освоению Дриго премудростей оркестровки. Понимание возможностей симфонического оркестра и умение быстро создавать яркую, прозрачную и удобную для исполнения инструментальную фактуру стали в дальнейшем неотъемлемой чертой профессионального облика Дриго-композитора.

Стремительный карьерный рост молодого музыканта начался сразу после окончания консерватории. Заняв поначалу скромную должность пианиста-репетитора в маленьком театре «Гарибальди» в Падуе, Дриго по собственным воспоминаниям и представить себе не мог, что в скором времени станет востребованным дирижером с обширной практикой: «О поприще дирижера я тогда и не мечтал, ибо в Италии, при широком развитии музыки вообще, молодых людей с консерваторским образованием было весьма много, и при значительном перепроизводстве музыкантов, конкуренция на видные места была слишком велика,

и я довольствовался дирижированием небольшим любительским оркестром» [10, л. 12].

Блестящий успех дебютного выступления Дриго в качестве оперного дирижера был обусловлен стечением целого ряда обстоятельств. Представляется верным предположить, что главным среди них была высокая оценка способностей Дриго коллегами и руководством театра «Гарибальди». Именно ему они по общему согласию доверили провести премьеру оперы «Два медведя»: молодой пианист-репетитор заменил заболевшего буквально за день до спектакля штатного капельмейстера. Первая творческая удача Дриго-дирижера не осталась незамеченной: после своего дебюта он «дирижировал еще несколькими операми и был оставлен на должность второго капельмейстера». На протяжении 70-х годов XIX века Дриго существенно расширяет свой оперный репертуар (в него вошли, среди прочего, «Кармен» Ж. Бизе и «Лоэнгрин» Р. Вагнера) и географию гастрольных выступлений, посетив с труппой театра Германию, Францию и Испанию.

Активная дирижерская деятельность не препятствует серьезным занятиям композицией. В те же годы из-под пера успешного маэстро выходят две оперы — «Дон Педро»⁵ и «Похищенная жена»⁶, а также целый ряд произведений в различных вокальных и инструментальных жанрах. Некоторые из них были написаны по заказу высокопоставленных особ Италии того времени⁷, что подтверждает повсеместное признание не только исполнительского, но и композиторского таланта Дриго на родине.

Таким образом, к концу 1870-х молодой итальянский дирижер и композитор стал одной из самых ярких персоналий в европейском культурном пространстве. Закономерным в этой связи представляется факт того, что он попал в поле зрения одного из самых влиятельных театральных деятелей своего времени — Директора Императорских театров барона К. Кистера, занимавшегося в то время комплектованием труппы для постоянного состава казенной итальянской оперы в Петербурге. Условия контракта, предложенные Дриго, были весьма привлекательными: например, в соответствии с ними капельмейстер (а именно на эту должность планировалось ангажировать подающего большие надежды

⁵ Другое название — «Дон Педро Португальский» на либретто А. Гаспарини. Премьера состоялась в театре Nuovo в Падуе 26 июля 1868 года.

⁶ Об этой опере известно лишь то, что она несколько позднее (в 1882 году) с большим успехом шла в Петербурге на сцене Казенной Итальянской оперы.

⁷ Среди них — Кантата, сочиненная по поручению самой Королевы Италии, а также ряд песнопений для синагоги, созданных по просьбе главного раввина Падуи.

молодого итальянского музыканта) мог рассчитывать на длительный летний отпуск, достаточный для продолжительного ежегодного пребывания на родине. Как можно понять из заметок столичных критиков, сразу по приезду в Петербург Дриго энергично взялся за дело, представив на открытии сезона «Аиду» и «Бал-маскарад» Верди. Инициативная манера работы нового маэстро была встречена с видимым одобрением; рецензенты также не без энтузиазма высказывали ожидание, что этот «...молодой джентльмен, очень живой, с горящими глазами останется здесь, наверное, на долгое время» [14]. И в самом деле, до упразднения петербургской итальянской оперы в 1886 году Дриго оставался ее бессменным музыкальным руководителем. Кроме того, гибкие условия контракта позволяли ему все эти годы успешно совмещать постоянную работу в России с европейскими гастролями. В частности, известно, что в апреле 1880 года он выступал в театре Фернандо (*Fernando*) в Севилье с тенором Дж. Гаярре; в мае 1882 года дирижировал «Гугенотами» Г. Мейербера в феррарском Театре Коммунале (*Teatro Comunale*; главную партию исполнял А. Мазини).

По всей видимости, время работы в итальянской труппе петербургского императорского театра было одним из самых интересных и насыщенных периодов в творческой биографии Дриго. Со многими коллегами по работе у него сохранились дружеские отношения на протяжении всей жизни. Так, спустя годы известный итальянский баритон А. Котони, находясь уже в возрасте 82-х лет, в письме Дриго тепло вспоминал годы совместной работы в Петербурге: «Очень и очень боюсь я... что преклонный мой возраст и боязнь за свои силы не позволят мне перед смертью еще раз посетить Петербург, где я имел случай познать истинных ценителей музыки и пения и где видел столько искренних знаков любви!» [15, с. 141].

Решение Дирекции Императорских театров об отказе от практики исполнения на отечественной сцене итальянских опер силами итальянской же труппы, однако, не означало потерю интереса руководства к персоналии ее музыкального руководителя. И. А. Всеволожский, сменивший несколькими годами ранее на посту директора барона Кистера, предложил уже основательно зарекомендовавшему себя дирижеру Дриго новую должность капельмейстера балета. По воспоминаниям самого итальянского маэстро, приглашение это его весьма смутило, поскольку он «не имел никакого понятия о балете и — за исключением незначительных танцев в операх, — никогда им не дирижировал» [10, л. 13]. С другой стороны, перспектива службы в Петербурге привлекала Дриго, успевшего за шесть лет полюбить Россию и чувствовавшего себя частью ее насыщенной театральной жизни. Уговоры директора

возымели действие: «Всеволожский меня успокоил в моих сомнениях и оказался пророком моей дальнейшей карьеры и настоящего призвания...» [10, л. 13].

В своих заметках Дриго также считает необходимым дать разъяснения относительно ситуации, «немножко омрачившей» [10, л. 14] начало его работы в балете. Речь идет о смещении с должности предшественника нового капельмейстера — пожилого дирижера А. Д. Папкова. Дриго с сожалением пишет о факте появления в отдельных изданиях превратного толкования его собственной роли в назначении на новое место: они давали основания предполагать участие итальянского маэстро «чуть ли не в интриге против Папкова» [10, л. 14]. С уважением отзываясь о заслугах и личности Папкова, безусловно пользовавшегося авторитетом у всей труппы, Дриго решительно опровергает возможность любых инсинуаций на этот счет: «...я совершенно неожиданно для себя был приглашен на должность первого капельмейстера прямо из Италии и никогда до вступления в должность не знал Папкова и даже его не видел ни разу и, следовательно, ни прямо, ни косвенно не мог иметь касательства к немилости Дирекции по отношению к моему предшественнику» [10, л. 14]. Убедительным подтверждением этому опровержению может служить факт того, что после расформирования итальянской труппы Петербургского Императорского театра Дриго некоторое время находился в Италии, занимаясь поиском нового места работы в Европе и не рассчитывая вернуться в Россию. Как уже указывалось выше, предложение Всеволожского было для него абсолютной неожиданностью, а решение принять его было плодом собственных раздумий и уговоров со стороны начальства.

В современном театроведении вопрос о приглашении Дриго освещается и вовсе без упоминания фамилии Папкова. Например, Гурова называет истинного инициатора назначения итальянского дирижера на позицию ведущего капельмейстера балета Петербургского Императорского театра [12]. Им оказался управляющий театральным училищем А. П. Фролов, начинание которого было поддержано И. А. Всеволожским и его заместителем В. П. Погожевым. Примечательно, что после вступления в должность Дриго стал исполнять профессиональные обязанности не только своего предшественника Папкова, но и уволенного несколькими месяцами ранее «штатного композитора балетной музыки» Л. Минкуса «... с окладом жалованья в 10 тысяч франков» [16, л. 13]. Таким образом, причиной кадровых перестановок, инициированных Дирекцией, помимо потребности «свежих сил и иной работы в области балетной музыки» [10, л. 14] была еще и необходимость своеобразной оптимизации рабочего процесса на уровне творче-

ского руководства музыкальным оформлением хореографических спектаклей.

Балетный дебют дирижера Дриго не уступил в успешности, состоявшемуся полтора десятилетия ранее, оперному: взыскательная столичная критика отмечала, что «дирижируя в первый раз «Дочь фараона», г-н Дриго как бы разбудил весь оркестр» [17, с. 3]. В самом скором времени оказались востребованы и его композиторские способности: по просьбе Петипа он сочиняет музыку к вставному «*Pas de six*» для балета «Эсмеральда» Ц. Пуни, в котором блистала его соотечественница — балерина В. Цукки. Популярность этого номера, ставшего своего рода «пробой пера» Дриго в области балетной музыки, стала неожиданной для самого автора: «...как ни странно, но это мое первое балетное произведение ныне является одним из наиболее популярных как в России, так и повсюду в Европе на концертных площадках» [10, л. 15].

Достижения начального этапа деятельности Дриго как балетного дирижера были высоко оценены: в сентябре 1887 года И. А. Всеволожский ходатайствует перед руководством Императорских театров о заключении с итальянским музыкантом контакта на три года⁸ и о повышении его оклада. Аргументируя свое предложение, Директор положительно отзывался о профессиональных качествах Дриго, который, на его взгляд, «оказался обладающим несомненными способностями к дальнейшему занятию на должности, так что ангажемент его на будущее время был бы крайне желателен» [16, л. 16]. По всей вероятности, Всеволожский видел творческие инициативы итальянского маэстро плодотворными для перспективного развития театра в целом, вследствие чего и «...полагал бы полезным для интересов Дирекции возобновить с ним контракт на три года... с назначением ему содержания по 16 тысяч франков в год»⁹ [16, л. 16].

Первым полноформатным балетом, написанным Дриго в России, стал «Очарованный лес» (1887). В содружестве с хореографом и танцовщиком Л. Ивановым композитор создал партитуру, охарактеризованную современниками как выдающуюся в «симфоническом смысле», которую «все слушают с удовольствием с начала и до конца» [14]. Отличительной чертой общей концепции «Очарованного леса» стало

⁸ Необходимо отметить, что ранее — с 1886 по 1890 годы — Дирекция Императорских театров заключала с Дриго контракт только на год [16, л. 5; 7; 13; 15].

⁹ Прошение Всеволожского было полностью удовлетворено, что подтверждается заключением контракта с Дриго на новых условиях с 13 сентября 1887 по 28 февраля 1890 [16, л. 15].

нетипичное решение заключительного раздела спектакля. Балетмейстер предложил завершить произведение характерным танцем – венгерским чардашем. Эта идея была предложена Ивановым уже на завершающем этапе подготовки к премьере: только исключительная способность Дриго к созданию точных и ярких музыкальных образов и быстрому и профессиональному воплощению их в оркестровой фактуре смогли способствовать осуществлению вдохновенного замысла хореографа. Сам композитор так вспоминал об этом коротком периоде увлеченной работы: «...я взялся написать чардаш и к великому удивлению Иванова принес ему на другой же день вполне законченную партитуру чардаша, ныне также довольно популярного» [10, л. 15].

Центральной композиторской работой Дриго этого времени стал масштабный четырехактный балет «Талисман» с хореографией Петипа, сочинение музыки которого автор завершил осенью 1888 года. Его премьера состоялась 25 января 1889 года в бенефис балерины Е. Корнальба. Несомненно теплый прием «Талисмана» петербургской публикой не получил, по мнению композитора, должного отражения в отзывах прессы¹⁰. Это видится следствием чрезмерно требовательного отношения к себе самого Дриго, остро реагировавшего на любые проявления критики в свой адрес. Позволим себе привести отдельные фрагменты положительных отзывов о балете «Талисман», подтверждающих высокие художественные достоинства его музыки: «Музыка Ричарда Дриго относится к числу ранних его сочинений этого типа, и хотя не так популярна, как позднейшие его балеты, но в большей части чрезвычайно мелодична и красива, не говоря уже об исключительном умении почтенного маэстро улавливать дух танца и применяться к особым требованиям балета» [18, с. 28]. Высокая оценка произведения Дриго содержится в воспоминаниях балерины М. Кшесинской, неоднократно солировавшей в «Талисмане»: «Музыка Р. Дриго в этом балете была очаровательная, и танцевать под нее было одно наслаждение» [19, с. 218]. Труд композитора получил признание на самом высоком государственном уровне: в 1890 году его наградили Орденом святой Анны III степени за «усердное исполнение обязанностей» [16, л. 21].

Продолжается и активная работа Дриго в типичной для музыкального руководителя балетных спектаклей того времени ипостаси редактора сочинений других авторов: так, в начале 1888 года он сочинил

¹⁰ По воспоминаниям Дриго, отзывы критики о музыке балета «Талисман» были «...в большинстве сдержанные, а некоторые и неодобрительные, ставившие мне в вину чрезмерно шумную оркестровку, названную почему-то «итальянской» [10, л. 15].

несколько номеров к балету М. Иванова «Весталка». Вскоре после премьеры «Талисмана» эта сфера деятельности Дриго обретает особый смысл и значение не только для его творчества, но и для отечественного музыкального театра в целом.

В 1889 состоялось его знакомство с Чайковским, для которого итальянский маэстро стал эталонным исполнителем его балетных партитур. В 1895 году, имея за плечами огромный опыт подготовки премьер балетов Чайковского в сотрудничестве с автором, он приступает к знаковой для русской культуры работе — созданию новой редакции спектакля «Лебединое озеро». Композитор прекрасно осознавал степень собственной ответственности за конечный результат данного труда и его невероятную сложность: достаточно вспомнить в этой связи, что после неудачной московской премьеры 1877 года вопрос о дальнейшем существовании партитуры Чайковского в пространстве отечественного музыкального театра не ставился порядка двух десятилетий.

Ювелирную работу по созданию новой музыкальной редакции «Лебединого озера»¹¹ сам Дриго сравнивал с деятельностью врача, не имеющего права на ошибку: «...мне пришлось, как хирургу совершить операцию над «Лебединым озером», со страхом не задеть индивидуальности произведения гениального русского мастера» [10, л. 16]. Этот самоотверженный труд был выполнен композитором без малейшего расчета на увеличение собственной популярности или упрочения общественного положения. Подтверждением этому служит практически равнодушная констатация Дриго в своих заметках факта того, что его вмешательство в авторский текст не отражалось в дальнейшем в печатных источниках.

Между тем, самый поверхностный анализ его инструментовки отдельных номеров из цикла Чайковского «18 пьес для фортепиано» (соч. 72), предназначенных для новой версии балета — таких, как «Шалунья» (№ 12), «Вальс-безделушка» (№ 15) и «Немного Шопена» (№ 11) выдают вдумчивую и тонкую работу аранжировщика, в совершенстве освоившего черты композиторского стиля автора и продуманно и обоснованно применяющего их в своих обработках. Роль Дриго в достижении первым балетом Чайковского вершин популярности во всем мире сложно переоценить. В содружестве с балетмейстерами Петипа и Ивановым ему удалось не просто восстановить справедли-

¹¹ Подробное исследование, посвященное вставным номерам в музыке балета «Лебединое озеро», содержится в работе «О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского» петербургского искусствоведа Г. А. Безуглой [20].

вость, вернув «Лебединому озеру» достойное место в истории русского театра, но и содействовать его дальнейшему утверждению на позиции шедевра, способного репрезентативно представлять отечественную культуру в целом.

Авторитет Дриго в области исполнения произведений Чайковского был неоспоримым и для руководства Императорских театров. Это подтверждается примечательным фактом его биографии. Спустя почти год после премьеры «Лебединого озера» режиссер балетной труппы В. М. Лангаммер написал жалобу на итальянского маэстро в Дирекцию. Дриго обвиняли в том, что он в «третьем акте дал по ошибке повестку раньше чем следовало, вследствие чего передний занавес был опущен несколькими тактами ранее окончания апофеоза...» [16, л. 43б]. Однако, какими бы серьезными не были претензии, высказанные в упомянутой докладной записке, они не повлияли на отношение Дирекции к дирижеру: в конце того же 1896 года он был награжден Орденом святого Станислава II степени.

В период, предшествовавший эпохальному труду по созданию новой версии «Лебединого озера», творческая активность Дриго-композитора оставалась высокой. Так, в начале 1890-х годов он сочиняет музыку к двум новым одноактным балетам — «Волшебной флейте» (1893) с хореографией Иванова и «Пробуждению Флоры» (1894) в постановке Петипа. Первый из них потребовал предельной мобилизации сил: партитура должна была быть завершена в невероятно короткий срок — две недели. В своих заметках Дриго вспоминает, что «...работа эта оказалась далеко не легкой и потребовала упорного и вместе с тем быстрого труда, особенно по инструментовке, которую мне пришлось делать днем и ночью, в период уже самых репетиций» [10, л. 16]. Балету «Волшебная флейта», участниками которого регулярно выступали воспитанники Петербургского театрального училища, была уготована долгая сценическая жизнь. В дальнейшем он входил в репертуар уже Ленинградского хореографического училища (до 1930 года), а также исполнялся гастрольной труппой Анны Павловой.

Музыка к спектаклю «Пробуждение Флоры» писалась в более комфортных условиях: ее сочинение Дриго начал в период отпуска в Италии и время от времени возвращался к работе над ней на протяжении театрального сезона 1893–1894 годов. Это представление

создавалось Петипа как парадный спектакль¹² по случаю бракосочетания Великой княгини Ксении Александровны с Великим князем Александром Михайловичем. В отличие от многих подобных произведений, созданных во второй половине XIX века для закрытых показов ограниченному кругу персон высшего света¹³, балету «Пробуждение Флоры» посчастливилось стать доступным и для широкой аудитории: перенесенный в дальнейшем на сцену Мариинского театра, он имел серьезный успех, выдержав более пятидесяти показов.

Масштабным торжествам общероссийского значения было посвящено и следующее сочинение композитора. Балет «Жемчужина» с хореографией Петипа предназначался для исполнения в рамках мероприятий по случаю коронации императора Николая Александровича и императрицы Александры Федоровны в мае 1896 года в Москве¹⁴. Специфическую сложность для композитора в этом произведении представлял сценарный план, в соответствии с которым «нужно было, почти при полном отсутствии драматического сюжета, охарактеризовать музыкально и дать равно эффектные вариации четырем первоклассным балеринам» [10, л. 17]. Несмотря на значительный успех, сопутствовавший премьере «Жемчужины», сценическая судьба этого парадного спектакля оказалась гораздо менее благополучной, чем в случае с «Пробуждением Флоры». Сам Дриго полагал редкое его исполнение в дальнейшем следствием исключительной сложности постановки.

Одним из самых значительных достижений композитора, по сей день пользующимся заслуженным успехом у профессионалов и поклонников хореографического искусства во всем мире, является музыка к спектаклю «Арлекинада» (1900). Либретто балета¹⁵, основанное на

¹² Парадные балетные спектакли — это торжественные театральные представления, которые исполнялись в рамках придворных церемоний в честь важных событий, таких как дни рождения и свадьбы членов императорской семьи, визиты правителей иностранных держав и др.

¹³ Например, такие парадные спектакли как «Сон в летнюю ночь» (1876), «Ночь и день» (1883) на музыку Л. Минкуса и др.

¹⁴ Заглавные роли в этом премьерном спектакле танцевали М. Кшесинская, П. Леняни, А. Джури, А. Иогансок и Л. Рославлева; музыкальное соло в оркестре исполняли: Л. Ауэр (скрипка), А. Цабель (арфа), В. Кречман (флейта) и Р. Эрлих (виолончель); дирижировал сам Дриго.

¹⁵ Сюжет основывался на истории преодоления всех препятствий на пути к своему счастью юным Арлекином, влюбленным в Коломбину.

характерных сюжетных перипетиях итальянской комедии *дель арте*¹⁶ было близко композитору и вдохновило его на создание партитуры, имевшей, по его собственному признанию, «наибольший из всех моих произведений успех» [10, л. 17]. Желая полностью сосредоточиться на увлекшей его работе над «Арлекинадой» не отвлекаясь на параллельное сочинение музыки для второго сценария, имевшегося у Петипа, Дриго посоветовал балетмейстеру обратиться к молодому, но уже прекрасно зарекомендовавшему себя музыкой к балетам «Раймонда» и «Барышня-служанка» (или «Испытание Дамиса») А. К. Глазунову. Дирижировавший премьеру «Раймонды» Дриго прекрасно сознавал масштаб дарования Глазунова и его потенциал. Кроме того, либретто балета «Времена года» представлялось ему созвучным творческому облику молодого композитора. Как оказалось, музыкантское чутье не подвело итальянского маэстро. Рекомендация была безошибочной, и спектакль «Времена года» Глазунов «великолепно иллюстрировал своей изящной музыкой» [10, л. 17].

Премьера «Арлекинады» состоялась 10 февраля 1900 года в Эрмитажном театре¹⁷ в рамках праздничных мероприятий, дававшихся в честь императрицы Александры Федоровны. Балет заслужил благосклонное отношение супруги государя Николая Второго. После соблюдения достаточно продолжительных формальностей, связанных с получением разрешения, Дриго посвятил эту свою вдохновенную работу императрице Александре Федоровне¹⁸. В ходе переноса «Арлекинады» на сцену Мариинского театра композитор в очередной раз проявил свои выдающиеся способности к быстрому сочинению балетной музыки. По просьбе Петипа ему было необходимо «добавить во втором действии один номер: характерную польку Пьеро с Пьереттой и четверьмя подру-

¹⁶ Комедия *дель арте* (Commedia dell'arte — итал.), или комедия масок — жанр итальянского народного (площадного) театра. Предшественниками комедии *дель арте* были представления менестрелей и бродячих актеров, спектакли которых создавались методом импровизации. Особенности воплощения сюжетных перипетий итальянской комедии *дель арте* в «Арлекинаде» рассматриваются в статье С. П. Пепельжи [6].

¹⁷ На премьере спектаклем дирижировал сам Дриго.

¹⁸ Дриго писал, что это музыкальное посвящение неожиданно «вызвало весьма обширную переписку, не исключая и курьезов, вроде наведения обо мне самых доскональных справок даже на родине, начиная с происхождения и детства, а также назначения особой комиссии по детальному разбору музыки, на предмет определения — достойна ли она быть посвященной Императрице» [10, л. 17]. В результате, по завершению проверок, посвящение было одобрено специально созданной по этому делу комиссией, отчет которой имеется в архиве Санкт-Петербурга [16, л. 60-61].

гами, причем этот номер пришлось сочинить и инструментовать в один день» [10, л. 18].

«Арлекинаде» была уготована долгая и счастливая сценическая жизнь. В различных хореографических редакциях она по сей день остается частью мирового балетного репертуара. Спустя несколько десятилетий после смерти композитора балетмейстер Дж. Баланчин писал: «Недавно я поставил «Арлекинаду». Как приятно было снова услышать волшебные мелодии Р. Дриго, мастера танцевальной музыки, несправедливо забытого» [21, с. 279].

Написанная через два года после блестящей премьеры «Арлекинады»¹⁹, музыка балета «Лазурный берег» осталась неизвестной отечественному слушателю. Заказанная известным антрепренером Р. Гинзбургом для гастролей русского балета в Монте-Карло, она включала многие популярные номера из более ранних сочинений Дриго — «Жемчужины» и «Пробуждения Флоры». Первое исполнение «Лазурного берега» с хореографией А. Ширяева состоялось 30 марта 1902 в Монте-Карло; спектакль в дальнейшем выдержал несколько успешных повторений.

Непростой оказалась судьба последнего балета Дриго, созданного в России — «Романа бутона розы»²⁰. Работу над музыкой этого спектакля композитор начал в 1903 году, однако его премьера, данная в бенефис итальянского маэстро, состоялась лишь в 1919 году. Столь долгое ожидание этим небольшим спектаклем («балетиком» [21, с. 77] по характеристике автора его хореографии Петипа) своего сценического воплощения видится следствием целого ряда причин. Намеченная на 1904 год премьера была отменена из-за войны с Японией, имевшей для России самые драматические последствия. Представляется справедливым предположить, что дальнейшие отсрочки работы над постановкой этого спектакля имели одной из причин неприятие новой театральной администрацией (и в первую очередь директором Императорских театров В. А. Теляковским) творческих установок коллектива, создававшего балетные спектакли ранее. Его самыми яркими представителями

¹⁹ Дриго не смог приехать в Петербург к началу театрального сезона 1901/1902 года «по случаю смертельной болезни своей матери» [16, л. 66].

²⁰ Развернутый всесторонний анализ балета «Роман бутона розы» содержится в целиком посвященной этому произведению статье московского исследователя А. П. Груцыновой «Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман Бутон розы»» [22]. В ней автор подробно освещает непростую историю возникновения этого спектакля и его сценического воплощения, а также рассматривает особенности композиторских решений Дриго в его музыкальном материале.

на тот момент были Петипа и Дриго. Вот как характеризует сложившуюся ситуацию сам композитор: «После ухода С. М. Волконского, отношения Дирекции ко мне, так и к главному моему сотруднику и вдохновителю — Петипа, несколько изменились и не могли быть названы особо благожелательными» [10, л. 18].

По всей видимости, и в дальнейшем сдержанно-холодное отношение театрального руководства к маститому итальянскому маэстро не смогли поколебать никакие обстоятельства. Участились случаи пренебрежения его мнением и игнорирования авторитета. Так, например, без внимания осталась энергичная рекомендация Дриго своего ученика В. П. Лачинова как единственного дирижера, способного заменить его в балетном репертуаре на время вынужденного отсутствия в связи с началом военных действий в Европе в 1914 году: «Директор посадил за дирижерский пульт неопытного скрипача, который буквально измучил артистов своей неумелостью; Лачинов же сидел без дела...» [10, л. 19]. Надо полагать, лишь незначительная доля подобных инцидентов была пересказана Дриго Лешкову. Одна из самых показательных историй такого рода связана с посещением балетного спектакля под управлением Дриго Г. Малером, бывшим в 1907 году в Петербурге на гастролях. Лишь спустя время итальянский маэстро узнал от секретаря Итальянского Посольства, сидевшего в ложе позади Малера, о лестных отзывах великого австрийца о своем дирижировании. Под благовидным предлогом директор отказал Малеру в возможности познакомиться с Дриго и лично выразить ему профессиональное одобрение; более того, он не счёл нужным передать что-либо в личной беседе с итальянским музыкантом, состоявшейся в этот же день.

Спустя два года после начала Первой мировой войны Дриго, несмотря на объективные сложности с перемещением по охваченной конфликтом Европе, все же изыскивает способ вернуться в Петербург, которому он посвятил на тот момент уже чуть менее 40 лет активной творческой жизни. Последовавший период пребывания в России был скуп охарактеризован композитором как «исключительно тяжелые четыре года» [10, л. 19]. По их истечении Дриго был вынужден уехать на родину. По всей видимости, стремясь по-своему смягчить безрадостную картину последних лет работы композитора в Петербурге и его увольнения, Лешков объясняет отъезд итальянского маэстро преклонным возрастом и болезненным состоянием [23]. Однако истинной причиной такого поворота в его жизни и творческой судьбе все же видится радикальная смена политического устройства в нашем отечестве.

Молодое советское государство считало более целесообразным воспитывать собственных специалистов, нежели сохранять рабочие места за иностранцами.

К немногочисленным радостным событиям последнего этапа творческой биографии Дриго в России относятся два бенефиса²¹, назначенных ему руководством Мариинского театра. Первый из них состоялся 11 мая 1919 года и был посвящен чествованию почтенного композитора в связи с выходом на пенсию²²; второй — 25 апреля 1920 года — стал прощальным выступлением Дриго в нашем отечестве²³.

Покинув Россию «с глубоким сожалением, вынужденный к этому лишь крайними обстоятельствами» [10, л. 19], Дриго еще порядка десятилетия вел активную творческую жизнь на родине. Возвратившись в свой родной город Падую, он вернулся к капельмейстерской работе в театре «Гарибальди», где в годы юности начался стремительный взлет его дирижерской карьеры. В другом театре Падуи (*Teatro Verdi*) в 1929 году с успехом прошла премьера последнего крупного сочинения Дриго — оперы «Белая гвоздика». Композитор ушел из жизни 1 октября 1930 года в возрасте 84 лет. Улица, на которой находился его дом, со временем была названа в его честь (*Via Riccardo Drigo, Padova*).

Изучение творческой биографии и композиторского наследия Дриго представляется важной и перспективной задачей современного искусствоведения. Ее значимость — не только в восстановлении исторической справедливости применительно к персоналии этого итальянского музыканта, долгие годы самоотверженно трудившегося на благо российской культуры. Тщательный анализ жизненных перипетий и обстоятельств создания Дриго своих произведений может способствовать лучшему пониманию современной наукой процессов, определявших пути развития отечественного музыкального театра во второй половине XIX — начале XX веков. Не менее существенна роль таких изысканий и в формировании целостной системной картины бытования русского хореографического искусства в указанный период времени. Таким образом, полномасштабная работа, посвященная

²¹ Самый первый бенефис Дриго состоялся в январе 1905 года по случаю его 25-летней службы [16, л. 96].

²² Композитор вышел на пенсию еще в 1918 году, но по ряду причин его бенефис перенесли на май 1919 года. Именно в его рамках состоялась долгожданная премьера балета «Роман бутона розы».

²³ Программа прощального вечера состояла из прославленной «Арлекинады» и «большого дивертисмента из произведений бенефицианта» [23, с. 379].

жизни и творчеству итальянского маэстро, видится крайне ожидаемым и ценным вкладом будущих исследователей в мировое искусствознание. Кроме всего прочего, появление такого труда будет означать правильное выполнение одной из своих основных функций настоящей статьи. Она заключается в привлечении внимания научной общественности к чрезвычайно интересной и по-своему неординарной личности выдающегося композитора и дирижера Риккардо Дриго.

ЛИТЕРАТУРА

1. Scherer B. L. Riccardo Drigo: Toast of the Czars // Ballet News. 1982. January. P.26–28.
2. Sctudwell W., Schueneman B. Minor Ballet Composers: Biographical Sketches of Sixty-six Underappreciated Yet Significant Contributors to the Body of Western ballet Music. New York – London: Routledge, 1997. 142 p.
3. Travaglia S. Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 46 p.
4. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part I. London Published in The Dancing Times. 1982. May. P. 577–578.
5. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part II. London Published in The Dancing Times. 1982 June. P. 661–662.
6. Пепельжи С. П. «К вопросу о комедии дель арте в балетном театре. «Арлекинада» Риккардо Дриго» // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 301–315.
7. Пепельжи С. П. О «Волшебной флейте» Л. Иванова — Р. Дриго. К проблематике выпускного спектакля рубежа XIX–XX вв. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 5 (34). С. 40–44.
8. Пепельжи С. П. Риккардо Дриго — судьба последнего капельмейстера петербургского императорского балета // Методологические проблемы современного музыкального образования: мат-лы межд. науч. – практ. конф. 11с13 апреля 2011 года. СПб.: Изд-во Политех. ун-та, 2012. С.121–130.
9. Слонимский Ю. И. Из воспоминаний Риккардо Дриго // Музыкальная жизнь. 1974. № 23. С. 11–16.
10. Из воспоминаний Р. Е. Дриго // РГАЛИ. Ф. 794. Оп. 1. Ед. хр. 42. 19 л.

11. Лешков Д. И. Партер и карцер. Воспоминания офицера и театрала»
12. / сост., авт. предисл. и коммент. Т. Л. Латыпова. М.: Молодая гвардия, 2004. 300 с. (Б-ка мемуаров: Близкое прошлое. Вып. 8).
12. Гурова Я. Риккардо Дриго. К вопросу о назначении на должность капельмейстера // Балет. 2015. № 6 (195). С. 34–36.
13. Филимонова Е. С. Риккардо Дриго: эпилог / Е. С. Филимонова // Страницы истории балета: новые исследования и материалы. СПб.: Балтийские сезоны, 2009. С. 57–67.
14. Кривошапка Д. Риккардо Дриго, или баловень судьбы [Электронный ресурс] URL: <http://muzlifemagazine.ru/sinor-rikkardo-ili-baloven-sudby.html> (дата обращения: 27.03.2019).
15. Бертенсон В. Б. За 30 лет. (Листки из воспоминаний). СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1914. 282 с.
16. Дело о службе капельмейстера балетной музыки Ричарда Дриго (1879-1914) // РГИА. Ф. 497. Оп. 13. Д. 340. 154 л.
17. Н. Б. (Н. М. Безобразов) Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1886. № 251. 12 сент. С. 3.
18. Лешков Д. И. К истории постановки балета Р. Дриго «Талисман» // Бирюч Петроградских государственных театров. 1918. № 7. С. 28.
19. Кшесинская М. Ф. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2017. 416 с.
20. Безуглая Г. А. О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 7–17.
21. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и авт. примеч. А. М. Нехендзи; предисл. Ю. И. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 446 с.
22. Груцынова А. П. Нераскрывшийся бутон: несколько слов о последнем балете М. И. Петипа «Роман Бутона розы» // Вестник Акад. Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 64–86.
23. Лешков Д. И. Балет. // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1921. Сб. II. С. 377–381.

REFERENCES

1. Scherer B. L. Riccardo Drigo: Toast of the Czars // Ballet News. 1982. January. R. 26–28.
2. Sctudwell W., Schueneman B. Minor Ballet Composers: Biographical Sketches of Sixty-six Underappreciated Yet Significant Contributors to the Body of Western ballet Music. New York – London: Routledge, 1997. 142 r.
3. Travaglia S. Riccardo Drigo: l'uomo e l'artista. Padova: Guglielmo Zanibon, 1928. 46 p.
4. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part I. London Published in The Dancing Times. 1982. May. R. 577–578.
5. Wiley R. Memoirs of R. E. Drigo. Part II. London Published in The Dancing Times. 1982 June. R. 661–662.
6. *Pepel' zhi S. P.* «K voprosu o komedii del` arte v baletnom teatre. «Arlekinada» Rikkardo Drigo» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoj. 2012. № 2 (28). S. 301–315.
7. *Pepel' zhi S. P.* O «Volshebnoj flejte» L. Ivanova — R. Drigo. K problematike vy`pusknogo spektaklya rubezha XIX–XX vv. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2014. № 5 (34). S. 40–44.
8. *Pepel' zhi S. P.* Rikkardo Drigo — sud`ba poslednego kapel`mejstera peterburgskogo imperatorskogo baleta // Metodologicheskie problemy`sovremennogo muzy`kal`nogo obrazovaniya: mat-ly` mezhd. nauch. – prakt. konf. 11–13 aprelya 2011 goda. SPb.: Izd-vo Politekh. un-ta, 2012. S. 121–130.
9. *Slonimskij Yu. I.* Iz vospominanij Rikkardo Drigo // Muzy`kal`naya zhizn`. 1974. № 23. S. 11–16.
10. Iz vospominanij R. E. Drigo // RGALI. F. 794. Op. 1. Ed. xr. 42. 19 l.
11. *Leshkov D. I.* Parter i karcer. Vospominaniya oficera i teatrala» / sost., avt. predisl. i komment. T. L. Laty`pova. M.: Molodaya gvardiya, 2004. 300 s. (B-ka memuarov: Blizkoe proshloe. Vy`p. 8).
12. *Gurova Ya.* Rikkardo Drigo. K voprosu o naznachenii na dolzhnost`kapel`mejstera // Balet. 2015. № 6 (195). S. 34–36.
13. *Filimonova E. S.* Rikkardo Drigo: e`pilog / E. S. Filimonova // Stranicy istorii baleta: novy`e issledovaniya i materialy`. SPb.: Baltijskie sezony`, 2009. S. 57–67.

14. *Krivoshapka D.* Rikkardo Drigo, ili baloven` sud`by` [E`lektronny`j resurs] URL: <http://muzlifemagazine.ru/sinor-rikkardo-ili-baloven-sudby.html> (data obrashheniya: 27.03.2019).
15. *Bertenson V. B.* Za 30 let. (Listki iz vospominanij). SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1914. 282 s.
16. Delo o sluzhbe kapel` mejstera baletnoj muzy`ki Richarda Drigo (1879-1914) // RGIA. F. 497. Op. 13. D. 340. 154 l.
17. *N. B.* (N. M. Bezobrazov) Teatr i muzy`ka // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1886. № 251. 12 sent. S. 3.
18. *Leshkov D. I.* K istorii postanovki baleta R. Drigo «Talisman» // Biryuch Petrogradskix gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 7. S. 28.
19. *Kshesinskaya M. F.* Vospominaniya. M.: Centrpoligraf, 2017. 416 s.
20. *Bezuglaya G. A.* O «chuzhix» tekstax v baletny`x partiturax Chajkovskogo // Vestnik Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 3 (56). S. 7–17.
21. Marius Petipa: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / sost. i avt. primech. A. M. Nexendzi; predisl. Yu. I. Slonimskogo. L.: Iskusstvo, 1971. 446 s.
22. *Grucynova A. P.* Neraskry`vshijsya buton: neskol`ko slov o poslednem balete M. I. Petipa «Roman Butona rozy`» // Vestnik Akad. Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 64–86.
23. *Leshkov D. I.* Balet. // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1921. Sb. II. S. 377–381.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Панова Е. В. — аспирант; len_pan@mail.ru

Томашевский И. В. — канд. искусствоведения, доц.; tomashevskiy1986@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Panova E. V. — Postgraduate student; len_pan@mail.ru

Tomashevskii I. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; tomashevskiy1986@mail.ru

УДК 792+7.075

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РЕПЕРТУАРНОГО ТЕАТРА США.
АМЕРИКАНСКИЙ «КОНСЕРВАТОРНЫЙ» ТЕАТРСамитов Д. Г.¹¹ Российский Институт Театрального Искусства – ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

В связи с преобладанием некоммерческого театрального сектора в России полезно проанализировать опыт продюсирования театрального дела в США на примере крупного регионального репертуарного театра – Американского «консерваторного» театра. Театр был основан в 1965 году Уильямом Боллом – выдающимся американским деятелем театральной сцены, и изначально создавался как художественное, творческое, плодотворное сотрудничество, свободное от давления активных финансовых операций. Идея Болла о создании театра с постоянной труппой, репертуарным планированием вместе с консерваторией, высшей театральной школой при этом театре, для Америки того времени была новаторской. Даже в самые сложные времена театру удалось сохранить свою учебно-консерваторскую практику и продолжить выпускать на сцену своих учеников, при дополнительном финансировании со стороны меценатов, спонсоров, абонементодержателей.

Ключевые слова: Американский «консерваторный» театр, Уильям Болл, региональный театр.

ACTUAL PROBLEMS OF THE AMERICAN REPERTOIRE THEATRE.
AMERICAN CONSERVATORY THEATRESamitov D. G.¹¹ Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, 6, Maly Kislovskiy per., Moscow, 125009, Russian Federation.

In the predominance of the non-profit theatrical sector on the many-sided “theatre map” of Russia, it is useful to analyze the experience of producing theatrical projects in the United States on the example of a large repertory theatre - the American Conservatory Theatre (ACT), one of the iconic and vibrant theatrical “pillars” of the American regional stage. The theatre was founded in 1965 by William Ball, an outstanding American figure in the theatrical sphere, and was initially created as “artistic, creative, fruitful cooper-

ation, free from the financial pressure". At that time, Boll's idea of creating a theatre with a permanent troupe, repertoire planning, and at the same time opening a conservatory, a higher theatre school at the theatre, was innovative for America. William Boll's idea to create a theatre where a permanent troupe would work with its repertoire and, at the same time, with the activity of a higher theatrical school, was unique for the United States of America of the second half of the twentieth century. Even in the most difficult times, ACT managed to preserve its teaching and conservatory practice, preserve traditions and continue to graduate its students.

Keywords: American Conservatory Theatre, William Ball, regional theatre.

Специфика организации театрального дела в США отличается от большинства европейских стран. В Америке до сих пор нет государственного театра. Актеры, режиссеры, менеджеры, критики, драматурги, зрители, профсоюзы, продюсеры – все они являются участниками сложного театрального процесса, в который до недавнего времени практически не вмешивалось государство. Косвенная помощь правительства США очевидна и заключается, в частности, в льготной налоговой политике. Создание и деятельность Национального Фонда искусств также имеет определенное значение в определении национальной политики в сфере культуры США. Американский театр разнообразен. Драматургические жанры, творческие направления, методы актерской игры, организационные формы образуют многоцветную палитру современной театральной жизни США, в которой важную роль имеют некоммерческие региональные театры. Пристрастие американцев к разнообразию позволяет традиционному и новаторскому, коммерческому и художественному, профессиональному и любительскому, национальному и инациональному не только существовать рядом, но и оказывать друг на друга влияние.

Сегодня отечественные театры определяются, по какой системе они будут развиваться и, главное, каким образом будут отчитываться перед государством за финансирование. Театрам приходится вновь находить ответы на вопросы: как привлечь зрителя на спектакль, какие маркетинговые механизмы использовать, на какую аудиторию ориентироваться.

Опыт организации театральной деятельности в США, в стране с развитой рыночной экономикой, в которой театры, за редчайшим

исключением, существуют без прямой государственной поддержки, может быть интересен России.

Организационные и финансовые трудности, с которыми сталкиваются российские, прежде всего, региональные театры, испытывали некоммерческие театры США во второй половине XX века. На примере исследования деятельности американских некоммерческих репертуарных театров целесообразно проследить, каким образом они смогли развиваться в условиях конкуренции коммерческого Бродвея и где нашли средства для своего существования и развития.

Объектом исследования является организационно-творческая деятельность репертуарного театра США – Американского «консерваторного» театра (далее – АКТ), который является одним из «столпов» американской драматической сцены.

АКТ был создан 1965 году в Питтсбурге Уильямом Боллом – выдающимся американским деятелем театральной сцены. Он был генеральным директором театра с 1965 по 1986 год.

Уильям Болл закончил театральное отделение Технологического института Карнеги в Питтсбурге, в то время славившегося качеством подготовки актеров и режиссеров. Свою профессиональную театральную карьеру он начал в 1948 году, побывав и актером, и режиссером, и художником, и преподавателем.

В период расцвета Актерской студии и развития Ли Страсбергом американского варианта системы Станиславского, Болл заинтересовался классической манерой игры. Он прошел стажировку в Англии, после которой какое-то время работал в разных внебродвейских и региональных театрах. В 1961 году в «Экторс Уоркшоп» (The Actors Workshop) он успешно поставил «Ученика дьявола» Б. Шоу. Его «Тартюф» Ж.Б. Мольера, показанный в Линкольн-центре в Нью-Йорке, стал настоящим хитом. Став известным, Болл отказался от заманчивых предложений и решил организовать собственный репертуарный некоммерческий театр.

По словам самого Болла, Американский «консерваторный» театр изначально создавался как «художественное, творческое, плодотворное сотрудничество, свободное от давления активных финансовых операций» [1, с. 223].

Болл назвал свой театр «консерваторным» не случайно. Он считал, что американским актерам недостает профессионализма и

яркой театральности, характерной для английской актерской школы. Театр-консерватория означал для Болла то, что при театре должна быть театральная школа, где преподают актеры, режиссеры и художники, работающие в нем. А студенты школы могут учиться не только в классах, но и на сцене, участвуя в постановке спектаклей. То есть живая традиция должна продолжаться в ежедневной работе и учебе.

Ядро театра составляли ученики театрального отделения, где он работал. Они были преданы своему руководителю и верили в его художественные идеалы. Идея Болла о создании театра с постоянной труппой, репертуарным планированием и консерваторией, высшей театральной школой при этом театре, была новаторской. На осуществление своей идеи Болл получил субсидию в миллион долларов от Фонда Рокфеллера и нескольких других фондов. С Институтом Карнеги Болл договорился о предоставлении помещения для занятий актеров.

История АКТ в Питтсбурге аналогична историям многих региональных театров в США. Город «стальных королей» после Второй мировой войны вполне обходился не самыми лучшими бродвейскими спектаклями, шедшими в коммерческом театре «Плейхаус». Однако с развитием движения региональных театров в 1960-е годы стало престижно иметь в городе собственный постоянный некоммерческий художественный театр. Истеблишмент Питтсбурга решил не отставать. АКТ был готов сразу же давать спектакли, так как уже имел небольшой репертуар, который Болл мог расширить с легкостью путем восстановления своих прежних лучших постановок.

В 1965 году Совет директоров питтсбургского «Плейхауса» решил пригласить молодой коллектив АКТ и Болла (одного из лучших режиссеров страны, по мнению современников). Но стать полноценным художественным театром таким способом «Плейхаус» не смог. В первом сезоне зритель увидел спектакли: «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Смерть коммивояжера» А. Миллера, а также «Татуированная роза» Т. Уильямса. Творческие цели труппы, новизна репертуара, смелость постановочных приемов пришли в противоречие со вкусами постоянных посетителей, их привычным отношением к театру, как неприязнательному месту для забавы и развлечений. Любой город мог бы гордиться подобным театром, но не Питтсбург. Вместо привлечения новых, более образованных и молодых зрителей, Совет директоров предпочел разорвать договор с АКТ. Так огромная (сто актеров, учеников и работников постановочной части) труппа с деко-

рациями, осветительной аппаратурой и костюмами осталась без помещения.

Полтора года труппа АКТ ездила по стране с гастрольями, так как у Болла еще оставались деньги от субсидии Фонда Рокфеллера. Они выступали то в Чикаго, то в университетских городах Калифорнии, не имея ни пристанища, ни будущего.

Но в 1966 году федеральная телерадиокомпания «Паблик Бродкастинг Систем» сняла два телефильма по спектаклям АКТ («Мезальянс» Б. Шоу и «Под молчаливым лесом» Д. Томаса) и показала их всей стране. Событие прибавило театру известности и подняло его репутацию.

В 1967 году АКТ решил обосноваться в Сан-Франциско, где городские власти и общественность предложили театру работать, обещая не вмешиваться во внутритеатральные дела и уважать независимость коллектива.

На новом месте публика совсем по другому принимала АКТ: зритель в Сан-Франциско был иным («университетским»). В Сан-Франциско неподалеку от театра находились Калифорнийский и Стэнфордский университеты. Следовательно, сам зритель был более зрелым и подготовленным: профессура, студенты составляли внушительную часть зрительской аудитории театра. Поэтому театр с его серьезным репертуаром изначально был встречен с большим вниманием и пониманием.

Труппе Болла для выступлений были предоставлены два театра: театр «Гиери» (The Geary Theater), обычно используемый для коммерческих гастролей, с большим залом на 1448 мест. И здание поменьше — «Морской мемориальный театр» (Marines' Memorial Theater) с залом на 640 мест, в котором до этого работал «Экторз Уоркшоп».

Свой новый сезон в Сан-Франциско АКТ открыл «Тартюфом» Ж. Мольера, с Рене Оберженуа в главной роли. Спектакль прошел с огромным успехом или, как писали газеты, с «невероятным триумфом».

В первом сезоне были восстановлены все старые и поставлены новые спектакли. В итоге на двух сценах зритель увидел 16 премьерных спектаклей. Репертуар состоял наполовину из лучших литературных драм. Вторая половина была заполнена комедиями, которые были нужны для привлечения зрителя в начальный период развития. Также АКТ показал 25 спектаклей в 13 городах Калифорнии «на выезде».

С самого начала было решено, что театр станет функционировать как «репертуарный», т. е. с постоянно действующей труппой. С актерами заключался контракт на длительное время, как и требовал Профсоюз Эквити. Основное ядро труппы составили 28 актеров. С октября по май эти они регулярно получали фиксированную заработную плату. Была установлена и своя «репертуарная система». Спектакли сменялись не каждый день, однако не меньше трех раз в неделю. Это было необходимо, как полагал Болл, с учетом поставленных творческих и художественных задач.

Сразу после первого сезона в Сан-Франциско, художественная политика театра была пересмотрена. Было принято решение о расширении репертуара за счет классической и современной драматургии.

В следующих двух сезонах зритель смог увидеть «Двенадцатую ночь», «Гамлета» У. Шекспира, «Розенкранц и Гильдестерн мертвы» Т. Стоппарда, «Ученика дьявола» Б. Шоу, «Трех сестер» А. Чехова. Также очень широко была представлена современная, преимущественно американская, драматургия: «Суровое испытание» А. Миллера, «Шаткое равновесие» Э. Олби, антирасистская пьеса «В белой Америке» М. Дюберман, «Мой бедный Марат» А. Арбузова, а также новая французская драматургия Ж. Ануя, Ф. Аррабаля.

В этот период в АСТ пришел работать Джером Килти — актер, режиссер, драматург. Килти был режиссером известного спектакля «Милый лжец». В это же самое время на работу в АКТ устроился Ален Флетчер — опытный режиссер, последователь классической английской театральной школы. Для постановок отдельных спектаклей начали приглашаться другие режиссеры, например, Френсис Коппола. Данный подход гарантировал новизну и широкую разноплановость репертуара.

Через десять лет на сцене «Гиери» в Сан-Франциско в сезон (в 33 недели или 231 день) АКТ смог показать 280 спектаклей (9 пьес при сменной системе показа репертуара) и привлечь 300 тыс. зрителей. На сцене «Морского мемориального театра» спектакли проходили «серийно» (театр одной премьеры). При этом организовывались репетиции еще не опубликованных пьес (специального проекта-программы «Пьеса в развитии»). Выросла (с 12 до 21 тыс. человек) категория зрителей абонементодержателей. За десять лет театр выпустил более 150 спектаклей. Статистика показала рост числа посещений театра зрителями (вместе со зрителями театров «Гиери» и «Морского мемориального театра») до 4 млн. человек.

АКТ стал одним из самых крупных признанных региональных театров США. В нем работало более 200 человек: актеры, режиссеры, педагоги, администраторы, мастера постановочной части.

Городские власти Сан-Франциско изначально назначили театру дотацию в 350 тыс. долларов в год. В два раза меньшую сумму смог выделить Национальный фонд искусств. Фонд Форда продолжал исправно и значительно помогать АКТ, тратя на эти цели 2,5 млн. долларов в год.

И все же, к своему десятилетнему юбилею работы в городе АКТ подошел с небольшим дефицитом бюджета [2, с. 21]. Сумма бюджета АКТ в сезоне 1976-1977 годов составила 4256 тыс. 488 долларов. Доходы от билетов — 3178 тыс. 826 долларов. Пожертвования — 894 тыс. 740 долларов.

В дополнение к сказанному отметим, что учебная консерватория, которая также требовала серьезных вложений, обеспечивала широкую культурно-социальную программу.

Экономическое обеспечение культурной деятельности имело специфику, заданную некоммерческим статусом учреждения культуры.

Предпринимательская деятельность в рыночной экономике, как известно, основана на получении прибыли, которая в коммерции облагается довольно высокими процентными ставками налоговых отчислений. В предпринимательской деятельности некоммерческих учреждений социально-культурной сферы получение прибыли не предусматривается, а случайные доходы направляются на производство последующей деятельности. Эти учреждения по закону не могут себе позволить заниматься деятельностью, которая выходит за рамки их миссии.

Таким образом, предпринимательская деятельность социокультурных учреждений относится к некоммерческой сфере и облагается налогами, применяемыми в государственном секторе экономики.

С этого момента финансово-экономическое положение АКТ начало заметно выравниваться. Стоит отметить, что даже в самые сложные времена АКТ удалось сохранять свою учебно-консерваторскую практику и продолжать выпускать на сцену своих учеников. Театр и сегодня продолжает заниматься учебной деятельностью, ставит спектакли. АКТ по-прежнему остается одним из главных учебно-актерских центров США.

По окончании первого сезона Болл объявил, что если до сих пор вся деятельность коллектива была нацелена на выживание, то теперь настало время художественного совершенствования.

Начиная с 1973 года, труппа АКТ активно гастролировала по стране. Выступала и в Лос-Анджелесе, и в Нью-Йорке, и даже на Гавайях (что нехарактерно для регионального театра).

В 1976 году Госдепартамент США выбрал АКТ представлять американское театральное искусство в СССР в связи с торжественными мероприятиями по случаю 200-летия Америки. По окончании гастролей в СССР (в Москве, Ленинграде, Риге) Американский «консерваторный» театр первым из театров Америки посетил с гастролями Японию. Тогда же театр установил профессиональные связи с Югославией. Режиссер Э. Хастингс был приглашен в Белград для постановки с югославскими актерами своего знаменитого спектакля «Погребенное дитя» по пьесе С. Шепарда. А в 1982 году Госдепартамент США запустил культурный проект «Театральный мост», в рамках которого между АКТ и Шанхайским театральным институтом состоялись стажировки по обмену педагогами. В 1979 году АКТ была присуждена премия «Тони» «За постоянство театрального мастерства и вклад в совершенствование театральных артистов Америки» [2, с. 21]. Это было высшее театральное признание.

К середине 1970-х годов Болл обратил внимание на деятельность современных американских драматургов: С. Шепарда, М. Нормана, М. Медоффе, Д.Л. Колбурне, Л. Уилсби.

В 1980-е годы финансовое положение АКТ серьезно ухудшилось. Фонд Форда уменьшил свою Программу помощи региональным театрам, сохранив финансирование лишь для нескольких проектов. Ситуация осложнялась общим финансовым кризисом 1983 года в США. По причине недофинансирования театра между Попечительским советом АКТ и Уильямом Боллом начались конфликты. Болл был вынужден отстаивать приоритеты художественных целей. Он категорически отказывался руководствоваться исключительно финансовыми соображениями. Уже к середине 1980-х конфронтация Болла с попечителями достигла «точки кипения», и в 1986 году основатель и первый руководитель АКТ Уильям Болл вынужден был покинуть театр. Вместе с Боллом, в знак солидарности, АКТ покинули единомышленники Болла. Так закончилась «эпоха Уильяма Болла» в АКТ, который был его

основателем и идейным вдохновителем. Для театра это, конечно, стало огромным ударом.

На смену У. Боллу пришел Э. Хастингс. Хастингс, будучи союзником Болла, изначально пытался придерживаться той же политики, что и Болл. Однако вскоре всю власть, в том числе прерогативу определения художественной политики в театре, в свои руки взял Попечительский совет АКТ. Он упразднил репертуарную систему и постоянную труппу, перечеркнув тем самым важность экономии средств.

Фактически АКТ в указанный период управлялся «Театральным центром» из Лос-Анджелеса. Этот центр, будучи некоммерческой организацией, занимался состоявшимися постановками, с привлечением звезд, продюсированием прокатов. О том, что для АКТ наступили «тревожные времена» говорит, например, тот факт, что в юбилейном выпуске справочника «Театральные профили», выпущенном к 25-летию движения американских региональных театров, название АКТ даже не было упомянуто [2, с. 20]. Это была вынужденная капитуляция искусства под натиском финансового и делового расчета.

Ко всем прочим бедам и неприятностям АКТ добавилась еще одна, нанеся окончательный удар по театру: калифорнийское землетрясение 1989 года сильно повредило здание театра «Гиери» и заставило АКТ искать новое пристанище. Так начался «кочевой гастрольный сезон» по Сан-Франциско.

В 1991 году с поста руководителя АКТ ушел Эдвард Хастингс, и на эту должность была приглашена Керри Перлофф. Она заработала себе имя тем, что в кратчайшие сроки сделала из малоизвестной внебродвейской некоммерческой труппы «Классик Стейдж Компани» (Classic Stage Company) очень успешный и перспективный культурно-интеллектуальный коллектив. В задачи этого коллектива входило открытие (в новом переводе и нестандартном толковании) нью-йоркскому зрителю забытой классики. «Широкоформатные» постановки К. Перлофф классических спектаклей, в которых в единое целое сплетались и танец, и музыка, и драматургия, шли с большим успехом.

Первым спектаклем К. Перлофф была «Гекуба» Эврипида в 1995 году. Режиссер смогла органично соединить монолог, музыку Д. Ланга, исполненную хоровым ансамблем, с хореографией М. Дженкинса.

В 1996 году АКТ возвратился в реконструированный после калифорнийского землетрясения театр «Гиери». Долгожданный переезд был

отмечен постановкой К. Перлофф пьесы У. Шекспира «Буря». Это еще раз подчеркивает, что в репертуаре АКТ классика всегда была в почете.

По мере расширения международных контактов росла популярность АКТ в самой Америке. Этому содействовало телевидение. При финансовой поддержке Фонда Форда, который, как главный меценат, всегда помогал театру, прошли съемки двух («Укрощение строптивой» и «Сирано де Бержерак») спектаклей У. Болла на федеральном канале «Паблик БROADCASTING Систем». Тогда же время телеканал «Артс энд Энтертейнмент НЕТУОРК» снял «Рождественскую сказку» (Ч. Диккенса), в которой главную роль сыграла У. Петерсон.

В 2001 году АКТ заключил трехлетний партнерский договор с городским молодежным центром «Цеум», благодаря чему театр получил учебную сцену для студенческих спектаклей.

В 2008 году Перлофф поставила спектакль «Как жаль ее развратницей назвать» Д. Форда. В спектакле звучала живая музыка в исполнении Б. Шайвома. Последним спектаклем данного направления стал «Проект Тоска» — тот же «музыкально-драматургический сплав» К. Перлофф и хореографа Дж. Канипароли с участием известных актеров и танцоров балета Сан-Франциско. Нередко в репертуар включались пользующиеся спросом у зрителей и обеспечивающие кассовые сборы мюзиклы.

В январе 2018 года художественным руководителем АКТ стала Пэм Маккиннон — лауреат престижной театральной премии «Тони» в номинации «Лучший режиссер» за спектакль «Кто боится Вирджинии Вульф» (2013). История театра продолжилась только благодаря дополнительной поддержке спонсоров, попечителей, абонементодержателей.

Для США второй половины XX века была уникальна сама идея Уильяма Болла создать театр, в котором будут одновременно работать и постоянная труппа со своим репертуаром, и высшая театральная школа. Этот план частично реализовывался в золотой период возникновения региональных театров Америки, которые и создали в совокупности явление национального современного театра США.

ЛИТЕРАТУРА

1. Novick J. Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. New York: Hill & Wong, 1968. 393 p.

2. Theatre Profiles, Vol. 3. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres. NYC: Theatre Communications Group, 1979. 202 p.
3. *Fichandler Z.* Institution as Artwork // Theatre Profiles. № 7. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Theatres. NYC: Theatre Communications Group, 1986. 199 p.
4. *Аникст А. Бояджиев Г.* Шесть рассказов об американском театре. М.: Искусство, 1963. 152 с.
5. *Вульф В. Я.* От Бродвея немного в сторону: 70-е годы, очерки о театральной жизни США, и не только о ней. М.: Искусство, 1982. 262 с.
6. *Гладышева К. А.* Система Станиславского и формирование национальной актерской школы в США // Русская классика и мировой театральный процесс. М.: ГИТИС, 1983. с. 163-174.
7. *Дадамян Г. Г.* Социально-экономические проблемы театрального искусства. М.: Искусство, 1982. 152 с.
8. *Туганова О. Э.* Современная культура США: Структура. Мировоззренческий аспект. Художественное творчество / О. Э. Туганова; отв. ред. В. А. Карпушин. М.: Наука, 1989. 269 с.

REFERENCES

1. *Novick J.* Beyond Broadway: The Quest for Permanent Theatres. New York: Hill Wong, 1968. 393 p.
2. Theatre Profiles, Vol. 3. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres]. NYC: Theatre Communications Group, 1979. 202 p.
3. *Fichandler Z.* Institution as Artwork // Theatre Profiles. № 7. The Illustrated Guide to America's Nonprofit Theatres. NYC, Theatre Communications Group, 1986. 199 p.
4. *Anikst A. Boyadzhiyev G.* Shest' rasskazov ob amerikanskom teatre. M., 1963. 152 p.
5. *Vul'f V.YA.* Ot Brodveya nemnogo v storonu : 70-e gody, ocherki o teatral'noy zhizni SSHA, i ne tol'ko o ney. M.: Iskustvo, 1982. 262 p.
6. *Gladysheva K.A.* Sistema Stanislavskogo i formirovaniye natsional'noy akterskoy shkoly v SSHA // Russkaya klassika i mirovoy teatral'nyy protsess, M.: GITIS, 1983. p. 163-174.

7. *Dadamyan G.G. Sotsial'no-ekonomicheskiye problemy teatral'nogo iskusstva. M.: Iskusstvo, 1982. 152 p.*

8. *Tuganova O.E. Sovremennaya kul'tura SSHA. M., Nauka, 1989. 269 p.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самитов Д. Г. — канд. социол. наук, доц.; goodluck@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Samitov D. G. — Cand. Sci. (Sociology), Ass. Prof.; goodluck@bk.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 793.3

РАЗВИТИЕ СПЕЦИФИЧЕСКИХ КООРДИНАЦИОННЫХ СПОСОБНОСТЕЙ НА УРОКЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Бадаева И. И.¹

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

В статье говорится о важности координации в изучении балетному искусству. Предлагается ряд упражнений для развития координационных способностей: упражнения на равновесие и устойчивость, на способность к расслаблению, чувство ритма, перестроение, ориентирование и согласование движений. Все они основаны на классическом танце и на ряде разработок для развития координации, созданных практиками и теоретиками из мира спорта. В статье приведены результаты тестирования учащихся до и после эксперимента.

Ключевые слова: процесс обучения хореографии, классический танец, развитие координационных способностей.

DEVELOPMENT OF SPECIFIC COORDINATION ABILITIES IN A CLASSICAL DANCE CLASS

*Badayeva I. I.*¹

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

The article talks about the importance of coordination in the study of ballet. The author offers a series of exercises for the development of coordination abilities. These exercises are based on classical dance and on a number of developments of coordination created by practitioners and theorists from the world of sport. Exercises on balance and stability, on the ability to relax, on the feeling of rhythm, on rebuilding, orientation and coordination of movements.

Keywords: choreography learning process, classical dance, developments of coordination.

Хореографическое искусство постоянно развивается [1; 2], поэтому профессиональные хореографические учебные заведения обязаны готовить артистов балета, способных освоить различную исполнительскую технику любого уровня сложности. Несоответствие между современными высокими требованиями к уровню развития координационных способностей у артистов балета и практически полным отсутствием научно-обоснованных специальных методик тестирования, а также совершенствования разных видов координационных способностей на этапе начального обучения в профессиональных хореографических учебных заведениях, определило тему настоящей статьи.

Для развития координационных способностей предлагается использовать ряд упражнений, основанных как на технике классического танца, так и на ряде разработок, тестов и методов, созданных и обоснованных практиками и теоретиками из мира спорта [3; 4; 5].

В работе использованы сравнительный, диагностический (тестирование), статистический и экспериментальный методы исследования. Методом сравнительного анализа изучаются координационные способности учащихся младших и средних классов. Автором ставится и экспериментально-опытным путем решается задача развития координационных способностей учащихся хореографических учебных заведений.

Принятые на исполнительский факультет в Академию Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия) дети в общей массе должны иметь хорошо развитые двигательные способности, необходимые для успешного освоения такой сложной дисциплины, как классический танец. Как правило, дети, поступающие в Академию, имеют очень хорошие физические данные, но уровень координационных способностей у абитуриентов с каждым годом падает (что отмечают и педагоги-специалисты Академии) [6]. Развитие координационных способностей учащихся младших классов имеет большое значение, так как, имея хорошую координацию, ученики значительно быстрее будут усваивать новые движения, успешнее совершенствовать собственную балетную технику и осваивать программу.

В данной статье для практического применения предлагается ряд методических приемов, которые могут помочь существенно улучшить координационные способности будущих артистов балета.

Упражнения на равновесие и устойчивость

Педагогу необходимо уметь выделять на уроке классического танца элементы равновесия и заострять на них внимание, так как это является основной частью почти всех движений. Необходимо развивать вестибулярную и статокINETическую устойчивость, от которой зависит апломб, имеющий большое значение в классическом танце. Чтобы его выработать и сделать стабильным, используется ряд традиционных методических способов. Привычные и записанные в методике упражнения желательнО дополнить следующими элементами, которые, как считает автор, положительно повлияют на формирование устойчивости и способности удерживать позу (особенно на полупальцах или на пальцах в женском классе).

1. Исполнение комбинации с включенным или выключенным зрительным анализатором

Практически любую комбинацию можно делать у палки, а еще полезнее без опоры на нее, т. е. на середине зала. Конечно, комбинация должна быть не сложной, а движения, которые входят в комбинацию, уже проучены. Например, у палки возможна отработка *pas de bourré en tournant* с фиксацией финальной позы на полупальцах с одной ногой на *cou de pied*. При этом, в конце рука снимается с палки, глаза закрываются. Варианты использования упражнения — на усмотрение педагога.

2. Поворот на половину и четверть круга с прыжком

Исходное положение — лицом в точку 1 на середине зала, руки — на талии. Ноги — в свободной позиции. Глаза закрываются перед началом движения. Вокруг стоп обведен круг, и дети не должны во время движения заходить за него. Делается небольшой прыжок, во время которого корпус поворачивается на 90°, т. е. на ¼ круга. Задача учащегося — точно сделать поворот на четверть круга и не выйти за обозначенную линию. В дальнейшем можно усложнить задание и делать поворот на 180°. Учащиеся должны с закрытыми глазами удерживать равновесие, не сходя с места, и точно рассчитать градус поворота. Учащийся должен повернуться в прыжке вокруг себя. В этом упражнении развивается устойчивость и способность к ориентированию.

3. Выполнение небольшого количества полных оборотов с удержанием равновесия после поворота

Исходное положение — *en face* на середине зала, лицом — в зеркало, руки — на талии, ноги — в свободной позиции. В течение 20

секунд в свободном положении делаются обороты вокруг себя. Вращаясь, ученики должны удерживать «точку», т. е. быстро возвращать голову в исходное положение. Чем больше поворотов, тем лучше. И, далее, сразу же пройти по прямой линии 10 шагов. Не все ученики способны сразу это сделать. Но в процессе повторения и тренировки этого движения результаты улучшаются, и тренируется устойчивость.

4. Выполнение различных движений руками, стоя на одной ноге

Желательно, чтобы одна нога была в выворотном положении, а другая — на завышенном *soi de pied*. Необходимо сохранять равновесие, чем дольше, тем лучше. Начинать следует на полной стопе, в дальнейшем подняться на полупальцы. Это упражнение делается как на правой, так и на левой ноге. Тем самым, мы равномерно тренируем обе ноги и разрабатываем координацию с двух ног. Педагог может давать задание для рук, основываясь на положениях и методике классического танца.

5. Стоя на одной ноге, сохранять равновесие с закрытыми глазами

Это упражнение используем как финал комбинации. Опорная нога на целой стопе или на полупальцах, а работающая поднята в любом направлении на 90°. Например, после *rond par terre*, в экзерсисе у палки, поза в *attitude* назад. Руки в III позиции.

6. Ходьба спиной по прямой линии, с открытыми и закрытыми глазами

Исходное положение — стоя на середине зала, лицом в точку 1; руки свободные, ноги — в свободной позиции. Двигаемся по прямой, или по кругу спиной вперед. Если двигаемся по кругу, то с открытыми глазами. По прямой можно двигаться с закрытыми глазами. Важно двигаться по одной линии и не выходить за границы.

Упражнения на способность к расслаблению

При разучивании нового движения, сложного по координации, если педагог видит скованность, неуклюжесть и угловатость, необходимо:

1. Во время выполнения *pas* и элементов экзерсиса следить за дыханием

Дыхание должно быть ровным, а в момент пауз нужно активно дышать. Правильное дыхание — крайне важный момент и залог выносливости. Педагогу необходимо поделиться собственным опытом,

показать, что задерживать дыхание нельзя, и что тяжело дышать на сцене — это противоречить эстетике классического танца.

2. Контроль за мимикой

Лицо не должно быть напряженным. Необходимо учить детей сохранять естественную мимику и улыбаться во время выполнения движений и в танце (не показывать внутренние физические усилия) и сохранять спокойствие на лице.

3. Контроль за кистями рук, их формой и положением

Если кисти очень напряжены во время движения, то можно посоветовать детям «сбросить» кисть и собрать ее обратно в позицию, использовать традиционные упражнения на расслабление кисти (потрясти руками, сжать и разжать кулаки, разделить и собрать вместе пальцы, покрутить кистью в запястье и т. д.). Это можно делать во время исполнения любых движений.

4. Выполнение растяжек с ногой на палке после экзерсиса у палки (на фоне утомления), чтобы мышцы расслабились

Можно также выполнять это упражнение в конце комбинаций (*rond de jambe par terre, adagio*). Растяжка делается на *plie*, или на вытянутой ноге с перегибом корпуса и с *port de bras*.

Упражнения на чувство ритма

Все движения в классическом танце исполняются под музыку. Слышать музыкальный ритм и уметь ему соответствовать — необходимый навык. Педагог задает нужный темп и ритм, показывая комбинацию, и следит за их соблюдением. Важно требовать от учеников точного музыкального исполнения и максимально точного ритмического рисунка. Отметим, что в младших классах движения делаются очень медленно. В этой ситуации, тем более, нужно акцентировать внимание детей на том, чтобы они раскладывали движение ритмически, так, как задал педагог.

1. Ходьба в разном ритме

Можно начать с простейшего варианта с руками на талии двигаться по диагонали. Педагог дает задание: 4 такта шагать в медленном темпе, еще 4 такта — в два раза быстрее, затем вернуться к первоначальному темпу. Здесь возможны разные варианты и задания. Затем направление движения можно изменить: предложить двигаться

по кругу и даже спиной вперед. Концертмейстер может ускорять или замедлять темп, дети — следовать за ним. Если дети не справляются с ритмом, — просить их считать вслух и про себя.

2. Выполнение одних и тех же движений в одной комбинации в разном ритме

Например, предложить исполнить *battement tendu* (самое важное движение классического танца) в медленном темпе: сначала на «раз» открыть ногу и на «два» закрыть (музыкальный размер 2/4); далее на «и» открыть ногу и на «раз» закрыть (музыкальный размер 1/4). После этого сочетать два разных (2/4 и 1/4) ритма.

*3. Выполнение упражнения частично под музыку, частично без музыкального сопровождения (для комбинации *battement tendu*)*

Начало комбинации происходит под музыку, затем концертмейстер перестает играть и вступает через несколько тактов. Сначала педагог начинает считать устно или хлопать, помогая учащимся поддерживать ритм, затем перестает считать. Ученики, соответственно, должны сами поддерживать ритм. Важно, чтобы дети сохранили четкость ритма и темп без музыки, смогли вступить в нужном месте, когда музыка возобновится.

Упражнения на перестроение

1. Задание комбинаций с использованием разнохарактерных движений

Балетное искусство сложно тем, что работа ног требует больших физических усилий. Ноги должны быть сильными и натянутыми. Но движение рук не должно выдавать усилия танцовщика. Руки должны быть мягкими, пластичными и свободными. В балетном искусстве может быть задействованы обе ноги и обе руки, или одна рука и одна нога. Требуется от подготовленного танцовщика умение одновременно выполнять разные движения поочередно руками или ногами. В повседневной жизни людям для выполнения разных движений редко используют обе ноги одновременно. Также, когда одна работающая рука чем-то занята (письмо, еда и т. д.), вторая, чаще всего, находится в покое. Поэтому на развитие данного специфического координационного навыка (перестроения движений и одновременного выполнение разных движений) требуется время и усилия.

В этой связи предлагается выполнять движения на сокращение одних мышц и натяжение других, например, *flex* (сокращение стопы, или поворот ноги в невыворотное положение), или *plié* (натяжение мышц и их расслабление в сочетании). В одной комбинации нужно задавать движения на силу, баланс и вращение. В качестве примера можно привести такой вариант у станка: *double frappe* с параллельным равномерным подъемом на полупальцы и спуском на опорной ноге. Такие упражнения педагог может придумать и органично ввести их в экзерсис самостоятельно. Задачи можно постепенно усложнять.

2. Равномерная ходьба с перестроением рук в разных направлениях

Дети стоят по кругу и равномерно двигаются вперед. Исходное положение — на усмотрение педагога: руки в III или открыты на II позицию. По команде педагога необходимо менять положения рук. Например, сначала мы двигаемся с руками в сторону, затем по команде быстро меняем руки и поднимаем их наверх. Шаги делаются равномерно. Задание можно усложнить, подняв одну правую руку наверх, а левую в сторону. По ходу движения можно несколько раз менять руки — поднимать левую наверх, правую открывать в сторону. Можно начать упражнение в медленном темпе и постепенно его увеличивать.

Упражнения на ориентирование

Способность хорошо и быстро ориентироваться в пространстве — очень ценное и важное качество для артиста балета, так как, находясь на сцене, он должен всегда понимать, в каком направлении двигаться, сохранять его, фиксировать точки и, в целом, чувствовать свое положение в пространстве сцены. Диагональ, прямая, круг — все эти традиционные для классического балета формы нужно строго соблюдать. Умение ориентироваться важно, как для солиста, исполняющего соло на пустой сцене, так и, особенно, для участников массовых сцен, во время которых у каждого есть своя четкая траектория движения и место в композиции.

1. Исполнение экзерсиса на середине зала спиной к зеркалу

Дети привыкают заниматься в залах, где есть зеркала и где они всегда видят себя. Если на середине зала повернуться спиной к зеркалу и выполнять некоторые упражнения экзерсиса, не видя себя в зеркале, придется больше внимания уделить координации и внутреннему контролю. Это упражнение «работает» с любыми *pas* классического танца. Оно

выведет учеников из зоны комфорта, даст возможность сосредоточиться на выполнении движения, а также заставит полагаться только на собственное ощущение тела в пространстве и понимание направления. Оно также позволит довериться себе и не ориентироваться на зеркало как на источник дополнительной информации об окружающей среде. Это ценное упражнение для будущей сценической практики.

2. Исполнение вращения с переменной «точки»

Задание педагога: выполнить тур *en dehors* из V позиции; начать тур из точки 1, а закончить в точке 2 (т. е. поменять «точку» во время вращения). Сначала можно выполнять один тур и делать паузу, затем выполнять следующий с дальнейшей сменой точки (начать из точки 2, закончить в точке 3). Усложненный вариант: выполнить 4-8 туров подряд со сменой точки на каждом туре. При этом необходимо сохранять правильное положение ног, корпуса, рук и головы; начинать и заканчивать по V позиции, выдерживать заданный темп и ритм.

Упражнения на согласование движений

В данном разделе хотелось бы предложить не конкретные задания, а дать общие рекомендации. Движения экзерсиса у палки часто исполняются с рукой, зафиксированной во II позиции. Нужно больше задействовать во время исполнения комбинаций руки. Руки могут подниматься в III позицию, делать *allongé* и *arondi* (работа кистью). Работа ног должна быть сильной, а руки не должны напрягаться. Они должны быть мягкими, пластичными и свободными. Именно этим всегда славилась русская балетная школа.

Координация занимает особое место в жизни артиста балета. Поскольку урок классического танца по методике А. Я. Вагановой был отработан десятилетия назад и не может быть кардинально изменен (т. е. нет возможности, по примеру урока физической культуры, добавить комплекс упражнений для развития координационных способностей), следует использовать ряд упражнений, основанных одновременно и на движениях классического танца, обычно выполняемых на уроке, и на ряде разработок, тестов и методов развития координации, созданных и обоснованных практиками и теоретиками из мира спорта. Предложено использовать усложнение движений классического экзерсиса за счет изменения пространственных, временных и динамических параметров движений, а также за счет внешних условий (в частности, уменьшения

площади опоры, ограничения площади исполнения элемента (выполнение в круге), выключения зрительного анализатора и пр.).

До начала проведения эксперимента учащиеся вторых классов Академии были протестированы (средний возраст — 11–12 лет). Результаты этого тестирования показаны в табл.1 и 2.

Таблица 1. Результаты тестирования базового уровня равновесия и устойчивости у учениц 2-х классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

№	Ф.И.О.	1. Тесты на равновесие и устойчивость			
		А. Tinetti-тест с закрытыми глазами	Б. Проход по прямой с закрытыми глазами после раздражения вестибулярного аппарата	В. «Passe» с закрытыми глазами	
				справа	слева
1	Л.Е.А.	+	+	16	12
2	К.К.Т.	+	+	25	18
3	П.П.К.	-	-	18	15
4	М.О.С.	-	+	25	22
5	К.А.М.	+	+	30	25
6	Р.Л.С.	-	-	25	22
7	Ф.А.К.	+	-	45	15
8	Д.Г.А.	-	+	15	23
9	Е.Е.А.	-	-	15	13
10	В.А.П.	-	-	16	12
11	Е.П.А.	+	-	21	10
12	М.В.В.	-	-	13	13
13	Л.М.М.	-	-	60	30
14	Г.Т.В.	-	-	21	25
15	С.В.А.	+	-	35	47
16	М.А.Р.	-	-	60	60
17	С.А.В.	-	-	60	60
Выполнили (%)		35,2	29,4	23,5	17,6

Таблица 2. Результаты тестирования базового уровня координационных способностей у учениц 2-х классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

№	Ф.И.О.	2 Тест на дифф.			3 Тест на ориент.		4 Тест на ритм				5 Тест на перестр.
		1	2	3	90°	180°	А 50,83	Б (сек.)			
								10	20	5	
1	В.А.П.	+			-	-	36,68	8,89	8,73	7,05	-
2	К.К.Т.	+			-	-	33,65	8,32	9,23	8,76	+
3	П.П.К.	-	+		-	-	45,86	8,79	11,31	7,66	-
4	М.О.С.	+			+	+	35,54	12,52	8,81	8,30	+
5	К.А.М.	+			+	-	41,38	11,30	10,18	8,20	+
6	Р.Л.С.	+			-	-	41,32	11,35	11,35	7,86	+
7	Ф.А.К.	-	+		+	+	43,77	9,96	9,50	8,36	-
8	Д.Г.А.	-	-	-	-	-	35,43	11,84	9,52	8,43	+
9	Е.Е.А.	+			-	-	42,52	11,55	9,65	9,13	-
10	Л.Е.А.	+			+	+	32,82	12,42	8,93	8,85	+
11	С.А.В	-	+		-	-	38,73	11,49	9,93	9,02	+
12	Е.П.А.	+			+	+	47,58	8,89	9,63	9,46	+
13	М.В.В.	-	+		-	-	50,80	9,71	10,00	9,55	-
14	Л.М.М.	+			+	+	46,73	9,64	8,78	9,87	-
15	Г.Т.В.	+			+	+	43,25	10,38	10,24	9,68	+
16	С.В.А.	+			+	+	41,55	10,23	10,87	10,35	+
17	М.А.Р.	-	-	-	-	-	45,61	9,43	8,39	7,69	-
Выполнили (%)		64,7			47	41,1	17,6	35,2	52,9	41,1	58,8

Учащиеся, прошедшие тестирование, были разделены на экспериментальную и контрольную группы. Там, где вышеописанные упражнения использовались на уроке классического танца в течение учебного года, ученицы экспериментальной группы показали положительный результат (см. табл. 3 и 4).

Таблица 3. Результаты тестирования равновесия и устойчивости у учениц 2-х классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой после проведения эксперимента

№	Ф.И.О.	1. Тесты на равновесие и устойчивость			
		А. Tinetti-тест с закрытыми глазами	Б. Проход по прямой с закрытыми глазами после раздражения вестибулярного аппарата	В. «Passe» с закрытыми глазами	
				справа	слева
Экспериментальная группа					
1	В.А.П.	-	-	45	43
2	М.О.С.	+	+	56	29
3	П.П.К.	-	-	32	21
4	Ф.А.К.	+	-	50	52
5	Л.Е.А.	+	+	31	25
6	Е.Е.А.	-	-	28	28
7	К.А.М.	+	+	57	44
8	Р.Л.С.	-	-	39	24
9	К.К.Т.	+	+	27	26
10	Д.Г.А.	+	+	49	51
Выполнили (%)		60	50	50	40
Контрольная группа					
1	С.А.В.	-	-	58	60
2	М.А.Р.	+	+	60	56
3	Е.П.А.	+	-	17	12
4	Л.М.М.	-	+	60	27
5	М.В.В.	-	-	16	12
6	Г.Т.В.	-	-	22	24
7	С.В.А.	+	-	34	45
Выполнили (%)		42	35	42,8	42,8

Путем сравнения показателей уровня развития способностей к устойчивости и равновесию было установлено, что в экспериментальной группе результаты улучшились и составляют: 60 % (тест Tinetti), 50 % (проход по прямой с закрытыми глазами), 50 % — правая нога и 40 % — левая нога (тест с *passé*). Результаты контрольной группы: 42 % (тест Tinetti), 35 % (проход с закрытыми глазами по прямой), 42,8

% — правая нога и 42, 8% — левая нога (тест с *passé*). В целом, сравнение результатов контрольной и экспериментальной групп между собой показало, что экспериментальная группа улучшила свои результаты. Таким образом, можно констатировать, что предложенные автором упражнения на развитие устойчивости и равновесия показали положительный результат.

Таблица 4. Результаты тестирования координационных способностей у учениц 2-х классов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой после проведения эксперимента

№	Ф.И.О.	2 Тест на дифф.			3 Тест на ориент.		4 Тест на ритм				5 Тест на перестр.
		1	2	3	90 ⁰	180 ⁰	А 50,83	Б (сек.)			
								10	20	5	
Экспериментальная группа											
1	В.А.П.	+			+	+	38,60	9,60	9,25	9,33	+
2	К.К.Т.	+			-	-	36,65	8,47	9,78	8,52	+
3	П.П.К.	-			-	-	48,18	9,05	10,49	9,12	+
4	М.О.С.	+			+	+	38,20	10,30	8,23	8,85	+
5	К.А.М.	+			+	-	42,63	9,86	10,67	9,29	+
6	Р.Л.С.	+			+	+	48,08	10,15	11,12	9,16	+
7	Ф.А.К.	-	+		+	+	47,13	9,48	10,39	9,37	+
8	Д.Г.А.	+			+	+	48, 49	10,33	9,89	8,74	+
9	Е.Е.А.	+			+	+	49, 88	10,15	10,03	9,88	-
10	Л.Е.А.	+			+	+	35, 75	11,79	9,75	8,23	+
Выполнили (%)		80			80	70	50	70	80	70	90
Контрольная группа											
1	С.А.В	-	+		-	+	40, 16	11,84	9,04	9,49	+
2	М.А.Р.	-	+		-	-	45, 39	9,22	9,25	8,52	+
3	Е.П.А.	+			+	+	48,15	9,50	9,11	9,15	+
4	Л.М.М.	+			+	+	47, 56	10,17	8,61	9,31	-
5	М.В.В.	+			-	+	49,12	9,56	10,26	9,87	-
6	Г.Т.В.	+			+	+	44,27	10,12	10,87	9,21	+
7	С.В.А.	+			+	+	41,98	9,98	11,01	9,89	+
Выполнили (%)		71,4%			57,1	85,7	42,8	85	71,4	85,7	85,7

По итогам сравнения показателей других специфических координационных способностей до и после эксперимента было установлено следующее:

- способности к дифференцированию параметров движений в экспериментальной группе выросли и составили 80 %, тогда как в контрольной – 71,1 %;

- способности к ориентированию в экспериментальной группе выросли и составили 80 %, в то время как в контрольной – 57,1 %;

- способности к ритму в экспериментальной группе улучшились только в тесте «А» (в остальных тестах составили 70 %), а в контрольной группе в тесте «А» они составили 42,8 % (в остальных тестах результат выше, но не значительно). Изначально в контрольной группе были хорошие результаты. Экспериментальная группа во время первого тестирования была по показателям слабее. После эксперимента результаты почти сравнялись.

- способности к перестроению двигательных действий. Экспериментальная группа показала отличный результат (90 %), контрольная группа тоже улучшила результат, но до 85,7 %.

Таким образом, предложенный подход может быть рекомендован для развития координационных способностей на уроках классического танца в младших классах профессиональных хореографических заведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Силкин П. А. История и теория балетной педагогики. Классический танец: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. 312 с.
2. Масленников П. Ю. Содержание начального профессионального отбора в системе хореографического образования: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.08. СПб. 2018. 269 с.
3. Холодков Ж. К., Кузнецов В. С. Теория и методика физического воспитания и спорта: учеб. пос. М.: Изд. центр «Академия», 2000. 480 с.
4. Попереков В. С. Развитие координационных способностей баскетболистов 10–11 лет, с учетом типологических свойств их нервной системы. дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.04. СПб. 2015. 199 с.

5. Теория и методика физической культуры: учебник / под ред. Ю. Ф. Курамшина. 4-е изд., стер. М.: Советский спорт, 2010. 463 с.
6. Бадаева И. И., Степаник И. А. Исследование координационных способностей учащихся Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой на раннем этапе профессиональной хореографической подготовки // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2018. № 2 (55). С. 74–94.

REFERENCES

1. *Silkin P. A.* Istoriya i teoriya baletnoj pedagogiki. Klassicheskij tanecz : ucheb. pos. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2014. 312 s.
2. *Maslennikov P. Yu.* Soderzhanie nachal`nogo professional`nogo otbora v sisteme xoreograficheskogo obrazovaniya: diss. ... kand. ped. nauk: 13.00.08. SPb. 2018. 269 s.
3. *Xolodkov Zh. K., Kuznecov V. S.* Teoriya i metodika fizicheskogo vospitaniya i sporta: ucheb. pos. M.: Izd. centr «Akademiya», 2000. 480 s.
4. *Poperekov V. S.* Razvitie koordinacionny`x sposobnostej basketbolistov 10–11 let, s uchetom tipologicheskix svojstv ix nervnoj sistemy`. diss. ... kand. ped. nauk: 13.00.04. SPb. 2015. 199 s.
5. Теория и методика физической культуры: учебник / под ред. Ю. Ф. Курамшина. 4е изд., стер. М.: Советский спорт, 2010. 463 с.
6. *Badaeva I. I., Stepanik I. A.* Issledovanie koordinacionny`x sposobnostej uchashhixsya Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj na rannem e`tape professional`noj xoreograficheskoy podgotovki // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2018. № 2 (55). S. 74–94.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бадаева И. И. — аспирант; irinabadaeva39779@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Badaeyva I. I. — Postgraduate student; irinabadaeva39779@gmail.com

УДК 792.8; 37.0

ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ. ПЕРВЫЙ ПРАКТИЧЕСКИЙ УРОК

Шелемов А. Н.¹

¹ Новосибирское государственное хореографическое училище, ул. Каменская, д. 36, Новосибирск, 630099, Россия.

В статье рассматриваются методические аспекты первого урока дуэтно-классического танца в профессиональном учебном заведении. Первый год обучения дуэтно-классическому танцу очень важен тем, что в этот период закладываются основы правильного исполнения поддержек как ученицами, так и учениками. Автор обращает особое внимание на цель и задачи первого урока: что нужно сказать ученикам, как правильно ввести их в процесс освоения техники дуэтного танца.

Ключевые слова: дуэтно-классический танец, Н. Н. Серебренников, поддержка двумя руками за талию, партерная поддержка, воздушная поддержка, взгляд, центр тяжести

DUET-CLASSICAL DANCE. THE FIRST PRACTICAL LESSON

Shelemov A. N.¹

¹ Novosibirsk State ballet College, 36, Kamenskaya St., Novosibirsk, 630099, Russian Federation.

The article discusses the methodological aspects of the first lesson of duet-classical dance in a vocational school. The first year of training in duet-classical dance is very important in that during this period the foundations are laid for the correct execution of supports by both students and students. The author pays special attention to the goal and objectives of the first lesson: what students need to say, how to correctly introduce them into knowledge and the process of mastering the technique of duet dance.

Keywords: duet-classical dance, N. N. Serebrennikov, two-handed support for the waist, ground-level support, air support, glance, center of gravity

В 2018 году на фоне разнообразных, интересных и значимых мероприятий, посвященных празднованию 200-летия со дня рождения

Мариуса Петипа, к сожалению, оказался незаметным юбилей великого педагога и методиста Николая Николаевича Серебренникова. 30 ноября мы отмечали 100-летие со дня его рождения.

Вклад Н. Н. Серебренникова в педагогику хореографии просто огромен. Его учебник «Поддержка в дуэтном танце» [1], опубликованный в 1969 году, можно смело поставить в один ряд с трудами А. Я. Вагановой («Основы классического танца») и Н. И. Тарасова («Классический танец. Школа мужского исполнительства»). И на сегодняшний день, если по методике преподавания классического танца мы имеем еще ряд научных трудов, написанных другими авторами, то по методике преподавания дуэтно-классического танца это единственный учебник, являющийся настольной книгой для каждого преподавателя данной дисциплины.

Ценность данного учебника заключается в том, что в нем Николай Николаевич классифицировал и описал фактически все приемы партерных (часть первая) и воздушных (часть вторая) поддержек и представил примеры уроков.

В данной статье мы обратимся именно к третьей части учебника — «Примеры уроков». Предложенные комбинации — это большая помощь, особенно молодым педагогам, так как умение составлять учебные задания тоже приходит с опытом. При составлении комбинаций, а в старших классах и танцевальных этюдов, в дуэтном танце необходимо правильно подобрать элементы, чтобы это был не просто набор движений, а логически выстроенная комбинация, несущая в себе учебную задачу по воспитанию у учащихся навыков поддержки.

Из беседы с одним из учеников Н. Н. Серебренникова Адолем Сагмановичем Хамзиным [2] нам известно, что Николай Николаевич хотел дополнить учебник отдельным приложением с серией уроков для курса обучения дуэтно-классическому танцу. Но, к сожалению, он не успел это сделать. И на сегодняшний день есть только семь примеров уроков, которые представлены в учебнике. Причем в первом [1, с. 104–133] и во втором [3, с. 120–149] изданиях были примеры только шести уроков: по окончании каждого полугодия и года трехгодичного курса обучения данной дисциплине. А при подготовке и публикации третьего издания учебника Н. Н. Серебренников включает еще пример первого урока [4, с. 107–140]: четыре комбинации по изучению партерных поддержек в темпе *adagio* и одна комбинация из раздела *allegro*. Здесь же

Николай Николаевич дает методические рекомендации по плану проведения урока и разбирает характерные ошибки, которые часто встречаются при исполнении учениками движений в каждой комбинации.

Н. Н. Серебренников отмечал, что «...первый урок следует начать с короткой беседы» [4, с. 107]. На наш взгляд, чтобы на практических занятиях не тратить время на теоретическое знакомство учащихся с новым предметом, необходимо это сделать отдельно. Тем более что «...уроки поддержки в дуэтом танце рекомендуется начинать через две недели после начала учебного года» [4, с. 9], и, таким образом, есть возможность провести одно, а можно и два теоретических занятия в учебной аудитории, на которых необходимо более подробно «...рассказывать учащимся о дуэтом танце, о его роли и той сюжетной нагрузке, которую он несет в балетном спектакле...» [4, с. 107].

Первый год обучения дуэтно-классическому танцу очень важен тем, что в этот период закладываются основы правильного исполнения поддержек как ученицами, так и учениками. Ученица должна научиться доверять партнеру, а ученик — находить центр тяжести ученицы, приобрести навык чувства баланса, равновесия. К тому же «...с первых уроков необходимо строго следить за осанкой ученика. Его позы должны гармонично сочетаться с позами ученицы, быть скульптурными и выразительными» [4, с. 11]. В связи с чем, перед непосредственным изучением элементов поддержки мы должны объяснить учащимся основные правила их исполнения.

Ученица должна исполнять заданные движения, четко соблюдая все правила классического танца. Даже при потере устойчивости на пальцах она не должна самостоятельно пытаться выправить свое положение. «С первых уроков нужно следить, чтобы ученицы не искали самостоятельно точку устойчивости, искривляя корпус или подпрыгивая на пальцах. Этим они мешают ученику понять его задачу» [4, с. 17].

Далее объясняем правила исполнения поддержки ученику, его основное положение при выполнении поддержки двумя руками за талию ученицы: «Кисти его рук охватывают ее талию по линии пояса: большие пальцы лежат на длинных мышцах спины, ладони плотно прижаты к талии, локти опущены вниз, ноги в условной второй позиции, то есть не очень выворотны» [4, с. 17]. И здесь необходимо сделать несколько уточнений.

Во-первых, необходимо соблюдать определенное расстояние между ученицей и учеником. Оно определяется индивидуально — свободно опущенные вниз локти ученика должны находиться чуть спереди его тела. Это хорошо показано на рисунке 2 в учебнике Н. Н. Серебренникова [4, с. 17]. Характерная ошибка: ученик, излишне напрягая мышцы рук и плечевого пояса, вынужденно подходит близко к ученице, «прилипает» к ней. Необходимо объяснить ученикам, что между исполнителями всегда должен быть воздух.

Во-вторых, ученик находится точно за ученицей, сохраняя две параллельные линии плеч ученицы и своих. Необходимо напоминать об этом почаще, чтобы ученик запомнил, что даже когда партнер «...меняет свое положение в зависимости от ракурса партнерши, он всегда должен находиться параллельно ее спине или груди» [5, с. 44].

В-третьих, как руки ученика «приходят» на талию ученицы? Повернув руки ладонями вниз, ученик ребром ладони (раскрытыми большим и указательным пальцами) кладет руки на линию талии партнерши. Это очень хорошо показано у Н. Н. Серебренникова при описании положения рук ученика при исполнении ею туров: «...ученик поворачивает руки ладонями вниз и касается ее талии только раскрытыми большим и указательным пальцами» [4, с. 29]. Затем кисть поворачивается и плотно охватывает тело партнерши. Таким образом получается, что на самой линии талии находится только «верхний» край кисти — область раскрытых большого и указательного пальца, сама же ладонь находится на гребне и верхней части подвздошной кости таза, пальцы соединены между собой. Обе кисти плотно лежат на талии, но не сдавливают ее.

Три характерные «классические» ошибки, часто наблюдаемые у только начинающих изучать поддержку учеников:

— Ученик долго «устраивает» (с «перебором» пальцами) свои руки на талии ученицы. В этом случае необходимо попросить учеников убрать руки и снова положить их без лишних движений на талию ученицы. Если за этим внимательно следить на первых уроках, то уже к десятому-двенадцатому занятию у ученика выработается рефлекс правильного «прихода» рук на талию ученицы.

— «Растопыренные» пальцы — мизинец, безымянный, средний и указательный пальцы отодвигаются друг от друга — получается грубая, «большая» кисть. С одной стороны, это крайне незстетично смотрится

на теле ученицы, особенно на фоне черного купальника или театрального костюма, с другой — пальцы как бы теряют ансамблевость исполнения. Получается, что каждый палец отдельно «чувствует», увеличивается количество тактильных импульсов в ощущениях ученика.

— Перенапряжение в мышцах рук ученика: зажатость в плечевом, локтевом и лучезапястном суставах и самой кисти. Внешне это выражается в приподнятых (отведенных в сторону-вверх) локтях и резко выделяющихся (выпирающих) суставах кистей рук (особенно в суставах, соединяющих пястные кости и соответствующие им основные фаланги пальцев). «Лишнее перенапряжение рук и пальцев мешает определять устойчивость ученицы и стесняет ее движения» [4, с. 17]. Высшего мастерства ученик достигает тогда, когда ученица ощущает только легкое прикосновение его рук, или вообще не чувствует рук партнера.

В-четвертых, взгляд ученика при исполнении поддержек. Смотреть необходимо на ученицу, на ее спину между лопаток в области 2–4 грудных позвонков. Конечно, мы не будем в буквальном смысле искать эти позвонки, просто преподаватель должен показать это место. Ни в коем случае нельзя смотреть в зеркало, так как на сцене нет зеркала, а танцевать придется на сцене. В связи с этим мы считаем, что уроки дуэтно-классического танца необходимо проводить, чередуя балетный зал и сцену школьного театра. Это воспитывает не только учеников, но и учениц, они намного быстрее начинают чувствовать свое тело при исполнении комбинаций в дуэтном танце.

Нельзя смотреть и на свои руки, и уж тем более на ноги ученицы. Здесь три веских аргумента. Первый: когда ученик смотрит на свои руки (область талии ученицы), он непроизвольно взглядом захватывает область ног и пол. Нарабатыв такой навык, он совершенно теряет все ощущения, когда ученица наденет пачку. Эта «преграда» (сам круг пачки) перекрывает ему все ориентиры, перед его взором вырастает стена, и все валится из рук. Второй: чем выше от точки опоры ориентир, на который устремлен взгляд ученика, тем заметнее малейшие отклонения от вертикальной оси. Допустим, ученица стоит на пальцах одной ноги, вторая нога *sur le cou-de-pied*. При отклонении от вертикальной оси в области талии на 0,5 сантиметров (что почти не уловить взглядом) точка, находящаяся в области второго грудного позвонка, сдвигается уже на 1 сантиметр, что хорошо заметно. Это особенно важно при отклоне-

нии вперед или назад. Правильно направленный взгляд партнера всегда будет способствовать качественному выполнению любой поддержки. А тем более, пока еще руки не приобрели должной чувствительности, зрительные рецепторы оказывают огромную роль в освоении основ дуэтного танца. Третий — эстетический. Взгляд ученика вниз, на свои руки, а тем более на ноги ученицы ведет к нарушению его осанки. Опущенная вниз голова непроизвольно влечет за собой сутулость в спине и, соответственно, нарушается весь внешний облик ученика.

Еще один момент в проблеме воспитания правильного взгляда у будущего партнера. Это так называемый «синдром воспитанного ученика». На протяжении предыдущих пяти лет обучения у ученика четко вырабатывается навык — когда преподаватель делает замечание, необходимо смотреть на него. Это очень правильно, но когда ученик просто стоит и слушает замечания. А когда идет исполнение комбинации в дуэтно-классическом танце — это уже считается ошибкой, так как на какой-то момент внимание ученика переключается от ученицы, которую он поддерживает, на преподавателя. Ученикам необходимо объяснить, что при исполнении любой комбинации или в будущем дуэта для них самое главное — это их партнерша. Они должны сконцентрировать свое внимание на правильном исполнении поддержки, и ничто не должно их отвлекать. Но в то же время они должны слышать замечания. Со временем, при постоянном акцентировании преподавателем внимания на этой ошибке, у учеников нарабатывается умение слышать его и, не отвлекаясь, выполнять заданную комбинацию.

Переходим непосредственно к практическому занятию. На первом уроке все комбинации исполняются с поддержкой двумя руками за талию, ученик стоит позади ученицы. Все комбинации исполняются en face. Так как и ученица, и ученик только еще знакомятся с основами поддержки, не нужно усложнять и так непростые для них задачи, вводя épaulement.

Комбинация 1. Relevé на пальцы из V позиции в V

Пример этой комбинации представлен в учебнике Н. Н. Серебренникова [4, с. 108], в котором дается музыкальная раскладка и указываются характерные ошибки.

Перед исполнением данной комбинации необходимо обратить внимание учеников еще на один момент. «*Второй такт* — на первую четверть ученик отпускает талию ученицы, на вторую — снова подерживает...» [4, с. 108]. Руки не просто расходятся в стороны, а совершают процесс обратный тому, когда руки кладутся на талию. Сначала «отрывается» от тела ученицы область пятой пястной кости и мизинец, происходит разворот кисти в горизонтальное положение, последним моментом кисть отрывается полностью от талии ученицы раскрытыми большим и указательным пальцами. Со временем этот поворот кисти при поддержке ученицы двумя руками за талию должен быть хорошо отработан, так как его применение будет крайне необходимо во время поддержки при исполнении партнершей вращений.

После исполнения одной группой учащихся заданной комбинации необходимо разобрать ошибки. Но, на наш взгляд, нет смысла долго задерживаться на этом упражнении и повторять его несколько раз, так как оно малоэффективное и малопродуктивное как для ученика, так и для ученицы. Ученица может сама стоять в V позиции довольно долгое время без поддержки, даже при неточном вскоке на пальцы она может очень быстро найти устойчивое положение без помощи ученика. Для ученика оно также не приносит пользы, так как сравнительно устойчивое положение ученицы на двух ногах не дает представления о цели его деятельности как партнера.

Чтобы эта комбинация все же принесла пользу, прежде чем приступить к ее выполнению учащимися, необходимо объяснить ученицам один момент. В V позиции на пальцах необходимо стоять не на двух ногах, а перенести центр тяжести на одну ногу — сзади стоящую. Так как обычно все комбинации в классическом танце начинаются впереди стоящей ногой вперед или в сторону, сзади стоящая нога является опорной. Именно поэтому мы сразу же приучаем девушек при вскоке на пальцы в V позиции переносить центр тяжести на опорную ногу. В будущем это ощущение очень пригодится в дуэтном танце при исполнении любых комбинаций, начинающихся с *relevé* по V позиции. Ученица приучится сразу вскакивать на опорную ногу, не будет переступаний с ноги на ногу, не будет «грязи» в движениях. Это же ощущение опорной ноги крайне необходимо при исполнении поворотов на двух ногах (*détourné, soutenu en tournant*). Чтобы поворот имел убедительную, правильную остановку, ученица должна сделать его и закончить с сохранением центра тяжести на одной ноге, тогда ученик сможет почув-

ствовать и понять ее положение в пространстве и точно остановить в заданной позе.

Комбинация 2. Relevé на одну ногу

Музыкальный размер 4/4 (очень медленно). 8 тактов. Прежде чем приступить к показу комбинации и дальнейшему ее выполнению учащимися, необходимо объяснить правила исполнения поддержки. Ученица должна исполнить *demi-plié* и *relevé* на пальцы одной ноги по всем законам классического танца. Ни при каких обстоятельствах не нарушать заданную позу, не пытаться «...самостоятельно вернуть апломб» [4, с. 109]. По окончании упражнения (переход в *demi-plié* на две ноги в V позиции) так же ровно перейти на две ноги только после того, как ученик сместит ее центр тяжести.

Требования к деятельности ученика при исполнении данного упражнения: «При *relevé* на пальцы из пятой позиции на одну ногу (другая находится в положении *sur le cou-de-pied*) ученик, приподнимая корпус ученицы, содействует перемещению центра тяжести ее тела с двух ног на одну» [4, с. 18]. Перемещать центр тяжести ученицы необходимо не одними руками, а вместе с перемещением центра тяжести *своего* тела. То есть, при исполнении ученицей *relevé* на пальцы левой ноги ученик также смещает центр тяжести своего тела на левую ногу. При возвращении в V позицию ученик снова переносит свой центр тяжести равномерно на две ноги. Задача заключается в том, что при любом перемещении ученицы ученик должен в том же направлении переместить свой корпус. Он должен всегда сохранять параллельность своих плеч и плеч ученицы и соотносить вертикальную ось проекции относительного центра тяжести своего тела с осью ученицы.

Исходное положение такое же, как и в первой комбинации.

Затакт — оба партнера переходят в *demi-plié*.

Первый такт — ученица исполняет *relevé* на пальцы левой ноги, правая — *sur le cou-de-pied* спереди, руки поднимает в III позицию.

Второй такт: на первую четверть ученик отпускает талию ученицы, на вторую (третью) четверть снова поддерживает ее, на четвертую четверть ученица, закрывая правую ногу в V позицию вперед, переходит в *demi-plié*.

Третий и четвертый такты — повторяется задание первого и второго такта, только через невысокое *retiré* правая нога закрывается в V позицию назад.

Пятый, шестой, седьмой, восьмой такты — вся комбинация повторяется с другой ноги.

Характерные ошибки: «ученица, теряя устойчивость, подпрыгивает на пальцах, стараясь самостоятельно вернуть апломб; ученик не точно перемещает центр тяжести ученицы с двух ног на одну и поэтому не может определить положение ее устойчивости» [4, с. 109]. Часто ученицы не подпрыгивая пытаются вернуть устойчивость за счет искривления своего корпуса. В таких случаях очень полезным является отдельное упражнения, когда преподаватель сам встает к ученице и специально «заваливает» ее с ноги. После нескольких таких «падений» в сторону, а тем более вперед и назад, ученица быстрее понимает ту задачу, которая стоит перед ней на начальном пути освоения техники дуэтного танца.

Комбинация 3. Plié-relevé на одной ноге, вторая — sur le cou-de-pied

Музыкальный размер 4/4 (очень медленно). 8 тактов. Один из самых сложных приемов поддержки в дуэтом танце — поддержка ученицы при переходе ее с пальцев в *plié* и, наоборот, при переходе с *plié* на одной ноге на пальцы (*relevé*). «Ученица не должна самостоятельно опускаться в *demi-plié*. Ей следует дождаться, когда ученик начнет перемещать центр тяжести ее тела с носка опорной ноги в сторону пятки, и только после этого она может переходить в *demi-plié*» [4, с. 18]. Задача ученика: с перемещением своего центра тяжести сместить центр тяжести ученицы на то расстояние, какое необходимо, чтобы ученица поставила на пол пятку. Далее ученица уже сама регулирует свое положение и амплитуду *plié*. При этом необходимо учитывать, что при исполнении поддержки и в *relevé* ученицы на пальцы, и при сходе ее в *plié* у ученика работают не только руки, но и ноги. Именно при закрепленных в определенном положении руках ученик ногами приподнимает корпус ученицы при *relevé* и помогает сойти с пальцев в *demi-plié*.

Исходное положение такое же, как и в предыдущих комбинациях.

Затакт — оба партнера переходят в *demi-plié*.

Первый такт: на первую четверть ученица исполняет *relevé* на пальцы левой ноги, правая — *sur le cou-de-pied* спереди, руки поднимает

в III позицию. На вторую и третью четверти ученица сохраняет позу. На четвертую четверть ученица переходит в *demi-plié* на левой ноге, правая остается *sur le cou-de-pied* спереди. Руки остаются в III позиции.

Второй такт: на первую четверть ученица вновь исполняет *relevé* на пальцы левой ноги, правая — *sur le cou-de-pied* спереди. На вторую и третью четверти ученица сохраняет позу. На четвертую четверть ученица, закрывая правую ногу в V позицию вперед, переходит в *demi-plié*. Руки через II позицию опускаются в подготовительное положение.

Третий и четвертый такты — повторяется задание первого и второго такта, только на четвертую четверть четвертого такта ученица через невысокое *retiré* закрывает правую ногу в V позицию назад.

Пятый, шестой, седьмой, восьмой такты — вся комбинация повторяется с другой ноги.

Характерные ошибки: ученица, не дожидаясь действия ученика, пытается самостоятельно сойти с пальцев, что ведет к потере устойчивости и нарушению позы; «...ученик либо слабо, либо слишком сильно перемещает центр тяжести ученицы с носка опорной ноги на всю стопу» [4, с. 110]. И часто даже после того, как ученица уже поставила на пол пятку, ученик продолжает довольно крепко ее держать, что ведет к потере ощущения баланса.

Комбинация 4. Переход с одной ноги на другую

Музыкальный размер 4/4 (очень медленно). 8 тактов. Прежде чем учащиеся приступят к исполнению комбинации, необходимо объяснить ученицам главную особенность исполнения этого движения в дуэтном танце. Это одно из исключений: в классическом танце мы делаем так, а в дуэтном — несколько иначе. Речь идет о шаге на пальцы (*шаг-riqué*) с поддержкой партнером. В классическом танце мы всегда просим сделать хороший шаг (в сторону, вперед или назад), далеко за ногой, не «под себя». При исполнении движений в дуэте с партнером все шаги делаются на длину ноги, не больше. Ученик, поддерживая ученицу за талию, должен активно двигаться с той же ноги и в том же направлении, что и ученица. При этом он должен четко соблюдать заданное расстояние между собой и ученицей.

Исходное положение такое же, как и в предыдущих комбинациях.

Затакт — оба партнера переходят в *demi-plié*.

Первый такт: на первую четверть — ученица исполняет *relevé* на левой ноге, правая *sur le cou-de-pied* спереди, руки в I позиции. На вторую четверть — поза сохраняется. На третью четверть — ученица переходит в *demi-plié* на левой ноге, правая открывается в сторону на 45°, руки открываются на II позицию. Четвертая четверть — поза ученицы сохраняется, ученик, передав вес своего тела на левую ногу, освобождает свою правую ногу и вытягивает ее (*tendu*) в сторону. Здесь же ученик, отпуская талию ученицы, проверяет устойчивость ее позы.

Второй такт: на первую четверть — с легким толчком ученика ученица переходит (*riqué*) на правую ногу, левая — *sur le cou-de-pied* спереди, руки собираются в I позицию. Ученик вместе с ней делает шаг в сторону на правую ногу и быстро ставит левую ногу во вторую условную (невыворотную) позицию. На вторую четверть — поза сохраняется. На третью четверть — ученица переходит в *demi-plié* на правой ноге, левая открывается в сторону на 45°, руки открываются на II позицию.

Третий такт: на первую четверть — с легким толчком ученика ученица переходит (*riqué*) на левую ногу, правая — *sur le cou-de-pied* спереди, руки собираются в I позицию.

Далее все повторяется как в первом и втором тактах. Только на третью четверть *четвертого такта* ученица ставит левую ногу в V позицию вперед и переходит в *demi-plié*.

Пятый, шестой, седьмой и восьмой такты — вся комбинация повторяется с другой ноги.

Характерные ошибки: ученица пытается самостоятельно сойти с пальцев и/или самостоятельно перейти с одной ноги на другую; ученик неточно перемещает центр тяжести ученицы при спуске с пальцев и/или при переходе ученицей с одной ноги на другую; ученик не точно параллельно ученице переходит с одной ноги на другую, он или «прилипает» к ней, или оказывается слишком далеко от ученицы.

Комбинация 5. Battement développé вперед и в сторону en face

Музыкальный размер 4/4 (очень медленно). 8 тактов. «В *développé* на 45° или 90° в любом направлении ученик отводит корпус ученицы в сторону, противоположную работающей ноге, до положения устойчивости. При опускании ноги корпус возвращается в исходное положение» [4, с. 20]. При возвращении ученицы на две ноги ученик не просто возвращает корпус ученицы в исходное положение, а как бы

вытягивает его наверх. Но как только обе ноги оказались в V позиции, ученик снимает напряжение со своих рук.

Исходное положение такое же, как и в предыдущих комбинациях.

На вступление — оба партнера переходят в *demi-plié*, и ученица исполняет *relevé* по V позиции, но уже с передачей центра тяжести на левую (опорную) ногу.

Первый такт: на первую и вторую четверти — девушка исполняет *développé* правой ногой вперед, руки через I открываются на II позицию. На вторую и третью четверти — поза сохраняется.

Второй такт: на первую и вторую четверти — поза сохраняется. В это время ученик приотпускает талию ученицы и проверяет, насколько устойчиво она находится «на ноге». На вторую и третью четверти — ученица медленно закрывает правую ногу в V позицию, руки закрываются в подготовительное положение; ученик возвращает центр тяжести ученицы на две ноги.

Третий такт: на первую и вторую четверти — девушка исполняет *développé* в сторону. На вторую и третью четверти — поза сохраняется.

Четвертый такт: на первую и вторую четверти — поза сохраняется. На вторую и третью четверти — ученица медленно закрывает правую ногу в V позицию назад, ученик возвращает центр тяжести ученицы на две ноги.

Пятый, шестой, седьмой и восьмой такты — вся комбинация повторяется с другой ноги.

Характерные ошибки: «...ученица, теряя устойчивость, старается вернуть ее резким движением корпуса; ученик во время *développé* или опускания ноги опаздывает перемещать центр тяжести корпуса ученицы» [4, с. 109]. При не точном возврате корпуса при закрывании ноги ученица пытается скорее найти точку опоры на двух ногах, не попадая в V позицию. Происходят ненужные переступания с ноги на ногу. Необходимо объяснить ученицам, что V позиция строится не стопами, а верхом ног. Если ученица будет правильно закрывать ногу, не обращая внимания на то, в устойчивом она положении находится или нет, ученик быстрее почувствует любые отклонения от ее вертикального положения и исправит эту ситуацию.

Комбинация 6. Battement développé в сторону и назад en face

Музыкальный размер 4/4 (очень медленно). 8 тактов Подобную комбинацию с battement développé назад Н. Н. Серебренников рекомендовал использовать во втором-третьем уроке [4, с. 109]. Но мы считаем, что, если позволяет время, ее можно применить и на первом занятии.

При исполнении ученицей battement développé назад ученик должен немного сместиться в сторону, чтобы освободить пространство для открывающейся ноги. Допустим ученица исполняет développé правой ногой назад: как только нога ученицы дошла до положения у колена ученик делает левой ногой маленький шаг в сторону-вперед и переводит свою правую ногу немного назад, то есть принимает основное положение при исполнении в будущем ученицей позы arabesque [4, с. 21]. При закрывании ученицей ноги в V позицию ученик сначала должен помочь ей вернуть центр тяжести на две ноги, а только затем, сделав два шага (в обратном направлении), вернуться в исходное положение (условная вторая позиция).

Исходное положение такое же, как и в предыдущих комбинациях.

На вступление — оба партнера переходят в demi-plié, и ученица исполняет relevé по V позиции с передачей центра тяжести на левую (опорную) ногу.

Первый такт: на первую и вторую четверти — девушка исполняет développé правой ногой в сторону, руки через I открываются на II позицию. На вторую и третью четверти — поза сохраняется.

Второй такт: на первую и вторую четверти — поза сохраняется. В это время ученик приотпускает талию ученицы и проверяет, насколько устойчиво она находится «на ноге». На вторую и третью четверти — ученица медленно закрывает правую ногу в V позицию назад, ученик возвращает центр тяжести ученицы на две ноги и сам возвращается в исходное положение.

Третий такт: на первую и вторую четверти — девушка исполняет développé правой ногой назад, руки через I открываются на II позицию. На вторую и третью четверти — поза сохраняется.

Четвертый такт: на первую и вторую четверти — поза сохраняется. На вторую и третью четверти — ученица медленно закрывает правую ногу в V позицию назад, ученик возвращает центр тяжести ученицы на две ноги.

Пятый, шестой, седьмой и восьмой такты — вся комбинация повторяется с другой ноги.

Характерные ошибки: те же, что и в предыдущей комбинации. И еще — при исполнении ученицей *développé* назад ученик, перемещая свой корпус, смещает центр тяжести ученицы; ученик пытается вернуться в исходное положение, не дождавшись закрывания ноги в V позицию.

Allegro

Приступая к изучению воздушных поддержек, необходимо объяснить ученикам, что «<...> физическая сила в поддержках не самое главное, более ценными качествами партнера являются: ловкость, чувство темпа, быстрота реакции, чуткость рук» [4, с. 107].

При исполнении воздушных поддержек в задание для ученика входит:

— При исполнении поддержек в *allegro* ученик должен стоять немного ближе к ученице, его локти находятся с боков от корпуса и направлены точно вниз. Корпус подтянут и во время поддержек никуда не отклоняется. «...Ученик не должен прогибать корпус в пояснице, его спина всегда остается прямой, так как поясница и колени наиболее уязвимы при нарушении правил в подъемах...» [4, с. 61].

— В начале изучения поддержек в *allegro* ученик не должен пытаться вытолкнуть ученицу как можно выше. Его задача — «...чуть увеличить высоту прыжка ученицы и предельно смягчить ее приход на пол» [4, с. 110]. «Приседая одновременно с ученицей перед началом подъема, он должен поднимать ее только вверх, не толкать ее от себя вперед, а также не притягивать к себе назад» [4, с. 62].

— Во время подъема кисти ученика плотно лежат на талии ученицы, но ни в коем случае нельзя сдавливать, сжимать талию ученицы пальцами. В воздушной поддержке работает не одна кисть, а вся рука. Ученик должен обеими руками как бы сжимать талию ученицы. Но только во время поддержки при исполнении ученицей какого-либо прыжка. Как только ученица коснулась пятками пола ученик снимает напряжение со своих рук. В начале изучения поддержек это довольно сложное задание для ученика, но к этому необходимо стремиться. Ученик должен распределять свои силы, нельзя чтобы руки постоянно находились в напряжении. К тому же «...хороший партнер всегда будет

стараться избегать любого вида тяжелой работы, какой бы трудной она ни была» [6, с. 12].

— И самое главное — во всех подъемах главную роль играют не руки, а ноги. Именно ногами партнер дает первоначальный посыл на взлет, и ноги выполняют главную амортизационную функцию при приземлении партнерши.

В задание для учениц входит: исполнять все прыжки по законам классического танца. В дуэте категорически запрещено «помогать» корпусом — не допускается наклон корпуса при исполнении *demi-plié* перед прыжком и затягивание корпуса назад во время прыжка. Энергичный, высокий прыжок может помочь ученику в исполнении поддержки, но не это главное. Главное — ученица должна показать ученику сам темп исполнения толчка в прыжок. Не может быть короткого и резкого толчка, когда ученик просто не успевает сообразить, что произошло. И, наоборот, вялое, да еще и с паузой внизу *demi-plié* тоже не даст положительного результата, а только дезорганизует ученика. «В процессе изучения приемов воздушной поддержки партнеры должны вырабатывать чувство взаимного темпа. Это обеспечивает легкость и чистоту исполнения дуэтного танца» [4, с. 60]. «Главным качеством партнеров в воздушных поддержках является умение уловить начало движения и скоординировать действия» [4, с. 61].

Начинать изучать воздушные поддержки, на наш взгляд, лучше всего с *pas échappé* по II позиции. Это наиболее простой прыжок как для ученицы, так и для ученика.

Комбинация 1.

Музыкальный размер 2/4. 8 тактов. Исходное положение — ученица в V позиции en face, правая нога впереди; ученик позади ученицы, руки на ее талии.

Каждый прыжок выполняется на один такт: на «и-раз» — взлет и приземление, на «и» — вытянулись, на «два» — *demi-plié*.

Затакт — оба партнера переходят в *demi-plié*.

Первый такт: ученица исполняет *pas échappé* на II позицию.

Второй такт: ученица в прыжке собирает ноги со II позиции в V-ю, левая нога приходит вперед.

Третий такт: ученица исполняет *pas écharpé* на II позицию.

Четвертый такт: ученица в прыжке собирает ноги со II позиции в V, правая нога приходит вперед.

Пятый, шестой, седьмой и восьмой такты — вся комбинация повторяется.

Характерные ошибки: очень короткий толчок у ученицы; ученик «...перегибает корпус во время подъема; поднимает партнершу не точно вверх, а от себя вперед, или на себя назад» [4, с. 110]; сильно сжимает талию ученицы пальцами рук. И одна из самых часто встречающихся почти у каждого ученика ошибка — во время подъема ученик сам поднимается на полупальцы. На это необходимо обратить особое внимание. Стопы ученика должны плотно находиться на полу, что позволит использовать силу ног в полном объеме.

Комбинация 2.

Музыкальный размер 2/4. 8 тактов. Исходное положение такое же, как и в первой комбинации.

Затакт — оба партнера переходят в *demi-plié*.

Первый такт: ученица на «и-раз» исполняет *pas écharpé* на II позицию, на «и-два» — V позиция с переменной ног.

Второй такт: на первую четверть ученица вытянулась, на вторую четверть — *demi-plié*.

Третий такт: ученица на «и-раз» исполняет *pas écharpé* на II позицию, на «и-два» — V позиция с переменной ног.

Четвертый такт: на первую четверть ученица вытянулась, на вторую четверть — *demi-plié*.

Пятый, шестой, седьмой и восьмой такты — вся комбинация повторяется.

Характерные ошибки те же, что и в предыдущей комбинации.

Комбинация 3.

Музыкальный размер 2/4. 16 тактов. *Pas assemblé*.

Исходное положение — ученица в V позиции en face, левая нога впереди; ученик позади ученицы, руки на ее талии.

Затакт — оба партнера переходят в demi-plié.

Первый такт: ученица на «и-раз» исполняет pas assemblé правой ногой в сторону, на «два» — вытянулась.

Второй такт: на первую четверть поза сохраняется, на вторую четверть — demi-plié.

Третий и четвертый такты: ученица так же исполняет pas assemblé левой ногой в сторону.

Пятый, шестой, седьмой и восьмой такты — повторяется то, что исполнялось в 1–4 тактах.

Девятый–шестнадцатый такты — вся комбинация повторяется еще раз.

Это движение особенно сложно координационно для ученицы. В воздухе она очень активно собирает две ноги в V позицию так, как исполняла бы это движение самостоятельно без помощи партнера. Это приводит к тому, что ее ноги отлетают в сторону, к работающей ноге. Обычно уже к концу комбинации она начинает понимать, как правильно исполнять это движение с партнером, чтобы не было отлета ног. Но бывает, что некоторые ученицы приобретают эти ощущения только на втором или третьем уроках.

Мы представили пример первого практического урока по дуэтно-классическому танцу. Конечно, возможны некоторые варианты. Например, последняя комбинация в allegro (*Pas assemblé*) может быть перенесена на следующий урок или даже на третий. Это зависит от разных факторов: наполняемость класса, пропорциональное соотношение девушек и юношей, и, в конце концов, восприимчивость класса. В нашей профессии очень многое зависит от природных данных конкретного ученика. К сожалению, способность освоить в совершенстве искусство поддержки дается далеко не всем. «Несомненно, хороший кавалер должен родиться, его не сделать. Он тот, у кого есть естественный инстинкт, необходимая сила и чувство и, прежде всего, искренняя любовь к своей работе» [6, с. 10].

В заключение еще раз обратим внимание на главные моменты в технике дуэтного танца, основы которых закладываются на первом

уроке, закрепляются на последующих занятиях и служат будущим артистам балета в течение всей их творческой жизни: точное нахождение ученика за ученицей (параллельность, расстояние), положение рук на талии ученицы, взгляд, особая работа ног при исполнении как партерных, так и воздушных поддержек.

И самое главное — воспитание настоящего партнерства. «Чтобы стать кавалером, овладеть мужской поддержкой в балете, быть хорошим партнером этому необходимо учиться. Это так же важно, как научиться танцевать сольные партии» [6, с. 11].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Серебренников Н. Н.* Поддержка в дуэтном танце: учебник. / вст. ст. Т. М. Вечесловой. Л.: Искусство, 1969. 135 с.
2. Интервью с А. С. Хамзиным (личный архив автора). 14.06.2016 г.
3. *Серебренников Н. Н.* Поддержка в дуэтном танце: учеб.-метод. пос. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Искусство, 1979. 151 с.
4. *Серебренников Н. Н.* Поддержка в дуэтном танце: учебник. 3-е изд., испр. и доп. Л.: Искусство, 1985. 144 с.
5. *Хамзин А. С.* Туры с поддержкой двумя руками за талию // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 1997. № 5. С. 42-49.
6. *Dolin A.* Pas de Deux: The art of partnering. NY: Dover Publications, Mineola, 2005. 61 p.

REFERENCES

1. *Serebrennikov N. N.* Podderzhka v duetnom tance: uchebnik. / vst. st. T. M. Vecheslovoj. L.: Iskusstvo, 1969. 135 s.
2. Interv'y u s A. S. Hamzinym (lichnyj arhiv avtora). 14.06.2016 g.
3. *Serebrennikov N. N.* Podderzhka v duetnom tance: ucheb.-metod. pos. 2-e izd., ispr. i dop. L.: Iskusstvo, 1979. 151 s.
4. *Serebrennikov N. N.* Podderzhka v duetnom tance: uchebnik. 3-e izd., ispr. i dop. L.: Iskusstvo, 1985. 144 s.
5. *Hamzin A. S.* Tury s podderzhkoj dvumya rukami za taliyu // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 1997. № 5. S. 42-49.

6. *Dolin A.* Pas de Deux: The art of partnering. NY: Dover Publications, Mineola, 2005. 61 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шелемов А. Н. — ashelemov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shelemov A. N. — ashelemov@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.071.1

О ФУГЕ В ПИСЬМАХ В. А. МОЦАРТА

Бояркина А. В.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская набережная 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

Статья посвящена особенностям специальной музыкальной терминологии в немецком эпистолярном тексте XVIII века, в частности, в письмах Вольфганга Амадея Моцарта. На примере использования термина «фуга» анализируется контекст упоминания данной музыкальной формы и ее интерпретация в письмах Моцарта. Эпистолярный материал композитора свидетельствует о том, что интерес Вольфганга Амадея к фуге возник не в ранний период жизни в Вене (знакомство с фугами И. С. Баха и Г. Ф. Генделя на собраниях барона ван Свитена), а значительно раньше и сохранялся на протяжении всей жизни. Термин «фуга» и связанная с ним лексика интерпретируется в данных эпистолярных текстах однозначно и не вызывает разночтений при переводе.

Ключевые слова: фуга, В. А. Моцарт, немецкий эпистолярный текст, перевод, И. С. Бах.

ABOUT FUGUE IN THE LETTERS OF V. A. MOZART

Boyarkina A. V.¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

The article is devoted to the peculiarities of the special musical terminology in the German epistolary text of the 18th century, in particular, in the letters of Wolfgang Amadeus Mozart. Using the example of the use of polyphonic terms, namely the term “fugue”, the context of mentioning this musical form and its interpretation in the letters of Mozart is analyzed. The composer’s epistolary material indicates that Wolfgang Amadeus’s interest

in fugue did not arise in early life in Vienna (familiarity with the fugues of JS Bach and GF Handel at the meetings of Baron van Swieten), but much earlier. The term “fugue” and the associated vocabulary are interpreted in these epistolary texts unambiguously and do not cause discrepancies in the translation.

Keywords: fugue, V. A. Mozart, German epistolary text, translation, I. S. Bach.

В эпистолярном наследии музыкантов особенный интерес всегда вызывают описания творческих замыслов, история создания музыкальных произведений, эмоциональные откровения. В этом смысле письма Вольфганга Амадея Моцарта могут разочаровать — подобной информации в его текстах мало. Если внимательно проанализировать содержательный состав писем, удивит то, что львиную долю тем составляют развлечения, беседы с важными персонами и бытовые детали путешествий. Композитор не раскрывает «секреты» сочинения произведений (редкое исключение — переписка с отцом перед постановкой оперы «Идоменей» [1]), практически не высказывается о других музыкантах и не пишет о себе. С большим трудом можно найти несколько реплик, раскрывающих его личность: «Зальцбург не место для моего таланта»¹ (*Salzburg kein ort für mein Talent*, № 475²), «...работу я люблю» (*...die arbeit liebe*, № 599), «...с удовольствием работаю медленно» (*...gerne langsam ... arbeite*, № 756), «я — человек прилежный» (*...fleissig ... bin ich gerne*, № 1193). Редчайший случай самооценки — письмо к будущей жене от 29 апреля 1782 года (№ 670), в котором Моцарт пытается описать свои чувства, чтобы предотвратить размолвку (он уверяет невесту, что серьезен и обдумывает каждое свое решение).

Однако в моцартовских эпистолярных текстах действительно настоящую ценность для исследователей представляют те фрагменты, в которых композитор упоминает о музыкальных событиях, тем более что его комментарии довольно точны. Обычно Вольфганг Амадей подробно пишет о концертах, программах, подписчиках, музыкантах

¹ Здесь и далее перевод дается по изданию полного собрания писем В. А. Моцарта на русском языке 2006 года [2].

² Здесь и далее номер письма указывается по изданию: Mozart W. A. Briefe und Aufzeichnungen [3]. Именно эта нумерация писем сохраняется во всех более поздних изданиях писем Моцарта на немецком языке и в переводах, та же нумерация писем сохраняется в цифровом издании писем и документов В. А. Моцарта, осуществленном фондом Моцартеум Зальцбург [4].

и деталях исполнения. Музыкальные термины и профессионализмы, которые использует при этом Вольфганг Амадей, представлены в письмах в небольшом количестве и, как правило, на нескольких языках — итальянском, французском, немецком и латыни. Традиционно преобладают музыкальные термины на итальянском языке (обозначения темпа, артикуляции, названия некоторых форм музыкальных произведений), однако встречается и некоторое количество немецких музыкальных терминов, которые к концу XVIII века уже активно функционировали благодаря немецким музыкальным словарям, закрепившим основной корпус немецкоязычной терминологии [5, 6, 7].

Тематически музыкальные термины в письмах Моцарта могут быть распределены на несколько групп: наименования музыкальных произведений и форм (в основном, итальянские и французские термины), названия музыкальных мероприятий, инструментов, профессий, приемов исполнения и др. Правописание многих терминов в моцартовских текстах не единообразно, так как орфографические нормы языка еще только устанавливались (например: *componieren* — *komponieren*; *Musique* — *Musik* — *Musick*; *Concert* — *Konzert*). В текстах встречаются параллельные формы терминов (*Concert* — *Accademie*, *Clavier* — *Fortepiano*), и хотя различия в их значении очевидны, Моцарт часто использует их как семантические синонимы. Заимствования, имеющиеся в письмах, происходят главным образом из итальянского и французского языков (*Prima vista-Spiel*, *Concert spirituel*, *Action-Ausführung-Production*) [8, с. 165; 9, с. 226].

Музыкальные термины в эпистолярных текстах XVIII века не всегда сохраняют свою однозначность и это, собственно, и составляет одну из основных трудностей интерпретации и перевода данных текстов. Нередко встречающиеся термины обозначают устаревшие понятия, явления, музыкальные формы или способы исполнения, которые, в свое время, были (или не были) зафиксированы словарями, но в настоящее время трактуются иначе. Авторы старинных эпистолярных текстов часто не учитывали семантические различия сходных терминов и использовали их как полные синонимы, что может значительно усложнить работу переводчика. Прочитываются ли музыкальные термины однозначно в текстах Моцарта? Могут ли возникнуть разночтения в их интерпретации и переводе? Рассмотрим этот вопрос на примере терминов полифонической тематики, а именно на примере термина «фуга».

Полифонических произведений у В. А. Моцарта насчитывается немного и некоторые исследователи отмечают, что пик интереса композитора к полифоническим формам приходится на начальный период жизни в Вене (в частности, речь идет о высказывании М. Р. Черной, которая, ссылаясь на А. Эйнштейна, называет этот период Моцарта «периодом изучения фуг» [10, с. 20]). Именно в это время (в 1781–1784 годах) Моцарт знакомится с произведениями старых мастеров на собраниях барона Готфрида ван Свитена. Дневные воскресные собрания у этого известного музыканта-любителя и мецената (а также дипломата, императорского поверенного при Прусском дворе) действительно были настоящими событиями музыкальной жизни Вены. На этих концертах часто исполнялись произведения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других «старинных» композиторов, а в собраниях участвовали известные музыканты, в том числе Й. Гайдн, Л. ван Бетховен. Регулярно на этих встречах бывал и В. А. Моцарт, который выполнял переложения многих произведений И. С. Баха. Именно здесь Вольфганг Амадей познакомился с рукописной копией баховского «Хорошо темперированного клавира» из личной библиотеки ван Свитена [11, с. 86–91]. И, хотя в это время Моцарт действительно уделял полифоническим произведениям большое внимание, эпистолярный материал композитора показывает, что задолго до этого периода в моцартовских письмах не раз встречались высказывания и о полифонии, и об исполнении полифонических произведений. Поэтому моцартовский начальный период в Вене было бы, вероятно, точнее назвать не «периодом изучения фуг», а с уточнением, «периодом изучения фуг Баха и Генделя».

Термин «фуга» (*fuga* — лат., ит.; *fugue* — фр. англ.; *Fuge* — нем.), обозначающий форму многоголосного полифонического произведения, известен с XIV века. Первоначально данный термин обозначал канон, позже его использовали для обозначения имитации. Но в том виде и с тем значением, к которому мы привыкли теперь, данный термин стал функционировать только с XVI века и обозначал собственно полифоническое произведение определенной формы.

В письмах Моцарта можно встретить несколько терминов, связанных с полифонической музыкой — одно упоминание о генерал-басе (письмо № 394), одно о мелодии хорала (письмо № 343). Зато термин «фуга» встречается не менее двадцати раз и появляется у композитора в двух вариантах написания — *fugue* (фр.) и *fuge* (нем., исключительно со строчной буквы)³. Этот термин используется в текстах либо отдельно,

³ Одно упоминание о теории контрапункта встречается еще в письме Леопольда Моцарта (письмо № 337).

либо в сочетании с другими терминами, описывающими музыкальные жанры (например, «прелюдия и fuga» и др.).

Согласно данным ресурса DWDS (цифрового словаря немецкого языка, позволяющего анализировать частотность употребления лексики), термин *fugue* употреблялся весьма ограниченно примерно с 1710 по 1780-е годы, и лишь в начале XX века стал употребляться в специальной литературе широко. Термин *fuge* в немецком написании напротив, активно использовался лишь до середины-конца XVIII века. В письмах Моцарта встречаются также производные формы от термина-существительного: термин-глагол *fugiren* в форме 3-го лица единственного числа в значении «фугировать» (этот термин с различной интенсивностью использовался примерно с 1630 года до конца XIX века, правда, в нормативной орфографии *fugieren*). Термин *das fugirt spielen* (№ 466), состоящий из причастия и существительного, функционирующий в тексте Моцарта в значении «фугированное исполнение», в литературе отдельно не встречается⁴.

Упоминания о фуге появляются в письмах В. А. Моцарта к родным в период с октября 1777 года (№ 355) по апрель 1789 года (№ 1094), но впервые этот термин встречается у отца композитора, Леопольда Моцарта, в письмах к жене из Болоньи и Флоренции в марте–апреле 1770 года [12; 13]. В этих текстах Леопольд пишет о посещении известного педагога, теоретика и историка музыки Джованни Баттиста Мартини и исполнении Вольфгангом Амадеем фуг на заданные темы (письма № 171 и 173). Об этом также пишет сестра Моцарта Наннерль в письме к Фридриху Шлихтегролю — автору первой биографии В. А. Моцарта. Важно заметить, что в этот первый приезд в Болонью Вольганг Амадей не учился писать фуги у известных итальянских мастеров, а уже демонстрировал свое мастерство, о чем с гордостью Леопольд Моцарт писал жене:

**Письмо Леопольда Моцарта жене в Зальцбург
(№ 173). Флоренция. 3 апреля 1770 г.**

Die Sache gieng wie gewöhnlich und die Verwunderung war um so grösser, als S^c: Ex: der *Marchese Ligneville* |: welcher *Musiquedirector* ist :| der stärkste *Contrapunctist* in ganz Italien ist, und folglich dem Wolff: die schweresten *Fugen* vorgelegt

⁴ В текстах рассматриваемых писем в формах глагола “fugieren” имеется выпадение гласной е в суффиксе французского происхождения — *ier(en)*.

und die schweresten *Themata* aufgegeben, die der Wolf: wie man ein Stück brod isst, weggespielt und ausgeführt.

Дело шло как обычно и все были вне себя от удивления, особенно когда его светл. маркиз Линевиць |: музик-директор |: , самый авторитетный контрапунктист во всей Италии, предложил Вольфг: сложнейшую фугу и труднейшую тему, которые Вольфг, как бы шутя, сыграл и симпровизировал.

В моцартовских письмах термин «фуга» встречается в нескольких ситуациях: при описании игры и произведений известных музыкантов, при обсуждении с отцом репертуара, предназначенного для собраний барона Готфрида ван Свитена, и при упоминании программы музыкальной академии. Имеется также развернутое письмо к сестре, посвященное фуге, которое заслуживает особого внимания (см. рис.).

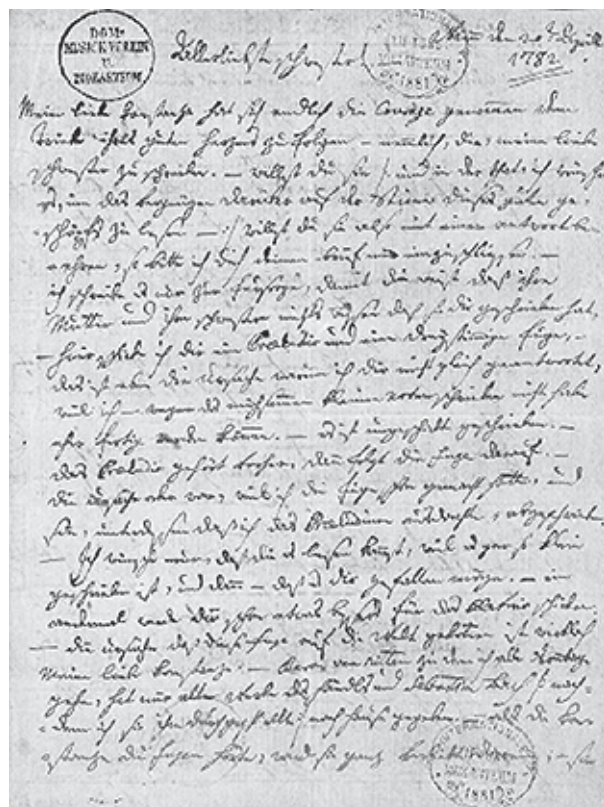


Рис. Первая страница письма Вольфганга Амадея Моцарта отцу из Вены, 20 апреля 1782 года [14]

Письмо от 20 апреля 1782 года было написано в период появления слухов о свадьбе Вольфганга Амадея и Констанции Вебер. Отец, Леопольд Моцарт, и слышать не хотел о женитьбе сына, считая такой поступок преждевременным, но Вольфганг, пытаясь убедить сестру в тонком музыкальном вкусе Констанции, явно стремился создать положительное впечатление о своей избраннице и таким образом как-то повлиять на решение отца. По словам композитора, Констанция не только полюбила фуги Г. Ф. Генделя и И. С. Баха, которые Моцарт высоко ценил и которые исполнял у барона ван Свитена, но и умоляла Вольфганга Амадея подобное произведение сочинить. В этом же письме важна эстетическая характеристика фуги («самое искуснейшее и прекраснейшее, что есть в Музыке»), которая влечет и рекомендации к исполнению: «не играть фугу быстро».

Письмо Моцарта своей сестре в Зальцбург (№ 668). Вена. 20 апреля 1782 г. ⁵

die ursache daß diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich
Meine liebe konstanze. — Baron van suiten zu dem ich alle Sontage
gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach |: nachdem ich
sie ihm durchgespielt |: nach hause gegeben. — als die konstanze die
fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; — sie will nichts als fugen
hören, besonders aber |: in diesem fach |: nichts als Händl und Bach;
— weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spielen gehört hat,
so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — und
als ich ihr Nein sagte. — so zankte sie mich recht sehr daß ich eben
das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte;
und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsetzte, und so
ward sie. — ich habe mit fleiß Andante Maestoso darauf geschrieben,
damit man sie nur nicht geschwind spiele — **den wen eine fuge nicht
langsam gespielt wird, so kan man das eintretende subiect nicht
deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner wirkung.**

⁵ В оригинальных текстах писем В. А. Моцарта встречаются определенные орфографические особенности, которые свидетельствуют о становлении орфографической нормы немецкого языка этого периода. Поэтому, например, различное написание существительных (со строчной или с прописной буквы), своеобразие написания гласных, неожиданная пунктуация и т.д. воспринимаются как вариант нормы. Встречающийся в примерах на немецком языке курсив означает подчеркивание в оригинальном рукописном тексте писем. Полужирным шрифтом автором данной статьи выделены фрагменты текста, заслуживающие наибольшего внимания.

Истинная причина тому, что эта fuga явилась на свет — Моя милая Констанца. Барон ван Свитен, у которого я бываю каждое воскресенье, доставил мне домой все произведения Генделя и Себастьяна Баха, после того как я их сыграл ему. Послушав эти fugи, Констанца в них по уши влюбилась. Она желает теперь слушать только fugи, и предпочитает среди них исключительно fugи Генделя и Баха. А поскольку она не раз слышала, как я играю fugи по памяти, то и спросила меня, не написал ли я своей fugи? И когда я ответил ей «нет», то она принялась бранить и распекать меня за то, что я не желаю сочинять **самого искуснейшего и прекраснейшего, что есть в Музыке**, и умоляла меня до тех пор, пока я не написал для нее fugу, и вот она перед тобой. Я постарался отчетливо написать на листе *Andante Maestoso*, чтобы ее ни в коем случае не играли быстро, потому что **если fugу не играть медленно, то невозможно воспринять отчетливо и ясно основную тему, и тогда она не произведет никакого впечатления.**

В этот период для концертов у ван Свитена и для своей собственной коллекции Моцарт в нескольких письмах настоятельно просил отца прислать имеющиеся в Зальцбурге копии fug Г. Ф. Генделя, отца и сыновей Бахов и И. Э. Эберлина. Любопытна характеристика репертуара концертов у барона, которую дает Моцарт: «там кроме Генделя и Баха ничего не играют».

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (№ 667). Вена. 10 апреля 1782 г.

wen ...sie mir das Rondeau zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 fugen vom händel, und die toccaten und fugen vom Eberlin schicken. — ich gehe alle Sontage um 12 uhr zum Baron van Suiten — und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. — ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen. — so wohl **sebastian** als **Emanuel** und **friedeman** Bach. — Dann auch von den händlischen. und da gehen mir nur diese ab. — und da möchte ich dem Baron die Eberlinisch[en au]ch hören lassen.

... посылая мне ... рондо, не могли бы вы отослать с ним 6 фуг генделя и токкаты и фуги Эберлина. - каждое воскресенье в 12 часов я хожу к Барону фон Свитену, **а там кроме Генделя и Баха ничего не играют.** - Я собираю Коллекцию **Баховских фуг (как себастьяна, так и Эмануэля и фридемана Бахов) и генделевских фуг тоже.** ... мне не хватает только этих ... Потом я хотел бы показать Барону и Эберлиновские.

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (№ 731). Вена. 12 марта 1783 г.

...die fuge in te Domine speravi, hat allen beÿfall erhalten, wie auch das *Ave maria*, und *tenebræ* p: — ich bitte sie erfreuen sie unsere Sontägliche *Musicalische* übung bald mit etwas.

...большим успехом пользуется **фуга из “Te Domini speravi”** [15], точно так же, как и “Ave maria” и “Tenebrae” и т. д. Прошу вас, поскорее украсьте наши Воскресные Музыкальные упражнения хоть чем-нибудь.

Необходимо заметить, что Моцарт с большим интересом относился к новым произведениям коллег, в том числе и к фугам. Он просил отца всегда держать его в курсе дел и присылать копии произведений других композиторов, в частности, младшего брата Йозефа Гайдна Иоганна Михаэля Гайдна, к которому Вольфганг Амадей, в отличие от своего отца, относился с большим пиететом:

Письмо Моцарта отцу (№ 719). Вена. 4 января 1783 г.

Sagen sie mir, sind in des Haydn letzten Amts, oder Vesper, oder in beydn, **fugen von wichtigkeit?** – dann würden sie mich sehr verbinden, wenn sie mir beyde sachen so nach und nach in die spart setzen liessen.

Скажите мне, пожалуйста, **нет ли интересных фуг** в последних мессах Гайдна, или в вечернях, или там и там? Если да, то вы меня очень обяжете, оформив обе вещи постепенно в виде партитур.

Важно заметить, что fuga для Моцарта была чем-то особенно серьезным, сложным, искусным, позволяющим в полной мере продемонстрировать свой талант не только коллегам-музыкантам, но и самым высокопоставленным особам. Поэтому для особенно важных концертов Моцарт тщательно подбирал репертуар, в котором обязательно фигурировало полифоническое произведение. Это могло характеризовать Вольфганга Амадея и как серьезного музыканта, и как исполнителя-виртуоза.

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (N 734). Вена. 29 марта 1783 г.

...das theater hätte ohnmöglich völler seÿn können, und alle *logen* waren besezt. – das liebste aber war mir, daß seine Majestätt der kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war, und was für lauten beÿfall er mir gegeben... <...> ...spielte ich alleine. eine kleine fuge. |: weil der kayser da war...

...театр был переполнен до отказа, и все ложи были заняты. Самое приятное для меня однако было то, что его Величество император присутствовал также. И до чего же он был доволен, и сколь громкие хвалы он мне возносил... <...> ...сыграл один маленькую фугу (потому что там был император)...

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург (N 466). Париж. 18 июля 1778 г.

Raaff hatte mich zu Manheim niemal gehört, ausgenomen in der *accademie* – wo man aber für lerne und getöse nichts hören kan – und Er hat ein so Elendes Clavier, daß ich mir keine Ehre darauf hätte machen können – da war aber das hackbrettl gut, und ich sahe *Raff vis à vis* von mir ganz *speculativ* da sitzen – da können sie sich also leicht vorstellen, daß ich auf die *Methode* des *fischietti Præludirte*, auf die art und mit den feüer, geist und *Præcision* des haÿdn eine *galannterie*=*Sonate* herspielte, und mit aller kunst eines lips, hilber und *Aman*, *fugirte*. das fugirt spielen hat mir noch überall die meiste Ehre gemacht!

Раафф ⁶ в Маннгейме меня ни разу не слышал, разве что на академии, где из-за шума и сутолоки ничего не услышишь. А

⁶ Раф, Раафф Антон (1714-1797) — известный тенор.

клавир у него до того скверный, что игра на нем никак не могла составить мне чести. А тут хакбрет⁷ был хорош, и я видел, что Раафф сидит визави, ровно напротив меня. И вот, представьте себе теперь, я прелюдировал, применив методу Фишиетти⁸, в той манере и с тем пылом, воодушевлением и с той точностью, с какой Гайдн играл галантную сонату и фугировал со всей искусностью, какую проявляют Лип⁹, Хильбер¹⁰ и Аман. **Ведь фугированная игра — это всегда самая сильная моя сторона!**

В редких случаях Моцарт позволял себе довольно резко высказываться об исполнении других музыкантов, при этом болезненно относился к критике в свой адрес и тяжело ее переносил. В письмах сохранились свидетельства о том, что композитор старался постоянно совершенствоваться в исполнении фуг и умел ценить качество исполнения полифонических произведений другими музыкантами. С некоторой досадой Моцарт пишет своей жене о том, что лишь немногие знают о таланте Моцарта импровизировать фугу.

Письмо Моцарта жене (№ 1094). Дрезден. 16 апреля 1789 г.

...wir speissten dann beim Russischen Gesandten alwo ich viel spielte.—Nach tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen... Leute hier, weil ich von Wien komme, daß ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — ich setzte mich also zur Orgel und spielte.

...потом мы обедали у русского посланника, и я много играл. После трапезы было решено идти играть на органе... люди

⁷ Австро-венгерская разновидность цимбал.

⁸ Фишиетти (Fischietti) Доменико (1725–1810) — придворный капельмейстер в Дрездене. До отъезда Моцартов в Италию в 1772 году Архиепископ назначил его, в обход Леопольда Моцарта, руководителем зальцбургской капеллы (помимо Лолли).

⁹ Имеется в виду Липп (Lipp) Франц Игнац — третий придворный органист в Зальцбурге с 1754 года, играл также на скрипке, обладал прекрасным тенором и неплохо сочинял музыку. Был тестем Михаэля Гайдна.

¹⁰ Речь идет о Йозефе Хюльбере (Hülber) — скрипаче, зальцбургском придворном музыканте.

ведь думают здесь, что раз я из Вены, то вообще не умею играть в этом вкусе и на этот манер. И вот я сел за орган и заиграл.

Особенно интересна реакция Моцарта на высказывание известного клавириста Игнаца Беке о фуге, которую последний легкомысленно сравнивает с «ребячеством» (в следующем отрывке речь идет о разговоре, в котором упоминается венский двор, а также император, который, по мнению и Беке, и Моцарта, не очень любил музыку, зато знал толк в картах):

Письмо Моцарта отцу в Зальцбург(№ 370). Мангейм. 13 ноября 1777 г.

...ich weis mich noch zu errinern, | hier rieb er sich die stirne | daß wie ich vor ihm spielen muste, so wuste ich gar nicht was ich spielen sollte, so fieng ich den an *fuguen* zu spielen, und dergleichen kindereyen, wo ich heimlich selbst darüber lachte. — ich habe geglaubt ich kan mich nicht halten und muß ihm sagen: mein herr, ich gebe ihnen zu daß sie darüber gelacht haben, aber schwerlich so sehr, wie ich gelacht haben würde, wen ich sie gehört hätte.

...я припоминаю, сказал он, потирая лоб, когда мне пришлось играть перед ним, я вообще не знал, что сыграть. Тогда начал с **фуг и подобного рода ребячеств**, тайно смеясь над этим. Я думал, что не смогу сдержаться, чтобы не сказать: «мой господин, хорошо, я признаю, что вы смеялись над этим, но вряд ли так, как я бы хохотал, если бы услышал вас».

Фрагменты моцартовских писем, содержащие термин *fuge, fugue*, интерпретируются в переводах однозначно. Некоторые затруднения могли возникнуть только в трактовке производных терминов «фугировал» (*fugirte*), «фугированный» (*fugirt*), так как в специальной литературе на русском языке, несмотря на закрепленный в словарях перевод [13, с. 94–95], данные термины встречаются редко. Узкоспециальные термины, связанные с разновидностями фуги, структурой, голосоведением и т. п., в текстах Моцарта не встречаются, но в целом контекст употребления термина «фуга» очень информативен. По сохранившимся эпистолярным документам можно заключить, что В. А. Моцарт имел устойчивый интерес к данной музыкальной форме и уделял ей большое

внимание. Особенно важно подчеркнуть, что композитор испытывал к фуге пиетет не только в ранний венский период (1781–1784), а на протяжении всей своей жизни. И это доказывает моцартовский эпистолярный материал. Согласно письмам, техникой сочинения фуги композитор владел с детства и мог легко импровизировать ее на любую заданную тему. Исполнение фуг Моцарт включал в наиболее ответственные концерты, которые давал и «на заре» своей карьеры, и уже в более поздний период в Вене. И в целом полифоническая музыка для Моцарта как композитора всегда была важным показателем мастерства и оставалась «самым искуснейшим и прекраснейшим, что есть в Музыке».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Моцарт В. А.* Избранная переписка. Период создания оперы «Идоменей», 1780–1781 / пер. с нем., вст. ст. и коммент. Е. Даттель. М.: Музгиз, 1958. 175 с.
2. *Моцарт В. А.* Полное собрание писем. М.: Международные отношения, 2006. 541 с.
3. *Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von. W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Bd. 1-7. Kassel: Bärenreiter, 1962-1975.
4. Mozart Briefe und Dokumente. Online-Edition. URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> (дата обращения: 07.04.2019).
- Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon. Chemnitz, 1749.
5. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung, 1771-1774. 1049 S.
6. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 362 S.
7. Бояркина А. В. О музыкальных терминах в письмах А. В. Моцарта // Немецкая филология в Санкт-Петербургском государственном университете. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2015. С. 161–171.

8. Бояркина А. В. Перевод музыковедческих и искусствоведческих текстов: вдохновение или расчёт? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 225–229.
9. Черная М. Р. Полифонические жанры в клавирном творчестве В. А. Моцарта: традиционное и особенное // Журнал Общества теории музыки. М. 2015. № 1 (9). С. 19–31.
10. Аберт Г. В. А. Моцарт: монография: в 2 ч., 4 кн. / пер. с нем. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1989. Ч. II. Кн. 1. 496 с.
11. Бояркина А. В. Отец гения: письма Леопольда Моцарта из первого путешествия в Италию // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1. С. 46–54.
12. Моцарт Л. Девять писем жене (1769–1779) / пер. с нем. А. В. Бояркиной // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 1. С. 55–73
13. Mozart Letters and Documents. Online Edition, published by the Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg URL: <http://dme.mozarteum.at/letters/>, 20. April 1782 (дата обращения: 06.06.2019).
15. KV Anh. 109 ^{vi} № 1.
16. Балтер Г. А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений: немецко-русский и русско-немецкий. М.: Советский композитор, 1976. 480 с.

REFERENCES

1. *Motsart V. A.* Izbrannaya perepiska. Period sozdaniya opery «Idomenej», 1780–1781 / per. s nem., vst. st. i komment. E. Dattel'. М.: Muzgiz, 1958. 175 s.
2. *Motsart V. A.* Polnoe sobranie pisem. М.: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2006. 541 s.
3. *Mozart W. A.* Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe / hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von. W. A. Bauer und O. E. Deutsch. Bd. 1-7. Kassel: Bärenreiter, 1962-1975.

4. Mozart Briefe und Dokumente. Online-Edition. URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php> (data obrashheniya: 07.04.2019).
5. Kurtzgefasstes musicalisches Lexicon. Chemnitz, 1749.
6. *Sulzer J. G.* Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt. Leipzig: Weidmannschen Buchhandlung, 1771-1774. 1049 S.
7. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732. 362 S.
8. *Boyarkina A. V.* O muzykal'nykh terminakh v pis'makh A. V. Motsarta // Nemetskaya filologiya v Sankt-Peterburgskom gosudarstvennom universitete. SPb.: Izd-vo SPb. un-ta, 2015. S. 161–171.
9. *Boyarkina A. V.* Perevod muzykovedcheskikh i iskusstvovedcheskikh tekstov: vdokhnovenie ili raschyot? // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoj. 2015. № 3 (38). S. 225–229.
10. *Chernaya M. R.* Polifonicheskie zhanry v klavirnom tvorchestve V. A. Motsarta: traditsionnoe i osobennoe // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki. M. 2015. № 1 (9). S. 19–31.
11. *Abert G. V. A.* Motsart: monografiya: v 2 ch., 4 kn. / per. s nem. K. K. Sakvy. 2-e izd. M.: Muzyka, 1989. CH. II. Kn. 1. 496 s.
12. *Boyarkina A. V.* Otets geniya: pis'ma Leopold'a Motsarta iz pervogo puteshestviya v Italiyu // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2019. № 1. S. 46–54.
13. *Motsart L.* Devyat' pisem zhene (1769–1779) / per. s nem. A. V. Boyarkinoj // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2019. № 1. S. 55–73
14. Mozart Letters and Documents. Online Edition, published by the Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg URL: <http://dme.mozarteum.at/letters/>, 20. April 1782 (data obrashheniya: 06.06.2019).
15. KV Anh. 109 VI № 1.
16. *Balter G. A.* Muzykal'nyj slovar' spetsial'nykh terminov i vyrazhenij: nemetsko-russkij i russko-nemetskij. M.: Sovetskij kompozitor, 1976. 480 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бояркина А. В. — канд. филол. наук, доц.; al.bojarkina@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boyarkina A. V. — Cand. Sci. (Phylology), Ass. Prof; al.bojarkina@mail.ru

УДК 78.072

К ИСТОРИИ ПОНЯТИЯ «СОВЕТСКИЙ СТИЛЬ» В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ

Денисов С. Г.¹

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

В работе анализируются статьи и рецензии из журнала «Советская музыка» за 1933 – 1939 годы, посвященные фортепианному исполнительскому искусству. Прослежен процесс формирования понятия «советский исполнительский стиль», выявлена его идеологическая подоплека.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, советский стиль, советский пианизм, советская фортепианная школа.

ON THE HISTORY OF THE CONCEPT OF “SOVIET STYLE” IN THE PIANO PERFORMING ARTS

Denisov S. G.¹

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

This paper analyzes the articles and reviews from the magazine “Soviet music” for 1933 – 1939, devoted to the piano performing arts. The process of formation of the concept of “Soviet performing style” is traced, its ideological background is revealed.

Keywords: piano performance, Soviet style, Soviet pianism, Soviet piano school.

Представление о советском фортепианном стиле¹, который должен отличаться как от зарубежного, так и от российского дореволюционного стиля, фигурирует в литературе с 1920-х годов. Но, как ни странно, обнаружить его ясную характеристику непросто. Еще в 1962 году Д. А. Рабинович писал: «Огромный по своему значению <...> процесс становления советского пианизма еще ждет исследователей.

¹ Близкие к нему, почти синонимичные понятия — «советский пианизм», «советская фортепианная школа».

Систематическая <...> история нашего фортепьянного исполнительства до сих пор не написана» [1, с. 7]. Поставив столь масштабную задачу, исследователь даже не подступился к ее решению ни во втором издании цитируемой книги (1970), ни в монографии, целиком посвященной проблемам исполнительского стиля (1976). Здесь есть лишь указание на роль марксистско-ленинской эстетики, которой вооружены наши исполнители [2, с. 303]. Продолжая тему работ Рабиновича, Г. М. Цыпин выпустил сборник очерков о советских пианистах (1982), но и в этой книге советской школе уделено всего несколько строк [3, с. 6]. Складывается впечатление, что авторы 1960 – 1980-х годов не пытаются сформулировать признаки советского пианизма. Позже это понятие вовсе выходит из употребления. Вместо термина советский исследователи стали говорить об определенном хронологическом этапе отечественного пианизма.

В последние годы начинается переоценка устоявшихся взглядов на русское и советское фортепианное искусство. А. М. Меркулов ставит под сомнение единство и русской, и советской пианистической школы; он подвергает критике их признаки, сформулированные еще в середине XX века во многом под влиянием идеологии [4; 5]. С. В. Грохотов задается вопросом о самом существовании советского пианизма [6]. Оба слова в названии его статьи — идеология и мифология — намекают на то, что литература о советском пианизме не всегда отражала подлинное состояние дел в фортепианном искусстве.

В настоящей работе прослежен процесс формирования понятия советский фортепианный стиль по материалам журнала «Советская музыка». Статьи, посвященные вопросам фортепианного исполнительства, рассмотрены в хронологическом порядке с 1933 (год основания журнала) и по 1939 год, когда понятия советский стиль и советская фортепианная школа (точнее — ведущие советские школы) окончательно закрепились².

Стилистика журнала определяется общей культурной и политической атмосферой этих лет, а также функцией, которую на него возлагала власть. Следует напомнить, что идеей обновления в начале XX века было охвачено искусство всего мира. Открытия точных

² При подготовке статьи автор просмотрел весь комплект журнала за указанные годы. Изучено около 150 статей, из них более 50 посвященных вопросам фортепианного исполнительства. Таким образом, получено достаточно полное и подробное представление об изучаемой проблеме. По соображениям краткости здесь цитируются лишь наиболее яркие тексты.

наук, психологии, социологии, экономики, философии создавали представление (во многом оказавшееся иллюзорным), что вся жизнь может быть переустроена на разумных началах, которые гарантируют процветание и благополучие человечества. В Советском Союзе эти идеи соединились с политической реорганизацией, так что поиски новых направлений в искусстве постепенно вылились в требование советского во всех областях — советская литература, живопись, музыка... Творческие потребности талантливых художников сложным образом и по-разному взаимодействовали с условиями, диктуемыми властью, порой приводя к выдающимся результатам. Конструктивизм в архитектуре, советское кино, прикладное искусство (советский фарфор) оставили образцы, ценимые до сих пор.

В то же время уничтожение плюрализма, построение общества, подчиненного единой идеологии наложило свой отпечаток на развитие искусств. Если говорить о музыке, в начале 1930-х годов были закрыты все творческие организации, возникшие в послереволюционный период (в общей сложности более сорока, из них наиболее известные — Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов и Ассоциация Современной Музыки) и их печатные органы. Вместо них был создан Союз Советских Композиторов и журнал «Советская музыка». Их главной задачей было проведение единой государственной политики в музыкальном искусстве, а также выработка общих для всей страны творческих принципов.

Бросается в глаза обилие военной лексики на страницах журнала. Композиторов называют бойцами музыкального фронта, сочинение музыки — битвой за пролетарский симфонизм. О музыкантах, участвовавших в концертах, можно прочесть: «Целая армия исполнителей “всех видов оружия” — инструментальные и вокальные коллективы, ансамбли, солисты...» [7, с. 14]. Примерам нет числа. Язык войны выражает принципиальную политическую позицию советского государства — противостояние враждебному капиталистическому миру, и в то же время поддерживает в читателе крайний накал эмоций в отношении к повседневности. По существу, война шла постоянно — она была в умах людей.

Настойчиво повторяется мысль о превосходстве социализма, о неотвратимой скорой гибели капиталистического мира, об упадке и разложении западной культуры. Главный редактор журнала Н. Челяпов в своей статье, посвященной предстоящему съезду ВКП(б), цитирует Обращение Всесоюзной Академии наук: «Капиталистическое

окружение корчится в спазмах безысходного кризиса. Экономический кризис перерастает в кризис политический и в глубочайший кризис всей буржуазной культуры. <...> В области техники рекомендуется возврат к сохе и прялке. В области экономики к аграрному строю, к средневековым цехам, к феодализму...» (цит. по: [8, с. 9]). Авторы журнала охотно включают в свои материалы подобные поношения, не заботясь о достоверности. Это подавалось как научно обоснованный вывод из марксистского понимания законов истории, не подлежащий сомнению.

Читателю регулярно напоминают, что марксизм должен лежать в основе мировоззрения любого советского человека, в особенности художника, артиста — «бойца идеологического фронта». Эта мысль прямо провозглашена в первом же номере «Советский музыки» в программной статье В. Городинского: «отказаться от использования как **идейной основы** в музыке всего наследия Маркса-Энгельса-Ленина» — значит «обречь музыку на прозябание, отдать ее на потеху эстетским Иудушкам и всем мелкобуржуазным прихлебателям искусства» [9, с. 7] (выделено в оригинале). Мало того, что к этому призывали профессиональные идеологи, — то же самое говорят композиторы, ученые, такие, как Асафьев, который подчеркивал, что именно благодаря опоре на установки марксизма-ленинизма советское музыкознание стало сферой «волнующих и захватывающих своей широтой и богатейшими перспективами научных проблем и открытий» [10, с. 49]. Учение Маркса, которое Ленин назвал всесильным, выступает в пропагандистских текстах в роли универсального инструмента, гарантирующего успех в любом виде деятельности.

Все это позволяет сказать, что материалы «Советский музыки» предназначены не только для того, чтобы говорить о музыке. Они создают определенную картину мира, подлинность которой заверена ссылками на единственно верное учение. Музыковедение и пропаганда сливаются воедино.

Необходимость нового (советского) исполнительского стиля заявлена в статье с красноречивым названием «В боях за наследство» [11]. Авторы напоминают тезис Ленина, согласно которому для создания новой пролетарской культуры необходимо усвоить и критически переработать все накопленное культурное наследство [11, с. 8]. Этим определяется высокое назначение исполнительского искусства, задача которого как раз заключается в освоении и творческом пересмотре музыки прошлых веков. В статье отмечены достижения молодого

поколения, в котором появился ряд выдающихся музыкантов. Вместе с тем отмечается, что элементы нового — пролетарского, социалистического качества — в исполнительском искусстве еще не сформировались. «Советские музыкальные исполнители <...> в конкретной специфике своего дела до сих пор не нашли своего нового творческого метода...» [11, с. 36]. Важно заметить, что требование нового качества в исполнительстве получает не художественное, а политическое обоснование (противопоставление Западу и поворот в сторону советской власти). Но проблема советского стиля пока только ставится, нет никаких попыток его описать. Обозначаются лишь опасности, с которыми нужно бороться. Здесь авторы повторяют положения своей предыдущей статьи, посвященной симфоническому творчеству [12], где призывают бороться «на два фронта»: с левой и правой угрозой. Характерно, что с самого начала музыкальные стили получают политическую окраску. В этих рассуждениях заметны следы предшествующих дискуссий по поводу РАПМ и АСМ. Применительно к исполнительству левая угроза исходит от современничества: это экспрессионистический либо фокстротно-механистический стиль. Более опасная правая угроза исходит от некритичного преклонения перед прошлым: «буржуазная салонность, эпигонская псевдо-романтическая размагниченность и растрепанность, истерическая экзальтированность, вульгарная аляповатость» [12, с. 36]. Этот набор характеристик во многом задал тон будущих дискуссий, изобилующих лексикой подобного рода.

Некоторые критики поспешили заявить, что новый стиль фортепианной игры уже существует, и образцом его является юный Эмиль Гилельс. В «Советский музыка» с решительными возражениями выступил Г. Коган — один из авторитетнейших исследователей фортепианного искусства. По его мнению, такие категорические высказывания могут объясняться только «недостаточной осведомленностью» в истории фортепианного искусства — в сущности, это обвинение в необразованности. Коган писал: «...было бы рискованно утверждать, “что стиль игры Гилельса есть новый, советский стиль музыкального исполнения”, что “ни в какой другой стране” нет и не было ничего похожего на “такого рода пианистическое явление”» [13, с. 108]³. Коган оспаривает как саму идею о новом стиле, так и попытку противопоставить стиль Гилельса старым буржуазным традициям.

³ Коган цитирует статью М. Гринберга, который как раз пытался объявить о рождении нового фортепианного стиля.

Таким образом, статью Когана можно рассматривать как неявный протест против призывов Калтата и Рабиновича.

В других публикациях 1933 года Коган опирается на привычные представления о классическом и романтическом стилях, а когда находит новые, современные черты — например, у М. Юдиной — то не пытается приписать их советскому стилю [14]. В своем цикле статей об исполнителях⁴ он избегает разговора о советском стиле, а в первой статье даже позволяет себе возразить тем, кто пытается навязать пианистам некие обязательные стилистические черты (в данном случае — героическую динамику) [15, с. 116]. Но в третьей статье из этого цикла уже появляется набор идеологических формул: Нейгауз везде «остается сыном своего времени, одним из ярких представителей советской интеллигенции. Он живет нашей жизнью, нашими общими интересами. <...> Все мысли, чувства, искания, сомнения, радости, страдания советского человека, работника и гражданина проходят сквозь призму его ярко одаренной индивидуальности» [16, с. 130]. Эти фразы, ничего не говорящие об артистическом облике Нейгауза, звучат как отклик на недавний призыв: «необходимо, чтобы художник своим творчеством принял активное участие в социалистическом строительстве» [12, с. 25] (выделено в оригинале). Бросается в глаза характерное употребление слова *наш*, подразумевающее оппозицию: *наш* — *чужой*, или *свой* — *враг*, которая присутствует в языке всей советской эпохи. Тот же Коган в упомянутой статье о советском стиле пишет: «...мы вовсе не хотим сказать, будто под именем “нового, советского” т. т. Гринберг и Альшванг протаскивают старый, буржуазный, насквозь чуждый нам стиль музыкального исполнения» [13, с. 109]. В сочетании «чуждый нам» подразумевается совсем не то «мы», которое стоит в начале цитаты и означает автора. Эти оттенки смысла, привычные для читателей советской эпохи, отражают общую политическую атмосферу, дух сплочения и консолидации. Лозунг «кто не с нами, тот против нас» был реальностью. Очевидно, одна из задач Когана — заверить, что Нейгауз — *наш*, советский.

Попытка очертить понятие советского исполнительского стиля сделана в статье М. С. Друскина [17], которая выделяется из общего ряда научной основательностью, конкретностью и широтой охвата. Большая часть ее посвящена анализу исполнительского искусства Запада. В статье есть множество метких наблюдений над отдельными чертами исполнения — динамикой, агогикой, звуковыми красками,

⁴ Под этой рубрикой опубликованы статьи о Г. Гинзбурге, К. Игумнове и Г. Нейгаузе.

обращением с формой. При этом общая уничижительная (в духе времени) характеристика западного исполнительства для современного читателя выглядят тенденциозной: «...расчленение музыкального материала на небольшие отрывки, <...> лишенные органической связи. Вместо большой и непрерывной линии развития <...> смакование, гутирование деталей <...> порочная страсть к мельчанию оттенков...» — и так далее. [17, с. 64]. Ниже говорится, что западноевропейское искусство лишено идейного пафоса, что исполнители, вместо того, чтобы двигать музыкальную культуру вперед, превратились «в тормоза ее развития», утратив творческое начало [17, с. 65].

В основании нового, советского стиля исполнения лежит новая общественная роль музыканта; деятельность музыканта-исполнителя сопоставляется с работой пропагандиста (там же). Новый стиль не охарактеризован, описывается лишь механизм его рождения: он появится в результате пересмотра стилей прошлого «на основе творческих проблем, выдвинутых новым временем, новым классом» [17, с. 66]. Опираясь на тезис Асафьева о преобладающем интонационном строе эпохи, Друскин предполагает, что новый стиль исполнения должен родиться под воздействием нового творчества композиторов. «Осознав <...> стилистические черты советского музыкального творчества, идя от него, наш исполнитель сумеет вскрыть в историческом прошлом близкие, нужные нам черты. <...> Определяющим моментом в выковывании стиля советского исполнителя должно явиться *наше* ощущение динамики, линии, краски, органики развития, которое находит себе выражение в советском творческом стиле» (там же).

Таким образом, рождение нового исполнительского стиля связывается с распространением новой советской музыки. Предполагается, что музыка советских композиторов займет главенствующее место в репертуаре концертных залов и оперных театров, создаст интонационную среду, в которой сформируется интонационный слух и музыкальное мышление исполнителей. Видимо, этот процесс потребует немало времени, что придает проекту черты утопии⁵. Вместе с тем само представление об однородности интонационного пространства, вероятно, является отражением определенного

⁵ Педагоги старшего поколения помнят, с какой настойчивостью «советские пьесы» внедрялись в экзаменационные программы в советское время. За вычетом Прокофьева и Шостаковича репертуар этот канул бесследно, как только перестал быть обязательным. Музыкальное сообщество не приняло этой музыки, а значит, ее стиль не оказал существенного влияния на исполнительство.

мировоззрения, которое не хочет мириться с разнообразием и требует монолитности, сплоченности во всех общественных проявлениях.

При всех указанных спорных моментах, статья Друскина — едва ли не единственная среди рассмотренных подлинно научная работа, в которой будущий советский стиль описывается не в обобщенных эмоционально-идеологических терминах, а в конкретно-музыкальных. Впрочем, для современного читателя слова о нашем ощущении динамики могут выглядеть как прямая пародия (остается лишь догадываться, входило ли это в сознательные намерения автора): трудно всерьез воспринимать противопоставление нашей и буржуазной динамики, линии и краски. Ясно, однако, что перевод проблемы советского стиля в профессиональную плоскость порождает абсурдный результат, который обнажает сугубо идеологическую подоплеку самого понятия советский стиль.

Следующая крупная статья, посвященная советскому исполнительскому стилю [18], появилась почти через полтора года после работы Друскина. По стилю и духу это чисто пропагандистское произведение, несущее на себе ясный отпечаток эпохи. Как и большинство его коллег, автор начинает с критики западного искусства, которое он называет деградирующим, но не ограничивается общими фразами, а дает персональные оценки нескольким известным пианистам. Так, А. Шнабелю приписывается «суживание репертуарного круга и прогрессирующее с годами абстрагированное философствование»; Артуру Рубинштейну — «налет салонного шика и чувственной эротики»; В. Бакхаузу — «абсолютная выхолощенность чувства и циничная самоуверенность» [18, с. 63]. Подобные ничем не аргументированные отзывы приведены в адрес К. Цекки, Р. Казадезюса и И. Фридмана.

Далее порция презрительных эпитетов достается тем отечественным пианистам, которые еще не работают над новым стилем и подражают западным образцам. Автор переходит к прямым угрозам: «...исполнители с “утонченной” психологией, “гурманы”, <...> характерные убожеством и узостью своего извращенного музыкального восприятия, <...> “неврастеники” с явными признаками истерики и надрыва, <...> академические “мистики”, “священнодействующие” над произведениями классического наследия и протаскивающие религиозный экстаз на советскую эстраду. Исполнители этого типа с классово враждебной пролетариату идеологией должны быть сметены с нашей эстрады» [18, с. 66].

Примечательно, что в статье отсутствует специальная музыкальная терминология; вся позитивная часть состоит из стандартных идеологических директив, которые повторялись без изменений вплоть до 1980-х годов: нужно обладать диалектико-материалистическим мировоззрением (то есть изучать марксизм-ленинизм), бороться с пережитками старой идеологии, заботиться о воспитании нового человека [18, с. 64]. Как видно, новый стиль сам собой должен был родиться под воздействием марксизма. Автор прямо объявляет дело исполнителя *агитацией и пропагандой* и выводит чеканную формулу, наглядно отражающую смысл и цель музыкального творчества: идеал советского исполнителя — «постепенное и властное собирание раздробленных человеческих единиц в одно мощное коллективное целое» [18, с. 65]. Музыка советских композиторов тоже, по мнению автора, окажет воздействие на формирование нового исполнительского стиля. Однако ни конкретные черты этого стиля, ни ясные пути к его рождению так и не описываются.

Ключевые моменты статьи отмечены бросающейся в глаза тавтологичностью, например: «...*советский исполнитель* должен раскрыть подлинное идейно-эмоциональное содержание данного произведения в плане тех конкретных задач художественной интерпретации, которые он ставит перед собой как *советский артист-исполнитель*» (там же). Подводя итог, автор пишет: «...все это, плюс непосредственность, правдивость творческих переживаний, согретых подлинной и здоровой эмоциональностью, воля к радостному утверждению жизни – вот стимулы, те вехи, которые укажут *советскому искусству* путь к *нашему искусству* – искусству социалистического реализма» (там же; в обеих цитатах курсив мой. — С. Д.). Объяснение этой тавтологии будет дано ниже.

Рецензии на фортепианные концерты (кроме цитированных работ Г. Когана наиболее важные из них: [19] и [20]) в эти годы также не содержат ясных указаний на новые, *советские* черты исполнения. Оценки лежат в русле традиционного противопоставления классической и романтической манеры, а замечания о советском стиле звучат как дежурные фразы. Характерно их появление рядом с критикой в адрес зарубежных музыкантов. Автор утверждает, что исполнители буржуазного мира, даже такие фигуры, как Карло Цекки и Артур Рубинштейн, поддаются тенденции к голой технике и формальному трюкачеству, и продолжает: «Советское исполнительство строится на диаметрально противоположной основе

— полного подчинения технических средств творческому выявлению музыкального содержания. Это — один из *ведущих тезисов советского исполнительства*» [20, с. 48]. В данном случае под именем «советского» выводится банальность, выражающая общий идеал всякого искусства, не только музыкально-исполнительского.

В целом *советский стиль* в это время (1933 – 1935 годы) понимается как некая задача, которая ставится перед исполнителями и требует еще своего решения. Некоторые авторы пытаются дать хотя бы приблизительную характеристику, которая в основном состоит из таких образов, как воля, энергия, устремленность, здоровая мужественность, бодрый тонус и пр. Стиль мыслится как классовая категория, и перечисленные качества позаимствованы из бесчисленных речей, говорящих о духе и настроении пролетариата — передового класса, ведущего человечество в новую жизнь. Эти качества приветствуются не только при исполнении советских произведений, но и музыки прошлых веков. Разумеется, ее нужно использовать критически, необходимы новые подходы: «Бах, Гендель, Шопен, Лист перестают быть музейной реликвией. Жизнерадостная, крепкая хватка, здоровый лиризм, богатство динамических оттенков — все эти качества приняты большинством наших музыкантов за исполнительскую основу» [21, с. 83]. Попутно говорится, что о законченном советском стиле говорить еще рано, проявляются пока лишь его «зародыши», а сам стиль остается делом будущего.

Ситуация радикально меняется с конца 1936 года. Очевидно, это связано с политическими переменами: только что принятая Конституция СССР возвестила о построении социалистического государства. До этого времени вектор пропаганды был направлен в будущее; социализм, новые экономические и общественные отношения, воспитание нового человека — все это подавалось как отдаленная цель. Теперь печать полна рапортами о победах и свершениях. Музыканты вместе со всей страной прославляют новую конституцию, советское государство и его вождя (характерный образец: [22]). Двадцатая годовщина Октябрьской революции, которую отмечали в следующем году, породила новый подъем триумфальных интонаций.

Все это не могло не отразиться на музыкальной критике и публицистике. В те же годы советские музыканты — пианисты и скрипачи — добились больших успехов на международных конкурсах, и это стало поводом, чтобы провозгласить: советская исполнительская школа существует, она заняла ведущее положение в мире, и это

доказывает превосходство социализма. Критики спешат заявить об этом.

Представляя шеренгу победителей (опять армейский лексикон), Б. Тиц объясняет победы на конкурсах достижениями советской власти: «У нас, в СССР, созданы такие условия, о которых музыкальная молодежь капиталистических стран не может даже и мечтать». Далее он отдает должное учителям, подготовившим лауреатов: «Имена проф. Игумнова, Гольденвейзера, Нейгауза, Фейнберга, Рейнгалда и др. — славные имена...» [23, с. 92–93]. Так обсуждение стиля естественно смыкается с разговором о школе. В дальнейшем эти два понятия будут фигурировать вместе. В самом деле, новые черты исполнения (если они есть) вырабатываются в процессе обучения молодых пианистов.

Номер журнала, приуроченный к 20-летию Октября, почти полностью выглядит как отчет о достижениях и победах. В подборке материалов об исполнительстве читаем: «Можно говорить о советской фортепианной и скрипичной школе как о школах, получивших мировое признание и влияние. <...> Создан и существует советский стиль исполнения. <...> Армия молодых советских исполнителей, проникнутая пафосом великих идей нашей эпохи, — это художественная сила огромной мощи. Советские исполнители разрешают практически проблему советского стиля исполнения» [24, с. 88]. Снова видим знакомые черты — военная лексика, тавтология в последней фразе. Показательная формулировка: проблема советского стиля разрешается практически. Это значит, что никто пока не сформулировал, каков этот стиль (или каким он должен быть). Аргумент только один: раз советские музыканты побеждают на конкурсах, значит, стиль есть, он получил признание и представляет мощную силу. В сущности, это лишь декларация, но она будет иметь продолжение и развитие.

В этом же номере Г. Нейгауз пишет о советской пианистической культуре. В ее основе, конечно, идеология: «Вся система нашего музыкального воспитания, основанная на глубоком, всестороннем идейно-политическом и культурном развитии учащегося, явилась лишь частью нашей общей воспитательной системы, с ее характерной направленностью и целеустремленностью, с ее умением, максимально развивая личные свойства индивида, включать его в работу коллектива, общества, социалистического государственного организма в целом. И поэтому, несомненно, можно уже говорить о рождении советской пианистической культуры, о советском стиле исполнения» [25, с. 89–90]. Логика неясна, но нет нужды спрашивать, каким образом первое пред-

ложение объясняет второе, – читатель не найдет в приведенном абзаце ничего, кроме нагромождения пропагандистских формул. Развивается ряд уже знакомых образов: прежде всего идейно-политическое развитие, то есть марксистское мировоззрение. Подчинение личности коллективу, единство и сплоченность – то, о чем ярко говорил Каменский. Появление нового стиля подтверждается лишь успехами советских исполнителей на международных конкурсах, и в статье, по существу, происходит подмена: Нейгауз говорит не о пианистической культуре в целом, а лишь о качествах, характерных для группы пианистов – лауреатов конкурсов.

В статье названы три главные черты, отличающие советский стиль исполнения:
1. «... наши музыканты играют, <...> более точно следуя авторским указаниям»;

2. Автор отмечает «большую убежденность, ясность, силу и темпераментность советского стиля», которые проистекают из стремления «быть понятым широкими массами слушателей, доставить им радость»;

3. У наших пианистов «реже наблюдается разрыв между замыслом и техническими средствами, между формой и содержанием» (там же, с. 90–91).

Все три пункта кажутся спорными. Противопоставление советских исполнителей западным – обычный ход того времени. Очевидно, что у читателей «Советской музыки» было не много возможностей познакомиться с иностранными исполнителями, поскольку гастроли были нечастыми, а звукозапись еще не получила массового распространения. Так что советские критики, как мы уже убедились, могли приписывать западным музыкантам любые отрицательные черты и не опасаться опровержения. Разве иностранный исполнитель не стремится увлечь слушателей? Это естественное желание любого артиста во все времена. Точное следование авторским указаниям в советской критике на словах приветствуется, но в то же время упреки в академизме или музейности – не редкость⁶, а новизну трактовок часто одобряют. Обращение к понятиям формы и содержания в последнем пункте выглядит как отсылка к марксистской фразеологии,

⁶ «Рутинерское, некритичное преклонение перед прошлым» и «академическое» ремесленничество» упоминались среди тех явлений, которые представляют угрозу для музыкальной молодежи [12, с. 36]

обязательная в то время; ее функция — не раскрыть мысль, а лишь придать ей легитимность.

Статья Нейгауза, по-видимому, первая авторитетная попытка не просто заявить о существовании нового стиля исполнения, но дать его описание. В дальнейшем его тезисы развиваются другими авторами, причем музыкальному исполнительству придается все большее и большее идеологическое значение, а главным и почти единственным критерием успеха начинает служить победа на конкурсе.

Следующая, 21-я годовщина революции — еще один повод для громких заявлений: «Мы можем смело сказать, что советская музыкальная культура — самая высокая в мире. Победа советских музыкантов на международных конкурсах имеет огромное политическое значение. Капиталистический мир воочию убедился, что советский строй обеспечивает невиданный расцвет не только экономики, но и культуры, науки, искусства» [26, с. 89–90]. То, что раньше пряталось в подтекст, теперь заявлено со всей откровенностью: музыка в Советском Союзе — часть политики, она нужна государству, чтобы демонстрировать миру свои достижения. Говоря о причинах побед, автор продолжает: «Советские музыканты побеждают потому, что <...> обладают характерными свойствами советских людей <...> и потому, что наша музыкальная школа имеет таких выдающихся педагогов, как К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, Л. В. Николаев» (там же, с. 90; опять тавтология).

С тех пор, как объявлено, что стиль уже существует, он упоминается в текстах, словно нечто само собой разумеющееся, не нуждающееся в определении. Тема школы почти вытесняет тему стиля. Успехи пианистической культуры и музыкальной педагогики приравниваются к победам на конкурсах, а список выдающихся педагогов — это список тех, чьи ученики стали лауреатами. Состав тот же, что раньше назвал Б. Тиц, за одним исключением: вместо Рейнгальд — Николаев. Именно этим списком и руководствовался А. Альшванг, который в том же номере «Советской музыки» начал свой цикл очерков о советских фортепианных школах ([27; 28; 29; 30; 31])⁷. В этом цикле создано представление о главных советских фортепианных школах, которое позже было на многие годы закреплено в книгах и

⁷ Итоговый список Альшванга: Игумнов, Нейгауз, Гольденвейзер и Николаев. Отметим, что все четверо сформировались как музыканты и педагоги еще до революции (годы рождения соответственно: 1873, 1888, 1875 и 1878), так что их принадлежность к советскому еще нужно было подтверждать.

энциклопедиях (положение Фейнберга осталось неопределенным, его то называли главой школы, то нет).

Все статьи цикла построены по одному плану: сначала дается творческий портрет педагога, а затем — его учеников. Разумеется, в них содержится множество интересных замечаний об исполнительской манере каждого пианиста, но большинство из них никак не соотносится с идеей советского. Стиль изложения вполне укладывается в общее русло публицистики 1930-х годов: утверждение превосходства советского искусства и обличение западного. Встречаются случаи откровенной непоследовательности, когда одно и то же качество у зарубежных артистов подается как отрицательное, а у советского — как положительное. Говоря о западном искусстве, Альшванг с пренебрежением называет импровизационность исполнения «гальванизацией омертвелою искусства». «Потуги подобного рода не могли вдохнуть живую душу в пение “механического соловья”» [27, с. 93]. А в очерке о Г. Нейгаузе превозносится импровизационный характер его игры, когда произведение звучит каждый раз будто впервые [28, с. 62]. Другой пример: «Советские артисты отличаются <...> полным изгнанием всего туманного, неопределенного, — того, что на международной бирже музыкантов котируется под именем “поэтичности”» [29, с. 108]. В то же время именно «поэтичность — вот то несколько расплывчатое слово» [27, с. 97], которое Альшванг находит наиболее подходящим для Р. Тамаркиной.

Эпитет советский встречается неоднократно, но его появление не подкреплено никакими аргументами. Иохелес — музыкант интеллектуального склада, философ, «настоящий, полноценный советский художник» [27, с. 97]; Нейгауз — «художник-оптимист, советский художник, активный и живой работник социалистического искусства» [28, с. 62]. Порой рассуждения доходят до совершенной демагогии: «...для педагогической работы А. Гольденвейзера определяющим являются не интерпретации, <...> а тот чуткий барометр, который безошибочно регулирует взаимоотношения мастера с окружающей общественной действительностью» [29, с. 107].

Заключительный очерк полностью посвящен советскому исполнительскому стилю, но и здесь критик дает только общие формулировки, во многом опирающиеся на высказывания Нейгауза (его Альшванг прямо цитирует), Друскина, Дельсона, Каменского и других, упомянутых выше: опять говорится о народности и реализме, об обращении к массам, о задаче дать простые и убедительные трактовки.

Автор справедливо и убедительно описывает новые условия, которые созданы в Советском Союзе для развития музыкальных талантов, — широкая сеть музыкальных школ, училищ, консерваторий, — но условия — это еще не стиль.

Подводя итог своим очеркам, Альшванг призывает коллег: «Хотелось бы, чтобы <...> было сказано во весь голос, что советский стиль исполнения есть такая же реальность, как и советский стиль в кино, литературе, в живописи. <...> И надо констатировать, что многие наши прекрасные исполнители, еще недостаточно осознавшие величие задач, которые они сами подчас блестяще разрешают, на деле уже осуществляют принципы советского стиля исполнения» [31, с. 111]. Повторяется уже знакомая уловка: музыканты, на деле (то же, что «практически») создающие новый стиль исполнения, не вполне сознают, каков этот стиль. Значит, и критик имеет право не описывать его, ограничиваясь отсылками к всеильной идеологии, благодаря которой новый стиль проявится сам собой у пианистов, проникнутых этой идеологией. Вот типичный образчик: «Самая сущность советского исполнительства заключается в революционном порыве, в создании нового. Этим порывом полны все проявления советской культуры. Социалистическая революция вносит во все области жизни разумные принципы организации, плана. Смелое, полное огня исполнение лучших советских музыкантов отличается вместе с тем строгостью мысли, правильностью, закономерностью» [31, с. 108], — такие пассажи ничего конкретного о стиле исполнения не говорят и оставляют критикам полную свободу порицать либо восхвалять музыкантов, произвольно трактуя черты их исполнения как чуждые нам либо как подлинно советские.

Причина этой расплывчатости, а также тавтологии, не раз отмеченной в приведенных цитатах, лежит в двусмысленности самой категории *советского*. В печати 30-х годов то и дело встречаются фразы типа: «...было бы глубокой ошибкой огулом причислять к советским всех без исключения композиторов, критиков, музыкальных деятелей, живущих в СССР и в определенных случаях скрывающих свое враждебное лицо под “советской” маской» [12, с. 31]. В подобных случаях контекст не позволяет точно определить разницу между мнимо советским, просто советским и подлинно советским. Разгадка обнаруживается в Толковом словаре русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова [35], который издавался с 1934 по 1940 годы и призван был зафиксировать новые языковые реалии советской эпохи.

Из пяти значений слова советский, данных в этом словаре, первые два очевидны: 1) прилагательное, связанное с организацией общества и власти (то самое, которое стоит в названии страны — Советский Союз); 2) «находящийся, происходящий в СССР». Третье значение вскрывает интересующий нас аспект: «Советский 3. Соответствующий мировоззрению и практическим задачам рабочего класса, преданный советской власти» [35, т. 4, стлб. 341–342] (Заметим: позднейшие словари русского языка это значение слова не приводят, идеологический язык предпочитает не проявлять себя слишком откровенно).

Теперь ясен смысл тавтологических конструкций, подобных встреченным в статье Каменского: «*советский исполнитель* должен раскрыть содержание... в плане задач..., которые он ставит перед собой как *советский артист-исполнитель*». Первое советский — это исполнитель, живущий и работающий в СССР. Второе — нечто обязывающее: это *подлинно советский*, то есть преданный советской власти, выражающий ее идеологию, укрепляющий эту власть. Самый надежный способ подтвердить принадлежность к *подлинно советскому* — сказать об общественной, а не творческой деятельности: «С самых первых месяцев существования советского государства до сегодняшнего дня А. Б. Гольденвейзер, со свойственной ему исключительной энергией, принимает деятельное участие в мероприятиях, проводимых в области советской музыкальной культуры» [29, с. 103].

Таким образом, тот подлинно советский стиль, которого требовали от музыкантов, — это стиль, соответствующий задачам рабочего класса и его мировоззрению, стиль, выражающий преданность советской власти. Ничего, кроме идеологии, здесь не содержится. Советский исполнительский стиль — это понятие скорее из области пропаганды, чем музыковедения⁸.

В этом видится главная причина того, что характеристика советского исполнительского стиля не получила развития в литературе, и фразы, написанные в 1930-е годы, почти без изменений повторялись вплоть до 1980-х.

⁸ В первые годы «Советской музыки» язык журнальных статей довольно откровенно проявляет пропагандистскую направленность. Встречается, например, сочетание: «лозунг пролетарского симфонизма» [12, с. 22]. Слово «лозунг» выдает суть дела: «пролетарский симфонизм» — не столько музыковедческий термин, сколько идейный призыв. Со временем эти проявления маскируются.

«Советское исполнительское искусство идет своим самостоятельным, в значительной мере обособленным путем. <...> Здесь — мощнейшее воздействие советской эпохи, выдвинувшей перед концертантами ряд принципиально новых задач, вооруживших их марксистско-ленинской эстетикой, безоговорочно и до конца утвердившей в нашем исполнительстве (а следовательно, и в пианизме) реалистические основы» [2, с. 303].

«Приоритет автора исполняемой музыки; отказ от интерпретаторского субъективизма; верность как духу, так и букве произведения; высокая игровая культура, строгий вкус, точность и тщательность внешней отделки, безотказный техницизм — эти характерные особенности советской школы пианизма как бы переходят по наследству от учителей к ученикам» [3, с. 6–7].

Так же по наследству от одного автора к другому переходят и характеристики советского стиля. Вплоть до 1936 года критики указывают исполнителям, какой стиль им надлежит создать, а затем вдруг провозглашают, что новый стиль уже создан. Одного этого достаточно, чтобы усомниться в реальном существовании нового стиля. Кроме того, разговор о стиле исполнения не выходит на профессиональный уровень (обсуждение звучания, фразировки, педализации, ритма и т. д.), что особенно удивительно для страны, утвердившей марксистско-ленинскую идеологию: проповедуя материализм, критики обсуждают одну лишь идейность, не касаясь звуковой материи. Сама же идейность в целом сводится к расплывчатым лозунгам: бодрый тонус, энергия, воля и тому подобное.

Отразились ли эти призывы на фортепианном искусстве? Если и отразились, то в незначительной степени и не у самых выдающихся артистов. Высказывается мнение, что «особая звуковая среда, в которой жили люди, — восторженные голоса дикторов и бодрые ритмы массовых песен» могла повлиять на стиль исполнения. В пример приводятся некоторые записи того же Гилельса и Флиера конца 1930-х годов [6, с. 73]. Продолжая размышлять на эту тему, спросим: потому ли эти музыканты играли «простовато-беззаботно» или «улыбчиво-безмятежно» [там же], что восприняли эти черты в звуковой среде? Или потому, что от них этого требовали газеты? Или потому, что сами были молоды, беззаботны, полны сил и надежд? Пианисты ли откликнулись на зов советской власти и вложили в исполнение свою

молодую энергию — или пропагандисты от музыковедения попытались выдать их успехи за результат своей деятельности?

Думается, верно второе. Упомянутое выше стремление превратить Гилельса в эталон советского стиля сразу встретило серьезные возражения, но гораздо важнее собственные слова пианиста, сказанные через много лет: «“Железный ритм”, “каменная кладка”. Я чувствовал, что начинаю от этих слов задыхаться, ибо это было совсем не то, чего я хотел. И вся эта кирпичная кладка и хватка, все эти — в данном случае неуместные образы, заимствованные из производственного цеха, — они и раздражали, и больно ранили меня». [33, с. 59].

Гилельс нашел точное и вместе с тем деликатное слово. Когда речь идет об искусстве, идеологические образы неуместны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. М.: Сов. композитор, 1962. 268 с.
2. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. 1 М.: Сов. композитор, 1979. 320 с.
3. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. Музыкально-критические статьи. М.: Сов. композитор, 1982. 256 с.
4. Меркулов А. М. К вопросу о стилевой специфике отечественной пианистической школы // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация) : сб. ст. и мат-лов / науч. ред. В. П. Чинаев, отв. ред. С. В. Грохотов, ред. А. В. Мофа. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2016. С. 112–132.
5. Меркулов А. М. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. трудов Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Новгород, 10-14 окт. 2014 г. / ред. Т. Б. Суханова, О. А. Щербатова и др.; Н. Новгород: Изд-во Нижегород. конс., 2015. 468 с. С. 12–28.
6. Грохотов С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): сб. ст. и мат-лов / науч. ред. В. П. Чинаев, отв. ред.

С. В. Грохотов, ред. А. В. Мофа. М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2016. С. 65–77.

7. За творческое новаторство, за творческую критику // Советская музыка. М. 1939. № 1. С. 14–18.

8. Челяпов Н. В. Музыкальный фронт к XVII партсъезду // Советская музыка. 1934. № 1. С. 7–13.

9. Городинский В. М. К вопросу о социалистическом реализме в музыке // Советская музыка. 1933. № 1. С. 6–18.

10. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Мой путь // Советская музыка. 1934. № 8. С. 47–50.

11. Калтат Л. Л., Рабинович Д. А. В боях за наследство // Советская музыка. 1933. № 3. С. 7–40.

12. Калтат Л. Л., Рабинович Д. А. На два фронта! // Советская музыка. 1933. № 2. С. 5–31.

13. Коган Г. М. К вопросу о советском исполнительском стиле // Советская музыка. 1933. № 4. С. 107–110.

14. Коган Г. М. (К. Гримих). Концерт Моцарта в исполнении М.В. Юдиной // Советская музыка. 1933. № 6. С. 114.

15. Коган Г. М. (К. Гримих). Григорий Гинзбург // Советская музыка. 1933. № 2. С. 114–117.

16. Коган Г. М. (К. Гримих). Генрих Нейгауз // Советская музыка. 1933. № 5. С. 129–131.

17. Друскин М. С. К вопросу о стиле исполнения // Советская музыка. 1934. № 7. С. 63–66.

18. Каменский А. Д. К проблеме борьбы за стиль советского музыкального исполнительства (в порядке обсуждения) // Советская музыка. 1935. №12. С. 61–68.

19. Острецов А. А. Концерты Э. Гилельса // Советская музыка. 1934. № 2. С. 56–58.

20. Дельсон В. Ю. Владимир Софроницкий // Советская музыка. 1934. №10. С. 48–50.

21. Л. С. Концерты лауреатов 2-го всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей // Советская музыка. 1935. № 5. С. 82–84.

22. Под солнцем Сталинской Конституции // Советская музыка. 1938. № 12. С. 5–6.
23. Тиц Б. Победа советских пианистов // Советская музыка. 1937. №4. С. 92–93.
24. Ямпольский И. М. Творческий расцвет // Советская музыка. 1937. № 10–11. С. 85–89.
25. Нейгауз Г. Г. Наша пианистическая культура // Советская музыка. 1937. № 10–11. С. 89–90.
26. Дьяков А. Соревнование талантов // Советская музыка. 1938. № 10–11. С. 88–90.
27. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк первый: К.Н. Игумнов и его школа // Советская музыка. 1938. № 10–11. С. 91–103.
28. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк второй: Г.Г. Нейгауз и его школа // Советская музыка. 1938. № 12. С. 61–72.
29. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк третий: А. Б. Гольденвейзер и его школа // Советская музыка. 1939. № 3. С. 103–108.
30. Альшванг А. А. Советские школы пианизма. Очерк четвертый: Школа Леонида Николаева // Советская музыка. 1939. № 7. С. 44–49.
31. Альшванг А. А. О советском исполнительском стиле // Советская музыка. 1939. № 11. С. 105–111.
32. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / сост. В.В. Виноградов и др.; под общ. ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. изд. иностранных и национальных словарей, 1935–1940.
33. Баренбойм Л. А. Эмиль Гилельс: Творческий портрет артиста. М.: Сов. композитор, 1990. 260 с.

REFERENCES

1. Rabinovich D. A. Portrety pianistov. M.: Sov. kompozitor, 1962. 268 s.
2. Rabinovich D. A. Ispolnitel' i stil'. Izbrannye stat'i. Vyp. 1 M.: Sov. kompozitor, 1979. 320 s.

3. *Tsybin G. M.* Portrety sovetskikh pianistov. Muzykal'no-kriticheskie stat'i. M.: Sov. kompozitor, 1982. 256 s.
4. *Merkulov A. M.* K voprosu o stilevoj spetsifike otechestvennoj pianisticheskoy shkoly // Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye ehpokhi i stili: ehstetika, poehtika, ispolnitel'skaya interpretatsiya) :sb. st. i mat-lov / nauch. red. V. P. CHinaev, otv. red. S. V. Grokhotov, red. A. V. Mofa. M.: Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. S. 112–132.
5. *Merkulov A. M.* Russkaya fortepianno-ispolnitel'skaya shkola ili shkoly? // Sovremennaya muzykal'naya pedagogika: dialog traditsij i shkol: sb. trudov Vseros. nauch.-prakt. konf. Nizhnij Novgorod, 10-14 okt. 2014 g. / red. T. B. Sukhanova, O. A. SHHerbatova i dr.; N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorod. kons., 2015. 468 s. S. 12–28.
6. *Grokhotov S. V.* «Sovetskij pianizm»: mezhdru ideologiej i mifologiej // Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye ehpokhi i stili: ehstetika, poehtika, ispolnitel'skaya interpretatsiya): sb. st. i mat-lov / nauch. red. V. P. Chinaev, otv. red. S. V. Grokhotov, red. A. V. Mofa. M.: Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. S. 65–77.
7. Za tvorcheskoe novatorstvo, za tvorcheskuyu kritiku // Sovetskaya muzyka. M. 1939. № 1. S. 14–18.
8. *Chelyapov N. V.* Muzykal'nyj front k XVII parts"ezdu // Sovetskaya muzyka. 1934. № 1. S. 7–13.
9. *Gorodinskij V. M.* K voprosu o sotsialisticheskom realizme v muzyke // Sovetskaya muzyka. 1933. № 1. S. 6–18.
10. *Asaf'ev B. (Igor' Glebov).* Moj put' // Sovetskaya muzyka. 1934. № 8. S. 47–50.
11. *Kaltat L. L., Rabinovich D. A.* V boyakh za nasledstvo // Sovetskaya muzyka. 1933. № 3. S. 7–40.
12. *Kaltat L. L., Rabinovich D. A.* Na dva fronta! // Sovetskaya muzyka. 1933. № 2. S. 5–31.
13. *Kogan G. M.* K voprosu o sovetskom ispolnitel'skom stile // Sovetskaya muzyka. 1933. № 4. S. 107–110.
14. *Kogan G. M. (K. Grimikh).* Kontsert Motsarta v ispolnenii M.V. YUdinoj // Sovetskaya muzyka. 1933. № 6. S. 114.
15. *Kogan G. M. (K. Grimikh).* Grigorij Ginzburg // Sovetskaya muzyka. 1933. № 2. S. 114–117.

16. Kogan G. M. (*K. Grimikh*). Genrikh Nejgauz // Sovetskaya muzyka. 1933. № 5. S. 129–131.
17. Druskin M. S. K voprosu o stile ispolneniya // Sovetskaya muzyka. 1934. № 7. S. 63–66.
18. Kamenskij A. D. K probleme bor'by za stil' sovetskogo muzykal'nogo ispolnitel'stva (v poryadke obsuzhdeniya) // Sovetskaya muzyka. 1935. №12. S. 61–68.
19. Ostretsov A. A. Kontserty EH. Gilel'sa // Sovetskaya muzyka. 1934. № 2. S. 56–58.
20. Del'son V. Yu. Vladimir Sofronitskij // Sovetskaya muzyka. 1934. №10. S. 48–50.
21. L. S. Kontserty laureatov 2-go vsesoyuznogo konkursa muzykantov-ispolnitelej // Sovetskaya muzyka. 1935. № 5. S. 82–84.
22. Pod solntsem Stalinskoj Konstitutsii // Sovetskaya muzyka. 1938. № 12. S. 5–6.
23. Tits B. Pobeda sovetskikh pianistov // Sovetskaya muzyka. 1937. №4. S. 92–93.
24. Yampol'skij I. M. Tvorcheskij rastsvet // Sovetskaya muzyka. 1937. № 10–11. S. 85–89.
25. Nejgauz G. G. Nasha pianisticheskaya kul'tura // Sovetskaya muzyka. 1937. № 10–11. S. 89–90.
26. D'yakov A. Sorevnovanie talantov // Sovetskaya muzyka. 1938. № 10–11. S. 88–90.
27. Al'shvang A. A. Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk pervyj: K.N. Igumnov i ego shkola // Sovetskaya muzyka. 1938. № 10–11. S. 91–103.
28. Al'shvang A. A. Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk vtoroj: G.G. Nejgauz i ego shkola // Sovetskaya muzyka. 1938. № 12. S. 61–72.
29. Al'shvang A. A. Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk tretij: A. B. Gol'denvejzer i ego shkola // Sovetskaya muzyka. 1939. № 3. S. 103–108.
30. Al'shvang A. A. Sovetskie shkoly pianizma. Oчерk chetvertyj: SHkola Leonida Nikolaeva // Sovetskaya muzyka. 1939. № 7. S. 44–49.
31. Al'shvang A. A. O sovetskom ispolnitel'skom stile // Sovetskaya muzyka. 1939. № 11. S. 105–111.

32. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: v 4 t. / sost. V.V. Vinogradov i dr.; pod obshh. red. D. N. Ushakova. M.: Gos. izd. inostrannykh i natsional'nykh slovarej, 1935–1940.

33. *Barenbojm L. A.* EHmil' Gilel's: Tvorcheskij portret artista. M.: Sov. kompozitor, 1990. 260 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Денисов С. Г. — доцент; siminor@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Denisov S. G. — Ass. Prof.; siminor@yandex.ru

УДК 78.01

ТЕОРИЯ ТЕКСТА В «S/Z» РОЛАНА БАРТА И АКАДЕМИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Тимофеев А. А.¹

¹ Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, д. 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия.

Статья посвящена проблеме применения концепции теории текста Ролана Барта (на основе его работы «S/Z») по отношению к академическому музыкальному исполнительству. Обосновывается возможность применения инструментов анализа литературного текста по отношению к нотному тексту в связи с общностью законов функционирования литературного и музыкального языков, а также необходимостью в обоих случаях «чтения»-интерпретации. В результате применения разработок Барта открываются новые возможности в интерпретации музыкальных произведений.

Ключевые слова: Ролан Барт, теория текста, денотат, коннотат, код, интерпретация, нулевая степень письма, стиль, музыкальное исполнительство, аутентизм.

THEORY OF THE TEXT IN ROLAND BARTHES' S/Z AND ACADEMIC MUSICAL PERFORMANCE

Timofeev A. A.¹

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a Matveeva alley, St. Petersburg, 190121, Russian Federation.

This article seeks to estimate the applicability of Roland Barthes' theory of the text conceptualization in his S/Z to academic musical performance. Functional similarities between the literary and musical languages, as well as the pivotal role of reading and interpretation in both cases endorse the use of analytic tools from literary studies towards the music scores. As a result the proposed practice opens up new opportunities in interpretation of musical works.

Keywords: Roland Barthes, Theory of text, denotation, connotation, code, interpretation, writing degree zero, style, musical performance, authenticity.

Вопросы языка, оказавшиеся во второй половине XX века в авангарде гуманитарной научной мысли, до сих пор сохраняют свою актуальность не только в филологии, лингвистике и семиотике, но и в исследованиях музыкального искусства, ведь музыкальное исполнительство как вид искусства, имеющий своей основной задачей интерпретацию нотного текста, неизбежно сталкивается с проблемой его «чтения». Общность коммуникативных механизмов (подразумевающих наличие текста и реципиента), применяющихся по отношению к литературному и музыкальному языкам, а также необходимость процедуры интерпретации как литературных, так и музыкальных текстов, предоставляют методологическое основание для соотнесения результатов исследований. Применение теории текста, разрабатываемой на пересечении областей, прежде всего связанных с литературным языком (текстологии, лингвистики, семиотики, герменевтики и др.), может быть плодотворным для выявления некоторых закономерностей и в области академической исполнительской интерпретации нотного текста.

Одним из самых видных исследователей второй половины XX века, внесших важный вклад в гуманитарное знание, является Ролан Барт (1915-1980). Разрабатывая свою концепцию теории текста, Барт прямо отмечает общность законов функционирования литературного и музыкального текстов. По его мнению, «членение повествовательной синтагмы (учитывающее ее поступательное движение) аналогично членению звукового потока на такты (первое едва ли отличается большей произвольностью, нежели второе)» [1, с. 6] и, в целом, «пространство текста-чтения во всех отношениях сопоставимо с классической музыкальной партитурой» [1, с. 76]. Попытка Барта найти общие закономерности для двух глобальных языков — литературного и музыкального — и, обозначив сходства, открыть дорогу к широким обобщениям и «всеобщим» законам строения художественных форм, находится в русле направленности его работ, посвященных поискам объективных критериев исследования функционирования произведений искусства [2; 3]. Тем «необъективнее» звучит продолжение мысли Барта: «семы, культурные цитации и символы эффектно звенят, громяхают и рокочут, напоминая гулкое, отчетливое звучание медных и ударных инструментов в оркестре» [1, с. 76]. Такое поэтическое сравнение выглядит

несколько произвольным, так как символы или «культурные цитации» могут быть с наименьшим основанием соотнесены и с другими сферами организации музыкальной ткани: гармонией, устойчивыми оборотами (например, «альбертиевыми басами») и др. Также Барт сопоставляет элементы построения полифонических музыкальных форм, таких как «тема», «проведение темы», «интермедия», «стретта» с логикой развития литературного текста.

Такие аналогии между литературным и музыкальным языками, обозначенные в контексте проблемы чтения, интерпретации текста, описываются в работе Барта «S/Z», что явилось основной причиной фокусирования именно на этой работе при постановке проблемы исполнительской интерпретации нотного текста. В «S/Z» Барту удалось продемонстрировать механизмы воздействия идеологических установок на восприятие читателя, вскрыть их подспудное влияние, тем самым открыв перед читателем новые возможности чтения вне идеологических фильтров. Представляется, что важнейшие понятия данного исследования Барта – текст, идеология, коннотация – могут быть использованы при анализе процесса исполнительской интерпретации. Так, идеология по Барту пронизывает любой текст, принципиально не обнаруживая свои скрытые мотивы (иначе она перестанет воздействовать). Соответственно, представляется, что выявление исполнителем форм идеологического воздействия музыкального текста позволит ему проникнуть в многомерную систему «сообщения» произведения, не ограничивающегося прямой авторской волей.

Нотный текст, являющийся знаковой системой, сам по себе, вне «чтения», смыслов не несет, однако, в процессе «чтения»-исполнительской интерпретации обнаруживает множество уровней значений. На первый взгляд, стремление познать «денотативный» смысл произведения способно максимально приблизить интерпретатора к «истине» произведения, его адекватному прочтению. Но «денотативное» прочтение, понятое как «буквальное» механическое воспроизведение нотных обозначений, в силу принципиальной условности знаков, не может претендовать на объективность передачи смыслов: нотный текст не является всеобъемлющим, исчерпывающе обозначающим содержание музыкального произведения. Самое «объективное» исполнение нотного текста не может быть безальтернативным, ведь все уровни текста, кроме звуковысотности (однако также имеющей люфт вариантности), относительны. В силу этого сам

поиск исполнителем денотативного, «буквального» «сообщения»¹ музыкального произведения должен, во избежание потери самого денотата за предметностью нотной записи, лежать уже не в области корректности «чтения» символов нотного текста, а в сфере процедуры реконструкции текста посредством «чтения». Однако для такого реконструирующего «чтения» требуется ориентир, позволяющий найти «нулевую степень письма» (Р. Барт). Чтобы «чтение» обрело черты денотативного, необходима определенная социальная конвенция, вводящая в качестве норматива этот ориентир, каковым стал в фортепианном исполнительстве XX века стиль, а точнее, принятые в определенном историческом промежутке общие представления о стиле исполняемых произведений. Как отмечает Г. К. Косиков, «в силу принципиальной «произвольности» лингвистических знаков денотативный язык по самой своей сути не может быть «адекватным» или «неадекватным» подлинной «природе вещей»; речь может идти лишь о той или иной социальной конвенции, в силу которой известная номинация признаётся данным языковым коллективом «денотативной», и коль скоро такая номинация становится нейтральным узусом, то нет ничего удивительного в том, что её «привычность» мало-помалу начинает восприниматься как «нормальность», «нормальность» – как «естественность», а «естественность» – как «природность» и, стало быть, «истинность»» [4, с. 15]. Историко-ориентированная установка на стиль, конвенционально принятая музыкантами-исполнителями в качестве норматива, став в музыкальном исполнительстве XX века «нейтральным узусом», логичным образом постепенно начала восприниматься как «естественность», «природность» и «истинность» для исполнительства. Однако в основе этой «натурализации», убеждающей в «естественности» такой исполнительской установки, лежит подмена денотативного сообщения конвенциональной «истинностью». Как выразился Г. К. Косиков, «заглатывая “невинную” по виду наживку денотативной “нейтральности”, этот потребитель, сам того не замечая, проглатывает и крючок идеологических смыслов» [4, с. 15].

Историко-ориентированные конвенциональные исполнительские установки на стиль, свойственные академическому исполнительству XX века, оказались приняты на всех его уровнях: традиции исполнения, накапливающиеся по отношению и к каждому композитору, и к каждому произведению в целом и в его частях, явно

¹ Г. К. Косиков определяет денотативное, «буквальное» сообщение по Барту как «сообщение, сведенное к своим сугубо предметным значениям, очищенным от любых коннотативных смыслов и тем самым чреватое любыми возможными смыслами» [4, с. 12].

и неявно определяют ход выстраивания новых интерпретаций этих произведений. Характерно, что такая в целом каталогизирующая наследие историко-стилевая направленность академического исполнительства XX века идет вразрез с тенденцией, обозначившейся в европейском искусстве еще в XIX и проявившейся в полной мере в первой половине XX веков. Общее ощущение надвигающегося конца, крушения господствующих ценностей культуры, выразившееся в искусстве в потере стиля – «бесстилии»² – нашло в академическом исполнительстве спасительный инструмент сохранения музыкального наследия, притом, в сфере активной социально-институциональной практики. Эта, востребованная в ситуации кризиса культуры, культуροхранительная задача оказалась важным фактором, не просто определившим общий вектор развития академического исполнительства в XX веке, но, шире – закрепившим и актуализировавшим сформированный эстетикой XIX века сам институт академического музыкального исполнительства в изменившихся реалиях XX века, закрепив именно стиль в качестве конвенции и создав иллюзию возможности постижения денотативных смыслов произведений.

Следует подчеркнуть смысловое отличие понятия «исполнительский стиль», употребляющегося в качестве определяющего частное своеобразие исполнительской манеры какого-либо исполнителя, а также использующегося в связи с теоретическим осмыслением исполнительства, от исполнительской установки на стиль, выступающей принципиальной стратегией интерпретативного исполнительского «чтения». Исполнительская установка как принципиальная стратегия задает общий вектор движения исполнительства; понятие «исполнительского стиля» формируется этим вектором и принадлежит к конкретному теоретико-практическому воплощению общего принципа. Установка на стиль, понятая как оптика чтения музыкального произведения и придающая стилю роль глобального денотата музыкального текста для исполнительства XX века, всячески скрывают свою идеологичность, ведь в противном случае стиль окажется коннотатом и утратит возможность претендовать на истинность.

Представляется, что классический музыкальный текст, воспринимаемый через идеологию стиля, оказывается в области «текста-чтения» (Р. Барт). По мнению Барта, задача литературы состоит в том, чтобы вовлечь читателя в активное взаимодействие с текстом, однако,

² Как отметил Й. Хёйзинга, «...с точки зрения эстетической кризисный процесс представляется как утрата стиля» [5, с. 346].

вследствие ослабления взаимосвязей между создателем текста и реципиентом современный читатель превращается в пассивного потребителя: «вместо того, чтобы сделать собственную ставку в игре, сполна насладиться чарами означающего, упиться сладострастием письма, он не получает в удел ничего, кроме жалкой свободы принять или отвергнуть текст: чтение оборачивается заурядным референдумом» [1, с. 46]. Потребительские «тексты-чтения» – «то, что можно прочесть, но невозможно написать» [1, с. 46], они – «суть продукты (а не процессы продуцирования)» [1, с. 47]. В сфере музыки – это тексты классических произведений, смыслы которых ограничиваются в сознании интерпретатора идеологией стиля. Барт декларирует необходимость выйти на уровень «текста-письма» противопоставляемому им «тексту-чтению»: «текст-письмо – это мы сами в процессе письма, т. е. ещё до того момента, когда какая-нибудь конкретная система (Идеология, Жанр, Критика) рассечёт, раскроит, прервёт, застопорит движение беспредельного игрового пространства мира (мира как игры), придаст ему пластическую форму, сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лабиринтов, сократит бесконечное множество языков» [1, с. 47]. «Текст-письмо» – это собственно текст произведения, понятый в его смысловой множественности. Чтобы отделить «текст-письмо» от «текста-чтения» необходима, по мнению Барта, ещё одна операция – интерпретация. Исполнительство, безусловно, не ограничено поисками единственного смысла или авторской воли, однако власть произведения, воспринятого сквозь призму историко-стилевой конвенции, стремится к идеологической авторитарности сообщения, преуменьшая многовариантность текста, потенциально связанного множеством смысловых нитей с другими текстами. Исполнитель, стремящийся выйти за пределы «текста-чтения» в восприятии классических произведений, исполнитель, встающий на путь «текста-письма», запускает процесс дезорганизации идеологий и даёт возможность зазвучать голосам, освобождённым от насилия, в результате чего «ничей голос не возвышается, не становится ведущим и не выделяется особо» [6, с. 542].

Коннотативные связи музыкального произведения, образующие бартовский текст, крепко связаны с авторским текстом и сохраняют идентичность произведения, обеспечивая при этом множественность его смыслов. Коннотации в академическом исполнительстве практически никогда не выходят из-под центрирующего влияния автора как творца и своеобразного источника денотата произведения, замыкая генерацию смыслов на замкнутом на себе дискурсе. Эта замкнутость может до некоторой степени расширять границы, выходить за пределы

отдельного произведения и автора, вступать в смысловые связи с эпохой и современниками. Однако коннотация редко отрывается от конкретного текста и текст не выходит на уровень глобальных взаимосвязей с другими текстами в качестве элемента музыки вне рамок времени и стилевых условностей – коннотация не берет на себя роль проводника текста со всем разнообразием культурного пространства, его породившего. В отличие от денотата, подменяемого идеологией стиля, коннотат, не стремясь к истине, тем не менее, оставляет за собой роль охраняющего произведение механизма, через обновление смысла обеспечивающего востребованность его ретрансляции.

В рамках постструктуралистской деконструкции литературного текста, реализованной в работе «S/Z», Р. Барт понимает коннотацию как «связь, соотнесённость, анафору, метку, способную отсылать к иным – предшествующим, последующим или вовсе ей внеположным – контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста» [1, с. 51]. При этом Барт подчеркивает: «важно только не путать коннотацию с ассоциацией идей, отсылающей к системе представлений данного субъекта, тогда как коннотативные корреляции имманентны самому тексту, самим текстам» [1, с. 51]. Данное уточнение оставляет смысловую центрированность в сфере самого текста: по выражению Барта, «коннотация – это способ ассоциирования, осуществляемый текстом-субъектом в границах своей собственной системы» [1, с. 51]. Таким образом, «коннотация открывает доступ к полисемии классического текста, к той ограниченной множественности, которая составляет его основу» [1, с. 51]; границы дискурса произведения при этом остаются незыблемыми.

В музыкальном исполнительстве именно коннотат обеспечивает жизнеспособность бесконечного репродуцирования классических музыкальных текстов. Смысловой «шум» (Р. Барт), появляющийся в исполнении благодаря коннотациям музыкального текста, на первый взгляд, затрудняя коммуникацию истины произведения и слушателя, тем не менее, обеспечивает произведению бесконечное обновление через трансляцию его смыслового множества. Денотат, понятый не в конвенциональном контексте, но в качестве представителя смысловой истины, также играет важную роль в процедуре исполнительской интерпретации. Прежде всего, денотат уравнивает ускользающее ассоциирование коннотата, которое не может в полной мере претендовать на отображение истины произведения, неизменно востребованной в рамках западного дискурса. Денотат претендует на роль «первичности», но, как подчеркивает Барт, «не будучи первичным, денотативный

смысл прикидывается таковым, <...> денотация на поверку оказывается лишь последней из возможных коннотаций» [1, с. 52]. Музыкальный аутентизм, понятый в чистом, денотативном ключе, таким образом, является иллюзией. Однако эта иллюзия истины необходима как рычаг, воздействующий на культуру, придающий смысл ее движениям, ведь логоцентричность западноевропейской культуры делает целеполагание необходимым, даже ключевым фактором ее функционирования. Именно поэтому, отмечает Барт, «обращаясь к классическому тексту, мы непременно должны сохранить денотацию, это древнее, бдительное, лукавое и лицедействующее божество, вменившее себе в обязанность изображать коллективную безгрешность языка» [1, с. 53]. Без этого классический текст рискует распасться на элементы, что для центрирующего смысла западного культурного дискурса может стать парадигмальной катастрофой.

Важную роль, упорядочивающую потенциально возникающую в процессе коннотативного чтения чрезмерную текстовую множественность, играют «коды». Понятие кода «представляет собой сугубо структуралистскую концепцию свода правил или ограничений, обеспечивающих коммуникативное функционирование любой знаковой, в том числе, разумеется, и языковой, системы» [7, с. 164]. Коды выполняют роль инструментария, применяемого для интерпретации воспринимающим текста произведения, который без них оказывается с трудом артикулируемым. «...То, что мы называем здесь Кодом, – это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код – это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает – вот всё, что о нём известно; порождаемые им единицы <...> это осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито: код и есть след этого уже. Отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в проспект этой Книги» [1, с. 66]. Барт выделяет пять кодов (пять «голосов»), с помощью которых предлагает производить анализ литературных произведений: «Голос Эмпирии (проайретизмы), Голос Личности (семы), Голос Знания (культурные коды), Голос Истины (герменевтизмы) и Голос Символа» [1, с. 67]. Эти коды «образуют своего рода ячеистую сеть, топику, через которую пропускается любой текст (точнее, будучи пропущен через неё, он и становится текстом)» [1, с. 66]. Однако характерно, что Барт не стремится зафиксировать структуру, но «по возможности инициировать процесс структуриации» [1, с. 66].

Тезис Р. Барта о том, что «тональное единство текста зависит исключительно от герменевтического и проайретического кодов, т. е. от характера продвижения к истине и от взаимной согласованности изображённых поступков» [1, с. 77], а «поступательное движение мелодии и движение повествовательной последовательности подчиняется одной и той же принудительной силе» [1, с. 77–78] обозначает определяющую роль этих двух кодов как в литературном, так и в музыкальном тексте. При этом элементы герменевтического и проайретического кодов «выстраиваются в необратимые последовательности» [1, с. 78] и «обладают, пожалуй, теми же тональными свойствами, которые характерны для мелодии и гармонии в классической музыке» [1, с. 77]. Три других кода – семный, культурный и символический – «образованы взаимозаменяемыми элементами, <...> обратимы и не подвластны временным ограничениям» [1, с. 78]. Барт приходит к выводу, что «классический текст в действительности имеет матричное (а не линейное) строение, но при этом в саму матрицу как бы заложен логико-временной вектор» [1, с. 78]. В исполнении музыкальный аналог бартовского «кода», обозначенного им как «перспектива цитации, мираж, сотканный из структур» [1, с. 66], может быть применен в качестве инструмента интерпретации в силу принципиальной множественности «чтения» музыкального текста, обусловленной неполнотой нотной записи. Более того, благодаря многовариантности «чтения» текста, исполнитель имеет возможность создавать свое интерпретационное «сито», пропускающее в индивидуальной пропорции элементы, прошедшие через «ячеистую сеть» кодов, в результате чего исполнительство может обрести новые смысловые горизонты. Такое «чтение» музыкального текста, имеющего, как и литературный классический текст, матричное строение, обеспечивает разнообразие бытования музыкального произведения не только в виде индивидуальных решений разных исполнителей, но и в вариантах исполнений одного исполнителя, когда каждое исполнение обладает и рядом константных элементов, и элементов варьирующихся. Применение в исполнении инструментов, подобных бартовским «кодам», потенциально способно выявлять смыслы, как правило, остающиеся скрытыми как для исполнителей, так и для слушателей в силу влияния в сфере исполнительства идеологии историко-стилевой конвенции.

Борьба Барта против принципа власти и, в частности, власти «идеологии», выявление скрытых механизмов идеологического процесса ставит своей целью хотя бы частично нивелировать «бессозна-

тельный самообман» [4, с. 10]. Идеология как «коллективно вырабатываемая ценностно-смысловая сетка, помещённая между индивидом и миром и опосредующая его отношение к этому миру» [4, с. 10], препятствует, с одной стороны, объективности познания, а с другой стороны – индивидуализации восприятия. Успех влияния идеологии во многом зависит от незаметности ее воздействия, которая достигается с помощью «натурализации» в качестве «нулевой степени письма» (Р. Барт). В музыкальном исполнительстве XX века оплотом натурализации, скрывающим идеологичность безальтернативности традиций, оказался «стиль». Принятый в качестве конвенции, «стиль» выработал инструментарий воплощения идеологии, сузив границы «нормативных» подходов к музыкальному материалу. Основным инструментом, «ценностно-смысловой сеткой» идеологии выступил аутентизм. Аутентизм и как общий вектор, и как узкое направление исполнительства реализовывал концепцию определенного («стилевого») взгляда на западноевропейскую музыку, вырабатывал оптику интерпретирования музыкального наследия. Успешно реализовавшаяся «натурализация» идеологии стиля, дала институту исполнительства точку опоры, однако, осталась принципиально неполной. Свойственные идеологии «империалистическая» агрессивная претензия на универсальность, принудительный характер воздействия, подавляющий личностное сознание, проявляются в выдвигании к исполнителю нормирующего требования «соответствия стилю». Понимание частных «стиля», при этом, со временем трансформируется, что, однако не меняет ситуацию принципиально.

Генерация таких глобальных идеологий как «стиль» в исполнительстве обеспечивается неизменной метафизической востребованностью «истины». Однако необходимость денатурализации идеологии, обозначенная Бартом по отношению к литературному тексту, в исполнительстве продиктована осознанием важности расширения границ «чтения» музыкального текста исполнителем в новом, не скованном условностями идеологии стиля и любой другой идеологией, качестве без опосредующих и цензурирующих личностное восприятие «ценностно-смысловых сеток». Метафизическое стремление художника к истине, становящееся невольной причиной возникновения идеологий, напротив, должно обуславливать потребность в освобождении от влияния идеологий, дающих лишь иллюзию нахождения твердой точки опоры на пути к познанию истины. Осознание искусственной природы любой конвенции позволит интерпретатору запустить процесс ее денатурализации. Делая свой выбор в пользу неизведанного, исполни-

тель встает на трудный путь бесконечного поиска множественности смыслов текста. Снятие с аутентизма претенциозной роли проводника к «истине», понимание аутентизма не в качестве инструмента постулирования конвенциональной «истины», но как «игрового» метода «чтения», предоставляющего точки опоры вне идеологических конвенций, может лечь в основу разработки нового соответствующего понятийного аппарата. Дальнейшие исследования в этом направлении, формулирование понятий в области исполнительства на базе теории текста открывают новые перспективы для исполнительского «чтения» музыкального текста и послужат основой для разработок альтернативных теоретических моделей исполнительской интерпретации, которые, с одной стороны, могут быть полезны при анализе интерпретативной практики выдающихся исполнителей, не вписывающихся в рамки аутентичной парадигмы восприятия текста, а с другой стороны, наметят пути развития музыкального исполнительства в XXI веке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. S/Z. М.: Академический Проект, 2009. 373 с.
2. Барт Р. Третий смысл. М.: Ad Marginem, 2015. 104 с.
3. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 2016. 192 с.
4. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст // Барт Р. S/Z. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 8–29.
5. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. 464 с.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
7. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 254 с.

REFERENCES

1. Bart R. S/Z. M.: Akademicheskij Proekt, 2009. 373 s.

2. *Bart R. Tretij smy`sl*. M.: Ad Marginem, 2015. 104 s.
3. *Bart R. Camera lucida. Kommentarij k fotografii*. M.: Ad Marginem, 2016. 192 s.
4. *Kosikov G. K. Ideologiya. Konnotacija. Tekst // Bart R. S/Z*. M.: E`ditorial URSS, 2001. S. 8–29.
5. *Xvojzinga J. Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya*. M.: Progress, 1992. 464 s.
6. *Bart R. Izbranny`e raboty` : Semiotika. Poe`tika*. M.: Progress, 1989. 616 s.
7. *Il`in I. P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm*. M.: Intrada, 1996. 254 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тимофеев (Мазиков) А. А. — канд. искусствоведения, almazikov@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Timofeev (Mazikov) A. A. — Cand. Sci. (Arts), almazikov@yandex.ru

УДК 7.07-05

УМБЕРТО ЭКО И ЛУЧАНО БЕРИО: ТРАЕКТОРИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Степанец Е. В.¹

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

Статья посвящена взаимодействию и взаимовлиянию творчества двух выдающихся представителей XX века — Умберто Эко и Лучано Берлио. Через эти взаимодействия автор рассуждает о более широких формах взаимовлияний музыки и литературы в историческом контексте рассматриваемого периода. Параллели выстраиваются вокруг понятий «поэтика», «язык», «текст», «музыка», «форма (структура)», «цитирование».

Ключевые слова: Умберто Эко, Лучано Берлио, поэтика, язык, текст, открытое произведение, цитирование.

UMBERTO ECO AND LUCIANO BERIO: INTERACTION TRAJECTORIES

Stepanets E. V.¹

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

The article is devoted to the intercommunion and mutual influence of two outstanding representatives of the XX century — Umberto Eco and Luciano Berio. Through these interactions, the author argues about broader forms of cooperation between music and literature in the historical context of the period under consideration. The parallels are built around the concepts of poetics, language, text, music, form (structure), as well as more specific aspects, such as citation.

Keywords: Umberto Eco, Luciano Berio, poetics, language, text, open work, quoting.

Тенденции взаимодействия и взаимовлияния музыки и литературы во второй половине XX века проявляют себя многоаспектно. Можно говорить как об аспектах структуры (конструирование и архитектоника формы), так и о более масштабных концептуальных связях общеэстетического уровня. С помощью системного подхода и

сравнительно-исторического метода анализа взаимосвязей музыки и литературы на примере Умберто Эко и Лучано Берิโอ, в творчестве которых эта тенденция проявилась очень ярко, автором статьи предпринимается попытка выявить некоторые общие для этих видов искусств принципы, выстроить музыкально-литературные параллели. При сравнении отдельных аспектов музыкально-литературных концепций Берิโอ и Эко применялся интертекстуальный подход.

Взаимодействие двух величайших мыслителей — Эко и Берิโอ — XX–XXI века было неизбежно. В 1958 и 1959 годах Эко-писатель, философ, историк, специалист по семиотике работал в миланском отделении RAI (Итальянской радиовещательной корпорации). В здании, где размещалась корпорация, располагалась музыкальная студия, итальянского композитора, яркого представителя поставангарда — Берิโอ. Вместе они проводили вечера, внимательно изучая Джеймса Джойса. Об этом в предисловии к «Открытому произведению» пишет Эко: «...туда [на студию. — Е. С.] заходили Мадерна, Булез, Пуссёр, Штокхаузен, там стоял свист частот, сильный треск волн, шум резких звуков. В ту пору я изучал Джойса и все вечера проводил у Берิโอ; мы ели армянские блюда Кэти Берберян и читали Джойса. <...> ...в этой обстановке я стал замечать, что эксперименты музыкантов-электронщиков и Новая музыка в целом представляют собой законченную модель — тенденцию, общую для всех видов искусств, и я стал понимать, что современные науки движутся в сходном направлении» [1, с. 7].

В этот период был совершен «один звуковой эксперимент» [1, с. 7] — радиопередача «Посвящение Джойсу» с чтением на итальянском, французском и английском главы «Сирены» из романа Джойса «Улисс», которую Эко назвал настоящей оргией звукоподражаний и аллитераций, а Джойс — *fuga per саопет* (канонической фугой), тем самым отмечая заложенную в тексте и выявленную Берิโอ полифоничность. Позже на основе этой критико-дидактической передачи с подробными комментариями об операциях, производимых с текстом Джойса, Берิโอ написал музыкальную пьесу «Тема. Посвящение Джойсу», основанную только лишь на английском тексте.

За время плодотворного общения между Берิโอ и Эко выстраивается целостная система общих взглядов на искусство, текст, музыку, язык, форму произведения и методы работы с текстами.

Композиторское творчество Берิโอ самобытно. С одной стороны, оно тяготеет к блестящему знанию итальянской и

общеевропейской традиций (об этом свидетельствует, в том числе, мастерское использование цитат), с другой стороны, эксперименты и новаторский подход Берио к музыкальному языку позволяют считать его представителем авангардной школы¹. Композитор искал новое в смежных видах искусств, в первую очередь, — литературе.

Берио и Эко были в высшей степени интеллектуальными творцами. Они легко ориентировались во всем художественном наследии, оставленном предшественниками: ловко оперировали цитатами, умело пользовались сложившимися структурными принципами формообразования. Оба обладали удивительным умением развивать собственные идеи в различных жанрах и сферах знания, нередко прибегая к междисциплинарному подходу.

Эко признавался: «...исследование природы открытого произведения не началось бы, если бы я не имел привычки наблюдать, как работает Лучано Берио, если бы не обсуждал эти проблемы с ним самим» [1, с. 47].

В «Открытом произведении» Эко проводит анализ различных направлений и культурных явлений 1950-х годов. Он рассматривает образцы «Новой музыки». Его привлекают методы работы Карлхайнца Штокхаузена, Пьера Булеза, Джона Кейджа и Лучано Берио, открытость и мобильность созданных ими произведений. Эти факторы влияния позволяют Эко выдвинуть гипотезу о новом типе формы. Понятие «Открытое произведение», введенное Эко, говорит о таком свойстве этого произведения (текста), как насыщенность большим количеством интерпретаций и трактовок. Благодаря этому свойству читатель (в широком смысле слова) по-разному прочитывает и понимает конкретное произведение.

В XX веке можно говорить о заметной тенденции к индивидуализации творческих методов у разных композиторов, о стремлении к сознательно оригинальному видению создания музыки. Об этом Берио пишет следующее: «Понятие поэтики, как бы это ни было общим термином, всегда подразумевало самосознание и эволюционный взгляд на создание музыки и критерии, которыми они руководствуются» [2, с. 124].

Эко в своей работе «Поэтики Джойса» рассуждает о джойсовской поэтике: «...все творчество Джойса предстает перед

¹ Следует оговориться, что крайние эксперименты были Берио чужды, и в целом его путь коррелирует с традицией.

нами как пространство встречи и вызревания целого ряда взглядов на искусство, находящихся в этом пространстве свое самое образцовое и провоцирующее выражение» [3, с. 2].

Симптоматично, что взаимодействия между Берио и Эко происходили, в том числе, через Джойса. Об этом пишет исследователь Н. Хрущёва: «Совершенно очевидно, что и Симфония с ее полилингвистическим наложением текстов непосредственно выросла из «Посвящения Джойсу», и что ее эстетика, принципы формообразования и технические приемы вызревали уже в период тесного сотрудничества с Эко» [4, с. 164]. Берио не раз обращался к его творчеству. На тексты Джойса написаны «Камерная музыка», «Тема. Приношение Джойсу», «Эпифании». Они встречаются и в его «Симфонии». Берио привлекали не только собственно тексты Джойса, но и его подход к работе с материалом. Уже в ранних работах Берио для камерных составов с участием голоса можно заметить, что композитор занят поиском нового тембра, полученного за счет комбинаций разных тембров акустических и электронных инструментов (голос — в их числе). Так, к примеру, в сочинении «Море» 1952 года, Берио использует фрагмент записи шума моря, становящегося фоном для всей композиции. Эту же гипотезу подтверждает и вторая часть вокального цикла «Камерная музыка» для квартета, включающего голос (меццо-сопрано) и инструменты (кларнет, виолончель и арфу) на текст трех стихотворений Джойса. Произведение было написано в 1953 году, и представляет собой ритмические вариации на один звук. Если обратиться к тексту Джойса, мы поймем, что такое тембровое решение и форма воплощения идеи, которая считывается даже на уровне названия части (Monotone), продиктована литературным источником:

All day I hear the noise of waters
 Making moan
 Sad as the sea-bird is, when going
 Forth alone
 He hears the winds cry to the waters'
 Monotone

The grey winds, the cold winds are blowing
 Where I go

I hear the noise of many waters
Far below
All day, all night, I hear them flowing
To and fro [5]

«Если музыкальная мысль должна полностью проявить себя по отношению к тексту, она должна быть в состоянии изменить этот текст, провести аналитическое преобразование этого, в то время как, конечно, оставаясь обусловленным этим» [2, с. 46].

В книге «Вспоминая будущее» Берио говорит, что музыка — это многогранный текст, находящийся в непрерывной эволюции: «Самая значимая вокальная музыка последних нескольких десятилетий исследует именно это: возможность изучения и музыкального восприятия всего лица языка. Выйдя из чисто слоговой артикуляции текста, вокальная музыка может справиться с совокупностью его конфигураций, включая фонетическую, и, в том числе, вездесущие вокальные жесты. Для композитора может быть полезно помнить, что звук голоса — это всегда цитата, всегда жест. Голос, что бы он ни делал, даже самый простой шум, неизбежно имеет смысл: он всегда вызывает ассоциации и всегда несет в себе модель, естественную или культурную. Музыка, я полагаю, никогда не отступит от слов, и слова не отступят от музыки. Слова о музыке могут сами стать своего рода транскрипцией музыкального мышления» [2, с. 50].

Стоит сказать о том, что поиски Берио были возможны во многом благодаря блестящему таланту его супруги — Кети Берберян, а также благодаря его работе на студии фонологии. Поиски Берио наглядно отражают, в том числе, идею Эко о том, что даже шум в определенных условиях может стать элементом знаковой системы. Об этом он пишет в своем «Открытом произведении»: «По существу, конкретная музыка и некоторые образцы электронной музыки представляют собой не что иное, как организацию шумов, которые подаются как знаки. Однако проблема передачи такого сообщения превращается в проблему придания окраски пустым звукам, а это означает, что в шум надо привнести минимальную упорядоченность, чтобы наделить его собственным минимумом спектральной формы» [1, с. 193].

В процессе работы над произведением «Тема. Приношение Джойсу» Кети Берберян читала текст, который записывался на пленку.

Затем Берио работал с записью, производя сначала деление текста на отдельные фрагменты (причем, деление производилось не только на слова, но и на отдельные фонемы, звуки и шумы), а затем подвергая их электронным преобразованиям, после которых от исходного текста оставались лишь комбинации разрозненных элементов. В таком пересмысленном виде на первый план выходит фонетические свойства текста — артикуляция, акцентировка, ономастические свойства. Смысловая нагрузка отнюдь не утрачивается бесследно, но явно уходит на второй план. Таким образом, литературный текст приближается к музыкальному, между вербальным и невербальным уровнями воплощения стираются границы, а язык начинает трактоваться как музыка. Такие параметры, как музыкальность, были присущи уже исходному джойсовскому тексту. Через звукоподражание, найденное Берио в тексте Джойса, можно услышать и идентифицировать звуки эхо, удлинение гласных или согласных, звуки природы. Чтение текста голосом Берберин добавляет к звуковому материалу еще одно измерение — интонационный пласт, складывающийся из расстановки ударений, выражения, важности, придаваемой каждому гласному или согласному, артикуляции.

Целью пьесы была полная трансмутация словесного языка в звуки, растворение словесного значения, смыслового момента слов, чтобы музыкальные свойства фонологического материала могли проявляться отдельно и, следовательно, четко. Разрушение и конструирование взаимодействуют: в то время как текст теряет свое словесное значение, фонологический материал, как акустический результат языка, становится звучно структурированным, приобретает собственно музыкальное значение.

Из разрозненных фрагментов, отобранных только на основе фонологического признака, Берио создал группы или серии слов, родственных по принципу произнесения гласных звуков. Затем он объединил в группы труднопроизносимые в быстром темпе согласные звуки. Берио разделил текст на фрагменты, наложил другие тексты и, таким образом, растворил исходный текст в его фонетических компонентах. Благодаря таким трансформациям, Берио удалось наполнить исходный текст новыми смыслами. Эта фрагментация и растворение текста в фонетических частях стала одним из излюбленных приемов текстовой трактовки в поздних работах Берио. Он использует это растворение или разбивку слов на фонетические звуки. Любопытно, что такой же прием использовался Джойсом в его трудах.

Еще одним важным средством работы с речевым материалом становится замена в некоторых словах одной или нескольких букв на другие, со схожими по звучанию отдельными звуками или сочетаниями звуков (акустические свойства опять-таки становятся ведущими), например, через их «оглушение» или «озвончение»: b-p, t-d, t-b, chg. Такие «замены» на протяжении пьесы производятся постепенно, создавая целые ряды вариантов «новых» слов на несуществующих языках. В исходном слове, к примеру, s может смениться на f, затем на v, а в других случаях — на sz, и далее, — на zh. Путем перестановок удастся достичь эффекта белого шума — одного из часто используемого эффекта, свойственного электронной музыке.

Позже в творчестве, например, Петера Аблингера, белый шум станет основой многих его композиций, а поиски Берио (а также Л. Ноно, Х. Лахенмана, П. Булеза и К. Штокхаузена) фонетических возможностей, заложенных в языке, приведут к «перевороту в системе отношений между восприятием и шумовым объектом, который в данном случае предстает в качестве гармонического — музыкального — звучания». Об этом в своей статье пишет С. В. Лаврова [6, с. 159].

Берио устанавливает между такими понятиями как «речь», «музыка», «язык», «текст», «слово», «звук», «шум» новый тип взаимоотношений, при которых переходы от одного к другому происходят непрерывно и на разных уровнях, а границы их разделения становятся весьма условными.

Пьеса для голоса, инструментов и электроники «Лабортинтус II» была написана по поручению Французской радиотелевизионной корпорации по случаю 700-летия со дня рождения итальянского поэта Данте Алигьери на текст Эдоардо Сангвинетти. Берио и Сангвинетти познакомились через Эко. Все трое имели схожие философские взгляды на инновации через язык. Берио обращался к поэзии Сангвинетти неоднократно.

Стихотворение Сангвинетти «Лабортинтус» — это мультиидиоматический (итальянский, французский, английский и латынь) текст. В нем много различных по происхождению цитат. Необычайно эрудированный Берио на протяжении всей своей карьеры демонстрировал глубокие познания в поэзии и литературе, в нескольких случаях, работая с поэтической структурой, он использовал для аргументации своих собственных действий в области музыкального

письма принципы и законы, заложенные в исходном литературном источнике.

Опираясь на структуру поэмы Сангвинети, Берио установил принцип действия, который, по-видимому, стал постоянным в его работах для голоса. Преодоление границ происходит не только из-за его желания расширять традиции вокальной музыки, но также и вследствие интертекстуального потенциала текстов, с которыми Берио работал в нескольких своих вокальных сочинениях, и особенно в «Лабиринтус II».

Следует также отметить, что сам выбор идеи лабиринта симптоматичен и подтверждает общность идей Берио и Эко. Об этом в частности пишет Рыжинский: «Образ Лабиринта один из ключевых в рамках постмодернистского дискурса. Достаточно вспомнить о лабиринте в «Имени Розы» У. Эко, отсылающем к эссе Х. Борхеса <...>. Лабиринт обладает разветвлённой «сетью» коннотаций, что можно продемонстрировать и на примере анализируемого сочинения: а) Лабиринт как образ поэтического мира Данте; б) Лабиринт как характерный для постмодернизма образ-метафора; в) Лабиринт как отражение ситуации современного текста, связанного с феноменом интертекстуальности» [7, с. 23].

Очень показательным примером является документальный радиоспектакль «A-Ronne» для восьми голосов, написанный также на текст Сангвинетти. К его стихотворению Берио подошел как ученый, намереваясь понять его потенциал, как звуковой ландшафт, и как литературное произведение. По сути дела, пьеса, которая получилась у Берио, и есть результат анализа этого текста. Разделенные текстовые и вокальные фрагменты подаются как драматические элементы, вырванные из контекста разных легко считываемых эмоциональных ситуаций, чтобы в конечном итоге, путем воссоединения, создать единый художественный образ. Берио работает с исходным текстом и его звучанием, создавая при этом различные текстуры, сонорные эффекты и выстраивая благодаря этому архитектуру всего произведения. Очень интересного эффекта он достигает во время работы над текстом Сангвинетти в «A-Ronne». Сопоставление слов «Начало» и «Конец», встречающихся в этом тексте (о чем уже упоминалось автором работы), очень важно и проявляет себя на разных уровнях и в различных контекстах. Так, в тексте упоминаются начало и конец человеческого тела («la bouche» (рот) и «l'anus» (анус), начало и конец алфавита: «А» / «Aleph» (первая буква еврейского алфавита) и «Ronne» (последняя

буква староитальянского алфавита). Заложенные в тексте Сангвинетти эффекты — ассонанс и аллитерацию — Берио использует как маркер для обозначения границ, разделяющих структуру всей композиции на отдельные разделы. Эффект усиливается за счет унисонного произнесения текста, содержащего данные приемы. Так, к примеру, одновременное унисонное произнесение разных согласных звуков (стр. 39 партитуры версии для восьми голосов) на протяжении 5 секунд в динамике от фортиссимо (какофоническое звучание) до пианиссимо (полное растворение) неизбежно привлекает внимание и создает эффект остановки действия. К подобному принципу Берио прибегает и для конструирования формы. Так, чередование разделов, насыщенных преимущественно гласными звуками, создает ощущение покоя (и даже отсылает к практике старинного мадригального пения), а разделы, в которых доминируют согласные звуки, создают периоды нагнетания и драматизации.

Еще один яркий эффект — разбивание на фонемы единой фразы «in my end is my music» между двумя партиями и использование гокетного принципа исполнения, позволяющего восстановить (реконструировать) эту фразу на слух. Это можно наглядно продемонстрировать на следующем примере:

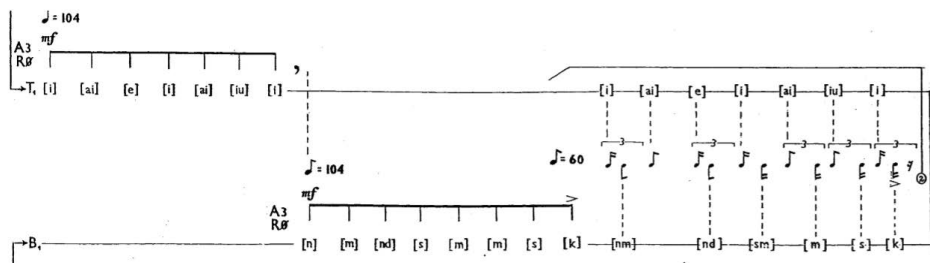


Рис. Фрагмент партитуры «A-Ronne» Л. Берио

Уже в тексте Сангвинетти происходит поиск начала слова. Методы работы с текстом (фрагментация, использование разных вокальных приемов исполнения и стилей), которые производит Берио, фактически, делают этот процесс зримым. Не утверждает ли тем самым Берио, что начало слова лежит в музыке? Каков бы ни был ответ, однозначно можно утверждать, что Берио использует полный

арсенал вокальных техник и стилей, чтобы полностью исследовать возможности текста.

Отдельного внимания заслуживает принцип цитирования, а также прием каламбура, используемые Берио. Интересно проследить их во взаимосвязи с Эко. Интертекстуальность, свойственная сочинениям Берио, постоянные отсылки к другим текстам, говорят о схожести методов цитирования у Берио и Эко. Так, исследователь Н. А. Хрущёва для объяснения метода цитирования в Симфонии Берио приводит любопытный пример именно из Эко: «Цитаты (в «Симфонии» Берио. — Е. С.) никак не обозначены, а их идентификация целиком зависит от эрудированности слушателя. Комментарием к этому способу цитирования могут служить слова Умберто Эко, объясняющего причину введения бесчисленных цитат в романе «Остров накануне»: «Иногда я задаюсь вопросом: не пишу ли я романы только для того, чтобы позволить себе все эти отсылки, понятные лишь мне самому? Но при этом я чувствую себя художником, который расписывает узорчатую камчатную ткань и среди цветков, завитков и щитков помещает едва заметные начальные буквы имени своей возлюбленной. Если их не различит даже она, это неважно: ведь поступки, вдохновленные любовью, совершаются бескорыстно» [4, с. 176–177].

Рассуждая о схожести принципов использования приема каламбура у Эко и Берио (и, в частности, в его «Симфонии»), Хрущёва приводит цитаты из книги Эко о переводе [8] и говорит, что таким образом и Эко, и Берио достигают возможности усложнения исходного «сообщения», выстраивания дополнительных смысловых параллелей как внутри текста (у Эко), так и внутри музыки (у Берио).

В заключении необходимо подчеркнуть, что рассмотренные примеры взаимодействия между Л. Берио и У. Эко являются доказательствами качественно новой преемственности, выстраивающейся между музыкой и литературой. Общность взглядов этих личностей, ведущих представителей итальянской творческой мысли позволяют говорить о многоуровневости параллелей, проявляющих себя как в отношении отдельных приемов (конструирование формы, метод цитирования, прием каламбура), так и об общности эстетических взглядов на такие понятия как «музыка», «текст», «знак», «искусство», «язык».

ЛИТЕРАТУРА

1. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. П. Шурбелева. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.
2. Berio L. Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.
3. Эко У. Поэтики Джойса / пер. с итал. и прим. А. Ковалёва. СПб.: Симпозиум, 2006. 490 с.
4. Хрущева Н. А. Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берियो, Дж. Джойса: дис. ... канд. иск. СПб. 2013. 232 с.
5. Литература. Джеймс Джойс, стихи, перевод К. С. Фарай [Электронный ресурс] URL: https://ireland.ru/archive/dublin/James_Joyce/verse.html (дата обращения: 07.05.2019).
6. Лаврова С. В. Музыка речи и музыкальная речь в творчестве Петера Аблингера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 157–178.
7. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берियो: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис... канд. иск. М. 2016. 387 с.
8. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / пер. с итал. А.Н. Ковалёва. СПб.: Симпозиум, 2006. 574 с.
9. Berio L. Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga/ Translated and edited by D. Osmond-Smith. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1985.
10. Кириллина Л. Лючано Берियो // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М. 2005. С. 316–332.
11. Ребеккини Д. Умберто Эко на рубеже веков: от теории к практике // Новое литературное обозрение. 2006. № 4. С. 291–322.
12. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / перев. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2005. 502 с.

REFERENCES

1. E`ko U. Otkry`toe proizvedenie. Forma i neopredelennost` v sovremennoj poe`tike / per. s ital. A. P. Shurbeleva. SPb.: Simpozium, 2006. 412 s.

2. *Berio L.* Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.
3. *E`ko U.* Poe`tki Dzhojsa / per. s ital. i prim. A. Kovalya. SPb.: Simpozium, 2006. 490 s.
4. *Xrushheva N. A.* Vzaimodejstvie muzy`ki i literatury` v tvorchestve P. Buleza, L. Berio, Dzh. Dzhojsa: dis. ... kand. isk. SPb. 2013. 232 s.
5. Literatura. Dzhejms Dzhojs, stixi, perevod K. S. Faraj [E`lektronny`j resurs] URL: https://ireland.ru/archive/dublin/James_Joyce/verse.html (data obrashheniya: 07.05.2019).
6. *Lavrova S. V.* Muzy`ka rechi i muzy`kal`naya rech` v tvorchestve Petera Ablingera // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie. 2018 T. 8. Vy`p. 2. S. 157–178.
7. *Ry`zhinskij A. S. L.* Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitiya ital`yanskoj xorovoj muzy`ki vo vtoroj polovine XX veka: dis... kand. isk. M. 2016. 387 s.
8. *E`ko U.* Skazat` pochtu to zhe samoe. Opy`ty` o perevode / per. s ital. A.N. Kovalya. SPb.: Simpozium, 2006. 574 s.
9. *Berio L.* Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga / Translated and edited by D. Osmond-Smith. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1985.
10. *Kirillina L.* Lyuchano Berio // Istoriya zarubezhnoj muzy`ki. XX vek / otv. red. N. A. Gavrilova. M. 2005. S. 316–332.
11. *Rebekkini D.* Umberto E`ko na rubezhe vekov: ot teorii k praktike // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. № 4. S. 291–322.
12. *E`ko U.* Rol` chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta / perev. s angl. i ital. S. D. Serebryanogo. SPb.: Simpozium, 2005. 502 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанец Е. В. — аспирант; evakbalkan@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stepanets E. V. — Postgraduate student; evakbalkan@yandex.ru

УДК 81.42

РОМАН ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «АДА ИЛИ РАДОСТИ СТРАСТИ.
СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА»: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ, ИСТОРИЧЕСКИЙ,
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Щербак Н. Ф.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

Целью статьи стал анализ англоязычного романа Владимира Набокова «Ада» в спектре проблематики трансгенерационной травмы, определенной для творчества писателя как наиболее общая, коллективная форма травмы, имеющая трансгенерационные характеристики. Роман «Ада или Радости Страсти» (Ada or Ardour, a Family Chronicle) в русском переводе С. Ильина становится своеобразной формой библейского повествования. Сюжетный ход, форма построения, создание нового языка представляет собой, в некотором роде, историю человечества на примере одной семьи: способом реализации, весьма характерным для литературы постмодернизма, становится совмещение психоаналитических концепций и творчества Набокова, всячески отрицавшего учение Фрейда. Одним из результатов исследования становится обсуждение взаимодействия процесса написания художественного произведения и психоаналитического опыта, направленных на устранение психических и душевных несоответствий, созидание, становление личности.

Ключевые слова: нарратив, анти-нарративные практики, транс-генерационная травма.

“ADA OR ARDOUR, A FAMILY CHRONICLE” BY VLADIMIR NABOKOV:
PSYCHOLOGICAL, HISTORICAL, CULTURAL CONTEXT

Scherbak N. F.¹

¹ St. Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., Saint Petersburg, 199034, Russian Federation.

The aim of the article is to analyze the novel *Ada or Ardour, a Family Chronicle* by V. Nabokov through the prism of transgenerational trauma framework which is a very general kind of trauma characteristic of the

literary works of many writers as well as the one that bears a lot of collective features, common for different historical periods. The assumption is that *Ada or Ardour, a Family Chronicle* has a lot of motives reminiscent of the Biblical stories. The introduction of symbolic language, the play of different space and time subsystems aim at creating a history of the world in miniature, which is very common for post-modern narrative, yet one of the features of the analysis is to consider the novel construction through psychoanalytical framework, an attempt that clashes with the common statement of the author who was notorious for denying the works written by Freud.

Keywords: narrative, anti-narrative practices, trans-generation trauma.

Нарратив «травмы» — один из множества возможных способов ее лечения, восстановления неправильно заложенного сценария, анализ причин и поиски решения тех сложных несоответствий, которые таит в себе человеческая (индивидуальная или коллективная) психика. Так называемый «нарратив травмы» (*trauma narrative*) — термин, который, по большей части, используется в применении к послевоенной или пост-колониальной прозе, опыту (реальному или вымышленному), который спровоцирован определенной сапрессией или агрессией, нарушающей человеческую (индивидуальную или коллективную) целостность. Основная часть опыта подобной травмы — «раны, которые никогда не показаны» [1, с. 35]. Они глубже и больнее, чем раны, из которых все еще идет кровь. Подобные травмы (любые, от частной, до общей, коллективной, этнической или национальной) становятся причиной агрессии и мести, злобы и ненависти. Сегодня часто говорят о трансгенерационной коллективной травме, которая затрагивает не только целые эпохи, но и поколения. Когда речь идет о «нарративах травмы», обычно имеется в виду послевоенный, то есть посттравматический синдром, или пост-колониальный синдром, который наступает в ситуации послевоенной адаптации или колонизаторской политики. Различается также индивидуальный травматический синдром и коллективный. Его исследование проходит в области психиатрии, психоанализа и социологии, и часто изучается как следствие войн и других глобальных катастроф.

К знаковым работам последнего времени в этой области относятся работы Лауры Викрой «Травма и выживание в современной прозе» и «Нарративы травмы. Современная повесть и психология подавления»

[1; 2] и работа Деборы Горвитц «Литературная травма: садизм, память, сексуальное насилие в прозе американских женщин-авторов» [3]. Оба автора рассматривают, каким образом, сама травма не исчезает, а ярко проявляется в тексте, актуализируется в качестве воспоминаний, снов, странного поведения героев, обрыва фраз, быстрой или слишком медленной речи и так далее. Частные примеры реализации травмы в речи проявляются не только на уровне предложения, но и на уровне сюжета, в процессе выписывания психологии героев, то есть на уровне нарратива. Например, в романе известной английской радикальной феминистки Жаннетт Винтерсон «Письмена на теле» исследователем Д. Горвитц прослеживается история детства главных героев (и самого автора), лишенных с самых первых дней любви и заботы. Нарратив демонстрирует, каким образом последующие жизненные травмы и коллизии ведут к тому, что герои в своих попытках манифестации любви, ассоциируют ее исключительно с болезнью и смертью. Идентификация проблемы, попытка восстановить и оживить мир героев посредством создания гармоничного мира и, скорее, даже идеального мира, в конечном итоге, позволяет найти способы возможного, если не исцеления, то диагностики травмы. Достигается это Ж. Винтерсон языковыми средствами, световой и звуковой гаммой, которая создает эффект синкретического восприятия текста [3, с. 4–10].

Основные идеи литературоведов, использующих идеи психоанализа при разборе художественного произведения, восходят к теории З. Фрейда, который пишет о существующих «очагах» в сознании, которые были сформированы благодаря сложностям, возникающим при попытке примирить те или иные события жизни. З. Фрейд также отмечает, что болезненные, или вытесненные воспоминания, возвращаются в память в виде эмоций, как будто травматический опыт заставляет человека переживать его вновь и вновь. Интересно, что в своей попытке объяснить индивидуальную травму известный австрийский ученый описывает исторические события, соотнося, таким образом, индивидуальное и коллективное, как было сделано в известной и достаточно провокационной на тот момент работе «Человек по имени Моисей и монотеистическая религия» [4]. Травмы до такой степени овладевают человеком, что фактически «заставляют» сознание концентрироваться на событиях прошлого, вновь и вновь воспроизводя нежелательные происшествя [4, р. 276–277]. Разъединение переживания и языка, отсутствие слов для мыслей и чувств может быть особенно серьезным [5, с. 81–116].

Данные идеи связи письма, памяти, культуры и психоаналитических трактовок их особенностей были взяты многими исследователями культуры на вооружение для того, чтобы проиллюстрировать, каким образом негативный опыт прошлого реализуется в повседневности и становится важной составляющей коллективного сознания. Так, в Японии проводятся исследования в области сейсмических катастроф и их влияния на нарратив, характеризуемый как «нарратив катастрофы» [6], в то время как такие исследователи, как Ж. Лакан, пишут о так называемой «негативной экзистенции», которая определяет травмированность культуры, порождая определенного рода культурологический невроз [7].

По мнению исследователя Игоря Смирнова, автора психоисторического подхода к культуре, совмещение терминов логики, психоанализа и диахронической культурологии не только возможно, но и необходимо. Принимая это во внимание, следует говорить о том, что время постмодернизма являет собой некоторую «симбиотичность», то есть культура позднего авангарда в некотором смысле похожа на симбиоз, который с психологической точки зрения начинается на третьем месяце рождения ребенка и являет собой крайний случай субъективности. И. П. Смирнов пишет о том, что «для симбиотического ребенка субъективное и объективное эквивалентны», то есть имманентны и трансцендентны ему [8, с. 317–331]. Речь идет о некотором состоянии Рая, которое, однако, сам автор не определяет со стороны. Как ни странно, подобно Адаму, он сам находится в нем. По Смирнову, для автора, который сходен с симбиотиком, история или придуманный мир не являются венцом его сознания. Эта история ему просто видится или снится.

Перед тем, как перейти к анализу определенных следов психологических травм, которые реализуются в тексте романа Набокова «Ада», необходимо дать характеристику особенностям построения романа, а также языковым средствам, использованным автором, принимая во внимание тот факт, что язык Набокова является тем основным отличием, которое определяет положение этого писателя в мировой культуре и литературе.

Роман «Ада или Радости страсти. Семейная хроника» (*Ada or Ardour, a Family Chronicle*) — одно из последних, наиболее запутанных, имеющих несколько сюжетных линий, произведений автора. В основе сюжета — события памяти. Первая глава — самая длинная. Главный герой Ван влюблен в свою двоюродную (по некоторым исследованиям,

родную) сестру Аду, с которой знакомится в фамильном поместье Ардис. События происходят в некой странной стране «Амероссия», которая находится как бы в США, но включает русские географические названия. Интересно, что эта страна находится на планете Антитерра, на которую поступают письма с некой планеты Терра Прекрасная. События на второй на несколько лет опережают события на Антитерре. Герои, мотивы, события во многом являются отголосками и аллюзиями на Ветхий Завет, произведения Пруста, Шатобриана, Льва Толстого и многих других писателей. Роман написан о времени и памяти, и о жизни одной семьи, настолько большой, что в начале романа автор помещает схему семейного клана, которая, в некотором смысле, напоминает не только большую аристократическую семью, но и библейскую генеалогию со времен Адама и Евы. Критики сравнивают роман с плацдармом действия «семантических качелей», так как текст написан фактически на трех языках (французском, английском, русском). Каждое слово можно читать в прямом и обратном порядке (*incest*, *insect*), любая сюжетная линия вызывает из памяти огромное количество литературных ассоциаций. Так, роман начинается с полностью модифицированной фразы из произведения Льва Толстого «Анна Каренина»; описание поместья Ардис сходно с похожими топосами, описанными в романах Гончарова или Тургенева. Ссылки на стихи Константина Романова, например, оформляются посредством странного сочетания русского и английского текста, в котором по-русски написана только рифма: *rozi* – *berezi*.

На наш взгляд, подобное построение романа имеет, среди прочих, два важных объяснения. Во-первых, как справедливо пишет в своей статье «Набоков и набоковиана» литературовед Борис Аверин, подобное отношение к слову, чуткое и внимательное, во многом восходит к идеям символистов, для которых слово было подобно жемчужине, которая таит много темного в своей последней глубине понятий и образов [9, с. 360]. В данном случае исследователь удивительно метко указывает на свойства символа, которые Жак Деррида в свое время определил как свойства «фармакона» (то есть яда и лекарства одновременно), хранящего потаенные смыслы и одновременно низводящего этот смысл к атомарному, то есть прямому или конкретному, значению¹. Желание «дойти до самой сути слова», с одной стороны, а, с другой стороны — неминуемая «непознанность этого мира», способного раскрыться нам лишь посредством личного мистического опыта, и составляют цель

¹ На уровне параграфа, главы или текста данное свойство фармакона также реализуется: сложность может быть иногда сведена к простейшей схеме.

и одновременно средство созидания нарратива. Неслучайно, многие критики отмечают, что Ардис — поместье, место обитания Вана и Ады имеет главное сокровище — яблоко с древа познания. «Библиотека не просто центр и сосредоточие Ардиса. Библиотека — это тот необыкновенно лакомый, но запретный плод, который был недоступен обитателям Ардиса Аде Вин до появления Вана Вина, сына Демона, который соблазняет Аду и открывает ей мир книг» [10, с. 83].

Во-вторых, слово в романе Набокова становится фокусом исследования, предметом рассмотрения «под микроскопом». Оно становится открытым для психоанализа, проявляет себя как потаенный источник авторского подсознания и его внешней и внутренней жизни. Пристальный анализ текста позволяет воссоздать то, каким образом, нарратив травмы актуализируется. При этом актуализироваться будет как собственно психологические особенности автора, так и общечеловеческие, так как в тексте по сути представлена история культуры на примере жизни одной семьи и манифестации бесконечных аллюзий на литературные произведения.

Если говорить о чисто психологических травмах или перверсиях, очевидных для романа «Ада», то следует процитировать работу исследователя Джонсона [11, с. 329], который обращает внимание на то, что в «Аде» особо отчетливо прослеживается мотив инцеста, то есть кровосмесительной близости. Исследователь, во-первых, воссоздает литературную традицию данного мотива, апеллируя к творчеству Шатобриана, Пушкина, и особенно, Байрона. Самым важным выводом, который делает ученый, однако, становится не психоаналитический анализ психологии героев, а идея о том, что инцест — это тема искусства. Не случайно в романе возникает образ библиотеки, в которую Ада так неистово пытается пробраться, и где находится сосредоточие сплавов культур, собрание аллюзий на литературные произведения. План инцеста становится литературным, культурным, вовсе не социальным или психологическим.

Инцест в данном случае есть символ совмещения и расщепления культур и языков, а, значит, и ветхозаветной темы изгнания из рая и Вавилонской башни, метафоры, которые так отчетливо реализуются в творчестве Набокова. Потеря Родины и родного языка — это смешение языков и культур, их замещение, трансформация, вынужденное и, в некоторых случаях, очень плодотворное взаимодействие с другими языками и культурами, которое становится главной имплицитно

выраженной травмой автора (или «абстрактного автора» в терминологии Шмидта), преодолеваемой в процессе создания произведения.

Поиск гармонии и красоты мира, возможное их обретение, отчетливо реализуется в тексте, в котором сосуществуют различные пространственно-временные субсистемы. Время у Набокова реализуется не как линейное, а как способное к обратимости время вечности. Обратимость времени, полиязычие, многозначность слова дают возможность автору описать историю мира, заново реализовать культурно фиксированные феномены, оживить известные мотивы художественных произведений.

Исследователь Джонсон делает еще один важный вывод о том, что инцест — не только форма переживания опыта. Табу на инцест является важной характеристикой любой цивилизации². Проявление инцеста есть, таким образом, победа иррационального. Именно поэтому отношение между братом и сестрой (как часто можно увидеть в произведениях Байрона, у романтиков, позднее, у таких представителей английской литературы, как А. Байетт), есть попытка революции в ее крайней форме. Герой настолько высокомерен, что единственной «второй половиной» для него может стать лишь кто-то очень близкий по духу и главное — по крови; фактически близнец, или очень близкий родственник. Джонсон, однако, цитирует слова самого Набокова о том, что автор все же неоднократно отрицает любые морально-просветительские нравоучения: «В действительности мне нет никакого дела до инцеста как такового. Мне просто нравится звук “бл” в словах *siblings, bloom, blue, bliss, sable*» [12]. Сходный аргумент Набоков приводит по поводу возможной экранизации «Лолиты», когда настаивает на том, что ее могла бы сыграть и карлица, ведь эротичность романа не является идеей. Привлекательность Лолиты заключается вовсе не в героине и ее психологии, образе, или теле, а в способности автора воссоздать реальность, где функционирует максимально рафинированный, особо настроенный язык, который доносит до нас красоту мира и высшие смыслы. Язык и есть форма искусства, единственное средство выражения, которое оживляет множество смыслов и переливается всеми возможными красками дополнительных значений.

И все же можно обнаружить и другие объяснения тому, почему автор пишет об инцесте, который так хорошо вписывается в сюжет. Корни объяснения лежат, пожалуй, даже не в ощущении собственной закомплексованности, непонятости, «недолюбленности» героя, а

² Инцест был запрещен даже среди индейцев и племен доисторического времени.

в осознании, даже не собственного величия и уверенности в себе (которые, среди прочего, были свойственны Набокову, и были особо характерны для его отца и ближайшего окружения), но в памяти об абсолютной любви и абсолютном достоинстве.

Известный критик и библиограф Набокова Бойд отмечает, что в «Других берегах» писатель вновь и вновь возвращается к гибели отца, «возвращается исподволь, как если бы это была рана, о которой невозможно забыть, а прикосновение к ней почти невыносимо» [13, р. 30–40]. При этом Бойд отмечает, что Набоков говорит о своем личном горе всегда с самообладанием, усвоенным им еще в детстве, понимая, что сильную боль, которая не утихает всю жизнь «нужно переносить мужественно, не теряя присутствия духа» [13, р. 42]. Здесь, как нельзя лучше, представлена травма и невозможность ее преодоления вне мужественности и присутствия духа, то есть вне достоинства. Потерянность, связанная с лишениями (отца, Родины, родного языка), тем не менее, компенсируется памятью об идеальном; изначальная любовь, данная в раннем детстве, оставляет отпечаток в памяти о красоте и гармонии.

Особо ярко выраженной становится идея влияния транс-генерационной травмы, если вспомнить биографию отца В. Набокова, которая как нельзя точно отражена в исследованиях Андрея Иванова. Историк пишет о том, что отец Набокова был человеком успешным, гармоничным, уверенным в себе, который, тем не менее, совершенно неожиданно потерпел крах, став фактически могильщиком всему тому, чему он был обязан своим положением и благополучием. С одной стороны, он героически и неожиданно гибнет, заслоня собой Милюкова, лидера кадетской партии, а, с другой стороны, — способствует разрушению, оказывается не дальновидным, как и многие другие представители кадетов, которые возлагали надежду не на царя или власть, а на народные массы. Их критика правительства и попытки заручиться поддержкой простых людей привели лишь к разочарованию [14]. Дмитрий Николаевич Набоков, член Государственного Совета и Сената, интеллигентный, аристократичный, занимающий хорошее положение в обществе человек, тем не менее, в некотором смысле, приносит разрушение. Набоков-писатель преодолевает не только травму потери отца, но, конечно же, и подчеркнуто идеально выполняет в своей жизни роль любителя английского. Исповедование западного образа жизни во всем — черта, характерная для отца Набокова, предопределила ход жизни Набокова-сына-писателя, но направила

не на светлый путь просвещения, а стала формой изгнания, мытарства, потерь. Его творчество, в некотором смысле, — его жизненное призвание и жажда компенсации.

Если говорить о возможности трансгенерационной травмы, то следует принять во внимание тот факт, что ощущение полного благополучия (и его дальнейшая полная потеря) могут привести к конкретным разрушениям и ошибкам. Самому Владимиру Набокову было свойственно определенное высокомерие, уверенность. В данном случае, интересен даже не факт его собственной биографии, а факт его творчества: безапелляционные амбиции в отношении создания принципиального нового языка. Судьбоносная и тяжелая потеря Родины, о которой пишут все биографы, и при этом, — вынужденное совмещение языков, изобретение принципиально новых принципов и методов нарративного повествования. В романе «Аде» демиург-автор, подобно Богу, переворачивает время и мир, создавая роман об обретенном рае, проработав и досконально воссоздав все возможные манифестации сюжетных линий и ходов. Полная история мира в романе оказывается реализованной на примере одной семьи, главные герои которой возвращаются в Эдем, создавая прозу «тотального воспоминания».

Одной из явных форм трансцендентности набоковской прозы, ее способности к зеркальной изоморфности и проявлению симбиотичности пост-модернистской психики, становится ее, по словам Игоря Смирнова, одновременно реализуемые свойства «нарциссизма» и «шизоидности». Если рассмотреть, каким образом, данные формы психического расстройства или травмы реализуются в тексте Набокова, становится очевидно, что в первую очередь это касается не только сложности и зашифрованности сюжета и обилия взаимоисключающих двойников и их бесконечных отражений, но, — пространственно-временных особенностей художественного нарратива, которые часто сравнивают с принципом временной обратимости или обратной перспективы.

Говоря об обратной перспективе, можно вспомнить слова П. Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспектива изображения представляет собой один из возможных приемов символической выразительности и «не отрицает иные возможности изображения» [15, с. 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом «демонстрации невозможного в возможном мире искусства», то в прозе подобная идея осуществляется

благодаря относительной свободе от лексических или грамматических ограничений, которые диктуются законами английского или русского языков. Подобная независимость от законов письма и грамматики реализуется при отсутствии глаголов, субстантивации, номинализации. Все эти случаи указывают на относительность течения времени в тексте и на множественность пространственно-временных координат и субсистем. Свобода от языковых правил актуализируется посредством активного варьирования эгоцентриков (слов, которые указывают на пространственно-временные координаты автора или героя). Данный механизм позволяет говорить об особенностях прозы Набокова, когда автор частично уступает персонажу право на речевой акт и о возникновении СКД — свободного косвенного дискурса, характеризующего прозу Набокова и не возможного в повседневной речи (как в примере: «Нравятся ли ему вязы?»³). Подобные игры со временем позволяют нескольким пространственно-временным (или даже взаимно-исключаемым) системам существовать одновременно. Особо интересным становится сосуществование несколько языков в одном тексте, их взаимодействие. В романе «Ада» автор использует английский, русский, французский, латинский языки, при том, что в некоторых случаях наиболее яркие слова на русском языке он пишет латинским алфавитом. Экспрессия подобного выражения позволяет не столько возместить что-либо (возможность писать только по-русски, например), но значительно обогатить текст, привнеся новые спектры смысла.

Тема временной обратимости (как и смешения языков) имеет ярко выраженные ассоциации с шаровым временем, или временем божественным, то есть с бессмертием, на грани которого герои Набокова все время балансируют, постоянно находясь то ли в топосе этого мира, этой жизни, то ли в раю. В своем эссе «Видна ли неверующим «Троица» Рублева?» И. Киш обращается к тексту известного богослова Павла Флоренского «Иконостас» и анализирует свойства иконы, которая имеет свойства трансцендентного или божественного. По Флоренскому, созерцая икону, мы входим в ее временно-пространственную сферу. Хронологический порядок настоящего, прошлого и будущего переосмысливается в рамках обратимости времени иконы — в свете состояния спасения, которое представляется в той сфере уже реализованным. Но важен еще и другой аспект. Эта пространственно-временная сфера, по Павлу Флоренскому, только кажется вневременной.

³ Предложение реферирует к герою, с одной стороны; с другой, — произносится и автором и героем одновременно.

На самом деле она находится вне привычного линейного (то есть хронологического) времени. В сфере иконного времени прошедшее, настоящее и будущее выстраиваются в новые ряды.

Если современные авторы могут использовать положения Флоренского для описания тенденций развития прозы, то сам Павел Флоренский, скорее, отрицает данную возможность, признавая акт творчества, как нечто, что является манифестацией более низкого порядка. Философ критикует, например, художников Возрождения и их попытки воссоздать реальность, которую они не могут ни повторить, ни придумать. Обратимость времени у Набокова создает не только эффект его бесконечности, но позволяет выстроить события, временные отрезки заново. Таким образом, на наш взгляд, становится возможным избежать или излечить ту «рану» или «травму», которую оставила конкретная, коллективная и историческая память. Временные и пространственные координаты складываются в новые комбинации, подобно шахматной партии с бесконечным количеством возможных ходов. Традиционные и хорошо известные сюжеты принимают новые формы. «Ада» становится историей со счастливым концом, в которой Анна Каренина и Вронский обретают друг друга, Адам и Ева не покидают Рая, влюбленные друг в друга с раннего детства Ван и Ада живут вместе до конца века, Америка имеет те же географические названия, что и Россия, а Татарского ига никогда и не было. Знак и слово у Набокова становятся не только средством языковой коммуникации, но рассматриваются как возможный код любого взаимодействия человека с миром, включая любые появления внешнего мира и сон. Именно сон часто трактуется и самим Павлом Флоренским, как состояние, во время которого человеку дается особое видение [15].

Расширяя принятые границы языковых норм, Набоков создает особый символический язык. Символичность языка определяется его необыкновенной сложностью, как на уровне семантики, так и на уровне структуры, то есть синтаксиса и собственного нарратива. Полиязычие как одно из средств выражения привносит особые характеристики в прозу Набокова. В определенном смысле, автор в момент написания романа (как и Ван-повествователь, Ада), и, соответственно, читатель в каждый момент прочтения текста, становятся демиургами-создателями, способными выйти за пределы собственного сознания, фактически приобретая черты трансцендентности. Трансцендентность автора является своеобразным комплексом превосходства, который, в свою очередь, реализует метафору «обретенного рая», возвращения

в Эдем, соприкосновения с вечностью. Память, воспоминание, заново и, во многом авангардно выстроенный традиционный, с точки зрения литературной традиции, сюжет, являются способом, если не лечения, то облегчения личной и культурно-исторической коллективной травмы, а создание нового литературного мира — эстетическим средством борьбы с ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Vickroy L.* Trauma and Survival in Contemporary Fiction. Virginia: University of Virginia Press, 2002. 266 p.
2. *Vickroy L.* Reading Trauma Narratives. The contemporary novel and the psychology of oppression. Virginia: University of Virginia Press, 2015. 216 p.
3. *Horvitz D. M.* Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction. Albany: State University of New York Press, 2000. 169 p.
4. *Freud S.* Introductory Lectures on Psycho-analysis (1916-1917). London: The Hogarth Press, 1963. 256 p.
5. *Krystal H.* Trauma and affects. Psychoanalytic Study of the Child, 1978. No. 33. P. 81–116.
6. *Перова А. Е.* Локальные нарративы «новой катастрофы»: кейс-стади аварии на АЭС Фукусима-1 в Японии // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Общественные науки. 2017. № 11. С. 166–172.
7. *Мороз О., Суверина Е.* Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // Новое литературное обозрение. М. 2014. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html> (дата обращения: 30.03.2014).
8. *Смирнов И. П.* Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва: Новое литературное обозрение, 1994. 351 с.
9. *Аверин Б.* Набоков и набоковиана // Набоков: pro et contra: в 2 т. / под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 851–867.
10. *Курганов Е.* Лолита и Ада. СПб.: Изд-во журнала «Звезда». 2001. 176 с.

11. Джонсон Б. Д. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова // Набоков: pro et contra: в 2 т. / под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 395–428.
12. Nabokov V. *Ada or Ardor: A family Chronicle*. London: Penguin Books. 1969. 461 p.
13. Boyd B.V. Nabokov. *The Russian years*. London: Chatto and Windus, 1990. 582 p.
14. Иванов А. Обреченный лидер обреченной партии. URL: http://ruskline.ru/history/2016/04/26/obrechennyj_lider_obrechennoj_partii/ (дата обращения: 02.03.2019).
15. П. А. Флоренский и культура его времени / под ред. М. Хагемайстера и Н. Каухчишвили. Marburg: Blaue Horner Verlag, 1995. 526 с.

REFERENCES

1. Vickroy L. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Virginia: University of Virginia Press, 2002. 266 p.
2. Vickroy L. *Reading Trauma Narratives. The contemporary novel and the psychology of oppression*. Virginia: University of Virginia Press, 2015. 216 p.
3. Horvitz D. M. *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press, 2000. 169 p.
4. Freud S. *Introductory Lectures on Psycho-analysis (1916-1917)*. London: The Hogarth Press, 1963. 256 p.
5. Krystal H. Trauma and affects. *Psychoanalytic Study of the Child*, 1978. No. 33. P. 81–116.
6. Perova A. E. Lokal'ny`e narrativy` «novoj katastrofy`»: kejs-stadi avarii na AE`S Fukushima–1 v Yaponii // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Obshhestvenny`e nauki*. 2017. № 11. С. 166–172.
7. Moroz O., Suverina E. Trauma studies: Istoriya, reprezentaciya, svidetel` // *Novoe literaturnoe obozrenie*. M. 2014. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2014/125/8m-pr.html> (data obrashheniya: 30.03.2014).
8. Smirnov I. P. *Psixistoriya russkoj literatury` ot romantizma do nashix dnei*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1994. 351 s.

9. *Averin B.* Nabokov i nabokoviana // Nabokov: pro et contra: v 2 t. / pod red. B. V. Averina. SPb.: RXGI, 1997. T. 1. S. 851–867.
10. *Kurganov E.* Lolita i Ada. SPb.: Izd-vo zhurnala «Zvezda». 2001. 176 s.
11. *Dzhonson B. D.* Labirint incesta v «Ade» Nabokova // Nabokov: pro et contra: v 2 t. / pod red. B. V. Averina. SPb.: RXGI, 1997. T. 1. C. 395–428.
12. *Nabokov V.* Ada or Ardor: A family Chronicle. London: Penguin Books. 1969. 461 p.
13. *Boyd B.V.* Nabokov. The Russian years. London: Chatto and Windus, 1990. 582 p.
14. *Ivanov A.* Obrechenny`j lider obrechennoj partii. URL: http://ruskline.ru/history/2016/04/26/obrechennyj_lider_obrechennoj_partii/ (data obrashheniya: 02.03.2019).
15. *P. A. Florenskij i kul`tura ego vremeni* / pod red. M. Xagemajstera i N. Kauxchishvili. Marburg: Blaue Horner Verlag, 1995. 526 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Щербак Н. Ф. — канд. филол. наук, доц.; alpha-12@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Scherbak N. F. — Cand. Sci. (Philology), Ass. Prof.; alpha-12@yandex.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. НАПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном 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 обученной степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_ «Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: **«Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»**).

Файлы иллюстраций и диаграмм, именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье

(например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

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

№ 3 (62) 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 09.10.2019. Формат 70×100/16.
Тираж 300.

Отпечатано ООО «ЦИФРОФСЕТ»
199178, Санкт-Петербург,
6 линия Васильевского острова, д. 63

