



Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

ISSN 1681-8962



№ 4 (63)
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, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Безуглая Г. А.</i> О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века	6
<i>Новик Ю.О., Лаврова С. В.</i> Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Полом Тейлором	25

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

<i>Байгузина Е. Н.</i> Сценографические поиски <i>С. М. Юнович</i> на балетной сцене	39
<i>Блохина Е. А.</i> Театр в топографии власти: из истории русской провинции второй половины XVIII века	65
<i>Хазиева Д. З.</i> Образ Саломеи и его претворение в балетных постановках начала XX века.....	78

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

<i>Лопухов-младший Ф. В.</i> Классическое наследие характерного танца как неотъемлемая составная часть русской хореографической культуры	94
<i>Никитин В. Ю.</i> Критерии профессионализма в хореографическом искусстве.....	107
<i>Рибель А. А.</i> От исполнительского к педагогическому мастерству (творчество <i>Н. Л. Семизоровой</i>)	188

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Букина Т. В. Б. В. Асафьев</i> у истоков «музыкального балетоведения»: Технология научного открытия	145
<i>Лаврова С. В.</i> Полипространственные эффекты в опере «Квартет» <i>Лука Франчесconi</i>	162
<i>Ряпосов А. Ю.</i> Режиссерская методология <i>М. А. Захарова</i> : Музыкальные принципы композиции экранных произведений	177
<i>Тимофеев А. А.</i> Целостность исполнения и ее симуляция в академическом музыкальном исполнительстве	193
<i>Ханик Л. Ю. Н. Евреинов</i> и <i>Вс. Мейерхольд</i> : подходы к стилизации в театральном искусстве эпохи модерна	204

Правила направления и опубликования научных статей.....	223
Порядок рецензирования научных статей	227
Редакционная политика журнала	229
Редакционная этика журнала	230
К сведению подписчиков	231

CONTENTS

Greetings from the Rector	2
Editorial Board	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Bezuglaia G. A.</i> Musical activity of outstanding choreographers of the 19th century	6
<i>Novik Yu. O., Lavrova S. V.</i> Bob Rauschenberg in the history of postmodern dance: A period of collaborations with Paul Taylor	25

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Baiguzina E. N.</i> Scenographic searches by S. M. Yunovich on the ballet scene	39
<i>Blokhina E. A.</i> Theater in the topography of power: From the history of Russian province of the second half of the 18th century	65
<i>Khazieva D. Z.</i> Image of Salome and its realization in the ballet productions of the beginning of the 20th century	78

BALLET DANCER TRAINING

<i>Lopukhov Jr. F.V.</i> Classical heritage of character dance as an inalienable element of Russian choreographic culture	94
<i>Nikitin V. Yu.</i> Standards of professionalism in choreographic art	107
<i>Ribel A. A.</i> From executive to pedagogical skills (Nina Semizorova's creative work)	128

THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Bukina T. V. B. V.</i> Asafiev at the beginnings of "ballet music studies": Technology of discovery	145
<i>Lavrova S. V.</i> Poly-spatial effects in the "Quartet" opera by Luca Francesconi	162
<i>Ryaposov A. Yu.</i> Director's methodology of M. A. Zakharov: Composition's musical principles of screen works	177
<i>Timofeev A. A.</i> Continuity of the performance and performance as continuity in academic musical performing art in the context of technical means of fixation	193
<i>Khanik L. Yu. N.</i> Evreinov and Vs. Meyerhold: Theatrical art stylization approaches of Art Nouveau era	204

Requirements for author's manuscripts	223
Peer-review	227
Editorial policy	229
Ethics policy	230
To data of followers	231

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91; 78.085.5

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЫДАЮЩИХСЯ ХОРЕОГРАФОВ XIX ВЕКА

Безуглая Г. А.¹

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

Статья посвящена рассмотрению различных сторон музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века – исполнительской, композиторской, редакторской, музыкально-организационной и т. д. Изучение и анализ особенностей музыкального творчества осуществляется в русле исторического, историко-типологического и интертекстуального методов исследования. Освещаются малоизвестные факты, касающиеся исполнительской и композиторской работы мастеров балетного искусства. Раскрываются характерные особенности методов подбора музыки и создания авторских музыкальных композиций, приемов музыкально-редакторской работы. Выявляются специфические особенности процесса музыкального взаимодействия хореографа и композитора в совместной работе над созданием партитуры балета. Исследуется роль и значение музыкальной деятельности хореографов в композиторском формировании образа балетного спектакля, становлении его музыкальной драматургии, формировании интертекстуальных свойств музыки балетов.

Ключевые слова: С. Вигано, А. Сен-Леон, А. Бурнонвиль, Л. Иванов, музыкальность хореографии, музыка балета, интертекстуальность, межтекстовое взаимодействие.

MUSICAL ACTIVITY OF OUTSTANDING CHOREOGRAPHERS OF THE 19TH CENTURY

Bezuglaia G. A.¹

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

The article is devoted to the consideration of various aspects of the musical activities of the outstanding choreographers of the 19th century –

performing, composing, editing, musical management, etc. The study and analysis of the features of musical creativity is carried out in line with the historical, historical-typological and intertextual research methods.

Not well known facts concerning the performing and compositional work of masters of ballet art are covered. The characteristic features of the methods of music selection and creation of author's musical compositions, techniques of musical and editorial work are revealed. The specific features of the process of musical interaction between the choreographer and the composer in the joint work on the creation of a ballet score are revealed. The role and significance of the choreographers' musical activity in the composition of the image of the ballet performance, the development of its musical dramaturgy is investigated.

Keywords: S. Viganò, A. Saint-Léon, A. Bournonville, L. Ivanov, musicality of choreography, ballet music, intertextuality, intertextual interaction.

Известно, что многие хореографы прошлого обладали выдающимися музыкальными способностями. История балетного искусства располагает достаточно многообразными сведениями о музыкальной деятельности мастеров балета XIX столетия, их достижениях в сфере инструментального исполнительства, композиции, аранжировки. Эти сведения чаще всего представляют собой отрывочные и разрозненные упоминания, содержащиеся в различных исторических и литературных источниках. Данная статья посвящена описанию разносторонней картины музыкальной практики выдающихся хореографов XIX века, выявлению наиболее интересных и значительных ее особенностей.

Музыкальное исполнительство

История балетного искусства сохранила немало сведений об исполнительской деятельности мастеров хореографии. Многие балетмейстеры и педагоги владели умением играть на различных музыкальных инструментах, а некоторые к тому же умели петь. Так, например, датский хореограф Август Бурнонвиль в двенадцатилетнем возрасте не только успешно играл на скрипке, но и исполнил мальчишеским сопрано вокальную партию Адонии в музыкально-драматическом спектакле «Суд Соломона» [1, с. 58]. Французский балетмейстер Жан-Батист Блаш в равной степени владел мастерством

скрипача и виолончелиста: «Прекрасный музыкант, хорошо знакомый с трудностями игры на скрипке, он также умел извлекать чарующие звуки на виолончели...» [2, р. 31]. Замечательный русский хореограф Лев Иванов поражал современников разносторонностью своих музыкальных дарований: «От природы Иванов обладал исключительными данными: он играл на рояле и скрипке... Он и сам сочинял музыку, участвовал в концертах в качестве композитора, исполнителя и дирижера» [3, с. 48-49]. Тем не менее, в силу профессиональной специфики, наиболее популярным родом музыкальной деятельности в балетной среде было скрипичное исполнительство.

Скрипка звучала в европейских балетных классах и репетиционных залах на всем протяжении XVIII и XIX веков повсеместно. Практически все балетные педагоги прошлого приходили в класс со скрипкой в руках: «Семи лет я начал обучаться танцевальному искусству в классе отца моего, переломившего о мои руки не один смычок для ознакомления меня с тайнами хореографии», — писал Мариус Петипа, вспоминая годы своей учебы [4, с. 10]. Август Бурнонвиль, ученик Гаэтано Вестриса, рассказывал о том, как шестидесятилетний маэстро вел урок, «держа в руках скрипку» [5, с. 53]. Скрипичный аккомпанемент широко практиковался как во Франции, других европейских странах¹, так и в России².

Владение скрипичным мастерством помогало балетмейстеру и в его работе над музыкальной стороной спектакля, в ознакомлении с музыкой. В первой половине XIX столетия еще довольно широко был распространен обычай применения в балетных спектаклях сборных партитур, и многие хореографы подбирали музыку и составляли музыкальные композиции к собственным постановкам самостоятельно. Хорошее умение играть на скрипке давало возможность знакомиться с произведениями балетной, оперной и симфонической музыки. Балетмейстеры могли изучать содержимое театральных нотных библиотек, читая партии оркестровых голосов или проигрывая музыку балетного спектакля по скрипичному репетитору. Поэтому такие мастера как, например, Максимиллиан Гардель, Жак Доберваль, Пьер Гардель, Шарль Дидло, Гаэтано Джойя, Сальваторе Вигано, практи-

¹ Например, выдающаяся балерина Люсиль Гран вспоминала, как в детстве, вместе с другими детьми, выполняла «различные движения под музыку, исполняемую на скрипке учителем танцев» [1, с. 128].

² «Он [Иогансон] приходил в класс со скрипкою у плеча» [6, с. 137].

ковавшие метод создания композиций из подобранной музыки, были отличными профессиональными скрипачами.

История скрипичного исполнительства сохранила имена хореографов, успешно выступавших и в публичных концертах. Имеются сведения, например, о концертной деятельности Пьера Гарделя (1758–1840), Августа Бурнонвиля (1805–1879), обучавшегося у выдающегося датского скрипача Фредерика Вексгалля³, Артура Сен-Леона (1821–1870).

По свидетельству Сен-Леона, Пьер Гардель, будучи балетмейстером Парижской оперы, с большим успехом выступал в концертах в Лондоне, а в Париже исполнял скрипичное соло прямо в собственном спектакле «Дансомания» (1800): «В Париже его слушали в балете Дансомания, где он исполнил соло на скрипке. Его вкус к музыке и его глубокие знания видны во многих пьесах, которые он отобрал для своих балетов» [2, р. 24].

Сам Сен-Леон тоже был великолепным разносторонне одаренным⁴ музыкантом и имел репутацию блестящего скрипача. В юности этот выдающийся балетмейстер учился у знаменитого в то время скрипичного педагога Йозефа Майзедера (1789–1863), а позднее брал уроки и у самого Н. Паганини. Впервые Сен-Леон предстал перед публикой в качестве скрипача в 1834 году в Штутгарте, исполнив Второй концерт Ф. П. Роде (1774–1830) [8, р. 10]. В дальнейшем этот мастер, невзирая на большую занятость в качестве танцовщика и хореографа-постановщика, упорно совершенствовал свое скрипичное мастерство, не оставляя вниманием исполнительскую деятельность. «М-р Сен-Леон, которого весь Париж знает как хореографа и первоклассного танцора, известен в Вене, Лондоне и по всей Италии как самый выдающийся виртуоз на скрипке. В Вене г-н Сен-Леон давал концерты. <...> Как скрипач, м-р Сен-Леон продолжил школу Паганини», — писал А. Адан в газетной рецензии [9].

По мнению современного исследователя скрипичного искусства Энн Пенеско, собирательный портрет скрипача-виртуоза XIX столетия был бы неполным без фигуры А. Сен-Леона: «Подобно Паганини, Сен-

³ «Когда Августу исполнилось тринадцать лет, его учителем стал знаменитейший датский скрипач Фредерик Вексгалль» [1, с. 58].

⁴ «Одаренность Сен-Леона была из ряда вон выходящей — он сочетал в себе мастерство скрипача-виртуоза, композитора, дирижёра оркестра, танцовщика, балетмейстера, преподавателя танцев, либреттиста, теоретика и историка балета и, кроме того, свободно владел чуть ли не десятью европейскими языками» [7, с. 114].

Леон чередует пиццикато обеими руками, соединяет звуки, взятые смычком и щипком, придавая им звучание флейты, исполняет их в аккордах и глissандо» [10, р. 24].

Как и Пьер Гардель, А. Сен-Леон не только выступал в концертах, но и исполнял скрипичные соло в поставленных им балетах. Известно, например, что он сочинил танцевальный номер со скрипичным соло для своей «Маркитантки». Позднее он создал целый балет-пантомиму «Скрипка дьявола»⁵, посвященный судьбе музыканта Джузеппе Тартини, где сам и исполнил виртуозную скрипичную партию, воплощая демонический образ главного героя спектакля. «Необходимо принять во внимание крайнюю сложность для исполнителя — взять свою скрипку в середине сцены и играть сразу, не успев подготовиться, потерять руки, настроить струны», — поражался А. Адан великолепному владению Сен-Леона инструментом [9] (рис).



Рис. А. Сен-Леон и Ф. Черрито в спектакле «Скрипка дьявола»

В годы своего пребывания в России (с конца 1850-х до 1869 г.) Сен-Леон продолжал восхищать своих современников исполнительским мастерством. Так, например, о его выдающихся музыкальных талантах вспоминала в своих мемуарах русская балерина Екатерина Вазем: «Сен-Леон

⁵ Первоначально — «Скрипач Тартини» (1848), затем, в 1849, — «Скрипка дьявола или Заколдованная скрипка».

был отличным скрипачом и выступал в концертах в целом ряде европейских городов. У нас он играл на скрипке на сцене в своем балете «Сальтарелло», исполняя мимическую роль скульптора, восхищенного созданной им статуей музы Терпсихоры. При сочинении танцев он всегда исходил от музыки, в чем было его безусловное превосходство над его соперником по работе, балетмейстером Петипа⁶, лишенным музыкальности» [11, с. 102].

А. Сен-Леон даже внес особый вклад в скрипичный инструментарий. Исследователям истории музыкальных инструментов Сен-Леон известен как изобретатель скрипичной органной сурдины⁷. Это приспособление применялось для создания во время игры эффекта дополнительного, гудящего звука. Изобразительно-тембровые возможности сурдины хореограф применял в своей игре, в скрипичных пьесах собственного сочинения⁸.

Поскольку речь зашла об инструментарии, отметим еще один интересный пример использования необычного музыкального инструмента хореографом. Исследователи творчества Сальваторе Вигано (1869–1821) упоминают об интересе этого выдающегося хореографа к колористическим свойствам «клавицилиндра»⁹. Этот клавишный инструмент, «своего рода, предшественник челесты»¹⁰ [13, с. 188], был изобретен Эрнстом Хладни в 1799 году. Он создает особое таинственное, «стеклянное» звучание (предвосхищающее тембровые краски многих страниц партитуры «Щелкунчика» П. Чайковского) и был применен Вигано в фантастическом балете «Титаны» (1819).

Особого упоминания заслуживает исполнительское мастерство замечательного русского балетмейстера Льва Иванова (1834–1901)

⁶ Петипа тоже умел играть на скрипке, поскольку учился в Брюссельской консерватории Франсуа Жозефа Фетиса. В 1832–1835 гг. его педагогом был Ф. Ж. Шуберт, сделавшего о нем следующую запись: «Способностей не проявил. Оставляется по особым соображениям» [5, с. 39]. Примечательно, что одновременно с Мариусом там учился Анри Вьетан. (В 1849–1850-е годы они встретились в Петербурге).

⁷ «Сен-Леон изобрел в Дрездене в 1859 “органную сурдину”» [10, р. 29].

⁸ Это пьесы «La Voix du regret», «Romance sans paroles», «Sons alpestres», «Sainte-Cécile ou le violon orgue», «Le Violon de Crémone» [10, р. 29].

⁹ «Клавицилиндр содержит набор ключей, а за ними стеклянный цилиндр диаметром 7 см. (около 3 дюймов), который поворачивается с помощью педали, и нагруженное колесо. Этот цилиндр... производит звук трением на внутреннем механизме. Звуки могут быть любой продолжительности со всеми градациями crescendo и diminuendo... Этот инструмент никогда не теряет настройки. Он содержит 4,5 октавы» [12, р. 315].

¹⁰ Исследователь балета А. Прюнье даже полагал, что Вигано сам изобрел этот инструмент [13, р. 188].

— автора всемирно известного «белого» акта «Лебединого озера». Незаурядный скрипач¹¹, он демонстрировал поистине феноменальные дарования в области фортепианного исполнительства: «Однажды, помнится, Антон Григорьевич Рубинштейн проигрывал в Репетиционном зале свой балет “Виноградная лоза”. Не успел композитор покинуть зал, как Иванов сел за рояль и по слуху воспроизвел почти всю музыку Рубинштейна. Вернувшийся в зал композитор в изумлении остановился на пороге двери: он не мог поверить, чтобы человек, прослушавший всего только один раз его новый балет, мог запомнить так хорошо всю музыку» [15, с. 59].

Композиторское творчество

К числу довольно известных французских композиторов второй половины XVIII – начала XIX века следует причислить танцовщика, балетмейстера и скрипача Проспера-Дидье Деше (1752–1815). Его творческая судьба была уникальна. Дебютировав в 1764 в парижской «Комеди-Франсез» в качестве танцовщика, в последующие годы он стал ставить балеты и сочинять театральную музыку. А после премьеры своей оперы «Лжесвидетельство или Матрона Гонесса» (1785) Деше продолжил карьеру уже в роли оперного композитора, сочинив за последующие тридцать лет восемнадцать опер и лишь один одноактный балет «Delie» (1787).

Однако более распространенным родом композиторской деятельности балетмейстеров, конечно, было сочинение музыки к собственным спектаклям. Весьма успешным композитором был создатель жанра «хореодрамы», гениальный итальянский балетмейстер Сальваторе Вигано (1869–1921). Хореограф изучал музыкальное искусство под руководством своего дяди, знаменитого композитора Луиджи Боккерини (1743–1805). Вигано создал музыку для многих своих балетов, а в юности даже сочинил одну комическую оперу — «Обнаруженная вдовушка» (1786). Исследователи творчества хореографа считают, что по меньшей мере десять из тридцати поставленных им балетных спектаклей содержат акты или отдельные номера собственного сочинения [16, р. 496]. Музыковед и журналист А. Прюньо, высоко оценивая авторский стиль С. Вигано, отмечал, что его музыка «бесконечно превосходит музыку композиторов, с которыми

¹¹ «Лев Иванович сам аккомпанировал на скрипке и, как мне иногда казалось, любил ее больше, чем нас» [14, с. 45].

он работал (например, Айблингера или Галленберга)», что ей присущи «утонченная гармоническая выразительность и мелодические идеи, никогда не проявляющие тривиальность обычных балетных мелодий» [15, р. 188].

В своем трактате «Сценохореография» А. Сен-Леон рассказывает об ученике П.-Д. Деше — Ж.-Б. Блаше. Жан-Батист Блаш был замечательным хореографом и музыкантом, работавшим в Парижской Опере, а также в Марселе, Бордо и Лионе. Сменивший Ж. Доберваля на посту главного балетмейстера Большого театра в Бордо, Блаш был равно успешен в ролях танцовщика, балетмейстера и автора (иногда аранжировщика) балетной музыки. Наибольшую известность получил его комический балет «Мельники» (1806), поставленный в Бордо. «Не прибегая ни к кому, он формировал музыку почти всех своих произведений сам, и единство его сцен, совершенная гармоничность, которая царила между его па и музыкой, которая их сопровождала, Гармония, которая их сблизила, была естественным следствием его одновременного гения музыканта и танцора», — отмечал А. Сен-Леон [2, с. 31]. В зрелые годы Блаш сочинял музыку для балетных постановок («Гарун-Аль Рашид и Зобеида» /1817/, «Луиза Миллер, Дочь солдата» /1718/) своего сына — хореографа Фредерика Огюста Блаша.

Столь же универсальным талантом обладал итальянский балетмейстер Джованни Казати (1809–1895). Известно, что за свою долгую и плодотворную карьеру в «Ла Скала» Казати «проявил себя как танцовщик, репетитор, балетмейстер и композитор, создатель многих партитур, соединивший период в “Ла Скала” между танцевальными драмами Вигано и эпохой больших балетов Манзотти» [17, р. 25].

Особо следует отметить и композиторские дарования А. Сен-Леона. Для первой версии постановки «Скрипки дьявола» он сам сочинил музыку первого акта, используя также и фрагменты произведений Джованни Фелиза¹². Балет «Сальтарелло, или страсть к танцам» (Париж, 1853, Санкт-Петербург, 1859) тоже был поставлен хореографом на музыку собственного сочинения.

Получить более полное представление об объеме и разнообразии композиторского творчества Сен-Леона можно благодаря опубликованному выдающимся историком балета Айвором

¹² В дальнейшем (1849) он поставил этот балет на музыку Ц. Пуни, включившего в партитуру балета фрагменты музыки Дж. Фелиза и А. Сен-Леона.

Гестом Своду музыкальных сочинений хореографа¹³. Помимо музыки к балетам, в списке, насчитывающем более 70 наименований, представлены произведения инструментальной (преимущественно скрипичной) и вокальной музыки [10, р. 152].

Создание авторских музыкальных композиций, аранжировка, редактура

Очевидно, однако, что занятия композицией не являлись основным родом деятельности хореографов XIX столетия. Наиболее часто музыкальная работа хореографа состояла либо в подборе и адаптации музыкальных произведений для формирования партитуры спектакля, либо в сотрудничестве с создающим ее композитором. Рассмотрим особенности балетмейстерской работы по подбору музыки для компилятивной партитуры.

Нужно отметить, что владение музыкальной стороной спектакля высоко ценилось в профессиональном сообществе хореографов. По мнению многих авторитетных мастеров балета, умение грамотно, логично и убедительно выстроить структуру сборной партитуры свидетельствовало о большом мастерстве постановщика. Так, например, А. Сен-Леон, отмечая органичность созданных Пьером Гарделем композиций, писал: «Арии, которые он заимствовал из шедевров Глюка, Гайдна, Моцарта, Чимарозы, Паизиелло и др., были превосходно связаны с теми, что были предоставлены ему Мегюлем, Керубини, Крейцером и др.» [2, р. 24].

Самостоятельное формирование музыкальных композиций для готовящегося спектакля позволяло хореографу реализовать собственное представление о форме и структуре балета, логике развития его драматургии. Вследствие этого некоторые хореографы, невзирая даже на потенциальные возможности сотрудничества с хорошим профессиональным балетным композитором, предпочитали порой создавать партитуру балета самостоятельно, используя для этого широкий спектр театральной и симфонической музыки. И гораздо чаще, чем в предыдущем столетии, музыку таких спектаклей отличал высокий профессионализм и отличный вкус.

Наиболее интересных художественных результатов в этой области добились создатели жанра «хореодрамы» — итальянские хореографы Гаэтано Джойя и Сальваторе Вигано. Музыкальные ком-

¹³ «Письма балетмейстера» («Letters from a Ballet-master») [10, р. 152]. Перечень сделан после изучения содержимого архива А. Сен-Леона в парижской библиотеке «Grand Opera».

позиции, составленные этими мастерами, смело можно было именовать авторскими, поскольку, по мнению современников, а также историков-исследователей, они демонстрировали совершенное владение музыкальной драматургией: «Такие хореографы, как Сальваторе Вигано и Гаэтано Джойя, были гигантскими фигурами, способными полностью создать балет как сущность: не только разрабатывая сюжет и выстраивая сценарий, но также самостоятельно занимаясь подбором, аранжировкой, и даже сочинением музыки, с тем, чтобы добиваться необходимого выразительного эффекта на любом уровне создаваемого сочинения» [17, р. 24–25].

Гаэтано Джойя (1768–1826), ученик О. Вестриса и Г. Анджиолини, плодовитый хореограф, поставивший за свою творческую карьеру более двухсот балетов, редко сотрудничал с композиторами, предпочитая самому подбирать подходящий музыкальный материал. «Составляя партитуры своих балетов из пьес разных авторов» [18, с. 173], он использовал преимущественно театральную музыку (партитуры опер, музыкально-драматических спектаклей).

А. Сен-Леон восхищался оригинальностью творческого дара этого мастера: «Джойя был отличным музыкантом; когда он сочинял свои балеты, он, как правило, запирался ночью... когда он задумывал план сцены, он адаптировал его, проверял на своей скрипке музыку из опер или других вещей, долженствующую [по его замыслу] передавать ощущение сцены. Таким образом, он получал целое, единство, основанное на одной и той же мысли» [2, р. 28]. По свидетельству А. Сен-Леона, компиляции Джойи отличала не только цельность, но и оригинальность в подборе музыки: «Мастера, которым он впоследствии дал свою музыку, при окончательной постановке заботливо сохраняли мотивы, которые Джойя так изобретательно сочетал в своих сценах» [2, р. 28]. Наряду с мастерством аранжировщика, Г. Джойя владел и композиторским ремеслом: недостающие эпизоды музыкальной композиции балета он нередко сочинял сам¹⁴.

Как уже отмечалось выше, выдающийся талант композитора и аранжировщика во время работы над музыкальной стороной своих балетов проявлял и Сальваторе Вигано (1769–1821). «Сам незаурядный композитор, он объединял в своих спектаклях произведения классической музыки, добиваясь, по словам современников, невиданных эффектов цельности» [18, с. 24]. В отличие от своих коллег,

¹⁴ «Имея музыкальное образование, хореограф сам сочинял "некоторые голоса" собственных балетов» [18, с. 173].

при подборе музыки ориентированных в основном на театральные сочинения, Вигано в своей работе широко применял и образцы симфонической музыки. Творческая встреча с Л. Бетховеном, состоявшаяся в связи с совместной работой над балетом «Творения Прометея» (1801), оказала серьезное влияние на мировоззрение С. Вигано. Она стала одним из «важнейших моментов [его] творчества» [18, с. 141]. Однако, как это ни парадоксально, последствия этой встречи были таковы, что впоследствии хореограф стал значительно менее склонен к сотрудничеству с композиторами. Получив опыт общения с гениальным симфонистом, хореограф в дальнейшем «предпочитал балетной музыке второстепенных композиторов готовую музыку симфоний и опер» [18, с. 141]. В новой постановке бетховенских «Творений Прометея» («Ла Скала», 1813) Вигано соединил части сочинения Л. Бетховена с фрагментами музыки Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Дж. Вайля в собственной аранжировке (с добавлением собственной музыки)¹⁵.

Совершенствуя приемы компоновки музыки разных авторов, С. Вигано выработал оригинальный метод, ставший приметой его авторского музыкального стиля. Партитуры этого мастера демонстрируют два типа изложения материала. Первый (традиционный для многих европейских балетов-пантомим первой четверти XIX столетия) характеризуется чередованием замкнутых музыкальных номеров, сопровождающих танцевальные эпизоды и мимические сцены. Второй, новый, изобретенный С. Вигано, прием музыкального развертывания можно охарактеризовать как процесс «нанизывания» коротких разомкнутых построений, формирующих законченные «структуры-цепи». Р. Дальмонте, исследователь музыки балетов Вигано, дала им название «kettenstücke»: «“Kettenstücke” (“звенья цепи”) — последовательность коротких музыкальных тем, аккомпанирующих сценическому действию, пантомиме, стали доминирующим типом музыки итальянских балетов Вигано после 1800 года» [16, р. 116]. Подобный способ реализации музыкальной формы преобладал в поздних (например, «Весталка», 1818; «Титаны», 1819) балетах Вигано. Применяемый Вигано метод формообразования раскрывал небывалые выразительные возможности музыкального тематизма, поскольку во многом был основан на повторении характерных интонационно-тематических элементов, предвосхищая, тем самым, открытие оперной драматургии лейтмотивов: «Вигано использовал повторяющиеся музыкальные темы... во многих своих миланских

¹⁵ Не вся музыка этой постановки на сегодняшний день атрибутирована [16, р. 118].

балетах, таким образом, предощущая эту тенденцию в театральной музыке последующей эпохи» [16, р. 124].

Еще один оригинальный композиционный прием, применяемый в музыкальных партитурах-коллажах Вигано, заключался в особой подаче стилизованных композиторских свойств интонационно-тематических элементов, включаемых в партитуру. Тематически связанные фрагменты музыки одного и того же композитора использовались на протяжении спектакля лишь в определенных ситуациях (например, для обрисовки развития чувств и отношений главных героев), выделяя их, тем самым, в особую драматургическую линию. Так, например, в трагедии-балете «Весталка» этой цели служили фрагменты оперной музыки Дж. Россини: «Нельзя не заметить, что отрывки Россини отобраны для наиболее важных эпизодов, таких как зарождение любви (*innamoramento*) между Эмилией и Децио. <...> В «Весталке» музыка Россини, по-видимому, зарезервирована для таких случаев, и музыкальный выбор уже играет роль индикатора драматического значения» [16, р. 415].

Таким образом, «идеальная адаптация выбранных мелодий к представленным сюжетам» [15, р. 188], отмечаемая исследователями творчества Вигано, включала в себя вдумчивую музыкальную работу хореографа, воплощенную в ряде новаторских приемов музыкальной драматургии.

«Музыкотворчество» хореографа в сотрудничестве с композитором: привлечение музыкальных заимствований

Как известно, в театральной традиции XIX столетия творческие отношения, складывающиеся в процессе работы композитора и балетмейстера, были обусловлены лидирующим положением последнего в этом союзе. Инициатива и творческая фантазия балетмейстера, его музыкальность, вкусы и предпочтения нередко оказывали решающее воздействие на облик музыкальной составляющей балета. Композиционный план балета, отражающий замысел хореографа, ложился в основу музыкальной концепции спектакля. Музыкальная образность, драматургия, форма и структура, протяженность и последовательность номеров, характер музыки танцевальных и мимических сцен, и даже «самое число тактов»¹⁶ – все обсуждалось в ходе совместной работы.

¹⁶ «Балетмейстер составляет подробнейший проект сцен и танцев (причем указывается в точности не только ритм и характер музыки, но и самое число тактов)» [19, с. 123].

Свод музыковедческой литературы, освещающей различные стороны сотрудничества композитора и балетмейстера, весьма обширен и многообразен. В работах многих выдающихся исследователей (Б. Асафьева, Е. Дуловой, А. Груцыновой, С. Шапиро, С. Наборщиковой, Е. Куриленко, Ю. Абдокова и др.) раскрыты важные аспекты проблемы музыкально-хореографического союза, освещена сама концепция балетного произведения как особого жанра театральной музыки, феномена, рождающегося в процессе объединения творческих устремлений его создателей [20].

Рассмотрим далее лишь один, актуальный для выбранной темы, аспект музыкальной деятельности хореографа — инициирование им музыкальных заимствований в совместной с композитором работе над партитурой спектакля.

Традиционно наиболее заметными следами хореографических «интервенций» в авторскую партитуру балета были вводимые в нее вставные номера — сольные вариации, в частности. Наряду с подобной, разрушающей единство композиторского текста¹⁷ практикой XIX столетия, музыкальная инициатива хореографа проявлялась порой и как акт созидающий. Это могло происходить тех случаях, когда привлечение в партитуру балета «чужой» музыки осуществлялось самим ее создателем, выполняющим, однако, пожелание хореографа. Многие балетмейстеры (например, Ш. Дидло, П. Гардель, Ж. Мазилье, Ж.-Ж. Перро, А. Сен-Леон, А. Бурнонвиль, М. Петипа) предлагали композиторам идеи музыкальных цитат, призванных проиллюстрировать задуманные ими драматургические повороты сюжета¹⁸. Таково, к примеру, происхождение цитат в текстах «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» П. Чайковского, внесенных в соответствии с пожеланиями М. Петипа¹⁹.

¹⁷ «Если музыка какой-нибудь вариации не соответствовала средствам исполнительницы, он [М. Петипа] заменял ее другим вставным номером, пусть даже в ущерб музыкальной цельности спектакля, но не в ущерб успеху балерины» [15, с. 58].

¹⁸ Вопрос о драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века освещается в статье Г. А. Безуглой [21].

¹⁹ К таким цитатам в «Щелкунчике» П. Чайковского относятся: Гросфатер, французские песенки «Bon voyage, Monsieur Dumollet», «Cadet Rouselle». В «Спящей красавице» это: Красная шапочка и Волк — валахская песня, использованная в балете М. Грациани и Р. Маттициони «Валахская невеста или Золотая коса», Апофеоз — французский антем «Да здравствует Генрих IV». Вопрос о музыкальной инициативе хореографа, обуславливающей особенность композиторской работы с музыкальными моделями, освещается в статьях Г. А. Безуглой [22; 23].

Включение заимствований могло быть обусловлено и желанием балетмейстера воодушевить композитора, заразить его своим видением интонационного звучания движений, с тем, чтобы музыкант как можно глубже постиг стихию танца и обрел средства для ее воплощения. В подобных случаях хореографы часто напевали мелодии известных им балетов, наиболее ярко и точно передающие характер, ритм и образность задуманного танца. Известно, например, что многие страницы партитур Л. Минкуса, демонстрирующие уникальную способность композитора к убедительному и яркому воплощению образов танца, были сочинены с опорой на предложенные А. Сен-Леоном и М. Петипа музыкальные модели, иллюстрирующие то или иное музыкально-пластическое содержание. В дальнейшем уже музыка Л. Минкуса, при всей ее художественной неоднородности, служила моделью для создания новых произведений (например, при сочинении П. Чайковским Па-де-де для «Лебединого озера»). В свою очередь, балетные шедевры Чайковского породили огромное количество подражаний и интертекстуальных пересечений в музыке балетов XX века.

Порой и вся музыкальная составляющая балета целиком создавалась композитором в близком соответствии с образцами, указанными/спетыми/сыгранными хореографом. Сочинение подобной партитуры могло быть обусловлено, например, необходимостью переозвучания одного и того же хореографического сочинения (в том случае, если при возобновлении спектакля в театре (в другом городе, стране) балетмейстер не располагал возможностью воссоздать его с оригинальной музыкой). Так, например, в 1811 году, возглавлявший петербургскую балетную труппу балетмейстер Шарль Луи Дидло (1767–1837) был уволен из театра и покинул Россию. Он «потерпел крушение при переезде в Любек». Хореограф «едва спасся и потерял программы всех своих балетов и музыку к ним» [24, с. 379]. Из-за этого, прибыв в Лондон, Дидло возобновил балеты «Деревянная нога» и «Зефир и Флора» уже в сотрудничестве с местными композиторами. В результате творческих разъездов Ш. Дидло музыка к его балету «Зефир и Флора» сочинялась трижды: в 1796 году (Лондон) с музыкой Чезаре Босси (1773–1802), в 1804-м (Санкт-Петербург) с музыкой Катерино Кавоса (1775–1840). Позднее в Лондоне (1812) и Париже (1815) этот балет был озвучен музыкой Фредерика-Марка-Антуана Венюа (1788–1872).

Нередко решение о замене оригинальной музыки принималось руководством театра с целью сэкономить на композиторском гонораре. В таких случаях местному музыканту поступал заказ на сочинение нового произведения, призванного воспроизвести структуры, ритмы, интонации и образы (а порой – и музыкальный тематизм) по представленному хореографом образцу, уже созданному другим автором. Так, например, в 1836 году при осуществлении балета «Сильфида» на сцене оперы Копенгагена, Август Бурнонвиль был вынужден отказаться от первоначальной идеи воспользоваться оригинальной музыкой Жана Мадлена Шнейцхоффера (1785-1852), созданной для осуществления Филиппо Тальони, поскольку она была «слишком дорога для Королевского театра» [1, с. 136]. Бурнонвиль обратился к начинающему композитору Герману Северину фон Левенскольду (1815–1870). Музыка нового балета сочинялась в тесном взаимодействии, в процессе которого хореограф не только танцевал, показывая музыканту ритм и рисунок хореографии, но также пел и наигрывал на скрипке подходящие ему мелодии: «Если где-то в датской партитуре и проглядывают Обер и Россини, а к ним следует добавить и Шнейцхоффера, то только потому, что музыка этих композиторов была, так сказать, исходным материалом для Бурнонвиля. Он напевал или играл ее на скрипке для молодого человека, желая яснее показать, чего он хочет добиться в тех или иных сценах, образах. <...> Бедный Лёвеншелль! Во время совместной работы Бурнонвиль наверняка напел ему не одну мелодию из парижского оригинала» [1, с. 139]. Работа по восстановлению полного текста партитуры Левенскольда, сохранившейся в датских архивах, подвела исследователя Харальда Ландера к выводу о том, что структура этого произведения до малейших деталей повторяет оригинал [1, с. 139], а тематизм балета, наряду с внесенными по собственной инициативе композитора мелодиями шотландских песен, навеян музыкальными реминисценциями Бурнонвиля.

Подобный род музыкально-творческой деятельности хореографов обуславливал формирование особого свойства многих балетных партитур XIX столетия – их интертекстуальности. Под воздействием традиций пластического искусства композиторская работа (в виде намеренных отсылок к другим сочинениям предшествующих эпох и стилей или в форме неосознанной или невольной интертекстуальности²⁰) с цитатами запускала процессы новых смысловых и стиливых коммуникаций. Создатель каждой новой балет-

²⁰ «Текстовые реминисценции (ТР) — это осознанные vs. неосознанные, точные vs. преобразованные цитаты или иного рода отсылки к более или менее известным ранее произведенным текстам в составе более позднего текста» [25, с. 17].

ной партитуры вольно или ненамеренно опирался на выработанную систему текстовых пересечений, формируемых балетными произведениями нескольких поколений композиторов.

Подобный род интертекстуальных коммуникаций предвосхитил многие тенденции нового искусства XX века. Он приобрел особую актуальность в процессе становления художественных композиторских систем И. Стравинского, Н. Черепнина, Э. Сати, Д. Мийо, Ф. Пуленка, Б. Асафьева, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, С. Василенко, Р. Глиэра и многих других.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Фридеричиа* А. Август Бурнонвиль. М.: Радуга, 1983. 272 с.
2. *Saint-Léon* A. La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse / par Arthur Saint-Léon, Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, Paris. 1852. 40 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (дата обращения: 06.05.2019).
3. *Слонимский* Ю. «Лебединое озеро» П. Чайковского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1962. 79 с.
4. *Петипа* М. Мемуары. СПб.: Предприятие СПб. Союза Художников, 1996. 159 с.
5. *Ильичева* М. А. Неизвестный Петипа. Истоки творчества. СПб.: Композитор, 2015. 456 с.
6. *Волынский* А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. Л.: Хореографический техникум, 1925. 325 с.
7. *Бахрушин* Ю. А. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. 227 с.
8. Letters from a Ballet-master. The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Edited by Ivor Guest. Dance Horizons, NY. 1981. 158 p.
9. *Adam* A. Revue musicale / Le Constitutionnel. 1849. № 22 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668458v/f2.item> (дата обращения: 02.01.2019).
10. *Penesco* A. Portrait de l'artiste violoniste en virtuose. Dans Romantisme. 2005. № 2 (128). P. 19-34. URL: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-2-page-19.htm#no37> (дата обращения: 10.05.2019).
11. *Вазем* Е. О. Записки балерины. СПб.: Лань, 2009. 448 с.
12. *Walcer* E. Discoveries and Improvements in Arts. Manufactures, Philosophical Magazine, Series 1 (1798–1826), volume 34 1809 URL:

<https://ia801902.us.archive.org/8/items/jstor-30073623/30073623.pdf>
(дата обращения: 16.05. 2019).

13. *Prunières H.* Salvatore Viganò // *La Revue Musicale*, 3/2 (December 1921), 1921, p. 71–94; «Salvatore Viganò», in «*Le Ballet au xixe siècle*», numéro spécial de la *Revue musicale* du 1er décembre 1921, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, P. 135; 167-190. URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/prunieres_salvatore-vigano_1921 (дата обращения: 10.05.2019).

14. *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2017. 416 с.

15. *Ширяев А. В.* Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. 208 с.

16. *Ertz M.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context. Phd. Dissertation: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. URL:https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (дата обращения: 20.05.2019).

17. *Letellier R. I.* The Ballets of Ludwig Minkus. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 414 p.

18. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Предромантизм. Л.: Искусство, 1983. 432 с.

19. *Чайковский П. И.* О композиторском мастерстве: Избранные отрывки из писем и статей. М.: Музгиз, 1952. 156 с.

20. *Дулова Е. Н.* Балетный жанр как музыкальный феномен (Русская традиция конца XVIII – начала XX века). Минск: Четыре четверти, 1999. 378 с.

21. *Безуглая Г. А.* О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 6–17.

22. *Безуглая Г. А.* О «чужих» текстах в балетных партитурах Чайковского // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 6–17.

23. *Безуглая Г. А.* Как услышать хореографию: «Музыкальный инципит» в искусстве балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 2 (60). С. 72–87.

24. Русский биографический словарь: Дабелов — Дядьковский Т. 6. / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова. СПб.: Тип. товарищества «Общественная польза», 1905. 748 с.

25. Сунпун А. Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 17–29.

REFERENCES

1. *Fridrichia A.* Avgust Burnonvil`. M.: Raduga, 1983. 272s.
2. *Saint-Léon A.* La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse / par Arthur Saint-Léon, Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, Paris. 1852. 40 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (data obrashheniya: 06.05.2019).
3. *Slonimskij Yu.* «Lebedinoe ozero» P. Chajkovskogo. L.: Gos. muz. izd-vo, 1962. 79 s.
4. *Petipa M.* Memuary`. SPb.: Predpriyatie SPb. Soyuza Xudozhnikov, 1996. 159 s.
5. *Il'icheva M. A.* Neizvestny`j Petipa. Istoki tvorchestva. SPb: Kompozitor, 2015. 456 s.
6. *Voly`nskij A. L.* Kniga likovanij. Azbuka klassicheskogo tancza. L.: Xoreograficheskij texnikum, 1925. 325 s.
7. *Baxrushin Yu. A.* Istoriya russkogo baleta. M: Sovetskaya Rossiya, 1965. 227 s.
8. Letters from a Ballet-master. The Correspondence of Arthur Saint-Léon. Edited by Ivor Guest. Dance Horizons, NY. 1981. 158 p.
9. *Adam A.* Revue musicale / Le Constitutionnel. 1849. № 22 // URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668458v/f2.item> (data obrashheniya: 02.01.2019).
10. *Penesco A.* Portrait de l'artiste violoniste en virtuose. Dans Romantisme. 2005. N° 2 (128). P. 19-34. URL: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2005-2-page-19.htm#no37> (data obrashheniya: 10.05.2019).
11. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny`. SPb: Lan`, 2009. 448 s.
12. *Walcer E.* Discoveries and Improvements in Arts. Manufactures, Philosophical Magazine, Series 1 (1798–1826), volume 34 1809 // URL: <https://ia801902.us.archive.org/8/items/jstor-30073623/30073623.pdf> (data obrashheniya: 16.05. 2019).
13. *Prunières H.* Salvatore Viganò. La Revue Musicale, 3/2 (December 1921), 1921, p. 71–94; «Salvatore Viganò», in «Le Ballet au xixe siècle», numéro spécial de la Revue musicale du 1er décembre 1921, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921, P. 135; 167-190. // URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/prunieres_salvatore-vigano_1921 (data obrashheniya: 10.05.2019).
14. *Kshesinskaya M.* Vospominaniya. M.: Centrpoligraf, 2017. 416 s.

15. *Shiryaev A. V.* Vospominaniya. Stat`i. Materialy`. SPb: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2018. 208 s.
16. *Ertz M.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context. PhD Dissertation: University of Oregon Graduate School, 2010, 627 p. // URL:https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (data obrashheniya: 20.05.2019).
17. *Letellier R. I.* The Ballets of Ludwig Minkus. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 414 p.
18. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii. Predromantizm. L.: Iskusstvo, 1983. 432 s.
19. *Chajkovskij P. I.* O kompozitorskom masterstve: Izbranny`e otry`vki iz pisem i statej. M.: Muzgiz, 1952. 156 s.
20. *Dulova E. N.* Baletny`j zhanr kak muzy`kal`ny`j fenomen (Russkaya tradiciya konca XVIII – nachala XX veka). Minsk: Chety`re chetverti, 1999. 378 s.
21. *Bezuglaya G. A.* O dramaturgicheskoy roli citat v muzy`ke baletov pervoj poloviny` XIX veka: «Airs parlants». Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 6–17.
22. *Bezuglaya G. A.* O «chuzhix» tekstax v baletny`x partiturax Chajkovskogo. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 3 (56). S. 6–17.
23. *Bezuglaya G. A.* Kak usly`shat` xoreografiyu: «Muzy`kal`ny`j incipit» v iskusstve baleta. Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 2 (60). S. 72–87.
24. Russkij biograficheskij slovar`: Dabelov — Dyad`kovskij T. 6. / Izd. pod nablyudeniem predsedatelya Imperatorskogo Russkogo Istoricheskogo Obshhestva A. A. Polovczova. SPb.: Tip. tovarishhestva «Obshhestvennaya pol`za», 1905. 748 s.
25. *Suprun A. E.* Tekstovy`e reminiscencii kak yazy`kovoe yavlenie / Voprosy` yazy`koznaniya. 1995. № 6. S. 17–29.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 7.03 +792.8

БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ПОЛОМ ТЕЙЛОРОМ

Новик Ю.О., Лаврова С. В.¹

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

В статье воссоздается история творческого взаимодействия двух известных деятелей американской художественной культуры, — художника Роберта Раушенберга и танцовщика Пола Тейлора — причастных к становлению танца-постмодерн в Америке в 1940-1960-е годы. Излагаются факты, исследуется мотивация, сопоставляются мировоззренческие позиции, описываются случаи совпадения и несовпадения целей и задач творчества, решаемых Раушенбергом и Тейлором вместе и по-отдельности. Перечисляются основные проекты (театральные и танцевальные постановки), реализованные совместно, дается характеристика наиболее значимых результатов сотворчества Раушенберга с Тейлором.

Ключевые слова: танец постмодерн, Роберт Раушенберг, Пол Тейлор, современное хореографическое искусство.

BOB RAUSCHENBERG IN THE HISTORY OF POSTMODERN DANCE: A PERIOD OF COLLABORATIONS WITH PAUL TAYLOR

Novik Yu. O., Lavrova S. V.¹

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

The article reconstructs the story of the creative interaction of two famous figures of American art culture - artist Robert Rauschenberg and dancer Paul Taylor - who were involved in the establishment of postmodern dance in America in the 1940-1960s. The facts are stated, motivation is investigated, worldview positions are compared, cases of coincidence and mismatch of the goals and tasks of creativity, solved by Rauschenberg and Taylor together and separately, are described. The main projects (theater and dance performances) implemented jointly are listed; the characteristic of the most significant results of the co-creation of Rauschenberg with Taylor is given.

Keywords: postmodern dance, Robert Rauschenberg, Paul Taylor, contemporary choreographic art.

Творчество известного американского художника Роберта Раушенберга (1925–2008), одного из ведущих представителей неоадаимизма, погранично. Оно не укладывается в «прокрустово ложе» четких стилистических определений. Художник всячески отрицал какую-либо видовую иерархию и жанровые границы искусства. Он работал в самых разных техниках живописи, графики и декоративно-прикладного искусства, создавая из традиционных (в первую очередь, красок) и нетрадиционных («вещей из мусорного бака») материалов объекты и инсталляции, реди-мейды и коллажи в стилистике джанк-арта¹, занимался световым дизайном, медиа-артом, театральными декорациями и костюмами, всерьез интересовался хореографией, и даже писал музыку.

Именно интерес к хореографии, постмодерн-танцу побудил Раушенберга оставить в некотором роде замкнутое сообщество художников-абстракционистов и войти в гораздо более широкий творческий круг американских хореографов, композиторов, танцовщиков и музыкантов. Постмодерн-танец заставил резонировать пространство в живописных полотнах Раушенберга, вдохнул жизнь в создаваемые им художественные объекты.

Представления Раушенберга о танце постмодерн (его философии, психологии, технических возможностях и пр.) постоянно менялись. Отношение художника к хореографии формировалось и эволюционировало в условиях творческого взаимодействия с иконами нескольких поколений постмодерн-танца, в том числе, с Полом Тейлором. Вместе с этим профессионалом первого поколения он создавал и воплощал в жизнь революционную для тех лет идею абсолютной тождественности любых движений человека движениям танца. При этом, каждый раз, реализуя тот или иной совместный проект, соавторы стремились к общей цели: устранить испокон веков сложившиеся искусственные барьеры между искусством и жизнью.

Колледж «Блэк Маунтин»

Первые шаги навстречу хореографам и исполнителям танца постмодерн Раушенберг сделал, будучи учеником художественного колледжа «Блэк Маунтин» в Северной Каролине. Основанное в разгар американской экономической депрессии (в 1933 году), учебное заведение

¹ Британский искусствовед Лоуренс Эллоуэй, автор термина-определения «джанк арт» (от англ. junk – мусор, хлам), считал его идеально подходящим для характеристики специфики творческого метода Р. Раушенберга.

стремилось к известности, общественному признанию, достижению наивысших, с точки зрения реальных и потенциальных работодателей, результатов педагогической и художественно-профессиональной деятельности преподавателей и выпускников. По этим причинам колледж был открыт для революционных художественных экспериментов с танцем, музыкой, изобразительным искусством и литературой.

Наибольший вклад в реализацию этого уникального образовательного проекта внесли ректор Джон Эндрю Райс, художник Йозеф Альберс² и поэт Чарльз Олсон. В учебном заведении преподавали знаменитости: композитор Джон Кейдж, хореограф и танцовщик Мерс Каннингем, художник Роберт Мазервелл, семейная пара художников (Виллема и Элейн) де Кунингов, поэт и прозаик Роберт Крили, пианист и композитор Дэвид Тюдор и другие. Преподаватели организовывали творческие встречи учащихся с приглашенными литераторами, хореографами, композиторами, художниками-пластиками, создавая атмосферу диалога, необходимую для свободного обмена мнениями, презентации результатов специфических творческих практик.

Знакомство Раушенберга с восходящей звездой американского театра танца Мерсом Каннингемом состоялось во время летней сессии 1952 года, запомнившейся преподавателям и учащимися школы резонансной постановкой «Театральной пьесы № 1» Джона Кейджа. С ее помощью автор (композитор и режиссер постановки в одном лице) попытался донести до зрителей идеи концептуализма, придав им форму срежиссированного концептуального события. Непосредственными участниками действия стали и зрители, и артисты, собравшиеся в одно то же время и на одной и той же сценической площадке.

Исполнителям кейджевского сочинения нужно было совершать, или не совершать (бездействовать), некоторые направленные на звукоизвлечение дискретные действия (как-то: произносить речи, играть на музыкальных инструментах, танцевать, ходить...), заполняя ими временные отрезки постановки. «Моя идея, — пояснял Кейдж, — заключалась в том, чтобы попытаться отнестись к предметам, различным действиям артистов, как к звукам» (цит. по: [2]). Как музыканта и композитора, его очень интересовало, каким способом эти «источники звука» могут быть приумножены. Что касается узкопрофессиональных задач, решаемых остальными участниками представления, то они, естественно, у каждого были своими, но идея

² Пионер американского абстракционизма Й. Альберс, по словам Раушенберга, был его «прекрасным учителем», но абсолютно «невозможной личностью» [1].

«звука-действия», как и некоторые другие умозаключения Кейджа, дали старт интеллектуальным поискам в смежных с музыкой «театральных видах искусства».

Раушенбергу, в частности, оказалась чрезвычайно близкой кейджевская тема абсолютной «тишины» в музыке, которую композитор трактовал в физическом плане (не как «глухоту» — полное отключение слухового аппарата человека от внешних раздражителей (звуковых сигналов), — а преднамеренное переключение психики с привычного восприятия постоянных звуков на случайные). Учитель (Кейдж) и ученик (Раушенберг), каждый по-своему, пытались разобраться в том, какими выразительными средствами музыки и живописи может быть передана такая тишина.

Двигаясь своим (но, по сути, параллельным кейджевскому) курсом, Раушенберг уже в самом начале своей карьеры художника пришел к так называемой «белой» живописи. В основание его экспериментальной живописной практики был заложен комплекс интеллектуальных размышлений об абсолютной белизне (или пустоте) картины, в которой под непроницаемой пленкой белой краски могло скрываться невидимое Ничто³.

Из описаний перформанса⁴, состоявшегося в колледже «Маунтин Блэк», следует, что участие Раушенберга в композициях постановки было одновременно и непосредственным («ставил на граммофон старые пластинки», «показывал быстро мелькающие “абстрактные слайды” и кинокадры» [3]), и опосредованным «белыми картинами», до начала спектакля прикрепленными к потолку «зрительного зала».

«“Белые картины” Раушенберга улавливали все, что попадало в их поле⁵», — вспоминал Кейдж. — «Ни тишины, ни белого в абсолютном виде не существовало. Однако тишина и белизна позволяли установить необычайную энергетическую связь со слушателем, замороженным

³ Концепт пустоты/белизны был визуализирован Раушенбергом в 1953 году. Показ концепт-продукта в виде картины «Стертый рисунок де Кунинга» сопровождался грандиозным скандалом, так как художник предъявил зрителям в качестве своего творения чистый холст, «побелевший» после удаления изначально нанесенного на него рисунка другого известного в то время художника-абстракциониста.

⁴ Роузли Голдберг использовала по отношению к постановке характеристику «перформанс».

⁵ По всей видимости, речь идет о поздней технике создания «белых картин», примечательной тем, что живописное произведение получалось путем подсвечивания полотен со стороны зрителей. В этом случае тени-призраки, отбрасываемые телами зрителей, ложились на белое, создавая эффект присутствия в нем Невидимого и Фантомного.

тишиной, и со зрителем, наблюдающим бесконечность белой, выходящей за пределы рамы, картины» [4]. Композиции Кейджа и Раушенберга отрицали звук и цвет, но чтобы понять это отрицание, нужно было «включить воображение», поверить в то, что пути открыты, и все возможно.

И в сущности, то же самое, что Кейдж сделал для обнаружения и интеллектуальной интерпретации тишины, Раушенберг — пустоты, или белизны, Мерс Каннингем проделал в отношении неподвижности. Начало для самых общих разговоров на тему постмодерн-танца между Раушенбергом и Каннингемом было также положено в колледже «Блэк Маунтин», однако конкретным содержанием они наполнились лишь после того, как в 1955 году Раушенберг приступил к работе в «Танцевальной компании Мерса Каннингема» в качестве дизайнера костюмов и разработчика театрального реквизита. (До этого Раушенберг регулярно посещал репетиции танцевальной труппы, фотографируя артистов во время подготовки и проведения спектаклей. Многие снимки Раушенберга со временем стали бесценными и с удовольствием использовались организаторами концертной деятельности коллектива в рекламных целях.) С 1954 по 2007 годы Каннингем с Раушенбергом совместными усилиями создали 23 театральные постановки.

Учеба в колледже «Блэк Маунтин» не только превратила обучавшихся в нем молодых художников, поэтов, представителей других художественных профессий в знатоков своего дела, но способствовала расширению их общей искусствоведческой эрудиции. Надпрофессионально значимой, к примеру, представлялась учителям и ученикам проблема языка искусства театра. «Я читал Антонена Арто», — заявлял Кейдж, — «как и он, я полагаю, что сцена представляет собой конкретное физическое пространство, требующее, чтобы его заполняли и давали говорить. Я считаю, что этот конкретный язык сцены, обращенный к чувствам и независимый от звучащего слова, должен удовлетворять, прежде всего, чувствам; что существует поэзия чувств, как есть поэзия языка; что конкретный физический язык... является истинно театральным только тогда, когда выражаемые им мысли ускользают от обычного языка» (цит. по: [2, p. 57]).

Новаторская для перформанса идея отдельного действия, укладываемого в одно и то же время и пространство, была неразрывно связана с идеей дискретности пространства сцены. Визуализируя последнюю, устроители знаменательного спектакля 1952 года разделили аудиторию, в которой разыгрывалась пьеса,

на четыре треугольника, направленных своими вершинами к пустому центру (рис. 1).

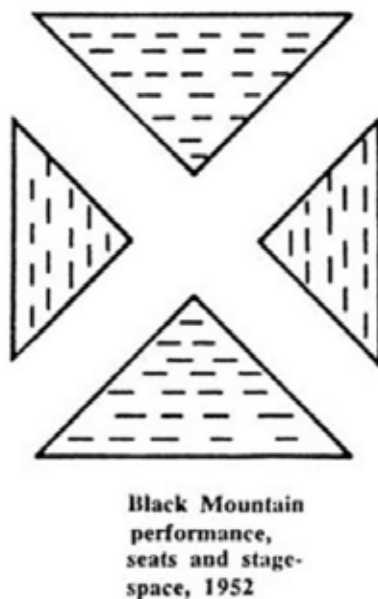


Рис. 1. План сцены, разработанный для спектакля
Джона Кейджа «Театральная пьеса № 1»

Новая схема устройства сцены максимально возможно рассредоточивала места для зрителей. Кроме того, сценическое действие не должно было происходить исключительно в центре, — но и в отдаленных частях аудитории: в четырех треугольниках с посадочными местами для зрителей, в проходах между ними, и даже вверху на потолке.

Раушенберг — Тейлор

Поистине судьбоносной стала для Раушенберга встреча с начинающим и подающим надежду американским танцовщиком Полом Тейлором⁶ на выставке так называемых «комбинированных» картин художника в Конюшенной галерее Нью-Йорка в 1953 году. Тейлора буквально поразили неординарностью замысла и воплощения композиции («комбинации») из земли, мусора и бытового хлама, собранного Раушенбергом неподалеку от места проживания на улице

⁶ В 1953 году Тейлор танцевал в молодой компании Мерса Каннингема, но собирался покинуть ее, так как вынашивал планы открытия своего собственного дела — танцевальной труппы Пола Тейлора.

Фултон: «Мне все это казалось очень красивым, загадочным, мрачно комичным, но, при этом, несколько атавистичным», — вспоминал Тейлор (цит. по: [5]). Как выяснилось вскоре, обоим привлекала перспектива создания произведений искусства с «элементами повседневности». Оба стремились, с одной стороны, привнести элемент естественности в мир искусства, с другой, — выказать свое позитивное, но вместе с тем ироничное, отношение людей искусства к повседневности⁷.

Знакомство закрепили договоренностью: Тейлор попросил художника разработать декорации и костюмы для его дебютной хореографической постановки «Джек и Бобовый стебель» (*Jack and the Beanstalk*). Спектакль, который был исполнен лишь единожды в 1954 году, сам Тейлор определил как «ненарративную сказку» [5], в которой дискретные позы, заимствованные из книжных иллюстраций, были лишены повествовательной связи и, в сущности, подменяли собой историю. Своей работой он бросил вызов Марте Грэм, которая по-прежнему связывала перспективы развития американской хореографии с некогда революционным, упраздненным формы классического балета и осовременившим содержание мировой хореографии, танцем модерн. Тейлор считал, что на этот раз знаменитой танцовщице не хватило тонкости чутья для понимания того, что танец модерн вплотную подошел к очередной черте развития, за которой начинаются глубокие преобразования, связанные с превращением сюжетного искусства в абстрактное формотворчество. В случае с танцем постмодерн «танец не должен иметь никакого “сюжета”, не должен ни о чем “повествовать”. Более того — танец не должен ничего “выражать”. Содержанием танца должен быть сам танец. Если он о чем и рассказывает, так это о теле танцующего человека» [6, с. 172]. Так думал Тейлор, Каннингем и многие другие танцовщики, покинувшие труппу Грэм в середине 1950-х годов.

Раушенберг тонко уловил бунтарский настрой постановщика спектакля. Он и сам взбунтовался против абстрактного экспрессионизма, буквально придавившего американских живописцев нового поколения своим авторитетом, разработав в качестве универсального противоядия от абстрактности абстракционизма способ введения реальных предметов и изображений символов в картины и декорации. Для оформления

⁷ «Он перепрыгнул занудство механического конвейерного производства, позволив себе роскошь понимания искусства как детской игры», — такую оценку творчеству Раушенберга дал наш соотечественник Е. Евтушенко [1].

«ненарративной сказки» Тейлора, к примеру, Раушенберг в качестве «элемента повседневности» использовал игрушку — воздушный шарик на веревке — удивительный и одновременно банальный заменитель изображения волшебного растения. В этой и последующих сценических постановках яркие в своей минималистической выразительности визуальные ряды Раушенберга оказались равнозначными хореографии Тейлора.

Оказавшись в театре, Раушенберг открыл для себя не только пространство сцены, но и другие уголки театра (просцениум, закулисы), о чем не преминул поведать не только посетителям театральных постановок Тейлора, но и собственных выставок картин и комбинаций. Он открыл закрытые невидимые двери, сломал перегородки, разместил за кулисами предметы, ставшие основой его художественного инструментария: лестницы, пожарное оборудование, стулья, велосипеды, колеса и т. п. В новом контексте художник творил в рамках театральной условности, изучая выразительные возможности полупустой сцены, элементарных декораций, использующихся в качестве театрального реквизита бытовых предметов. Впрочем, эксперименты с бытовыми предметами начались задолго до этого. Еще во время выступления в Дартингтонском колледже искусств в Девоне, Раушенберг и Алекс Хей ввели в перформанс гладильную доску и утюг.

Следующая совместная работа художника и танцовщика — спектакль «Три эпитафии» (*Three Epitaphs*, 1956) — своей принадлежностью к специфическому для Нового Орлеана танцевально-музыкальному жанру «черной комедии» (*black dance comedy*)⁸ открывала простор для экспериментирования со сценическими костюмами. Для этой постановки Раушенберг разработал специальные костюмы на основе черных трико с капюшонами, к которым на уровне головы крепились маленькие круглые зеркала, способные отражать свет во время движения танцовщиков (рис. 2).

⁸ Церемония похорон в Новом Орлеане — особая культурная традиция, наполненная семантикой скорби и надежды одновременно. Движение похоронной процессии в сторону кладбища под заупокойную музыку духового оркестра — первая часть ритуала прощания с усопшим. Движение людей с кладбища — вторая, оптимистическая часть трагедии. Возвращающиеся с похорон люди танцевали, чтобы немного загладить свое горе.



Рис. 2. Танцовщики в костюмах Раушенберга. Спектакль «Три эпитафии»

Придуманное художником одеяние намеренно лишало танцовщиков индивидуальности, так как их лица плотно прикрывались трикотажной тканью. Черный цвет добавлял одежде некоторое количество этнической коннотативности, косвенно указывая на афроамериканские корни похоронных танцев.

В «Трех эпитафиях» Тейлор воспользовался идеей кинетического пространства Раушенберга и воссоздал его на сцене с помощью зеркал. Хореограф стремился к скупости, скованности движений. По словам Раушенберга, когда он понимал, что хореографическое решение выглядит приукрашенным, то «переключал музыку Дебюсси на похоронный джаз, чем обеспечивал замену лирических движений свинцовыми» (цит. по: [7]). После этого танцовщики начинали передвигаться медленно, с трудом переставляя ноги: размахивая при этом руками, артисты играли со светом зажатými в ладонях зеркалами.

На передний план спектакля «Семь новых танцев» (*Seven New Dances*, 1957) вышла тема урбанизма. Средствами танца постановщик попытался рассказать зрителям о ритмах жизни большого города: движении по загруженным улицам транспортных средств, тротуарном движении пешеходов, и даже животных. Абстрактный танец Тейлора нашел своих героев: случайных прохожих, спешащих на работу, либо, наоборот, неспешно прогуливающих по улицам людей — мужчин и женщин, стариков и детей.

Программа начиналась с соло Тейлора (номера под названием «Эпическое» — *Epic*), в котором танцовщик стоял без движения, совершал элементарные необходимые для ходьбы движения: переступал с ноги на ногу, приседал в коленях, шагал и т. п. На исполнителе не было специального театрального костюма. Танцовщик был одет в обычный деловой мужской костюм и обут в ботинки.

Одним из других номеров был дуэт — кульминационная часть семичастной программы, — в котором Тейлор, по-прежнему в костюме и при галстуке, выходил на сцену в сопровождении дамы в коктейльном платье (рис. 3).



Рис. 3. Танцовщики в костюмах Раушенберга.

Спектакль «Семь новых танцев: Дуэт»

Партнер стоял неподвижно в центре сцены, а партнерша сидела у его ног, также без движения, ровно четыре минуты. Затем занавес закрывался.

В общем и целом, произведение отсылало подготовленного, т. е. более или менее разбирающегося в теории постмодерна, зрителя к «Белым полотнам» Раушенберга (1951) и кейджевской композиции «4'33» (1952). Неискушенному зрителю разъяснялись следующие «азы» танца постмодерн:

- танец — это любое движение;
- костюм танцовщика — это любая удобная повседневная рабочая и/или домашняя одежда;
- реквизит танцевальной постановки — это все то, что случайно в момент спектакля оказалось вокруг танцовщика;
- музыка танца — это звуки среды, в которой оказался танцовщик в момент исполнения спектакля.

Судя по откликам, эксперимент танцовщика и художника по изучению выразительных возможностей обыденных («пешеходных») движений и выразительности полной неподвижности удался. Критики, побывавшие «на уроке» постмодерн-танца, не без иронии, откликнулись на событие: «Через некоторое время “Данс обсервер” поместил “рецензию” на выступление Тэйлора: примерно 10 квадратных сантиметров пустого места и внизу подпись Л. Х. (Луи Хорст)» [6, с. 181].

К 1960-м годам Тейлор потерял интерес к театральной визуализации «пешеходных движений». Об этом свидетельствует «Трассер» (*Tracer*, 1962) — последняя совместная работа Раушенберга и Тейлора на музыку Джеймса Тенни, соответствующая позднему тейлоровскому стилю, в котором присутствуют возвышенные балетные движения, и проявляется музыкальность хореографа. Раушенберг, при этом, начал стремительно двигаться в противоположном направлении. Как изобретатель «комбинированных картин», он не мог не отреагировать на появление новых технологий (например, шелкографии, хлопковой, «марлевой» печати и т. п.) создания произведений изобразительного искусства, не попробовать внедрить в свои «комбинаты» фотографии, газеты и другие предметы нового быта. В то время он также много работал над проблемой создания и предметного наполнения сценического пространства, в частности, проектировали и изготавливал, символизирующие изобилие информации в современном мире, мельницы-«револьверы» с плексигласовыми стеклянными лопастями [7].

Для оформления «Трассера» Раушенберг собрал набор из предметов, включающий, в том числе, управляемое дистанционно, прикрепленное к деревянной основе, велосипедное колесо. Периодическими вращениями оно сопровождало танец. Трассирующее колесо стало своеобразной эмблемой ритма и механического движения (рис. 4).



Рис. 4. Трассирующее колесо Раушенберга

Если в «белой живописи» Раушенберг работал в поле интеллектуального кейджевского «молчания», то в случае с трассером, созданный им «комбинат» уподобился реди-мейду («Велосипедному колесу» М. Дюшана (1913)).

Творчески взаимодействуя с Тейлором, Раушенберг питался его пластическими идеями, которые причудливо проецировал на собственные живописно-скульптурные произведения. Было и обратное влияние Раушенберга на Тейлора. Последний был приверженцем постоянства, но когда Раушенберг включал в декорации и костюмы, предметы повседневности, Тейлор, в свою очередь, «оживлял» их простыми жестами и элементарными движениями.

За восемь лет сотрудничества художник Раушенберг и танцовщик Тейлор реализовали 17 совместных танцевально-театральных творческих проектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евтушенко Е. А.* Боб Раушенберг и царевна-лягушка // Политика — привилегия всех. Книга публицистики. М.: Изд-во АПН, 1990. 624 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://padaread.com/?book=214273&pg=435-438> (дата обращения: 01.09.2019).
2. *Valdeira da Silva Vieira A.-L.* Teoria da Relatividade Combinatória Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg Lisboa: Universidade de Lisboa 2011, 179 p.
3. Перформанс в Блэк Маунтин колледже [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Перформанс_в_Блэк-Маунтин-колледже (дата обращения: 01.09.2019).
4. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings 1973. [Электронный ресурс]. URL: https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf (дата обращения: 01.09.2019).
5. *Harris J.* Dance among Friends Robert Rauschenberg's Collaborations with Paul Taylor, Merce Cunningham, and Trisha Brown [Электронный ресурс]. URL: <https://www.moma.org/calendar/events/3441> (дата обращения: 01.09.2019).
6. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 392 с.
7. Роберт Раушенберг: биография, работы, фото [Электронный ресурс]. URL: <https://fb.ru/article/250094/robert-raushenberg-biografiya-raboty-i-foto> (дата обращения: 01.09.2019).

REFERENCES

1. *Evtushenko E. A.* Bob Raushenberg i czarevna-lyagushka // Politika — privilegiya vsesh. Kniga publicistiki. M.: Izd-vo APN, 1990. 624 s. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://padaread.com/?book=214273&pg=435-438> (data obrashheniya: 01.09.2019).
2. *Valdeira da Silva Vieira A.-L.* Teoria da Relatividade Combinatória Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011. 179 p.
3. Performans v Ble`k Mauntin kolledzhe [E`lektronny`j resurs]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Performans_v_Ble`k-Mauntin-kolledzhe (data obrashheniya: 01.09.2019).

4. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings 1973. [E`lektronny`j resurs]. URL: https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf (data obrashheniya: 01.09.2019).

5. *Harris J.* Dance among Friends Robert Rauschenberg's Collaborations with Paul Taylor, Merce Cunningham, and Trisha Brown [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.moma.org/calendar/events/3441> (data obrashheniya: 01.09.2019).

6. *Suricz E. Ya.* Balet i tanecz v Amerike: Ocherki istorii. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. Un-ta, 2004. 392 s.

7. Robert Raushenberg: biografiya, raboty`, foto [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://fb.ru/article/250094/robert-raushenberg-biografiya-raboty-foto> (data obrashheniya: 01.09.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; yulianvk@gmail.com

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Yulia O. Novik — Dr. Habil., Ass. Prof.; yulianvk@gmail.com

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6953-4452>

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

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

Researcher ID: U-3307-2017

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.024; 792.021

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ПОИСКИ С. М. ЮНОВИЧ НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

*Байгузина Е. Н.*¹

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

В статье анализируется сценография балетных спектаклей С. Юнович (1910–1996), созданных на советской сцене в конце 1960–1970-х годов и, исходя из концепции изображения места действия рассматриваются вопросы типологии сценографии. Автор приходит к выводу, что в своих сценографических решениях С. М. Юнович отдавала предпочтение типу балетной сценографии, представляющему собой обобщенное место действия. Это образ сказки в классических балетах «Спящая красавица» и «Корсар», единая пластическая установка с архетипическим образом дороги в балете «Гамлет», условное место действия (в миниатюрах Л. В. Якобсона), игровая сценография в спектакле «Снегурочка», основанном на формах народного фольклора.

Ключевые слова: С. М. Юнович, балет, эскиз, типология, обобщенное место действия, игровая сценография.

SCENOGRAPHIC SEARCHES BY S. M. YUNOVICH ON THE BALLET SCENE

*Baiguzina E. N.*¹

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

The article analyzes the scenography of the ballet performances by S. Yunovich (1910–1996), created on the Soviet stage in the late 1960s and 1970s. The research considers the typology of theatrical scenery art by Yunovich through the concept of the stage image of the scene.

The author comes to the conclusion that Yunovich preferred to use the type of ballet scenography, representing a generalized scene (fairy tale in the classical ballets *The Sleeping Beauty* and *Corsair*; a single plastic installation with the archetypal image of the road in the ballet *Hamlet*); conditional scene in miniatures of L. Jacobson; game scenography in a play based on the forms of folklore (*The Snow Maiden*).

Keywords: S. Yunovich, ballet, sketch, typology, generalized scene, game set design.

Благодарности

Автор благодарит А. Г. Гай, М. И. Цаповцкую, И. И. Хатко — директора и сотрудников Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки — за согласие и содействие в публикации эскизов С. М. Юнович; также выражает признательность Г. А. Еникеевой (в 1970-е гг. солистке ансамбля «Хореографические миниатюры») и Н. Н. Зозулиной (профессору Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой) за предоставленную возможность ознакомиться с видео и фотоматериалами их личных архивов.

Софья Марковна Юнович (1910–1996) — выдающийся театральный художник советской эпохи, выпускница Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры (1938) по мастерской театрально-декорационной живописи под руководством М. П. Бобышова, оформившая за свою жизнь около пятидесяти постановок на сцене прославленного Кировского, Большого драматического, Пушкинского, Малого оперного и других театров Советского Союза. В театральной среде Ленинграда Софья Юнович была личностью легендарной и противоречивой, сочетавшей нежность и грубость, лиризм и эксцентричность [1]. Обладая широким кругозором, наделенная музыкальной чуткостью и неумейной фантазией, Софья Марковна с упоением работала как сценграф самых разных жанров: драм («Нашествие», 1943; «Добрый человек из Сезуана», 1962; «Три сестры», 1965; «Луна для пасынков судьбы», 1968); комедий («Лгун», 1940; «Много шума из ничего», 1941), водевилей («Соломенная шляпка», 1968), опер («Садко», 1953; «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», 1958; «Бенвенутто Челлини», 1969) и оперетты («Трембита», 1950; «Сильва», 1954).

Несмотря на выдающийся вклад Юнович в развитие советской сценографии середины и второй половины XX века, творческое наследие художницы изучено не сполна. Среди обзорных и критических публикаций, вступительных статей к альбомам и каталогам самое значимое исследование принадлежит Р. И. Власовой [2], в котором автор проследила становление и творческий путь мастера. Многочисленные эскизы Софьи Юнович хранятся в таких собраниях как: Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского, Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека, частных коллекциях, причем значительная часть этого творческого наследия до сих пор не опубликована. Опираясь на эту базу, художественные и документальные материалы, архивные фотографии и видео-документы, используя предложенную В. И. Березкиным [3], типологию декорационного искусства как *сценического изображения места действия*, сделаем попытку проанализировать сценографические поиски С. М. Юнович на балетной сцене.

Интерес к балету художница обнаружила еще в молодые годы, создав несколько десятков эскизов, однако постановки в ее оформлении тогда не были осуществлены («Ромео и Джульетта», 1938; «Юность», 1946). В творчески зрелые годы (конец 1960-х – 1970-е) балет захватил художницу. На пике своего мастерства она оформила пять спектаклей, в которых с наибольшей определенностью проявились ее колористические поиски, направленные на отражение эмоциональных коллизий сюжетов («Спящая красавица» (1967), «Гамлет» (1970), «Корсар» (1973), «Хореографические миниатюры» (1974), «Снегурочка» (1977)). Уже по этим постановкам видно, что Юнович тяготела к *игровой сценографии* и созданию *обобщенного места действия*. Последняя тенденция в отечественном театральном-декорационном искусстве 1960-х годов занимала важное место [3, с. 60]. По точному наблюдению искусствоведа Л. С. Овэс, Юнович в своем творчестве удалось соединить «два берега русского театрально-декорационного искусства» [4, с. 178] — колоризм К. А. Коровина и М. А. Врубеля и сценографические поиски 1960-х годов.

Юнович проявляла большую изобретательность в организации сценического пространства, используя не только традиционную для балета кулисно-арочную систему декораций, но и широкий диапазон объемно-планировочных решений. Оригинальностью пространственного построения отличался уже первый балетный спектакль, оформлен-

ный художницей — «Спящая красавица» (1967, Новосибирский театр оперы и балета, хореография М. И. Петипа, редакция К. М. Сергеева). Упразднив привычные боковые кулисы на штанкетках, Софья Марковна заполнила сцену узорчатыми башнеобразными конструкциями со свечами, прикрепленными к фуркам на колесах. Легко перемещаясь по сцене, они образовывали череду меняющихся декораций, напоминая своими очертаниями и театральные ложи (в сцене свадьбы Авроры и Дезире), и дворцовые интерьеры, «и придворных дам в фижмах, и искусно подстриженные парковые насаждения знаменитого Версаля» [2, с. 31]. На ступенях полукруглого планшета сцены располагались придворные в пышных костюмах. Завершали оформление сменные живописные задники в дымке пастельных розово-сиреневых и лимонно-изумрудных тонов.

Как отмечала сама Юнович, в «Спящей красавице» ей хотелось создать сказку-феерию, и она «сделала так, что все пространство сцены светилось. Все оно заполнялось свечками. Свечки как бы висели в воздухе, создавая сферу волшебного сияния. Это создавало сказочность» [5, с. 227]. Перед зрителем представало не традиционное для «Спящей...», стилизованное под эпоху Короля-Солнца место действия, а *обобщенное и сказочно-фантастическое*.

В сцене охоты рыжевато-зеленый задник изображал загнанных оленей с рогами-шандалами, на которых сидели птицы (ил. 1 на вклейке между с. 54 и 65)¹. Дамы в люстрообразных шляпах и кринолинах, украшенных оплывшими свечами, сходили с конструкций в виде канделябров (ил. 2 на вклейке между с. 54 и 65). «Вальс цветов» лепестками слетал на планшет с сиреневых футок-кустов и т. п. Подобного рода прием, когда действие выходило на планшет, как бы с волшебной вещи, увеличенной до масштабов сцены, набирал особую популярность в музыкальном театре конца 1950-1960-х годов, (достаточно вспомнить раскрывающуюся книгу в «Легенде о любви», малахитовую шкатулку в «Каменном цветке», огромную елку в «Щелкунчике» С. Б. Вирсаладзе) [3, с. 70].

Работая над сценическими костюмам к «Спящей...», Юнович следовала выработанному и озвученному ею самой принципу: «Балетный костюм труден для создания образа. Всегда задача — как одеть тело

¹ Представленные в Приложении к настоящей статье иллюстрации воспроизводятся с электронных копий эскизов С. М. Юнович из Собрания Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки в соответствии с Договором неисключительного права воспроизведения № 032019 от 09.04.2019.

скупыми средствами? <...> Для этого спектакля в контраст танцевальным легким костюмам я делала пышно-декоративные костюмы штаффажу. Его роль в общей изобразительной картине исполнял миманс, одетый в широко нарисованные костюмы с большими головными уборами» [5, с. 226]. Сохранившиеся эскизы дают исчерпывающее представление об этом: костюмы для классических балетных партий (Авроры, Фей, Розового вальса и др.) лаконичны по силуэту — укороченные пачки, облегающие лифы, наряды для характерных партий и миманса (Король, Королева, придворные и др.) изобилуют воланами кружев, фонтанами перьев, затейливыми каскадами шейфов и рукавов (ил. 3 на вклейке между с. 54 и 65). «Конкретная бытовая деталь в балете нарушает логику жанра. Балет — искусство условное. Поэтому я и делала в «Спящей красавице» плоские корзиночки с цветами, кружевные скрипки для мальчиков, не столько скрипки, сколько тему их. <...> Я бутафорию в балете не люблю. Я всегда ищу метафору, своего рода символ» [5, с. 226]. Подобными метафорами в «Спящей...» стали прихотливо-орнаментальные сирень и свечи.

Уже в эскизах к классическим партиям из «Спящей...» сложилась особая изобразительная стилистика Юнович, которая нашла свое продолжение в оформлении последующих балетов. Фигурки танцовщиц носят предельно обобщенные, геометризованные формы — часто это два острых треугольника (лиф и коротенькая пачка, сходящиеся в осиной талии), дополненные острым клином не разделенных ножек, покатыми плечиками и крошечным «бутоном» головки на длинной шейке. Безусловно, художница знала, на каких артистов шились костюмы, но на эскизах ее героини всегда оставались имперсональными, со схематично прорисованными лицами. Балетное движение лишь слегка угадывалось в воздушности или легком покачивании фигурки (ил. 4 на вклейке между с. 54 и 65), напоминающей хрупкий цветок на колеблющемся стебле.

По словам Ф. Я. Сыркиной, эскизы Юнович «оставляют впечатление экспромтов, рожденных несколькими точными и свободными ударами кисти в какие-то счастливые мгновенья» [6, с. 13]. На самом деле поиски были мучительными и долгими, о чем свидетельствует масса вариантов одного и того же эскиза декорации, конструкции фурки, костюма. В последних сценический образ рождался из легких карандашных силуэтов, тонкой нюансировки пастельных оттенков, которая включалась на сцене в живописную декорационную симфонию своеобразным контрапунктом. В третьем акте «Спящей...» белый

кружевной дворец Авроры вырастал из корзины цветов на фоне нежнейшего изумрудно-сиреневого фона; здесь в «Розовом вальсе» кружились балеринки в розовых пачках. В сцене «Охоты» дамы в насыщенных изумрудных нарядах эффектно застывали на фоне лимонно-зеленого задника со скачущими оленями-канделябрами. Подобные принципы эскизного и колористического решения спектакля были близки к приемам гениального современника Юнович — Симона Вирсаладзе. Например, в работе последнего над той же «Спящей красавицей» (1952, ГАТОБ им. С. М. Кирова, хореография М. И. Петипа, редакция К. М. Сергеева) были нарочито примитивизированны лица в эскизах костюмов, но тщательно проработана их цветовая структура; соединены «романтический характер образного содержания и “симфоничность” живописного мышления» [7, с. 60].

Летом 1967 года Новосибирский театр привозил «Спящую красавицу» на гастроли в столицу, где по достоинству оценили смелость поисков ее создателей. Балетные критики особенно отмечали «причудливые романтические ландшафты» Юнович, способствовавшие успеху постановки [8, с. 3]. Линия лирического романтизма закрепилась как доминантная при работе художницы на балетной сцене. С новыми нюансами она развивалась в балете «Корсар» (1973, ГАТОБ им. С. М. Кирова, хореография М. И. Петипа, редакция К. М. Сергеева).

С точки зрения типологии, в «Корсаре», как и в «Спящей...», сценография решалась в виде *обобщенного места действия сказочно-фантастического характера*. В наиболее выразительной с хореографической точки зрения картине «Оживленный сад» персонажи-цветы как бы прорастали из серебристо-розового орнаментально-декоративного задника. Однако, в отличие от «Спящей», организация сценического пространства была предельно упрощена. Юнович использовала традиционный *кулисно-арочный тип декорации*, оставив сцену открытой, дабы «творить балетмейстеру и танцевать на ней очень удобно» [9, с. 27].

Из объемных элементов в «Оживленном саду» были задействованы восемь светящихся лампад в восточном духе, висящих на разных уровнях и организовывающих планы сценического пространства, что крайне важно в балетном спектакле. Подобные же кованые лампы светились холодным серебристым светом на кобальтово-черном фоне в сцене «Ночь у Паши», структурно оформляя огромную сцену Кировского театра. Большое расстояние от зрителя диктовало укрупненные пропорции декораций; их элементы были обобщены. В этом

смысле Юнович «обладала потрясающим чувством масштаба, умением крупно видеть, что редкость в музыкальном театре» [10].

Визуальные решения Юнович были не вполне созвучны байроническому романтизму², от которого стремился отталкиваться в своей редакции «Корсара» К. М. Сергеев. В нарочитой примитивизации образительного ряда, в обилии розовых пачечных гирлянд и характеристике персонажей можно заметить ироническую нотку, желание стряхнуть наивную романтику [2, с. 32] (ил. 5 на вклейке между с. 54 и 65). Обильно позолоченные костюмы корсаров с щедро апплицированными трико были, скорее, похожи на наряды придворных кавалеров, чем на морских пиратов. Впрочем, ирония не исключала гармонии, и в сцене «Оживленного сада» цветное созвучие цикламеновых пачек ласкало взор, а «финальная пирамида, усиленная точками шоколадных арапчат, напоминала не взбитый торт, как обычно, но огромную корзину садовых цветов» [11, с. 310].

Сочетание тонкого лиризма с ироничностью и изяществом колорита стали отличительной чертой эскизов Юнович к балетным постановкам. Эти особенности ярко проявились при работе не только над масштабными спектаклями К. Сергеева, но и над миниатюрами Леонида Яковсона «Моцартиана»³ и «Шесть пар па-де-де»⁴. Специфическая форма лаконичных миниатюр, отражающих дух танцев разных эпох, задавала соответствующую структуру сценического пространства, очищенного от всяких аллюзий и исторических ассоциаций. Декорация была условна и состояла из нейтрального задника (художник В. Паршиков) и серых кулис с полностью свободным планшетом сцены. Все свои силы Юнович сосредоточила на костюмах, эскизы к которым она выполнила с «неподражаемым артистизмом, изяществом, грациозностью, благородством вкуса, объединила их общей нежно-пастельной тональностью и современной “приперченностью” в рисунке, силуэте, цвете» [2, с. 34].

В Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеке хранится более сорока эскизов к миниатюрам, у большинства из которых не уточнена атрибуция, к каким именно номерам Яковсона они создавались. Сравнительный анализ конструктивных особенностей

² Либретто балета «Корсар» создано по одноименной поэме Дж. Байрона (1814).

³ «Сюрприз», музыка Й. Гайдна, «Секстет», «Женские вариации», «Мужские вариации», «Менуэт» музыка В. А. Моцарта, 1974, ансамбль «Хореографические миниатюры».

⁴ Музыка Дж. Россини, Г. Доницетти, Ф. Шопена, Ф. Легара, Б. Бриттена, А. Оннегера, 1974, ансамбль «Хореографические миниатюры».

эскизов костюмов с архивными фотографиями и видеоматериалами из балетов позволяют восполнить этот пробел. Например, эскиз женского костюма с короткой бледно-желтой пачкой, рукавами-фонариками и узким корсажем на шнуровке, несомненно, исполнен для па-де-де Россини. Эскиз мужского костюма с юбочкой-панье, розовым трико и пышным париком, очевидно, является одним из вариантов костюма короля Людовика XIV к миниатюре «Сюрприз» (музыка Й. Гайдна) (ил. 6 на вклейке между с. 54 и 65). Шутливый номер Якобсона, отсылавший зрителя к маскарадам Короля-Солнца, обыгрывал сюжет, связанный с появлением Людовика XIV на балу вместе со скромно одетой дамой в маске. Король предлагал двум придворным поменяться дамами (также скрывавшими лица под масками), но получал отказ. В финале танцующие снимали маски, и кавалеры с ужасом узнавали, что их партнерши — уродливые старухи, тогда как дама Людовика оказывалась писаной красавицей, скрывавшей под скромной накидкой роскошный наряд (ил. 7 на вклейке между с. 54 и 65).

Прекрасно зная стилистику эпохи, Юнович не стремилась к стилизации: костюмы лишь отдаленно напоминали пышность церемониала, шутливо обыгрывая элементы сценического костюма XVIII века в духе Л. Боке (юбочка-панье, плюмаж, пышные кринолины). По многочисленным эскизам можно проследить сложный процесс поисков образов: сначала художница выполняла карандашные черно-белые рисунки, в которых намечала конструктивные особенности наряда, потом искала колористический ключ образа, тогда как сам эскиз оставался весьма условным. Его доработка шла в швейном цехе, где художница жестко добивалась от портных нужного результата: «Главное при переносе эскиза — передать цветовые и тоновые отношения, количество того или иного цвета, ритм мазка, ритм положенного цвета, то есть образный смысл эскиза. Чертеж можно перенести и без масштабных пространственных поправок, но ведь чертеж не искусство, он не выражает образа. Выполнять мои эскизы исполнителям трудно. Я не безразлична к воплощению своей работы на сцене и требовательна ко всем, кто вместе со мной создает спектакль» [12, с. 364]. О многократных непростых примерках, требовательности Юнович, для которой каждая мелкая, вроде волана, рюши, розочки, их фактуры, цвета и размера, деталь в костюме имела огромное значение, ходили легенды. Как вспоминал Э. С. Кочергин: «Когда она шла в мастерские и там было что-то не в порядке, кто-то обязательно стоял на стреме и кричал: “Атас! Сонька идет!”» [1].

Шесть костюмов к «Сюрпризу» вышли необычайно вычурными и ироничными, что вполне отвечало характеру миниатюры. По стилистике ближе всего к ним подходили наряды дуэта из «Менуэта» Моцарта. Так, имитирующий камзол забавный мужской костюм, сшитый в виде комбинезона (ил. 8 на вклейке между с. 54 и 65), был расшит рюшами и цветочками изумрудного тона, что добавляло образу жеманность и игривость. Женский наряд к «Менуэту» из пышной газовой тюники, щедро усыпанной рельефными букетиками, при всей его классической дансантности, доносил аромат эпохи «суетных маркиз».

Костюмы к другим номерам Якобсона Юнович исполнила лаконичнее и проще. Они не несли в себе исторических ассоциаций. Мужские комбинезоны и женские купальники с короткими воздушными юбочками были лаконично апплицированы мелкими цветочками в «Секстете», где основную сюжетную нагрузку несли колористические нюансы. Безуспешные поиски любви трех пар визуально выражались в сиреневых, желтых и лиловых тонах, причем мужские костюмы имели более насыщенные оттенки. Объемное апплицирование облегающих костюмов — один из главных технических приемов Юнович, задействованных в миниатюрах Якобсона.

В работах, выполненных Юнович для Якобсона, тонкий лиризм сочетался с ироничностью, «наиболее широкое развитие лирическая линия получила в “Снегурочке”» [2, с. 34], балете, поставленном Н. А. Долгушиным на музыку Н. А. Римского-Корсакова для Народного театра балета при ДК имени А. М. Горького в 1980 году. Заслуживает внимания как история создания самого балета, так и тот факт, что множество спектаклей для самодеятельного коллектива в советские годы ставили профессиональные хореографы (в свое время с ним сотрудничали Б. А. Фенстер, Ю. Н. Григорович, Н. А. Анисимова). Долгушин вспоминал: «Когда я предложил Софье Марковне совместную работу над “Снегурочкой”, то удивился, не получив отказа. Юнович не испугалась работы в самодеятельном коллективе <...> с рискованным положением музыки оперы на балетную версию. (Может быть потому, что, то был ее любимый Римский-Корсаков?)» [11, с. 311].

Работа над спектаклем шла довольно долго: эскизы Юнович датированы 1977 годом, тогда как премьера балета состоялась лишь 26 декабря 1980 года. Долгушин объяснял промедление спецификой Народного театра: «главная из них — отсутствие ритмичной работы из-за невозможности постоянного присутствия актеров-исполнителей на каждой репетиции» [13, с. 9]. При этом балетмейстер, отдавая

должное художнице, вспоминал, что хореография «возникла из форм народных игрищ, подсказанных Софьей Марковной, созданных ее таинственным даром» [11, с. 312]. Долгушин, не ставя сложных задач перед исполнителями, остановился на стилистике «плясового обрядового фольклора» [14, с. 30]. Только Снегурочка и вестницы Весны танцевали на пуантах; пальцевая техника возвышала их образы над обыденностью Берендеева царства.

Сценографические поиски Юнович в «Снегурочке» были длительными. С точки зрения типологии они завершились необычным для балетных спектаклей вариантом. Художница задействовала *единую установку* (на фоне золотистого холста — прогибающаяся падуга небосвода в виде беленого холста, круглящийся пригорок, из-за которого поднималось Солнце с лучами из дранки) с принципами *игровой сценографии*, когда необходимые декорационные элементы (палаты Берендея, Ярило-Солнце, Масленица, зачарованный лес и др.) выносились на шестах, вывозились и обыгрывались актерами (ил. 9 на вклейке между с. 54 и 65). Подобное направление было довольно устойчивой тенденцией для отечественной драматической сцены 1960-1970-х годов (Д. Л. Боровский, С. М. Бархин), но нетипичным для сцены балетной. Отличительной особенностью *игровой сценографии* Юнович было еще и то, что танцовщики работали с образами, имеющими автономное значение. Например, выносимое на шестах плоское Ярило-Солнце (фольклорное, похожее на гигантский глаз) было активным действующим персонажем: его приближали к Снегурочке, а в сцене гибели героини закрывали ее им. Конечно, во многом использование Юнович игровой сценографии было связано с ограниченными финансовыми возможностями самодеятельного коллектива. Известно, что ее первоначальный замысел был иным — сложный макет с завесой из лыка, пеньки, манильского каната [2, с. 34]. Однако следует признать, что задействие приемов *игровой сценографии* оказалось весьма органичным для спектакля, основанного на формах народного фольклора.

В отличие от других балетных постановок, в «Снегурочке» Юнович одела всех танцовщиков в длинные фольклорные туники, поясняя свой замысел так: «Почему я сделала для балета “Снегурочка” <...> рубахи? Да потому, что одно дело — отработанное балетное тело, другое дело — тело человека, который пришел в самодеятельность с завода. Его нельзя оголять» [5, с. 227]. Эскизы костюмов (как всегда у Юнович) — очень схематичные и лапидарные, приправленные иронией. Они в основном намечали общую концепцию и цветовой строй

образов: белоснежное платье Снегурочки менялось по ходу действия на красное; полыхали алыми тонами туники Купавы и Мизгиря; переливались нежной пастелью наряды вестников Весны. Зелено-голубые костюмы Берендеев напоминали «то бересту, то корневища, бороды, словно лесные побеги, дудочка Леля — вся в ветках молодой березы, на шапке же его доверчиво приютились маленькие пичужки» [2, с. 34]. По счастливой случайности сохранился ряд подлинных костюмов к балету, переданных в 2015 году Санкт-Петербургскому музею театрального и музыкального искусства⁵. Длинные шифоновые туники, напоминающие русские сарафаны, отличаются тонкими цветовыми нюансами, лаконичным фактурным орнаментом; сочные кокошники декорированы укрупненными цветами, то есть в основу сказочных поэтических образов художницей было заложено фольклорное начало.

Лирико-романтическое направление с акцентом на живописность в оформлении рассмотренных выше балетов было ведущим в творчестве Юнович, но не единственным. Иную, романтико-драматическую линию представлял балет «Гамлет» (1970, ГАТОБ им. С. М. Кирова, музыка Н. П. Червинского, хореография К. М. Сергеева). Здесь художница поднялась на более высокий уровень обобщения места действия, создав *единую пластическую установку*, связанную с шекспировской ремаркой: «Дания — тюрьма». У арьерсцены располагался пандус со спусками, который становился дополнительной игровой площадкой, позволяя вести мизансцены в двух планах. Он рождал *архетипический образ дороги*, как безысходности судьбы Гамлета в сцене «Быть или не быть?»; обыгрывался как: королевский трон в сцене «Вакханалии», мрачный замок в картине «Эльсинор», королевский помост в сцене «Мышеловка», кровати в спальне Гертруды. Апплицированный тюль-сетка завешивал менявшийся живописный задник: высвечиваясь прожектором, он напоминал гигантскую кладку стен. Юнович поясняла: «Если отыскивать в “Гамлете” зрительный образ-символ, то для меня им была как раз эта стена-решётка, одевшая, в сущности, весь спектакль. При обсуждении макета высказывались сомнения: почему нет конкретной эпохи, почему так страшно? А я парировала тем, что Гамлет принадлежит не одной эпохе, а всем» [5, с. 226].

За сеткой в каждой картине высвечивались транспарантные проекции, не несущие конкретной изобразительности, но содержащие

⁵ В 2017 г. в музее-квартире Н. А. Римского-Корсакова на выставке «В предчувствии весны» экспонировались костюмы С. М. Юнович к балету «Снегурочка», представляя материализацию замысла художницы.

метафору. Художница поясняла свой замысел так: «В либретто Офелия гибнет, зацепившись за камыши, я же видела ее гибель как гибель духа, как гибель уже апокалипсическую, а вовсе не бытовую. Отсюда возникает синий круг, трагический отзвук озера, видимый сквозь стену-решетку» [5, с. 226] (ил. 10 на вклейке между с. 54 и 65). Этот круг, как воронка, концентрировал потоки энергии, уносившие в свою пучину Офелию. Каждая из одиннадцати картин балета обнажала дух шекспировской трагедии: строилась на резких ритмах абстрактных линий, мятущегося цвета и света. Колористически картины выдержаны в скупых тонах черного и белого, пурпурного и сине-голубого. Эпически-суровым смотрится ахроматический черно-белый эскиз к картине «Быть или не быть?» (ил. 11 на вклейке между с. 54 и 65).

Кажется, что всего два цвета должны выглядеть маловыразительно. Однако на сцене, благодаря отливающей бронзой апплицированной сетке, световым эффектам, разнообразию фактур создавалось тонкое варьирование тонов; декорации наделялись экспансивным бытием. Одинокaя фигура Гамлета, спускавшегося по черному пандусу на фоне мерцающего белого задника, казалась укрупненной в масштабе, как бы на фоне сценического неба. Благодаря абстрактности и предельной обобщенности форм, лапидарности изобразительных средств Юнович удалось поднять сценографию «Гамлета» на метафизическую высоту.

Если декорации к «Гамлету» были лишены примет времени, то в костюмах, при всей их лаконичности (строгие колеты, туники и трико), были ненавязчиво «процитированы» элементы моды елизаветинской эпохи: сборчатые баски на таллии и газовые шлейфы (имитирующие пышные кринолины) в женских костюмах; широкие плечи, рукава-буфф и плащи — в мужских. Подобные детали не только приближали к эпохе, но и подчеркивали «атмосферу, настроение сценического действия. Так, черный рукав колета или черная лента на поясе в костюмах придворных в сцене реквием сменяется красным рукавом, перчаткой и лентой в сцене пира» [15, с. 222]. Юнович категорически отказывалась вводить в спектакль хоть какую-то бутафорию, даже там, где она была необходима по сюжету. Например, в сцене пира хореограф Сергеев с большим трудом уговорил художницу посадить Клавдия и Гертруду не на пол, а хотя бы на скамейки [2, с. 27]: «Для меня бутафория в «Гамлете» невозможна. Поэтому я делала воинам вместо кинжалов длинные красные рукава костюмов с такой же красной перчаткой-кинжалом. Бутафория

присутствовала только в одной сцене спектакля — в Мышеловке», — аргументировала художница [5, с. 226].

В многочисленных эскизах костюмов к «Гамлету» (карандашные рисунки, пастель) видны как напряженные поиски шекспировских образов, так и разработки пластических характеристик персонажей. Эскизы, как всегда у Юнович, предельно лаконичны и обобщены; по-готически вытянутые фигуры отличаются резкой графичностью и эмоциональной напряженностью. Они просты и суровы, без излишних деталей или украшений, их выразительность строится на колорите и острых силуэтах. Художница как бы подсказывала хореографу балетную лексику, добиваясь нарочитой жесткости рисунка, остроты жестов и позировок. Властным и упертым выглядит широкоплечий Клавдий, изящны, как иглы, «колющиеся» придворные дамы. Асимметричные наряды надменных рыцарей Эльсинора подчеркивают резкость и остроту их движений. Одним из самых выразительных и «танцевальных» вышел лист с Гертрудой, изображенной в профиль, что не типично для эскиза костюма. Мучительно прогнувшаяся фигурка, подобная натянутому луку, исполняет на пуантах чеканные балетные движения в духе па-де-бурре. Минимум художественных средств Юнович добивалась максимального раскрытия образа страстной и страдающей королевы.

По оценкам современников, в частности, одного из первых исполнителей партии Гамлета — Н. Долгушина, именно Юнович «удалось поднять спектакль на уровень шекспировских проблем неожиданностью сценического решения» [11, с. 310]. Тогда как музыка и хореография в «Гамлете» не нашли соответствующего воплощения, получилась эффектная пьеса о мести, за пределами которой остался характер Гамлета, его сомнения, конфликт мысли и действия [16, с. 27]. Музыкальной драматургии не хватило «философской глубины и мощи, а некоторые эпизоды излишне растянuty» [17, с. 3].

В рассмотренных балетных спектаклях Юнович можно обозначить основные направления ее творческих поисков: раскрывающий драматургию спектакля тонко нюансированный колорит, лаконизм художественных средств, ироничность в костюмах. С точки зрения типологии оформления балетного спектакля, сценография преимущественно представлена *обобщенным местом действия*, с включением *игровой сценографии*. Важной особенностью находок Юнович является широкий диапазон объемно-планировочных решений сценического пространства: традиционного кулисно-арочного, условного задника, единой пластической установки, передвижных механизмов.

У Юнович было желание работать над балетами еще, но «звезды» больше не сошлись. Константин Сергеев, пригласивший ее оформить «Левшу» (1976), в итоге передал заказ Борису Мессереру, в 1949 году балет «Юность» Михаила Чулаки вместо Юнович оформляла Татьяна Бруни. Во многом причина тому — сложный бескомпромиссный характер художницы. Понимая причину своей неполной востребованности, Юнович признавалась: «Я, наверное, сама виновата, что не нашла своего единомышленника. Я была своевольна, строптива, ни под кого не желала подстраиваться. Да и родилась не вовремя, попав порой творческого накала в полосу безрежиссерья — 40-50-е годы» [5, с. 229]. Необузданность и бунтарство, пронесенное через всю жизнь, косвенно подвели Юнович к трагической смерти. В 1996 году Софья Марковна подверглась нападению грабителей в своей петербургской квартире, которым, будучи связанной, оказывала активное сопротивление. Воры пришли по наводке за двумя ампирами канделябрами. Софье Юнович было 86 лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочергин Э. О Софье Маркове Юнович [Электронный ресурс] // URL: <https://kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio> (дата обращения: 10.04.2019).
2. Юнович С. М. Альбом / авт.-сост. Р. И. Власова. Л.: Художник РСФСР, 1988. 42 с., ил.
3. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Вторая половина XX века: М.: Эдиториал УРСС, 2001. 808 с.
4. Художники сцены: Наследие Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского / сост. Л. С. Овэс. СПб.: Лик, 2004. 213 с., ил.
- Юнович С. М. О профессии // Советские художники театра и кино. Вып. 5. М.: Советский художник, 1983. С. 218–232.
5. Юнович С. М. Каталог выставки / авт.-сост. Ф. Сыркина. Л.: Искусство, 1981. 48 с., ил.
6. Ванслов В. Симон Багратович Вирсаладзе. М.: Советский художник, 1969. 200 с., ил.
7. Эльяш Н. Традиции и поиски // Советская культура. 1967. № 91 (3 авг.). С. 3.
8. Попов Ин. Возвращение любви // Театральная жизнь, 1974. № 2 (янв.). С. 26–27.

9. Азизян М. О Софье Маркове Юнович [Электронный ресурс] // URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio/> (дата обращения: 10.04.2019).
10. Долгушин Н. А. Художник театра музыкального // Танец. Спектакль. Жизнь. О жизни и творчестве Никиты Долгушина / сост. М. П. Иванов. СПб.: АКСУМ, 2014. С. 307–312.
11. Юнович С. Так думаю // Художники театра о своем творчестве. М.: Советский художник, 1973. С. 361–381.
12. «Снегурочка» на сцене народного театра // Театральный Ленинград. 1981. № 11 (13–18 марта). С. 8–9.
13. Прохорова В. Поэтический гимн прекрасному // Театральная жизнь. 1981. № 10. С. 30–31.
14. Прохорова В. Константин Сергеев. Л.: Искусство, 1974. 248 с.
15. Тараканов М. Быть или не быть «Гамлету» в балете? // Советская музыка. 1975. № 5. С. 19–27.
16. Эльяш Н. Смелость мысли. Балет «Гамлет» на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова // Советская культура. 1971. 23 марта. С. 3.

REFERENCES

1. Kochergin E`. O Sof`e Markove Yunovich [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio> (data obrashheniya: 10.04.2019).
2. Yunovich S. M. Al`bom / avt.-sost. R. I. Vlasova. L.: Xudozhnik RSFSR, 1988. 42 s., il.
3. Berezkin V. I. Iskustvo scenografii mirovogo teatra. Vtoraya polovina XX veka: M.: E`ditorial URSS, 2001. 808 s.
4. Xudozhniki sceny`: Nasledie Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo akademicheskogo teatra opery` i baleta im. M. P. Musorgskogo / sost. L. S. Ove`s. SPb.: Lik, 2004. 213 s., il.
5. Yunovich S. M. O professii // Sovetskie xudozhniki teatra i kino. Vy`p. 5. M.: Sovetskij xudozhnik, 1983. S. 218–232.
6. Yunovich S. M. Katalog vy`stavki / avt.-sost. F. Sy`rkina. L.: Iskustvo, 1981. 48 s., il.

7. *Vanslov V.* Simon Bagratovich Virsaladze. M.: Sovetskij xudozhnik, 1969. 200 s., il.
8. *E`l`yash N.* Tradicii i poiski // Sovetskaya kul`tura. 1967. № 91 (3 avg.). S. 3.
9. *Popov In.* Vozvrashhenie lyubvi // Teatral`naya zhizn`, 1974. № 2 (yanv.). S. 26–27.
10. *Azizyan M.* O Sof`e Markove Yunovich [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/377527/bio/> (data obrashheniya: 10.04.2019).
11. *Dolgushin N. A.* Xudozhnik teatra muzy`kal`nogo // Tanecz. Spektakl`. Zhizn`. O zhizni i tvorchestve Nikity` Dolgushina / sost. M. P. Ivanov. SPb.: AKSUM, 2014. S. 307–312.
12. *Yunovich S.* Tak dumayu // Xudozhniki teatra o svoem tvorchestve. M.: Sovetskij xudozhnik, 1973. S. 361–381.
13. «Snegurochka» na scene narodnogo teatra // Teatral`ny`j Leningrad. 1981. № 11 (13–18 marta). S. 8–9.
14. *Proxorova V.* Poe`ticheskij gimn prekrasnomu // Teatral`naya zhizn`. 1981. № 10. S. 30–31.
15. *Proxorova V.* Konstantin Sergeev. L.: Iskusstvo, 1974. 248 s.
16. *Tarakanov M.* By`t` ili ne by`t` «Gamletu» v balete? // Sovetskaya muzy`ka. 1975. № 5. S. 19–27.
17. *E`l`yash N.* Smelost` my`sli. Balet «Gamlet» na scene Leningradskogo teatra opery` i baleta im. S. M. Kirova // Sovetskaya kul`tura. 1971. 23 marta. S. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Байгузина Е. Н. — канд. искусствоведения, доц.; baielena@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Baiguzina E. N. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; baielena@mail.ru

УДК 792(470)“17”

ТЕАТР В ТОПОГРАФИИ ВЛАСТИ: ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ
ПРОВИНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКАБлохина Е. А.¹¹ Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых, ул. Дзержинского, д. 42, Рязань, 390005, Россия.

В эпоху правления Екатерины II театр за пределами столиц стал играть особую роль в репрезентации власти. Благодаря проведению губернской реформы в 1770-1780-е годы в России повсеместно стали образовываться наместничества. Торжества по случаю открытия наместничеств в отдельных губерниях активизировали имеющиеся театральные ресурсы, а для многих городов стали поводом для появления театров. Театр в провинции являлся транслятором просветительских идей и культурных ценностей, а постановки носили актуальный и программный характер. Войдя в комплекс административных построек, отражавших новый статус города и повторявших в свернутом виде столичные ансамбли, театр стал важнейшим пространством формирования общественной жизни города. Повсеместное строительство театральных зданий в конце XVIII века стало важной вехой в создании регулярного архитектурного облика провинции.

Ключевые слова: театр, культура провинции, праздник открытия наместничества, русская культура второй половины XVIII века, губернская реформа, Екатерина II, репрезентация власти.

THEATER IN THE TOPOGRAPHY OF POWER: FROM THE HISTORY OF
RUSSIAN PROVINCE OF THE SECOND HALF OF THE 18th CENTURYBlokhina E. A.¹¹ Ryazan State Musical College named after G. and A. Pirogovs, 42 Dzerzhinsky St., Ryazan, 390005, Russian Federation.

The provincial theater began to play a special role in the representation of power during the reign of Catherine the Great. The provincial reform of 1770-1780 created many vicegerencies throughout the territory of Russia. The celebrations for the open vicegerency for some provinces intensified theatrical resources available, and to other provinces they became the reason for the emergence of theater. The theater in the province was a translator of educational ideas and cultural values, and the performances were of an actual and programmatic character. The theater was the most important space for the formation of the social life of the city. The theater was part of a

complex of administrative buildings that demonstrated the new status of the city and repeated in a folded form the capital's ensembles. The widespread construction of theater buildings has become an important stage in the creation of a regular architectural image of the province at the end of the 18th century.

Keywords: the theater, the culture of the province, the opening of the Vicegerency, Russian culture of the second half of the 18th century, the provincial reform, Catherine the Great, the representation of power.

В настоящее время существует немало научных работ, рассматривающих русское искусство XVIII века с точки зрения его политической репрезентативности¹. В эпоху дворцовых переворотов персональное утверждение на троне представляло набор стратегий, в которых соединялись общие идеи о природе власти и личные обстоятельства обретения трона. Каждый монарх, утверждая собственную легитимность, творил свой политический спектакль, который демонстрировал преемственность власти и законность его права на престол.

На протяжении всего XVIII века искусство театра являлось частью государственной политики, было тесно связано с придворной культурой, с государственным заказом и, конечно же, с предпочтениями самих правителей. Но для истории театра за пределами столиц особую роль играла эпоха Екатерины II. Она сама выступала автором драматических сочинений и инициатором ряда постановок. Активная театральная деятельность императрицы была неотъемлемой частью в создании имиджа просвещенной монархини, а также отражала ее знания «о благодетельности воздействия театрального искусства на душу зрителя» [1, с. 70], распространенные в середине XVIII века в европейской эстетической мысли.

Популяризируя театральное искусство, императрица стремилась «встраивать Россию (и, конечно же, русский двор и столицу — Е. Б.) в европейское пространство, присоединять страну, Петербург и двор к новомодным европейским культурным ценностям» [2, с. 8]. Посещение театральных постановок было обязательным для придворных, поскольку со сцены демонстрировались образцы восприятия и поведения, так необходимые для создания «нового человека, русского евро-

¹ См.: публикации Е. М. Болтуновой, Г. В. Вдовина, В. А. Гаврина, А. А. Карева о живописном портрете; С. О. Андросова, Е. О. Русиновой о скульптуре; Н. В. Сиповской о фарфоре; Н. А. Огарковой о музыке, М. А. Алексеевой, Н. А. Евсиновой, Д. Д. Зелова, Е. А. Сариева о фейерверках и иллюминациях; Л. В. Никифоровой о дворцовой архитектуре; А. Л. Зорина, Е. А. Погосян, В. А. Проскуриной о литературе; Е. А. Тюхменевой о триумфальном искусстве.

пейца, обладающего всей полнотой физического и духовного бытия» [1, с. 61]. Однако императрице придворных постановок в столице было недостаточно для масштабности реализации своих идей. Она, как писал Р. Уортман, «стремилась распространить свой сценарий власти на всю Россию, выйдя за пределы столицы» [3, с. 190].

Задача статьи — показать, что возникновение театров в провинции было результатом не только эстетических, но и политических процессов.

Методологической основой работы стал сравнительно-исторический подход, позволяющий увидеть схожесть в причинах возникновения театров в различных городах России. Проблема политического функционирования искусства театра решалась с опорой на круг культурно-философских исследований, работающих с понятием репрезентации.

Праздники «открытия наместничеств»

Ключевым моментом в появлении театров в провинции стало проведение губернской реформы 1770-1780-х годов, с помощью которой Екатерина II не только усилила силу своей личности и правительственных институтов на местном уровне, но и «возбудила местную общественную жизнь, перенесла театральную помпезность из столицы в сонные губернские города» [3, с. 178]. «Учреждение для управления губерний Всероссийской империи» предполагало разделение территории России на наместничества, управлять которыми императрица назначила наиболее преданных и доверенных ей представителей придворной аристократии. Наместнику отводилась особая роль в преобразовании вверенной ему губернии. Именно ему необходимо было контролировать проведение основных организационных работ.

Важным моментом для наместничества становилась церемония открытия, которая представляла собой театрализованное действо, созданное на местах, но одобренное лично императрицей. Для города этот день становился «навекі достопамятным», поскольку он «долженствовал переменить политическое его состояние и из прежнего провинциального и очень малозначащего города превратить в знаменитый губернской, или, как тогда называли, «наместнический» город, и положить всему будущему его благосостоянию первое основание» [4, с. 1047].

Согласно рекомендациям Екатерины II, празднества должны были состояться в период с 10 декабря по 10 января [5, с. 760]. В 1777 году наместничества были открыты в Туле (17 декабря) и Пскове (18 декабря), в 1778 году — в Рязани (16 декабря) и во Владимире (19 декабря). В 1780 году состоялось открытие Симбирского наместничества (16 декабря), а годом позже образовалось наместничество в Казани (15 декабря 1781 года). Эти события символизировали отсчет нового времени.

Праздник открытия наместничества имел регламентированный сценарий, который во многом повторял модель проведения столичного торжества. Традиционно торжества продолжались около двух недель. Накануне в губернию прибывал наместник, назначенный именным указом лично императрицей, съезжались чиновники, судьи, духовенство, дворянские семьи и гости. В дни открытия проходили торжественные молебны, шествия по главным улицам города, церемонии открытия новых зданий, праздничные обеды, ужины. Вечером в доме наместника организовывались ассамблеи, маскарады и великолепные фейерверки. Исполнявшиеся в те дни хвалебные речи, оды, стихи восхваляли императрицу и прославляли ее преобразования. Образ императрицы, как благочестивой монархини, руководящей в своих действиях только целями «общего блага» [6, с. 185], был дополнительно артикулирован сюжетами «картин», украшавших городские площади и улицы.

Порой столицы наместничеств необходимо было полностью реконструировать в соответствии с новыми генеральными планами, которые собственноручно утверждались Екатериной II. Столица наместничества становилась локальным отражением столицы государства; в ней возникали широкие прямые улицы и просторные площади, появлялись каменные постройки вместо деревянных. Строительство домов наместника, губернатора, присутственных мест придавало центру старого русского города с Кремлем и соборами регулярный и парадно-репрезентативный вид.

Ансамбль административных построек, отражавший новый статус города, повторял в свернутом виде столичные комплексы и включал не только дом наместника и присутственные места, но и театр, который был важнейшим пространством формирования «общества». Топография мест власти, построенных частично к празднику, частично после него, отвечала как решению собственно административных задач, так и демонстрировала визуальный контроль центра над провинцией.

Комплекс административных зданий располагался на въезде в город со стороны Москвы.

Театр в «столице» наместничества

К моменту открытия наместничества не все губернские города имели театры. В доекатерининский период театральной историей могли похвастаться Тверская, Казанская и Ярославская губернии, однако исследование С. И. Николаева рукописей из собрания библиотеки академии наук позволяет поставить в этот ряд еще и Рязанскую губернию [7]. С. И. Николаеву удалось обнаружить текст школьной пьесы, созданной по случаю торжественного вступления 22 января 1727 года Гавриила Бужинского на должность Рязанского и Муромского епископа. Г. Бужинский был сподвижником Петра I и до перевода в Рязань занимал должность протектора всех подведомственных Синоду школ и типографий. В театральной постановке, исполненной учащимися и преподавателями духовной семинарии, воссоздаются события библейской истории, при этом в 4-9 явлениях 3-го действия повествуется о «защите и прославлении православия в России при Петре I» и «наследнице его самодержавнейшей Екатерине» [7, с. 77]. Введение в пьесу повседневных событий свидетельствовало о двуедином гражданско-церковном смысле театральной постановки.

В Твери театр возник в 1745 году при духовной семинарии Федоровского монастыря, который на тот момент был главным культурно-просветительским центром города. Именно в нем усилиями преподавателей-семинаристов была поставлена посвященная императрице Елизавете Петровне пьеса: «Синописис или краткое видение декламации Высочайшему дню рождения императорского величества 1745 году, месяца февраля... дня» [8, с. 17]. В Ярославле появление театра было связано с именем Федора Григорьевича Волкова, который 29 июня 1750 года в кожевенном амбаре своего отчима поставил первый спектакль [9, с. 45]. Уже в следующем году, опираясь на помощь дворян-меценатов, Ф. Г. Волкову удалось построить на берегу Волги новое деревянное здание театра. «Этот театр имел неплохо оборудованную сцену, запас декораций и костюмов. В зале стояли деревянные скамьи, сцена освещалась сальными плашками» [10]. В Казани одна из первых театральных постановок состоялась в гимназии 26 апреля 1760 года по случаю празднования годовщины

открытия Московского университета². После праздничного обеда в театре, «нарочно для сего торжества устроенном», представлена была комедия Мольера «Школа мужей», на которую «столько стеклось зрителей, что в одном партере их помещалось до 400 чел.» [11, с. 124,128].

Постановки отдельных театральных спектаклей при духовных семинариях или гимназиях в первой половине XVIII века поощрялось властью как полезное и приятное занятие, которым учащиеся в большей степени занимались от случая к случаю. В эпоху Екатерины II существование театра в городском центре стало обязательным, поскольку в условиях местного пространства он был важнейшим элементом формирования «общества». Для новой столицы наместничества театр становился транслятором модных столичных тенденций; на него возлагалась главная воспитательная и просветительская миссия по облагораживанию нравов местного населения. К примеру, узнав о прекращении театральных постановок в Казани в 1767 году из-за личной неприязни губернатора и директора гимназии, императрица приказала губернатору, чтобы «театральные представления были возобновлены и чтобы Г. Губернатор сколько возможно старался склонять к тому здешнее дворянство, которое посредством сих представлений могло научиться приятному обращению и необходимой в свете ловкости» [11, с. 129]. Повеление императрицы было исполнено.

Для многих городов возникновение театров было связано с торжествами по случаю открытия наместничества. К примеру, Калужский театр открыл свои двери в январе 1777 года. Для первого спектакля известным поэтом В. И. Майковым была написана пьеса «Пролог на открытие Калужского наместничества», для исполнения которой из Санкт-Петербурга и Москвы были приглашены актеры и музыканты. К сожалению, текст пьесы утерян, однако, вероятнее всего, он имел программный характер и был актуален. Если обратиться к созданному в это же время стихотворению В. И. Майкова «Стихи на 1777 год», то можно увидеть, что основная тема текста — восхваление императрицы и прославление ее преобразований:

О боже, царь веков, в Россию ты возри
И благо по ее пределам распрости,
Да насажденные Петром наук в ней крины
Цветут, покрытые рукой Екатерины!
[12, с. 308-309].

² Казанская гимназия состояла в ведении Московского университета.

Под здание театра в Калуге изначально был переоборудован амбар купца первой гильдии Тимофея Ивановича Шемякина, находившегося около тульской заставы, «на Тульской улице, близ самого Жировского ручья», куда «вечерами по пыльной, грязной дороге прибывали corteжи калужской интеллигенции и высшего света для просмотра очередной «оперетки» [13]. Уже позднее П. С. Батулин, назначенный в 1783 году директором театра, выступил с предложением выстроить новое помещение в центре города, поскольку «имевшийся ранее был за городом, под горою, деревянный, приезду неспособного и больше походил на магазин, нежели на театр» [14, с. 173]. В 1790 году Калужский городской театр был перенесен на Сенную площадь, которой заканчивалась «отличавшаяся своей широтой и прямизной» Большая Садовая улица [13].

К торжествам по случаю открытия Тульского наместничества также построили театр. А. Т. Болотов, посетивший со своим семейством первый спектакль, писал: «По приезде в театр нашли мы его весь наполненный множеством народа и увидели тут все дворянское лучшее общество с их семействами водном месте и в соединении, и зрелище сие было по новости своей поразительное. Игнали в сей день известную комедию «Так и должно», и актеры исправили свое дело довольно исправно и удачно. Все они привезены были в Тулу из Калуги, где такой же театр был сделан и где они из разных чиновников и образовались» [5, с. 1053].

В большинстве случаев на момент празднеств, приуроченных к открытию наместничеств (Новгородского, Псковского, Владимирского, Костромского, Рязанского и др.), здание театра отсутствовало, однако в программу празднования были включены театральные спектакли. Например, вечером 16 декабря 1778 года, после официального открытия Рязанского наместничества, в доме наместника звучали «ученые словопрения», кантаты и концерты, подготовленные учащимися семинарии. Возможно, такие ученые диспуты и концерты происходили потому, что театра не было, но при этом только семинаристы имели театральные опыт.

При открытии Харьковского наместничества 29 сентября 1780 года «на Университетской горке было гулянье, фейерверк и состоялось театральное представление» [15, с. 7]. Созданная по инициативе местных чиновников, труппа в составе двадцати человек давала представления в театре, который представлял собой «ничто иное как хворостяной больших размеров сарай, в котором зимой публика помещалась в шубах и шапках, несчастные же актеры, а в особенности актрисы-тан-

цовщицы, потому что в 1780 году давалось нечто в роде балетов отставным Петербургским тансером Иваницким, должны были мерзнуть в своих хотя и не совсем зефирных платьях» [16, с. 40–41].

Строительство «Оперных домов»

Проведение губернской реформы, а также изменения административной организации театров после выхода в 1783 году именного указа императрицы «Об упреждения особого Комитета для управления театральными зрелищами и музыкой» обеспечило повсеместное строительство новых театральных зданий. В указе официально было разрешено создавать публичные городские театры: «кроме придворных зрелищ, давать для публики оные за деньги на Городских театрах» [17, с. 974]. В Драматическом словаре за 1787 год можно было прочесть: «начальники, управляющие отдаленными городами от столиц России, придумали с корпусом тамошнего дворянства заводить благородные и полезные забавы; везде слышим театры построенные и строящиеся, на которых заведены довольно изрядные актеры» [18, с. 9]. Теперь местное население провинциальных городов больше не увлекалось «гонянием голубей, конскими рысканиями или травлею зайцев», а занималось «зрением театрального представления» и «рассуждением о пьесах» [18, с. 9].

В 1787 году здание театра появляется в Рязани. Оно называлось в протоколах заседания Рязанской казенной палаты «Оперным домом» [19, л. 25]. Построен театр был «почти возле ворот» [19, л. 12], слева от Московской заставы, которая служила торжественным въездом в город. Здание было спроектировано губернским архитектором Иваном Сулакадзевым. Согласно плану это было двухэтажное деревянное здание длиной по фасаду — 32,5 метра, шириной — 15,25 метра, высотой — около 8 метров. В театре была небольшая сцена и подсобные помещения для артистов, которые «занимали половину помещения» [19, л. 33, 34]. Театр имел амфитеатр, ложи, галерею и партер, площадь которого была немного больше 100 кв. метров. Рязанский театр находился в ведении местных властей. Рязанским Приказом общественного призрения выделялись средства на содержание труппы, оркестра, приобретение костюмов и другие нужды; сюда же поступали доходы от театральных представлений.

Примерно в это же время (в 1787 году) появляется здание городского театра в Твери. Усилиями жены «председателя 2-го департамента Верхнего Надворного Суда» Василия Алексеевича Троепольского в «огромном деревянном доме» открывается театр в Иркутске, в котором

«по временам давались спектакли, коих режиссером и первою актрисою была г-жа Троепольская» [20, с. 1]. В этом же году театр появился в Воронеже, в доме наместника В. А. Черткова [21, с. 268]. Здание располагалось на Дворянской улице, «против главного корпуса заведений Приказа Общественного Призрения, занимая все пространство от кантонистских казарм до жандармских конюшен», и имело «богатые декорации», «приличное освещение», два яруса лож, партер и парадиз (то есть галерку) [22].

В 1791 году под театр в Харькове была перестроена деревянная пристройка, примыкавшая к дворцу наместника, в которой был «обширный зал с хорами в два яруса», логи, занавес, «свободно поднимавшийся и опускавшийся», «освещение из плошек с маслом» [23, с. 7]. В том же году постоянный театр появился в Казани. В 1798 году по инициативе местного князя Н. Шаховского было возведено здание театр в Нижнем Новгороде. Под него был перестроен один из принадлежащих ему домов на углу Большой и Малой Печерских улиц. После реконструкции в здании появился театральный зал на 27 лож и 50 кресел, а также партер на 100 человек и верхняя галерея на 200 зрительских мест [24].

В следующем столетии заложенные традиции создания провинциального городского театра только окрепли. По данным заметки «О театрах в России», опубликованной в газете «Северная пчела», к 1829 году в «Империи Российской находится ныне (в 1829 году. — Е. Б.) двадцать три театра, а именно: 13 русских (в Санкт-Петербурге, Москве, Воронеже, Казани, Калуге, Костроме, Нижнем Новгороде, Орле, Пскове, Рязани, Саратове, Туле и Харькове); 5 немецких, 2 французских, 2 итальянских и 1 польский» [20, с. 3–4].

В появлении провинциальных театров определяющую роль сыграла губернская реформа и личная заинтересованность самой Екатерины II. Существование же театров (даже так называемых «школьных») до реформы было явлением в большей степени исключительным. Образование новых административных единиц и организация праздников открытия наместничеств способствовали мобилизации театральных ресурсов городов. Административные преобразования изменили привычную жизнь российской глубинки. Для города театр стал центром сосредоточения общественной жизни, транслятором просветительских идей и культурных ценностей. Строительство театральных зданий стало важной вехой в создании регулярного архитектурного облика городов. С появлением театров центры наместничеств приобрели заверченный парадно-репрезентативный вид, а общественная жизнь оказалась прочно связанной с театральным досугом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зорин А. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: НЛО, 2016. 563 с.
2. Проскурина В. Империя пера Екатерины II: литература как политика. М.: НЛО, 2017. 252 с.
3. Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. М.: ОГИ, 2002. 608 с.
4. Болотов А. Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанная самим им для своих потомков. Т. 2 / отв. ред. О. А. Платонов. М.: ТЕРРА, 2013. 1232 с.
5. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание Первое. 1649–1825 гг. Т. 20. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. 1034 с.
6. Ибнеева Г. В. Церемониал российских императоров (XVIII – XIX вв.). Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 2008. 227 с.
7. Николаев С. И. Из истории рязанского школьного театра 1720 - х гг. // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд-во Сибирского отделения РАН (СО РАН), 1999. С. 74–83.
8. Тверской академический театр драмы: знаменательной дате 250-летию драматического театрального искусства в Твери посвящается / сост. Н. В. Плавинская. Тверь: Изд. А. Ушаков, 2003. 448 с.
9. Ярославль: Очерки по истории города. (XI в. – окт. 1917 г.) / П. Андреев, Л. Генкин, П. Дружинин, П. Козлов. Ярославль: Книжное издательство, 1954. 339 с.
10. Приходько Л. «Отец русского театра» Федор Волков [Электронный ресурс]. URL: http://vokrugknig.blogspot.com/2019/02/blog-post_20.html (дата обращения: 18.06.2019).
11. Рыбушкин М. С. Краткая история города Казани. Т. 1. Казань: Университетская тип., 1834. 161 с.
12. Майков В. И. Стихи на 1777 год // В. И. Майков. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1966. 502 с.
13. Малинин Д. И. Калуга. Опыт исторического путеводителя по Калуге и главнейшим центрам губернии. Калуга: Золотая аллея, 1992. 272 с.
14. Батурич П. С. Записки (1780-1789 гг.) // Голос минувшего. М.: Тип. Т-ва печатного и издательского дела «Задруга», 1918. № 4–6 апрель-июнь. С. 173–211.

15. *Парамонов А. Ф., Титарь В. П.* Материалы к истории харьковского театра. 1780–1930. Харьков: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. 142 с.
16. *Щелков К. П.* Харьков: Историко-статистический опыт К. П. Щелкова. Харьков: тип. Губ. правл., 1880. 72 с.
17. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание Первое. 1649–1825 гг. Т. 21. СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. 1083 с.
18. Драматический словарь, или Показания по алфавиту всех российских театральных сочинений и переводов с означением имен известных сочинителей, переводчиков и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрах и где и в которое время напечатаны: В пользу любящих театр. представления. М.: Тип. Анненкова, 1787. 166 с.
19. Из истории создания Рязанского театра (театр в конце XVIII века) // ГАРО. Ф. Р-5039. Оп. 1. Д. 105.
20. Северная Пчела. 1843. № 144 (2 июля). 4 с.
21. *Попов П. А., Фирсов Б. А.* Старый Воронеж. Из истории городского быта XVIII – начала XX века. Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2009. 328 с.
22. Театральный Воронеж. Конец восемнадцатого века [Электронный ресурс]. URL: <http://dramateshka.ru/index.php/prerevolutionary-theatre/5258-teatraljnihiy-voronezh-konec-vosemnadcatogo-veka> (дата обращения: 18.06.2019).
23. *Парамонов А. Ф., Титарь В. П.* Материалы к истории харьковского театра. 1780–1930. Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2007. 142 с.
24. *Быстрова П.* Первый театр в Нижнем Новгороде [Электронный ресурс]. URL: <https://novation-nn.ru/perviy-teatr-v-nizhnem-novgorode/> (дата обращения: 18.06.2019).

REFERENCES

1. *Zorin A.* Poyavlenie geroj: iz istorii russkoj emocional'noj kul'tury konca XVIII-nachala XIX veka. М.: NLO, 2016. 563 s.
2. *Proskurina V.* Imperiya pera Ekateriny II: literatura kak politika. М.: NLO, 2017. 252 s.

3. *Uortman R. S.* Scenarii vlasti: Mify i ceremonii russkoj monarhii. M.: OGI, 2002. 608 s.
4. *Bolotov A. T.* ZHizn' i priklyucheniya Andrey a Bolotova, opisannaya samim im dlya svoih potomkov. Tom 2. / Otv. red. O.A. Platonov. M.: TERRA, 2013. 1232 s.
5. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii. Sobranie Pervoe. 1649-1825 gg. T. 20. SPb.: Tip. II Otdeleniya Sobstvennoj Ego Imperatorskogo Velichestva Kancelyarii, 1830. 1034 s.
6. *Ibneeva G. V.* Ceremonial rossijskih imperatorov (XVIII – XIX vv.). Kazan': Izd-vo Kazanskogo gos. un-ta, 2008. 227 s.
7. *Nikolaev S. I.* Iz istorii ryazanskogo shkol'nogo teatra 1720 - h gg. // Tradiciya i literaturnyj process. Novosibirsk: Izd-vo Sibirskogo otdeleniya RAN (SO RAN) 1999. S. 74 - 83.
8. Tverskoj akademicheskij teatr dramy: znamenatel'noj date 250-letiyu dramaticheskogo teatral'nogo iskusstva v Tveri posvyashchaetsya / Sost. N.V. Plavinskaya. Tver': Izd. A. Ushakov, 2003. 448 s.
9. Yaroslavl': Ocherki po istorii goroda. (XI v. - okt. 1917 g.) / P. Andreev, L. Genkin, P. Druzhinin, P. Kozlov. YAroslavl': Knizhnoe izdatel'stvo, 1954. 339 s.
10. *Prihod'ko L.* «Otec russkogo teatra» Fedor Volkov. [Elektronnyj resurs]. URL: http://vokrugknig.blogspot.com/2019/02/blog-post_20.html (data obrashcheniya: 18.06.2019)
11. *Rybushkin M. S.* Kratkaya istoriya goroda Kazani. T 1. Kazan': Universitetskaya tip., 1834. 161 s.
12. *Majkov V. I.* Stihi na 1777 god // Majkov V. I. Izbrannye proizvedeniya. M.; L.: Sovetskij pisatel', 1966. 502 s.
13. *Malinin D. I.* Kaluga. Opyt istoricheskogo putevoditelya po Kaluge i glavnejshim centram gubernii. Kaluga: Zolotaya alleya, 1992. 272 s.
14. *Baturin P. S.* Zapiski (1780-1789 gg.) // Golos minuvshego, № 4–6 april'-iyun' 1918. M.: Tip. T-va pechatnogo i izdatel'skogo dela «Zadruga», S. 173-211.
15. *Paramonov A. F., Titar' V. P.* Materialy k istorii har'kovskogo teatra. 1780-1930. H.: Har'kovskij chastnyj muzej gorodskoj usad'by, 2007. 142 s.
16. *Shchelkov K. P.* Har'kov: Istoriko-statisticheskij opyt K.P. Shchelkova. Har'kov: tip. Gub. pravl., 1880. 72 s.

17. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii. Sobranie Pervoe. 1649-1825 gg. T. 21. SPb.: Tip. II Otdeleniya Sobstvennoj Ego Imperatorskogo Velichestva Kancelyarii, 1830. 1083 s.
18. Dramaticheskij slovar', ili Pokazaniya po alfavitu vseh rossijskich teatral'nyh sochinenij i perevodov s oznacheniem imen izvestnyh sochinitelej, perevodchikov i slagatelej muzyki, kotorye kogda byli predstavleny na teatrah i gde i v kotoroe vremya napechatany: V pol'zu lyubyashchih teatr. predstavleniya. M.: tip. Annenkova, 1787. 166 s.
19. Iz istorii sozdaniya Ryazanskogo teatra (teatr v konce XVIII veka) // GARO. F. R-5039. Op. 1. D. 105.
20. Severnaya Pchela. 1843, № 144 (2 iyulya). SPb, 4 s.
21. Popov P. A., Firsov B. A. Staryj Voronezh. Iz istorii gorodskogo byta XVIII – nachala XX veka. Voronezh: Centr duhovnogo vrozozhdeniya Chernozymnogo kraja, 2009. 328 s.
22. Teatral'nyj Voronezh. Konec vosemnadcatogo veka [Elektronnyj resurs]. URL: <http://dramateshka.ru/index.php/prerevolutionary-theatre/5258-teatraljniy-voronezh-konec-vosemnadcatogo-veka> (data obrashcheniya: 18.06.2019).
23. Paramonov A. F., Titar' V. P. Materialy k istorii har'kovskogo teatra. 1780-1930. H.: Har'kovskij chastnyj muzej gorodskoj usad'by, 2007. 142 s.
24. Bystrova P. Pervyj teatr v Nizhnem Novgorode [Elektronnyj resurs]. URL: <https://novation-nn.ru/perviy-teatr-v-nizhnem-novgorode/> (data obrashcheniya: 18.06.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Блохина Е. А. — канд. культурологии; krekal@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Blokhina E. A. — Cand. Sci. (Cultural Studies); krekal@mail.ru

УДК 7.021.2; 782.91; 792.8

ОБРАЗ САЛОМЕИ И ЕГО ПРЕТВОРЕНИЕ В
БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ НАЧАЛА XX ВЕКАХазиева Д. З.¹¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматриваются образы Саломеи в творчестве Иды Рубинштейн, Александра Глазунова, Михаила Фокина, Флорана Шмитта, Бориса Романова, Рихарда Штрауса и Касьяна Голейзовского. В начале XX века ими создается образ Саломеи как невероятно красивой и обольстительной танцовщицы. Саломея — символ роковой женщины новой эпохи, который притягивает к себе разных мастеров театра возможностью воплотить его новыми хореографическими, музыкальными и сценическими средствами.

Ключевые слова: Саломея, И. Рубинштейн, А. Глазунов, М. Фокин, Ф. Шмитт, Б. Романов, Р. Штраус, К. Голейзовский, хореография и музыка.

IMAGE OF SALOME AND ITS REALIZATION IN THE BALLET
PRODUCTIONS OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURYKhazieva D. Z.¹¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article discusses the image of Salome, that was implemented in the works of Ida Rubinstein, Alexander Glazunov, Mikhail Fokin, Florent Schmitt, Boris Romanov, Richard Strauss, Kasian Goleizovsky and others. At the beginning of the twentieth century, Salome is treated as an image of an incredibly beautiful and seductive dancer, as a symbol of the fatal woman of the new era, that attracts various theater masters with the opportunity to embody it with new choreographic, musical and stage means.

Keywords: Salome, I. Rubinstein, A. Glazunov, M. Fokin, F. Shmitte, B. Romanov, R. Strauss, K. Goleizovsky, choreography and music.

Статья посвящена образу Саломеи и его претворению в балетном театре начала XX века. Впервые рассматриваются оригинальные

постановки М. Фокина, Б. Романова и К. Голейзовского в рамках одного периода, осуществленные на музыкальном материале А. Глазунова, Ф. Шмитта и Р. Штрауса. Впервые сделана попытка выявить музыкально-хореографические особенности этих представлений.

В истории искусств легенда о Саломее неоднократно была претворена в самых разных произведениях от Средневековья до сегодняшних дней. В живописи художники разных времен и стилей воплощали образ Саломеи: С. Боттичелли, А. Дюрер, В. Тициан, Х. Рембрандт, М. Караваджо, Г. Моро, Г. Климт, Э. Мунк, О. Бердсли, Б. Луни и другие (рис. 1).



Рис. 1. Саломея с головой св. Иоанна Крестителя. Б. Луни

В литературе во второй половине XIX века к библейской легенде об убийстве Иоанна Крестителя царем Иродом обратились А. Малларме, Г. Флобер, О. Уайльд. В конце XIX — начале XX века эта драма была претворена в операх «Иродиада» Ж. Массне (1881), «Саломея» Р. Штрауса (1906).

Всеобщее увлечение образом Саломеи в России (рис. 2) началось в 1904 году, когда была опубликована одноименная трагедия О. Уайльда «Саломея» (в переводе К. Бальмонта). В своем произведении он, опира-

ясь на библейскую историю, переосмыслил этот сюжет, сделал Саломею главной героиней, а чтобы усилить драматизм повествования, наделил ее любовью к пророку Иоанну Крестителю. Уайльдовская трактовка Саломеи как рокового, пленительного образа становится эстетическим идеалом новой эпохи для многих творцов начала XX века.



Рис. 2. Эскиз костюма Саломеи Л. Бакста к пьесе О. Уайльда

Первоначально образ Саломеи привлекал драматические театры. В 1907–1908 годах планировалось поставить трагедию в Московском художественном, а после и в других театрах, включая провинциальные.

Эти постановки не состоялись из-за запрета цензуры, но некоторые театры осуществили сокращенный вариант пьесы под названием «Танец семи покрывал». Так, в 1908 году по желанию танцовщицы-любительницы И. Рубинштейн готовилась театральная постановка «Саломея» по трагедии Уайльда под руководством В. Мейерхольда. Танцы должен был поставить М. Фокин, сочинить музыку — А. Глазунов, оформить спектакль — Л. Бакст. Но этот замысел авторы не осуществили из-за запрета цензуры. Лишь одна сцена («Танец семи покрывал») в исполнении И. Рубинштейн была представлена публике 21 декабря 1908 года. Этот танец был задуман как сцена с живописным оформлением. Кроме Саломеи в ней должны были участвовать царь Ирод, Иродиада, народ и римские воины.

Вот как описывал эту постановку А. Глазунов: «Репетиция в Большом зале Консерватории прошла блестяще, но тут вмешалась цензура и полиция. Почему-то уничтожили трон Ирода и весь задуманный Мейерхольдом план действия. На самом спектакле Ирод с женою стояли где-то около кулис, так как трон был убран; тем не менее, спектакль и в искаженном виде произвел впечатление» [1].

Для этой постановки Глазунов написал два номера — «Вступление» и «Танец Саломеи». Первый номер был небольшим и представлял собой мимическую сцену. «Танец Саломеи» — развернутый номер с ярко выраженным восточным характером, построен на одной теме, которая свободно варьируется и достигает в ходе своего развития экзотической напряженности звучания (рис. 3):



Рис. 3. Нотный пример

Во время исполнения танца демонстрировались тяжелые, невероятно красочные, редчайшего цвета и рисунка парчовые покрывала. В конце номера на танцовщице оставалось лишь одно прозрачное голубое покрывало, сплошь украшенное рядами цветных бус. Это не было эротизмом в современном понимании, но для начала XX века это стало крайне неожиданным и рискованным решением.

В этом Танце М. Фокин опирался на пантомиму, которая не только наиболее подходила для исполнительницы не получившей балетного образования, но и отображала поиски хореографа в этой сфере, которая приобрела у него особую зрелищность и выразительность. Он стремился с помощью движений, жестов, отвечающих эпохе и стилю, раскрыть характер персонажа.

Отзывы на постановку были крайне противоречивыми. Большинство современников отмечали, что внешний облик И. Рубинштейн не соответствовал образу из трагедии Уайльда, а хореографическое решение танца не соответствовало музыкальному развитию этого номера: Фокин не сумел свести воедино музыку с угловатой, интересной только в статике, пластикой исполнительницы. М. Фокин, возможно, считал «Танец с семью покрывалами» все же удачным, поэтому и перенес его, как и костюм Саломеи, созданный Л. Бакстом, в балет «Египетские ночи», и из-за цензуры превратил Саломею в Клеопатру (1909).

В 1910-е годы образ Саломеи проникает и в балетный театр. В 1913 году в «Русских сезонах» С. П. Дягилева был поставлен балет «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта начинающим балетмейстером Б. Г. Романовым. Это произведение опиралось на поэму французского поэта Р. Юмьера. Его трактовка этого сюжета была очень близка библейской. Начиналось действие с празднования дня рождения Ирода, на котором исполняла свой танец юная Саломея. Царь, очарованный искусством девушки, готов был исполнить любое ее желание; принцесса попросила убить Иоанна Крестителя и принести его голову.

В создании этого балета-пантомимы Ф. Шмитт стремился наиболее полно раскрыть образ Саломеи и в многочисленных танцах воплотил разные грани ее характера — беспечность, кокетливость, гордость, надменность, чувственность, злость, холодность, жестокость, а также страх. В партитуре балета приобретают большое значение инструментальные тембры и их сочетания, раскрывающие не только эмоциональное состояние героев, но и перипетии сюжетного разви-

тия. Важную роль в спектакле играют красочные картины природы Древнего Востока, которые не только создают фон для развития действия, но также отражают психологическое состояние героев.

Особенно ярко это проявилось во Вступлении и в Финале балета. В первой сцене воссоздается красочная и в то же время устрашающая картина заката солнца над Мертвым морем. Сумрак сгущается не только в природе, но и в душе и разуме главной героини. На звучащем фоне из кратких мотивов появляются основные темы балета. Мерцание лучей уходящего солнца передано звучанием медных инструментов, а низкий регистр придает ему оттенок мрачности.

Во вступлении звучат основные темы балета (рис. 4; 5):

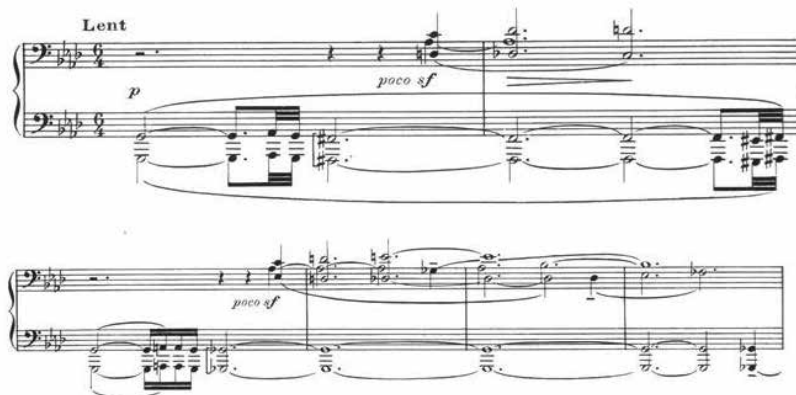


Рис. 4. Нотный пример



Рис. 5. Нотный пример

Орнаментальные томные мотивы, пронизывающие музыкальную ткань, еще больше нагнетают атмосферу.

Финал балета представляет собой развернутую сцену «Танца Саломеи» перед Иродом, состоящего из трех зловещих номеров, следующих друг за другом без перерыва (рис. 6; 7; 8):



Рис. 6. Нотный пример (Танец смерти)



Рис. 7. Нотный пример (Танец крови)



Рис. 8. Нотный пример (Танец ужаса)

Эти танцы основаны на изломанных и прихотливых темах; отличаются необычайной красочностью оркестровки.

Своеобразие последнего танца проявилось в динамичности ритма, многократно звучащих отрывистых аккордах и битональных наложениях (все это предвосхитило «Великую священную пляску» из балета «Весна священная» И. Стравинского).

Этот зрелищный спектакль был поставлен на сцене Театра Елисейских полей. Балет носил «футуристический» характер в решении сюжета, обстановки, хореографии. В этом спектакле Саломея появлялась в сумрачной ночи в сопровождении грозных палачей, и ее неистовый танец перед головой приобретал трагическую окраску. Хореограф Б. Романов в этой постановке развивал традиции М. Фокина, поэтому стремился создать иступленное и устрашающее зрелище.

Постановка дягилевских сезонов вызвала неоднозначную реакцию современников: многие считали, что сценарий балета запутан, оформление неинтересно. Возможно, поэтому в различных музыкальных источниках упоминается об успешной постановке этого балета, в то время как в балетных обзорах ей уделяется лишь строка, в которой сообщается о провале этого спектакля.

Нет никаких сведений о том, ставилось ли это произведение в России, однако в посвящении танцовщице Т. Карсавиной, воплотившей образ Саломеи, есть следующие слова:

Вы — Коломбина, Саломея,

Вы каждый раз уже не та.

М. Кузмин.

О, пляши для меня, Саломея,

О, пляши для меня — я устал,

Все рдеющим облаком вея

Сумасшедших твоих покрывал!

М. Лозинский.

Эти первые балетные постановки начала XX века вызвали огромный интерес к прекрасному образу Саломеи. Ни одна из них не претворила полностью историю о Саломее; зато главным во всех поста-

новках становится стихия танца, очарование, красочность оформления и необычность хореографического решения.

С конца 1910-х годов к образу Саломеи обращаются разные балетмейстеры: Б. Романов (Коммунальный театр, Петроград, 1919), А. Горский (Большой театр, Москва, 1921), Л. Леонтьев (Петроград, 1922), К. Голейзовский (Камерный балет, Москва, 1922). В Михайловском театре работал П. Петров, который планировал поставить «Саломею», но ему не удалось это осуществить. Все эти балетные постановки были представлены вниманию публики по одному разу. Постановки Б. Романова и Л. Леонтьева были осуществлены на музыку А. Глазунова. К. Голейзовский и А. Горский ставили танец на музыку из одноименной оперы Р. Штрауса. Следует отметить, однако, что Б. Романов возвращается к Танцу Саломеи, но создает его на другом музыкальном материале. А Леонтьев просто ставил перед собой цель восстановить постановку М. Фокина.

Каждый из вышеупомянутых балетмейстеров был тесно связан с М. Фокиным, поэтому можно утверждать, что все они отдавали дань своему учителю (именно так они воспринимали М. Фокина) и пытались снова переосмыслить основы хореографического языка. К сожалению, в литературе практически нет никаких описаний этих постановок, а отзывы на эти представления были полярными — от восторга до полного отрицания.

Наиболее яркой работой была постановка К. Голейзовского «Саломея», которая была осуществлена на фрагменте из одноименной оперы Р. Штрауса. Как отметил некий рецензент, «“Саломея” Голейзовского — небольшой балет в одном действии, где показан лишь один момент из жизни дочери Ирода. Балет не был поставлен в историческом плане, где, например, Ирод и голова Крестителя, и все эти рабы, жадно впившиеся в девушку глазами, образуют яркие скульптурные позы, особенно, когда устраивают триумф дочери Ирода...» [11, с. 60].

По словам исследователя В. Тейдера, действие начиналось так: «... в сиянии лунного диска постепенно вырисовывалась будто высеченная из мрамора фигура Саломеи. Ее роль исполняла З. И. Торховская. Сначала красными лучами прожекторов высвечивались ее руки, изгибавшиеся в витиеватых пор-де-бра. Юноши располагались... каждый в своей позе. Их роли исполняли семь танцовщиков, в том числе В. Ефимов, Д. Дмитриев, Л. Оболенский, Л. Мацкевич и другие студийцы. Когда не хватало исполнителей, случалось выступать и самому балет-

мейстеру, выходившему на подмостки в образе юноши-раба. Саломея — Торховская словно завораживала их своей гибкой пластикой, вызывая порыв страстного благоговения. Сменяя позы, она подходила к краю возвышения — и в полете срывалась вниз. Ее подхватывали юноши. Совершив акробатический полет, Саломея продолжала танцевать так, будто разматывала с себя покрывала, а юноши ловили их на лету, поочередно скрываясь за кулисами. Лишившись последнего покрывала, Саломея воздевала руки к небу. Сверху спускалась огромная голова Иоанна — шея окровавлена, глаза закрыты. Саломея вцеплялась в кудлатые волосы головы и возносилась под колосники» [11, с. 61].

В хореографии «Саломеи» балетмейстер отказался от всех элементов классического танца. В пластическом решении он опирался на частую смену поз, которые приводили в изумление современников невероятной выразительностью в передаче тончайших изменений в настроении героев. Все это получило восторженную оценку публики. К сожалению, в литературных источниках нет никаких точных сведений о музыкальном материале, который использовал К. Голейзовский в своей балетной постановке, кроме того, что это был фрагмент из оперы Р. Штрауса.

Танец Саломеи с семью покрывалами играет большую роль и в самой опере. Это не только самый известный балетный номер произведения; он становится кульминацией в развитии образа Саломеи. Танец этот является не вставным номером, а естественным продолжением развития оперного действия. Саломея, уверенная в своей неотразимости, надеется одержать победу не над Иродом, а над пророком. Композитор задумывал в этой сцене ввести совместное исполнение оперной певицы, для которой была написана сложная виртуозная партия, и танцовщицы. При этом Р. Штраус так описывал свой замысел: «Это должен быть настоящий восточный танец, возможно более серьезный и размеренный, вполне благопристойный, по возможности исполняемый на одном месте, как бы на молитвенном коврике. Только в эпизоде *cis-moll* движение, шаги и в конце — такт в размере 2/4 — оргиастический подъем...» [12].

Музыкальное решение этой сцены построено на чередовании различных тем, раскрывающих разное эмоциональное состояние Саломеи. Ликующее начало струнных и бубнов переходит в затаенное унисонное звучание медных духовых инструментов мотива *роковой страсти* Саломеи к пророку (рис. 9):



Рис. 9. Нотный пример

Далее двухдольный размер меняется на трехдольный, и появляется новая тема, передающая мягкую «кошачью» пластику восточной красавицы (рис. 10):



Рис. 10. Нотный пример

Стаккато и легкие пассажи челесты изображают ниспадающие сверкающие покровы Саломеи.

Постепенно в этой свободной хореографической фантазии темп ускоряется, динамика возрастает, эмоциональное состояние главной героини переходит от мотива нетерпения к яркой и полновзвучной теме любви Саломеи к Иоканану (рис. 11; 12):



Рис. 11. Нотный пример



Рис. 12. Нотный пример

Тема любви впервые проводится целиком; чувства Саломеи раскрываются безудержно. Танец можно трактовать как своеобразное жертвоприношение во имя любви: исполняемый перед многочисленными гостями, он обращен к пророку и находится на грани приличий (что довольно унижительно для восточной принцессы).

В этот момент, впервые после минорного начала оперы и долгого блуждания по тональностям, действие приобретает устойчивое мажорное звучание. Постепенно вакханалия нарастает. В ней сплетаются все лейтмотивы, меняется размер, и танец превращается в дикую пляску, после которой вдруг все движение останавливается. Зловещая полутоновая трель на фоне внезапной тишины оркестра означает непоправимый сдвиг в психике героини (рис. 13):

риал определял основное психологическое состояние, настроение и эмоции Саломеи, которые и получали броское, рельефное, рассчитанное на эффект, хореографическое решение.

Балетмейстеры стремились соединить танец и пантомиму, в результате чего появляется танцевальная пантомима. Хореография, в каждом случае решенная индивидуально, подчинена стремлению раскрыть не только характер Саломеи, но и ее эмоциональное состояние и даже его изменения. Фокин, Романов и Голейзовский создают пластический образ Саломеи, который получает воплощение не только с помощью хореографии, но и актерского мастерства.

Таким образом, во всех постановках, рассматриваемых в данной статье, прослеживается стремление балетмейстеров, композиторов и художников добиться в воплощении образа Саломеи большей экспрессивности, выразительности, живописности и зрелищности, которые проявились в хореографии, музыке и оформлении спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Келдыш Ю.* Хореографическая миниатюра «Танец семи покрывал» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.Belcanto.ru> (дата обращения: 15.03. 2017).
2. *Косидовский З.* Библейские сказания. М: Изд-во полит. лит-ры, 1968. 458 с.
3. *Кулаков В. А.* Фуллер Лои // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981. 624 с.
4. *Романов Б. Г.* // *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.
5. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. с. 676.
6. *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. СПб.: Изд-во «Лань»; Планета музыки, 2008. 560 с.
7. *Светлов В.* Письма о балете // Театр и искусство. 2017. № 5 (29 янв.). С. 90.
8. *Светлов В.* Современный балет. СПб.: Изд-во Лань; Планета музыки, 2009. 288 с.

9. Суриц Е. Хореографическое искусство двадцатых годов. М.: Искусство, 1979. 360 с.
10. Тевосян А. Т. Шмитт Ф. // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6. С. 353–354.
11. Тейдер В. Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М.: Флинта; Наука, 2001. 231 с.
12. Цодоков Е. Опера Штрауса «Саломея» [Электронный ресурс]. URL: [http://www. Belcanto.ru](http://www.Belcanto.ru) (дата обращения: 15.03. 2019).
13. Шнеерсон В. Французская музыка XX века. М.: Изд-во «Музыка», 1964. 576 с.

REFERENCES

1. Keldy`sh Yu. Xoreograficheskaya miniatyura «Tanecz semi pokry`val» [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www.Belcanto. ru](http://www.Belcanto.ru) (data obrashheniya: 15.03. 2017).
2. Kosidovskij Z. Biblejskie skazaniya. M: Izd-vo polit. lit-ry` , 1968. 458 с.
3. Kulakov V. A. Fuller Loi // Balet: e`nciklopediya / gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1981. 624 s.
4. Romanov B. G. // Krasovskaya V. Russkij baletny`j teatr nachala XX veka. Ch. 1. Xoreografy` . L.: Iskusstvo, 1971. 526 с.
5. Krasovskaya V. Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.-M.: Iskusstvo, 1963. s. 676.
6. Levinson A. Ya. Stary`j i novy`j balet. SPb.: Izd-vo «Lan` »; Planeta muzy`ki, 2008. 560 s.
7. Svetlov V. Pis`ma o baletе // Teatr i iskusstvo. 2017. № 5 (29 yanv.). S. 90.
8. Svetlov V. Sovremenny`j balet. SPb.: Izd-vo Lan` ; Planeta muzy`ki, 2009. 288 s.
9. Suricz E. Xoreograficheskoe iskusstvo dvadczaty`x godov. M.: Iskusstvo, 1979. 360 s.
10. Tевosyan A. T. Shmitt F. // Muzy`kal`naya e`nciklopediya / gl. red. Yu. V. Keldy`sh. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1982. Т. 6. S. 353–354.
11. Tejder V. Kas`yan Golejzovskij. «Iosif Prekrasny`j». M.: Flinta; Nauka, 2001. 231 s.

12. *Czodokov E.* Opera Shtrausa «Salomeya» [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www. Belcanto.ru](http://www.Belcanto.ru) (data obrashheniya: 15.03. 2019).

13. *Shneerson V.* Franczuzskaya muzy`ka XX veka. M.: Izd-vo «Muzy`ka», 1964. 576 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хазиева Д. З. — канд. искусствоведения; uchsecr14@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khazieva D. Z. — Cand. Sci. (Arts); uchsecr14@mail.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 792.8

КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХАРАКТЕРНОГО
ТАНЦА КАК НЕОТЪЕМЛЕМАЯ СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ
РУССКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫЛопухов-младший Ф. В.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., 2-4, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассмотрены вопросы места и роли классического наследия в современном воспитании будущих специалистов в области хореографии. На примере двух классических балетных произведений, разных по объему, стилю и жанру, дается представление о важности характерного наследия в системе хореографического обучения и необходимости его всестороннего изучения. Особое внимание обращено на обсуждение основных задач, стоящих перед балетмейстером в процессе постановки, и способов их реализации, основанных на глубоком изучении литературного и музыкального материалов планируемой постановки. На конкретных примерах показаны и проанализированы тонкости работы с хореографическим материалом выдающихся балетмейстеров прошлого.

Ключевые слова: классическое наследие, характерное наследие, «Баядерка», индусский танец, «Венгерская рапсодия», работа балетмейстера.

CLASSICAL HERITAGE OF CHARACTER DANCE AS AN INALIENABLE
ELEMENT OF RUSSIAN CHOREOGRAPHIC CULTURELopukhov Jr. F.V.¹

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

The questions of classical heritage place and role in the contemporary education of future specialists in choreography are discussed in this article. Based on two classical ballet performances, different in size, stile and genre, there is given a conception of character heritage importance in the choreographic education and necessity for its comprehensive study. Special atten-

tion is paid to the discussion of choreographer main problems during staging, ways for their realization, based on deep analysis of literature and musical materials for planning production. Based upon concrete examples there are shown and analyzed the subtleties of working with choreographic heritage of prominent distant choreographers.

Keywords: classical heritage, character heritage, “La Bayadere”, Hindu dance, “Hungarian rhapsody”, choreographer work.

Что представляет собой классическое наследие характерного танца? Для правильного понимания этого определения нужно ответить на два ключевых вопроса: что такое классическое наследие и чем оно отличается от наследия характерного?

Чтобы не впасть в двусмысленность, необходимо разъяснить понятие «классический», «классика» в искусстве в целом и в хореографическом искусстве в частности. Слово «классика» в науке и искусстве трактуется как «образцово-показательное», т. е. признанное всеми как эталон. И в данной статье словосочетание «классическое наследие» будет трактоваться именно как классическое в вышеотмеченном смысле. «Классика» же, «классический танец», употребляется здесь в чисто балетном, узкоспециализированном смысле, как высшая форма хореографического искусства.

Образцы классического наследия в хореографии — это балетные спектакли или их отдельные фрагменты и мизансцены, имеющие длительную сценическую жизнь, и признанные всеми «золотым фондом», т. е. шедеврами.

Такое понимание хореографического наследия распространяется как на композиции классического танца, так и танца характерного, включающие в себя шедевры русского и зарубежного балета.

Вопросы взаимоотношений основных выразительных средств балета — классического и характерного танца — впервые и очень скрупулезно были разобраны крупнейшим теоретиком хореографии XX века Федором Васильевичем Лопуховым в его книге «Пути балетмейстера», где он уделил этому вопросу целую главу под названием «Война мягкого и жесткого плие» [1].

Прежде всего, следует отметить сходство русской классики и характерного танца по школе, чтобы понять, что они выросли из одного корня. Характерный танец, в отличие от классического, скорее всего, не сможет дать представления о «нереальном» мире, мире снов и грез,

что в специальной балетной терминологии принято называть словом «наплывы». Но при этом он также прекрасно может выражать чувства, эмоции, а иногда и мысли людей, как классический, только, если можно так сказать, «с другой стороны».

Характерный танец кажется грубее классического по пластике за счет отсутствия полной выворотности, но его «грубость» в определенный момент может превратиться в необыкновенную нежность, на что классический танец может быть и не способен. Что же касается классической техники, в первую очередь, пальцев-пуантов, то наличие пальцевой техники, конечно, органично присуще классике, но это не означает, что пуанты не могут использоваться в танцах характерных. Все дело в том, где и как их применять. Например, в балете «Горянка» у О. М. Виноградова был превосходный танец трех юных джигитов, неожиданно оказавшихся девушками. Там они танцевали свою лезгинку, выполненную средствами народно-характерного танца на пуантах, что было абсолютно органично. Это подчеркивает общность основы и классики, и характерных танцев, построенных на тех же позициях рук и ног, но с большим добавлением деми-позиций, что снова заставляет обратиться к главе «Война мягкого и жесткого плие» из книги Ф. В. Лопхова.

Суть-основа характерного танца заключается уже в его названии — «характерный». Следовательно, здесь, больше чем в классике, будет играть роль характер, внутренний эмоциональный посыл, нерв. Такой внутренний посыл и нерв в характерном танце неотделим от исторического стиля народа, области, или страны, их культуры, их особенных черт. Без такого исторического стиля характер танца будет неопределим, танец станет «бесхарактерным» и оттого не приблизится и к классике.

Народно-характерный танец способен давать большую вариативность, так как исторические стили в их особых чертах можно сочетать в допустимых пропорциях, не искажая историю и культуру того или иного народа, чьи танцы берутся для постановки. Так поступали выдающиеся балетмейстеры далекого и близкого прошлого, ковавшие славу «классике» народно-характерного танца. И в этом ключе, конечно, должны работать и хореографы будущего, в первую очередь? выпускники главных творческих ВУЗов страны.

На сегодняшний день наследие характерного танца включает фрагменты балетов второй половины XIX века – первой половины XX века, четко выстроенные по законам хореографической, музыкальной и сценарной драматургии, и по праву признанные шедеврами. И

практически во всех балетах того периода всегда присутствовали дивертисменты — т. е. чередование отдельных номеров, среди которых заметное место занимали салонно-характерные танцы.

Салонные танцы составляют очень важную часть характерного наследия. Они отличаются от историко-бытовых танцев своей близостью к классике, но при этом обычно бывают решены по тем же законам, что и танцы народно-характерные. А поскольку в наших лучших балетах «золотого фонда» много сцен происходит на балу, салонные танцы здесь представлены в полной мере. Примерами таких спектаклей могут послужить выдающиеся балеты: «Раймонда» А. К. Глазунова, «Спящая красавица» и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева. Любой салонный танец из каждого упомянутого балета может быть взят для изучения по нашей теме. Существуют, однако, балеты, менее известные и менее удачные, большинство из которых по разным причинам уже сошло со сцены. В этих балетах, тем не менее, есть удачные, и даже сверхудачные фрагменты, пройти мимо которых в изучении просто нельзя. Одним из таких примеров можно назвать прекрасно созданную Н. А. Анисимовой «сцену курдов», включающую вариацию Айши и танец курдов из второго акта балета А. И. Хачатуряна «Гаянэ». Она считается одним из шедевров советского балетного наследия и пережила сам балет.

Отдельно следует упомянуть о прекрасных характерных танцах, созданных для оперных спектаклей «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина.

Самыми старыми из дошедших до наших дней балетных спектаклей являются балеты Мариуса Петипа. Один из таких балетов («Баядерка» на музыку Людвиг Минкуса) до сих пор пользуется любовью современного зрителя¹.

В «Баядерке» — типичном сюжетном балете XIX века, выстроенном в классическом стиле, есть несколько интересных и во многом необычных танцев, решенных языком пластики характерного танца. В этой связи стоит рассмотреть индусский танец, являющийся «промежуточной кульминацией» дивертисмента третьей картины балета.

Действие балета «Баядерка» происходит в средневековой Индии. А танец, о котором идет речь, называется в программе «индусский». Почему именно индусский? Разве не весь балет, пусть и решенный средствами классического танца, должен быть «индусским» по определению? Ведь все

¹ См. об этом: [2].

без исключения персонажи «Баядерки», действующие на сцене, являются индусами, а в хореографическое решение балета включены элементы, подобия индийской пластики, по крайней мере, как это виделось европейцам того времени. Танцы придворных танцовщиц «Джампэ», танцы баядерок — жриц разных индийских культов, прекрасный танец-миниатюра «Ману», включают в себя элементы индийской (правда, скорее, псевдоиндийской) пластики. Но «индусским» в балете назван только один танец! Думается, дело здесь в желании хореографа показать группу людей другой касты, другого социального положения, через пластику противопоставляя их «благородным» танцам придворного свадебного торжества. На празднике внезапно появляются персонажи, одетые в костюмы, напоминающие скорее буфонов, или традиционных шутов при европейских дворах. Мариус Петипа, конечно, имел представление, что Индия — многонациональная страна, и в ней есть разные, порой непохожие друг на друга народности. Вот он и попытался всеми имеющимися у него выразительными средствами показать такую «далекую» от общества основных персонажей спектакля касту. В этом танце, хоть и названном «индусским», по сути, ничего индийского, нет. Но вот парадокс: у зрителей не возникает никакого чувства неприятия этого танца, именно как «индусского». В чем тут дело? Ценность танца в главной, сформулированной выше сути народно-сценических, характерных танцев. В индусском танце необыкновенно силен и внутренний и внешний эмоциональный посыл, нерв. В этом танце эмоции действительно должны «бить через край»! Только в этом случае, правильно выполняя пластику танца, можно добиться желаемого впечатления.

Музыка индусского танца довольно проста: ведущим инструментом является барабан. Он задает ритм, очень быстрый, даже можно сказать «бешеный». В таком ритме танцуется весь номер, прерываемый только хореографической и музыкальной паузами. Танец построен на основном движении, напоминающем стремительный бег; сопровождается выбросами ног вперед и движениями рук, напоминающими игру на маленьких воображаемых барабанчиках. Хотя в индусском танце есть и реальный танцовщик-барабанщик, с бутафорским барабаном, заводящий основную группу кордебалета. Он задает движения, которые, уже без барабанов, видоизменяют и развивают остальные танцовщики. Солист-барабанщик держит свой инструмент левой рукой под мышкой, и, исполняя основной ход-бег, правой рукой ударяет в него в движении «через раз», а восьмерка кордебалета имитирует в своем ходе-беге этот барабанный бой, сбрасывая руки поочередно и справа, и слева. В какой-то момент, и

достаточно неожиданно, артисты кордебалета падают и замирают, а на сцену, тем же основным движением пластического бега, но теперь исполняемого подряд с каждой ноги, как вихрь, врывается сольная пара. У зрителей создается впечатление, будто эта сольная пара бежала таким движением очень и очень долго, пока не появилась на сцене. Это удивительный танцевальный момент, не имеющий аналогов в других характерных танцах нашего репертуара. Конечно, есть несколько похожие выходы солистов в других танцах, но по эмоционально-захватывающему накалу выход солистов в индусском танце уникален.

В дальнейшем все исполнители взаимодействуют друг с другом. Одну комбинацию они делают в унисон: все вместе исполняют классическое *ballone* (но с акцентом от себя) своеобразными, очень энергичными движениями рук. В этих движениях, бесспорно, есть некая дикость, но она не агрессивного толка, а скорее экстатичного, когда человек источает из себя избыток энергии, давая посыл в зрительный зал. При этом нужно отметить, что исполняется эта комбинация в разных ракурсах: солисты движутся по направлению в левый нижний угол, а кордебалет — в левый верхний. Это придает многообразие и объемность не только танцевальному рисунку, но и всей комбинации. Нужно заметить также, что описанная комбинация, почти точно, лишь с небольшими изменениями в акцентах кистей рук, присутствует в другой постановке Мариуса Петипа — сарацинском танце из «Раймонды», где также воспринимается зрителем как органично отвечающая сути данного танца. Значит, эмоциональная насыщенность, посыл, нерв такого движения, настолько удачно найдены хореографом, что позволяют использовать их в танцах разных народных групп без восприятия как чужеродных.

После внезапной паузы, не превышающей длительности одного такта, следует продолжение, в котором солисты и кордебалет разрабатывают ранее заданные движенческие темы. Очень удачно найдена хореографом комбинация, в которой сольная пара и барабанщик, исполняя разные движения, с необыкновенной легкостью и быстротой меняются местами. В самом конце все вместе повторяют основное движение хода-бега солистов, но только в направлении вниз на зрителя, неожиданно обрываясь в финальную позу. А так как у восьмерки кордебалета эта финальная поза заключается в резком падении на руки на авансцене, подчеркивая трех персонажей в центре, это еще больше усиливает эффект.

Имея в своей основе простую трехчастную форму, индусский танец как нельзя лучше подходит для изучения

наследия характерного танца для студентов младших курсов творческих ВУЗов. Музыкальный материал его предельно прост для восприятия, а в исполнении могут быть допущены некоторые вольности. Через индусский танец в «Баядерке» можно получить ясное понятие о художественной ценности характерного танца. Это только одна сторона «хореографического многогранника» наследия народно-сценических танцев. Но на примере индусского танца можно и должно получить представление о том, что сложность хореографического мышления с вычурной фантазией не всегда является главной целью профессионального постановщика. Порой простота хореографического мышления, конечно, при наличии знаний, стиля и вкуса хореографа, может дать не меньший, если не больший, результат в постановке, ибо большинство шедевров рождались согласно древней поговорке «все гениальное – просто».

Ранее было сказано, что собственно характерные танцы делятся на народно-характерные и салонные, как на две важные категории, вышедшие одна из другой. Практически в каждом из балетов досоветского, а в некоторых и советского периода, мы найдем развернутые сцены балов при дворах знати. Этому есть довольно простое объяснение. Мы знаем, что балет как вид искусства вышел из узко-социального придворного действия, и прошел путь «из дворцов в массы», разлившись, в плане понимания и признания, как ручей в широкую полноводную реку. Придворные, салонные танцы, имея основу свою от народных плясов, посредством развития сценического характерного танца вернулись к своему первоисточнику уже на совершенно новом, профессионально отточенном уровне. И все же, салонные танцы при дворах правителей стран и областей, помимо национальных черт, пусть и несколько стертых сословными традициями, являются очень важными отображениями культуры, менталитета тех стран и народов, откуда эти танцы произошли. Некоторые из таких танцев утратили связь с той страной или народом, где появились и стали образным определением группы народов и областей. А некоторые, оставив за собой исторические названия, стали отображать культуру другого народа их перенявшего. Примером первых служит «лезгинка», чье название ныне подразумевает танец не конкретных «лезгинов», как самостоятельного народа, а пляску жителей Кавказа, обобщенно и условно. Примером второго типа служит танец «кадриль», в основе своей французский, но, по сути, уже давно переработанный в русской хореографической культуре на свой манер.

Какой же можно привести пример салонно-характерных танцев, вышедших из исторической народной основы, и ставший «классикой» народно-сценического наследия?

Есть целая хореографическая сюита, уникальная в своем роде, решенная только языком характерного танца, которую можно трактовать как салонный танец (сохранивший, при этом) народные черты в манере и позировках. Речь пойдет о «Венгерской рапсодии» Ференца Листа в постановке Льва Иванова. Это произведение стоит рассматривать как отдельный цельный законченный номер, и термин «сюита» (т. е. самостоятельная форма, состоящая из больших взаимосвязанных частей) к нему подходит как нельзя лучше.

«Венгерская рапсодия» — это развернутая бессюжетная хореографическая картина. Она состоит из нескольких «пластов» салонных венгерских танцев, исполняемых в разных музыкальных темпах большой группой танцовщиц и танцовщиков в парах, подразделяемых на солистов, корифеев и кордебалет. Термин «корифей» здесь употребляется только в значении, принятом в балетном мире, а не, скажем, в мире научном. Свое объяснение происхождения слова «корифей» дает Федор Васильевич Лопухов в книге «В глубь хореографии», и желающие могут ознакомиться с этим вопросом, чтобы избежать разночтений (см.: [3]).

В «Венгерской рапсодии» таких корифеев четыре пары при двух парах солистов и восьми парах кордебалета. Все они одеты в очень красивые, но специфические одежды, напоминающие зипуны или полушубки с очень длинными рукавами, скающимися от локтей до колен. Такие костюмы определяют очень важные характерные для всех венгерских танцев движения рук. Эти движения, выполняемые на протяжении всей рапсодии, напоминают очерчивание в воздухе цифры восемь, и так и называемые у балетных артистов «восьмерками». Такие восьмерки руками делаются не только в «Венгерской рапсодии» и других венгерских танцах, но также и в мазурках, чья пластика близка к венгерской танцевальной пластике. Кроме рукавов, специфика костюма «Венгерской рапсодии» касается и обуви (женской и мужской). Сапоги, вернее, сапожки в рапсодии значительно легче и аккуратнее обуви чардашей или мазурок. С них окончательно ушли шпоры; каблук стал несколько меньше, а сама обувь в голенище плотно облегает ногу, не только у женщин, но и у мужчин. Такая обувь выглядит «классичнее», дает больше положений вытянутых ног, как в колоне, так и в подъеме. А распространенное в венгерских характерных танцах движение «ключ»

— т. е. щелканье пятками (пришпоривания лошади) — в «Венгерской рапсодии» делается с окончанием на высокие полупальцы. Тем не менее, основные позы и движения венгерских танцев в рапсодии сохранены, являются основными, и развиваются и варьируются хореографически согласно четкому структурному плану постановщика.

Балетмейстер Лев Иванов слыл мастером постановки венгерских танцев. Его авторству принадлежат венгерские танцы в «Лебедином озере» и «Раймонде». Но «Венгерская рапсодия» в характерных постановках Иванова стоит на первом месте, и во всем его творчестве уступает, разве что знаменитым «лебединым» актам. Но в «Лебедином озере» Лев Иванов активно сотрудничал с Мариусом Петипа, который, как известно, был главным руководителем постановки балета. «Венгерскую рапсодию» Иванов ставил сам, лично, что еще раз подтверждает его высокий балетмейстерский талант.

Начинается «Венгерская рапсодия» выходом восьми пар кордебалета по диагонали на музыку вступления. С началом музыкальной темы в медленном темпе *andante mosso* танцовщики шествуют на рампу основным характерным для венгерского танца помпезным движением — медленным через *developpe* выниманием ноги на 90° на третьем шаге с последующим повторением. Этот первый ход в точности используется Ивановым и в «Раймонде». Но в «Венгерской рапсодии» при втором повторе комбинации, он включает в него хореографический канон: когда первая группа танцующих переходит к следующей комбинации (*balance* с отходом назад), вторая завершает изначальный ход-шествие, выходя в первую линию. Это сразу создает ощущение многокрасочности. Затем обе группы задают еще несколько хореографических тем, которые будут изменяться на протяжении всего номера.

Стоит отметить разработку первого хода, выполняемого несколько иначе и в других ракурсах у разных партнеров и партнерш, что также создает множественность и объемность. Перестроение в рисунке во время этой разработки первого хода осуществляется по квадратам, и артисты занимают собой все пространство сцены. Следом появляется четверка корифеев и движения усложняются: в первоначальное вынимание ноги добавляется «прыжок-голубец», характерный для большинства венгерских танцев и технически сложный (но здесь исполняемый слитно с движением *developpe*). Вообще, «Венгерская рапсодия» — это прекрасная разработка движений венгерских танцев в классическом балете, насыщенная виртуозностями большими, чем во многих других салонно-характерных танцах.

В следующем хореографическом отрезке во время музыкального *ritenuto* появляются две пары солистов и с первых движений начинают разрабатывать темы, заданные парами кордебалета и корифеев. Они почти в точности исполняют предыдущую комбинацию — прыжок-голубец с выниманием ноги вперед, — однако их отличие заключается в темпе. Вся комбинация исполняется вдвое медленнее, что выполнить намного сложнее, ибо во время голубца-кабриоля нужно зависнуть в воздухе с последующим синхронным выходом в позу. В этом случае движение становится «крупнее» по восприятию и утрачивает некоторый проходящий характер, как у кордебалета в предыдущей музыкальной фразе.

«Венгерская рапсодия» — это парный танец, и даже дуэтный, в своей основе. Но тут есть комбинации, когда пары соединяются друг с другом, образуя группы. При любых перестроениях (между партнерами в парах, между парами, между парами в группы и наоборот) движения не прерываются, а иногда усложняются. В парных характерных танцах польско-венгерского стиля большую роль играют совместные верчения, характерные «вертушки», исполняемые партнером и партнершей со сцепленными руками, или обнимающими друг друга. В «Венгерской рапсодии» таких видов вертушек несколько, и они сложны для исполнения. Чего стоит одна только вертушка у двух сольных пар, когда партнеры одновременно делают движения прыжка-кабриоля с последующим падением в *tombee*, при этом меняясь положениями пар, как бы обходя друг друга в хореографическом *dos-a-dos*! А характерное для многих европейских народов движение «веревочка», обычно исполняемое назад (т. е. когда каждое последующее закрывание ноги через *passé* в III или V позиции, ставит ее позади предыдущей) в «Венгерской рапсодии» разрабатывается в исполнении вперед. Это делают партнеры-мужчины в ходе на партнершу, выполняющую это же движение традиционно назад, что дает ощущение необычно быстрого передвижения. Есть еще ряд сложных дуэтных движений в венгерской характерной пластике, но они, если можно так выразиться, не «загромождают» действие, а разбавляются и перемеживаются относительно простыми и спокойными. Действие танца развивается за счет перестроений хореографического рисунка и ракурсов танцовщиков. В «Венгерской рапсодии» часто встречаются «вертушки», исполняемые партнерами, без привычной постановки ноги после скачка по IV позиции вперед на *croise*, а путем отведения ее назад, прижимания коленом к колену, как принято именно в народных венгерских плясах. При этом, типичное в венгерских танцах положение свободной руки у головы остается неизменным при гордой осанке, откидывании друг от

друга корпуса для динамики вращения. Это положение руки чуть выше затылка, словно поддерживая кончиками пальцев головной убор, мы увидим во всех салонных венгерских танцах. Но основа его, бесспорно, идет от народных чардашей, показывая ту степень удали и залихватства, которая в придворном этикете должна быть много более сдержанной.

Ближе к финалу привлекает внимание движение *fouette*, напоминающее классическое, но делаемое по-характерному — с препарасьон по IV позиции вперед на *croise*, партнером и партнершей одинаково и с добавлением венгерской пластики в корпусе и руках. В финальной части все участники рапсодии, выстроившись согласно рангу (солисты, корифеи и кордебалет), в унисон исполняют ряд сложных парных вращений и *dos-a-dos*, среди которых стоит отметить вращение партнерши с партнером левыми руками, как бы в зеркальном отражении. А непосредственно перед этим партнеры переносят партнерш в высокой поддержке — элементе, не встречающемся в салонно-характерных танцах того времени и вовсе.

Можно с уверенностью сказать, что в «Венгерской рапсодии» Льва Иванова нет слабых мест за счет правильно подобранных движений и позировок, в точности отвечающих как стилю музыки Ф. Листа, так и стилю пластики венгерских танцев. Там нет и не может быть случайных движений, не отвечающих венгерской танцевальной культуре, и идущих вразрез с мелодиями композитора. Структура постановки рапсодии продумана хореографом до мелочей. Она исключает возможность действия по принципу: «я так вижу, так хочу, и точка»!

Такое произведение, как «Венгерская рапсодия» Льва Иванова, помимо ознакомления с наследием, должно быть ярким примером для будущих балетмейстеров, как нужно подходить к постановкам характерных танцевальных картин любых национальных культур, и какими средствами хореографического выражения их решать.

И тем печальнее было в наши дни, когда у молодых балетмейстеров нет никаких препятствий для ознакомления и изучения образцов хореографической мысли по всему миру, видеть постановку «Венгерской рапсодии», вернее, постановку на музыку «Венгерской рапсодии», показанную на спектакле «Творческой мастерской молодых балетмейстеров» на новой сцене Мариинского театра 13 апреля 2014 года. Постановщик сделал свой номер как бы «в пику» Льву Иванову, насытив его разными движениями, подсказанными собственной фантазией. Бесспорно, для хореографа фантазия — одно из основных качеств. Но

фантазия не может быть отделима от музыки, когда для постановки берется такое известное, а главное, ярко народно-национальное произведение. Да, «Венгерская рапсодия» вполне может быть решена и средствами только классического танца. Но такая классика должна быть подчинена национально-сценической венгерской пластике, как это сделал тот же Петипа в *Grand-pas* из последнего акта балета «Раймонда». Использование классического танца, его лексики, только ради показа сложности комбинаций, трюкачества, где пластика венгерского танца используется только эпизодически, а движения классического танца перемежевываются с движениями характерного без всякого хореографического оправдания (т.е. без четко выраженной структуры всего номера) недопустимо!

В данном конкретном случае «грех» юного балетмейстера все же нужно частично переложить на плечи его педагогов и репетиторов, не сумевших объяснить, за какие произведения можно браться для постановки на данном этапе обучения, а за какие не должно. Здесь, вероятно, сыграл свою роль ажиотаж показа на сцене Мариинского театра, где художественная коллегия при конкурсном отборе к показу на спектакль выполнила свои функции чрезвычайно мягко.

Современное наследие характерных танцев и их использование в новейшей хореографии стоит перед достаточно серьезной проблемой — угрозой тотального «оклассичивания», превращения в «полухарактерные» а иногда и совсем «бесхарактерные». Это печально видеть, ибо это значительно сужает возможности развития современной русской хореографии, упрощает и размывает ее культуру.

Отчего же это происходит? В первую очередь, возможно, оттого, что в последние десятилетия по объективным историческим причинам на нашу хореографию нахлынул широчайший поток хореографической мысли других стран и народов. Этот поток наша хореография просто не успевает «переварить». На это нужно время. Ринувшись изучать примеры хореографии других культур, в первую очередь Запада, мы стали меньше внимания уделять своей собственной. Многие наши лучшие балеты за эти десятилетия обветшали, не получая должного профессионального внимания. Но мы умудряемся это не замечать. Не лучшую роль здесь играет и коммерческая составляющая. Чтобы хореографическое наследие, то, что осталось нам от предыдущих эпох, могло иметь коммерческий успех в репертуаре, необходимо им заниматься очень скрупулезно и бережно, не распыляясь на все и сразу. Но иногда недопонимание сути характерных танцев происходит и из-за малой образованности, недостаточности кругозора педагогов, репетиторов, людей, которым по рангу

надлежит такими знаниями обладать. Прослеживается и нежелание вникать в детали, за «большим» видеть «малое». А ведь наша современная хореография сильна своим многообразием, подобно мозаике, составленной из маленьких разнородных фрагментов в большую понятную всем картину. Профессиональные хореографы, репетиторы, педагоги обязаны уметь видеть не только конечную картину, но и каждую частичку мозаики в отдельности. Только тогда можно говорить, в нашем случае — применительно к наследию, — о соответствии хореографического материала, показанного на сцене, задуманному хореографом и сохраненному и отточенному педагогом-репетитором в репетиционной работе. В этом скрыта большая сложность, но в этом и состоит задача, с решением которой всегда справлялась, и, надеюсь, будет справляться наша русская хореографическая мысль. А чтобы сохраненное нашими предками хореографическое наследие не исчезло совсем, а, наоборот, развивалось и совершенствовалось, должны непременно и всесторонне изучаться такие предметы как «Классическое наследие характерного танца».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 173 с.
2. Лопухов-младший Ф. В. Классическое наследие в подготовке хореографов и балетмейстеров-репетиторов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №6 (59). С. 157-196.
3. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. СПб.: Композитор, 2017. 204 с.

REFERENCES

1. Lopukhov F. V. Puti baletmejstera. Berlin: Petropolis, 1925. 173 s.
2. Lopukhov-mladshij F. V. Klassicheskoe nasledie v podgotovke xoreografov i baletmejstеров-repetitorov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. №6 (59). S. 157-196.
3. Lopukhov F. V. V glub` xoreografii. SPb.: Kompozitor, 2017. 204 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лопухов-младший Ф. В. — Fedor_Lp2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lopukhov Jr. F. V. — Fedor_Lp2@mail.ru

УДК 793.3

КРИТЕРИИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Никитин В. Ю.¹

¹ Московский государственный университет культуры и искусств, ул. Библиотечная д. 7, г. Химки, Московская обл., 141406, Россия.

В статье рассматривается проблема определения критериев профессионального уровня танцовщиков. Автор исследует субъективные и объективные критерии, которые служат основой оценки творческой деятельности исполнителей. Особое внимание уделяется требованиям рынка труда на современном этапе развития хореографического искусства. В статье затрагивается вопрос об образовательных профессиональных компетенциях и их соответствии государственным документам.

Ключевые слова: хореография, профессиональная работа, критерии профессионализма.

STANDARDS OF PROFESSIONALISM IN CHOREOGRAPHIC ART

Nikitin V. Yu.¹

¹ Moscow State University of Culture and Arts, 7, Bibliotechnaya St., Khimki, 141406, Moscow region, Russian Federation.

The article deals with the problem of determining the criteria of professional level of dancers. The author explores the subjective and objective criteria that serve as the basis for assessing the creative activity of performers. Special attention is paid to the requirements of the labor market at the present stage of development of choreographic art. The article deals with the issue of educational professional competences and their compliance with state documents/

Keywords: choreography, professional work, standards of professionalism.

Поводом для написания этой статьи послужили две телевизионные программы, которые были показаны 8 декабря 2018 года: «Большой балет» на телеканале «Культура» и «Танцы на ТНТ». В обеих программах были показаны номера на музыку Ж. Масне «Эллегия». В программе «Большой балет» номер был в постановке А. Могилева, и исполнили его солисты Татарского театра оперы и балета

А. Гомес и В. Карвальо. В программе «Танцы на ТНТ» номер исполнили М. Ходорошкова и О. Клевакин, в постановке О. Клевакина.

Автор статьи не ставит цели анализировать качество постановок или исполнения. Вопрос носит более общий характер. Какими критериями в сегодняшнем хореографическом искусстве можно оценить профессионализм? Уровнем технической подготовки? Местом работы? Образованием? Гонорарами? Актуальность статьи определяется следующими факторами:

- рынок труда в танцевальном искусстве кардинально изменился за последние годы. Однако, объективных критериев для оценки профессиональных качеств исполнителей до настоящего времени нет;
- критерии профессиональных компетенций, которые фигурируют в официальных документах, относятся только к специальностям «артист балета» и «артист ансамбля», что существенно сужает поле их применения в практической деятельности.

Необходимо отметить, что проблема определения профессионального уровня — достаточно разработанная тема и в научных исследованиях, и в регламентирующих государственных документах. Первоначально необходимо определить категориальный аппарат, действующий в настоящее время, и выстроить вертикаль взаимодействия и взаимовлияния понятий и определений.

Так, например, в Приказе Министерства труда и социальной защиты Российской Федерации от 12.04. 2013 г. № 148н «Об утверждении уровней квалификации в целях разработки проектов профессиональных стандартов» [1] разработано 9 уровней квалификации, которые основываются на следующих критериях: характер умений, характер знаний, основные пути достижения уровня квалификации.

В «Трудовой кодекс Российской Федерации» от 30.12.2001 г. № 197–ФЗ (ред. от 02.08.2019) [2] в Раздел IX «Профессиональная подготовка, переподготовка и повышение квалификации работников» внесены изменения в статьи: 195–1 «Понятия квалификации работника, профессионального стандарта»; 195–2 «Порядок разработки и утверждения профессиональных стандартов»; 195–3 «Порядок применения профессиональных стандартов».

На основании этих документов разработаны «Профессиональные стандарты», нормативные документы, в которых описано содержание квалификации, необходимой работнику для осуществления определенного вида профессиональной деятельности. Квалификация работника определяется уровнем знаний, умений, профессиональных навыков и опыта работы работника. Уровень квалификации работника характеризуется степенью его профессиональной обученности (подготовленности), наличием знаний, умений, компетенций, необходимых для осуществления определенного вида деятельности. Важность «Профессионального стандарта» заключается в том, что на основании его определяется тарификация работника, а, следовательно, его заработная плата.

На основании профессиональных стандартов разработаны образовательные стандарты, в которых определены те компетенции, которые должны быть сформированы при профессиональном обучении. Под профессиональной компетентностью понимается совокупность профессиональных знаний, умений, а также способы выполнения профессиональной деятельности.

Критерии профессионализма — это шкала объективной оценки наличия или отсутствия необходимых профессиональных качеств и способностей. Наиболее полное исследование профессиональных критериев было проведено А. К. Марковой [3]. По результатам ее исследования, критерии профессионализма подразделяются на:

«1. Объективные критерии: насколько человек соответствует требованиям профессии, вносит ощутимый вклад в социальную практику. Общеизвестно, что объективными критериями профессионализма является высокая производительность труда, количество и качество, надежность продукта труда, достижение определенного социального статуса в профессии, умение решать разнообразные профессиональные задачи и др.

2. Субъективные критерии: насколько профессия соответствует требованиям человека, его мотивам, склонностям, насколько человек удовлетворен трудом в профессии.

3. Критерии результативные и процессуальные: результативные критерии отражают, достигает ли человек желаемых сегодня обществом результатов в своем труде. Процессуальные критерии показывают, использует ли человек при достижении своих результатов социально приемлемые способы, приемы, технологии. Сочетание результативных

и процессуальных показателей составляет необходимую характеристику профессионализма.

4. Критерии нормативные и индивидуально-вариативные. Нормативные критерии показывают, усвоил ли человек нормы, правила, эталоны профессии и умеет ли воспроизводить высокие эталоны профессии на уровне мастерства. Индивидуально-вариативные критерии отражают, стремится ли человек индивидуализировать свой труд, самореализовывать в нем свои личные потребности, проявить в труде свою самобытность, развивать себя средствами профессии.

5. Критерии наличного уровня и прогностические критерии. Критерии наличного уровня показывают, достиг ли человек сегодня достаточно высокого уровня профессионализма. Чаще всего именно актуальный уровень профессионального развития оценивается при аттестации. Прогностические критерии отражают, имеет ли и ищет ли человек перспективы роста, зону своего ближайшего профессионального развития.

6. Критерии профессиональной обучаемости и творческие критерии. Критерий профессиональной обучаемости показывает, готов ли человек к принятию профессионального опыта других людей, проявляет ли профессиональную открытость. Критерии творческие отражают, стремится ли человек выйти за пределы своей профессии, преобразовать ее опыт, обогатить профессию своим личным творческим вкладом.

7. Критерии социальной активности и конкурентноспособности профессии в обществе. Критерий социальной активности демонстрирует, умеет ли человек заинтересовать общество результатами своего труда, привлекать внимание к насущным потребностям профессии при внутреннем профессиональном локусе контроля, когда причины низкой эффективности профессии человек ищет внутри, в рамках самой профессии.

8. Критерии профессиональной приверженности отражают, умеет ли человек соблюдать честь и достоинство профессии, видеть ее специфический неповторимый вклад в общество.

9. Критерии качественные и количественные. Для всякого специалиста важна оценка его профессионализма как в параметрах качества (например, глубина, системность знаний, сформированность профессиональной деятельности), так и в количественных показателях (баллы в рейтинге, категории и др.)» [3].

Достаточно полное исследование профессиональных компетенций и критериев профессионализма проведено в статьях А. С. Дружилова [4; 5]. В дополнение к критериям, разработанным Марковой, в его работах можно выделить следующие объективные критерии, определяющие степень профессионализма: критерий профессиональной продуктивности, критерий профессиональной идентичности, критерий профессиональной зрелости, критерий профессионального взаимодействия. Важным достоинством его исследований стало определение стадий формирования профессиональных компетенций, основанных на осознании индивидуумом своих возможностей: стадия неосознаваемой некомпетентности, стадия осознаваемой некомпетентности, стадия осознаваемой компетентности.

На основании вышеизложенного, можно сделать вывод, что понятия «профессиональные стандарты», «профессиональные компетенции», «критерии профессионализма» тесно взаимосвязаны и играют важнейшую роль в системе оценки профессиональных качеств работника. Однако применение данных определений к творческим профессиям, и в частности, профессии танцовщика, связано с целым рядом нерешенных проблем.

Так, например, в «Едином квалификационном справочнике должностей руководителей, специалистов и служащих» указаны следующие квалификационные требования: «Артист балета — ведущий мастер сцены — высшее профессиональное образование (хореографическое) и стаж работы в профессиональном балете не менее 3-х лет или среднее профессиональное образование (хореографическое) и стаж работы в профессиональном балете не менее 5 лет в должности артиста балета высшей категории. Выдающиеся хореографические и сценические данные; яркая творческая индивидуальность; высокое профессиональное мастерство при исполнении ведущих и первых партий в балетах, а также ведущих балетных партий в оперных спектаклях и ответственных сольных танцевальных номеров и партий в опереттах и музыкальных комедиях; широкое признание зрителей и общественности» [6].

Требования к квалификации по специальности «артист ансамбля»: «Артист балета ансамбля песни и танца, танцевального коллектива высшей категории — среднее профессиональное образование (хореографическое) и стаж работы в ансамбле песни и танца, танцевальном коллективе не менее 5 лет в должности артиста балета первой категории. Отличные музыкальные, танцевальные, сценические данные;

высокое профессиональное мастерство; яркая творческая индивидуальность» [6].

Рассматривая данные формулировки, можно выделить целый ряд проблемных вопросов. Во всех формулировках встречается дефиниция «артист балета». Даже для танцовщиков ансамблей песни и пляски все равно используется сочетание «артист балета», хотя употреблять в одной дефиниции два диаметрально противоположенных понятия «балет» и «пляска», по меньшей мере, — неграмотно. Даже несведущему человеку понятно, что балет — это направление хореографического искусства, и есть только одно сочетание — «классический балет». Таким образом, возникает резонный вопрос: если исполнитель работает в других направлениях (народно-сценическом танце, современном танце, шоу, бальном танце), то, как можно его называть артистом балета, и применять к нему квалификационные требования, фигурирующие в государственных документах?

Несомненно, государственные документы редактируются и совершенствуются в зависимости от изменений рынка труда. В «Общероссийском классификаторе занятий» появился код 2653 «Танцоры, хореографы» [7]. Автор статьи согласен, что термин «танцоры» более правомерен, чем термин «артист балета ансамбля песни и пляски». В этом же документе разработаны профессиональные требования к профессии «хореограф», но данной специальности в образовательных стандартах нет. Есть только профиль подготовки — «балетмейстер-постановщик».

Теперь, что касается критерия образования. В «советские времена» путь танцовщика-исполнителя был достаточно простым: в десять лет — поступление в хореографическое училище, далее — 8 лет обучения, получение диплома с квалификацией «артист балета» и работа в государственных театральных или концертных организациях. Возможен был другой и путь: после 6-го класса общеобразовательной школы — поступление, в хореографическое училище, обучение в нем в течение 5 лет, получение диплома с квалификацией «артист ансамбля» и, опять же, работа в государственных концертных организациях, хорах и ансамблях.

Безусловно, место работы могло быть разным, и, если танцовщик обладал выдающимися способностями, его ждало приглашение в Большой театр, в музыкальный театр Станиславского и Немировича-Данченко, в Мариинский театр, в известные коллективы и, в редких

случаях, — работа за рубежом. Таким образом, основными критериями профессионализма служили образование и степень таланта. Начиная с 90-х годов прошлого века, ситуация на рынке труда в хореографическом искусстве радикально изменилась.

Автор статьи умышленно не рассматривает ситуацию в 1990-х, поскольку отсутствие государственного контроля (в том числе, в хореографическом искусстве) позволило практически любому исполнителю, не имеющему ни образования, ни способностей, иметь работу, особенно в развлекательных направлениях танца. На сцену хлынул поток совершенно непрофессиональных исполнителей, которые находили возможность зарабатывать в различных видах индустрии развлечений: в ресторанах, на корпоративах, подтанцовках поп-звездам и т.д. Спрос диктовал предложение.

Ситуация несколько изменилась в настоящее время. Исполнителей, работающих в хореографическом искусстве можно условно разделить на четыре категории: танцовщики классического балета, артисты ансамблей народно-сценического танца, исполнители современного сценического танца (модерн, джаз, контемпорари) и артисты развлекательных направлений хореографического искусства (шоу). Данное разделение в основном базируется на степени мастерства именно в классическом танце, поскольку овладение им требует наиболее длительного периода обучения. Таким образом, на взгляд автора, в критериях профессионализма, фигурирующих в государственных документах, должна быть отражена специфика творческой деятельности исполнителя, в зависимости от направления и стиля танца, в котором он специализируется.

Возвратимся к примеру, который приведен в начале статьи. А. Гомес В. Карвальо закончили Школу Большого театра в Бразилии, а М. Ходорошкова и О. Клевакин — Челябинскую академию искусств (в настоящее время Челябинский государственный институт культуры). Автор статьи ни в коем случае не сравнивает уровень профессионального обучения, однако необходимо заметить, что, с точки зрения исполнительского мастерства, именно в классическом балете программы обучения в этих образовательных учреждениях существенно различаются.

Продолжая анализ критериев, связанных с процессом обучения, необходимо отметить, что высшего образования для танцовщиков долгое время не существовало (только среднее профессиональное). Однако в последние годы реформирования системы высшего образо-

вания появилось несколько профилей подготовки, которые позволяют получить высшее образование исполнителям-танцовщикам. Но, опять же, существует целый ряд противоречий и проблем.

Первая проблема — срок обучения. Так, например, в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и Московской государственной академии хореографии срок обучения по направлению подготовки «Хореографическое исполнительство» — три года и используется программа прикладного бакалавриата. В Кемеровском государственном институте культуры существует профиль подготовки «Артист-танцовщик ансамбля современного танца, педагог репетитор», и обучение длится 4 года. В Волгоградском государственном институте искусств и культуры обучение по тому же направлению подготовки также длится 4 года, т. е. используется программа академического бакалавриата.

При внимательном изучении содержания образовательных программ, например во МГАХ, можно заметить, что в них достаточно подробно описываются профессиональные компетенции, связанные с репетиторской и педагогической деятельностью. На взгляд автора статьи, это очень правильный подход, поскольку артисты получают дополнительные специальности, которые позволят им оставаться в профессии долгие годы после окончания карьеры исполнителя. Но разница в длительности обучения присутствует, и это вызывает вопросы.

Анализируя и сравнивая образовательные программы различных учебных заведений, можно с уверенностью отметить, что все они базируются на «Федеральном государственном образовательном стандарте». Однако стандарты меняются практически ежегодно. Так, например, ФГОС-3+ по направлению подготовки «Хореографическое исполнительство», утвержденный приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 7 июня 2016 г. № 673, определяет следующие виды профессиональной деятельности, к которым готовятся выпускники, освоившие программу бакалавриата: творческо-исполнительская; репетиторско-педагогическая.

Но в последнем стандарте ФГОС-3++, введенном в практику обучения Приказом Минобрнауки России от 16.11.2017 г. № 1131 с 1 сентября 2019 года уже фигурируют не виды, а задачи профессиональной деятельности: творческо-исполнительская и педагогическая. Репетиторская деятельность почему-то исчезла! В соответствии с этим стандартом срок обучения определен в 3 года. Таким образом, разделение на прикладного и академического бакалавра было отменено.

В последнем стандарте также изменились компетенции. Стандартом определяются только универсальные компетенции (далее — УК) и общепрофессиональные компетенции (далее — ОПК). Разработку профессиональных компетенция (далее — ПК) Министерство образования и науки Российской Федерации делегировало образовательным учреждениям. В Стандарте, в п. 3.4 совершенно четко указывается: «Профессиональные компетенции, устанавливаемые программой бакалавриата формируются на основе профессиональных стандартов, соответствующей профессиональной деятельности выпускников, (при наличии), а также, при необходимости, на основе анализа требований к профессиональным компетенциям, предъявляемым к выпускникам на рынке труда, обобщения отечественного и зарубежного опыта, проведения консультаций с ведущими работодателями, объединениями работодателей отрасли, в которой востребованы выпускники» [8].

Таким образом, образовательным учреждениям дается право самим определять профессиональные компетенции, однако рекомендуется опираться на профессиональные стандарты, разработанные Министерством труда. Есть в вышеприведенной цитате очень важная оговорка — «при наличии»! А в наличии они только для исполнителей классического балета и ансамблей песни и пляски. Таким образом, сейчас на учебных заведениях лежит, с одной стороны, огромная ответственность, с другой, — свобода действий в определении и формировании необходимых профессиональных компетенций, которые тесно связаны со спецификой профессиональной подготовки исполнителей. Это, по мнению автора, — значительный шаг вперед в профессиональном хореографическом образовании.

Таким образом, определение профессиональных компетенций перенесено в образовательные программы, разрабатываемые каждым учебным заведением самостоятельно, но поскольку в государственных документах никаких рекомендаций не существует, или они устарели, то вузы вынужденно заимствуют формулировки ПК из старых стандартов.

Но, если проанализировать профессиональные компетенции ФГОС 2016 года [9], то возникает множество вопросов, связанных с объективными оценками сформированности данных компетенций и их соответствии критериями профессионализма. Так, например, в творческо-исполнительской деятельности существуют следующие компетенции:

— ПК–1 — способность «к внутреннему художественному постижению сущности хореографического произведения и его воплощению в движении, хореографическом тексте, жесте, ритме, динамике». Возникает закономерный вопрос: какими объективными критериями можно оценить сформированность данной компетенции? Как определить владеет ли исполнитель способностью к художественному постижению? А ведь во многом успешная карьера исполнителя зависит именно от способности к художественному воплощению танцевальных образов. Как измерить способности к образному видению и перевоплощению?

Такие же вопросы возникают и при анализе ПК–2, в которой рассматривается вопрос творческой индивидуальности исполнителя.

А вот формулировка ПК–3 более конкретна. В данной компетенции используется достаточно объективный критерий — техника исполнения, которую можно оценить. В балетных конкурсах уже давно сложилась и действует строгая система оценок.

В программе «Артист балета Сергей Полунин: я вижу Россию на стороне добра» [10], размещенной в интернете, известный танцовщик исполнил следующую комбинацию: 8 *grands pirouettes a la seconde en dehors*, затем 4 *petits pirouettes*, и в заключение — двойной *tours en l'air* с окончанием на колено. Подобная комбинация достаточно редко встречается у исполнителей. Ее могут исполнить только виртуозы, а, значит, есть достаточно объективный критерий оценки технического мастерства. Но, опять же, подобная оценка может использоваться только в классическом балете, где все движения кодифицированы. А что делать, когда необходимо сравнить исполнителей различных стилей и направлений хореографического искусства? Эта проблема достаточно актуальна, особенно в хореографических конкурсах.

ПК–4. На взгляд автора статьи, подобная компетенция необходима для профессионального исполнителя, но она отражает компонент «знать», но не «уметь». Наличие этой компетенции достаточно легко проверить с помощью опроса или тестов, но к практической работе исполнителя она имеет отдаленное отношение.

Такое же впечатление производит и формулировка ПК–5, которая имеет отношение к общей культуре и образованности исполнителя, но не к практической работе. Да, безусловно, танцовщики в настоящее время должны быть высококультурными, интеллектуальными личностями, но почему данная компетенция относится к профессиональным — не понятно.

Компетенция ПК-6 — способность «запоминать хореографический материал и воспроизводить хореографические тексты» достаточно объективна и может быть проверена с помощью определенных тестов и заданий. На взгляд автора статьи, данная компетенция является наиболее важной в работе танцовщика. Основным критерием оценки уровня профессионализма является репертуар, который находится в «творческом багаже» исполнителя.

Компетенция ПК-7. По субъективному мнению автора статьи, эта компетенция относится к психологическим качествам личности исполнителя, и измерить сформированность данной компетенции практически невозможно. Как сказала в личной беседе с автором статьи известный режиссер музыкального театра Е. Гантимурова, «Театр — живой организм и исполнители — живые люди. Они могут на премьере, будучи в состоянии творческого подъема, сыграть так, что зрительный зал стоя будет бисировать, а могут на двадцатом спектакле просто ходить по сцене».

На взгляд автора, основная проблема заключается в том, что критерии профессиональности должны быть объективны, измеряемы и проверяемы. Абстрактные понятия («талант», «харизма» «творческая индивидуальность» и т. п.) безусловно, важны в любом виде искусства, и во многом влияют на успех исполнителя у публики. Но государственные документы должны определять зарплату, график работы исполнителя, его должностные обязанности на основе объективных критериев.

Следующие компетенции, начиная с ПК 8 и заканчивая ПК-19, относились к педагогической и репетиторской работе. Однако в ФГОС-3++ репетиторская деятельность исчезла, а педагогические компетенции вряд ли могут быть сформированы должным образом именно у исполнителей за 3 года обучения. Возникает закономерный вопрос: необходимо ли это? Да, образовательное учреждение дает возможность получить дополнительную квалификацию, но профессии педагога и репетитора значительно отличаются от работы исполнителя, хотя, безусловно, исполнительский опыт необходим. Тем более, что в рамках направления подготовки «Хореографическое искусство» существуют профили «Педагогика балета», «Педагогика народно-сценического танца», «Педагогика современного танца».

Однако и здесь возникает проблема: при очной форме обучения исполнитель должен на 4 года прервать свою карьеру (которая очень короткая), а заочная форма обучения существует только в нескольких

вузах. Как правило, специальность педагога осваивается исполнителями во время карьеры танцовщика именно заочно. По мнению автора статьи, заочная форма обучения должна быть расширена и оптимизирована, поскольку сегодняшняя практика зеркального повторения дисциплин дневной формы обучения не оправдана. При заочной форме обучения профессиональных исполнителей необходимо сосредоточить внимание только на формировании педагогических компетенций, а опыт исполнительской работы позволяет минимизировать количество предметов, связанные с техникой исполнения. Но данная проблема нуждается в дополнительном исследовании.

Автор статьи умышленно не анализирует профессиональные компетенции, которые сформулированы в ФГОС среднего профессионального образования по специальности 52.02.02 «Искусство танца (по видам)», поскольку профессиональные компетенции практически идентичны компетенциям стандарта бакалавриата по направлению «Хореографическое исполнительство». Возникает закономерный вопрос: (с точки зрения профессиональной деятельности) чем отличаются выпускники колледжа, имеющие среднее профессиональное образования от выпускников институтов и академий? Необходимо отметить, что стандарт среднего профессионального образования все-таки более разработан с точки зрения обучения различным направлениям танца.

Таким образом, можно сделать вывод, что в настоящий момент учебные хореографические заведения поставлены в трудную ситуацию: с одной стороны, есть свобода в выборе и формулировке профессиональных компетенций, с другой стороны — отсутствуют нормативные государственные документы, невозможно использовать формулировки из уже устаревших стандартов. Выстроить взаимодействие государственных документов (образовательных стандартов, профессиональных стандартов, квалификационных требований, тарификационных сеток) — архисложная, но очень актуальная задача.

Можно также констатировать, что уровень образования не является критерием профессионализма. Мы знаем из истории балета, когда исполнители (например, Р. Х. Нуриев, И. А. Моисеев), даже классического балета, начинали заниматься во взрослом возрасте, что не помешало им закончить профессиональные учебные заведения и получить диплом. Особенно это касается исполнителей современного танца, которые начинают свою профессиональную деятельность в сознательном возрасте. А возрастные ограничения, которые существуют в профессиональных учебных заведениях, на взгляд автора, закрывают

дорогу в профессию большому количеству талантливой молодежи, которая может найти себя и профессионально работать в таких направлениях хореографического искусства как современный танец или шоу.

Итак, опираясь на исследования Марковой, Дружилова и авторские эмпирические наблюдения, попытаемся определить объективные и субъективные критерии профессионализма исполнителей в хореографическом искусстве, которые возможно использовать для определения профессионального уровня танцовщиков различных направлений и стилей.

Первый и самый важный критерий, безусловно – *исполнительское мастерство*. Этот критерий можно условно разделить на три составляющие: техника или виртуозность, актерское мастерство (то есть умение создавать хореографические образы) и музыкальность. Безусловно, при разработке шкалы оценок, необходимо учитывать танцевальное направление, в котором работает исполнитель. Как, совершенно ненаучно, его называют на конкурсе «Танцы на ТНТ» — «родной стиль».

В настоящее время совершенно четко сложилось разделение исполнителей и танцевальных коллективов на три направления: классический балет, народно-сценический танец, современный танец. И в каждом из этих направлений необходимо разработать шкалу оценок, позволяющих оценить техническое мастерство. Наиболее разработана такая шкала оценок в классическом балете. На конкурсах артистов балета оцениваются такие параметры как: природные данные (шаг, выворотность, прыжок) и виртуозность (сложность комбинаций, трюки, техника вращения). Такие же оценки технических навыков разработаны и в народно-сценическом танце. Гораздо хуже данная проблема решается в современных направлениях танцевального искусства (танец модерн, джазовый танец, contemporary dance, шоу), однако есть общие критерии оценки технического мастерства.

Вопрос оценки актерского мастерства, выразительности, умения передавать эмоциональное состояние более сложен. Однако шкалу оценок разработать вполне возможно. В этом вопросе очень важно сочетание этих составляющих — технического мастерства и образного наполнения. Из истории балета мы знаем достаточно много имен выдающихся исполнителей, которые, не обладая виртуозной техникой, становились известными, благодаря своим незаурядным актерским способностям.

Большое значение, на взгляд автора, имеет и такое качество исполнителя как музыкальность. Этому вопросу посвящено достаточно много исследований и мы не будем углубляться в этот вопрос, однако необходимо отметить, что в современной хореографии музыкальность является наиболее значимым качеством профессионализма, поскольку, как правило, музыка в современных спектаклях достаточно сложна для восприятия.

Второй объективный критерий – *репертуар*. Диапазон репертуара может быть разным и по количеству, и по качеству (от двухминутных номеров до трехактных балетов). Он может быть разным по технической нагрузке (от непрерывного технически сложного танца в течение всего спектакля, до небольшого номера, не требующего больших физических усилий). Он может по-разному оплачиваться, но главное — объем этого репертуара (то есть способность исполнителя быть универсальным, исполнять любой репертуар с одинаково высокой степенью качества).

Этот критерий связан с *критериями нормативными и индивидуально-вариативными*. В программе любого хореографического учебного заведения существует такой предмет как «Наследие и репертуар». Наиболее методически грамотно он разработан в течение многих лет по специальности «Артист балета». Менее всего, методика преподавания этой дисциплины разработана в современных направлениях танца. Она пока только складывается. Наиболее значимых результатов добились на кафедре современной хореографии МГИК. То есть знания и умения, приобретаемые на этом предмете, позволяют овладеть нормами исполнительской техники. А вариативность определяется индивидуально-стью исполнителя.

Как это не парадоксально звучит, но на третье место автор статьи ставит такой критерий, как *внешние данные*. Танцевальное искусство — визуально, и зритель симпатизирует тем, кто обладает выразительной внешностью и фактурой, особенно в развлекательных направлениях хореографического искусства. Вопрос о физических данных исполнителей в классическом балете разработан достаточно подробно [11]. Однако в современных направлениях танца росто-весовые показатели не имеют существенного значения.

Четвертый объективный критерий – это *критерий образования*. Но, как уже рассматривалось выше, профессиональные компетенции в образовательных стандартах в настоящее время требуют коррекции

и доработки. Наличие диплома с квалификацией «артист балета» или «артист ансамбля», к сожалению, не дает гарантии, что дипломированный специалист будет качественно выполнять свою работу. Решение данной проблемы зависит от таких субъективных факторов как степень обучаемости, природные данные, степень самооценки, мотивации и так далее.

Еще один объективный критерий – *насколько исполнитель вносит ощутимый вклад в социальную практику*, в данном случае — в хореографическое искусство. Данный критерий может выражаться в таких понятиях как «популярность», «медийность», победы в конкурсах, участие в социально-значимых проектах. Однако не всегда популярность связана с высоким уровнем профессионального мастерства. Зачастую пиар носит скандальный, эпатажный характер. С данным критерием тесно связан еще один критерий — *критерий профессиональной продуктивности*, который, в свою очередь, выражается в объеме репертуара исполнителя.

Критерии результативные и процессуальные требуют для оценки достаточно долгого периода времени. Безусловно, в области искусства стремление к карьерному росту и достижения известности у публики и прессы заложено изначально. Однако степень этих стремлений и результат всегда различаются. Для объективной оценки данного критерия возможно использование при устройстве на работу резюме и портфолио, которые сообщают о предыдущем месте работы и достигнутых результатах.

Достаточно важными для практической работы исполнителя, особенно для исполнителей, работающих в государственных учреждениях, являются *критерии наличного уровня и прогностические критерии*. На основании этих критериев оценивается текущий результат работы исполнителя и перспективы его творческого роста. К сожалению, на данный момент, эти критерии не разработаны, и вопросы аттестации исполнителей, распределения партий, присвоения званий основываются на личных пристрастиях и субъективном мнении руководства театра или концертной организации.

Критерии профессиональной обучаемости и творческие критерии, на взгляд автора, носят субъективный характер и вряд ли могут быть измерены и зафиксированы. Безусловно, данные критерии очень важны в творческих профессиях, особенно в искусстве. Однако они во многом зависят от характера и личностных качеств исполнителя, а в хореографическом искусстве — еще и от возраста.

Рассматривая вышеприведенную авторскую классификацию, нужно не забывать, что диплом об образовании, место работы и репертуар, который исполняет танцовщик, совершенно не влияют на оценку его труда в материальном выражении. Это самая актуальная проблема в настоящее время. По мнению автора, государственные структуры, в частности Министерство культуры, должны обратить внимание на вопросы материального стимулирования, опираясь на официально разработанные критерии профессионализма. Вопрос оплаты труда наиболее актуален для государственных дотационных театров и танцевальных коллективов. В коммерческих структурах оплата труда танцовщиков зависит исключительно от оценки работодателя. Также несомненно, что на страже интересов исполнителей должны стоять профсоюзные организации, которых, к сожалению, существует очень немного, и только в больших коллективах.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы, которые носят исключительно рекомендательный характер и сделаны только на основе эмпирических наблюдений автора:

- Объективно назрела необходимость редактирования официальных документов, регламентирующих профессиональную деятельность исполнителей в хореографическом искусстве. Задача эта сверхважная, поскольку от этого зависит заработная плата и карьера исполнителя.
- Взаимодействие критериев профессионализма, профессиональных стандартов, профессиональных компетенций нуждается в координации и оптимизации.
- Критерии оценки профессионализма должны быть едины во всех направлениях танцевального искусства, учитывать специфику творческой деятельности исполнителя.
- Профессиональные компетенции, которые формируются в процессе обучения, должны отражать реалии сегодняшнего рынка труда и согласовываться с требованиями работодателей.

Безусловно, выводы автора носят субъективный характер. Они дискуссионны и требуют более тщательного исследования. Однако проблема, поставленная автором, очень актуальна для оценки профессиональных качеств танцовщиков в настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Приказ Министерства труда и социальной защиты РФ от 12.04. 2013 г. № 148н «Об утверждении уровней квалификации в целях разработки проектов профессиональных стандартов». [Электронный ресурс]. URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-mintruda-rossii-ot-12042013-n-148n/> (дата обращения: 02.09.2019).
2. Трудовой кодекс РФ от 30.12.2001 № 197-ФЗ. [Электронный ресурс]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_34683/ (дата обращения: 02.09. 2019).
3. Маркова А. К. Психология профессионализма. М.: Международный гуманитарный фонд «Знание», М. 1996 [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/3292924/> (дата обращения: 28.08.2019).
4. Дружилов С. А. Обучение и стадии профессиональной компетентности // Непрерывное образование как условие развития творческой личности: Сб. по мат-лов. Новокузнецк: Изд-во ИПК, 2001. С. 31–33.
5. Дружилов С. А. Профессиональная компетентность и профессионализм педагога: психологический подход // Сибирь. Философия. Образование. Научно-публицистический альманах: СО РАО, ИПК. Новокузнецк. 2005. Вып. 8. С. 26–44.
6. Приказ Минздравсоцразвития РФ от 30.03.2011 № 251н [Электронный ресурс]. URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minzdravsotsrazvitija-rf-ot-30032011-n-251n/> (дата обращения: 28.08. 2019).
7. Общероссийский классификатор занятий [Электронный ресурс]. URL: <https://classinform.ru/okz/kod-2653-8.html> (дата обращения: 02.09. 2019).
8. Приказ Минобрнауки России от 16.11.2017 № 1131 [Электронный ресурс]. URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520302_B_3_07122017.pdf (дата обращения: 02.09. 2019).
9. ФГОС по направлению подготовки «Хореографическое исполнительство», утвержденный приказом Минобрнауки России от 7 июня 2016 г. № 673. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71328052/> (дата обращения: 02.09. 2019).
10. Артист балета Сергей Полунин: я вижу Россию на стороне добра [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q7cNt2CsqqQ> (дата обращения 05.09.2019).

11. Масленников П. Ю. Содержание начального профессионального отбора в системе хореографического образования: дис. ... канд. пед. наук, СПб. 2018.

REFERENCES

1. Приказ Министерства труда и социальной защиты РФ от 12.04. 2013 г. № 148н «Об утверждении уровня квалификации в целях разработки проектов профессиональных стандартов». [Электронный ресурс]. URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-mintruda-rossii-ot-12042013-n-148n/> (дата обращения: 02.09.2019).
2. Трудовой кодекс РФ от 30.12.2001 № 197-FZ. [Электронный ресурс]. URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_34683/ (дата обращения: 02.09. 2019).
3. Markova A. K. Psixologiya professionalizma. M.: Mezhdunarodnyj gumanitarnyj fond «Znanie», M. 1996 [Электронный ресурс]. URL: <https://studfiles.net/preview/3292924/> (дата обращения: 28.08.2019).
4. Druzhilov S. A. Obuchenie i stadii professional'noj kompetentnosti // Nepriyemnoe obrazovanie kak uslovie razvitiya tvorcheskoy lichnosti: Sb. po mat-lov. Novokuzneczk: Izd-vo IPK, 2001. S. 31-33.
5. Druzhilov S. A. Professional'naya kompetentnost' i professionalizm pedagoga: psixologicheskij podhod // Sibir'. Filosofiya. Obrazovanie. Nauchno-publicisticheskij al'manah: SO RAO, IPK. Novokuzneczk. 2005. Vy`p. 8. S. 26–44.
6. Приказ Минздрава РФ от 30.03.2011 № 251н [Электронный ресурс]. URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minzdravsotsrazvitiya-rf-ot-30032011-n-251n/> (дата обращения: 28.08. 2019).
7. Общероссийский классификатор занятий [Электронный ресурс]. URL: <https://classinform.ru/okz/kod-2653-8.html> (дата обращения: 02.09. 2019).
8. Приказ Минобрнауки России от 16.11.2017 № 1131 [Электронный ресурс]. URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520302_B_3_07122017.pdf (дата обращения: 02.09. 2019).
9. FGOS по направлению подготовки «Хореографическое исполнительство», утвержденный приказом Минобрнауки России от 7 июня 2016 г. № 673.

[E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/71328052/> (data obrashheniya: 02.09. 2019).

10. Artistbaleta Sergej Polunin: yavizhu Rossiyu nastoro nedobra [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Q7cNt2Csqqqs> (data obrashheniya 05.09.2019).

11. *Maslennikov P. Yu.* Soderzhanie nachal`nogo professional`nogo otbora v sisteme xoreograficheskogo obrazovaniya: dis. ... kand. ped. nauk, SPb. 2018.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никитин В. Ю. — д-р пед. наук, канд. искусствоведения, доц.;
dancer-v@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikitin V. Yu. — Dr. Habil; Cand, Sci. (Arts), Ass. Prof.; dancer-v@mail.ru

УДК 7.071

ОТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО К ПЕДАГОГИЧЕСКОМУ
МАСТЕРСТВУ (ТВОРЧЕСТВО Н. Л. СЕМИЗОРОВОЙ)Рибель А. А.¹

¹ Российский институт театрального искусства (ГИТИС), Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 6125009, Россия.

В жизни каждой профессиональной балерины наступает переломный момент, когда заканчивается танцевальная карьера и предстоит уход с большой сцены. Но открывается другой, не менее значимый и ответственный, путь, новое русло хореографического творчества — преподавание, подготовка следующей плеяды артистов большого балета. Ярким примером такого мастерства является балетное творчество Н. Л. Семизоровой.

Блестящая артистическая карьера прима-балерины Большого театра сменилась педагогической деятельностью. Сегодня Народная артистка Российской Федерации, профессор кафедры хореографии Н. Л. Семизорова является одним из ведущих специалистов балетмейстерского факультета ГИТИСа по методике преподавания классического танца, а также театральным педагогом-репетитором Большого театра. Педагогический метод Н. Л. Семизоровой складывался в течение многих лет преподавательской и сценической работы. Ее учебные занятия являются образцом методической грамотности и педагогического мастерства. В настоящее время балерина развивает традиции Русской классической школы, сохраняя преемственность своих великих наставниц — Г. С. Улановой и М. Т. Семеновой.

В настоящей статье проанализированы показательные фрагменты занятий Н. Л. Семизоровой, дана характеристика учебного процесса и методов обучения в ее классе, отражены взгляды балерины на современный балет и процесс подготовки молодых специалистов.

Ключевые слова: балет, ГИТИС, Большой театр, классический танец, педагогика, методика преподавания, хореография, женское исполнительство, сценическая практика, репетиторская деятельность.

FROM EXECUTIVE TO PEDAGOGICAL SKILLS (NINA SEMIZOROVA'S CREATIVE WORK)

Ribel A. A.¹

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

In the life of every professional ballerina, there comes a moment when the dance career ends, and leaving the big stage is becoming a life-changing moment. However, another way opens up, no less significant and responsible - the transition to a new direction of choreographic creative work - the teaching and training of the next generation of ballet dancers. A striking example of such skill is the ballet art of N. L. Semizorova.

Prima Ballerina brilliant artistic career of the Bolshoi Theater was replaced by highly professional teaching activity. Today, the National Artist of the Russian Federation, Professor of the Choreography faculty N. L. Semizorova is one of the leading experts in the teaching of classical dance at the GITIS choreographer department and a theater teacher-tutor of the Bolshoi Theater. The pedagogical method of N. L. Semizorov was formed over many years of teaching and stage work. Training sessions of N. L. Semizorova are a model of methodical literacy and pedagogical skills. N. L. Semizorova continues and develops the traditions of the Russian classical school, while maintaining the continuity of its great mentors G. S. Ulanova and M. T. Semenova.

The author of the article (student of N. L. Semizorova) has presented several illustrative fragments of the lesson, described the educational process in general and in particular, reflected the views of N. L. Semizorova on the learning process of young professionals and modern ballet.

Keywords: ballet, GITIS, Bolshoi Theater, classical dance, pedagogy, teaching methods, choreography, female performance, stage practice, tutoring.

Учитель танцев – это не работа, а призвание
И путь к возвышенной мечте!
Не зря по нежным лицам струйки пота
Прокладывают тропку к красоте...
Алексей Резников.



Рис. 1. Нина Семизорова

Вначале был танец... Изящество, легкость, поэзия ног... Необычный и прекрасный вид сценического искусства, балет вот уже несколько веков вызывает восхищение у миллионной армии своих поклонников.

Прима-балерина Большого театра, виртуозная танцовщица Нина Семизорова, много лет блиставшая на главной сцене страны, после завершения артистической карьеры начала заниматься не менее значимым и ответственным творчеством – преподаванием.

Сегодня народная артистка Российской Федерации, профессор кафедры хореографии Н. Л. Семизорова является одним из ведущих специалистов балетмейстерского факультета ГИТИСа по методике преподавания классического танца, а также театральным педагогом-

репетитором Большого театра. Весь жизненный путь балерины есть тесное переплетение сценического и педагогического мастерства. Вот уже более двадцати лет Н. Л. Семизорова занимается плодотворной работой на кафедре ГИТИСа по подготовке педагогических кадров и действующих артистов балета Большого театра, представляющих нашу страну на мировой сцене.

Большую роль в становлении балерины сыграли учителя-наставники. Только совокупности знаний, заложенных предшествующими поколениями, логически выстроенной цепочке преемственности, было возможно развитие ее педагогического мастерства. Анализируя творческую деятельность, необходимо выделить главные фигуры педагогов-методистов-практиков, у которых Семизорова училась, и благодаря которым выстроилась ее собственная система преподавания. Среди них: Г. Н. Кириллова, Г. С. Уланова, М. Т. Семенова и А. М. Мессерер. Г. Н. Кириллова – народная артистка УССР, директор Киевского хореографического училища, класс которой закончила Н. Л. Семизорова, как и все его педагоги, были учениками А. Я. Вагановой и имели большой сценический опыт. «Одна школа, одна плеяда. Уже позднее я поняла, насколько это важно», – вспоминает Н. Л. Семизорова.

После победы на III Международном конкурсе артистов балета (1977) талантливую танцовщицу пригласила работать в Большой театр Г. С. Уланова, которая оставалась ее педагогом-репетитором в течение многих лет: «Галина Сергеевна работала со мной с самого начала и до тех пор, пока она находилась в театре, до последнего дня... [1]. Моя последняя ученица – теперь единственная – Нина Семизорова. Семнадцатый год она у меня», – говорила Г. С. Уланова в своем последнем интервью [2].

Будучи лучшей из лучших учениц, Н. Л. Семизорова старалась впитать все наставления, не упустить ни одного рабочего момента великого мастера: «Галина Сергеевна учила понимать и принимать, пропускать через себя, проживать создаваемый образ. Все репетиции у нее проходили как спектакли, с такой же требовательностью к выразительности как на сцене» [3].

Семизорова сумела перенять от Улановой все секреты ее мастерства, и в первую очередь, выразительность танца: «На мой взгляд, среди других Галину Сергеевну выделяла какая-то своя аура, которая сопровождала ее и в жизни, и на сцене. Лучезарная... Она словно излучала сияние, трогательное и непорочное, несла духовное очищение... Посмотрел – и словно живой воды напился...» [3].

Встреча с еще одной великой балериной и выдающимся педагогом народной артисткой СССР Мариной Тимофеевной Семеновой стала значительным событием в творческой биографии Семизоровой, которое сыграло, наверное, самую важную роль в ее становлении как педагога. По классу М. Т. Семеновой она закончила педагогический факультет ГИТИСа (1989). «...Педагогикой надо начинать заниматься, будучи в расцвете своей танцевальной карьеры...» [4, с. 56], — не раз говорила опытный педагог своим лучшим ученицам. Следуя этому, Семизорова совмещала учебу с работой в Большом театре.

«Уже первая встреча с М. Т. Семеновой открыла мне богатство классического танца. Каждый ее урок был совершенно не похож на другой. Давая примеры своими классами от одного уровня к другому, она считала, что два раза один и тот же урок повторять нельзя. У Семеновой все было строго по правилам, строилось на безупречной выучке, где техника являлась средством, заставляющим современно звучать классическую форму, наполнить романтическую роль свежим звучанием» [4, с. 59]. У А. Я. Вагановой М. Т. Семенова переняла традиции классического балета, наполнив их жизнью, живым ощущением времени, и передавала их своим ученицам. Особенное внимание уделялось рукам — *port-de-bras*. Все это находит отражение в методических приемах Н. Л. Семизоровой. Кроме того, все двадцать три года сценической работы в Большом театре Нина Львовна занималась у М. Т. Семеновой в «классе усовершенствования» — классе повышенного технического мастерства.

Нельзя не отметить еще одну выдающуюся личность, оставившую существенный след в формировании собственной системы Н. Л. Семизоровой, — народного артиста СССР, педагога-балетмейстера и автора книг по методике танца Асафа Михайловича Мессерера. Во время учебы в ГИТИСе Н. Л. Семизорова посещала объединенные занятия мужского и женского класса А. М. Мессерера в Большом театре, отмечая для себя особенности его метода: «У него была совершенно другая постановка урока. Такой урок великолепно готовил артиста балета для трудного репетиционного дня и последующего вечернего спектакля. Это тоже отложилось где-то в моем сознании и имеет сейчас продолжение» [5]. «Стройность, последовательность, логика должны господствовать в балетном классе с начала и до конца» [6, с. 287], — писал А. М. Мессерер. «Он выработал свою методологию уроков классического танца, где каждый урок имел свою задачу, тему, свое лейтдвижение» [7, с. 126].

М. Т. Семенова и А. М. Мессерер — две гениальные личности, которые разными дорогами вели своих учеников к одной цели. Это словно две ветви одного древа — древа искусства классического танца. «Каждый из них внес свою лепту в мое сознание, кто-то в меньшей степени, кто-то в большей...» [8], — говорит Н. Л. Семизорова. В этом, наверное, и есть «секрет» великих педагогов, имеющих свою уникальную методику, свой подход, свой взгляд, несмотря на единую программу и требования к технике. Эти необычайно колоритные фигуры наложили серьезный отпечаток на создание собственной методической линии Н. Л. Семизоровой. Их педагогическое наследие органично вплелось, продолжает жить и развиваться в методике благодарной ученицы.

В 1996 году Н. Л. Семизорова была приглашена преподавать в ГИТИСе методику классического танца; так началась ее педагогическая деятельность. Несмотря на большую занятость в репертуаре Большого театра, балерина приняла предложение, так как эта работа была ей интересна. К тому же «педагогический коллектив, в который она попала, был «близок ей по духу» [8].

Талант Н. Л. Семизоровой заключается в том, чтобы учить искусству танца, делать доступным для своих воспитанниц то, чем владеет она сама в совершенстве. Базируясь на школе А. Я. Вагановой, впитав в себя все уроки ее знаменитых учениц, дополняя и обогащая это личными наработками, Н. Л. Семизорова создает свою систему обучения. Ее педагогический метод складывался в течение многих лет преподавательской и сценической работы. В системе Н. Л. Семизоровой прослеживается непрерывное развитие и научно обоснованная последовательность учебного процесса. Строгое соблюдение индуктивного метода переходов от простого к сложному, от частного к общему, — таковы рабочие принципы поступательного развития танцевальной техники и художественного сознания учащихся.

«Методика классического танца — эта наука, которая охватывает большой четырехсотлетний этап и всю логику эволюции движений классического танца от простейших его форм до самых виртуозных сочетаний в процессе подготовки и воспитания будущего артиста балета» [7, с. 68]. Следует выделить элементы универсальности обучения классическому танцу, которые активно использует в своей работе Н. Л. Семизорова:

- постановка урока, ориентированная на развитие мотивации обучения;

- целевой показ и объяснение движений и комбинаций классического танца;
- обучение специальной технике владения собственным телом;
- воспитание самоконтроля и самообучения.

Чем богаче арсенал методов и приемов, которыми владеет современный педагог, тем ярче и многограннее его мастерство. Прогресс хореографического искусства начинается с творчества, открытия новых методов, форм организации обучения классическому танцу на основе синтеза традиционных методов с элементами современности.

Каждому уроку Н. Л. Семизоровой присущи объективный подход и высокий профессионализм. Основой преподавания она, как любой методист, считает программу обучения в целом. В ней нет мелочей, материал надо готовить на построение всего тела: на стопы, на укрепление тазобедренного сустава, на руки, постановку корпуса и головы. «А когда мои выпускники будут работать самостоятельно, тогда уже необходим индивидуальный подход в зависимости от того, кто перед ними стоит. Сейчас я вижу перед собой не учеников, а будущих педагогов и учу их работать с разным контингентом. Правила существуют, их никто не будет менять, это как азбука в русском языке. Искусство не определяется весом и не отмеряется сантиметрами» [9].

Одним из важных моментов урока Н. Л. Семизоровой является показ, имеющий серьезное значение для построения комбинаций, так как многие ученики лучше воспринимают информацию визуально. «Мне нужно учитывать все», — говорит Н. Л. Семизорова. Обязательна обратная связь: педагог должен убедиться, что понят учениками, поправить ошибки и вновь пояснить некоторые моменты. Н. Л. Семизорова не жалеет своего времени, долго и кропотливо работает с учениками над каждым движением. Важным в обучении Н. Л. Семизорова считает мотивацию; именно она дает высокие результаты. Классы Н. Л. Семизоровой разнообразны, насыщены, многое построено на вращении: вращение со всех точек зала, с двух ног, с одной ноги, с повтором пируэта, с разных позиций. Движения чередуются с многочисленными переходами, дополняются перегибами корпуса и поворотами головы.

И все-таки, самое главное в классе Н. Л. Семизоровой — отработка выразительности, которая совершенствуется в старших классах. «Я хочу, чтобы у моих учениц были хорошие выразительные руки, чтобы

они владели *port-de-bras* в разных формах» [10]. Выразительность имеет первостепенное значение, потому что это характер, определяющий танец. В женских образах — это в первую очередь тема красоты: мягкая женственность, грациозные позы, тонкая одухотворенность образа. Н. Л. Семизорова учит видеть эту красоту, вобрать ее в себя и передать в танце. Впитав все указания великих наставников, Н. Л. Семизорова имеет свой подход в области координации движений, раскрепощения корпуса, выразительности рук, которые определяют характер ее танца. Большое внимание педагог уделяет спине: «если спина танцовщицы не отвечает на интонации тела в каждом движении, не участвует в кантилене переходов из одной фазы в другую... Когда танцуют только руки и ноги, танец остается мертвым, в выразительности скрывается импульс жизнедеятельности танца» [4, с. 58]. «Вздых под лопатками», — постоянно повторяет она своим ученицам.

Большое внимание Н. Л. Семизорова уделяет музыкально-хореографической форме *Adagio*. *Adagio* — это работа над всесторонним овладением позами классического танца и их разнообразной связью. Основная цель *Adagio* в учебном процессе — развить физическую выносливость, устойчивость, координацию, пластичность, а также музыкальную выразительность при исполнении движений.

Нам представляется необходимым дать подробную характеристику хореографических комбинаций *Adagio*, сочиненных Н. Л. Семизоровой.

ADAGIO на середине зала (2 класс)

Музыкальный размер 4/4, *preparation* на половину такта. Исходное положение: V позиция, *epaulement croise*, правая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча.

На *preparation* выполняется поворот на 1/8 часть круга в положение *en face* работающая нога (правая) открывается в сторону II позиции и закрывается в I позицию, руки открываются во II позицию. Первый такт: «вздых под лопатками» *grand plie* по I позиции с малой формой первого *port de bras*. Второй такт: *releve* на полупальцы, руки сохраняют II позиции, на третью четверть V позиция *epaulement croise*. Третий такт: поворот на 1/8 часть круга в положение *en face*, *battement developpe* вперед на 90°. Четвертый такт: *demi-rond en dehors*

до положения *a la seconde*, на третью четверть — работающая нога опускается на носок, на четвертую четверть — II позиция. Пятый такт: *grand plie* по II позиции с малой формой первого *port de bras*. Шестой такт: *releve* по II позиции, на третью и четвертую четверть — приемом *battement tendu* закрыть в V позицию *epaulement croise*. Седьмой такт: *battement developpe* в сторону (*a la seconde*). Восьмой такт: *demi-rond en dehors*, на третью четверть — опустить ногу, закрыть в V позицию *epaulement croise*. Девятый такт: поворот в 8 точку зала *epaulement effacee, battement developpe* вперед на 90°, большая поза *effacee* вперед (при закрытом положении рук). Десятый такт: раскрыть руки, закрыть работающую ногу в V позицию *epaulement effacee*. Одиннадцатый такт: *battement developpe* в сторону, большая поза *ecartee* назад. Двенадцатый такт: на первую четверть — нога опускается на носок, третью четверть — закрывается в V позицию, руки сохраняют положение. Тринадцатый такт: четвертое *port de bras* (на первую четверть рука из III позиции открывается во II позицию, на четвертую четверть — руки фиксируют положение *alongee*). Четырнадцатый такт: задняя нога открывается приемом *battement tendu pointe*, поза IV *arabesque*. Пятнадцатый такт: фиксируем позу. Шестнадцатый такт: руки переводятся во II позицию, на третью и четвертую четверть работающая нога и руки закрываются в исходное положение.

ADAGIO на середине зала (4 класс)

Музыкальный размер 4/4, *preparation* на половину такта. Исходное положение: V позиция, *epaulement croise*, правая нога спереди. Руки в подготовительном положении. Голова повернута в сторону правого плеча.

На *preparation* выполняется поворот на 1/8 часть круга в положение *en face* работающая нога (правая) открывается в сторону II позиции и закрывается в I позицию, руки открываются во II позицию. Первый такт: «вдох под лопатками» *grand plie* по I позиции с малой формой первого *port de bras*, на третью и четвертую четверть — через «легкий подъем на полупальцы» закрыли в V позицию *en face*. Второй такт: *battement developpe* в сторону (*a la seconde*), руки на II позиции на третью и четвертую четверть — *demi-rond en dedans*, большая поза *croisee*. Третий такт: *tour lent en dedans* «сохраняем позу». Четвертый такт: *releve* в позе *croisee*, на третью четверть — поворот на 1/8 часть круга в положение *en face*, на четвертую четверть — *battement developpe* в

сторону (*a la seconde*). Пятый такт: *tour lent a la seconden dedans*. Шестой такт: первая четверть — *demi plie*, вторая четверть — *soutenu*, третья четверть — *epaulement croise*, «вздых» руками в направлении II заниженной позиции приемом *allongee*, четвертая четверть — закрыть руки, V позиция. Седьмой такт: *battement developpe* назад в 3 точку зала класса, поза I *arabesque*, на третью четверть — перевод рук, поза II *arabesque*. Восьмой такт: *demi plie* в позе II *arabesque* *en pas de bouree*. Девятый такт: *battement tendu* назад на *plie*, *round de jambe par terre dedans* до малой позы *effacee*. Десятый такт: *round de jambe par terre en dehors* на *plie*, на четвертую четверть *releve* на полупальцы в позу IV *arabesque*.

Приведенный выше подробный анализ таких сложных комбинаций, как *Adagio* является необходимым, так как выявляет главное — основу педагогического стиля Н. Л. Семизоровой.

В классе Н. Л. Семизоровой всегда ощущается особая атмосфера. Здесь царит предельная собранность, ответственность за каждый шаг, каждое движение, серьезнейший творческий подход ко всему происходящему, строгая дисциплина, какая-то всеобщая мобилизация душевных и физических сил.

Еще одна, очень важная мысль Н. Л. Семизоровой в том, что практика в театре, должна быть обязательной. Такой студент уже знает задачи театра, имеет представление о всевозможных танцевальных направлениях, имеет большой опыт работы с разными балетмейстерами. Все это расширяет кругозор будущего педагога, учит стилевому подходу к вариациям. «Если студенты уже практикуются, и у них есть свои воспитанники — это хорошая возможность проверить теорию на практике. Другим сложнее... С ними приходится тщательно отрабатывает комбинации в классе» [9].

Одновременно с преподаванием в ГИТИСе все эти годы Н. Л. Семизорова как педагог-репетитор ведет плодотворную работу в ведущих московских театрах. С 1999 года — в театре «Кремлевский балет», а в 2009 году — вновь в Большом театре, но уже в другом статусе — в качестве балетмейстера-репетитора. «Считаю, что мне очень повезло, свершилось чудо, сбылась заветная мечта, говорят, что нельзя в реку войти два раза, а я вошла...» [11], немного в другом образе, но не менее, а может быть и более значительном, чем прежде.

Следует отметить, что методы преподавания классического танца в ГИТИСе кардинально отличаются от репетиционных занятий с артистами балета в театре, так как задачи стоят разные. Педагогическая

деятельность в институте в своей основе имеет направление подготовки педагогов-хореографов: здесь идет обучение студентов методике классического танца, а в театре даются уроки уже состоявшимся артистам балета — подготовка к выступлению на сцене в конкретном репертуаре. «Это совершенно разные формы преподавания», — говорит Н. Л. Семизорова. Тем не менее, отмечает она, взаимосвязь между ними очевидна.

Н. Л. Семизорова утверждает, что построение комбинаций в тренажном классе театра и в учебном классе ГИТИСа пересекаются. По ее мнению, это один тип построения урока, только на разном уровне. В ГИТИСе начинают с первого класса и до выпускного, то есть от простого к сложному, а в театре существует только сложный класс. Все это со стороны Н. Семизоровой подверглось серьезному анализу, систематизировалось в стройную методическую систему. И такое, можно сказать «параллельное» преподавание в ВУЗе и в театре положительно сказывается на развитии и совершенствовании ее методики.

В Большом театре Н. Л. Семизорова выстраивает свои репетиционные уроки так, что они способствуют совершенствованию эмоциональной выразительности и максимальному развитию тела танцовщицы. У своих учениц она вырабатывает мягкость и силу *plie*, непринужденную и поэтичную пластику рук, добивается максимальной одухотворенности, дает корректные советы и комментарии. Такую школу проходят все ведущие артисты театра, поэтому техника в классе Н. Л. Семизоровой динамичная, очень точная, насыщенная многочисленными чередующимися элементами. В настоящее время на сцене Большого театра блистают ее воспитанницы: Кристина Кретьева, Мария Александрова, Мария Аллаш, Нина Капцова, Мария Виноградова, Дарья Хохлова, Ангелина Карпова, Анна Окунева, Янина Париенко, Дарья Бочкова.

Педагогические взгляды Н. Л. Семизоровой, сформированные в тесной связи с театральной практикой, являются закономерным продолжением и развитием традиций русской балетной школы. В системе ее обучения определенно вырисовывается индивидуальный стиль, основой которого является строгая продуманность учебного процесса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное — стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Она учит понимать самую сущность форм классического танца. Развивающая лучшие свойства русской танцевальной школы (кантиленность, гармоничность, одухотворенность), ее работа

направлена на совершенствование техники и выразительности классического танца.

Огромное значение Н. Л. Семизорова придает музыкальному сопровождению урока. «Велика и глубока роль музыки в балете. Она – ваш источник вдохновения, помощник в осмыслении хореографии. И когда вы выходите на сцену, именно музыка питает эмоционально и поддерживает. <...> ...при этой поддержке и мысли, и тело – все начинает вести себя более гармонично, слитно, в унисон с режиссурой постановки» [9], – наставляет она своих учениц. На занятиях Н. Л. Семизорова использует как классическую музыку, так и музыку современных авторов, которая имеет новую выразительность, существенно влияющую на исполнение. Музыкальное сопровождение строится так, что в заданном рисунке движениями создаются нюансы от певучести к четкому ритму. «Любой звук: мягкий, тихий или громкий, динамичный – надо отражать в танце. Надо понимать музыку, которую исполняешь» [9]. Н. Л. Семизорова сравнивает музыку с «зерном», обозначающим истину, которая заложена в классической музыке и поэтому вечной, и неподвластной разрушению временем, из которой вырастает прекрасное пластическое содержание, рождается танец.

Каждая школа, согласно убеждениям Н. Л. Семизоровой, является живым организмом, а не догмой. «Со временем, в какой-то степени, меняется все, в том числе и преподавание в связи с накопленным опытом, в связи с изменяющимся современным репертуаром театра. Сейчас я даю материал немного иначе, чем раньше: больше конкретных примеров на отработку тех или иных движений, стараюсь очень точно и понятно изъясняться. Раньше у меня на уроках было больше эмоций (наверное, связанных с моей сценической деятельностью), а сейчас это ушло на второй план. Больше конкретных замечаний из опыта работы, собственных наблюдений» [10]. «Мне, конечно, все еще нравится танцевать... Но в последнее время я стала чувствовать удовлетворение от успехов своих учениц» [12], – говорит Н. Л. Семизорова.

К классическому танцу надо относиться не только как к выработанному веками канону. В процессе эволюции и смены поколений классический танец тоже претерпевает определенные изменения, развивается поступательно, обогащаясь новыми веяниями. Век скоростей, технократический прогресс коснулся всех сторон нашей жизни, в том числе и искусства. «Изменились люди, приходящие в театр, меняется их отношение к происходящему на сцене. Мнения здесь весьма противоречивые, как у критиков современного балета, так

и педагогов-балетмейстеров» [10], — размышляет Н. Л. Семизорова о сегодняшнем дне.

«Конечно же, спустя годы многое поддается переосмыслению, меняется восприятие, взгляды на жизнь в частности и в целом. Театр — это тоже живой организм, в нем отражается время. Со временем меняется пантомима и пластика, спектакли становятся динамичнее, другой танцевальный язык, много новых вариаций. Это и есть развитие, движение вперед, даже если не всё и не всем нравится. И мы, педагоги, должны это учитывать в своей работе» [9]. Современность хореографического искусства — это, прежде всего, современность хореографического образного мышления, в котором изобразительность и выразительность всегда существуют в единстве.

В своих многочисленных интервью Н. Л. Семизорова поднимает вопрос о важных проблемах современного балета. Сегодня существует много разных школ. Идет заметное совершенствование техники танца, в пластическую языковую структуру стали входить элементы художественной гимнастики, поэтизированной бытовой пластики. Но все-таки танец — это искусство, а не спорт. «И сколько бы артист ни сделал пируэтов, какие бы прыжки ни показал, если это не окрашено красками выразительности или характером вариации, это теряет всяческий интерес. Исполнение должно быть живое» [3].

«Главное, что всегда отличало все русское театральное искусство — в нем “жила мысль”. Я должна, прежде всего, научить развитию образа, именно, оно привлекает внимание зрителей. В чем особенность искусства балета? Оно производит полноценное впечатление только тогда, когда все в нем сделано идеально. Только тогда балет будет вызывать у зрителей глубокие эмоции» [1], — говорит Н. Л. Семизорова.

Зритель всегда ждет красоты. По мнению Н. Л. Семизоровой, создать на сцене атмосферу поэзии, чистоты и нежности, как Г. С. Уланова, гораздо сложнее, чем исполнить какой-то бравурно-характерный номер. Для роли злодея найти краску в сто раз легче, чем для лирического персонажа. Агрессия может возбуждать зал, но только подлинная красота завораживает. Чтобы сделать что-то для души, очистить человека и общество, необходима тяжелая работа. Балет тогда интересен, когда исполняется на грани возможностей. Если этого нет, представление становится скучным. Чтобы зрителю было интересно, артистам необходимо «выложиться» и физически, и эмоционально.

Н. Л. Семизорова считает, что в искусстве балета нельзя ставить какие-либо запреты и выдвигать апробированные пути в отношении взаимодействия изобразительного и выразительного начала. Мерилом тут всегда останутся талант хореографа, его способность к творческой гармонии. Прогресс хореографического искусства начинается с творчества, открытия новых методов, форм организации обучения классическому танцу на основе синтеза традиционных методов с элементами современности. Поэтому, чем богаче арсенал методов и приемов, которыми владеет современный педагог, тем ярче и многограннее его мастерство.

Название «классический танец» говорит за себя: основы его незыблемы. И это факт! Нет ничего более красивого и совершенного, чем танец классический, сохранивший свое великолепие через века. Поэтому старая школа жива и, конечно же, будет жить вечно, как вечны красота и гармония. И только в тесной связи старых и современных традиций возможно процветание этого высокого искусства.

И надо отметить, несмотря ни на что, система хореографического образования в России остается одной из лучших в мире, так как стабильно демонстрирует высокий уровень подготовки специалистов-хореографов. Наша классика уже стала страницей мировой истории, которую изучают и продолжают исполнять не только в России. Мы этим гордимся и свято чтим свои традиции. «Классическая школа еще очень долго останется фундаментом балета и классического профессионального танца, фундаментом и основой настоящей хореографии», [10] — считает Н. Л. Семизорова.

«Обучение танцевальной технике и воспитание творческой личности должно идти в единой системе учебно-воспитательного процесса, организуемого педагогом, личность которого весьма значительно влияет на становление личностных качеств учащихся. В процессе непрерывного обучения важен учет всех звеньев последовательного профессионального образования, координирующую роль в котором осуществляет педагог» [6, с. 127]. Современный педагог классического танца должен выполнять высокую и сложную, многоплановую и психологически тонкую роль, нести своим ученикам только добро, красоту и любовь. Именно таким примером является Н. Л. Семизорова, уроки которой стали образцом методической грамотности для молодых специалистов, решивших посвятить себя искусству женского классического танца. Ученицы Н. Л. Семизоровой сегодня свободно танцуют на

больших российских и зарубежных сценах, на которых когда-то блистала и она сама, вызывая удивление и восхищение всего балетного мира

Н. Л. Семизорова считает, что секрет воздействия танца состоит в силе выражения человеческих дерзаний, в передаче чувств высокого накала, в отвлечении от всего мелкого и случайного. Она учит нести хореографические образы, отражающие в себе ключевые моменты жизни, высокой взволнованной приподнятости. Необыкновенно красивая и выразительная техника классического танца представляет собой объемный и достаточно сложный для изучения и освоения материал. Поэтому только опытный педагог способен руководить этим процессом. Н. Л. Семизорову по праву можно назвать «педагогом от Бога».

В течение всей жизни Н. Л. Семизорова своим танцем утверждала и несла публике морально высокую и эстетически прекрасную миссию классического танца, а сейчас учит этому великому мастерству молодое поколение. Огромный профессиональный опыт со временем осмысленный и систематизированный является бесценной базой ее педагогической деятельности и дает подлинно проникновенное понимание ее учеников.

Педагогика Н. Л. Семизоровой, как в принципе, наверное, и всех мастеров, преданных своему делу, ценна тем, что она всегда в движении, не отстает от хода и развития балетного искусства. И в этом его сила, жизненность.

Преподавательская деятельность Н. Л. Семизоровой полностью соответствует требованиям времени, так как обеспечивает стабильность подготовки артистов балета, прочную базу, овладев которой, танцовщики могут исполнять хореографию любых жанров. Профессор кафедры хореографии Н. Л. Семизорова — незаурядная личность, гордость российского балета. Ее танец отвечает самой сущности русского балета, как искусства большого содержания, высокой лирики и героики. Педагог-профессионал и хранитель великой традиции, своим созидательным трудом она пишет «учебник жизни», в котором каждая страница является уроком, где можно найти ответы и решения на многие вопросы, волнующие молодое поколение хореографов.

Учитель, пред именем твоим... (отзывы учеников) (рис. 2)

Рис. 2. Н. Л. Семизорова с ученицами РАТИ-ГИТИС. 2011 год

Кажется, это было совсем недавно, юная Нина Семизорова дебютировала на кремлевской сцене в спектакле Большого театра «Лебединое озеро». Но время летит — и сегодня педагог-репетитор Нина Львовна Семизорова сама с волнением следит за тем, как танцуют на той же сцене ее юные воспитанницы—молодые солистки театра «Кремлевский балет».

Кристина Кретьова:

«Я пришла в театр неопытной и о своей профессии знала очень мало. Лучшего преподавателя и наставника в работе не могу себе пожелать. Нина Львовна стала для меня не просто учителем. Она стала мне близким человеком. Дай Бог ей сил и здоровья! Она для меня родной человек! Эта женщина обладает уникальным даром притяжения. Если б не Н. Л. Семизорова, я бы, наверное, не состоялась как балерина. Именно Нина Львовна посоветовала мне пойти в институт. Здесь, в балетных залах РАТИ Н. Л. Семизорова особенно строга, требует четкого выполнения методических правил школы классического танца. А как эти знания помогают в театре!» [2].

Алла Окунева:

«Я считаю этот класс лечебным. Н. Л. Семизорова говорит, что если что-то болит, приходи в класс и занимайся так, чтобы перестало болеть. Часто я вижу, что артисты после травм у Н. Л. Семизоровой быстро восстанавливаются, приходят в форму буквально за неделю. Я всегда очень стараюсь, иногда чересчур. Нина Львовна мне даже говорит, что не нужно так стараться, что я должна как при массаже: вытянула коленку, согнула, расслабилась, а постоянное напряжение — мешает» [12].

Мария Виноградова:

«От Нины Львовны исходит такая энергетика!!!!... Я не могу это описать, но все мы, ее ученики, это чувствуем» [12].

Дарья Хохлова:

«Мы уже работаем пятый год... Я пробовала посещать и другие классы, но только у Н. Л. Семизоровой с самого утра заряжаешься позитивом, хорошим настроением, силами и дополнительной энергией, которая доходит до каждой клеточки пальчиков ног и до кончиков пальцев рук. Лично для меня класс Нины Львовны — такая школа, которая позволяет мне классический репертуар танцевать, словно с другой ступеньки» [12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Коновалова Е. Нина Семизорова: В русском театральном искусстве главное — мысль // Вечерний Красноярск. 2012. № 48. С. 3–5 [Электронный ресурс]. URL: <https://newslab.ru/article/351800> (дата обращения: 10.05.2019).
2. Володченков Р., Иноземцева Г. Нина Семизорова: ее уроки — откровение // Балет. 2008. № 1. С. 10–11.
3. Семизорова Н. Монологи о себе (в эфире 28.01.2011) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2dpegquvgBQ> (дата обращения: 15.05.2019).
4. Семизорова Н. Учитель — выдающаяся балерина М. Т. Семенова // Кафедра хореографии ГИТИСа. Методика преподавания хореографических дисциплин. М.: ГИТИС. 2003. Вып. 2. С. 56–59.

5. Мессерер А. Уроки классического танца. СПб.: Лань. 2004. С. 260–270.
6. Валукин Е. Комплексная система обучения мужскому классическому танцу // Проблемы наследия в хореографическом искусстве. М.: ГИТИС, 1992. С. 56–57.
7. Валукин М. Эволюция движений в мужском классическом танце. М.: ГИТИС, 2007. 248 с.
8. Галина У. Одиночество богини (опубликовано 12.02.2012). [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xOcWS45G8k> (дата обращения: 26.04.2019).
9. Рибель А. А. Из интервью Семизоровой Н. Л. 19.05.2016: неопубликованный документ // Архив А. А. Рибель.
10. Рибель А. А. Из интервью Семизоровой Н. Л. 15.04.2017: неопубликованный документ // Архив А. А. Рибель.
11. Павленко С. Н. Семизорова: На балетной сцене все видно, как в зеркале // Красноярский рабочий. 1.08.2003. С. 6–7 [Электронный ресурс]. URL: http://www.krasrab.com/archive/2003/08/01/22/view_article (дата обращения: 25.04.2019).
12. Билет в Большой. Сюжет о Народной артистке России Нине Семизоровой (в эфире: 13.04.2012) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fzmYPZqqXko> (дата обращения: 10.05.2019).

REFERENCES

1. Konovalova E. Nina Semizorova: V russkom teatral`nom iskusstve glavnoe — my`sl` // Vechernij Krasnoyarsk. 2012. № 48. С. 3–5 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://newslab.ru/article/351800> (data obrashheniya: 10.05.2019).
2. Volodchenkov R., Inozemceva G. Nina Semizorova: ee uroki — otkrovenie // Balet. 2008. № 1. С. 10–11.
3. Semizorova N. Monologi o sebe (v e`fire 28.01.2011) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2dpegquvgBQ> (data obrashheniya: 15.05.2019).

4. *Semizorova N.* Uchitel` — vy`dayushhayasya balerina M. T. Semenova // Kafedra xoreografii GITISa. Metodika prepodavaniya xoreograficheskix disciplin. M.: GITIS. 2003. Vy`p. 2. S. 56–59.
5. *Messerer A.* Uroki klassicheskogo tancza. SPb.: Lan`. 2004. S. 260–270.
6. *Valukin E.* Kompleksnaya sistema obucheniya muzhskomu klassicheskomu tanczu // Problemy` naslediya v xoreograficheskom iskusstve. M.: GITIS, 1992. S. 56–57.
7. *Valukin M.* E`volyuciya dvizhenij v muzhskom klassicheskom tance. M.: GITIS, 2007. 248 s.
8. *Galina U.* Odinochestvo bogini (opublikovano 12.02.2012) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4xOcWS45G8k> (data obrashheniya: 26.04.2019).
9. *Ribel` A. A.* Iz interv`yu Semizorovoj N. L. 19.05.2016: neopublikovanny`j dokument // Arxiv A. A. Ribel`.
10. *Ribel` A. A.* Iz interv`yu Semizorovoj N. L. 15.04.2017: neopublikovanny`j dokument // Arxiv A. A. Ribel`.
11. *Pavlenko S. N.* Semizorova: Na baletnoj scene vse vidno, kak v zerkale // Krasnoyarskij rabochij. 01.08.2003. S. 6–7 [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.krasrab.com/archive/2003/08/01/22/view_article (data obrashheniya: 25.04.2019).
12. Bilet v Bol`shoj. Syuzhet o Narodnoj artistke Rossii Nine Semizorovoj (v e`fire: 13.04.2012) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fzmYPZqQXko> (data obrashheniya: 10.05.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Рибель А. А. — anna1329@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ribel A. A. — anna1329@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 009, 782.91

Б. В. АСАФЬЕВ У ИСТОКОВ «МУЗЫКАЛЬНОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ»: ТЕХНОЛОГИЯ НАУЧНОГО ОТКРЫТИЯ

Букина Т. В.¹

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

Работа посвящена деятельности выдающегося музыковеда Б. В. Асафьева в области изучения балета. Предлагается гипотеза о том, что Асафьев стал в отечественной науке основателем новой исследовательской отрасли, которую можно было бы назвать «музыкальным балетоведением»: в его трудах балетная музыка была впервые осмыслена как самостоятельный жанр, наделенный высокой эстетической ценностью, что делало ее достойным объектом музыковедческого анализа. В статье последовательно реконструируется исследовательская стратегия Асафьева, при этом показано, как его теоретические концепции симфонизма и «интонационного словаря эпохи» способствовали переоценке балетного творчества композиторов. Используются биографический метод и институциональный анализ.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, советское музыковедение 1920-х годов, методология музыкознания, социология науки.

B. V. ASAFIEV AT THE BEGINNINGS OF "BALLET MUSIC STUDIES": TECHNOLOGY OF DISCOVERY

Bukina T. V.¹

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

The article is devoted to endeavor of the outstanding musicologist Boris Asafiev in the sphere of ballet studies. A hypothesis that Asafiev became a founder of a new research field in Russian musicology, which one can call "ballet music studies", is proposed: in his works ballet music was for the first time comprehended as a distinct genre invested with a high esthetic value that made

it a worthy subject of musicological analysis. In this essay, Asafiev's research strategy is consistently reconstructed; it is discovered how his theoretical conceptions of "symphonism" and "intonational vocabulary of epoch" fostered his re-estimation of composers' ballet inheritance. The proposed survey is fulfilled with the use of biographic and institutional analysis.

Keywords: Boris Asafiev, Soviet musicology of the 1920s, methodology of music studies, sociology of humanities.

В отечественной музыковедческой традиции Б. В. Асафьеву принадлежит место «классика», который в первые послереволюционные десятилетия сыграл ключевую роль в формировании парадигмы целого ряда научных областей. Одной из таких областей является исследование балетной музыки: в его трудах она была впервые последовательно осмыслена как самостоятельная жанровая разновидность, наделенная собственными языковыми и драматургическими особенностями. С этой точки зрения Асафьева можно считать основателем «музыкального балетоведения» в России: до него балетное творчество оставалось почти монопольной сферой музыкальной критики, не привлекая сколь-нибудь систематического интереса аналитиков или историков музыки.

Причины подобного невнимания отчасти проясняются, если обратиться к архиву критических публикаций рубежа веков. В частности, во многих из них фигурирует убеждение, что музыка выполняет в балете лишь служебную роль, и поэтому не представляет самостоятельной художественной ценности. Хотя альтернативный опыт, предложенный в балетах Чайковского, учитывался критиками, но на данном этапе все же, скорее, в качестве исключения, подтверждающего общее правило. Музыкальные новации Стравинского, безусловно, также не остались без внимания рецензентов¹, однако и они не привели к пересмотру общей позиции. Например, известный балетовед А. Я. Левинсон утверждал в 1917 году, что «танцевальная музыка есть по самому своему типу искусство прикладное» и, «взятая отдельно, [она] образует лишь эмоциональный и ритмический фон для невоплощенных пластических и динамических образов» [4, с. 159]. Из этого следовало, что балетная музыка не может претендовать не только на собственную художественную логику в спектакле, но и на сколь-нибудь заметное место в художественно-историческом процессе: по мнению того же Левинсона, даже лучшие балеты последних десятилетий в плане музыки «не соответ-

¹ См., в частности: [1; 2; 3].

ствуют современному музыкальному вкусу» [4, с. 154]². Неудивительно, что многие авторитетные критики открыто отзывались о музыкальной стороне балета как области, непосредственно граничащей с развлекательным искусством. Эту позицию, например, демонстрирует работа Г. А. Лароша, опубликованная вскоре после смерти Чайковского. Высоко оценивая балет «Спящая красавица», музыковед, однако, добавлял, как бы в оправдание автору: «Очевидно, что и после «Спящей красавицы» он не сделался композитором легкой музыки, не стал соперником ни Штрауса, ни Лекока... Он не приноравливался к уровню низшему против того, на котором привык стоять, не кланялся и не лебезил перед публикой» [5, с. 93]. Сам же Асафьев вспоминал, как уже в 1910-е годы, поступив концертмейстером в балет Мариинского театра, он стал объектом своеобразного «остракизма» со стороны многих коллег: «Асафьев-то, знаете, пошел в балет пианистом. Ну, он кончен, какой же это серьезный музыкант!» [6, с. 476]³.

В подобном контексте особенно рельефно просматривается вклад Асафьева-музыковеда, который, обратившись в своих работах к целенаправленной рефлексии балетной музыки, тем самым в определенном смысле «реабилитировал» этот жанр и ввел его в поле зрения научного сообщества. Однако сам факт подобного обращения едва ли объяснялся одной лишь исследовательской «всеядностью» или личными пристрастиями ученого: основной массив его публикаций о балете приходится на 1920-е годы, когда он динамично разрабатывал методологию музыкознания и свои ключевые музыкально-теоретические концепции. Вполне вероятно, что за его интересом к балету стояли более серьезные мотивы, осознание которых может дать ключ к пониманию его исследовательской стратегии.

Как известно, Асафьев, несмотря на полученное им блестящее гуманитарное образование, начинал свою карьеру в качестве музыканта-практика. При этом его служебная деятельность изначально выстраивалась именно вокруг балета. В течение десятилетия (1910–1919) он последовательно осваивал должности пианиста-репетитора балетной труппы, помощника режиссера (фактически занимался аранжировкой

² Лучшими балетами исследователь считал балеты П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, Л. Делиба и Э. Лало. Балеты И. Ф. Стравинского в этот ряд Асафьев не включал.

³ Характерно в этом плане также его замечание в «Симфонических этюдах», относящееся к 1921 году: «У нас еще недавно по грубой обобщенности мышления не различали плясовую стихию от скверной балетной музыки и, считая последнюю вообще чем-то позорным для серьезного музыканта, оскорблялись указанием на наличие «балетности» в музыке» [7, с. 267].

и сочинением вставных номеров), консультанта по репертуару, члена художественной коллегии в Мариинском театре и, наконец, заведующего музыкальными библиотеками Петрограда. Параллельно он пробовал себя в амплуа композитора (первый балет окончил в 1909 году), а с 1914 года начал регулярно выступать в качестве музыкального критика. По роду занятий он много контактировал с профессионалами в области балета: в его круг общения в те годы входили артисты, балетмейстеры и педагоги: М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский, Н. Г. Легат, А. А. Горский, Б. Г. Романов, С. К. Андрианов, П. Н. Петров, Т. П. Карсавина, дирижер балета Риккардо Дриго, а также знаменитый импресарио С. П. Дягилев. Благодаря такому окружению Асафьев уже на раннем этапе карьеры был достаточно эрудирован в балетном репертуаре и понимал специфику этого жанра: по воспоминаниям балетоведа Ю. И. Слонимского, относящимся к 1920-м годам, «он был тогда единственным композитором, разбиравшимся в танцевальной композиции так же профессионально, как и в музыкальной» [8, с. 157].

Однако в послереволюционное десятилетие деятельность «музыкального писателя» постепенно вышла для Асафьева на первый план: в 1921 году он возглавил разряд истории музыки в Российском институте истории искусств (РИИИ) и фактически встал во главе научной школы музыковедения, не порывая в то же время и с работой критика. До конца 1920-х годов он отдавал много сил разработке научного дискурса о музыке: формированию собственной оригинальной теории музыкального языка, написанию музыкально-исторических работ, осмыслению методологии музыковедческого исследования и стратегий профессионального образования музыковедов. В то же время, в его обширной научной продукции этих лет значительное место уделялось исследованию балетной музыки, тем более, что важные герои его исследовательских сюжетов — Чайковский, Стравинский, Прокофьев — внесли в эту область значительный вклад.

Между тем ракурс изучения балета, который осваивал в своих работах Асафьев, был достаточно специфичен: несмотря на то, что научное подразделение, работой которого он руководил в Институте, специализировалось на историческом музыкознании, ни тогда, ни впоследствии он, как можно судить, не стремился создать сколь-нибудь последовательного нарратива по истории балетной музыки. Не зафиксирована такая попытка и в его образовательных проектах: среди лекционных курсов, прочитанных Асафьевым и его сотрудниками в

РИИИ, история балета как специальная тема представлена не была⁴. Не заявлена эта тематика и в составленной им учебной программе «научно-музыкального» отделения консерватории, которое он возглавил в 1926 году [11, с. 247–252]. Специально для этого отделения музыковед выполнил авторизированный перевод «Истории западноевропейской музыки» К. Нефа [12] дополнив его несколькими собственными главами, а на отечественном материале по аналогичному алгоритму написал монографию «Русская музыка от начала XIX столетия» [13]. Однако ни в той, ни в другой работе, опять же, не было разделов, посвященных балету. Наконец, в конце 1930-х годов Асафьев совместно с Ю. И. Слонимским предпринял обстоятельное изучение партитур балетной музыки (преимущественно русской и французской) с конца XVIII до начала XX веков⁵. Тем не менее, и этот опыт не был претворен музыковедом в печатный текст.

На протяжении своей исследовательской деятельности Асафьев обращался к жанру балета так сказать «по случаю», преимущественно в форме заметок, публикуемых в периодической печати, в концертных программках либо в буклетах к спектаклям. (Заметным исключением являются главы его монографического труда о Стравинском, которые выделяются как масштабами, так и глубиной предпринятого анализа). В то же время круг вопросов, обсуждаемых в этих публикациях, далеко выходит за пределы обзорно-аналитического жанра или рецензии: в плане поднимаемой проблематики заметки о балете во многих случаях становились как бы «продолжением», а иногда и «предвосхищением» фундаментальных теоретических трудов Асафьева, разрабатывая их идеи на конкретном материале.

Такая направленность исследовательского интереса музыковеда была вполне объяснима. В начале XX столетия сфера балета и, шире, танца оказалась в эпицентре художественного поиска. Одним из стимулов к этому послужило массовое интернациональное движение «свободного танца»: возникшее в 1900-е годы под влиянием выступлений Айседоры Дункан и методики ритмического воспитания Э. Жака-Далькроза, оно было направлено на хореографическое осмысление широкого спектра двигательных практик, включая бытовое и производственное движение, работу машины, мимику и жест⁶. Тесная

⁴ Насколько позволяют заключить опубликованные материалы и воспоминания современников (см., в частности: [9, с. 285–298; 10, с. 231–241; 8, с. 135–141]).

⁵ Об этом сохранились воспоминания балетоведа: [8, с. 149–151].

⁶ Подробнее см.: [14; 15, с. 43–80].

связь современной хореографии с повседневным опытом человека неожиданно актуализировала в общественном сознании классический балет, свидетелем чему стал и Асафьев. В своей статье, опубликованной в газете «Русская воля» за несколько недель до Великой Октябрьской революции, он констатировал ажиотажный спрос в текущем сезоне на балетные спектакли Мариинского театра, несмотря даже на снижение их исполнительского уровня. По его версии, такой парадоксальный успех балета у широкой публики объясняется его непреднамеренным, но весьма симптоматичным сходством с наиболее современным, хотя и не столь элитарным искусством кинематографа. Помимо общей зрелищной направленности их сближает жесткая метрическая организация (диктуемая в балете инерцией танцевального движения, а в кино — монтажной техникой). Кроме того, оба (скованные, по сравнению с драмой и оперой, произносимым словом) искусства в своем воздействии опираются на экспрессию пластического жеста и ритм стихийного движения, чем обусловлен их динамичный темп развития. Благодаря таким особенностям балет, как и немое кино, оказывает, по наблюдениям музыковеда, мощный суггестивный эффект на эмоции зрителя (в отличие от более «дискурсивных» вербальных искусств), а также становится способен воплотить важнейшее явление современности — ускоряющийся бег времени [16].

Можно предположить, что именно наблюдаемая актуализация балета побудила Асафьева обратиться к его систематической рефлексии (а не только практическому освоению). Однако первым (еще более ранним по времени) непосредственным толчком к такому осмыслению для него, вероятнее всего, послужила командировка в Париж в 1914 году. Это была поездка на очередной из «Русских сезонов» Дягилевской антрепризы, в котором Асафьев принимал личное участие в качестве пианиста-репетитора. Как известно, выступления «Русского балета» широко обсуждались в европейской прессе; при этом критики, как правило, признавали их ярким и влиятельным явлением современного художественного авангарда — вне зависимости от их личной оценки такого влияния⁷. Хотя Асафьев и не откликнулся тогда в печати

⁷ В частности, уже во время первого балетного сезона 1909 г. Э. Лало был поражен новаторством музыкальной драматургии в «Половецких плясках» А. П. Бородина: «Впору было говорить о новом типе музыкальной композиции балетной сцены, лишенной признаков традиционного балетного дивертисмента» (цит. по: [17]). В марте 1911 года парижский журнал «Excelsior» опубликовал интервью с К. Дебюсси, в котором тот утверждал: «Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться» [18, с. 193]. Несколькими месяцами раньше он в письме к издателю Ж. Дюрану высказывал следующее

на свою поездку (он освещал преимущественно музыкальную жизнь Петрограда), его первая статья о балетной музыке вышла в журнале «Музыка» спустя некоторое время после возвращения — в марте 1916 года и была посвящена сюите Прокофьева на основе его балета «Ала и Лоллий», сочиненного по заказу Дягилева [21].

В этой и многих последующих своих публикациях музыковед оценивал сферу балета как «аванпост» современного музыкального творчества. Так, в заметке 1918 года под символическим заголовком «Предвосхищение будущего» он называл балеты Прокофьева и Стравинского «стихией пророческой», а конкретно «Весну священную» — «вещей мистерией», запечатлевшей биение «ритмов Вселенной» [22, с. 38–39]. В 1928–29 годах во время новой поездки в Париж он сообщал, что «балетная музыка во Франции решительно опередила и оперную, и даже симфоническую», поскольку «именно здесь, а не в камерной и не в симфонической области скрещиваются многообразнейшие направления, стремления, стимулы и факторы, которым свойствен прогрессивный отпечаток. Уже несколько лет, как балетный театр... притягивает к себе передовых композиторов и диктует через них музыке директивы, возбуждающие в ней новые эволюционные и ретроспективные движения» [23, с. 175, 160].

Залогом такого инновационного потенциала музыки балета, по мнению Асафьева, является ее способность запечатлеть движенческий опыт человека. Насколько можно судить, впервые в развернутой форме он изложил эту кон-

суждение о балете И. Ф. Стравинского «Жар-Птица»: «Это не лишено недостатков, но в некоторых отношениях это все же очень хорошо, потому что музыка здесь не является покорной служанкой танца. И здесь слышны подчас такие сопоставления ритмов, которые совершенно необычны» (цит. по тому же изданию, комментарии А. Д. Бушен. С. 194). В. Г. Каратыгин отреагировал на премьеру «Весны священной» рецензией в петербургской газете «Речь» (1914), в которой высказал весьма неоднозначную оценку нового произведения; в то же время он признавал, что «это событие чрезвычайной исторической значительности в жизни русского искусства, и что созданная Стравинским партитура есть одно из самых характерных и самых ярких порождений современного импрессионистского созерцания и импрессионистской психологии творчества» [3, с. 122]. Спустя десятилетие, в 1923 г., после премьеры «Свадебки» ошеломленный П. Дюка комментировал в газете «Le Quotidien»: «Как спектакль, произведение г. Стравинского ломает все рамки, сбивает с толку любые попытки классификации и сразу же решительно занимает место, отдельное от всех известных нам балетов. Что же касается музыки, то она порывает не только с любой традицией, но до такой степени ниспровергает представления самых дерзких и неустрашимых новаторов, что кажется грозой, грянувшей «по ту сторону добра и зла» всякой музыки как возможной, так и невозможной и оттуда бросающей вызов любой, какой бы то ни было критике» [19, с. 332]. О рецепции балетов дягилевской антрепризы в 1910-х гг. см. также: [20].

цепцию в серии статей, опубликованных в конце 1922 — начале 1923 года в «Еженедельнике Петроградских государственных академических театров» и журнале «К новым берегам». Вопреки установкам реализма XIX в. на воплощение в спектакле драматической идеи и достижение психологической достоверности образов, Асафьев считал эти требования неактуальными для балета, утверждая, что главная и специфическая для него задача — осуществление особого типа художественного синтеза. Подобный спектакль, который музыковед называл «*музыкально-хореографическим* (или «*симфонико-хореографическим*») *действием*», строится на основе контрапунктического соединения двух самостоятельных линий: хореографической и музыкальной, при этом каждая из них подчиняется собственным законам симфонического становления [24, с. 76–81]⁸. Подсимфонизмом Асафьев, как известно, понимал индивидуальную для каждого произведения логику непрерывного драматургического развития, а в случае музыки также — ее восприимчивость к внемузыкальным явлениям. Первые яркие образцы такого симфонизма в области балета были, по мнению исследователя, достигнуты в «Спящей красавице» и «Щелкунчике» Чайковского, где музыкальная ткань интенсивно взаимодействует с хореографическим рядом, создавая в ходе этого взаимодействия новое органическое целое⁹. В современном же балетном творчестве, утверждал Асафьев, подобная восприимчивость позволяет музыке аккумулировать экспрессивный рисунок новой хореографической пластики и жесткий метроритмический каркас хореографического движения, приобщаясь к динамичным «ритмам современности» [27, с. 98–99].

Поэтому именно ритмоинтонационную составляющую Асафьев признавал наиболее перспективной сферой развития в балетной музыке последних лет, считая ее основной магистралью, на которой происходит обновление музыкального языка. В 1928 г. он писал о балете Прокофьева «Стальной скок»: «Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов!» [28, с. 177]. Аналогичные качества он

⁸ Характерно, что в некоторых своих работах Асафьев, говоря об аудитории балета, именовал ее «зритель-слушатель» (см., напр.: [25]).

⁹ В более поздней своей работе (1944) Асафьев высказывал даже более категоричные суждения: он утверждал, что «в своей поразительной симфонической иллюзорности „Щелкунчик“ — глубоко антитеатральное произведение», в котором «симфонист Чайковский контрабандой проводил линию симфонического развития» [26, с. 195].

ценил в музыке Стравинского, замечая: «Стравинский в своей музыке подчинен темпам и ритму времени, а ритм нашего времени — ритм работы, ритм машины, но вместе с тем и кино» [29, с. 20].

Если соотнести рассуждения Асафьева с системой понятий, разработанной им в более поздних своих работах, можно заключить, что в первые десятилетия XX века именно балетная музыка вследствие своей открытости новому движенческому и, шире, ментальному опыту становилась территорией наиболее интенсивного обновления *интонационного словаря эпохи*¹⁰. Это было равносильно заявке на новое ее место в традиционной жанровой иерархии: балетные композиции начинали претендовать на стилеобразующую роль в академической музыке, которую на протяжении XVII — XVIII веков в ней удерживала опера, а начиная с Л. Бетховена — симфония¹¹. Подобные процессы «канонизации младших жанров» в 1920-е годы находились в центре внимания многих искусствоведов (как отечественных, так и зарубежных) в связи с активизацией их интереса к социологической проблематике. Так, коллеги Асафьева по Институту истории искусств, представители ОПОЯЗа В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов считали их лежащими в основе исторической эволюции в литературном творчестве¹². А в области музыки сходные исторические трансформации на рубеже XVIII — XIX столетий стали предметом специального интереса в работе известного германского музыковеда П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера» (1918), в подготовке русскоязычного издания которой Асафьев принимал личное участие как редактор¹³.

¹⁰ Под «интонационным словарем эпохи» Асафьев понимал «каждым человеком интонируемый... “запас” выразительных для него, “говорящих ему” музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда на слуху лежащих звукообразований», которые в каждый конкретный период истории выполняют в музыкальном языке лексическую функцию [30, с. 357]. Последовательную разработку данного понятия исследователь проводил в начале 1940-х годов, однако впервые обратился к этой проблематике уже в первой половине 1920-х, в частности, в статье «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (1924).

¹¹ Историческое значение оперы в формировании языковых и структурных паттернов академической музыки на протяжении XVII — XVIII вв. подробно освещается, в частности, в монографии: [31].

¹² См., в частности: [32, 33]. Статья В. Б. Шкловского была впервые опубликована в журнале «Жизнь искусства», в котором Асафьев в те годы состоял членом редколлегии.

¹³ Среди прочего Беккер утверждал, что в творчестве Бетховена симфония достигла колоссальной «обобществляющей» силы, не свойственной ей прежде, чем ознаменовала «подлинно новую музыкальную эру». «Бетховен, далеко раздвинув границы воздействия симфонии, рассчитанной до него на тесный круг любителей, создал тем самым новый музыкальный центр, объединивший вокруг себя художественно восприимчивые массы,...

Сам же Асафьев, начиная с 1920-х годов, последовательно обращался к социологической методологии прежде всего в поисках инструментария для объяснения логики музыкально-исторического процесса: от смены жанровой иерархии до изменений в эстетических оценках. В первой половине 1940-х годов он предложил собственный «ключ» к анализу этих явлений — авторское понятие «*кризиса музыкальных интонаций*», то есть радикального обновления интонационного словаря эпохи¹⁴. Между тем, важным этапом в формировании этой концепции, вероятно, в свое время послужило для Асафьева исследование балета: уже в 1920-е годы оно давало возможность рассмотреть процессы современного «интонационного кризиса», осознать его скрытые механизмы и получить в руки инструментарий для анализа явлений симфонизма. Фактически на этом материале им была в значительной мере эмпирически разработана (хотя еще и не сформулирована в виде теории) проблематика, которая в дальнейшем стала ключевой для его научного поиска. В свою очередь, именно оснащенность в области актуальной методологии искусствознания дала Асафьеву возможность увидеть и обосновать феномен, который проходил мимо внимания его коллег по музыкальной критике: выход балета на качественно новые позиции в академической музыке и, как следствие, превращение его в плодотворный объект для музыковедческого изучения.

Такое понимание означало создание новой тематической «ниши» в музыкознании: с точки зрения социологии науки, Асафьев осуществлял *институционализацию новой научной отрасли* — «музыкального балетоведения»¹⁵. В таком случае основными элементами этой стратегии в его работах стали:

Тем самым Бетховен открыл в музыке свойство быть искусством, идущим навстречу любым течениям современности» [34, с. 22, 24].

¹⁴ «В период кризисов интонаций для новых общественных слоев слушателей либо ветшают, либо кажутся искусственными не только отдельные произведения, но и лежащие в основании музыки эпохи «интонационные накопления», определяющие требования слушателей к музыкальному искусству и господствующие вкусы» [30, с. 275–276].

¹⁵ В системе понятий американского науковеда Р. Уитли действия Асафьева можно более точно определить как *когнитивную институционализацию*, т. е. формирование неких особых способов и моделей упорядочивания и трансляции знания (в отличие от *социальной институционализации*, предполагающей создание разнообразных форм объединения ученых в рамках научной специальности) [35]. Современный отечественный исследователь Н. И. Кузнецова называет такие специфические модели систематизации познанного «коллекторскими программами», утверждая при этом, что от их наличия напрямую зависит успех в институционализации новой области знания [36].

1) Позиционирование балетной музыки в качестве *достойного материала для научного анализа*, наделенного самостоятельной эстетической ценностью и глубоким художественным содержанием. На защиту этого положения были в конечном итоге направлены аналитические этюды музыковеда. Так, в своей «Книге о Стравинском» (1929) он предпринял обстоятельный анализ его балетов. В ходе данного анализа, занимающего многие десятки страниц, ему удалось продемонстрировать в этих произведениях атрибуты, ассоциируемые с «высокими жанрами» музыкального искусства¹⁶. В их числе: повышенная информативность всех уровней музыкальной ткани, концепционность художественного замысла, неповторимые интонационные находки, избегание формульных решений в построении композиции и, конечно, симфонизм.

2) Разработка *теоретического базиса* и собственного *терминологического аппарата* для исследования новой научной темы. В своих аналитических этюдах Асафьев внедрил в музыкознание целую сеть оригинальной (преимущественно авторской) терминологии на стыке музыкального и хореографического искусств, например: «балетный мелос», «хореографический речитатив», «пантомимный речитатив», «пластическая интонация», «ритмоинтонационные нити», «хореографическое дыхание», «пластический контрапункт» и т. п.¹⁷.

3) Приведение нового знания в *соответствие с современными идеалами научности* и актуальными научными теориями. В своем «музыкальном балетоведении» Асафьев «ангажировал» целый ряд достижений современной ему науки, как отечественной, так и зарубежной. В частности, это концепция «канонизации младших жанров» В. Г. Шкловского и Ю. Н. Тынянова, методы формального анализа из музыкально-теоретических дисциплин. Кроме того, в исследовании явлений симфонизма Асафьев творчески интегрировал многие наиболее инновационные парадигмы современного музыковедения: «энергетическое» учение Э. Курта, теорию ладового ритма Б. Л. Яворского, идеи П. Беккера о социальном воздействии симфонии. Таким образом, аналитические экскурсы Асафьева опирались на солидный теоретический background. Однако никто из его предшественников не пытался применить эти технологии в анализе балета.

¹⁶ Атрибуты «высоких жанров» перечисляются далее на основе работы: [36, с. 6–19].

¹⁷ См., в частности, его работы: [16; 7, с. 273–279; 38, и др.]

Современная оценка балетной музыки как «высокого искусства» обязана, с одной стороны, творческим достижениям композиторов, с другой — грамотному позиционированию этих достижений в музыкальной науке. Асафьев с энтузиазмом трудился на обоих этих фронтах, однако на исторической дистанции его научный вклад в дело переоценки балета выглядит, пожалуй, более весомым. В определенном смысле он перекликается с творческим прорывом, осуществленным в спектаклях антрепризы Дягилева, авторы которых сумели разглядеть в устаревающем балетном театре новаторский потенциал. При этом сама оценка балета как ведущей сферы современного музыкального новаторства не была личной прерогативой Асафьева. Она была, в частности, достаточно отчетливо обозначена в современной ему критике. Однако насколько можно судить, именно Асафьеву принадлежала инициатива концептуального осмысления этого явления, позволившая превратить эмпирический факт в яркое научное открытие.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мяковский Н. Я.* Иг. Стравинский. «Жар-птица», сказка-балет для фортепиано в две руки. Изд. П. Юргенсона. // *Мяковский Н. Я. Собрание материалов: в 2 т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. С. 24–27.*
2. *Мяковский Н. Я.* О «Весне священной» Иг. Стравинского // *Мяковский Н. Я. Собрание материалов: в 2 т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. С. 163–170.*
3. *Каратыгин В. Г.* «Весна священная» // *Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М., Л.: Музыка, 1965. С. 122–129.*
4. *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 560 с.
5. *Ларош Г. А. П. И.* Чайковский, как драматический композитор. СПб.: Тип. Имп. СПб. театров, 1895. 102 с.
6. *Асафьев Б. В.* О себе // *Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 317–508.*
7. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды / Серия «Классика. Русское музыкознание XX века». М.: Композитор, 2008. 308 с.
8. *Слонимский Ю. И.* Для балета, о балете // *Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л.: Музыка, 1974. С. 134–162.*

9. Из истории советского музыкального образования. Сб. мат-лов и док-ов. 1917–1927. Л.: Музыка, 1969. 306 с.
10. Материалы к биографии Б. В. Асафьева / сост. А. Н. Крюков. М.: Музыка, 1982. 264 с.
11. Объяснительная записка и проект учебного плана научно-музыкального отделения, составленные Б. В. Асафьевым. 1926 г. // Из истории советского музыкального образования. Сб. мат-лов и док-ов. 1917–1927. Л.: Музыка, 1969. С. 247–252.
12. Неф К. История западно-европейской музыки. Л.: Academia, 1930. 314 с.
13. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М., Л.: Academia, 1930. 320 с.
14. Сироткина И. В. Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 282–305.
15. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2014. 325 с.
16. Асафьев Б. В. В балете: наблюдения, выводы и пожелания // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 28–36.
17. Вершинина О. Дягилев и музыка «Русских сезонов» // Искусство. 2012. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200201202> (дата обращения: 19.07.2019).
18. Дебюсси К. Русская музыка и русские композиторы (Беседа) // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М., Л.: Музыка, 1964. С. 193–194.
19. Дюка П. «Свадебка» И. Стравинского // Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX века / сост., перевод, вст.ст. и коммент. А. Д. Бушен. Л.: Музыка, 1972. С. 332–335.
20. Ариас-Вихиль М. А. Парижское открытие С. Дягилева: «отец авангарда» Эрик Сати и «балет-коллаж» «Парад» // «Артикульт»: научный журнал о культуре и искусстве. 2012. № 1 (4). С. 1–16.
21. Асафьев Б. В. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 15–19.

22. Асафьев Б. В. Предвосхищение будущего // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 38–39.
23. Асафьев Б. В. Из писем о музыке в Париже // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 160–175.
24. Асафьев Б. В. Из «Писем о русской опере и балете». «Спящая красавица» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 76–85.
25. Асафьев Б. В. Репертуар балета // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 116–118.
26. Асафьев Б. В. «Щелкунчик» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 194–197.
27. Асафьев Б. В. «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 194–197.
28. Асафьев Б. В. «Стальной скок» Сергея Прокофьева // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 175–177.
29. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
30. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
31. Конен В. Дж. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 351 с.
32. Шкловский В. Г. Литература «вне сюжета» // Шкловский В. Г. О теории прозы. М.: Круг, 1929. С. 226–245.
33. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
34. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / пер. Р.И. Грубера, ред. и вступ. ст. И. Глебова. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
35. Уитли Р. Когнитивная и социальная институализация научных специальностей и областей исследования // Научная деятельность: структура и институты. М.: Прогресс, 1980. С. 215–256.
36. Кузнецова Н. И. Феномен научной дисциплины: эпистемологический анализ // Высшее образование в России. 2017. № 3 (210). С. 59–70.

37. Богомолов С. Н. Песни Ф. Шуберта как высокий жанр. Автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб.: б/и, 2000. 22 с.

38. Асафьев Б. В. Театр русской Испании. Открытие балетного сезона. «Дон Кихот» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 107–110.

REFERENCES

1. *Myaskovskij N. Ya.* Ig. Stravinskij. «Zhar-pticza», skazka-balet dlya forte-piano v dve ruki. Izd. P. Yurgensona. // *Myaskovskij N. Ya. Sobranie materialov: v 2 t. M.: Muzy`ka, 1964. T. 2. S. 24–27.*

2. *Myaskovskij N. Ya.* O «Vesne svyashhennoj» Ig. Stravinskogo // *Myaskovskij N. Ya. Sobranie materialov: v 2 t. M.: Muzy`ka, 1964. T. 2. S. 163–170.*

3. *Karaty`gin V. G.* «Vesna svyashhennaya» // *Karaty`gin V. G. Izbranny`e stat`i. M., L.: Muzy`ka, 1965. S. 122–129.*

4. *Levinson A. Ya.* Stary`j i novy`j balet. Mastera baleta. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2008. 560 s.

5. *Larosh G. A. P. I. Chajkovskij, kak dramaticheskij kompozitor.* SPb.: Tip. Imp. SPb. teatrov, 1895. 102 s.

6. *Asaf`ev B. V.* O sebe // *Vospominaniya o B. V. Asaf`eve. L.: Muzy`ka, 1974. S. 317–508.*

7. *Asaf`ev B. V.* Simfonicheskie e`tyudy` / Seriya «Klassika. Russkoe muzy`koznaniye XX veka». M.: Kompozitor, 2008. 308 s.

8. *Slonimskij Yu. I.* Dlya baleta, o balete // *Vospominaniya o B. V. Asaf`eve. L.: Muzy`ka, 1974. S. 134–162.*

9. *Iz istorii sovetskogo muzy`kal`nogo obrazovaniya. Sb. mat-lov i dok-ov. 1917–1927. L.: Muzy`ka, 1969. 306 s.*

10. *Materialy` k biografii B. V. Asaf`eva / sost. A. N. Kryukov. M.: Muzy`ka, 1982. 264 s.*

11. *Ob`yasnitel`naya zapiska i proekt uchebnogo plana nauchno-muzy`kal`nogo otdeleniya, sostavlennyye B. V. Asaf`evy`m. 1926 g. // Iz istorii sovetskogo muzy`kal`nogo obrazovaniya. Sb. mat-lov i dok-ov. 1917–1927. L.: Muzy`ka, 1969. S. 247–252.*

12. *Nef K.* Istoriya zapadno-evropejskoj muzy`ki. L.: Academia, 1930. 314 s.

13. Asaf`ev B. V. Russkaya muzy`ka ot nachala XIX stoletiya. M., L.: Academia, 1930. 320 s.
14. Sirotkina I. V. Plyaska i e`kstaz v Rossii ot Serebryanogo veka do koncza 1920-x godov // Rossijskaya imperiya chuvstv. Podxody` k kul`turnoj istorii e`mocij / pod red. Ya. Plampe-ra, Sh. Shaxadat i M. E`li. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. S. 282–305.
15. Sirotkina I. E. Svobodnoe dvizhenie i plasticheskij tanecz v Rossii. M.: NLO, 2014. 325 s.
16. Asaf`ev B. V. V balete: nablyudeniya, vy`vody` i pozhelaniya // Asaf`ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 28–36.
17. Vershinina O. Dyagilev i muzy`ka «Russkix sezonov // Iskusstvo. 2012. № 2. [E`lek-tronny`j resurs]. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200201202> (data obrashheniya: 19.07.2019).
18. Debyussi K. Russkaya muzy`ka i russkie kompozitory` (Beseda) // Debyussi K. Stat`i, re-cenzii, besedy`. M., L.: Muzy`ka, 1964. S. 193–194.
19. Dyuka P. «Svadebka» I. Stravinskogo // Stat`i i recenzii kompozitorov Francii. Konecz XIX — nachalo XX veka / sost., perevod, vst.st. i komment. A. D. Bushen. L.: Muzy`ka, 1972. S. 332–335.
20. Arias-Vixil` M. A. Parizhskoe otkry`tie S. Dyagileva: «otecz avangarda» E`rik Sati i «balet-kollazh» «Parad» // «Artikul`t»: nauchny`j zhurnal o kul`ture i iskusstve. 2012. № 1 (4). S. 1–16.
21. Asaf`ev B. V. Iz nedavno perezhitogo (Sergej Prokof`ev) // Asaf`ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 15–19.
22. Asaf`ev B. V. Predvosxishhenie budushhego // Asaf`ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 38–39.
23. Asaf`ev B. V. Iz pisem o muzy`ke v Parizhe // Asaf`ev B. V. O balete. Stat`i, recen-zii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 160–175.
24. Asaf`ev B. V. Iz «Pisem o russkoj opere i balete». «Spyashhaya krasav-icza» // Asaf`ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 76–85.
25. Asaf`ev B. V. Repertuar baleta // Asaf`ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospomi-naniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 116–118.
26. Asaf`ev B. V. «Shhelkunchik» // Asaf`ev B.V. O balete. Stat`i, recenzii, vospomina-niya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 194–197.

27. Asaf'ev B. V. «Skazka pro shuta, semery`x shutov pereshutivshogo» // Asaf'ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 194–197.
28. Asaf'ev B. V. «Stal`noj skok» Sergeya Prokof`eva // Asaf'ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 175–177.
29. Asaf'ev B. V. Kniga o Stravinskom. L.: Muzy`ka, 1977. 280 s.
30. Asaf'ev B. V. Muzy`kal`naya forma kak process. L.: Muzy`ka, 1971. Kn. 1 i 2. 376 s.
31. Konen V. Dzh. Teatr i simfoniya. Rol` opery` v formirovanii klassicheskoy simfo-nii. M.: Muzy`ka, 1968. 351 s.
32. Shklovskij V. G. Literatura «vne syuzheta» // Shklovskij V. G. O teorii prozy`. M.: Krug, 1929. S. 226–245.
33. Ty`nyanov Yu. N. Literaturny`j fakt // Ty`nyanov Yu. N. Poe`tika. Istoriya literatury`. Kino. M.: Nauka, 1977. S. 255–270.
34. Bekker P. Simfoniya ot Betxovena do Malera / per. R.I. Grubera, red. i vstup. st. I. Glebova. L.: Triton, 1926. 63 s.
35. Uitli R. Kognitivnaya i social`naya institualizaciya nauchny`x special`nostej i ob-lastej issledovaniya // Nauchnaya deyatel`nost`: struktura i instituty`. M.: Progress, 1980. S. 215–256.
36. Kuzneczova N. I. Fenomen nauchnoj discipliny`: e`pistemologicheskij analiz // Vy`s-shee obrazovanie v Rossii. 2017. № 3 (210). S. 59–70.
37. Bogomolov S. N. Pesni F. Shuberta kak vy`sokij zhanr. Avtoref. dis. kand. iskus-stvovedeniya. SPb.: b/i, 2000. 22 s.
38. Asaf'ev B. V. Teatr russkoj Ispanii. Otkry`tie baletnogo sezona. «Don Kixot» // Asaf'ev B. V. O balete. Stat`i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. S. 107–110.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. — д-р искусствоведения; tbukina2002@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukia T. V. — Dr. Habil; tbukina2002@mail.ru

УДК 701

ПОЛИПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ЭФФЕКТЫ В ОПЕРЕ

«КВАРТЕТ» ЛУКА ФРАНЧЕСКОНИ

Лаврова С. В.¹

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

Статья посвящена постановке оперы современного итальянского композитора Лука Франческони «Квартет». Опера была исполнена более пятидесяти раз с момента премьеры. Она реализовывалась в шести различных полнометражных постановках, включая исполнения в концертной форме. В 2014 году, после итальянской версии театра «Ла Скала», опера была вновь поставлена режиссером Генри Фулджеймсом на сцене театра «Ковент-Гарден» в Лондоне. Анализируя структуру оперы, автор приходит к выводу о том, что основу концепции составляет полипространственный принцип. Франческони делит оркестр на две части, помещая камерный оркестр в оркестровую яму, в то время как другая часть — виртуальный оркестр — остается невидимой для зрителя и слышится рядом с хором при электронном усилении. Эффект сочетания различных театральных, музыкальных и виртуальных пространств становится своего рода экзистенциальной иллюзией, в которой у аудитории возникает подозрение, что кто-то наблюдает за ними из большего пространства.

Ключевые слова: современная итальянская опера, новая музыка, Лука Франческони, «Квартет», звуковое пространство.

POLY-SPATIAL EFFECTS IN THE “QUARTET”

OPERA BY LUCA FRANCESCONI

Lavrova S. V.¹

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

The article is devoted to the staging of the opera of the contemporary Italian composer Luca Francesconi “Quartet”. The opera has been performed more than fifty times since the premiere; it was performed in six different full-length productions, including concert performances. In 2014, after the Italian version of La Scala, the opera was again staged by director Henry Fuljames on

the stage of the Covent Garden Theater in London. Analyzing the structure of the opera, the author comes to the conclusion that the concept is based on the poly-spatial principle. Francesconi divides the orchestra into two parts, placing the chamber orchestra in the orchestra pit, while the other part, the virtual orchestra, is invisible to the viewer and is heard next to the choir with electronic amplification. The effect of a combination of various theatrical, musical and virtual spaces becomes a kind of existential illusion in which the audience suspects that someone is watching them from a larger space.

Keywords: Contemporary Italian opera, new music, Luca Francesconi, “Quartet”, sound space.

Творческие принципы, музыкальные и внемузыкальные идеи, вдохновляющие итальянского композитора Лука Франческони (1960) продолжают традиции итальянской музыкальной культуры, а также развивают тенденции новой музыки, наметившиеся в творчестве таких признанных гениев XX века как Луиджи Ноно и Лучано Берио.

Лука Франческони — автор более чем ста произведений в различных жанрах, от сольных пьес до сочинений для большого оркестра, (в том числе, с использованием электроакустики), произведений для музыкального театра — опер и различных мультимедийных композиций, созданных во многих случаях по заказу крупных международных культурных организаций и радиостанций. Согласно характеристике его творчества, данной газетой “The Guardian” «Франческони — один из самых смелых современных композиторов, чья музыка является результатом бесстрашного творческого интереса ко всему, что окружает нас в звуковом мире. В его творческий процесс, вписана вся музыкальная история — от молчания до шума» [1]. Эта «музыкальная история» по выражению композитора, является «сырьем для его музыкальных приключений» [там же].

С момента написания первого произведения для музыкального театра в 1985 году и по настоящее время Лука Франческони создал девять опер. Первым опытом стала оперная сцена на текст Умберто Фьори. Затем появились камерные оперы «Заложник» (“In ostaggio” — итал.) и «Губы, хлопанье глазами» (“Lips, Eyes Bang” — англ.) для актрисы/певицы, двенадцати инструментов и аудио/видео записи, а также видео — опера “Striaz”. Они представляют новый этап разработки оперного жанра в творчестве Франческони. Среди других произведе-

ний для музыкального театра — оперы: “*Ballata*”¹, «Джезуальдо, которого считают убийцей» (“*Gesualdo considered as a murderer*” – англ.)»², «Квартет» (“*Quartett*” – итал.), «Обмани-Смерть» (“*Trompe la Mort*” итал.)³, опера-Буффа⁴.

Одноактная опера Франческони «Квартет», созданная по заказу театра «Ла Скала» в 2011 году, основана на пьесе Хайнера Мюллера по мотивам знаменитого романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (либретто автора). Опера была исполнена более пятидесяти раз с момента премьеры. Она реализовывалась в шести различных полнометражных постановках, включая исполнения в концертной форме. В 2014 году, после итальянской версии театра «Ла Скала» опера была вновь поставлена режиссером Генри Фулджеймсом на сцене театра «Ковент-Гарден» в Лондоне.

Немецкий драматург Мюллер часто обращался к различным мифологическим сюжетам или к постмодернистской переработке известных литературных сюжетов из произведений других авторов. В частности, эпистолярный роман конца XVIII века Лакло он преобразует в постмодернистскую драму с элементами психоанализа и ролевых игр. Драматург в 1981 году выразил одну из ведущих идей своего творчества в следующих словах: «Интеллектуал сегодня больше не может быть представителем общества, он может быть просто одним из симптомов его болезни» [2]. Эта болезнь одновременно и современна и вечна. Для Франческони, также как и для Мюллера, в его постмодернистской трактовке времени не существует — оно бесконечно: «одновременное расслоение временных потоков можно направить вперед, или в других направлениях. Его можно ускорить, или приостановить. Даже прошлое сосредоточено в настоящем, и это сдерживает будущее» [3, с. 6]. В своем романе «Неспешность» (1995) чешский писатель Милан Кундера, описывая современное видение романа Лакло, послужившего основой драмы Мюллера, объясняет его актуальность для эпохи постмодерна: «Эпистолярная форма “Опасных связей” не есть лишь простой технический прием, который можно было бы заменить любым другим. Эта форма красноречива сама по себе; суть ее в том,

¹ По заказу брюссельского «Théâtre de La Monnaie».

² Либретто Витторио Сермонти. Премьера состоялась в Амстердаме в 2004 году.

³ Либретто композитора по «Человеческой комедии» О. Бальзака; по заказу Opéra National de Paris. Была поставлена в 2017 году.

⁴ Либретто Стефано Бенни; поставлена в Piccolo Teatro di Milano в 2002 году при участии итальянского комедийного актера и режиссера Антонио Альбанезе.

что все пережитое персонажами пережито лишь для того, чтобы стать рассказом, сообщением, исповедью, записью. В подобном мире, где все рассказывается, самым доступным и самым смертельным оружием становится разглашение, разоблачение. <...> И все это — XVIII век? И все это — парадиз наслаждений? Или, может быть, человек, сам того не сознавая, издревле живет в такой звучащей раковине? И уж во всяком случае, гулкая раковина не имеет ничего общего с миром Эпикура, велевшего своим ученикам: “Живи втайне!”» [4 с. 18].

Разглашение, разоблачение, ставшие смертельным оружием, о чем пишет Кундера в отношении постмодернистской сущности эпистолярного романа Лакло, в интерпретации в драме Мюллера становятся театром масок и вопиющей жестокости, которую можно безнаказанно проявить, воображая себя кем-либо другим. Сегодня бушующая война психологических манипуляций в обществе вторгается в самые различные сферы. Она затрагивает и такие интимные человеческие чувства, как любовь, доверие, понимание. По словам Мюллера, основная идея пьесы — это «битва диких зверей», где «за каждой улыбкой прячутся острые зубы, а острый злобный язык прорезает, как нож» [3]. Рациональные модели, которые сегодня управляют властными отношениями в обществе, приводят к тому, что западные люди стремятся к абсолютному контролю, даже в скрытых от посторонних глаз областях. Любовная игра героев превращается из попытки безуспешной борьбы с ревностью в виртуозную игру невероятного акробатического притворства, которая, в свою очередь, преобразует тело в объект и низводит человеческую личность до состояния марионетки. Идентичность исчезает в бесконечном умножении зеркал. Ничто не имеет значения в нигилистическом и одновременно трагическом бреде главных героев.

Опера «Квартет» — это бездна, открывающаяся в пространстве между четырьмя стенами, в прочность которых мы верим, полагая, что скрывая от внешнего мира, они ограждают героев от бед и тревог. Однако, человеческие отношения, возникающие между мужчиной и женщиной, — слишком сложны: они способны превратить убежище в поле битвы нереализованных амбиций. Это убежище становится удушающей клеткой и одновременно метафорой западного общества в целом. В головокружительной игре масок мы можем в какой-то момент утратить границы между реальностью «игрой». Для Хайнера Мюллера, представление противоречивых и сложных идей составляет одну из основополагающих задач театра. В этом и состоит сила его текстов,

доходящих некоторых случаях до шекспировских высот в представлении человеческой двусмысленности. Плотный полифонический текст пьесы соответствует ее персонажам, одновременно жестоким и поэтическим, которые не боятся, ни экзальтированных страстей, ни противоречий. Человек со всеми внутренними противоречиями и является центром истории. Автор революционно-провокационного театра, Мюллер стал свидетелем величайших событий XX столетия — Второй мировой войны, появления нового государства (Германской демократической республики) в Европе и, наконец, падения Берлинской стены. Из пьес Мюллера общеизвестными являются вариации на пьесы Шекспира: «Макбет» (1971) и «Гамлет-машина» (1977). В рамках сотрудничества с Робертом Уилсоном Мюллер создал либретто к немецкой части театрального эпоса «Гражданские войны» (1984 год) и к спектаклю «Смерть, разрушение и Детройт» 1987 года. Идеи, выдвинутые Мюллером в отношении постмодернистской интерпретации романа Лакло, созвучны размышлениям о ролях палача и жертвы в обществе, в котором исчезают различия между жертвой, орудием уничтожения и палачом. Двуединство палача и жертвы воплощается в образах маркизы Мертей и Вальмона. Время действия не имеет отношения ни к прошлому, ни будущему. Пребывая во вневременности, которая, скорее, соотносится с фрейдистским бессознательным, эти два персонажа играют разные роли, создавая своей игрой эффект открывающихся одна за другой китайских шкатулок. Действие разворачивается одновременно в салоне до Французской революции, и в бункере, после Третьей Мировой войны. Текст либретто (на английском языке) из-за множественных цитат реминисценций, включая цитаты из Библии (например, в сцене с Сесиль), работает на то, чтобы донести до зрителя основную идею: насилие, оказывающееся в центре отношений полов, приводит в конечном итоге к разрушению и разложению личности с последующим ее самоуничтожением. Через противостояние героев «мы наблюдаем историю, которая разыгрывается снова и снова на протяжении веков. В XXI веке, когда мы сталкиваемся с экологическим кризисом, наш упадок ощущается как никогда терминальным и экзистенциальным» [5].

В романе Мюллера двое — мужчина и женщина — играют в жестокую игру, которая спасает их скуки и монотонности. Герои, таким образом, пытаются уйти от страшных реалий жизни; и эта игра (неожиданно для самих героев и для публики) выявляет непредсказуемые стороны их взаимоотношений, в том числе и малопривлекательных для сторонних наблюдателей. Персонажи полностью изолированы от

внешнего мира; окружены огнем революции и войны. Вокруг них — апокалипсический пейзаж и остатки былой роскоши в виде смокинга и бального платья. Экстремальная ситуация полной безнадежности подталкивает пару к интригующей игре, которая и становится их подлинной жизнью.

Два актера — мужчина и женщина — разыгрывают небольшие сценки: *Он*, виконт де Вальмон. *Она* — маркиза де Мертей. Вальмон и Мертей — архетипические образы. Они воплощают собой высшее общество, новую буржуазию, и многочисленный средний класс западного общества. Последний абсолютно отстранен от реальности. Эта изоляция позволяет им игнорировать окружающий мир. Тяжелые последствия этой изоляции — клаустрофобия и разочарование в жизни.

Вальмон объявляет своей возлюбленной, что любит другую. Маркиза клеймит всех мужчин, заявляя, что они, с ее точки зрения, абсолютнейшее *ничто* — лишь инструмент, приносящий женщине сексуальное удовлетворение. В следующей сцене, словно в каком-либо психологическом тренинге, герои меняются ролями. Маркиза, надевая старый, исполненный былого величия смокинг, «превращается» в мужчину, а *он*, в свою очередь, переодевается в женщину. Их ролевые игры и составляют основу оперы. Далее Маркиза перевоплощается в юную племянницу, надевая маску, а Вальмон осуществляет грубое сексуальное насилие над ней. В последней сцене Вальмон исполняя роль мужа своей любовницы де Турвеля, выпивает бокал отравленного вина, предложенный ему Маркизой, после чего умирает. Маркиза хладнокровно наблюдает за тем, как умирает ее возлюбленный. Безусловно, подобный, лишенный действия, как такового, и основанный исключительно на ролевых играх сюжет, потребовал от композитора соответствующего решения: камерный состав должен был быть максимально разнообразным.

Поскольку большой оркестр был предварительно записан, то мы можем рассматривать оперу как камерную. Благодаря этой «камерности» звучания у публики в процессе развертывания действия могут формироваться очень близкие отношения с певцами и живым камерным оркестром. «Я нахожу это воистину захватывающим», — утверждает режиссер Фулджеймс. — «Это опера с холстом эпической партитуры и близостью камерного театра» [5].

Сократив существенную часть литературной основы Мюллера, Франческони остался верен тексту. С позиции композитора/

либреттиста сюжет оперы — это в первую очередь своеобразная садистская театральная игра, позволяющая цинично исследовать динамику человеческих страстей. Пытаясь уничтожить вспыхнувшую в отношениях ревность, герои увлекаются виртуозной ролевой игрой. Тело становится оболочкой для разных личностей. Это — клетка, в которой происходит игра, порождающая клаустрофобию у супружеской пары. Эта клетка превращается в метафору цивилизации. Мы находимся в ситуации постоянной игры, смены масок, в которой невозможно понять, где проходит граница между театром, ролевой игрой и реальностью, и где мы — настоящие, а где — актеры.

Идея «театра в театре» становится метафорой дуализма сознания. Герои материализуются через карнавальную смену масок, с помощью которых они избегают встречи с зеркалом, отражение которого было бы невыносимым. Адаптируя драму Мюллера к своим художественным целям, Франческони создал либретто оперы не на итальянском (родном для композитора), а на английском языке, при том, что первоначально это произведение и создавалась для итальянского театра «Ла Скала». Диалог между гетерогенными языками мышления и речи Франческони, применение новых технологий в форме видео или электронных звуков для композитора это — способ обретения индивидуального стиля, сочетающего в себе, одновременно, новизну и традиционность, почвенность и искусственность.

Особая пространственная организация — одна из важных идей в творчестве Франческони. Он создает пространственные композиции, примером которой может служить пьеса “Fresco” для пяти духовых оркестров, включающих в общей сложности триста музыкантов. Каждый оркестр играет национальный гимн, и, находясь друг от друга на расстоянии более пятидесяти метров, движется по направлению к площади — символическому центру пространства и музыкальной композиции.

В итальянской версии Франческони делит оркестр на две части. Он помещает камерный оркестр в оркестровую яму. При этом виртуальный оркестр, невидимый для зрителя, при электронном усилении, слышится звучащим рядом с хором. Оркестры определены в партитуре как «-IN» (камерный оркестр, состоящий из 2-х флейт, гобоя, кларнета, фagота, английского рожка, тромбона, 2-х скрипок, альты, 2-х виолончелей, контрабаса, арфы, фортепиано, челесты, ударных и электроники) и «-OUT» (большой оркестр, акустически связанный с хором). Последовательность смены акустических планов, суперпозиция IN и OUT в течение восьми-десяти минут звучания оперы, становится ярким эффектом неопреде-

ленности пространственной дислокации звука, который перемещается и создает иллюзии близкого и отдаленного звука, включения реципиента в звуковое поле и одновременно отчуждение от него.

Существующая помимо IN и OUT оркестрового, а также хорового, звучания сложная звуковая инсталляция, создает еще более многоплановые ощущения у слушателя. Оркестровая прелюдия для невидимого оркестра с мучительным крещендо переходит в динамическую кривую, которая нарастает на протяжении всей оперы, образуя переход от первоначального выражения психического возбуждения персонажей в музыке к кульминации. Итальянская версия «Квартет» 2011 года завершается фрагментом первого монолога Офелии из пьесы Мюллера «Гамлет-машина» (1979 года): «Я разрушаю поле битвы, которое было моим Домом. Я срываю двери с петель, чтобы впустить ветер и крик Мира внутри. Я разбиваю окно. Своими кровотокающими руками я рву фотографии людей, которых я любил, и которые использовали меня на кровати, на столе, на стуле на полу. Я подожгу свою тюрьму. Я бросаю свою одежду в огонь...» [5]. Этот финал выражает основной пространственный конфликт внешнего и внутреннего, когда внутреннее перестает быть таковым и больше не защищает от внешних факторов. IN и OUT у Франческони становятся отражением этой пространственной рассредоточенности пьесы Мюллера: оркестр IN сопровождает драматическое действие, в то время как оркестр OUT выводит на поверхность пульсирующий вечный поток времени. Существует также область сновидений, когда сольные эпизоды сменяются диалогом и реферируют между IN и OUT в промежуточном пространстве. Партитура «Квартета» достигает невероятного синергетического эффекта в соотношении между текстом и музыкой. Франческони использует два (в предварительной записи и живой) оркестра: «Я думаю об окружающем звуковом пространстве, как о представлении жизни за пределами человечества», — утверждает Франческони — «от небесного движения планет до трансформаций клеточных форм жизни. Звуковой ландшафт создает плодородный, органичный и дышащий контекст, на котором читается история человеческой любви: саундскейпы, использованные композитором, это звуки дыхания вселенной, отзвуки органической жизни, продолжающейся после смерти человечества. «Это действительно история, рассказанная с помощью звука» [6].

Режиссер Лондонской постановки оперы Джон Фулджеймс, говоря в интервью о своем художественном замысле, подчеркивает: «Было настоящей удачей получить заказ на постановку этой оперы.

Будучи многослойной формой искусства, у таких художников, как Хайнер Мюллер и Лука Франческони, опера становится местом для серьезных размышлений о состоянии человека во времени и, в особенности, о современной политической ситуации. Одна из трудностей оперы заключается в полипространственном эффекте действия: Мюллер помещает персонажей Лакло из “*Les Liaisons Dangereuses*” в бункер времен «холодной войны», а композитор Люка Франческони переносит их в современный нам мир» [6]. Франческони вырезал большую часть оригинального текста, написал дуэты и диалоги и поделил пьесу на три части. Это своего рода деконструкция знаменитого литературного первоисточника, послужившего основой интерпретаций Мюллера.

Поэтичные и одновременно жесткие, и даже жестокие персонажи, рождают сложную психологическую игру в ограниченном сценическом и ситуативном пространстве. Электронная обработка инструментальных и вокальных звуков создает многомерную акустическую ситуацию, где общая концепция — звуковая многослойность персонажей, своеобразная «матрешка» открывающихся драматургических и акустических пространств. Первое измерение — это удушающая близость пары, оказавшейся в замкнутом изолированном пространстве, второе измерение — сам театр со сценой и оркестровой ямой, в которой сосредоточен камерный состав в театре. В этом пространстве куба находятся Мертей и Вальмон — пара из высшего общества. Сценический куб изолирует их от внешнего мира, создавая своего рода эмоциональную тюрьму, в которой они заточены.

На втором уровне находится внешнее ментальное (психическое) пространство. Оно наполнено желаниями, мечтаниями и душевными терзаниями пары. У оперы четкое повествование, структурированное вокруг ряда ролевых игр, в которых участвуют Вальмон и Мертей. Их игры становятся все опаснее, и, в конце концов, заканчиваются убийством (или самоубийством) Вальмонта. Это порождает множество режиссерских находок, в частности, когда баритон играет Вальмона в роли Мертей, или баритон исполняет Вальмона в роли Вальмона.

Промежуточный уровень — это иллюзорное пространство: проекции и всевозможные визуальные иллюзии, проецируемые на белые поверхности. На третьем уровне время становится неподвижным, музыка отдаляется, а оркестр звучит за сценой. Однако благодаря определенным техническим приспособлениям оркестр осуществляет своего рода «акустическое вторжение», а звук словно проходит сквозь трещины в стенах театра. Звучание врезается в отгороженное для

Начало оперы представляет собой таинственный короткий хоровой фрагмент в тишайшей динамике.

Сразу же после короткого оркестрового вступления начинается первая сцена, строящаяся на тончайших градациях тишины и шепота.

Использование всевозможных оттенков шепота создает особый сумрачно-интимный колорит. Многие нюансы исполняются, согласно авторским ремаркам, «на дыхании».

В различных ролевых позициях и ролевых играх героев Франческони применяет разные характерные типы вокальной техники: почти шенбергианский *Sprechstimme*, шепот, дыхание, усиленное микрофонами и электронной обработкой, и вполне традиционно вокализованные звуки. Франческони сплетает вокруг певцов-солистов сложный инструментальный корпус, подчеркнутый подвижной и эфирной электроникой, создавая тем самым множественное пространство.

Невидимый хор становится невольным свидетелем событий, происходящих между героями. Фрагмент философского текста воспроизводится хором, отражая понимание этой истории композитором: «тайна бытия состоит в живом рабстве живого тела, и тайна эта — не божественная сущность» [2]. Множество указаний на нулевую динамику, когда звук возникает из тишины и в нее же уходит, создает особое обрамление звукового пространства из молчаливого и незримого присутствия «тайны», постичь которую нам, запертым в этом мире и играющим свои и чужие роли, не дано.

Франческони говорит о том, что в «Квартете» он хотел бросить вызов существующим стереотипам оперного жанра [4]. Эффект сочетания различных театральных, музыкальных и виртуальных пространств, становится своего рода экзистенциальной иллюзией, в которой «у аудитории возникает подозрение, что кто-то наблюдает за ними из большего пространства» [7].

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Empire* K. Ryan Francesconi: Parables – review (Rowing at Sea/ Drag City) The Guardian 09.01.2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2011/jan/09/ryan-francesconi-parables-review-empire> (дата обращения: 10.07.2019).
2. *Francesconi L.* “Aria nuova in cucina!” – exit- party sintomatico Agon Acustica Informatica Musica 1998/2000 [Электронный ресурс]. URL: https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/exit_sintomo.pdf (дата обращения: 10.07.2019).
3. *Francesconi L.* Velocita del tempo // booklet 28o Festival Milano Musica 2 ottobre – 25 novembre 2019 [Электронный ресурс]. URL: https://www.yesmilano.it/sites/default/files/filefield_paths/Programma%2028%C2%B0%20Festival%20Milano%20Musica%20%20Luca%20Francesconi.%20Velocit%C3%A0%20del%20tempo.pdf (дата обращения: 10.07.2019).
4. *Кундера М.* Неспешность. Подлинность. СПб.: Азбука-классика, 2003. 46 с.
5. *Fulljames J.* Francesconi’s Quartett: Interview with Director John Fulljames Ricordi 02 May 2017 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ricordi.com/en-US/News/2017/05/Fulljames-interview.aspx> (дата обращения: 10.08.2019).
6. *Müller H.* Die Hamletmaschine // Müller H. Werke / Hrsg. von F. Hörnigk. Bd. 4: Die Stücke 2. Fr. a/M, 2001. S. 543–554.
7. Royal Opera’s John Fulljames on *Quartett*: ‘This is an immersive, visceral experience’ John Fulljames discusses The Royal Opera’s forthcoming staging of *Quartett* // *London-theatre news*. London 17 June 2014 [Электронный ресурс]. URL: https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/the-royal-operas-associate-director-of-opera-john-_34775.html (дата обращения 10.07.2019).
8. *Service T.* Interview: Luca Francesconi do you dare go to his opera? // The Guardian 19.06. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jun/19/luca-francesconi-quartett-opera-do-you-dare-go> (дата обращения: 10.07.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

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

Researcher ID: U-3307-2017

УДК 7; 7.01; 7.08

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ М. А. ЗАХАРОВА:
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ
ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙРяпосов А. Ю.¹¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Созданные Захаровым кино- и телефильмы являются неотъемлемой частью его творчества, но экранным работам режиссера уделено крайне мало места в книгах, написанных им самим. Обойдены захаровские картины и вниманием исследователей. Данная статья посвящена одной из важнейших составляющих поэтики экранных произведений Захарова — музыкальным принципам композиции.

Методология исследования опирается на методы формальной школы литературоведения и ленинградской (гвоздевской) школы театроведения. Экранные произведения Захарова являются объектом, а музыкальные принципы композиции, положенные в основу строения захаровских картин, — предметом исследования. Для источниковой базы исследования, помимо высказываний авторов, сценариев экранных произведений, рецензионных материалов и т. п., большое значение имеют сами захаровские ленты. Рассматриваются такие варианты, опирающейся на музыку компоновки действенных структур, как музыкальное ревю, мюзикл, мотивно-тематическая конструкция, режиссерский контрапункт и др.

Ключевые слова: М. А. Захаров, режиссерская методология, музыкальные принципы композиции, ревю, мюзикл, мотивно-тематическая структура, контрапункт режиссера.

DIRECTOR'S METHODOLOGY OF M. A. ZAKHAROV:
COMPOSITION'S MUSICAL PRINCIPLES OF SCREEN WORKSRyaposov A. Yu.¹¹ Russian Institute of Art History, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

Films and television films created by Zakharov are an integral part of his work, but the director's screen work is given very little attention in books

written by himself; Zakharov's films were ignored by researchers. The author of the article already touched on the problems of structuring action according to the laws of music. This article is generalizing and purely theoretical in nature and is devoted to one of the most important components of Zakharov's on-screen poetry - the musical principles of composition. The research methodology is based on the methods of the formal school of literary studies and theater science methods by A. A. Gvozdeva. Zakharov's screen works are an object, and the musical principles of composition, which form the basis of the structure of Zakharov's films, are the subject of research. The source base of the study is the statements of the authors, scripts of screen works, review materials and particularly Zakharov's films. We consider such options based on the musical arrangement of the structure of the action, such as a musical revue, musical, motif-thematic design, directorial counterpoint, etc.

Keywords: M. A. Zakharov, directorial methodology, musical principles of composition, revue, musical, motive-thematic structure, director's counterpoint.

В состав художественного творчества Марка Анатольевича Захарова необъемлемой частью входят *экранные произведения* режиссера: кинофильмы «Стоянка поезда — две минуты» (1972, совместно с А. С. Орловым) и «Убить дракона» (1988); телефильмы «Двенадцать стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982, на телеэкраны вышел в 1985) и «Формула любви» (1984). Соединение в одном ряду кинематографических картин и картин телевизионных оправдано их общей художественной природой, а именно: подчеркнуто *театральной условностью*; тяготением Захарова к работе в павильоне, в откровенно театральных декорациях¹; принципиальный отказ от реализма при изображении происходящих в картине событий; поэтический и фантазийный характер предлагаемых Захаровым экранных сочинений; музыка как композиционная основа действенных структур захаровских кино- и телефильмов и др. [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Между тем экранным работам уделено крайне мало места в книгах лидера Московского театра имени Ленинского комсомола («Ленкома») М. Захарова о собственном творчестве [7; 8; 9; 10].

¹ При этом небольшое количество натурных съемок использовалось режиссером только в случае крайней необходимости, и ныне воспринимаются теми исключениями, которые лишь подчеркивают общее правило.

Захаровские кино- и телефильмы обойдены и вниманием исследователей. Так, например, О. Е. Скорочкина в статье «Марк Захаров» просто перечисляет ленты «Обыкновенное чудо» и «Формула любви» [11, с. 100], а П. Б. Богданова делает то же самое по отношению к телекартинам «Тот самый Мюнхгаузен» и «Формула любви» в главе «Формула успеха Марка Захарова» книги «Режиссеры-шестидесятники» [12, с. 159]. В. О. Семеновский в статье «Темп — 1806» и М. Ю. Давыдова в разделе «Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей» книги «Конец театральной эпохи» упоминают имя только одного захаровского телегероя — Мюнхгаузена [13, с. 67; 14, с. 124]. А. М. Смелянский в главе «Королевские игры» книги «Предлагаемые обстоятельства» экранные работы Захарова не упоминает вовсе [15, с. 210-234].

Представление о том, что музыка есть основа режиссуры Захарова, сформировано у исследователей захаровского *сценического творчества* достаточно давно². Однако работ, хотя бы в первом приближении исследующих *экранное творчество* Захарова, нет. Автор настоящей статьи ранее излагал свою точку зрения на проблему *структурирования действия по законам музыки* при изучении *поэтики* отдельных захаровских кинолент и телефильмов (напр.: [1, с. 43-49; 2, с. 48-59; 3, с. 30-42; 4, с. 82-92; 5, с. 62-76; 6, с. 131-142]). В отличие от вышеперечисленных работ эта носит *обобщающий* характер, а само исследование является сугубо *теоретическим*.

Экранные произведения лидера «Ленкома» М. Захарова являются *объектом* исследования. В качестве *предмета* исследования выступает одно из слагаемых *поэтики* кино- и телефильмов Захарова, а именно — *музыкальные принципы композиции*, положенные в основу *строения* захаровских картин. Специфика исследования такова, что в рамках *источниковой* базы исследования, помимо традиционных *источников* (высказываний авторов кино- и телефильмов, сценариев экранных произведений, рецензионных материалов и т. п.), главное и определяющее значение для автора статьи имеют сами захаровские *кино- и телеленты*. Автор также вынужденно совмещает функции *рецензента* и *исследователя*, извлекая из картин необходимый для изучения материал, одновременно описывая и подвергая его анализу.

² См. об этом у Т. Н. Грум-Гржимайло (в связи с характеристикой захаровской постановки «Разгром» 1971 года) [16, с. 38-44], В. О. Семеновского (о рок-опере «Юнона и Авось» 1981 года и о специфических свойствах режиссуры лидера Ленкома в целом) [13, с. 53-67]; О. Е. Скорочкиной (о спектаклях «Разгром», «Темп-1929» 1972 года, «Автоград — XXI» 1973 года и «Тиль» 1974 года) [11, с. 108-118], Н. А. Таршис (о спектакле «Тиль» [17, с. 100-101]); А. Л. Порфирьевой (о рок-операх на музыку А. Рыбникова) [18, с. 137, 157].

Методология исследования опирается на методы формальной школы литературоведения и ленинградской (гвоздевской) школы театроведения.

М. Ю. Давыдова считает настоящим призванием Захарова-режиссера создание мюзиклов [14, с. 119–121]. И действительно, *мюзикл* как один из вариантов *музыкальной конструкции* захаровских произведений встречается довольно часто и в драматических спектаклях, и в экранных работах лидера «Ленкома». Классический пример — строение *музыкально-драматической структуры* телефильма «Двенадцать стульев», в котором песенные номера³ не были *вставными номерами*. Они являлись частями единого сюжета наряду с игровыми фрагментами действия. Эти специфические *сюжетные компоненты* служили и для характеристики Остапа Бендера (А. Миронова), и для продвижения сюжета, но не игровыми, а вокально-музыкальными средствами.

Вхождение героя А. Миронова в Старгород и, соответственно, первое появление Остапа на экране в качестве непосредственно действующего лица сопровождается закадровым песенным номером о городе-мечте сына турецко-подданного. Тем самым, во-первых, поясняется мотив действий «великого комбинатора», а во-вторых — задается важнейший *режиссерский контрапункт* картины — *несоответствие* реальности (Старгород) мечте (Рио-де-Жанейро).

Фрагмент ленты — свадьба Остапа с мадам Грицацуевой (Л. Федосеева-Шукшина) — озвучен закадровым номером «Шимми»⁴). *Контрапункт визуального и музыкального рядов* картины показывает всю глубину падения героя А. Миронова с целью сравнительно честным способом произвести отъем денег у «знойной женщины — мечты поэта». Завершает данный фрагмент номер «Песня Остапа»⁵ — центральный музыкальный номер телефильма «Двенадцать стульев». Он раскрывает главное свойство Бендера, его природу *игрока*, талантливого *артиста*, вступившего в игру с многократно превышающими его возможности силами и пытающегося отыскать собственный, *индивидуальный путь* в океане жизни.

Примеров включения песенных номеров в действенную структуру телефильма «Двенадцать стульев» немало [2, с. 56–58], но главное,

³ На музыку Г. Gladкова. Тексты песен — Ю. Михайлов (псевдоним Ю. Кима).

⁴ «Раньше люди хлопали ушами, / Еле-еле двигали ногами, / А теперь они танцуют шимми / День и ночь...».

⁵ «...Белеет мой парус такой одинокий / На фоне стальных кораблей.».

что и собственно игровые фрагменты, и музыкальные (песенные или песенно-танцевальные) номера захаровской картины находятся в строго определенной режиссером последовательности и соподчиненности друг с другом, и совместно раскрывают коллизии телефильма.

С точки зрения музыкального строения, захаровское «Обыкновенное чудо» тоже является классическим мюзиклом. Приведем несколько примеров использования режиссером песенных номеров⁶ в тесном взаимодействии с игровыми фрагментами захаровской картины.

Первое появление на экране по-кукольному одетой и причесанной Принцессы (Е. Симонова) монтировалось с закадровой «Песней Волшебника» в исполнении Л. Серебренникова («...Из миража, из ничего, / Из сумасбродства моего — / Вдруг возникает чей-то лик, / И обретает цвет и звук, / И плоть, и страсть!»). Цель подобного монтажа — показать, что героиня Е. Симоновой — плод творческого воображения Волшебника (О. Янковский). Последующая череда кадров должна была закрепить это впечатление. С этой целью Волшебник и Принцесса соединяют ладони рук, их пальцы сплетаются в рукопожатии. Это необходимо, чтобы показать процесс сочинения героем О. Янковского последующей сцены встречи Принцессы и Медведя (А. Абдулов), в которой кадр с рукопожатием повторяется; только место Волшебника здесь занимает уже герой А. Абдулова.

После столкновения Принцессы с Медведем, их последующего знакомства, героиня Е. Симоновой по-новому воспринимает своих придворных фрейлин («Какие вчерашние, домашние лица»). Звучащий «Хор фрейлин» и сольный номер Первой королевственной дамы (Е. Васильева) («...Чтоб он подох, так черта с два, / Добра не жди от паразита») готовят экранное появление Министра-администратора (А. Миронов), убежденного в том, что мир устроен настолько тотально подло, что и стесняться некого. Об этом говорит характерный монолог героя А. Миронова: «Вот я, например, вижу, летит бабочка, головка крошечная, безмозглая, крылышками бяк-бяк-бяк, бяк-бяк-бяк... ну, дура-дурой! Воробушек тоже не лучше. Береза — тупица, дуб — осел, речка — кретинка, облака — идиоты, ...лошади — предатели, люди — мошенники, а что делать?». Возмущение Хозяйки (И. Купченко), вызванное предложением героя А. Миронова встретиться в полночь у амбара, провоцирует ответ в виде «Куплетов Администратора» о

⁶ Музыка Г. Гладкова, тексты песен Ю. Михайлова (Ю. Кима).

бабочке и воробушке («...Он ее голубушку шмяк-шмяк-шмяк-шмяк, / Ам ням-ням-ням, да и шмыг-шмыг-шмыг-шмыг!»).

Из примеров следует, что музыкально-драматическая структура действия захаровского телефильма выстроена таким образом, что игровой эпизод в нем требует исполнения соответствующего музыкального (песенного, сольного или хорового, или песенно-танцевального) номера, а музыкальный фрагмент, в свою очередь, диктует дальнейшее развитие действия в виде игровых коллизий [3, с. 34–39]).

Среди кино- и телефильмов Захарова есть экранные произведения, которые по музыкальным принципам композиции близки к мюзиклам, но таковыми не являются.

Жанр картины «Стоянка поезда — две минуты» официально обозначен как «музыкальный фильм». Сама кинолента, действительно, перенасыщена песенными и песенно-танцевальными номерами⁷. Если рассматривать формально композицию музыкально-драматических фрагментов захаровского музыкального фильма, то перед нами — структура классического *мюзикла*, а именно: игровые эпизоды требуют развития действия и его дальнейшего продвижения за счет песенного или песенно-танцевального номера; музыкальный фрагмент, в свою очередь, обуславливает содержание следующего игрового эпизода. На деле, гармония соотношения игровых и музыкальных фрагментов, присущая музыкально-драматической структуре мюзикла, в фильме «Стоянка поезда — две минуты» оказалась нарушенной: песенные и песенно-танцевальные номера в захаровской картине заняли доминирующее положение, а игровые эпизоды превратились фактически в *связки*, поясняющие, почему за одним музыкальным номером должен следовать другой. Иными словами, фильм «Стоянка поезда — две минуты» по особенностям компоновки своей музыкально-драматической структуры, скорее, является *музыкальным ревю*, нежели мюзиклом как таковым [1, с. 48–49]).

Иное обнаруживается в телефильме «Дом, который построил Свифт». Музыкальные номера⁸ включены в состав захаровской картины по сценарию Г. Горина, но занимают в архитектонике ленты скромное место. В «Доме, который построил Свифт» доминирующее

⁷ Музыка Г. Гладкова, тексты песен — Ю. Энтин, партии ведущих героинь (медсестры Алены и популярной московской певицы Красовской) — В. Теличкина и А. Будницкая, соответственно, поет, скромно оставаясь за кадром, будущая примадонна А. Пугачева.

⁸ Музыка Г. Гладкова, тексты песен Ю. Михайлова (Ю. Кима).

положение принадлежит приему «фильм в фильме», стихии игры и буйству масочного карнавала. Песенные и песенно-танцевальные номера, хоть и включены в общую действенную структуру на основе композиционных принципов, аналогичных музыкально-драматической конструкции мюзикла, не превращают захаровскую картину в мюзикл. Они по выражению рецензента Т. Хлопьянкиной, выступают, как «...*умный песенный комментарий* (курсив мой. — А. Р.)» [19, с. 20] к разворачивающимся в ленте событиям⁹. И все же музыкально-драматическая структура — не стержень действенной конструкции телефильма «Дом, который построил Свифт», но лишь *комментарий* к ней.

Телефильм «Тот самый Мюнхгаузен» предлагает совершенно иные, отличные от мюзикла, композиционные принципы музыкально-драматической конструкции.

И музыкальная структура (композитор А. Рыбников), и музыкально-драматическая структура картины «Тот самый Мюнхгаузен» построены по *мотивно-тематическому принципу*. В музыкальной структуре А. Рыбникова насчитывается два десятка собственно музыкальных тем, из которых одна, несомненно, выступает как *главная*, пронизывающая захаровскую ленту от начала и до конца. Эту исключительной красоты мелодию можно смело назвать «Темой барона Мюнхгаузена». Остальные музыкальные мотивы выступают как темы *второстепенные, побочные*.

Аналогичным образом построена и музыкально-драматическая структура телефильма¹⁰. Через всю событийную канву телефильма «Тот самый Мюнхгаузен» сквозной сюжетной линией проходит *мотив* господства барона Мюнхгаузена над временем. Это и есть главная тема героя О. Янковского как *владельца времени*, который может позволить себе лично встречаться с Софоклом или Шекспиром, свободно менять ход домашних часов, сдвигая стрелки вперед или назад, и среди белого дня объявлять наступление ночи. С данной центральной темой тесно связаны второстепенные сюжетные

⁹ Комментарий — «умный» — потому, что «выражает философский смысл вещи, а не просто развлекает нас» [19, с. 20].

¹⁰ В данном случае речь идет о такой действенной конструкции, которую имел в виду В. Э. Мейерхольд при использовании термина «комедия на музыке» или, шире, «спектакль на музыке». Иными словами, речь идет о действенной структуре, когда музыка как таковая в спектакле может вовсе не звучать, но при этом действие в постановке построено по законам, аналогичным принципам композиции музыкальной.

мотивы, например, — тема умения удачно (или неудачно) выбрать время¹¹.

Есть сюжетные мотивы, связанные с наступающей после «смерти» героя О. Янковского темой *безвременья*. Бездна надежды попытки родственников барона воспроизвести тот жизненный уклад, что существовал при Мюнхгаузене. *Пародийно* воспринимается ситуация, когда вдова барона (И. Чурикова), находясь в постели со своим адвокатом Рамкопфом (А. Абдулов), редактирует речь, которую Рамкопф должен произнести в связи с годовщиной смерти Мюнхгаузена. *Пародийным* кажется условие героини И. Чуриковой, выставляемое любовникам, непременно приходиться на свидание к ней через окно, поднимаясь по веревочной лестнице. *Пародией* кажутся попытки сына барона (Л. Ярмольник) подражать отцу — тащить себя за волосы и стрелять по уткам. *Пародией* является лекция, которую читает в университете студентам герой А. Абдулова, «научно» обосновывающий предложенный Мюнхгаузеном феномен вытягивания самого себя за волосы. *Пародийность* возникает благодаря *контрапункту режиссера*, поскольку все указанные сюжетные мотивы сопоставляются с главной сюжетной линией захаровского телефильма, сталкиваются с ней по принципу *контраста*, и, тем самым, порождают новые, дополнительные смыслы.

Еще один сюжетный мотив, который по законам *контрапункта* сталкивается с центральной сюжетной темой, — это мотив *долга, служения*. Будучи другом барона, Бургомистр (И. Кваша) пытается, насколько хватает сил, увильнуть от обязанности свидетеля на суде подтвердить или опровергнуть тот факт, что садовник Мюллер и барон Мюнхгаузен — это одно и то же лицо. Лишь подчеркнуто публичное возмущение героини И. Чуриковой отсутствием у главы города должной позиции и уговоры Судьи (В. Ларионов) заставляют героя И. Кваши взять себя в руки и вспомнить о своей социальной роли и тех обязанностях, что накладывает на него его должность. «Я — на службе!» Это и оправдание Бургомистра для самого себя, и попытка принести извинения герою О. Янковского.

Подобные примеры можно приводить и далее [4, с. 86-91], но, как представляется, тут имеет смысл сказать о другом, а именно о том, что само присутствие в архитектонике телефильма *мотивно-тематической действенной структуры* открывает перед постановщиком картины

¹¹ В сцене встречи с пастором и проведения переговоров по поводу возможности заключения брака героя О. Янковского с Мартой (Е. Коренева), или когда речь заходит о том, что барон сделал открытие, прибавляющее в календарь лишний день.

широчайшие возможности для использования *контрапункта режиссера*.

Вот один из примеров вводимого постановщиком контрапункта на основе *столкновения* слышимого и видимого. Речь идет о фрагменте ленты, когда барон уже готов, оседлав пушечное ядро, отправиться к Луне, но организаторы этого «мероприятия» разрешают герою О. Янковского проститься с Мартой. Мюнхгаузен в этой ситуации ждет от своей возлюбленной каких-то самых важных слов. Героиня Е. Кореновой произносит: «Я буду ждать тебя!». Барон с досадой выкрикивает: «Не то!» Звучит резкий, бьющий по нервам музыкальный аккорд, а камера делает «наезд» на средневековое каменное изваяние горгульи. В кадре снова Марта, которая уверяет: «Я очень люблю тебя!». Реплика героя О. Янковского звучит еще более резко: «Не то!» Повторяется и фрагмент с изображением горгульи, и звучащая при этом музыкальная тема. Героиня Е. Кореновой настаивает: «Я буду ждать тебя!». Наконец, произносимая бароном почти на крике реплика «Не надо!» заставляет Марту стать той женщиной, которую полюбил герой О. Янковского: «Они положили сырой порох, Карл! Они хотят помешать тебе!». Вот слова, которые ожидал услышать Мюнхгаузен от своей возлюбленной.

Не всегда удается сохранить в однородной чистоте тот или иной композиционный подход при структурировании действия. Так, в телефильме «Формула любви» *мотивно-тематический принцип* организации музыкально-драматической структуры соединен с применением песенных и песенно-танцевальных номеров, которые используются в соответствии с принципами композиции *мюзикла*¹². В соответствии с этим в «Формуле любви» можно выделить несколько *музыкальных номеров*: во-первых, исполняемую за кадром песню «Фортуна»¹³, передающую жизненную установку графа Калиостро (Н. Мгалоблишвили, голос за кадром — А. Джигарханян) и его подручных; во-вторых, — романс Алексея Федяшева (А. Михайлов) «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное создание!»; наконец, в-третьих, ставшую легендарной «Неаполитанскую песенку» («Уно-уно-уно момент») в исполнении Жакоба (А. Абдулов) и Маргадона (С. Фарада, поет Г. Гладков).

В *мотивно-тематической структуре* «Формулы любви» стоит, прежде всего, выделить три сквозные сюжетные линии: первую — линию

¹² Музыка Г. Гладкова, текст песен — Ю. Михайлов (Ю. Ким).

¹³ «...Рассиживаться нечего, / Фортуна переменчива, / У стада человеческого / Помыслы одни. / Вытягивайте золото / Из меди и из олова, / Из невода, из омута, / Из малого и старого / <...> / Золото, золото, золото тяни!».

графа Калиостро, мага и волшебника, «иерарха всего сущего» (как называет сам себя герой Н. Мгалоблишвили), претендующего стать *властином чувств*; вторую — линию Алеши Федяшева. Если графа подводит практицизм и гипертрофия *разума*, то герой А. Михайлова страдает от преизбытка *абстрактных чувств* и прямолинейно усвоенных классических *поведенческих моделей* (Пигмалион и Галатея; Петрарка и Лаура). По выражению тетушки Федосьи Ивановны (Т. Пельтцер), он вообразил себя влюбленным в «бабу каменную». Третья сюжетная линия — линия Марии Ивановны (Е. Валюшкина) *сопоставляется, сталкивается* с двумя первыми по законам *контрапункта*, так как присущий героине Е. Валюшкиной простой и естественный взгляд на вещи вдребезги разбивает «головные» жизненные установки и заезжей мировой знаменитости, и юного владельца помещичьего имения, расположенного в российской глубинке, где-то под Смоленском.

Архитектоника «Формулы любви» содержит, помимо выше-названных главных действенных тем, и сюжетные линии, которые можно считать *второстепенными темами* единой действенной структуры. В качестве таковых могут считаться мотивы «дикой», «варварской» страны, какой Россия казалась как иностранцам (особенно нечистому на руку Маргадону, так и самим россиянам (например, кузнецу (Н. Скоробогатов)), но только в том случае, когда чудил кто-то из своих¹⁴. *Контрапунктом* к данным мотивам выступает живое и непосредственное восприятие реальности обитателями российской провинции: тетушки Алеши, Федосьи Ивановны; сельского доктора (Л. Броневой), дворовой девки Фимки (А. Захарова) и др. [5, с. 64–71]).

Стоит подчеркнуть, что в захаровской «Формуле любви» фрагменты, выстроенные по композиционным принципам мюзикла, не просто соседствуют с эпизодами, скомпонованными по мотивно-тематическим принципам, но выступают частью более общей композиционной структуры. Суть дела в том, что песенные и песенно-танцевальные номера, или входящие в их состав музыкальные фрагменты, исполнялись в «Формуле любви» несколько раз. Так, например, номер «Фортуна» открывает пролог телефильма; потом музыкальная тема этого номера звучит, когда Федяшеву видится Нимфа в виде юной девушки (Е. Валюшкина). Этот музыкальный мотив исполняется за кадром, в котором герой А. Михайлова скачет в гостиницу, в которой

¹⁴ Папенька Алексея Федяшева пожелал жить так, словно бы он оказался в Древне Риме, а его сын затеял материализовать «бабу каменную» — изваяние, установленное по приказу Федяшева-старшего.

из-за поломки кареты вынуждены проживать граф Калиостро и его свита. Та же музыкальная тема используется в тот момент, когда граф застаёт Федяшева под окнами Марии Ивановны и сообщает, что к материализации «заключенной в камень Галатеи» все готово.

Романс Алеши «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное создание!» исполняется А. Михайловым дважды. В начале картины этот песенный номер адресован каменному изваянию, а позднее — реальной героине, Марии Ивановне.

«Уно-уно-уно моменто» и фрагменты этой стилизованной под неаполитанскую песенку музыки звучат в захаровской ленте несколько раз. Используется этот номер тогда, когда режиссеру нужно передать зрителю ощущение неудачи в предприятиях иерарха всего сущего. Впервые «Неаполитанская песенка» исполняется в провинциальной гостинице, когда Жакоб и Маргадон оказываются свидетелями фиаско усилий героя Н. Мгалоблишвили, направленных на подчинение чувств Марии Ивановны. Номер «Уно-уно-уно моменто» воспроизводится в эпизоде в доме Федяшевых: за обеденным столом граф прикуривает от пальца и демонстрирует другие свои способности. Музыка «Неаполитанской песенки» в качестве фонового сопровождения вошла в состав фрагмента, где Калиостро признается Лоренце (Е. Аминова) в том, что борьба за чувства героини Е. Валюшкиной для него — это вызов, который герой Н. Мгалоблишвили бросает Богу. Под музыку «Неаполитанской песенки» происходит обряд материализации Галатеи.

Иными словами, каждый из трех названных номеров, будучи несколько раз воспроизведен по ходу развития событий, образует в общей сложности три дополнительных композиционных элемента. По аналогии с музыкой, их тоже имеет смысл называть *темами*, которые являются неотъемлемой частью общей *мотивно-тематической структуры* телефильма «Формула любви» и многократно усложняют композиционное строение картины.

В кинофильме «Убить дракона» и звучащая за кадром музыка (композитор Г. Гладков), и действенная структура картины были скомпонованы по *мотивно-тематическому принципу*.

В общей *мотивно-тематической структуре* фильма можно выделить несколько *главных сюжетных тем* и множество *побочных*, но тесно связанных с главными, тем. Центральная тема ленты — тема Дракона (точнее, целый *спектр тем*, являющихся *вариациями* на тему дракона, поскольку помимо Дракона (О. Янковский) к этой же роли при-

мериваются и Бургомистр (он же Президент – Е. Леонов), и Ланцелот (А. Абдулов).

Другой важнейший *спектр главных тем* составляют *вариации* мотива внутренней потребности в Драконе, или мотива отсутствия внутренней потребности в свободе. В прологе рыбаки спасают Ланцелота, который подвергся нападению Дракона. Они утешают героя А. Абдулова, уверяя, что со стороны Дракона это была шутка: ведь если бы Дракон действительно хотел убить Ланцелота, то он его непременно бы убил. В том, как рыбаки рассказывают о «нашем Драконе», звучат нотки гордости за него. Услышав от спасенного ими Ланцелота слова о намерении убить Дракона, рыбаки хватают героя А. Абдулова и выдают его властям. Шарлемань (В. Тихонов) не только не видит ничего предосудительного в том, что его дочь Эльза (А. Захарова) предназначена быть отданной Дракону, но и гордится этой большой честью. Когда на Эльзе собирается жениться Президент, герой В. Тихонова уже не уверен, что это — честь для его дочери, но и сил сопротивляться данной затее в себе не находит. Фридрихсену (А. Збруев) не нужна свобода, как не нужна она и его жене (О. Сошникова). Генрих (В. Раков) оправдывается тем, что он жил и служил в соответствии с тем, как его воспитывали. Начальник охраны (Д. Худайбергенов) объясняет, что служил «как все»...

Из множества побочных сюжетных тем есть несколько заслуживающих внимания. Во-первых, это — мотив *пробуждения*. Герой А. Абдулова и в городе, и в доме Шарлеманя появляется как Прохожий, дальний родственник «того самого Ланцелота». Столкнувшись с Драконом, Прохожий поначалу даже готов подчиниться приказу героя О. Янковского покинуть город. Но недолгое общение с Эльзой приводит к внутреннему сдвигу в восприятии самого себя героем А. Абдулова: в нем пробуждается дух его предка, и Ланцелот заявляет Дракону, что никакой он не прохожий. Он — рыцарь и вызывает Дракона на бой. Знакомство героини А. Захаровой с Ланцелотом приводит и к пробуждению Эльзы, у которой после поцелуя с героем А. Абдулова исчезает страх перед героем О. Янковского. Она даже позволяет себе обозвать его «звероящером».

С темой *пробуждения* тесно связан мотив *молитвы*. Ланцелот случайно сталкивается с героиней А. Захаровой в храме в тот момент, когда она молится (а молитва в городе запрещена). Молитва открывает Эльзе перспективу внутренней трансформации. Накануне поединка, в котором у Ланцелота, как он сам понимает, нет шансов, потерянный

герой А. Абдулова бродит в темноте по запутанным коридорам храма, но набредает на освещенный свечами алтарь. Созерцание скульптур святых ободряет Ланцелота, пробуждает внутреннюю стойкость. Среди второстепенных тем можно было бы еще назвать и такие мотивы, как «соглядатайство», «насилие» [6, с. 135–139].

В кинофильме «Убить дракона» есть и песенно-танцевальный номер Эльзы «Разве я могла мечтать об этом дне?» (текст Ю. Кима, за кадром поет С. Степченко), который включен в действенную структуру картины на основе композиционного принципа, соответствующего строению *мюзикла*. Исполняется данный номер во время репетиции торжественной передачи героини А. Захаровой в дар Дракону. Смысл задорного и немного фривольно исполняемого вокально-танцевального номера¹⁵ заключается в том, чтобы передать гордость и восторг Эльзы от оказанной ей городом чести быть отданной герою О. Янковского и служить его утехам.

Стоит отметить, что номер «Разве я могла мечтать об этом дне?» не выбивается из общей действенной структуры. Хотя он исполняется единожды, песенно-танцевальный фрагмент номера входит в состав сюжетной линии, тематическое содержание которой — уверенность героини А. Захаровой в том, что ей посчастливилось быть выбранной из множества претенденток и стать подарком Дракону от города. Оказавшись дома, в собственной спальне, сбросив с себя одежду, Эльза перед зеркалом продолжает репетицию и пробует различные варианты жеста, каким военные отдают честь, сопровождая движение руки соответствующими репликами («Слушаюсь, господин Дракон!», «Как прикажете, господин Дракон!»). Иными словами, здесь, как и ранее в телефильме «Формула любви», элемент композиционной структуры *мюзикла* становится частью одной из сюжетных тем и включается в общую *мотивно-тематическую структуру* картины.

Ранее говорилось, что построение архитектоники экранного произведения по *мотивно-тематическому принципу* открывает перед Захаровым-постановщиком богатейшие возможности использования *контрапункта режиссера*. Но это вовсе не означает, что в действенных конструкциях, составленных по принципу *мюзикла*, нет места для режиссерского контрапункта. Некоторые из вышеприведенных при-

¹⁵ «...Погляди вокруг при ярком свете дня / Сколько здесь подруг достойнее меня. / Разве я могла мечтать об этом дне? / Неужели я вижу это не во сне? / И я пою, и я от счастья слезы лью, / И я свою судьбу за все благодарю! / И я клянусь, судьба моя, / Что этот выбор оправдаю я!».

меров демонстрируют совместимость *мюзикла* (как *музыкально-драматической структуры*) с *контрапунктом* как монтажному приему, характерному для Захарова. Но имеет смысл привести еще один пример песенно-танцевального номера, который хорошо известен не только специалистам и профессионалам, но и самой широкой публике.

Речь идет о захаровских «Двенадцати стульях» и о ставшем культовым эпизоде, в котором Остап А. Миронова и героиня Л. Полещук танцуют под песенный номер «Жестокое танго». «Великий комбинатор» берет на руки героиню Л. Полищук. Танцу соответствует текст: «...Странствуя по свету, словно птица, / Преодолевая жизни путь, / Изредка, однажды, иногда, как говорится, / Я б хотел забыться и заснуть ...». А. Миронов в роли Остапа и мимикой (правда, при этом всхрипывая), и пластикой показывает, что хочет заснуть. Далее, на другой текст — «...Дайте кораблю минутный отдых, / Завтра он уйдет своим путем, / В дальних путешествиях, сраженьях и походах, / Я клянусь, забуду обо всем...» — герой А. Миронова неожиданно опускает руки, и героиня Л. Полещук падает вниз, за рамки кадра. Ее падение сопровождается характерным грохотом, а Остап в буквальном смысле перешагивает через невидимую героиню Л. Полещук... Иными словами, контрапункт режиссера строится следующим образом: содержание, заключенное в исполняемом песенном номере «Жестокое танго», *сопоставляется, сталкивается* с содержанием, носителем которого является танцевальная пластика. Столкновение двух содержаний рождает *новое содержание*, показывая, что фигура мироновского Остапа — фигура *двойственная, амбивалентная*. Это *артист-одиночка*, пробивающий себе путь своим даром и собственными талантами; но это и *человек-одиночка*, использующий окружающих для достижения нужной цели, способный «перешагнуть» через людей.

Подводя итоги, стоит сказать, что архитектура большей части экранных произведений Марка Анатольевича Захарова (и, совершенно точно, наиболее значительной их части) опирается на композиционные принципы, аналогичные музыкальным и музыкально-драматическим.

В своих кино- и телефильмах Захаров применяет разные композиционные структуры, а в рамках захаровского экранного творчества обнаруживается эволюция в использовании музыкально-драматических композиционных средств от простых структур к более сложным: от музыкального ревью в картине «Стоянка поезда — две минуты» (1972) к мюзиклам в телефильмах «Двенадцать стульев» (1976) и «Обыкновенное чудо» (1978); от мотивно-тематической структуры в

телевизионной картине «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) к композиционным конструкциям телефильма «Формула любви» (1984) и кинокартины «Убить дракона» (1988), где архитектура мюзикла вошла как композиционный элемент в состав ставшей еще более сложной мотивно-тематической структуры.

И в захаровских мюзиклах, и в его экранных произведениях, построенных по мотивно-тематическому принципу, основным композиционным приемом является контрапункт режиссера. Захаров сопоставляет, сталкивает вещи, художественные формы и смыслы, которые не пересекаются в обыденной жизни или в обыденном сознании. И такой монтажный стык позволяет режиссеру извлекать новые, неочевидные и не лежащие на поверхности смыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ряпосов А. Ю.* Фильм М. А. Захарова «Стоянка поезда — две минуты» (Т/О «Экран», 1972): сюжет, композиция, жанр // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 1. С. 43–49.
2. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова // Театрон. 2015. № 1. С. 48–59.
3. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 30–42.
4. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 2. С. 82–92.
5. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2017. № 3. С. 62–76.
6. *Ряпосов А. Ю.* Фильм М. А. Захарова «Убить дракона» (1988): сюжет, композиция, жанр // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч.4. С. 131–142.
7. *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М.: Изд-во Центрполиграф, 2000. 410 с.

8. Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 283 с.
9. Захаров Марк. Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2007. 606 с.
10. Захаров М. А. Ленком — мой дом. Лицедейство без фарисейства. Мое режиссерское резюме. М.: Изд-во «Э», 2016. 512 с.
11. Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99–125.
12. Богданова Полина. Формула успеха Марка Захарова // Богданова Полина. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.
13. Семеновский В. Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53–67.
14. Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119–129.
15. Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210–234.
16. Театр музыкальной атаки // Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. М.: Изд-во «Знание», 1975. С. 38–44.
17. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 163 с.
18. Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: сб. науч. тр./ отв. ред А. Л. Порфирьева. Л.: ЛГИТМиК. 1985. С. 123–137, 156–157.
19. Хлоплянкина Т. Дом, который построили Горини и Захаров для писателя по имени Свифт...: рец. с коммент. ред. // Телевидение. Радиовещание. 1986. №1. С. 19–20.

REFERENCES

1. Ryaposov A. Yu. Fil`m M. A. Zaxarova «Stoyanka poezda — dve minuty`» (Т/О «Е`kran», 1972): syuzhet, kompoziciya, zhanr // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2019. № 1. S. 43–49.
2. Ryaposov A. Yu. Telefil`m «Dvenadczat` stul`ev» («Е`kran», 1976): stanovlenie principov poe`tki teleteatra M. A. Zaxarova // Teatron. 2015. № 1. S. 48–59.

3. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Oby`knovennoe chudo» («Mosfil`m», 1978): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2016. № 1. S. 30–42.
4. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Tot samy`j Myunxgauzen» («Mosfil`m», 1979): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2016. № 2. S. 82–92.
5. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Formula lyubvi» («Mosfil`m», 1984): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2017. № 3. S. 62–76.
6. *Ryaposov A. Yu.* Fil`m M. A. Zaxarova «Ubit` drakona» (1988): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki*. 2017. № 12 (86). Ch.4. S. 131–142.
7. *Zaxarov M. A.* Kontakty` na razny`x urovnyax. M.: Izd-vo Centrpoligraf, 2000. 410 s.
8. *Zaxarov M. A.* Superprofessiya. M.: Vagrius, 2000. 283 s.
9. *Zaxarov Mark.* Teatr bez vran`ya. M.: AST: Zebra E, 2007. 606 s.
10. *Zaxarov M. A.* Lenkom — moj dom. Licedejstvo bez farisejstva. Moe rezhisserskoe rezyume. M.: Izd-vo «E`», 2016. 512 s.
11. *Skorochkina O. E.* Mark Zaxarov // *Rezhisser i vremya: sb. nauch. tr. L.: LGITMiK*, 1990. S. 99–125.
12. *Bogdanova Polina.* Formula uspeha Marka Zaxarova // *Bogdanova Polina. Rezhissery`-shestidesyatniki*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. S. 155–168.
13. *Semenovskij V.* Temp-1806 // *Teatr*. 1982. № 7. S. 53–67.
14. *Davy`dova M.* Mark Zaxarov: remeslennik milost`yu Bozh`ej // *Davy`dova M. Konecz teatral`noj e`poxi*. M.: OGI, 2005. S. 119–129.
15. *Korolevskie igry`* // *Smelyanskij A. M.* Predlagaemy`e obstoyatel`stva: Iz zhizni russkogo teatra vtoroj poloviny` XX veka. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. S. 210–234.
16. *Teatr muzy`kal`noj ataki* // *Grum-Grzhimajlo T. N.* Muzy`ka i drama. M.: Izd-vo «Znanie», 1975. S. 38–44.
17. *Tarshis N. A.* Muzy`ka dramaticheskogo spektaklya. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2010. 163 s.

18. *Porfir`eva A.* E`stetika roka i sovetskaya rok-opera // *Sovremennaya sovetskaya opera: sb. nauch. tr./ otv. red A. L. Porfir`eva. L.: LGITMiK. 1985. S. 123–137, 156–157.*

19. *Xloplyankina T.* Dom, kotory`j postroili Gorin i Zaharov dlya pisatelya po imeni Swift...: recz. s komment. red. // *Televidenie. Radioveshhanie. 1986. №.1. S. 19-20.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ряпосов А. Ю. — канд. искусствоведения; alexandrryaposov@gmail.com

INFORMATON ABOUT THE AUTHOR

Ryaposov A. Yu. — Cand. Sci. (Arts); alexandrryaposov@gmail.com

УДК 781

ЦЕЛОСТНОСТЬ ИСПОЛНЕНИЯ И ЕЕ СИМУЛЯЦИЯ В
АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕТимофеев А. А.¹

¹ Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, д. 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия.

В статье рассматриваются формы и способы презентации музыкального исполнения. Обосновывается классификация презентации по критерию принадлежности презентации к непосредственному временному развертыванию, обеспечивающему ее целостность. Предлагаются обозначения двух форм презентации исполнения: исполнительский акт и исполнительский продукт. Ставится вопрос о соответствии записи исполнения парадигме классического академического исполнительства, правомочности в контексте этой парадигмы признания записи в качестве полноправного представителя музыкального исполнения и безоговорочного обозначения записи как исполнения. В связи с признанием записи в качестве нормативизированной формы презентации обозначается необходимость постановки вопроса о дальнейших исследованиях проблематики изменения институциональности и роли академического музыкального исполнительства в ситуации современности.

Ключевые слова: исполнение, академическое музыкальное исполнительство, запись, монтаж, механическое пианино, фонограф, время, концерт, симуляция.

CONTINUITY OF THE PERFORMANCE AND PERFORMANCE
AS CONTINUITY IN ACADEMIC MUSICAL PERFORMING ART
IN THE CONTEXT OF TECHNICAL MEANS OF FIXATIONTimofeev A. A.¹

¹ St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a Matveeva alley, St. Petersburg, 190121, Russian Federation.

The article studies forms and ways of musical performance presentation. The author substantiates the classification according to the criterion of attachment of the presentation to the direct stream of time, ensuring the integrity of this presentation. Based on this, designations of

two forms of performance presentation are proposed: *a performance act* and *a performance product*. The paper raises the issue of the compliance of the performance record with the classical academic performance paradigm and of legality in the context of this paradigm recognizing a recording as a full representative of musical performance and the unconditional designation of a recording as a performance. The author gives a general conclusion about necessity seeing such acceptance of the recording as a standardized presentation form to raise the question about further research of institutional changes and the role of academic musical performance in contemporary situation.

Keywords: performance, academic musical performance, record, montage, mechanical piano, phonograph, time, concert, simulation

Академическое музыкальное исполнительство как культурный институт ставит своей задачей обеспечение презентации музыкальных произведений в их временном разворачивании. Принимая за основу понятие времени, обозначенное в ньютоновской терминологии как «абсолютное» (то есть являющееся данностью, не зависимой от каких-либо факторов), можно классифицировать презентацию музыкального исполнения по критерию его соотнесенности со временем (при этом само принятие понятия времени в качестве основы классификации исполнительства представляется оправданным временной природой музыкального искусства, где процессуальность является его неотъемлемым свойством).

Исторически сложились две основные формы презентации исполнения, которые можно определить как непосредственный *исполнительский акт* и созданный *исполнительский продукт*. Каждая из названных форм по-своему добивается целостности презентации исполнения. При этом представляется, что фигура воспринимающего — Другого — необходима для обретения исполнением статуса бытования как в форме исполнительского акта, так и в форме исполнительского продукта.

Под исполнительским актом подразумевается реализация исполнительского намерения в условиях непосредственной принадлежности этой реализации времени исполнения. Исполнительский акт может осуществляться несколькими способами: как собственно в ситуации непосредственного присутствия реципиента в пространстве концерта, так и в ситуации опосредования его

присутствия через технические средства — в форме трансляции. Обе формы реализации исполнительского акта обеспечивают естественную целостность исполнения произведения и, безусловно, являются видами исполнения, так как обеспечиваются прямой зависимостью процесса исполнения от непосредственности временного развертывания и, соответственно, отсутствием корректировки важнейших параметров презентации, касающихся процессуальности исполнения.

Под исполнительским продуктом подразумевается какая-либо зафиксированная форма реализации исполнительского намерения. Можно выделить две основные формы записи, которые будут условно обозначаться как студийная и концертная. Исполнительский продукт представляет собой попытку реализации целостности исполнения, вырванной из контекста обусловленности временным развертыванием. Соответственно, такая «целостность» записи принципиально отличается от естественной целостности непосредственной презентации и является искусственной целостностью. В отличие от исполнительского акта, обеспечивающего естественную целостность посредством его обусловленности непосредственным временным протеканием и, соответственно, являющего безальтернативность презентации в его процессуальном аспекте, исполнительский продукт представляет собой исполнительский артефакт, потенциально подвергавшийся корректировке, в том числе и в процессуальном аспекте. В связи с этим представляется необходимым рассмотреть именно исполнительский продукт как форму, появившуюся в контексте развития технологий в ракурсе реализации им основных принципов академического музыкального исполнительства (института, сформировавшегося еще в дозвукозаписывающую эпоху), ведь принципиальное отличие искусственной целостности исполнительского продукта от естественной целостности исполнительского акта, а также отсутствие принадлежности презентации исполнительского продукта временной непосредственности развертывания указывают не просто на различие презентационных моделей, но на различия более глубокого порядка, затрагивающие мировоззренческие позиции, в том числе по отношению к глобальной категории времени. Представляется, что рассматриваемые ниже формы фиксации музыкального материала, представленные в исторической перспективе, можно определить по принципу подобия инструмента исполнения инструменту воспроизведения и обозначить как «вещные» и «невещные», а способы фиксации обозначить с учётом критерия отношения к целостности исполнения.

Исполнительская презентация, реализующаяся в культурном пространстве в качестве основополагающей модели музыкального исполнительства в форме концертного исполнительского акта, является инструментальным воплощением в сфере музыки ценностей традиционной культуры, ориентирующих на уникальность воплощения творческих актов. Механическое пианино [1], оказавшееся одним из первых способов фиксации музыкального исполнения, воплотило стремление удержать копирование — действие, противостоящее, согласно В. Беньямину, направленности традиционной культуры [2, с. 79–80] — в рамках парадигмы уникальности. Инструментальная предметность, «вещность» механического пианино, выражающаяся в физическом действии воспроизведения (именно воспроизведении как физическом действии) и подобии инструмента исполнения инструменту презентации, обозначила попытку в соответствии с восприятием живого исполнительского акта в качестве нормативной модели презентации, частично сохранить данную модель в ситуации воспроизведения через пространственный эффект соприсутствия¹. Фонограф, положивший начало эпохи звукозаписи и развивавшийся параллельно с механическим пианино, обозначил другое направление фиксации звукового материала, усугубившее за счет отказа от подобия внешней формы инструментов исполнения и воспроизведения общую для эпохи фиксации-воспроизведения тенденцию виртуализации исполнителя². В целом, стремление к «вещности» инструмента воспроизведения оказалось попыткой сохранить в рамках технологий фиксации звука модель целостности живого исполнительского акта: при невозможности сохранения уникальности временного развертывания исполнения, сохранить предметно-визуальное подобие. При этом уже первые формы фиксации звука (в том числе и механическое пианино), деклариовавшие появление принципиальной альтернативы исполнительскому акту, обозначили глубокие изменения в формах взаимодействия воспринимающего с музыкальным материалом.

¹ В рамках электронных технологий стратегия «вещного» подобия была реализована в электроакустическом инструменте «дисклавир», совмещающем одновременно с «вещностью» широкие возможности электронных технологий.

² Необходимо отметить, что отличие механического пианино и звукозаписи состоит также в самом подходе в технологии воспроизведения: соответственно, в записи сыгранных нот, зафиксированных на перфолене для механического пианино (своеобразной «MIDI-записи») и в записи непосредственно звука исполнения в технологиях звукозаписи.

Несмотря на стремление механического пианино сохранить внешнее подобие исполнительского продукта исполнительскому акту, внутренняя стратегия механического пианино не ставила задачей зафиксировать объективную непосредственность музыкального исполнения. Возможность предварительного корректирования механических записей, широко применявшаяся уже в самых первых моделях механического пианино, обусловила стремление создавать совершенный с технологической точки зрения продукт, одновременно обозначая и реализуя слушательский и исполнительский запрос на идеальность формального воплощения исполнения: благодаря вмешательству технологии практически все записи выпускались без звуковысотных неточностей. Корректировочная идеализация исполнения в записи образовала тенденцию нормативизации новой симуляционно-идеалистической искусственной целостности — *квазицелостности* (целостности, сохраняющей последовательность временного линейного развёртывания, являясь при этом внутренне нелинейной) — уже в рамках стратегий технологических способов презентации. При этом, в отличие от механического пианино, на начальном этапе технологии звукозаписи, представленные фонографом, граммофоном и другими подобными аппаратами, не позволяли производить корректировку фиксируемого звукового материала.

Механическое пианино, воспринимавшееся вначале в качестве специфического музыкального инструмента, в пору своего расцвета в 1920-е годы становится, прежде всего, средством воспроизведения, оказываясь, таким образом, в единой с грамзаписью сфере сугубой презентации и, по справедливому замечанию Ю. Н. Стреглова, «превращается в своеобразную разновидность грамзаписи» [3, с. 48]. Отмечаемое исследователем функциональное смыкание механически-вещной формы презентации с виртуализированной, однако, не означало только лишь достижение критического уровня противостояния принципов технологий с последующим стремительным вытеснением вещно-механических форм записи-презентации. Оно знаменовало важный этап сложного взаимодействия двух — линейной и нелинейной — систем фиксированного бытования музыки, воплотившихся вначале в этих двух формах³, а затем нашедших свое дальнейшее развитие в контексте электронной формы фиксации в виде концертной и студийной записи.

³ Воспроизведение на механическом пианино в процессуальном аспекте максимально автономно от воспринимающих, тогда как звуковые носители «невещных» форм воспроизведения предоставляют воспринимающему широкие возможности управления — прежде всего, «перемотки».

Завершившаяся к началу 30-х годов XX века культурная деактуализация механического пианино, воплощавшего возможность достижения идеального музыкального продукта с помощью внеисполнительского вмешательства, и закрепление к середине XX века грампластинки фактически в качестве основного, уже электронного способа воспроизведения, не позволявшего в тот период развития технологии производить детальное точечное внеисполнительское вмешательство в виде корректировки звуковысотной составляющей текста, проявила тенденцию возврата к восприятию исполнительства как личностно-окрашенного искусства, обладающего ценностью культурного феномена именно в качестве нескорректированной целостности. Грампластинка первой половины XX века, таким образом, оказалась технологически реализованным противопоставлением процессу механизации исполнительства – установка на незначительное внеисполнительское корректирование (в том числе, из-за фактора ограниченности звукорежиссерских возможностей того времени) закрепила в тот момент за звукозаписывающими и звуковоспроизводящими технологиями по отношению к исполнительству сугубо ретрансляционную функцию, декларируя безусловную самоценность исполнительского акта (модели, сформировавшейся в качестве нормативной в сфере коммуникации исполнителя и слушателя в концертной практике XIX века). Однако стремительное совершенствование технологий звукозаписи уже в середине XX века приводит к возвращению нормативизации внеисполнительского корректирования, которое нашло новые широкие возможности уже в области электронных технологий. Оказавшись в сформировавшейся через грампластинки сфере некорректируемого исполнительства, в целом опирающегося на принцип линейной целостности исполнительского акта, студийная запись, получившая многочисленные, корректирующие практически все уровни исполнительской презентации, инструменты внеисполнительского вмешательства, тем не менее, стремится маскировать заложенную и стимулируемую через эти новые возможности нелинейную парадигму. Внутренне подрывая принцип линейной целостности живого исполнительского акта, маскирующая нелинейную суть своего происхождения под целостностью конечного продукта и используя технику монтажа студийная аудиозапись обнаруживает свою симуляционную сущность и оказывается воплощением в музыкальном искусстве концепта «симулякра»⁴

⁴ Понятие «симулякр» является одним из основных понятий, характеризующих и одновременно формирующих постмодернистское и – шире – современное западноевропейское эстетическое пространство.

(Ж. Бодрийяр). Симуляционная суть такой студийной записи, способной подменить целостность исполнительского продукта (зафиксированного исполнительского акта) квазичеслостностью, потенциально подрывает основы собственной субъективно-интерпретационной метафизики исполнительства, опирающейся на непосредственную линейность исполнительского акта, и потенциально дискредитирует фигуру исполнителя в качестве определяющего источника исполнительского продукта. Более того, форма современной концертной аудиозаписи, декларирующая своим существованием сохранение линейности живого исполнительского акта, оказывается также потенциально симуляционной. Практика постконцертного переписывания отдельных эпизодов выступления с последующей заменой-монтажом (с сохранением статуса записи как концертной) являет новые уровни симуляционности, в которых уже не только использующая монтаж студийная запись — изначально внутренне нелинейная и фрагментарная — стремится явить «целостность», но и концертная, подвергнувшись корректировке и тем самым лишаясь принципиальной для неё функции трансляционности событийной линейности, скрывает свою скорректированную сущность, делая очевидной иллюзорность достоверности любых деклараций и оставляя в сфере линейности лишь форму прямой трансляции «живого» концерта. Таким образом, концертная аудиозапись сближается со студийной монтажной уже не только на уровне звуковой фильтрации (обработки звука), но и на уровне симуляционного выстраивания исполнительского идеала. При этом симуляция концертной записи, в отличие от симуляции записи студийной, оказывается основанной на подмене и введении воспринимающего в заблуждение — принцип целостного «живого» исполнения, являющийся главным обоснованием концертной записи и утверждающий ценность такой записи как объективного передатчика исполнительского акта, нарушается. Симуляция, таким образом, охватывает все уровни фиксации, оставляя лишь видимость непосредственности фиксации целостного исполнительского акта.

Необходимо подчеркнуть, что выдвижение симуляционной сделанности в качестве влиятельной оппозиции естественной целостности не является особенностью, присущей исключительно эстетике второй половины XX века. Явление механического пианино как инструмента воспроизведения изготовленных музыкальных продуктов, обладающих всеми признаками симуляционной сделанности, представляет собой убедительный пример константности фактора стратегии симуляции в истории западноевропейской культуры.

Несмотря на то, что симуляционность как принцип культурной коммуникации наиболее ярко проявила себя в эпоху постмодернизма, она не менее активно функционировала и в другие исторические периоды, являясь не частным случаем, характерным для какой-либо эпохи (например, постмодернизма), но — шире — частным проявлением одного из звеньев системного взаимодействия глобальных понятий человеческого бытия: симуляционность оказывается инструментальным и универсальным проявлением Культуры, нередко противопоставляемой в качестве оппозиции Природе⁵. Все сложные взаимодействия нелинейного и линейного, сделанного и данного, а также описанное в различных концепциях противопоставление искусственного и естественного (например, в концепции Е. А. Минаева «а-биотического» и «биотического» [5]) являются частными проявлениями данной бинарной оппозиции.

Технологии фиксации звука отличаются способами опосредования события презентации. Механическое пианино являет пример попытки сохранения «вещного» соответствия инструмента записи инструменту презентации — опосредование стремится быть нивелированным. В технологиях звукозаписи, реализованных в форме фонографа и наших дальнейшее развитие в рамках электронных технологий, опосредование подчеркнуто «вещным» несоответствием инструмента записи и воспроизведения: звучание акустического инструмента осуществляется посредством звуковоспроизводящей техники. Таким образом, механическое пианино является попыткой удержать технологии фиксации звука в рамках «вещности» в воспроизведении и, соответственно, сохранить внешнюю форму исполнения, мнимо удерживающую презентацию в рамках целостности, свойственной презентации в концертной ситуации. Технологии звукозаписи, напротив, декларируя несоответствие инструмента записи и воспроизведения, утверждают определенную институциональную автономию формы звукозаписи от формы живого исполнительского акта.

Критерий «вещности» инструментария по отношению к формам записи-воспроизведения, однако, обозначает внешний уровень модификации непосредственной концертной целостности — фактора, с которым сопоставляются формы технологий фиксации звука. И в рамках технологий, сохраняющих «вещность», и в рамках, отрицаю-

⁵ «Природа и культура с позиций современного научного понимания феномена культуры — антонимы, противоположные, но и взаимодополнительные составляющие мира человеческого бытия» [4, с. 137].

щих ее, также реализуются две разнонаправленные стратегии в создании исполнительского продукта: с одной стороны, стремление к подобию «естественной» целостности исполнительского акта, с другой стороны – создание «симулятивно-искусственной» целостности исполнительского продукта. Механическое пианино, несмотря на внешнее стремление к соответствию безальтернативному в своей событийной данности исполнительскому акту, реализует корректировку (прежде всего, звуковысотной составляющей) изначальной записи исполнения: неточности, пометки исправляются механическим образом, представляя в конечном презентационном продукте идеализированный образ исполнения. Одновременно ранние технологии звукозаписи, начиная с фонографа, несмотря на отрицание «вещного» инструментального подобию записи-презентации, воспроизводят нескорректированную данность исполнения. Указанная тенденция, однако, сохранялась лишь до появления технической возможности такую корректировку производить.

В сфере технической презентации целостности нередко отводится роль суммирования фрагментированности, поскольку время презентации оказывается не самодовлеющим фактором, а технологии фиксации дают возможность влиять на временное развертывание и предварительно производить корректировку исполнения. Целостность скорректированной записи оказывается гипотетической, переставая быть фактической – фактической становится фрагментированность, стремящаяся гипотетичность целостности представить в качестве фактичности. Все (механические и электронные, «вещные» и «виртуальные») формы фиксации-воспроизведения звука стремятся облечь фрагментированность в форму целостности. Совершенствование технологий, обеспечивающих манипуляции со звуком и монтажом, приводит к ситуации радикального расщепления целостного на элементы. В итоге фактическая целостность профессионально созданного исполнительского продукта практически в любой записи, включая концертную, оказывается потенциально симулятивной. Технологии фиксации звука, уже в первых своих формах проявившие тенденции, далеко не исчерпывающиеся прикладной ролью инструмента фиксации исполнительского акта, совершенствуясь, привели к ситуации образования автономной от области презентации живого исполнения сферы искусственной симулятивной целостности, лишь опосредованно связанной с целостностью живого исполнительского акта.

Исполнение как основоположение институциональности академического музыкального исполнительства предполагает непрерывность своего временного протекания, реализующегося в эпоху звукозаписи уже не только в формах живого исполнения, но и в формах записи. Возникающий вопрос о правомочности признания статуса исполнительского продукта в качестве полноправного представителя «музыкального исполнения» оказывается, в связи с исторически сложившейся ролью академического музыкального исполнительства как формы искусства, производящей единичные уникальные исполнительские акты, весьма актуальным. Представляется, что форма записи, выводящая исполнение из непосредственности обусловленности временного процесса живого исполнения, тем не менее, может быть признана исполнением при условии сохранения непрерывности исполнительского акта и отсутствия корректировки, затрагивающей непосредственно процессуальный аспект. «Концертная» запись, таким образом, является представительством исполнения, тогда как «симулятивно-концертная», а также такая «студийная», в которой используется техника монтажа, в рамках заявленных критериев не может быть признана полноценным музыкальным исполнением, так как процедура монтажа нарушает главное свойство временной природы музыкального исполнительства — непрерывность временного протекания. В целом, данная проблема актуализирует и более широкий круг вопросов, связанный с изменением самой институциональности исполнительства, признавшего глубинно несоответствующей принципу временной непрерывности запись с использованием монтажа в качестве одной из своих форм. Становится очевидной необходимость уточнения и категориального аппарата, использующегося в исследованиях музыкального исполнительства, и, глобально, роли исполнительства в современной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Hocker J.* Faszination Player Piano: Das selbstspielende Klavier von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bergkirchen: PPV Medien, 2009. 350 s.
2. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 70-139.

3. Стреглов Ю. Н. Из истории звукозаписи: от механического фортепиано к компьютеризированному роялю // Фортепиано. 2006. № 3 4. С. 45-49.
4. Флиер А. Я. Природа и культура // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. СПб.: Университетская книга; Алетея, 1998. С. 137-138.
5. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. М.: Музыка, 2000. 388 с.

REFERENCES

1. Hocker J. Faszination Player Piano: Das selbstspielende Klavier von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bergkirchen: PPV Medien, 2009. 350 s.
2. Ben`yamin V. Proizvedenie iskusstva v e`poxu ego texnicheskoj vosproizvodimosti // Ben`yamin V. Kratkaya istoriya fotografii. M.: Ad Marginem Press, 2017. S. 70-139.
3. Streglov Yu. N. Iz istorii zvukozapisi: ot mexanicheskogo fortepiano k komp`yuterizirovannomu royalu // Fortepiano. 2006. № 3–4. S. 45-49.
4. Flier A. Ya. Priroda i kul`tura // Kul`turologiya. XX vek. E`nciklopediya. T. 2. SPb.: Universitetskaya kniga; Aleteya, 1998. S. 137-138.
5. Minaev E. A. Muzy`kal`no-informacionnoe pole v e`volyucionny`x processax iskusstva. M.: Muzy`ka, 2000. 388 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Тимофеев (Мазиков) А. А. — канд. искусствоведения;
atimofff@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Timofeev (Mazikov) A. A. — Cand. Sci. (Arts); atimofff@yandex.ru

УДК 792.03

**Н. ЕВРЕИНОВ И ВС. МЕЙЕРХОЛЬД: ПОДХОДЫ К СТИЛИЗАЦИИ
В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ МОДЕРНА**Ханик Л. Ю.¹

¹ Институт музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, пер. Каховского, д. 2, Санкт-Петербург, 196084, Россия.

В статье в качестве своеобразной «точки схождения» эстетических идиом искусства эпохи модерна исследуется феномен стилизации. Анализируются эстетико-мировоззренческие установки модерна, приведшие к переосмыслению принципов стилизации. Отмечается, что существовавший плюрализм взглядов на проблему стилизации отразился в разнохарактерности художественных решений. Различия подходов к проблеме стилистической трансформации исследуется на примере режиссерских исканий двух выдающихся современников модерна — Н. Евреинова и Вс. Мейерхольда. Утверждается, что выявленная увлеченность отечественного театра в начале XX столетия методом стилизации связана с единым процессом формирования новых принципов художественности, в русле которых происходило развитие новаторских театральных концепций рубежа XIX–XX веков.

Ключевые слова: стиль модерн, стилизация, русский театр, традиция, эклектика, Вс. Мейерхольд, Старинный театр, Н. Евреинов.

**N. EVREINOV AND VS. MEYERHOLD: THEATRICAL ART
STYLIZATION APPROACHES OF ART NOUVEAU ERA**Khanik L. Yu.¹

¹ Institute of music, theater and choreography of Russian State Pedagogical University, per. Kahovskogo, 2, St. Petersburg, 196084, Russian Federation.

The article explores the stylization's phenomenon as a kind of "convergence point" of Art Nouveau era's aesthetic idioms of art. Aesthetic and worldview attitudes of Modern are analyzed, which led to a rethinking of stylization's principles. The existing pluralism of views on the stated problem is reflected in the diversity of artistic solutions. The diversity of approaches to the problem of Style transformation is studied by an example of Director's search of two outstanding contemporaries of Art Nouveau era — N. Evreinov and Vs. Meyehold. It is argued, that the revealed enthusiasm of Russian theatre at early XX century by Stylization method is associated with a single process of new principles of artistry

formation. According to the guidelines of noted principles the innovative theatrical concepts development at the turn of the 19-20th centuries had happened.

Keywords: Art Nouveau, stylization, Russian theatre, tradition, eclectics, Vs. Meyerhold, Starinnyi theatre, N. Evreinov.

Как известно, театральный процесс в России на рубеже XIX–XX веков был отмечен активным поиском новых художественных смыслов и многообразием творческих устремлений. Характеризуя создавшуюся ситуацию, Л. А. Овэс отмечает, что «на рубеже веков последовательность развития изобразительного и театрального искусства была вытеснена сосуществованием различных направлений в живописи и театре» [1, с. 99]. «Стилевой плюрализм» эпохи способствовал не только интенсивному поиску новых форм и средств художественной выразительности, но и активизировал проблему диалога традиции и инновации. В процессе формирования новой эстетической матрицы особое внимание было уделено методу стилизации, ставшему одним из главных концептов эпохи рубежа веков, эпохи возникновения стиля модерн. Как самостоятельная проблема стилизация в «новом стиле» (так зачастую именовали стиль модерн современники) неизменно привлекала внимание исследователей, представляющих различные области отечественного искусствознания [2; 3; 4; 5; 6; 7]. В конце XX века появляются работы, в которых заявленная тема рассматривается в ракурсе театральной практики рубежа XIX–XX веков [8; 9; 10]. Несмотря на накопленные современной наукой о театре ценные факты и наблюдения по проблемам театральной стилизации эпохи модерна, анализ данного феномена еще далек от своего исчерпания и требует дальнейшего углубленного исследования. Материалом данной статьи послужили статьи и высказывания как предшественников, так и современников нового стиля — философов, художников, деятелей театра, таких как, Ф. Ницше, В. Брюсов, А. Белый, Н. Евреинов, Вс. Мейерхольд, А. Бенуа. Задачами исследовательского поиска стали выявление смыслового содержания творческого метода стилизации в эпоху модерна и анализ способов его функционирования в театральном континууме. Сравнительный метод и художественно-стилевой анализ позволили выявить истоки переосмысления данного концепта, определить место и значение стилизации в практике русского театра на рубеже XIX–XX веков.

Метод стилизации в эстетических концепциях эпохи модерна

Рубеж XIX–XX веков — период формирования общеевропейского стиля модерн — был отмечен изменением важнейших мировоззренческих «координат» в искусстве, трансформацией всей парадигмы художественного мышления, выразившейся, помимо всего, в значимом изменении смысловых горизонтов творчества, пересмотре сущностных основ творческого процесса. По мнению выдающегося исследователя эпохи — Д.В. Сарабьянова, — именно эстетический комплекс «артистизма и преображения реальности, а также символистская тяга ее преодоления — все эти обстоятельства в известной мере вытеснили доминировавшую прежде проблему соотношения материи и предмета» [11, с. 78].

В процессе формирования новой концепции художественности, значимым пунктом преобразований оказался переход к оригинальной эстетической концепции пересоздания окружающего мира сквозь призму «духовного зрения» художника, воспринимающего реальность в качестве декорации творческого процесса, которую, в свою очередь, возможно творить по собственному усмотрению. Предложенный новый взгляд на отражение реальности способствовал признанию специфического положения искусства, транспонировал область художественного поиска в глубины творческого инобытия. Призывы к пересмотру классического постулата о главенствующей роли природы звучали отовсюду, свидетельствуя об изменении в рамках искусства соотношения между культурой и природой, в котором доминирующие функции последней, как «первоисточка», передавались процессу творчества, которое, в свою очередь, воспринималось способным по-своему «преломлять» природу в сферу творческих фантазий.

Переоценка природы как ведущей модели для творчества получила свое первоначальное обоснование в трудах творца «переоценки всех ценностей» — Фридриха Ницше, утверждавшего, что «природа с артистической точки зрения вовсе не модель» [12, с. 933]. Опираясь, по его мнению, следовало не на «случай» или «природу», вызывающие лишь «фальшивую оптику, нечто принужденное и лишенное чувства меры» [12, с. 932], а исключительно на собственный творческий инстинкт. Только тогда, по мнению философа, станет возможным избавление от слабости и фатализма, проистекавшего от излишнего преклонения перед природой. Впоследствии, отказ от непосредственного отражения природы был подхвачен идеологами нового искусства, призывавшими не пытаться копировать природу, но стремиться преоб-

ражать ее, насыщая изысканной стилистической игрой¹. Изменилась, становясь все более значимой, роль художника-демиурга, открывшего для себя, что «не столько природа обуславливает красоту художественного произведения, сколько художник является виновником красот природы» [14, с. 42]. Все вышесказанное демонстрирует степень изменения общей системы координат, смену акцентов в сторону отрицания главенствующей роли природы. Последняя более не мыслилась единственной и безусловной моделью, искусство же, в свою очередь, получило возможность, отступив от своей репрезентативной функции, перейти к целенаправленной деятельности по моделированию новой художественной реальности. В данной связи, понятен факт наделения процесса преобразования тем особым, абсолютным значением, повлекшим за собой выработку новых художественных принципов овладения природой и историей.

Декларируемый переход от природности к творческой обработке, или иначе — стилизации натуры — стал важным тезисом модерна, отказавшегося от прямого изображения реальности, преобразовывая ее через переосмысленные категории мифа и символической условности. В монографии, посвященной архитектурному варианту нового стиля в России, Б. Кириков отмечает, что востребованное творческое переосоздание «природа» получила в стиле модерн благодаря «объединяющему признаку модерна — стилизации, методу «условного обобщения, структурного преобразования всех типов форм» [3, с. 7].

Как известно, в различные исторические периоды стилизация выступала в качестве значимого художественного метода отражения действительности в процессе творческой трансформации, включавшем в себя формальное заимствование, привлечение «способов и приемов формообразования, ранее созданных в истории искусства» [15, с. 181]. Посредством стилизации, стилевая предшественница модерна — эклектика, также обозначаемая как «эпоха историзма», маркером которой стала стилевая «всеядность», сумела овладеть широким спектром стилей. Следуя своему принципу свободного выбора, стиль эклектики стремился в своих стилизационных реминисценциях к максимально точному воспроизведению деталей и конструктивных основ заимствованных им стилей.

Стилизационные поиски эклектики заняли значительное место в эстетической рефлексии «нового искусства», художники эпохи модерна активно комментировали ее роль и содержание. Так, в част-

¹ См. об этом подробнее: [13].

ности, А. Белый, отмечал, что новизна современного искусства протекает из привлечения небывалого количества «всего прошлого, разом всплывшего перед нами, мы переживаем ныне в искусстве все века и нации» [16, с. 82]. В дальнейшем, как указывает в своей монографии немецко-австрийский литературовед А. Ханзен-Леве, А. Белый «вполне положительно отзывался о роли эклектизма и александризма на раннем этапе модернизма, плюрализм которых воспринимается не как признак упадка, а как пример возможности “осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур» [17, с. 39]. В свою очередь, И. Стравинский так описывал смысл обращения к известным стилевым моделям: «Не имеем ли мы дело здесь, в сочинениях..., которые сочинены под влиянием музыки прошлого, скорее дело с поиском, нежели с простой имитацией так называемого языка классики» [18, с. 78]. По существу, намечалась критическая тенденция рассматривать метод эклектического сочетания, «разумного выбора», в качестве подготовительного этапа на пути преодоления кризисной ситуации, видя в эклектике возможность вызревания элементов будущего искусства, сохранения старого для нового.

Вместе с тем, стилевое эпигонство, отсутствие структурной новизны, зачастую присутствовавшие в обширной практике эклектики, расценивались многими новаторами от искусства как маркер «консервативного подхода», тормозившего решение функциональных и образных задач искусства. «Пустота повторений» пугала, возвращение к уже известному ассоциировалось с банальностью движения по кругу. Признавая тщетность точного копирования, в котором угасают все творческие порывы, художники заявляли о необходимости смещения вектора дискуссии в сторону создания новых принципов художественного формообразования, расширения горизонтов композиционного мышления. Провозглашая наступление эры «нового искусства», В. Брюсов декларировал значимым его принципом своеобразие, утверждая, что «искусство всегда создает нечто новое» [19, с. 46]. В результате, по мнению авторитетнейшего исследователя модерна — М. Тубли, «определенная ограниченность эклектического метода, как бы остановившего развитие культуры, вызвала структурирующие тенденции стилеобразования, получившие свое высшее выражение в эпоху модерна» [20, с. 24].

Новый стиль стремился реализовывать назревшее желание отойти от приемов прямого копирования и заимствования, преобразуя метод «свободного выбора» в творчески переосмысленную стилиза-

цию. Катализатором перемен, в немалой степени, служил тот факт, что дословное «возвращение к прошлому» препятствовало осуществлению генеральной идеи модерна — идеи синтеза искусств. Устремленность нового стиля к созданию живого, синтетического единства инспирировали опыты временного отстранения, соединения в художественной партитуре двух временных измерений — оригинала и современности. Все чаще художники стремились заимствовать в предшествующих стилистических моделях лишь самые значимые принципы, не ставя недостижимую задачу, «целиком воссоздать совершенно неподходящими условиями нашего века произведения былых времен» [21]. Необходимость стилевых новаций ощущалась представителями различных областей искусства. По-своему формулировал квинтэссенцию общей устремленности М. Волошин, утверждая в своей работе «Театр и сновидение», что «всякие превращения внешних форм ни в театре, ни в сновидениях не вызывают удивления. ...Они должны быть *не изображениями, а знаками действительности*» [22, с. 353]. Вс. Мейерхольд, рассуждая о возможных методах восстановления «сценических особенностей образцовых театральных эпох», обращал внимание на то, что «в постановке пьесы одного из старых театров ничуть не обязательно подчинять ее инсценировку... методу археологии, — в деле реконструкции режиссеру нет надобности заботиться о точном воспроизведении» [23, с. 192]. Идеологический концепт модерна, следуя которому «творцы стиля обычно оперировали формами и образами, далеко отстоящими от оригинала, предпочитая преимущественно *ассоциативные подходы к его интерпретации*» [24, с. 383], по наблюдению М. Нащокиной, наиболее полно отражает направление поисков, согласно которым создавались «вольные» исторические стилизации модерна.

Как известно, творческая судьба нового стиля оказалась весьма сложной и неоднозначной. Отмеченная исследователями «программная» противоречивость модерна коснулась всех слагаемых художественного процесса, осложнив, в том числе, и сам характер исторического развития стиля модерн. Критики акцентируют внимание на присутствии знакового противоречия, обострившего развитие модерна как антиэклектического движения, о продолжительном сосуществовании эклектики и модерна. Так, Т. Ф. Давидич в своем исследовании отмечает, что большинство примеров реальной художественной практики порубежной эпохи свидетельствуют о прямом родстве этих двух стилей: «большинство направлений модерна вели прямое происхождение от соответствующих направлений эклектики» [25, с. 55].

Думается, все вышесказанное дает основание предположить, что эпоха модерна демонстрировала широкий диапазон мнений как в отношении к общим проблемам мировоззренческого ряда (таких, как пересоздание действительности посредством искусства, отношение к истории и традиции), так и в отношении различий подходов к стилизации, как методу актуализации исторического наследия искусства. В результате одна часть творческого сообщества пыталась осуществить «обновление» через тщательное изучение и исследование стилей прошлого, другая же выступала за безусловно новые приемы формообразования, далеко уводящие новое произведение от своего стиливого прототипа. В первом случае, тема культурной традиции, наследия реализовывалась в качестве основы стилизации как метода реконструкции прошлых эпох, отличительными чертами которого становились не только огромный охват сюжетов и эпох, но и поиск универсального языка, способного соединить разрозненные связи времен. Второй тип стилизации стремился представить прошлое как основу для творческого пересоздания, игры, условиями которых избирались переработка, превращение ушедших стиливых моделей в лексические элементы нового художественного языка.

Изменение взгляда на художественную реальность и отход от принципа жизнеподобия «мотивировали» поиск новых стилизационных решений в различных областях искусства, в том числе и в драматическом, о чем, в частности, свидетельствует следующее наблюдение, сделанное известным театральным критиком, современником эпохи модерна Е. А. Зноско-Боровским: «Покуда театр принимался, как подражание природе, изображение ее, все было сравнительно просто... Но как только эта формула признавалась неудовлетворительной, как только реальность изгонялась из жизни, так становилась необходимым создать и новую театральную эстетику, и переделать весь театральный механизм» [26, с. 227]. Как показала практика театрального искусства, отказ от традиции театра-отражения придал импульс поискам новых пространственно-временных постановочных решений, стимулировал процесс радикального переосмысления приемов организации сценической формы. Знаковые примеры практики русского театрального искусства на рубеже XIX–XX веков наглядно свидетельствуют, как нелинейно происходило постепенное размежевание, переплетение, а также активная борьба различных вариантов решения задач стиливой трансформации.

Специфика стилизационных поисков в постановках Старинного театра Н. Евреинова

Один из наиболее значительных примеров целенаправленного обращения к методу стилизации демонстрировала сценическая практика Старинного театра. Озвучивая эстетические максимы создаваемого предприятия, его организаторы констатировали следующее: «Цель Старинного театра <...> путем ряда исторических спектаклей представить в хронологической последовательности не только историю драматической литературы, но и эволюцию сценической постановки... Археологическая и историческая правдивость постановки и передача духа и характера эпохи в данном случае должны иметь решающее значение» [27, с. 603]. Таким образом, основным избирался метод стилистической реконструкции, погружение в специфику старинного спектакля. Направить же полученный опыт предполагалось на создание новаторского по своей сути театрального искусства, в основе которого, по утверждению одного из основателей театра Николая Евреинова, заложен «инстинкт преображения, т. е. инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком в плане преэстетической трансформации видимостей Природы, ... названный ... *инстинктом театральности*» [14, с. 118]. Как заявлял режиссер, идеи о преображении действительности через творчество впервые были воплощены именно в практике Старинного театра. Отказываясь от представления о театральном спектакле как отражении жизненной конкретики, Евреинов, тем самым, активно полемизирует с эстетикой натурализма, манифестировавшего в качестве метода постановки способ подробного копирования исторических и жизненных форм. Обоснованность выбранного направления, базировавшегося на учении о «художественной реконструкции», режиссер разъясняет необходимостью возврата к неочтенным историческим формам театра. Особо отметим тот пункт эстетической программы Старинного театра, в который, помимо близких модерну идей о преображении через искусство, входила общая с новым стилем универсальная устремленность поисков: грядущая театральность во имя своего сценического совершенства должна вобрать в себя опыт прошлого, рассматриваемого в качестве подготовительного этапа возрождения театрального искусства.

Совершенно логично, обозначенный интерес к дальним эпохам привел к поиску «ведущей конкретной формы театральности», доминантного принципа организации сценического организма. По мысли

Евреинова, таковым должен был стать метод искусства, который «заключается в представлении действительности сокращенно, уплощенно, т. е. в стремлении объять многое в видимом малом» [14, с. 42]. Называя такой процесс «симплификацией», режиссер оговаривает ее близость известному «понятию стилизации», уточняя, что последняя «уступает первому в емкости» [14, с. 42]. Емкая стилизация, или симплификация, мыслится Евреиновым как базовый элемент театра, как «вообще метод искусства... в том порукой вся история искусства», метод, позволяющий погрузиться в долгожданную стихию «театральности». Последняя же, в свою очередь, опираясь на условную стилизацию, способна, по мысли режиссера, привести театр к его идеальной форме, создающей новые, истинно театральные ценности. Предложение к нахождению новых возможностей через эвристически понятый метод стилизации и тем самым обогащение театра ценностями прошлых эпох — идея, несомненно, созвучная эстетической концепции модерна.

Однако, несмотря на свои новаторские декларации, собственно, сами постановочные приемы объединения остались во многом подражательными, обнаруживая противоречие между первоначальной идеей и конечным результатом. Так как в своих программных декларациях театр акцентировал стремление именно к безусловной достоверности в воспроизведении логики средневекового театрального представления, это в свою очередь, повлекло неизбежные ограничения творческого, прежде всего, актерского самовыражения. Современники восприняли представленные исторические реминисценции как явление интересное и поучительное, но обращенное в своей скрупулезной детализации, скорее, к прошлому, а не к будущему искусства.

Очевидно, что пафос организаторов и вдохновителей театра был направлен против подражания как формам, так и содержанию эклектики и натурализма. В действительности же, являясь идейными противниками подобных ценностей на сцене, они оставались в рамках других стилистических систем прошлого. По мнению критиков, организаторы Старинного театра, основываясь в своих реконструкциях на методе археологии, заботились, прежде всего, о точности и детальной проработанности постановок. Таким образом, хотя зачинатели театра выступали против изжившей себя формы стилизации как подражания нормам театральных систем, против забвения «подлинной театральности», но, на практике, выступая против, творческое объединение обращалось в своих методах именно к нему — к подражанию.

Подражание, конечно же, было не в силах обеспечить главного требования — единства театрального зрелища, разделив последнее на несколько детально проработанных, но дискретных элементов. В результате над сценическими образами довлела угроза утраты подвижности, игры, вследствие чего необходимая временная дистанция осмысления не была сформирована. По мнению Вс. Мейерхольда, необходимым было проникновение в самую суть условности старинных форм, а не их формальное заимствование, которое, лишенное прежнего, соответствующего ему содержания и смысла, мстила по-своему, превращая прекрасное начинание в пародию, в утрирование курьезных черт. Очевидно, что решающее положение о том, что пространственная и временная дистанции, отделяющие стилизуемый оригинал от современности, неизбежно должны повлечь за собой культурные сдвиги, не было проработано на всех уровнях сценического процесса. Между тем, следует признать, что степень стилизового соответствия выбранному образцу, точность и тонкость воссоздания прообраза в спектаклях театра оказались необычайно высокими. Другими словами, постановки Старинного театра, прежде всего, были удивительным актом творческого самовыражения, таким, в котором, увидев себя в «оживших» ликах сценического наследия, можно было понять сам феномен театра, выделить его квинтэссенцию, выявить его самые болезненные точки, нуждающиеся в преобразованиях. Такой способ оказался необходимой гимнастикой театрального мышления, своеобразным упражнением по стиливой реконструкции, в которую зачинатели театра активно погружались в надежде открыть для современного восприятия контуры «новой театральности». Опыт внимательных изысканий и принцип избирательности позволили стилизационным реконструкциям Старинного театра составить внушительный фундамент стилизовых исканий эпохи, от которых, собственно, и был переброшен «мост» к свободному моделированию в условиях бурного развития искусства модернизма.

Принципы творческого метода стилизации в режиссерских исканиях Вс. Мейерхольда

В своих многочисленных практических и теоретических работах Вс. Мейерхольд развил собственный, оригинальный подход к проблемам стиля и стилизации, связывая их решение с утверждением принципов нового, Условного театра. Показательно, сколь настойчиво писал Мейерхольд о бесперспективности попыток следовать принципу «точного воспроизведения натуры», копировавшего различные стили-

вые модели. Так, в частности, в статье, посвященной постановке «Дон Жуана» на сцене Александринского театра, режиссер в очередной раз подчеркивал: «для того, чтобы инсценировать, положим, “Дон Жуана” Мольера, было бы ошибкой стремиться во что бы то ни стало воссоздавать в точной копии одну из сцен времени Мольера» [23, с. 193]. Отрицая аналитический метод, разрушающий своей филигранной детализацией «картину *целого*», Мейерхольд призывал понимать под стилизацией «не точное воспроизведение стиля данной эпохи... С понятием “стилизации” неразрывно связана идея условности, обобщения и символа» [23, с. 109]. Многократные размышления на тему стилизации привели режиссера к выводу о необходимости поисков методов стиливого преобразования, дающих возможность не копировать, но «подхватывать» взятую стилистическую тему, развивая заложенный в ней формально-декоративный потенциал. Отныне устремленность к собственному, оригинальному прочтению с обязательным акцентированием временной удаленности от оригинала, становится первоочередной задачей режиссерского поиска. Так, восстанавливая картину постановочного процесса пьесы Г. Гауптмана «Шлюк и Яу», Мейерхольд отмечал, что опора на найденный «окончательный принцип стилизации», подразумевавший «вместо сочетания большого количества деталей — один-два крупных мазка», способствовала тому, что условность приема была доведена «до высшего предела» [23, с. 109]. Спектакль, по его словам, был выдержан в едином стиле «века пудры» [23, с. 109]. Реализация замысла «единой живописной задачи» позволила создать сценическую композицию нового уровня, в которой все оказалось созвучным и «соритмичным» друг другу: «оказались музыкально-ритмичны: движения, линии, жесты, слова, краски декораций, краски костюмов» [23, с. 110]. В комментариях к постановке миракля «Сестра Беатриса» М. Метерлинка в театре Комиссаржевской Мейерхольд призывал не делать поспешных выводов по поводу возможного точного заимствования колористического и пластического решений, так как, по его утверждению, «был заимствован только способ выражения старых мастеров» [23, с. 247]. Совершенно очевидно, что перспективное решение режиссер видел не в «эклектичном» следовании образцу, а в выявлении особого эстетического кода, которому оказывался переподчинен единый пространственно-пластический рисунок спектакля.

Поиски путей к обретению условности нового качества требовали, по признанию Мейерхольда, обновления как формальных, так и содержательных принципов организации сценического процесса. Режиссер настаивал на необходимости отказа от поверхностных

клише модернистских стилизаций, в которых бы отсутствовало искание свежих приемов, создавалась только видимость нового подхода.

Значимой в «исканиях новых технических приемов» стала идея «превращения символического в декоративное», определенно отсылающая к эстетическим установкам модерна на преобразование мира по законам красоты. Как известно, в эстетической системе модерна именно декоративной интерпретации, эстетизации элементов художественного континуума отводилось особое место. Специфическое внимание к орнаментальным и пластическим возможностям, понимание их синестезийного потенциала роднило многих художников эпохи модерна. Будучи предметом особого интереса, орнамент в новом стиле не просто «подтверждал» свое декоративное предназначение, но наделялся глубоким символическим смыслом во всех его проявлениях, становился важным фактором стилового единства.

Декоративность становится для Мейерхольда важным формальным методом преобразования, провоцировавшим во многом искания новых приемов организации художественного произведения по принципу единого художественного целого. Размышляя над качествами декоративной стилизации, режиссер акцентировал внимание на заложенном в ней ритмопластическом потенциале, создающем ту самую, искомую, объединяющую условность сценической формы. Акцентирование обязательной ритмичности постановочной структуры, когда весь сценический механизм подчинен законам ритма, недвусмысленно ассоциируется с категорией орнамента, стоящего, по мнению Д. Сарабьянова, «на первом месте по способности проникновения в разные виды искусства и по возможности обретать новый смысл, ранее с орнаментом не ассоциировавшийся» [6, с. 212]. Таким образом, опора на принцип декоративной орнаментализации, освобожденной в эпоху модерна от сугубо служебной, живописной задачи, открывала возможности поиска приемов пересоздания сценического пространства по законам динамической структуры, зримо воспринимаемой формы, к организации которой применимы выразительные возможности других искусств.

Кризис прежних «маршрутов» стилового преобразования, к которым Мейерхольд с определенного момента относил и аналитическую стилизацию, поиски новых средств выразительности привели к выдвиганию на авансцену дискурса «излюбленного приема Балагана» — гротеска. Как известно, эпоха модерна существенно повысила художественный «градус» метода, наполнив его обновленным философско-э-

стетическим содержанием. Повышенный интерес Мейерхольда выявил потенциал гротеска как строго синтетического и подчеркнуто условного приема символизации, создающего без обилия деталей всю полноту жизненного содержания. Размышляя в своей статье «Балаган» об исторических аспектах самого термина, Мейерхольд отмечал родовую черту орнаментального гротеска — парадоксальное соединение в живописном «тексте» «разнороднейших явлений природы», «стилизированных растений с фантастическими и звериными фигурами, с сатирами, кентаврами..., с масками, гирляндами плодов, с птицами, оружием, сосудами» [23, с. 227]. Следовательно, как заключает режиссер, гротеск обладает высокой степенью органичности перехода одной формы в другую, способностью «мешать» в единое целое «противоположности, сознательно создавая остроту противоречий» [23, с. 225]. Именно такой специфический тип художественной образности, основанный на принципе объединения в «синтезе экстрактов противоположностей», открывал, по Мейерхольду, возможность познания мира во всей его разноликости, приближая, тем самым, «зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого» [23, с. 226]. По мнению постановщика, балансировка между различными образно-смысловыми планами, заложенная в основу гротеска, создает не только знаковую амбивалентность таинственных намеков, подмен и превращений, но запускает необходимый механизм творческой активации, приводящий «зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию» [23, с. 227].

Особый интерес представляло для режиссера исследование визуальной выразительности гротеска. Возвышая последний в системе художественности, Мейерхольд делал знаковый, созвучный миропониманию модерна, акцент на декоративно-орнаментальной составляющей метода. С точки зрения режиссера, гротеск стремится «подчинить психологизм декоративной задаче» [23, с. 229], что фактически приводит к определению гротеска как выразительно пластического метода.

Размышляя о «скрытых пружинах» метода режиссер делает крайне важное замечание о том, что «в элементах гротеска таятся элементы танца; только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче...» [23, с. 229]. Ключевую идею о ценности гротеска Мейерхольд исследует с различных сторон, привлекая в качестве примера принципиальные положения известных театральных систем: «Недаром греки искали танца в каждом ритмическом движении... Недаром японец, подающий на сцене своей возлюбленной цветок, напоминает своими движениями даму из японской кадрили» [23, с. 229].

Выразительная динамика орнаментальных движений гротеска, декоративность в широком смысле слова, подмеченная «во всех театрах, где царил гротеск» [23, с. 229], создавала, по мнению Мейерхольда, возможности для выхода к необходимой, подлинной сценической условности. Проецирование декоративно-орнаментального мышления традиционных культур на современный сценический материал виделось постановщику логичным и необходимым действием. Пластика, переведенная на новый понятийный уровень, способствовала бы, как считал режиссер, созиданию современного восприятия, внедрению нового смысла экзистенции артиста в сценическом пространстве. Подчеркивая объединяющее свойство пластического искусства в предшествующих театральных системах, выделяя танцевальную доминанту гротеска, Мейерхольд стремился заново открыть утерянные механизмы единства, способные привести к необходимой условности отдельные компоненты сценического целого.

Кратко резюмируя позицию режиссера, подчеркнем, что в своих теоретических и практических исканиях Мейерхольд обосновывал необходимость движения к такой степени условности в стилизации, которая отвечала бы задаче создания общей стилистической трактовки. Перспективным режиссеру виделось не «эклектичное» следование образцу, а выявление особого эстетически выразительного кода, подчинявшего весь пространственно-пластический рисунок спектакля. Используя принцип игрового подхода к стилизуемому материалу, режиссер стремился к возможности овладеть сверхнатуралистической функцией, позволяющей «изображать» не только сам предмет, но и намекать на его сущность, не создавая при этом точной копии себя. В результате, в сценической практике были опробованы новые ресурсы формообразования, созвучные известным художественным новациям стиля модерн.

Феномен стилизации эпохи модерна предстает многомерным, сложным явлением, сочетавшим в себе различные варианты прочтения, по-разному соотносившиеся с общей парадигмой художественного процесса рубежа XIX–XX веков. Сформированная эстетическая концепция «преломления» проложила новые пути решения проблем стилевой трансформации. Оказавшись в ряду ярчайших маркеров модерна, стилизация явилась точкой схождения и пересмотра многих знаковых дилемм театрального процесса. Активный поиск новых возможностей преобразования обусловил разнообразие творческих решений. С одной стороны, значимо проявил себя «исследовательский» подход к традиции.

«Исповедовавшие» его деятели Старинного театра, опираясь на методичное изучение театральных систем прошлого и тщательное реконструирование стиля, стремились включить проведенные «исторические» штудии в новую сценическую реальность. С другой стороны, альтернативные поиски сугубо современного подхода, основанного на глубоком преобразовании стилистического образца, выявили необходимость переосмысления прежних композиционно-художественных решений. Отправным положением режиссерских исканий Вс. Мейерхольда стал отказ от прямого заимствования в пользу поиска условности и символических средств ее выражения, что привело к созданию специфических сценических приемов, выделению главенствующего образного импульса стилистической трансформации, исследованию возможностей декоративности и гротеска. Таким образом, разновекторность развития метода стилизации в эпоху модерна позволила расширить поисковое пространство постановочных решений, стимулировала создание принципиально иной, новаторской модели сценического пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Овэс Л. С. Художники сцены. СПб.: ЛИК, 2004. 213 с.
2. Борисова Е. А. Русский модерн: Архитектура. Живопись. Графика: альбом. М.: Галарт: АСТ, 1998. 359 с.
3. Кириков Б. Архитектура петербургского модерна: Особняки и доходные дома. СПб.: Изд-во «Журнал «Нева», 2003. 512 с.
4. Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. М.: Галарт: АСТ, 1998. 431 с.
5. Кириченко Е. И. Модерн. К вопросу об истоках и типологии // Советское искусствознание. 1979. № 78/1. С. 249-284.
6. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.
7. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / ВНИИ искусствознания. М.: Искусство, 1988. 285 с.
8. Кириллов А. В. Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда // Режиссура: взгляд из конца века: сб. ст. / сост. О. Н. Мальцева. СПб. РИИИ. 2005. 248 с.

9. Максимов В. И. Театр. Рококо. Символизм. Модерн. Постмодернизм. СПб.: Гиперион. 2013. 367 с.
10. Титова В. Г. Мейерхольд и Комиссаржевская: модерн на пути к Условному театру: учеб. пос. СПб.: СПбГАТИ, 2006. 175 с.
11. Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 432 с.
12. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом. Фолио, 2013. 224 с.
13. Ханик Л. Ю. Стилизация в эстетическом дискурсе модерна: к проблеме художественно-эстетических исканий русского театрального искусства рубежа XIX–XX веков // Вестник молодых ученых. Серия: Исторические науки. 2007. № 3. С. 122–126.
14. Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002, 534 с.
15. Власов В. Г. Теория формообразования в изобразительном искусстве. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2017. 380 с.
16. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
17. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Акад. проект, 1999. 512 с.
18. И. Стравинский — публицист и собеседник. М: Советский композитор, 1988. 501 с.
19. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973–1975. Т.6.
20. Тубли М. П. Так все же — «Стиль» или «Эпоха»? //Архитектурный альманах. Вып. 3. СПб.: Изд.-полиграф. комплекс НП – Принт, 2018. С. 19–27.
21. Новый стиль и декадентство // Зодчий. Архитектурный и художественно-технический журнал. СПб., 1902. № 6. С. 65–70.
22. Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
23. Мейерхольд В. Э. Статьи, речи, письма, беседы: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 350 с.
24. Нащокина М. В. Европейская архитектурная интеграция на рубеже веков (Национальное и интернациональное в европейском модерне) //

Модерн и европейская художественная интеграция: мат-лы междуна-
род. конф. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2004. С. 373–386.

25. Давидич Т. Ф. Ведущая роль неоромантического направления
в архитектуре в процессе перехода от эклектики к модерну
[Электронный ресурс] // Новый университет: серия
«Актуальные проблемы гуманитарных и общественных наук.
2016. № 7–8 (64–65). С. 52–56.

26. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. М.: Навона,
2014. 560 с.

27. Стрельцова Е. И. Частный театр в России. От истоков до начала
XX века. М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. 635 с.

REFERENCES

1. Ove`s L. S. *Xudozhniki sceny`*. SPb.: LIK, 2004. 213 s.
2. Borisova E. A. *Russkij modern: Arxitektura. Zhivopis`. Grafika: al`bom*. M.: Galart: AST, 1998. 359 s.
3. Kirikov B. *Arxitektura peterburgskogo moderna: Osobnyaki i doxodny`e doma*. SPb.: Izd-vo «Zhurnal «Neva», 2003. 512 s.
4. Kirichenko E. I. *Russkij stil`. Poiski vy`razheniya nacional`noj samoby`tnosti. Narodnost` i nacional`nost`. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII – nachala XX veka*. M.: Galart: AST, 1998. 431 s.
5. Kirichenko E. I. *Modern. K voprosu ob istokax i tipologii* // *Sovetskoe iskusstvoznanie*. 1979. № 78/1. S. 249-284.
6. Sarab`yanov D. V. *Stil` modern. Istoki. Istoriya. Problemy`*. M.: Iskusstvo, 1989. 293 s.
7. Sternin G. Yu. *Xudozhestvennaya zhizn` Rossii 1900–1910-x godov / VNII iskusstvoznaniya*. M.: Iskusstvo, 1988. 285 s.
8. Kirillov A. V. *Stilizaciya v dorevolucionnom teoreticheskom nasledii V. E`. Mejerxol`da* // *Rezhissura: vzglyad iz koncza veka: sb. st. / sost. O. N. Mal`ceva*. SPb. RIII. 2005. 248 s.
9. Maksimov V. I. *Teatr. Rokoko. Simvolizm. Modern. Postmodernizm*. SPb.: Giperion. 2013. 367 s.

10. *Titova V. G.* Mejerxol`d i Komissarzhevskaya: modern na puti k Uslovnomu teatru: ucheb. pos. SPb.: CPbGATI, 2006. 175 s.
11. *Sarab`yanov D. V.* Russkaya zhivopis`. Probuzhdenie pamyati. M.: Iskusstvoznaniye, 1998. 432 s.
12. *Niczsche F.* Sumerki idolov, ili kak filosofstvuyut molotom. Folio, 2013. 224 s.
13. *Xanik L. Yu.* Stilizatsiya v e`steticheskom diskurse moderna: k probleme xudozhestvenno-e`steticheskix iskanij russkogo teatral`nogo iskustva rubezha XIX–XX vekov // Vestnik molody`x ucheny`x. Seriya: Istoricheskie nauki. 2007. № 3. S. 122–126.
14. *Evreinov N. N.* Demon teatral`nosti. M.; SPb.: Letnij sad, 2002. 534 s.
15. *Vlasov V. G.* Teoriya formoobrazovaniya v izobrazitel`nom iskusstve. SPb.: Izd-vo SPb. un-ta, 2017. 380 s.
16. *Bely`j A.* Simvolizm kak miroponimanie / Sost., vstup. st. i prim. L. A. Sugaj. M.: Respublika, 1994. 528 s.
17. *Xanzen-Lyove A.* Russkij simvolizm. Sistema poe`ticheskix motivov. Rannij simvolizm. SPb.: Akad. proekt, 1999. 512 s.
18. *I. Stravinskij* — publicist i sobesednik. M: Sovetskij kompozitor, 1988. 501 s.
19. *Bryusov V. Ya.* Sobranie sochinenij: v 7 t. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1973–1975. T.6.
20. *Tubli M. P.* Tak vse zhe — «Stil`» ili «E`poxa»? // Arxitekturny`j al`manax. Vy`p. 3. SPb.: Izd.-poligraf. kompleks NP – Print, 2018. S. 19–27.
21. *Novy`j stil` i dekadentstvo* // Zodchij. Arxitekturny`j i xudozhestvenno-texnicheskij zhurnal. SPb., 1902. № 6. S. 65–70.
22. *Voloshin M. A.* Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1988. 848 s.
23. *Mejerxol`d V. E`.* Stat`i, rechi, pis`ma, besedy` : v 2 ch. M.: Iskustvo, 1968. Ch. 1. 350 s.
24. *Nashhokina M. V.* Evropejskaya arxitekturnaya integratsiya na rubezhe vekov (Nacional`noe i internacional`noe v evropejskom moderne) // Modern i evropejskaya xudozhestvennaya integratsiya: mat-ly` mezhdunarod. konf. M.: Gos. in-t iskusstvoznaniya, 2004. S. 373–386.
25. *Davidich T. F.* Vedushhaya rol` neoromanticheskogo napravleniya v arxitekture v processe perexoda ot e`klektiki k modernu [E`lektronny`j

resurs] // Novy`j universitet: seriya «Aktual`ny`e problemy` gumanitarny`x i obshhestvenny`x nauk. 2016. № 7–8 (64–65). S. 52–56.

26. *Znosko-Borovskij E. A. Russkij teatr nachala XX veka*. M.: Navona, 2014. 560 s.

27. *Strel`czova E. I. Chastny`j teatr v Rossii. Ot istokov do nachala XX veka*. M.: RATI–GITIS, 2009. 635 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ханик Л. Ю. — annalari2@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khanik L. Yu. — annalari2@mail.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 образовательной степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_ «Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: **«Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»**).

Файлы иллюстраций и диаграмм, именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье

(например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. РАССМОТРЕНИЕ РУКОПИСЕЙ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись (или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его в указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнародование авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2018 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 4 (63) 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 24.10.2019 Формат 70×100/16.
Тираж 300.

Отпечатано ООО «ЦИФРОФСЕТ»
199178, Санкт-Петербург,
6 линия Васильевского острова, д. 63