



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



№ 5(64)  
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, доц. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*Дорогие читатели!*

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

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

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

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

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

*С искренними пожеланиями научного и творческого вдохновения*

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

## СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия .....	2
Вступительное слово ректора .....	3

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Бонелли В.</i> Карнавал итальянок. Итальянские танцовщицы в Санкт-Петербурге в эпоху Петипа.....	6
<i>Емельянова Г. Н.</i> От постклассицизма к постмодернизму. «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ю. Григоровича и М. Бежара.....	20
<i>Никитина Т. В.</i> Мариус Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж: Об истории сотрудничества.....	38
<i>Новик Ю.О., Лаврова С. В.</i> Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Мерсом Каннингемом.....	50
<i>Сакамото де Мясников Ф. М. Т.</i> Лазаро Карреньо: К 50-летию творческой деятельности.....	71
<i>Уайли Р. Дж.</i> Нотации Николая Сергеева в Гарвардском университете и балеты Мариуса Петипа .....	85

### МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

<i>Конотоп И. М.</i> Киноракурс хореографии Иржи Килиана .....	94
--	----

### ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

<i>Комлева Г. Т.</i> О некоторых проблемах современного хореографического образования .....	111
---	-----

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Зинина А. С.</i> Оперная пенталогия: «Сверлийцы» в контексте развития жанра «звуковой драмы» в новой музыке .....	117
<i>Кузнецова А. И.</i> Анализ генезиса акустических пространств оперных театров .....	134
<i>Переверзева М. В.</i> Инструментальные искания Кейджа и Крама: Параллели и парадоксы .....	149
Правила направления и опубликования научных статей.....	160
Порядок рецензирования научных статей .....	164
Редакционная политика журнала .....	166
Редакционная этика журнала .....	167
К сведению подписчиков .....	168

# CONTENTS

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

## THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Bonelli V.</i> Carnival of Italians. Italian dancers in St. Petersburg during the era of Petipa .....	6
<i>Emelyanova G. N.</i> From postclassical to postmodernism. The Nutcracker by P. Tchaikovsky in production by Y. Grigorovich and M. Bejart .....	20
<i>Nikitina T. V.</i> Marius Petipa and Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges: The history of cooperation .....	38
<i>Novik Yu. O., Lavrova S. V.</i> Bob Rauschenberg in the history of postmodern dance: A period of creative collaborations with Merce Cunningham .....	50
<i>Sakamoto de Myasnikov F. M. T.</i> Lazaro Carreño: On the 50th anniversary of creative activity .....	71
<i>Wiley R. J.</i> Notations of Nikolai Sergeev at Harvard University and Petipa's ballets .....	85

## CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Konotop I. M.</i> Movie view choreography. Jiří kylián .....	94
---	----

## BALLET DANCER TRAINING

<i>Komleva G. T.</i> To problems of modern choreographic education .....	111
--	-----

## THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Zinina A. S.</i> Opera's pentalogy Sverlyans in the context of the development of the general of "sound drama" in the new music .....	117
<i>Kuznetsova A. I.</i> Analysis of the genesis of acoustic spaces of opera houses .....	134
<i>Pereverzeva M. V.</i> Cage's and Cramb's instrumental searches: Parallels and paradoxes .....	149
Requirements for author's manuscripts .....	160
Peer-review .....	164
Editorial policy .....	166
Ethics policy .....	167
To data of followers .....	168

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

### КАРНАВАЛ ИТАЛЬЯНОК. ИТАЛЬЯНСКИЕ ТАНЦОВЩИЦЫ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ В ЭПОХУ ПЕТИПА

Бонелли В.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Независимый исследователь. Виа привата Сартирана, д. 6, Милан, 20144, Италия.

В статье представлена галерея итальянских танцовщиц, которые гастролировали в Петербурге во второй половине XIX века — от К. Гризи и Ф. Черрито до П. Леньяни и других итальянок, приезжавших после нее, но не сумевших привлечь к себе внимания публики и балетоманов. Автор характеризует внешние данные и профессионализм итальянских балерин с привлечением мемуарной литературы и архивных материалов.

**Ключевые слова:** итальянские танцовщицы второй половины XIX века, Мариус Петипа, Императорский балет.

### CARNIVAL OF ITALIANS. ITALIAN DANCERS IN ST. PETERSBURG DURING THE ERA OF PETIPA

Bonelli V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Independent researcher. Via privata Sartirana 6, 20144 Milano, Italia (Milan, Italy).

The article presents a gallery of Italian dancers who toured in St. Petersburg in the second half of the 19th century — from C. Grisi and F. Cerrito to P. Legnani and other Italians who came after her but failed to attract the attention of the public and ballet fans. The author characterizes the appearance and professionalism of Italian ballerinas using memoirs and archival materials.

**Keywords:** Italian dancers of the second half of the XIX century, Marius Petipa, Imperial Ballet.

Период масштабного присутствия итальянских танцовщиц в Санкт-Петербургских Императорских театрах во второй половине XIX века — отдельный период в истории русского балета.

### *Первая волна итальянских танцовщиц*

Выпускницы известной Академии танца миланского театра «Ла Скала», итальянки привезли в русскую столицу стилистические черты миланской школы. Они оказались не по душе дирекции Императорских театров: жесткие движения и угловатые линии, которые резко разнились с элегантностью и гармоничностью французского стиля, питавшего русский балет.

Вместе с тем, никто не мог отрицать виртуозную технику танцовщиц: ловкость, лишенная эстетического и артистического чувства, прежде всего, напоминала цирковые номера. Восхищала выразительность, свойственная итальянскому театральному стилю, в тех случаях, когда ярко выраженные черты, будь то драматичные или же комичные, не превращались в гротеск. Строгие русские критики не упускали случая подробно описать выражение лица только что прибывших танцовщиц. Они положительно оценивали яркую грациозность обладательниц щедрых форм — невысоких брюнеток с полными ногами.

Мариус Петипа умел угождать вкусам публики, а также считать доходы<sup>1</sup> Императорских театров от его балетов. Он не только согласился работать с крайне востребованными итальянскими танцовщицами, но и поставил для них свои лучшие балетные произведения. При всем этом, он ценил именно тех итальянских танцовщиц, которые были расположены к освоению русской хореографической школы. О своих требованиях к итальянским танцовщицам в Санкт-Петербурге он говорил следующее: «(падение балета за границей объясняется тем — В. Б.), что там постоянно уклоняются от настоящего серьезного искусства, переходя в танцах в какие-то клоунские упражнения. Балет — это серьезное искусство, в котором должны главенствовать пластика и красота, а не всевозможные прыжки, бессмысленное кружение и поднимание ног выше головы. Это не искусство, а, повторяю вам еще раз, — клоунада. Эта итальянская школа и губит балет, <...> приучая публику к феериям. <...> Искусство заменяется танцами или грубого, неприличного характера или акробатическими упражнениями» (цит. по: [1, с. 123-126]).

<sup>1</sup> Петипа вел учет стоимости билетов на спектакли в своем дневнике.

*Вторая волна итальянских танцовщиц*

Неприкасаемые Карлотта Гризи (1819–1899) и Фанни Черрито (1817–1909) не были мишенью для уничижительных комментариев во время своих романтических приключений в России. Обе были ученицам достопочтенного Карла Блазиса и учились в его классе по совершенствованию танца. Блазис также преподавал в Театральном училище при московском Большом театре с 1861 по 1864 гг. Уже не юные, они приезжали в Россию в расцвете славы. За плечами Гризи и Черрито была прекрасная карьера и солидная репутация, приобретенная на сценах главных европейских театров и достойная сцены Парижской оперы.

Отношение к итальянским танцовщицам второй волны, выступавших на сценах Императорских театров с конца 50-х годов и до середины 60-х годов XIX века, было менее позитивным, если не, враждебным.

Первой балериной второй волны стала *Амалия Феррарис* (1828–1904), которая танцевала только один сезон (1858/1859 годов) в Санкт-Петербурге. Поговаривали, что она не нашла покровителя. Критики видели в ней типичную итальянскую танцовщицу с округлыми формами и сильными, крепкими ногами. Лишенная красоты, она не имела, по мнению русских критиков, драматического таланта, высоко ценимого в итальянской школе. Исполненные ею роли в сочиненных для нее балетах Жюль Перро («Фауст», «Влюбленный Дьявол» и «Эолина, или Дриада») показались невыразительными. Однако все отметили совершенство техники исполнения ею большого Pas de deux на известную музыкальную тему Паганини «Венецианский карнавал», в частности — технику исполнения тройных пируэтов на пуантах.

Следующий сезон ознаменовался приездом другой итальянской балерины — *Каролины Розати* (1826–1905), известной своей драматической игрой, импозантностью и особенно выразительным взглядом. Розати обрадовала публику качествами, одобряемыми в русской школе, — актерской игрой, грациозностью и элегантностью. В техническом плане она была типичной представительницей стиля *terre à terre*: избегала партий с большим количеством вариаций для балерины. Она выступала в балетах «Корсар», «Газельда, или Цыгане» Жюль Перро, «Пакеретта» и «Грациелла» Сен-Леона, «Севильская жемчужина» Петипа. Она также добилась того, что для нее был поставлен балет

«Дочь фараона»<sup>2</sup>. После восьми представлений она покинула Россию и оставила сцену.

В 1866 году в Санкт-Петербург на один сезон прибыла *Клаудина Кукки* (1834–1913). Она была принята в труппу императорского балета для выступления в десяти спектаклях, состоящих из балетов Перро «Катарина, дочь разбойника» и «Эсмеральда». Специально для нее и *Христиана Иогансона* Петипа сочинил *Pas de deux*, добавленное в балет «Эсмеральда» и носившее долгое время название «*на Кукки*». Сорок лет спустя в своей автобиографии балерина описала свое пребывание в России и поведала о восторженных овациях и подарках русского царя [3]. Однако только одна вариация, которую следовало исполнять «а ля Кукки», запомнилась зрителям. Критики, при этом, пришли к выводу, что Кукки не отвечала вкусам русской публики. Самые суровые из них неодобрительно отзывались о ее итальянском стиле исполнения в самом обычном его понимании, то есть, когда скорость ловко и хитро затмевала сложность исполнения. Помимо слабости мимического таланта, в балерине также нашли и иные недостатки итальянских танцовщиц, а именно: отсутствие красоты и грациозности.

*Гульельмина Сальвиони* (1842–?) стала последней балериной из второй волны итальянских танцовщиц. По настоянию Сен-Леона ее пригласили в Петербург в 1867 году для исполнения главной партии в его новом балете «Золотая рыбка». Но в этом спектакле, как и в постановке «Фауст» Перро, обновленной Петипа, балерина была не на высоте таланта, достойного парижской репутации. Критики отметили «тяжесть ее ног» и общее недовольство танцовщицей балетоманами.

### *«Цунами» итальянских танцовщиц*

С перерывом в двадцать лет итальянские танцовщицы вновь заблестали на сцене Императорских театров России. На этот раз их было настолько много, что можно было говорить о «цунами». Третье поколение выпускниц миланской школы также представляли школу Блазиса. Некоторые были воспитанницами легендарной Катерины Беретты<sup>3</sup>,

<sup>2</sup> В своих «Мемуарах...» [1, с. 49-50] Петипа рассказывает о танцовщице, которая могла рассчитывать на «крепкую дружбу» директора Андрея Сабурова, и по этой причине стала первой исполнительницей партии Аспиччи в балете «Дочь фараона». Этот балет, поставленный в 1862 г., ознаменовал начало карьеры балетмейстера Петипа, однако для Розати он стал «лебединой песней».

<sup>3</sup> Впоследствии Беретта стала директором Академии танца театра «Ла Скала» и своей частной школы, расположенной на улице Тре Альберги, д. 17 в Милане.

предположительно некогда преподававшей в Санкт-Петербурге. По причине яркоститаланта этих танцовщиц стали называть «Плеядой».

В летних садах и на островах Северной столицы амбициозные антрепренеры организовывали и за небольшие деньги спектакли, ориентированные на массового зрителя. В саду «Ливадия», который впоследствии переименовали в «Кин-Грусть», в «Аркадии», в камерных театрах или на импровизированных площадках при северном сиянии белых ночей можно было увидеть самые необыкновенные цирковые номера, экстравагантные спектакли, оперетты с хореографическими партиями, сокращенные версии модных балетов с кордебалетом.

Помимо образования итальянские танцовщицы могли похвастаться также прочной репутацией, приобретенной в театрах Парижа, Лондона и Вены, но соглашались, при этом, исполнять второстепенные партии. Они надеялись, что любые выступления помогут получить дебют на сцене Мариинского театра, который щедро платил гастролировавшим артистам. В летний период (когда Императорские театры были закрыты) балетоманы наведывались на спектакли с участием итальянок в летние сады. Публике хотелось посмотреть на лаконичные костюмы в итальянском стиле (нижнее белье, короткие юбки или просто колготки). Эти наряды подчеркнуто облегали силуэт, обнажая при этом ноги танцовщиц. Пресса пестрела комментариями и сравнениями костюмов танцовщиц с костюмами акробатов.

«Итальянским периодом» принято считать пятнадцать лет с момента приезда *Вирджинии Цукки* в Санкт-Петербург в 1885 г. и до прощального вечера *Пьерини Леньяни* с русской столицей в 1901 году.

«Божественная» *Вирджиния Цукки* (1847–1930) дебютировала в летнем саду «Кин-Грусть» летом 1885 года. Группа балетоманов, в том числе и молодой Александр Бенуа<sup>4</sup>, по достоинству оценили ее талант и привлекли внимание к ней высшего общества и прессы. Директору Императорских театров поступило предложение ангажировать ее. Однако, будучи человеком двора и утонченных вкусов, Иван Всеволожский, сначала ответил на него отказом, сославшись на то, что сцена Мариинского театра должна сохранять свой строгий сдержанный стиль. В этом решении его поддержал Петипа, охарактеризовавший итальянскую танцовщицу, как «неистовую виртуозку», способную получить приглашение в Гранд-Опера. Впрочем, после успешных

<sup>4</sup> Будущий художник «Русских сезонов» в возрасте пятнадцати лет был заморожен выступлением Вирджинии Цукки. Он посвятил ей наполненные страстью страницы [3, с. 309-312].

выступлений перед царской семьей во дворце Красного Села контракт с Цукки все-таки был одобрен.

Для своего дебюта в балете «Дочь фараона» Цукки должна была выучить партию Аспиччи всего лишь за две недели. В тот вечер, а также и в других спектаклях («Тщетная предосторожность», «Эсмеральда», «Приказ короля») она произвела фурор. Прежде всего, она показала свой драматический талант, пылкий темперамент, подвижность лица и выразительность взгляда. Казалось, что она играет всеми частями своего тела.

Хотя эксперты посчитали элевацию и баллон в ее исполнении слабыми, исключительная виртуозность танцовщицы не вызвала сомнений. Кто-то пустил слух, что она могла протанцевать на пуантах весь Невский проспект, не забывая при этом постоянно улыбаться. Известный вальс «Помнишь ли ты?» в ее интерпретации, полностью выполненный на пуантах, стал легендой. Но многие пуристы все же назвали ее полухарактерной танцовщицей, так как не одобрили неистовство ее исполнения и костюм (балерина выступала в очень коротких пачках, подходящих для выступлений в летних садах, но не на императорской сцене).

Итальянский стиль Цукки, а именно, ее откровенная средиземноморская чувственность, грубоватые жесты, растрепанные волосы (особенно в конце исполнения вариации!) не прошли цензуру. Она получила негласное прозвище «Степка-растрепка»<sup>5</sup>. О бытовых привычках Цукки также сохранились нелестные воспоминания. Скальковский, к примеру, написал следующее: «Много поэзии у Вирджинии, но два дня тому назад я послал ей 12 бутылок красного вина, а сегодня снова требует двадцать! На сцене — поэзия, а дома — слишком много прозы. Моим вином спаивать своих компатриотов-макаронников, живущих в Петрограде!» (цит. по: [5, с. 122]).

*Мария Джури (1865–1912), сестра Аделины Джури (1872–1963), находясь проездом в Москве, также выступила в театре «Кин-Грусть» в 1885 году и была названа «соперницей» Цукки. Сергей Худеков прозвал ее «Геркулес». Крепкие ноги делали танцовщицу выносливой: она вошла в историю итальянской виртуозности как танцовщица, оспаривавшая первенство Пьерины Леньяни в исполнении множественных пируэтов. Ходил слух, что она исполнила 32 фуэте в Лондоне в 1888 году.*

<sup>5</sup> Аллюзия на название сборника детских стихотворений «Struwelpeter» Генриха Гофмана, переведенного на русский язык в 1849 году как «Степка-растрепка».

В 1884 году Петипа ездил в Варшаву для знакомства с танцовщицей, выступавшей в то время в театре «Вельки», и оценки перспектив заключения с Джури трудового контракта. В письме, адресованном Всеволожскому, балетмейстер написал: «Госпоже Джури девятнадцать лет, роста она маленького, миловидна, но искусством живописать душевные движения еще не владеет. Ступни у нее большие и плоские; полное отсутствие гибкости и элевации в мускулах, в пуантах есть ее живость и блеск, но этими па она злоупотребляет, что вызывает у нее многократные сильные потрясения своего корпуса, избличающие постоянное усилие. Я видел ее в балете «Жизель». Мимика у нее слабая, танцует она в манере той новой итальянской школы, которая вот уже несколько лет, к сожалению, вздумала вводить новшества в истинные, благородные, прекрасные традиции танца и добилась лишь уродливого искажения этого искусства. Если хороший вкус будет и дальше приноситься в жертву технической виртуозности, если танец будет сводиться к одним лишь тур-де-форсам да акробатическим фокусам и в основе его не будет лежать разум, прелестное это искусство превратится в низкое ремесло; оно не только не будет совершенствоваться, а выродится и упадет в ничтожество. Простота и естественность приемов — вот чего неизменно должны требовать от танца разум и здравый смысл. Таким образом, хорошенько понаблюдав и хорошенько пораздумав, я пришел к выводу, что искусство г-жи Джури недостаточно еще разработано и отшлифовано, чтобы она могла занять место первой балерины Большого императорского театра в Санкт-Петербурге» [1, с. 115-116]. Вопреки возражениям Петипа, в 1899 году Мария Джури все же дебютировала на императорской сцене в балетах «Коппелия» и «Тщетная предосторожность».

*Джиованнина Лимидо* (1851–1890) — танцовщица, которая могла быть достойной кандидатурой для поступления в императорскую труппу. В театре «Аркадия» в 1887 году ее бурно приветствовали балетоманы. «Восемь пируэтов, в то время как на императорской сцене русские танцовщики делают четыре», — восторгался танцовщик и балетмейстер Николай Легат. Он называл ее виртуозность «колоссальной», а ее технику «феноменальной». Некоторые ее движения противоречила законам равновесия, но, исполняя их, она уделяла большое внимание формальному изяществу (чего нельзя сказать о многих других итальянских танцовщицах). Например, при исполнении трех туров на пуантах Лимидо умела держаться в изящной позе, чтобы впоследствии медленно остановиться в застывшей позе. Почему императорская сцена была ей недоступна? Скорее всего, —

из-за отсутствия красоты и женственности в силуэте и в чертах лица. Александр Плещеев воспроизвел оценку Петипа, якобы, данную внешним данным танцовщицы: «Если бы Лимидо была красивой, она бы являлась первой балериной как среди бывших, так и среди нынешних танцовщиц» [6, с. 34].

В 1887 году дирекция Императорских театров пригласила на работу в Россию Эмму Бессоне (1861–1922). В случае с нею «дюжие» черты (а именно: «слоновьи ноги») танцовщицы также препятствовали возможному успеху. При этом, внешне неприглядная Бессоне крепко стояла на «стальных пальцах» и владела техникой *terre à terre*. Она с легкостью и без поддержки кавалера исполняла двойные туры на пуантах.

Помимо ее стойкости, лишаящей партнеров возможности двигаться, большим преимуществом Бессоне было умение удерживать равновесие, которое она демонстрировала в устойчивых аттитюдах на пуантах. В оценках критиков грациозность и изящество отошли на второй план, и неутомимую балерину прозвали «танцевальной машиной». Лев Иванов и Петипа поставили для нее полуфантастический балет «Гарлемский тюльпан». Впоследствии балет прозвали «полу-голландским», а бедняжку Бессоне «полу-танцовщицей». Получив от критиков большое число прозвищ (самое грубое — «атлет мужской хореографии»), Эмма Бессоне покинула Санкт-Петербург, протанцевав один сезон.

После Бессоне Елена Корнальба (1860–?) появилась на императорской сцене. По поводу ее дебюта балетмейстер Петипа оставил в своем дневнике следующий комментарий: «...есть талант к танцам, но отсутствует мимический талант и музыкальный слух» [7]. На следующий год после «Гарлемского тюльпана» Петипа сочинил балет «Весталка». Не имея ни мимического таланта, ни выразительности, необходимых для драматических сцен этого спектакля, Корнальба не смогла покорить публику. Тем не менее, исключительное техническое исполнение не могло быть оспорено. Корнальба впервые выполняла целый арсенал технических трюков: последняя вариация и кода *Grand pas d'action* завершались согласно итальянской традиции кругами с *jetés en tournant*, в момент исполнения которых балерина походила на наклоненный волчок. Такой головокружительный финал производил сенсацию. Во время вариаций публика приветствовала танцовщицу бурей аплодисментов. Сама Корнальба поясняла, что только ежедневными упражнениями, она смогла достичь такого виртуозного уровня техники. Однако для пуристов этого было мало: критики осуждали ее за отсут-

ствие темперамента, выразительности, красоты и складного телосложения. Сочиненный для Корнальба новый балет «Талисман» Петипа стал последним спектаклем балерины в Санкт-Петербурге. Спектакль не имел большого успеха, и Корнальба, награжденная прозвищем «колосс виртуозности», распрощалась с публикой Петербурга.

Одновременно с Корнальба в Мариинский театр в 1888 году была приглашена *Луиджия Альджизи* (1867–?) (но исключительно в статусе *qui pro quo*). Ее выступления в балетах «Катарина» и «Зорайя» были враждебно встречены публикой и прессой, а Петипа обвинили в неудачном выборе и заставили объясниться: «Почему обвиняют меня? По поручению моих начальников я отправился в Рим посмотреть на г-жу Альджизи, которая была осведомлена о моем приезде. Она уехала из Рима без предупреждения, сказав, что у нее лихорадка, видимо, лихорадка от страха» (цит. по: [5, с. 126]). Возможно, именно во время этой поездки в Италию Петипа посетил школу Беретты в Милане, где он смог оценить другую выпускницу «Ла Скала» — Ирэнэ Сирони (1874–1961), первую танцовщицу Королевского театра Вены. По поводу исполнительства Сирони, он, в частности, написал: «У нее есть пальцы, адажио, хорошее телосложение и миловидное лицо; красивые зубы и выразительные глаза. Балон у нее не прямой, но хорошие прыжки en tournant. Пантомиму я не увидел. Итальянский стиль. Она подходит» [8, л. 6]. К сожалению, в Санкт-Петербурге ее не пригласили.

В 1899 натиск итальянских танцовщиц усилился: в столицу по рекомендации Петипа приехала артистка первого разряда *Карлотта Брианца* (1867–1930). Шарм невысокой грациозной брюнетки сразу же был оценен. Она успешно дебютировала на сцене Мариинского театра в балете «Гарлемский тюльпан», а в 1890-м она с триумфом выступила в балете «Спящая красавица», поставленном для нее Петипа. Самые строгие критики были к ней снисходительны, так как она первой из соотечественниц поддалась влиянию русской школы.

Изначально ее порицали за несовершенства, типичные для учеников миланской школы (то есть жесткость и грубость). Однако вскоре, наблюдая за русскими танцовщицами и проделывая специальные упражнения, она смогла добиться качеств, свойственных русскому стилю, а именно, мягкости и плавности. Отменная виртуозная техника Брианца поражала в таких балетах, как «Эсмеральда», «Талисман», «Царь Кандавл», «Калькабрино». Поговаривали, что в день спектакля балерина в отличие от других итальянских балерин, ничего не ела и не пила, чтобы оставаться невероятно легкой.

*Антонietta Дель-Эра* (1860–1945) была приглашена после Брианцы, сразу же затмила предшественницу невероятной техникой. До выхода на сцену Мариинского театра в 1892 году, совсем юной Дель-Эра приезжала в Санкт-Петербург для выступления в театре «Аркадия» в 1886 году. В очередной приезд критики наши ее постаревшей, подурневшей и отяжелевшей [9, с. 206]. После ее дебюта в «Спящей красавице» она выступила в поставленном для нее балете «Щелкунчик». Дель-Эра оправдала свою репутацию выдающейся виртуозки, за что заслужила прозвище «Голиаф».

Обладая необыкновенной силой исполнения на пуантах, она могла выполнить три тура без поддержки кавалера и была даже способна сразу перейти из позиции «на коленях» в позицию «стоя», не наклоня торс. В дополнении к мощным ногам, итальянская танцовщица, в отличие от большинства своих соотечественниц, обладала замечательной элевацией, чему способствовал ее высокий рост. Никто еще не выполнял с успехом столько удивительных акробатических трюков и ловких номеров. Впрочем, ее все же упрекнули за презрительное отношение к кордебалету и балетмейстеру Петипа.

Итальянский период достиг наивысшей точки с приездом в Санкт-Петербург в 1893 году *Пьерины Леньяни* (1868–1930), уже увенчанной лаврами в Италии, Лондоне, Париже и Америке. Самые недоверчивые русские критики, сомневающиеся в итальянской школе, признали представительницу виртуозной школы исключительным феноменом. В отличие от других итальянок, мастерство Леньяни, хотя и приближалось к акробатизму, не теряло своей элегантности, и поэтому было высоко оценено. У нее не находили ни единого следа жесткости, характерной для итальянской школы. Наоборот, ее движения были плавными, гладкими, женственными и всегда гармоничными. У нее было милое выражение лица, живые глаза, веселая улыбка, очень подвижная мимика. Пьерина не была красивой. Она была невысокого роста, крепкого телосложения; руки ее были искривлены, а мощные ноги демонстрировали выступающие мускулы.

Такая комплекция была результатом не только усердного труда, но также и привычек итальянцев питаться избыточно. Корреспонденту еженедельного английского издания «The Sketch» он сообщила, что ее плотный завтрак включал кофе с молоком, подаваемый с яичным желтком и говяжьей вырезкой; после репетиций обед состоял из четырех и до шести блюд, а также бокала Кьянти; после вечернего спектакля подавался бульон с несколькими яичными желтками в нем [10, р. 3].

Ее движения были идеальны словно стрелки часов, но у нее все же нашли недостаток — отсутствие вдохновения на сцене. По мнению критиков, именно этот недостаток стал причиной того, что итальянская знаменитость, несмотря на многочисленные попытки, так и не смогла получить приглашение в Парижскую Оперу. За исключением нескольких неодобрительных комментариев, публика была околдована ослепительной, ранее невиданной виртуозностью Ленъяни. Для нее не существовало технических трудностей, она с легкостью справлялась с ними.

Из множества пируэтов Ленъяни настоящей сенсацией, а также ее визитной карточкой, стали 32 *fouettés en tournant*, исполняемые на одном месте. Рассказывали, что она тренировалась на очерченном мелом по форме рубля маленьком круге. Во время паузы при исполнении коды Ленъяни вставала в центр сцены, подавала знак дирижеру оркестра и демонстрировала 32 пируэта, а балетоманы взяли в привычку считать их в полный голос<sup>6</sup>. Именно Ленъяни впервые исполнила трюк с пируэтами в балете «Золушка». Благодаря своим специальным итальянским балетным туфлям-пуантам, она ранее демонстрировала его в лондонском театре «Альгамбра». За восемь лет пребывания в Санкт-Петербурге Ленъяни исполнила множество балетов, поставленных для нее Петипа и Ивановым: «Золушку», «Лебединое озеро», «Синюю бородю», «Раймондю», «Привал кавалерии», «Жемчужиню» и «Барышню-служанку». Балерина также удостоилась титула *Prima ballerina assoluta*.

Ленъяни выступала и в возобновленных спектаклях («Катарина, дочь разбойника», «Конек-горбунок», «Коппелия», «Корсар», «Талисман», «Камарго»), заново засверкавших благодаря виртуозности балерины. Согласно критикам, на протяжении своего долгого пребывания в России танцовщица также испытала на себе влияние русской хореографической школы: она переняла эlegantный стиль и грациозные движения русских танцовщиц.

Успех Ленъяни, прерванный возвращением в Италию к больной матери, приглушил успех последней из известных итальянских танцовщиц, ангажированных императорскими театрами, — *Карлотты Замбелли* (1875–1968). Известная танцовщица, для которой судьба готовила блистательное будущее, танцевала в Санкт-Петербурге только в сезоне 1901 года. Однако это не помешало ей вызвать восхищение

---

<sup>6</sup> Джури соперничала с Ленъяни в исполнении такого количества пируэтов. Цукки выполняла 18, а Замбелли – 15.

зрителей своей превосходной техникой и мимической живостью в возобновленных балетах «Коппелия», «Жизель» и «Пахита».

В 1899 году красавица *Пальмира Поллини* (?–?) появилась на мгновение в русской Северной столице и выступила в балетах «Царь Кандавл» и «Пахита». Она запомнилась как типичная итальянская брюнетка небольшого роста с чарующими глазами.

*Лина Кампано* (?–?) приехала в Санкт-Петербург в 1900 году. Ее имя встречается в записях Петипа: «23 сентября. «Царь Кандавл» с Линой Кампано — очень плохо. Г-жа Кампано правда очень плоха, она не будет танцевать. Ей заплатят 3000 франков» [7, л. 23].

По поводу выступлений *Энрикетты Гримальди* (1874–?), первой танцовщицы Дрезденского королевского театра, Петипа записал в своем дневнике: «плоха» в «Жизели» (6 октября 1904 г.) и «ужасна» в «Спящей красавице» (25 сентября 1904 г.). Он также добавил: «Действительный упадок нашего искусства. Я не поеду в театр из-за этого. Мне это противно!! Гримальди — фиаско» [2, р. 159].

*Антонietta Ферреро* (?–?) также приехала в Санкт-Петербург в 1904 году. Ей посчастливилось встретить Петипа, который уже почти завершил свою карьеру. Как и прежде, он не пожалел своих сил и записал в дневнике, что показал ей балет «Коппелия», предназначенный для ее дебюта, а также что сочинил две вариации и три выхода в коде «Тщетной предосторожности» [2, р. 126-127]. Расхваливая ее прекрасную элевацию и невероятный *ballon*, балетмейстер все же оценивал ее «плохой» танцовщицей, потому что «Г-жа Ферреро не смогла успешно выполнить адажио и запоминает с трудом. Но особенно, потому что она «уже стара для выступлений здесь» [2, р. 127].

Последней итальянской танцовщицей, на которую постаревший метр потратил свое время, заставив ее репетировать многие па, стала *Чечилия Черри* (1872–1931). Через 15 лет после первого появления в балетах Саракко в Михайловском театре, она (в 1905 году) выступила на сцене Мариинского театра. Петипа положительно оценил балерину: «3-ье января. Г-жа Черри — хорошо». Он записал после дебюта в дивертисменте «Маскарад»: «9 января. Г-же Черри много аплодировали» [2, р. 191]. Однако дальнейшие выступления прервала революция. Танцовщица без промедления покинула Санкт-Петербург, находясь на осадном положении.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Мариус Петипа*. Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
2. Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.) Pessac, MSHA. 2019. 183 p.
3. *Cucchi C.* Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici. Rome: Enrico Voghera, 1904. 220 p.
4. *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 5 кн. Изд.2-е, доп. Кн. Первая, Вторая, Третья. М.: Наука, 1993. 720 с.
5. *Худеков С.* История танцев: в 4 ч. Петроград: Тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова. 1918. Ч. IV. 309 с. Репринт. М.: Миэль, 2008. 312 с.
6. *Плещеев А.* Наш балет. СПб.: Планета музыки, 2009. 576 с.
7. Записки Мариуса Петипа. РГАЛИ. Ф. 1945. Оп. 1. Д. 1.
8. Запись из рукописей Петипа. ГЦТМИМ. Ф. 205.
9. *Скальковский К.* В театральном мире: Наблюдения, воспоминания и рассуждения / СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1899. XXXIX, 396 с.
10. Б/н // The Sketch. 26.04.1893. P. 3.

## REFERENCES

1. *Marius Petipa*. Materialy` . Vospominaniya. Stat` i. L.: Iskuststvo, 1971. 448 s.
2. Mémoires du maître de ballet des Théâtres impériaux Marius Ivanovitch Petipa / P. Melani (éd.) Pessac, MSHA. 2019. 183 p.
3. *Cucchi C.* Venti anni di palcoscenico. Ricordi artistici. Rome: Enrico Voghera, 1904. 220 p.
4. *Venua A.* Moi vospominaniya: v 5 kn. Izd.2-e, dop. Kn. Pervaya, Vtoraya, Tret` ya. M.: Nauka, 1993. 720 s.
5. *Xudekov S.* Istoriya tancev: v 4 ch. Petrograd: Tip. «Petrogradskoj gazety` » S. N. Xudekova. 1918. Ch. IV. 309 s. Reprint. M.: Mie` l` , 2008. 312 s.
6. *Pleshheev A.* Nash balet. SPb.: Planeta muzy` ki, 2009. 576 s.
7. Zapiski Mariusa Petipa. RGALI. F. 1945. Op. 1. D. 1.

8. Zapis` iz rukopisej Petipa. GCzTMIM. F. 205.

9. Skal`kovskij K. V teatral`nom mire: Nablyudeniya, vospominaniya i rassuzhdeniya / SPb.: Tip. A. S. Suvorina, 1899. XXXIX, 396 с.

10. B/n // The Sketch. 26.04.1893. P. 3.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бонелли В. — [valentina.bonelli@icloud.com](mailto:valentina.bonelli@icloud.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bonelli V. — [valentina.bonelli@icloud.com](mailto:valentina.bonelli@icloud.com)

УДК: 792.8

ОТ ПОСТКЛАССИЦИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ.

«ЩЕЛКУНЧИК» П. И. ЧАЙКОВСКОГО В ПОСТАНОВКЕ

Ю. Н. ГРИГОРОВИЧА И М. БЕЖАРА

Емельянова Г. Н.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия.

Статья посвящена балету «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ю. Н. Григоровича (1966) и М. Бежара (1998) — представителей постклассицизма и постмодернизма в хореографическом искусстве XX века. Автор решает задачу определить принципы развития музыкально-хореографической драматургии балетов Григоровича и Бежара и художественную ценность каждого из этих спектаклей. Основой анализа балетов, созданных Григоровичем и Бежаром, стали видеозаписи спектаклей. В заключение автор приходит к выводу, что Григоровичу и Бежару — представителям разных направлений в хореографическом искусстве XX века удалось создать спектакли высокого художественного уровня. Эти балеты обозначили некие вершины на пути воплощения музыки Чайковского в балете «Щелкунчик». Один из путей — развитие традиции классического балета (спектакль Григоровича), другой — свободное толкование музыки автора, без опоры на традицию классического балета, но с учетом высочайших достижений техники классического танца (балет Бежара).

**Ключевые слова:** балет «Щелкунчик», М. Петипа, П. И. Чайковский, Ю. Н. Григорович, М. Бежар.

FROM POSTCLASSICAL TO POSTMODERNISM. *THE NUTCRACKER* BY P. TCHAIKOVSKY IN PRODUCTION BY Y. GRIGOROVICH AND M. BEJART

Emelyanova G. N.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Fucika, 15, St. Petersburg, 192238, Russian Federation.

The article is devoted to the ballet *The Nutcracker* by P. I. Tchaikovsky staged by Y. Grigorovich (1966) and M. Bejart (1998) — the representatives of postclassicism and postmodernism in the choreographic art of the 20th

century. The author sets a task to define the principles of development of musical and choreographic dramaturgy of ballets of Y. Grigorovich and M. Bejart and the artistic value of each of these performances. The basis for the analysis of the ballets created by Y. Grigorovich and M. Bejart were the videos of these performances. The author comes to the conclusion that Y. Grigorovich and M. Bejart – representatives of different directions in the choreographic art of the 20th century – managed to create performances of high artistic level. These ballets have marked some summits in the way of the realization of the music of P. I. Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker*. One of the ways – the development of the tradition of classical ballet (performance Y. Grigorovich), the other one is a liberal interpretation of the music of the author, without reliance on the tradition of classical ballet, but with consideration of the highest achievements of classical dance technique (ballet M. Bejart).

**Keywords:** ballet *The Nutcracker*, M. Petipa, P. I. Tchaikovsky, Y. Grigorovich, M. Bejart.

В музыковедческой и балетоведческой литературе существует мнение, что из всех балетов П. И. Чайковского «Щелкунчик» наиболее сложен для сценического воплощения [1, с. 364], так как содержание музыки его отдельных сцен «выходит за пределы балетных образов» [2, с. 140] и, «наверное, останется нераскрытым на балетной сцене» [3, с. 24-25]. Так возможно ли адекватное музыке хореографическое воплощение данного балета?

В данной статье анализируется «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ю. Григоровича и М. Бежара – выдающихся хореографов второй половины XX – начала XXI века, которым, по нашему мнению, удалось проникнуть в глубинное содержание музыки композитора и создать спектакли, отразившие художественные идеи своего времени.

М. Бежару и Ю. Григоровичу суждено было родиться в один год и даже в один месяц. М. Бежар родился первого января 1927 года, Ю. Григорович второго января того же года. Но история балета поставила перед ними разные задачи.

В творчестве М. Бежара воплотилась идея модернизма в балете, главная ценность которого – новизна и абсолютная свобода творчества. Выразительными средствами балетмейстера становятся танец, пантомима, слово, пение и даже фрагменты видеозаписей. Искусство балет-

мейстера может быть условно отнесено к постмодернизму как некоему завершающему этапу развития модернизма в XX веке. Классический танец порой становится одним из выразительных средств спектаклей М. Бежара. Но эстетика классического балета не есть суть его самовыражения, его искусства.

По мнению автора, Ю. Григорович в своем творчестве подытожил достижения русского хореографического искусства XX века, базирующегося на традиции классического балета. Творчество балетмейстера может быть условно соотнесено с понятием постклассицизма в русском хореографическом искусстве XX века.

Понятие «постклассицизм» не является, в отличие от постмодернизма, общепринятым в искусствоведении в целом и в балетоведении в частности. Поэтому здесь необходимо сделать небольшое авторское отступление, чтобы раскрыть и обосновать данный термин.

Характерными особенностями отечественной музыки, живописи и хореографического искусства 1960–1980-х годов становятся не только поиски новых выразительных средств, но и их соединение с неоклассическими тенденциями.

«Возникшая в первой половине XX века, неоклассическая тенденция вспыхивает с новой силой в русской музыке во второй половине 60-70-х годов», — утверждает исследовательница музыкального искусства О. Аверьянова [4, с. 13]. Как важную особенность этого периода музыковеды выделяют стилевой плюрализм, который в искусстве означает принципиальную возможность соединения разных стилевых манер внутри одного стиля. Источником вдохновения для композиторов становится опора на весь предшествующий опыт современной и классической музыки, приведший к новому восприятию любого стиля «как системы средств» [5, с. 173]. Эти тенденции были характерны для творчества композиторов Р. Щедрина. Э. Денисова и А. Шнитке.

Реформа П. Чайковского в классическом балете второй половины XIX века, суть которой выражалась в симфонизации балетной партитуры, нашла свое продолжение в музыке композиторов-соратников Ю. Григоровича. Новое видение симфонической музыки в балете воплотилось в спектаклях, созданных А. Меликовым («Легенда о любви»), А. Хачатуряном («Спартак»), А. Эшпаем («Ангара»).

В живописи этого периода неоклассические тенденции ярко проявились в творчестве художницы Т. Назаренко [6, с. 53]. Ярким пред-

ставителем театрально-декорационного искусства в балете становится С. Вирсаладзе, работавший в тесном содружестве с Ю. Григоровичем. Для творчества художника был характерен «живописный симфонизм декорационного решения» [7, с. 101], органично сливавшийся с симфоническим действенным танцем Ю. Григоровича.

В хореографическом искусстве основоположником неоклассицизма принято считать Д. Баланчина (1904–1983). Истоки же этого направления восходят к «Шопениане» М. Фокина и танцсимфонии «Величие мироздания» Ф. Лопухова. В своих бессюжетных одноактных балетах Д. Баланчин использовал классический танец, обогащенный свободной пластикой и элементами модерна. Танцевальный образ вырос из музыкального и взаимодействовал с ним. Однако в сюжетных балетах хореограф по-прежнему оставался на позициях хореодрамы, и пантомима являлась здесь главным двигателем действия. «В его (Д. Баланчина — Г. Е.) творчестве «танцсимфония» и «драмбалет» не сливаются, а существуют как отдельные жанры, противоположные по характеру. Балетмейстер переходит от одной из них к другой, но они у него не синтезируются и не дают в своем взаимном слиянии некоего нового качества» [8, с. 214].

К обобщению и синтезу этих жанров пришли лишь балетмейстеры-новаторы 1960–1980-х годов. Этот период определяется постановками Ю. Григоровича, И. Бельского, Л. Якобсона, Н. Касаткиной, В. Василева, О. Виноградова и других талантливых отечественных балетмейстеров. По утверждению выдающегося русского балетоведа В. Ванслова, «наиболее же ярко особенности нового этапа в развитии балетного театра проявились в творчестве Ю. Григоровича» [9, с. 175]. По мнению исследователя, «в творчестве Григоровича сохранены все завоевания, достигнутые благодаря сближению с драматическим театром, и вместе с тем обобщены и синтезированы достижения его предшественников в танцевальном решении действия» [8, с. 26].

В балетах Ю. Григоровича симфонически развитая музыкально-хореографическая драматургия соединяется с живописным симфонизмом декорационного решения спектакля. Главным выразительным средством здесь является классический танец, возведенный балетмейстером в некий абсолют, который впитывает в себя элементы пантомимы, народных танцев, свободной пластики и акробатики.

По мнению автора, искусство Ю. Григоровича знаменует особое направление в балете второй половины XX века, убедительно противо-

стоящее постмодернизму в хореографическом искусстве. Это направление может быть условно названо, в противовес постмодернизму, постклассицизмом, как неким проявлением неоклассических тенденций.

Музыка П. И. Чайковского вдохновляла обоих балетмейстеров на протяжении всего их творческого пути. Но к балету «Щелкунчик» они обратились в разные периоды своего творчества. Ю. Григорович создал этот спектакль в 1966 году, т.е. в период расцвета своих творческих сил. М. Бежар обратился к «Щелкунчику» в 1998 году — в поздний период своего творчества, в пору мудрости и подведения итогов.

«Симфонией детства, одиноким, совершеннейшим художественным явлением» назвал музыку «Щелкунчика» Б. Асафьев [10, с. 194]. Для музыки «Щелкунчика» характерна малая форма и принцип сжатой драматургии. Черты театра кукол соединены здесь с принципом симфонического развития.

В этом балете П. И. Чайковский воплотил важную для своего творчества тему романтического порыва и стремления человека к своей мечте через борьбу и страдания. Каждый из хореографов по-своему развил эту тему в своем балете, нашел свое собственное понимание музыки Чайковского. Ю. Григорович создал хореографическую пьесу-симфонию, где пантомимно-танцевальные сцены внешнего действия неразрывно связаны с симфонически развитой хореографической драматургией действия внутреннего. Частично изменив либретто, балетмейстер остался в рамках русской традиции. Главной героиней его балета является Маша. Дроссельмейер — это мудрый и таинственный волшебник-маг. Елка символизирует в этом спектакле весь мир, вселенную.

«Щелкунчик» М. Бежара тяготеет к жанру балета-биографии. Хореограф не использует в своем спектакле симфонически развитый танец. Драматургию здесь движет внешнее действие, где танец соединяется с пантомимой и словом. Автор постоянно присутствует в спектакле: рассказывает о своем детстве, о важных впечатлениях своей жизни. Внутренним действием в этом балете является философская мысль балетмейстера. Она и становится связующей нитью всего балета М. Бежара.

Увертюра балета создает образ счастливого, беззаботного детства с его мечтами и надеждами. Она вводит в настроение первых сцен спектакля. Первый акт балета начинался по замыслу М. Петипа со сцены украшения и зажигания елки. В постановке Ю. Григоровича

она была посвящена сбору гостей. В этой сцене завязывается не только внешнее действие, но и внутреннее. Гости движутся перед занавесом. Девочки устремляются на праздник мелким семенящим бегом — *pas couru*, на основе которого формируется хореографическая тема танцующих на празднике Маши и ее подруг, хореографические мотивы-интонации кукол и снежинок. В движениях мальчиков возникают колкие *jetés passés* вперед, которые ассоциируются с хореографией оловянных солдатиков. Выход Дроссельмейера с куклой «Щелкунчик» знаменует зарождение его гротескной темы. *Grands jetés* с согнутыми ногами, исполняемые вперед-назад без продвижения, а затем стремительные *jetés passes* вводят в водоворот колдовской силы таинственного мага.

У М. Бежара балет начинается с рассказа автора о своем детстве и радостном празднике Рождества. На протяжении всего балета хореограф ведет за собой зрителей, комментируя происходящее и приоткрывая глубинные тайны своей души. В первой картине балета перед зрителем предстают главные герои — мальчик Бим, кот Феликс и Мефистофель, который по замыслу балетмейстера ассоциируется также и с балетмейстером М. Петипа — кумиром М. Бежара. Эти персонажи являют собой три ипостаси самого балетмейстера. Бим — детская наивность и непосредственность, Мефистофель — философская сущность его души и кот Феликс — некая ироничность восприятия жизни.

Наиболее полно хореографически разработан образ Мефистофеля. Здесь классический танец соединяется с гротеском, свободной пластикой и элементами акробатики. Хореографическая тема напоминает некий загадочный символ, который раскрывается с разных сторон по ходу развития хореографического действия. В первой сцене балета в хореографическом мотиве Мефистофеля доминирует широкая II позиция, *à laseconde* и *arabesque* с опущенным вниз корпусом, переходящий в стойку на руках. Этот хореографический мотив становится мотивом-интонацией Мефистофеля и от сцены к сцене обогащается все новыми движениями и жестами. Мефистофель-Петипа родственен по своей драматургической задаче Дроссельмейеру Ю. Григоровича. Он ведет по жизни лирического героя Бима и пробуждает в нем его духовную сущность. В опорных моментах спектакля Мефистофель задает хореографическую тему, которую затем развивают другие персонажи.

Кот Феликс пластически родственен хореографическому образу Мефистофеля-Петипа, однако не содержит его демонического начала. Он скорее олицетворяет некую идеальную модель танцовщика труппы Бежара. Кот Феликс исполняет наиболее сложные комбинации экзер-

сиса М. Петипа, соло на музыку Танца пастушков и виртуозную мужскую вариацию из *Pas de deux* второго акта.

Мальчик Бим напоминает героя хореодрамы. Он танцует лишь в оправданных для танца ситуациях: участвует в экзерсисе М. Петипа, вторит хореографическим мотивам Мефистофеля. Лишь в дуэте с мамой, в *Andante*, возникает его «чистый» хореографический образ, отражающий лирическую ипостась автора.

Появляется мама<sup>1</sup>, которая дарит сыну подарок, завернутый в белый шелк. В музыкальной драматургии первого акта главенствует типичный для П. И. Чайковского принцип волнообразного симфонического развития. Он отражает три этапа сценического действия. Каждая из кульминаций вырастает из тех чудес, которые появляются в сказке.

Первый этап — сцена украшения елки, и первое чудо — момент ее зажигания. У Ю. Григоровича это пантомимная сцена, в которой дети в восторге застывают перед явившимся им волшебством. У М. Бежара в этом фрагменте мальчик Бим засыпает, и Мефистофель вводит его в мир танца. Мефистофель приобретает здесь облик властного педагога — М. Петипа. М. Петипа в длинном халате, напоминающем королевскую мантию, руководит уроком и обучает Бима классическому танцу. Экзерсис в этой сцене начинается с широкой II позиции — одного из «таинственных знаков» хореографической темы Мефистофеля-Петипа. Уже первые комбинации экзерсиса отражают своеобразие хореографического «почерка» М. Бежара: корпус учеников во II позиции свободно опускается вниз, руки упираются в пол, заноски исполняются в положении «лежа на спине».

Необходимо заметить, что классический танец является основой хореографии балетмейстера. Здесь свободно преломляются элементы свободной пластики, танца модерн и пантомимы. Чистый классический танец возникает в этом балете лишь в *Pas de deux* второго акта. «Классический балет — источник модерна, постоянное созидание, преобразование и эволюция техники танца», — утверждает М. Бежар [12, с. 3].

Вторая кульминация — сцена оживления кукол и знакомство Маши со Щелкунчиком. Именно в этом фрагменте, в колыбельной в спектакле Ю. Григоровича в хореографическом тематизме Маши

<sup>1</sup> Мать М. Бежара умерла, когда ему было семь лет, но ее образ остался для балетмейстера олицетворением женской красоты и духовности. «Моя мать, — говорит в этом балете М. Бежар — божественное воспоминание, которое со временем приобретало для меня все большую и большую значимость. Ее образ становился в моем воображении все более далеким и загадочным» [11].

утверждается ее лейтпоза *arabesque*, которая лишь изредка появлялась в ее сольном танце в галопе.

В спектакле М. Бежара танцуют куклы Фауста и Мефистофеля (как воспоминание о детских играх балетмейстера и его сестры). Перед сценой оживления кукол в хореографической теме Мефистофеля появляется пластический мотив, в котором чародей усилием воли сжимает руку в кулак и словно открывает вход в мир прекрасных грез и мечтаний Бима. Этот пластический мотив становится лейтмотивом и проходит в течение всего танца с куклами, в сцене появления страшных видений, а затем в Финальном вальсе второго акта.

В играх детей участвует и мама. В этом эпизоде балетмейстер использует интересный драматургический прием: танцы как бы рождаются из рисунков М. Петипа, появляющихся на заднике, на экране. Это так называемые «балетмейстерские экспликации М. Петипа», опубликованные в нашей стране в книге «Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи» [13, с. 179, 189].

Третий этап и третье чудо — сцена роста елки. В музыке этой сцены есть грандиозный подъем звучности, наглядно иллюстрирующий видение Маши. Вместе с тем, это и поэма нарастающих чувств, вначале робких и скорбных, затем все более и более расцветающих, светлых. «Эпизод заканчивается утверждением человеческого начала — победным гимном *fff* всего оркестра, — утверждает А. Альшванг, — после ужасных видений наступает реакция: рост и утверждение личных чувств через преодоление угнетенности» [14, с. 714].

В постановке Ю. Григоровича эта сцена знаменует важный этап внутреннего действия, решенный средствами классического танца. Здесь обогащается хореографическая тема Маши: следуют *piqué* в *arabesque* с левой, а затем с правой ноги. Этот хореографический мотив продолжают *jetés entrelacés* с правой и левой ноги. Затем *arabesque* «вспыхивает» в хореографическом мотиве *grand pas de chat, pas de bourrée entournant* и в стремительных *grands jetés entoutnant* в *I arabesque* по кругу. Эта сцена передает внутренний порыв героини, становление ее личности.

В балете М. Бежара этот эпизод знаменует собой продолжение внешнего действия. Перед глазами изумленного Бима неожиданно появляется увеличенный до огромных размеров подарок мамы, представляющий собой торс Венеры<sup>2</sup> С. Боттичелли. Мальчик карабкается по статуе вверх, пытаясь обнять и поцеловать прекрасное видение.

<sup>2</sup> Автор говорит о картине С. Боттичелли «Рождение Венеры».

Но его порыв завершается падением вниз в объятия Мефистофеля. Тот резко отбрасывает Бима. В спектакле М. Бежара этот фрагмент олицетворяет устремленность героя к любви и духовности.

Интересно решена постановка М. Бежара сцена битвы Мышиного короля и Щелкунчика. Силой своего волшебства Мефистофель-чародей вызывает страшные видения из детства М. Бежара. В исполнении Мефистофеля возникает хореографический мотив, состоящий из *degagé* левой ногой в *à la seconde*. Одновременно вытянутая правая рука сжимается в кулак, передавая усилие чародея. Затем следует *développé* правой ногой в сторону на 90°. Хореографический мотив продолжают *développé* вперед левой ногой и через *passé développé* назад на 90°. Комбинацию завершают дьявольские прыжки в «разножку» в поперечный шпагат с согнутыми ногами.

Далее перед испуганным Бимом появляются видения (человеческие фигуры с елками). Чудища надвигаются, повторяя хореографический мотив Мефистофеля, и преследуют мальчика. Герой стремится убежать, но Мефистофель властным движением толкает его по направлению к чудищам. Бим принимает хореографическую тему Мефистофеля и бросается в толпу страшных видений. В этот момент чудища вместе с Мефистофелем исчезают. Статуя разворачивается и перед мальчиком предстает грот с изображением Мадонны с младенцем на руках. Из грота выходит мама.

Преодоление страха — это испытание, данное герою Мефистофелем и своеобразная инициация у Бима. Главное чудо спектакля Ю. Григоровича — освобождение от заклятья и обретение человеческого облика у Щелкунчика — происходит благодаря подвигу Маши. Героиня бросает свечу в Короля мышей, преодолевая страх, стремясь спасти Щелкунчика. Это также своеобразная инициация для Маши.

В спектакле М. Бежара главным чудом становится лирический дуэт Бима и его мамы (Картина вторая. № 8. *Andante*). В музыке — тема *Andante*, т.е. спокойный размеренный трехдольный вариант темы роста елки. В спектакле М. Бежара здесь происходит вход во внутреннее действие. Дуэт знаменует собой духовное соединение Бима с мамой, становление его личности. Хореография дуэта соединяет в себе классический танец, танец модерн и свободную пластику.

Тема мамы и Бима рождается из хореографических мотивов, в которых доминируют *écartée*, *arabesque* и поза танца модерн — *contraction*. *Arabesque* проходит в обводках с ангелами и Бимом, а затем соединя-

ется с высокими акробатическими поддержками. Эта неожиданная «вспышка» хореографической разработки не имеет продолжения в спектакле М. Бежара, но заявляет о себе отдельными отзвуками в дальнейших пантомимно-хореографических сценах спектакля.

В балете Ю. Григоровича *Andante* знаменует собой зарождение любви Маши к принцу-Щелкунчику. Эта сцена проникнута светлой надеждой и устремленностью героев к счастью. В хореографии дуэта происходит становление хореографической темы принца: скинув с себя обличье деревянной куклы, герой устремляется к своей спасительнице Маше.

Его преображенный хореографический образ строится на основе лейтпозы (*arabesque*) Маши. Хореографический мотив принца складывается из *arabesque* с переходом в IV позицию, затем следуют *relevé* в *arabesque* и *failli* в IV позицию. Принц в постановке Ю. Григоровича — не просто партнер, поддерживающий танцовщицу. В *Andante* развивается не только хореографическая тема героини, но и тема принца-Щелкунчика. У принца-Щелкунчика утверждается его собственная хореографическая тема. Вначале следует хореографический мотив-интонация, состоящая из *grand jeté* в I *arabesque*, два *tours* в воздухе, *relevé* в I *arabesque* по диагонали 6-2, которая повторяется два раза. Ее дополняют двойные *cabrioles* в I *arabesque* по диагонали 2-6, завершающиеся *relevé* в I *arabesque*. Тема героини также обогащается *tours piqué* в I *arabesque* по кругу в связке с *tours chaînés*.

Вальс снежных хлопьев отражает в музыке П. И. Чайковского сложный мир детской души, в котором произошел перелом от детства к юности. Чувства героев раскрываются здесь в тесной связи с природой. Особую неповторимость и своеобразие придают музыкальной теме вальса ритмические особенности, которые заключаются в синкопировании темы. Б. Асафьев назвал метр этого вальса двойным трехдольным [10, с. 91].

В постановке Ю. Григоровича снежинки — «это одновременно и свита, сопровождающая, несущая, укрывающая героев» [4, с. 180]. Хореографическая тема снежинок строится на основе бега на пальцах *pas couru*, который, как указывалось выше, появлялся уже в сцене сбора гостей, у девочек, спешащих на праздник. Далее тема обогащается *changement de pieds* на пуантах, *piqué* в *arabesque* и *sissonne* в *arabesque*. В коде в хореографической теме снежинок возникают летящие, порывистые *grands jetés*: сне-

жинки движутся тремя кругами в разных направлениях, передавая духовное смятение юных героев, их порыв в неизведанное.

Хореографическая тема Маши и Принца развивается и обогащается. В их танце доминируют высокие прыжки *grand jeté*, *jeté entrelacé*, *grand pas de chat*. Герои прорезают диагоналями сцену, а затем, в репризе, в момент *crescendo* в музыке, устремляются по двум разнонаправленным кругам в стремительных *grands jetés en tournant*. Ю. Григорович связывает этот фрагмент со сценой роста елки, где у героини также проходили *grands jetés en tournant* по кругу. Балетмейстер объединяет тем самым важные этапы развития внутреннего действия балета — становление личности Маши и устремленности героев к счастью.

В постановке М. Бежара Вальс снежных хлопьев начинают Добрые ангелы и Феи, которые вызывают радостное волшебство зимы. Их хореографическая тема строится на движениях классического танца, заявленных в дуэте мамы и Бима и элементах свободной пластики. Здесь доминируют *ecartée* и *arabesque*, обогащенные *tours* и прыжками. Затем на санях выезжает Снежная королева — Фея зимы. Ее вывозят в санях скауты-ученики. Снежную королеву исполняет выдающаяся французская аккордеонистка Иветт Орнер<sup>3</sup>. Она исполняет на аккордеоне отдельные фрагменты музыки П. И. Чайковского, придавая им оттенки домашнего тепла и сердечности.

В веселых играх скаутов со снежками и в радостных танцах Ангелов и Фей не отражены драматические моменты музыки. Происходящее на сцене воспринимается как некий контрапункт к музыкальной драматургии балета. В финале этой картины на сцене появляется мама и Бим. Они усаживаются в сани вместе со Снежной королевой и отправляются в сказочное путешествие.

Дивертисмент характерных танцев второго акта в постановке Ю. Григоровича исполняют куклы. Танцы кукол созданы балетмейстером с помощью классического танца, обогащенного элементами характерных танцев. Здесь балетмейстер опирается на особенности национальной скульптуры. Куклы торжествуют победу Маши и Щелкунчика над силами зла. Каждая кукольная пара «как бы дублирует в миниатюрно-характеристическом выражении счастливо-поэтическую любовь, привязанность и дружбу Щелкунчика и Маши» [8, с. 182] и включа-

<sup>3</sup> Крестная мать М. Бежара также прекрасно играла на аккордеоне, и детские воспоминания балетмейстера позволили создать ему эту трогательную сцену.

ется в развитие единой музыкально-хореографической драматургии спектакля.

В «Щелкунчике» М. Бежара дивертисмент отражает радостные воспоминания детства хореографа. К национальным танцам в этом спектакле добавляется танец французской пары под аккомпанемент аккордеона, гитары и контрабаса. Таким образом, балет в постановке М. Бежара становится в некоторой степени «русским» «Щелкунчиком» на французский лад.

В постановке Ю. Григоровича Вальс цветов, *Pas de deux*, и Финальный вальс объединяются в единый раздел, тяготеющий к классической форме *grand pas*, так как все эти номера объединены единством симфонически развитой музыкально-хореографической драматургии. Лейтпоза Маши и Принца-Щелкунчика *arabesque* объединяет хореографические мотивы всех трех частей этого раздела. Это *grand pas* воспринимается как сцена венчания Щелкунчика и Маши. Для того чтобы создать торжественную атмосферу храма, балетмейстер вводит здесь образ танцующих канделябров, которые участвуют в Вальсе цветов, *Pas de deux* и в Финальном вальсе.

В «Щелкунчике» М. Бежара Вальс цветов, *Pas de deux* и Финальный вальс также составляют единый раздел. Эти номера не содержат симфонически развитой музыкально-хореографической драматургии, но объединяются единством философской мысли балетмейстера. И именно поэтому этот важный раздел балета, по нашему мнению, также тяготеет к хореографической форме *grand pas*, и может быть обозначен как «философское *grand pas* М. Бежара». На основе определений танцевальных форм, созданных современным балетоведом Б. Илларионовым, здесь возможно применить и такое понятие как «классическая форма с элементами БМФК», где БМФК — «большая многофигурная композиция» [15, с. 22].

В Вальсе цветов солирует мама Бима в белом платье. Ее сопровождают кавалеры в черных костюмах и с белой розой в руке. Этот танец вызывает ассоциации с *Adagio* Авроры и четырех кавалеров из первого акта «Спящей красавицы» П. И. Чайковского-М. Петипа. В танце участвует Бим, кот Феликс, Добрые ангелы и исполнители танцев дивертисмента. Вальс заканчивается высокой поддержкой, в которой мама застывает в позе «перевернутого» *arabesque*, которая доминировала в ее хореографическом тематизме в первом акте, в дуэте с Бимом.

*Pas de deux* второго акта — это симфоническая кульминация музыкальной и хореографической драматургии всего балета. По насыщенности внутренним действием оно близко сцене роста елки. В постановке Ю. Григоровича *Pas de deux* воспринимается, как указывалось ранее, как сцена венчания Щелкунчика и Маши. С точки зрения внутреннего действия, это хореографический образ, утверждающий торжество любви героев, их юношескую устремленность к жизненным бурям, добру и свету.

*Pas de deux* в постановке М. Бежара представляет большой интерес для исследователей. В спектакле французского балетмейстера перед началом *Pas de deux* Ведущий гала-концерта объявляет, что зрителям будет показано подлинное *Pas de deux* М. Петипа. Однако М. Петипа не ставил балет «Щелкунчик», а лишь написал сценарий этого спектакля. Хореография балета была создана балетмейстером Л. Ивановым.

Можно предположить, что М. Бежар создал этот номер по мотивам хореографических постановок М. Петипа и Л. Иванова, увиденных им в период своей работы в Лондоне с Н. Сергеевым (о чем рассказывает М. Бежар в спектакле). В целом это *Pas de deux* отражает стиль М. Петипа и даже отдаленно напоминает хореографию Л. Иванова. Так, например, «обводка» балерины с партнером с *battu* правой ногой в финале *adagio Pas de deux* восходит к хореографии Л. Иванова из *adagio* второго акта «Лебединого озера». В пользу этого предположения свидетельствует и то, что здесь в постановке М. Бежара возникают движения, не встречающиеся в классических балетах, дошедших до нас из XIX века. Так, в коде у солистки возникают прыжки *gargouillade (rond de jambe double)* в соединении с *tombé* и *tour en dehors* по диагонали 6-2, с которыми справится не каждая современная балерина. Однако эта тема требует специального исследования и выходит за рамки данной статьи.

С точки зрения хореографической драматургии эта сцена в постановке М. Бежара ассоциируется с обобщенными образами балетмейстера-творца и его музыки. Если для создания торжественной атмосферы храма Ю. Григоровичу понадобилось ввести образы танцующих канделябров, то М. Бежару для входа в «готический храм классического танца» [12, с. 48] был необходим черный цвет, как символ погружения в глубинные области человеческого сознания. Перед исполнением *Pas de deux* танцовщик и танцовщица переодеваются в черные одежды, словно подчеркивая сложное драматическое и философское содержание предстоящей картины.

Особое значение в *Pas de deux* приобретает средний раздел (*Pas de deux. Poco più mosso*), в котором возникают образы драматического напряжения и даже трагического отчаяния. «Очень сжат и «взрывают» подход к кульминации [2, с. 140] — проведению основной темы *Pas de deux*. Здесь происходит стремительное низвержение и разрушение музыкальной темы, которая затем вновь возрождается «из пепла» подобно птице Феникс в ликующем соль мажоре.

И в спектакле Ю. Григоровича, и в постановке М. Бежара в этом фрагменте поражает не только глубинное взаимодействие музыкальных и хореографических образов, но и потрясающее соответствие их графического воплощения на сцене и в клавире. С точки зрения хореографического искусства, низвержение музыкальной темы этого фрагмента может быть условно соотнесено с нисходящей диагональю 4-8 (рис. 1; 2).



Рис. 1. Нисходящая диагональ 4-8 (№ 14. *Pas de deux*)



Рис 2. Нисходящая диагональ 4-8. (№ 14. *Pas de deux*)

В постановке Ю. Григоровича в этом эпизоде Маша взлетает в высокую поддержку на вытянутых руках Принца-Щелкунчика. Ее «перевернутая» вниз головой поза *attitude* с низким уровнем поднятия ноги,

ассоциируется с состоянием некоего падения на взлете, что воспринимается особенно драматично и даже принимает некое трагическое звучание в соединении с характером музыки П. И. Чайковского. Затем, после спуска с поддержки, у героев следует хореографический мотив *piqué* в *arabesque*, *tour en dehors*, *chaînés*, исполняемый по двум нисходящим диагоналям из точки 5. Маша движется по диагонали 5-2, Принц-Щелкунчик — по диагонали 5-8. Движение героев по нисходящим диагоналям как бы усиливает состояние «низвержения» музыкальной темы. Затем в постановке Ю. Григоровича Маша вновь взлетает в высокую поддержку на руках Принца-Щелкунчика (на этот раз — в «высоком», торжествующем *attitude*, что совпадает с мажорным звучанием возрожденной музыкальной темы). И проходящая затем «перевернутая» поддержка у Маши уже воспринимается как некое ликующее состояние счастья героев.

В балете М. Бежара в этом фрагменте возникает зеркальная хореографическая диагональ 6-2, исполняемая балериной и танцовщиком. Здесь рождается хореографический мотив, состоящий из *sauté* с согнутыми ногами с продвижением по нисходящей диагонали 6-2. Затем следует приземление в IV позицию и два *pirouettes en dehors*, завершающиеся резким *port de bras* в левую сторону (правая рука в III позиции, левая — в подготовительной). Комбинация повторяется три раза. Затем в момент возрождения музыкальной темы у балерины-музы возникает высокая поддержка на плече партнера в *attitude* вперед с последующим *ronde* в *arabesque* и падением в «рыбку» с помощью танцовщика. В постановке М. Бежара непрерывные взлеты и падения исполнительницы не сливаются с состоянием ликующего мажора в музыке этого фрагмента. Контрапункт музыки и хореографии подчеркивает здесь глубинный драматизм *Pas de deux* П. И. Чайковского.

Хореографические интонации балерины-музы в *Pas de deux* М. Бежара поначалу не содержат ярко выраженной лейтпозы. Они устремляются то к *attitude*, то к *à la seconde*, то к *arabesque*. Балетмейстер-творец словно не может выбрать близкую его душе хореографическую «тональность». Но в финале *Pas de deux* возникает высокая поддержка балерины на плече партнера. Эта поза как бы символизирует соединение творца и его музыки в летящей позе *arabesque*.

В спектакле Ю. Григоровича балет завершается пробуждением Маши. Героине еще видится прекрасный Принц-Щелкунчик, который простирает к ней руки. Но мечта девочки истаивает, и окончательно пробудившись, она устремляется к кукле-Щелкунчику. Девочка прижимает игрушку к своей груди и ее душа наполняется предчувствием счастья.

Драматичен финал балета в постановке М. Бежара. Финальный вальс в этом спектакле выливается в общий радостный танец всех персонажей балета. Здесь, как указывалось ранее, у исполнителей неожиданно возникает пластический лейтмотив Мефистофеля. Однако в этом эпизоде он символизирует уже не вход, а выход из мира мечтаний и грез Бима. Герой поднимает брошенную ему Мефистофелем одежду и поспешно облачается в свой костюм подростка. Затем балетмейстер возвращает нас к первой сцене спектакля, в которой мама выносит подарок для сына. Бим достает из коробки статуэтку Венеры и радостно обнимает свое сокровище. Но после закрытия занавеса, на авансцене, в луче появляется фигура мамы. Ее рука устремлена вдаль, словно к исчезающему во Вселенной образу сына. Радость в восприятии жизни соседствует в балете М. Бежара с неизменным ощущением ее трагичности. И в этом двуединстве балетмейстер находит глубинный контакт с музыкой П. И. Чайковского.

Таким образом, Ю. Григоровичу и М. Бежару — представителям разных направлений в хореографическом искусстве XX века — удалось создать спектакли высокого художественного уровня. Эти балеты обозначили некие вершины на пути воплощения музыки П. И. Чайковского в балете «Щелкунчик». Один из путей — развитие традиции классического балета, другой — свободное толкование музыки автора, без опоры на традицию классического балета, но с «оглядкой» на ее высочайшие достижения.

«Щелкунчик» Ю. Григоровича вылился в сложный жанр музыкально-хореографической пьесы-симфонии о детстве. М. Бежар создал музыкально-хореографическую философскую пьесу, где философская мысль автора то совпадает с симфоническим развитием музыки П. И. Чайковского, то составляет с ней сложный контрапункт, который, тем не менее, неизменно работает на развитие драматургии спектакля. Возникает вопрос, какой из данных балетов одобрил бы сам автор музыки? Думается, что более понятным и духовно близким стал бы для П. И. Чайковского спектакль Ю. Григоровича. Но безусловный талант и духовная глубина М. Бежара не оставили бы равнодушным великого композитора. Ведь только талант и духовные богатства движут хореографическое искусство, столь любимое П. И. Чайковским.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 552 с.

2. Розанова Ю. Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.
3. Илларионов Б. Петипа. Этюды: сб. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 104 с.
4. Аверьянова О. Русская музыка второй половины XX века: Р. Щедрин, Э. Денисов, А. Шнитке. М.: РОСМЭН, 2004. 141 с.
5. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
6. Семанова-Фомина М. Между серпом и молотом. Кратчайший курс русской культуры XX века. СПб.: СИНЭЛ, 2016. 106 с.
7. Семанова-Фомина М. Петербургская балетная сценография 1960-1970-х годов: взгляд из XXI века. // Ленинградский балет 1960-1970-х годов. СПб.: РИИИ, 2008. С. 91-125.
8. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М.: Искусство, 1971. 301 с.
9. Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
10. Асафьев Б. Избранные труды: в 4 т. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1954. Т. 4. 438 с.
11. «Щелкунчик». Балет П. И. Чайковского-М. Бежара. 2000. Reiner Moritz Associates Limited / Théâtre Mucical de Paris-Châtelet.
12. Бежар М. Мгновение в жизни другого: Мемуары / пер. с фр. Л. Зониной. М.: В/О Союзтеатр, 1989. 237 с.
13. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи: сб. ст. Л.: Искусство, 1971. – 448 с.
14. Альшванг А. П. И. Чайковский. М.: Музыка, 1967. 924 с.
15. Илларионов Б. Структура хореографического действия в «Спящей красавице» М. И. Петипа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2.(49). С. 16-30.

#### REFERENCES

1. Krasovskaya V. Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 552 s.
2. Rozanova Yu. Simfonicheskie principy` baletov Chajkovskogo. M.: Muzy`ka, 1976. 184 s.

3. *Illarionov B.* Petipa. E`tyudy`: sb. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 104 s.
4. *Aver`yanova O.* Russkaya muzy`ka vtoroj poloviny` XX veka: R. Shhedrin, E`. Denisov, A. Shnitke. M.: ROSME`N, 2004. 141 s.
5. *Aranovskij M.* Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzy`ke 1960-1975 godov. Issledovatel`skie ocherki. L.: Sov. kompozitor, 1979. 287 s.
6. *Semanova-Fomina M.* Mezhdru serpom i molotom. Kratchajshij kurs russoj kul`tury` XX veka. SPb.: SINE`L, 2016. 106 s.
7. *Semanova-Fomina M.* Peterburgskaya baletnaya scenografiya 1960-1970-x godov: vzglyad iz XXI veka. // Leningradskij balet 1960-1970-x godov. SPb.: RIII, 2008. S. 91-125.
8. *Vanslov V.* Balety` Grigorovicha i problemy` xoreografii. M.: Iskusstvo, 1971. 301 s.
9. *Vanslov V.* Stat`i o balete. Muzy`kal`no-e`steticheskie problemy` baleta. L.: Muzy`ka, 1980. 192 s.
10. *Asaf`ev B.* Izbranny`e trudy`: v 4 t. M.: Izd-vo Akad. Nauk SSSR, 1954. T. 4. 438 s.
11. «Shhelkunchik». Balet P. I. Chajkovskogo-M. Bezgara. 2000. Reiner Moritz Associates Limited / Théâtre Mucical de Paris-Châtelet.
12. *Bezgar M.* Mgnovenie v zhizni drugogo: Memuary` / per. s fr. L. Zoninoj. M.: V/O Soyuzteatr, 1989. 237 s.
13. Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i: sb. st. – L.: Iskusstvo, 1971. – 448 s.
14. *Al`shvang A. P. I.* Chajkovskij. M.: Muzy`ka, 1967. 924 s.
15. *Illarionov B.* Struktura xoreograficheskogo dejstviya v «Spyashhej krasavice» M. I. Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2.(49). S. 16-30.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Емельянова Г. Н. — grana.ballett@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Emelyanova G. N.— grana.ballett@mail.ru

УДК 792. 8

**МАРИУС ПЕТИПА И ЖЮЛЬ-АНРИ ВЕРНУА  
ДЕ СЕН-ЖОРЖ: ОБ ИСТОРИИ СОТРУДНИЧЕСТВА**Никитина Т. В.<sup>1</sup><sup>1</sup> Университет Бордо III Мишеля де Монтень, Esplanade des Antilles, Пессак, Жиронда, Новая Аквитания, Франция.

Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж (1799–1875) – французский драматург и директор парижского театра «Опера-Комик». Он также известен как составитель оперных и балетных либретто. Из-под его пера вышли программы таких прославленных романтических балетов: «Влюбленный дьявол», «Жизель», «Корсар». Именно с ним сотрудничал Мариус Петипа, составляя либретто к своему первому монументальному балету в России – «Дочь Фараона». Стремился ли именитый хореограф подчеркнуть французскую эстетику своих постановок, обращаясь за сочинением сценариев к известному драматургу? Статья предлагает рассмотреть этапы сотрудничества Петипа и Сен-Жоржа сквозь призму сочинения балетных сценариев и постановки балетных спектаклей в России.

**Ключевые слова:** русский балет XIX века, французский балет XIX века, Мариус Петипа, Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж, балетное либретто, императорские театры России, Парижская Опера.

**MARIUS PETIPA AND JULES-HENRI VERNON DE SAINT-  
GEORGES: THE HISTORY OF COOPERATION**Nikitina T. V.<sup>1</sup><sup>1</sup> Michel de Montaigne Bordeaux 3 University, Esplanade des Antilles, Pessac, Aquitaine, France.

Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799–1875) is a French playwright and director of the Opera-Comic Theater in Paris. He is also known as the composer of opera and ballet libretto. From his pen came the programs of such illustrious romantic ballets: «The Devil in Love», «Giselle», «Corsair». It was with him that Marius Petipa collaborated to compose the libretto for his first monumental ballet in Russia – «The Pharaoh's Daughter», which immortalized the name of the choreographer. Did the eminent choreographer strive to emphasize the French aesthetics of his productions, turning to

a famous playwright for writing scripts? The article proposes to consider the stages of cooperation between Petipa and Saint-Georges through the prism of composing ballet scripts and staging ballet performances in Russia.

**Keywords:** Russian ballet of the 19th century, French ballet of the 19th century, Marius Petipa and Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, ballet libretto, Imperial theaters of Russia, Paris Opera.

На протяжении всей своей карьеры балетмейстер российских Императорских театров Мариус Петипа сталкивался со многими выдающимися личностями. В его окружение входили журналисты известных изданий, композиторы, иностранные и русские артисты русских Императорских и зарубежных театров. С некоторыми у Петипа установились крепкие профессиональные отношения, поддерживавшиеся в течение многих лет, а результатом стали шедевры мировой хореографии. Партнерство Мариуса Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж — пример такого взаимодействия, заслуживающий внимания исследователей.

Сен-Жорж был главным либреттистом Петипа в начале его карьеры хореографа в России. Именно из-под пера этого знаменитого французского драматурга и прозаика вышли программы балетов, прославивших великого балетмейстера. Их совместная работа длилась до конца жизни известного французского драматурга.

Цель данной статьи — не только познакомить русского читателя с именем Сен-Жоржа, но и обратить внимание на историю сотрудничества Петипа и Сен-Жоржа с точки зрения русско-французского диалога.

#### *Главенствующая роль либретто*

В истории балета XIX века либретто крайне важно для процесса создания балетного спектакля, и его значимость часто превалирует над балетом. Без либретто невозможно сочинить ни музыку, ни хореографию, ни декорации балетного спектакля [1, с. 127]. Такое значение либретто подтверждает важность драматического компонента балетного произведения в XIX веке.

Хореограф во Франции (в противоположность России) не всегда превенствует в создании балета, при том, что сочинение балетного спектакля является результатом коллективной работы: либретти-

ста, композитора, декораторов и артистов [2, с. 77–88]. В российских Императорских театрах статус либреттиста, напротив, не был официальным; профессия русского писателя балетных программ недооценивалась дирекцией. Об этом, в частности, с явным негодованием писал историк танца и журналист Сергей Худеков: «...за составление балетных программ, дирекция петроградских театров совсем не считала нужным платить или же, если и оплачивала труд русских писателей, то ограничивалась выдачей им крайне незначительного денежного вознаграждения. В то время, как французам, «делавшим честь» писать для России, платили за балетную программу по 300 франков, а русским по 300 рублей» [3, с. 89].

Такое положение дел сопровождалось обычаем выписывать из-за границы представителей культурных и артистических профессий. Напомним, что традиция приглашать иностранных (особенно французских) артистов и хореографов существовала на протяжении всего XIX века. Французская артистическая модель, представителем которой являлся Петипа, значительно повлияла на становление русского балетного театра. Поиск за рубежом авторов балетных программ также входил в эту практику. Так как многие балеты почти сразу после их премьер переносились на русскую сцену, то и балетная программа становилась объектом транспозиции.

В русской прессе журналисты нередко выступали за союз между драматическим писателем и хореографом. Так, журналист и балетный критик Федор Кони указывал на особенности сочинения балетного либретто во Франции: «И в Париже один балет следовал за другим и все поочередно падали блистательным образом, пока там не придумали поручать составление балетов хорошим драматическим писателям, а обстановку их дельным и знающим балетмейстерам» [4, с. 37–38]. Обязательное разделение этих двух профессий является важным для разработки и получения драматического компонента, который необходимым для успешного балетного спектакля. Именно поэтому Кони, намереваясь доказать важность драматурга в сочинении балетного спектакля, при постановке двух новых парижских балетов «Сатанилла»<sup>1</sup> и «Пахита»<sup>2</sup> в Санкт-Петербурге в 1847 году в статье, опубликован-

<sup>1</sup> «Влюбленный дьявол» — балет-пантомима в 3-х актах и 8-ми картинах, представленный 23 сентября 1840 г. в Парижской Опере. Либретто Сен-Жоржа. В России был представлен под именем «Сатанилла, или Любовь и Ад».

<sup>2</sup> «Пахита» — балет-пантомима в 2-х актах и 3-х картинах, представленный в 1846 г. в Парижской Опере. Был представлен в Санкт-Петербурге Мариусом Петипа и Пьером-Фредериком Малаверном (1810–1872) в 1847 г.

ной в журнале «Пантеон», привлекал внимание читателей именем Сен-Жоржа: «Оба балета были перенесены к нам с парижской сцены и поставлены здесь — первый г. Фредериком<sup>3</sup>, а второй — балетмейстером Петипа<sup>4</sup>, прибывшим вместе со своим сыном, молодым, довольно ловким танцовщиком. Балет «Сатанилла» принадлежал перу литератора Сен-Жоржа и поэтому отличался не только смыслом, но и богатым вымыслом, прекрасною идею и разнообразным содержанием» [4, с. 38].

Статья Кони подтверждает, что петербургской публике было знакомо имя известного французского литератора и либреттиста, репутация которого только возрастала с успехом балетов во Франции и в других странах.

Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж (1799–1875) — известная личность в истории французского театра. Он не только руководил «Опера-Комик», но и имел грандиозную карьеру драматического писателя. В 1839 году его пригласили в Парижскую оперу на должность официального либреттиста, где он сотрудничал с Жозефом Мазилье<sup>5</sup>, Люсьеном Петипа, семьей Тальони и др. Для них он сочинил сценарии самых прославленных романтических балетов, таких как «Влюбленный дьявол», «Корсар», «Фламандская красавица», «Питомица фей», «Жизель» и др.

И это не первое упоминание известного либреттиста в русской прессе, как и постановка вопроса о литературной профессии в балетном мире. Так, в газете «Северная пчела» за 1842 год в статье, посвященной постановке балета «Жизель» в Санкт-Петербурге, сообщалось следующее: «Вот еще один упрек, который мы можем сделать нашим литераторам. Почему никто из них не займется составлением подобных балетных сценариев? Если академик пишет декорации для сцены, то и, право, никакому литератору не стыдно было бы написать программу балета. Это совершенно литературное, поэтическое дело. Балет — это же поэзия» [5].

Напомним, что программа балета «Жизель» была написана Сен-Жоржем в соавторстве с французским писателем Теофилом Готье. Присущее Сен-Жоржу мастерство превращения литературного текста

---

<sup>3</sup> Танцовщик Фредерик (настоящее имя — Пьер-Фредерик Малавернь (1810–1872)) прибыл в Санкт-Петербург в 1831 г.

<sup>4</sup> Балетмейстер Жан-Антуан Петипа (1787–1855), отец Мариуса, был ангажирован учителем танцев и находился в этой должности до 1855 г.

<sup>5</sup> Жозеф Мазилье (1797–1868) являлся первым танцовщиком Парижской Оперы и балетмейстером с 1839 г. до 1857 г.

в техническое средство, служащее точкой опоры в создании балетного спектакля, впечатляло Готье, признававшегося, что «не знаком с правилами и требованиями театральной сцены» [6]. В статье, написанной для газеты «Ля Пресс», он сообщил, что по собственной инициативе обратился к Сен-Жоржу для составления либретто к балету «Жизель»: «Сегодня вечером в Парижской Опере я встретился за кулисами со знающим и опытным человеком, который сумел перенести в балет всю фантазию и каприз «Влюбленного Дьявола» ... я ему рассказал про виллис. Три дня спустя балет «Жизель» был готов» [6].

*Сотрудничество Петипа и Сен-Жоржа: «превосходство» французского стиля в Санкт-Петербурге*

Мариус Петипа считается наследником традиций французского балета и продолжателем идей французских хореографов Шарля Дидло, Жюля Перро и Артура Сен-Леона. Но его желание подчеркнуть французский стиль заключается не только в выборе перенесенных или обновленных балетов, но и в создании новых произведений на русской сцене. Его балетные спектакли черпают вдохновение и ссылаются на французскую литературу и культуру.

В 1862 году Петипа ставит балет «Дочь Фараона» — первый монументальный балет, который не только возвел его в ранг второго балетмейстера, но и увековечил его, Петипа, в истории. Автором либретто стал Сен-Жорж, который, согласно Сергею Худекову, написал программу «по поручению дирекции» [3, с. 73]. Сюжет для этого балета был взят из популярного в то время романа французского литератора Теофиля Готье «Роман о мумии»<sup>6</sup>, выбор которого, по мнению французской исследовательницы Элен-Лаплас Клавери, не был случайным. Литературные произведения Теофиля Готье вдохновляли многих хореографов и композиторов. Мариус Петипа выказывал ему свое почтение в России и тем самым подчеркивал «французскую направленность своих эстетических взглядов» [7, с. 314]. К тому же именно Сен-Жорж превосходно владел опытом и навыками «конвертации» литературного текста в хореографический.

Нам пока не удалось найти следы корреспонденции между Петипа и Сен-Жоржем. Но можно предположить, что не только дирекция Императорских театров принимала активное участие в вовлечении в Сен-Жоржа в работу над балетом. Возможно, что Мариус Петипа и

<sup>6</sup> Gautier Theophile. Le Roman de la momie. Paris: Hachette, 1858.

ранее общался с Сен-Жоржем, так как в начале 1860-х годов он находился со своей супругой Марией Суровщиковой-Петипа на гастролях в Париже, а его старший брат Люсьен Петипа занимал должность танцора (впоследствии — хореографа) в Парижской Опере. Денис Лешков в краткой биографии Мариуса Петипа сообщил следующие подробности гастролей четы Петипа: «Находящийся в то же время в Париже Гедеонов продлил отпуск Петипа до 4-х месяцев, что дало им возможность закончить свои гастроли, а Мариусу Ивановичу основательно позаниматься с Сен-Жоржем и в музеях Парижа и Берлина в целях ознакомления с бытом и искусством Древнего Египта для постановки задуманного им большого балета» [8, с. 13].

Балет «Дочь Фараона» повлиял не только на карьеру Петипа. Спектакль был поставлен для бенефиса известной итальянской балерины Каролины Розати<sup>7</sup>, и стал ее триумфом на русской сцене. Каролина Розати, прибыв из Парижской Оперы, гастролеровала в Санкт-Петербурге с 1859 по 1862 год. Одна из ведущих романтических балерин, она танцевала первые роли в балетах Мазилье, Сен-Леона и Люсьена Петипа — «Корсаре», «Жовите», «Марко Спаде» и др.

Хотя Сен-Жорж не присутствовал на премьере спектакля «Дочь фараона», он все же интересовался судьбой своего балета в Северной столице, о чем свидетельствует письмо балерины, адресованное французскому либреттисту от 6 февраля 1862 года: «Вы будете несомненно удивлены, с каким опозданием я Вам пишу это письмо, но я надеюсь, что Вы меня простите, когда я Вам объясню, что до 15 января я не знала, будет ли Ваш балет поставлен на сцене в этом году» [9, с. 6]. Далее балерина детально описала постановку нового балета и рассказала об его успехе, а также о работе Петипа в качестве хореографа: «Сейчас, дорогой г-н Сен-Жорж, я Вам расскажу, что г-н Петипа поставил Ваше великолепное сочинение с таким умением и изящным вкусом перво-классного балетмейстера. Танцы изящны и выразительны. Пантомима оригинальна. Все сцены очень понравились. А мой танец в лесу, исполненный перед фараоном, произвел большой эффект. Танцы в хижине очаровательны. Меня попросили заново исполнить па с г-ном Петипа. А следующая сцена с Королем Нубии очень красивая и прекрасно сочинена» [9, с. 6].

<sup>7</sup> Итальянская танцовщица Каролина Розати (1826–1905) выступала в Парижской Опере с 1853 по 1859 гг., в 1859 г. приехала в Санкт-Петербург и оставалась в российской столице до 1862 г.

Каролина Розати желала разделить грандиозный успех представления с либреттистом: «Как я была бы рада, если бы Вы смогли увидеть меня в роли, которая для меня и для всех стала самой лучшей из всех ролей, которые мне довелось исполнить до этого момента» [9, с. 6].

Письмо, написанное в таком теплом тоне, подтверждает дружеские отношения между двумя корреспондентами. Возможно, что Сен-Жорж при написании балетного сценария руководствовался талантом и особенностями балерины для создания успешной роли. Артистический и финансовый успех балета «Дочь Фараона»<sup>8</sup> скрепил сотрудничество Петипа и Сен-Жоржа.

В октябре 1868 года Петипа поставит балет «Царь Кандавл» на музыку Цезаря Пуни. Сюжет этого балета был заимствован из одноименной новеллы Теофиля Готье<sup>9</sup>, а Сен-Жорж выступил в роли автора балетного сценария. Это было второе произведение, созданное в сотрудничестве с хореографом. Денис Лешков вспоминает: «Летом 1868 г. Петипа усиленно работал в Париже со своим постоянным сотрудником Анри Сен-Жоржем над развитием программы нового громадного балета» [8, с. 19]. В газете «Голос» также есть сведения о том, что новый балет был заказан Сен-Жоржу директором Императорских театров. [10]. Эти свидетельства подтверждают продолжение работы Петипа с либреттистом и его визиты во французскую столицу для поиска новых сюжетов. Дирекция Императорских театров поощряла совместную работу Сен-Жоржа и Петипа.

Однако другого мнения придерживался Сергей Худеков, называвший себя первым автором программы этого балета: «Сначала программа была составлена в Петрограде одним русским журналистом, но любивший все иностранное директор отклонил ее и заказал либретто французскому писателю С. Жоржу, составителю программы «Дочери Фараона». М. Петипа поехал в Париж, захвативши с собою либретто русского писателя, которое по соглашению с С. Жоржем было принято только с самыми незначительными изменениями и при том с такими поправками, которые исказили смысл античного эпизода в истории Лидии. Тем не менее, за такой незначительный труд С. Жорж был вознагражден 3000 франков» [3, с. 88-89].

---

<sup>8</sup> «Ваше произведение имело громадный артистический успех, а также и денежный успех. За три дня нарасхват разбираются билеты» [9, с. 6].

<sup>9</sup> «Царь Кандавл» — новелла Теофиля Готье, опубликованная пятью фельетонами в газете «Ля Пресс» в 1844 г. Сюжет заимствован из первой книги «Истории» Геродота.

Подобные воспоминания театрального критика подтверждают неопределенный статус автора балетных либретто в России, а также необходимость официального признания этой профессии в артистической среде.

### *После Сен-Жоржа*

После смерти Сен-Жоржа в 1875 году помощниками Петипа в написании балетных сценариев стали русский журналист и историк Сергей Худеков и директор театров Иван Всеволожский, которых также привлекала французская эстетика балетов Петипа. Следующие балеты — «Баядерка» (1877), «Роксана, Краса Черногории» (1878), «Весталка» (1888), — созданные в соавторстве с Сергеем Худековым, ставшего, в конце концов, либреттистом Петипа, продолжили традицию балетов с романтической канвой. Усердный балетоман, знаток балетных постановок, журналист и историк танца, Худеков годами наблюдал за тем, как работает Петипа. Среди его корреспондентов были представители дирекции Императорских театров, артисты, композиторы; он также следил за развитием балета за рубежом.

Балет «Баядерка»<sup>10</sup> не только входит в список произведений с восточным сюжетом, прототипом которого также является балет «Дочь Фараона», но и перекликается с разными спектаклями на сюжет баядерок, в том числе со спектаклем «Шакунтала»<sup>11</sup>, поставленным братом Мариуса Люсьеном в Парижской Опере (1858) по сценарию Теофиля Готье. Это произведение служит ярким примером продолжения традиций французского романтического балета. Не в этом ли было желание Петипа еще раз выказать почтение французским авторам Теофилю Готье и Сен-Жоржу на русской сцене?

Как уже было сказано, позиция директора Императорских театров имела большое значение для распространения французского влияния на русский балетный театр. Иван Всеволожский на посту директора с 1881 по 1899 годы всячески поддерживал Петипа как коллега, соавтор и друг, которому Петипа посвятил свои «Мемуары» [11].

Александр Плещеев обращает внимание на сходство взглядов Петипа и Всеволожского в вопросах эстетики балетных произведе-

<sup>10</sup> Мариус Петипа отрицал соавторство с Сергеем Худековым в работе над программой балета «Баядерка».

<sup>11</sup> «Сакунтала» — балет-пантомима в 2-х актах, представленный в Парижской Опере в 1858 г. Хореография Люсьена Петипа, либретто — Теофиля Готье.

ний: «Надо правду сказать, что Петипа и Всеволожский удивительно дополняли друг друга, преследуя одни и те же эстетические задачи. Их совместные труды выразились ярко в постановке хотя бы «Спящей красавицы» Чайковского» [12, с. 8–9]. Помимо сюжетов балетных либретто, отсылающих к французской культуре, сама пышная и торжественная атмосфера и декорации версальского дворца указывали на французский стиль. Как и балет на либретто Сен-Жоржа «Камарго»<sup>12</sup>, в чьих декорациях, по сообщению журнала «Всемирная иллюстрация», «было положительно что-то волшебное, поэтическое; потом замечателен изяществом будуар Камарго, в стиле Людовика XV, и великолепный зал версальского дворца» [13], балет «Спящая красавица» восхвалял французский королевский стиль.

Рассмотрев этапы сотрудничества Мариуса Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жоржа, мы можем сделать следующие выводы:

Во-первых, создание такого балета, как «Дочь Фараона», подтверждает то, что в начале своей карьеры в качестве хореографа Мариус Петипа отдавал предпочтение драматическому рассказу в балетном спектакле. Балеты, созданные в России в соавторстве Петипа и Сен-Жоржа, являются произведениями, которые нельзя отделить от русской культуры, но которые, в то же время, прославляют французскую модель сочинения балетного спектакля, основанную на главенстве литературного источника.

Данное сотрудничество также позволяет разъяснить процесс создания хореографического спектакля. Этот процесс объединяет нескольких авторов.

Статусы либреттистов во Франции и в России в XIX веке были разными: профессия либреттиста не была официальной в российских Императорских театрах, как нам об этом сообщают критики и газетные статьи; сочинение либретто часто оказывалось делом директора театров, а не только совместной работой хореографа и драматического автора.

Партнерство Мариуса Петипа и Сен-Жоржа, выражающееся в сочинении и написании балетных сценариев, представляет собой неординарный русско-французский диалог, имевший место в России. Значение этого диалога существенно для последующего взаимодей-

---

<sup>12</sup> «Камарго» — большой балет в 3-х актах и 9-ти картинах, представленный в Большом театре Санкт-Петербурга 17 декабря 1872 г. Хореография — Мариуса Петипа, либретто — Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жоржа и Мариуса Петипа.

ствия хореографа Мариуса Петипа с русскими либреттистами, а его влияние длилось до конца XIX века.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Laplace-Claverie Hélène*. Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914). Paris: Honoré Champion («Romantisme et Modernités»), 2001. 761 p.
2. *Marquié Hélène*. Du notateur a l'auteur : être chorégraphe au XIX<sup>e</sup> siècle /A. Graceffa (éd.) // Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, xv<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles. Paris, Hermann Éditeurs, 2012. 392 p.
3. Худеков С. История танцев: в 4 ч. Петроград: тип. «Петербургской газеты». 1913. Ч. IV. 1913–1918. 309 с.
4. Кони Ф. А. Балет в Санкт-Петербурге // Пантеон и репертуар русского театра. URL: <http://ateatr.spbl.ru/tp/journal-panteon/> (дата обращения: 01.10.2019).
5. Р. З. [Р. Зотов]. Большой театр // Северная пчела. 1842. № 291 (29 дек.). С. 1161-1162.
6. Feuilleton de la presse // La Presse. 1841. 5 juillet. P. 1-2.
7. *Laplace-Claverie Hélène*. De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe vu à travers les livrets de ballet / Walter Zidariet *alt.* // Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra : fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle : colloque international. Nantes, Centre de recherches sur les identités nationales et l'interculturalité. 2003. 312. p.
8. Лешков Д. Мариус Петипа (1822–1910). К столетию его рождения. Петроград: Академ. театр, 1922. 71 с.
9. Письма Дюпора Л. к Де Люсэ; Мазилье Жозефа и Планкет к неустановленным лицам; Розатти Каролины директору театров Гранд Опера Руайе и Сен-Жоржу на французском языке. РГАЛИ. Ф. 1657. Оп. 3. Д. 161. Л. 6.
10. А. У. [Ушаков]. Новый балет // Голос. 1868. № 289 (19 окт.). С. 1.
11. Мариус Петипа // Мемуары Мариуса Петипа. СПб: Тип. Труд, 1906. 114 с.
12. Плещеев А. М. И. Петипа (1847-1907): к шестидесятилетию его службы на сцене императорских театров СПб.: Типография А. С. Суворина. 1907. 10 с.

13. Новый балет «Камарго» // Всемирная иллюстрация. 1873. № 211. С. 42.

#### REFERENCES

1. *Laplace-Claverie Hélène*. Écrire pour la danse. Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870–1914). Paris: Honoré Champion («Romantisme et Modernités»), 2001. 761 p.
2. *Marquié Hélène*. Du notateur à l'auteur : être chorégraphe au XIXe siècle / A. Graceffa (éd.) // *Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècles*. Paris, Hermann Éditeurs, 2012. 392 p.
3. *Xudekov S.* Istoriya tancev: v 4 ch. Petrograd: tip. «Peterburgskoj gazety», 1913. Ch. IV. 1913–1918. 309 s.
4. *Koni F. A.* Balet v Sankt-Peterburge // Panteon i repertuar ruskogo teatra. URL: <http://ateatr.sptl.spb.ru/tp/journal-panteon/> (data obrashheniya: 01.10.2019).
5. R. Z. [R. Zotov]. Bol'shoj teatr // *Severnaya pchela*. 1842. № 291 (29 dek.). S. 1161-1162.
6. Feuilleton de la presse // *La Presse*. 1841. 5 juillet. P. 1-2.
7. *Laplace-Claverie Hélène*. De Marius Petipa à Vaslav Nijinski, le dialogue franco-russe vu à travers les livrets de ballet / Walter Zidariet alt. // *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra : fin XIXe – début XXe siècle : colloque international*. Nantes, Centre de recherches sur les identités nationales et l'interculturalité. 2003. 312. p.
8. *Leshkov D.* Marius Petipa (1822–1910). K stoletiyu ego rozhdeniya. Petrograd: Akadem. teatr, 1922. 71 s.
9. Pis'ma Dyupora L. k De Lyuse; Mazil'e Zhozefa i Planket k neustanovlennym liczam; Rozatti Karoliny` direktoru teatrov Grand Opera Ruaje i Sen-Zhorzhu na francuzskom yazy`ke. RGALI. F. 1657. Op. 3. D. 161. L. 6.
10. A. U. [*Ushakov*]. Novyj balet // *Golos*. 1868. № 289 (19 okt.). S. 1.
11. Marius Petipa // *Memuary` Mariusa Petipa*. SPb: Tip. Trud, 1906. 114 s.
12. *Pleshchev A. M. I.* Petipa (1847-1907): k shestidesyatiletiyu ego sluzhby` na scene imperatorskix teatrov SPb.: Tipografiya A. S. Suvorina. 1907. 10 s.
13. Novyj balet «Kamargo» // *Vsemirnaya illyustraciya*. 1873. № 211. S. 42.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никитина Т. В. — канд. филол. наук (славянские языки и культура);  
tatiana.nikitin@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikitina T. V. — PhD in slavic laguages and cultures; tatiana.nikitin@gmail.com

УДК 7.03 +792.8

## БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МЕРСОМ КАННИНГЕМОМ

Новик Ю.О., Лаврова С. В.<sup>1</sup>

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

В статье представлены результаты биографического исследования жизнетворчества американского художника-авангардиста Р. Раушенберга, с конца 1950-х по 2007 год участвовавшего в реализации постмодернистских проектов хореографа М. Каннингема и композитора Дж. Кейджа. Рассмотрены умонастроения М. Каннингема и Дж. Кейджа в отношении танца постмодерн, выявлены правила и принципы творческой деятельности, соблюдавшиеся в танцевальной компании М. Каннингема. Проанализирована степень влияния личности и таланта М. Каннингема на личность и талант Р. Раушенберга и наоборот. Дано краткое описание программ некоторых наиболее значимых хореографических постановок М. Каннингема, разработанных и реализованных в коллаборации с художником Р. Раушенбергом и композитором Дж. Кейджем. Сделан вывод о самостоятельной значимости и ценности экспериментальной художественной деятельности Р. Раушенберга для теории и практики постмодерна.

**Ключевые слова:** танец постмодерн, Роберт Раушенберг, Мерс Каннингем, современное хореографическое искусство.

## BOB RAUSCHENBERG IN THE HISTORY OF POSTMODERN DANCE: A PERIOD OF CREATIVE COLLABORATIONS WITH MERCE KUNNINGHAM

Novik Yu. O., Lavrova S. V.<sup>1</sup>

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

The article presents the results of a biographical study of the life of an American avant-garde artist R. Rauschenberg, who from the late 1950s to 2007 participated in the implementation of postmodern projects by choreographer M. Cunningham and composer J. Cage. The mindsets of J. Cage and M. Cunningham regarding postmodern dance are examined, the

rules and principles of creative activity observed in the dance company of M. Cunningham are revealed. The degree of influence of the personality and talent of M. Cunningham on the personality and talent of R. Rauschenberg and vice versa is analyzed. A brief description of the programs of some of the most significant joint choreographic productions of Cunningham, developed and implemented in collaboration with the artist R. Rauschenberg and composer J. Cage, is given. The conclusion is drawn about the independent significance and value of Rauschenberg's experimental artistic activity for the theory and practice of postmodernism.

**Keywords:** postmodern dance, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, contemporary choreographic art.

События, связанные с появлением, становлением и признанием в США и других странах мира танца постмодерн, отошли от сегодняшнего настоящего на почтенное (почти столетнее) расстояние, став прошлым, вписанным историками искусства в широкую ретроспективу художественной культуры постмодернизма. Специалистами зафиксированы точная дата и место рождения постмодерн-танца (напр.: [1]), выявлены предпосылки возникновения этого феномена, дана периодизация истории развития танца постмодерн (напр.: [2]), воссоздана хронология наиболее значимых для истории танца постмодерн событий (напр.: [3]), написаны краткие биографии некоторых ярких представителей постмодерн-танца. Исследовательская работа на этом не заканчивается. Продолжается, в частности, глубокая проработка персоналий: вводятся в научный оборот и анализируются тексты, фотографии, фото, видео и другие материалы, повествующие о жизни и творчестве танцовщиков, хореографов, музыкантов, художников, многих других создателей искусства танца постмодерн. Сказанное в полной мере относится к Роберту Раушенбергу, творческой биографией которого всерьез занимаются как отдельные исследователи (напр.: [5]), так и многочисленные коллективы ценителей таланта необычайно популярного в Америке художника-авангардиста<sup>1</sup>.

Практически всю биографическую аналитику о Раушенберге сегодня можно почерпнуть из словарных, справочно-энциклопедиче-

---

<sup>1</sup> С 2012 года обширнейшие исследования жизнетворчества Раушенберга проводятся в США под эгидой благотворительного Фонда Роберта Раушенберга (The Robert Rauschenberg Foundation), спонсирующего начинающих и признанных художников, реализующих в своем творчестве близкие Раушенбергу «инновационный, инклюзивный и междисциплинарный подходы» [4].

ских, публикаций периодических печатных и электронных изданий, авторы которых, едва ли не в обязательном порядке, обращают внимание на особые личностные качества художника: Раушенберг умел ладить с людьми, а потому без особого труда находил работу и мог работать одновременно сразу в нескольких местах. Кроме того, ему нравилось трудиться в творческом союзе с единомышленниками — художниками, не боявшимися экспериментировать и эпатировать публику экстраординарными художественными замыслами и их воплощениями. Одним из творческих стимулов для Раушенберга было сотрудничество с пионерами танца постмодерн Полом Тейлором и Мерсом Каннингемом, приобщившими его к теории и практике революционной хореографии и театральной деятельности в начале 1950-х годов<sup>2</sup>.

Сначала с Раушенберг разрабатывал декорации и костюмы для сценических танцев и театральных постановок П. Тейлора, затем, после успешной презентации тейлоровской хореографической композиции «Джек и бобовый король» в 1954 году, получил приглашение и стал резидентом<sup>3</sup> танцевальной компании М. Каннингема (не порывая при этом деловых контактов с Тейлором). В связи с появлением дополнительного места работы круг обязанностей Раушенберга расширился: у Каннингема он не только выполнял обязанности художника по сценическому костюму и декорациям, но также осваивал смежные театральные профессии художника по свету и технического директора.

Раушенберг влился в творческий коллектив, о котором, вопреки названию, не было единоначалия. На самом деле, организаторами и идейными вдохновителями танцовщиков были двое — танцевальный директор М. Каннингем и музыкальный директор Дж. Кейдж. Именно в творческом тандеме Каннингема-Кейджа создавалась новая эстетика и язык танца.

Специфика работы в театре Каннингема проявлялась в полном отсутствии руководства ею со стороны Каннингема или Кейджа. И дело было не столько в абсолютном доверии директората художнику, сколько в конструктивистском принципе организации творческой жизни хореографического коллектива, претворяемом в жизнь его руководством. Каннингем исходил из того, что в постановочном процессе танец, музыка и декорации одинаково равноправны и равнозначны друг другу,

<sup>2</sup> Подробнее о творческом взаимодействии Раушенберга с Тейлором см.: [6].

<sup>3</sup> Статус резидента предполагал, что услуги художника-оформителя будут оказываться на регулярной (от танца к танцу) и постоянной основе. В общей сложности десять лет (до 1964 года) без перерыва Раушенберг был резидентом танцевальной компании Каннингема.

а значит, могут встречаться и должны объединяться только лишь во время финальных репетиций. В одном из разговоров Раушенберг поделился своими впечатлениями о том, как проходило испытание свободой творчества: «Это было самое мучительное сотрудничество из всех, которые у меня были. Но оно было захватывающим и самым реальным, потому что никто не понимал, что делал, пока не становилось слишком поздно» (цит. по: [7]).

То, что Раушенберг назвал «непониманием», опиралось на выдвинутую Каннингемом концепцию эмансипации движения и его особого восприятия во времени и пространстве. Находясь под сильным влиянием философии Кейджа, своими экспериментальными танцевальными постановками Каннингем пропагандировал танец, который ничего не изображает, не выражает, и создается методом случайных действий: «В начале 1950-х годов формируется и характерный для танца постмодерн рассогласованный (дизъюнктивный) принцип соединения музыки и хореографии, когда хореографическая и музыкальная композиции основываются на временной структуре, заявленной композитором и хореографом независимо друг от друга. Исполнители не были знакомы со звучанием музыкальной партитуры до премьеры спектакля» [2], равно как не имели возможности ознакомиться со сценарием спектакля по причине его отсутствия. Совместная работа композитора, хореографа и художника проявлялась в том, что они достигали лишь самых общих договоренностей о размерах сцены, об общей длительности, и, иногда, тональности представления: «Это не было слиянием составных частей в одно целое, в один спектакль — совсем нет. Это был коллаж, где элементы сосуществуют, не соединяясь...» (цит. по: [3, с. 177]).

Подстраиваясь под умонастроения первооткрывателей музыкальной (Кейдж) и хореографической (Каннингем) алеаторики, Раушенберг продумывал свой собственный метод создания произведений живописи и декоративно-прикладного искусства, адекватный методу действий с учетом фактора случайности. К своей методологии творчества он шел не от теории к практике, а, наоборот, от практики к теории. «Я всегда чувствовал, — пояснял Раушенберг, — что, какие бы материалы не использовал, и что бы ни делал, мой метод всегда был ближе к сотрудничеству с материалами, (курсив наш. — Ю. Н., С. Л.) и отличался от любых сознательных манипуляций<sup>4</sup> и контроля» (цит. по: [7, р. 37]).

<sup>4</sup> Думается, что «сознательным манипуляциям», о которых говорит Раушенберг, могут быть отнесены действия Каннингема по построению «случайных» схем, планов, чертежей и таблиц хореографических спектаклей с целью фрагментации (ломки естественных логических) и дефрагментации (создания хаотических) структур будущих

Хореографическая постановка «Мелочи» ( «Minutiae» – фр.) положила начало сотворчеству Раушенберга с Каннингом и Кейджем в танцевальной компании Каннингема. В качестве руководства к действию Раушенберг получил короткое разъяснение о видении постановщиком будущего танца, о том, в частности, что на сцене будет происходить сложный и детальный случайный процесс, состоящий из маленьких, коротких, резких движений, напоминающих движения пешеходов [8]. Хореографическая композиция строилась с учетом музыкального сопровождения («Музыки для фортепиано #1» Кейджа), разбитого на фрагменты с помощью временных интервалов. Хронометрированная (т. е. измеренная с точки зрения тишины и неподвижности) музыка организовывала хореографию по правилу «ритмических структур» (Кейдж), т. е. разбивала ее на фрагменты разной длительности.

«Ритмическая (временная) структура» – это единственное предварительное «рабочее» определение для сопоставления музыки, танца и изобразительного искусства в каждой постановке Каннингема. Именно в эти «рабочие структуры» Раушенберг должен был инкорпорировать костюмы, освещение и сценические декорации. Для «Мелочей» художник сконструировал, собрал и соорудил на сцене обособленно стоящую деревянную конструкцию, отдаленно напоминающую то ли ширму, то ли дверь (см.: рис. 1 на вклейке между с. 66 и 71). Передвигаясь по сцене, исполнители «взаимодействовали» с этим арт-объектом, обходя его со всех сторон, либо проходя насквозь.

В деревянный каркас сооружения были вставлены забрызганные краской тканевые коллажи. Цветовым решением композиция напоминала красные картины Раушенберга, которые он создавал вне театра в 1953 и 1954 годах. Красный цвет был «цветом пешехода» (Х. Моулесворт / Helen Molesworth) [7, p. 5], так как останавливал машины, создавая, тем самым, условия для перехода улицы прохожими.

Излюбленный красный цвет перекочевал из дальнего (предметы сцены) в близкое (предметы одежды) окружение человека в постановке «Подменыш» ( «Changeling» – англ.) 1957 года. Произведение Каннингема было частью танцевальной трилогии, поставленной хореографом на музыку фортепианных пьес близкого круга Кейджа композитора Крисчена Вулфа. Выразительными средствами хореографии Каннингом пытался донести до зрителя идею «мгновенного сдерживания и взрыва (эмоций)» [9].

В этой виртуозной и технически сложной постановке Каннингем дебютировал соло. Он ассоциировал себя с условным героем — Подменьшем (каковым, по словам очевидцев, якобы, ощущал себя). Найденные способом случайной выборки движения танцовщика были резкими и угловатыми. Его тело постоянно застывало в самых неудобных положениях и позах.

Решая постановочную задачу математически, Каннингем пронумеровал части собственного тела, выбрав для каждой случайное число, после чего, при помощи гадания (подбрасывания монетки) составил схемы фрагментированного телесного движения в танце. К примеру, в какой-то момент, действуя по схеме, он стоял с поднятой ногой, многократно подергивая и постукивая ступней одной ноги по противоположной лодыжке примерно 15 секунд, затем резко прерывал эти движения взмахом руки вверх.

Раушенберг одел Каннингема в красный купальник с длинными рукавами, шерстяные леггинсы, дырявый свитер и черную «шапочку-шлем» (см.: рис. 2 на вклейке между с. 66 и 71).

Непритязательный костюм, благодаря цветовому контрасту красного и черного, стал «работать» на общую идею тревожности и дискомфорта, испытываемого человеком от жизненных трудностей.

Следующей заметной постановкой Каннингема, позволившей Раушенбергу продолжить эксперименты с костюмами, стала «Античная встреча» («Antic meet» — англ.) 1958 года. «Лирическое» название дезориентировало зрителя, воспитанного в лучших традициях европейской театральной классики. Каннингем и в этом случае оказался верен некогда провозглашенному курсу на отказ от повествовательности, предлагая каждому интерпретировать увиденное по-своему.

«Античная встреча» представляла собой серию из десяти трагикомических сцен, следующих одна за другой без остановки. В первом номере Каннингем выходил на сцену из-за кулис в костюме клоуна (см.: рис. 3 на вклейке между с. 66 и 71).

Остальные танцовщики и танцовщицы, каждый со своим набором исполняемых движений, перемещались сцене, изображая некое общество, желанное, но абсолютное недоступное для клоуна, не знающего принятые в нем правила поведения [10]. Легко и иронично исполнителями обыгрывалась серьезная идея отторжения обществен-

ной организацией «инородного тела», несущего угрозу ее структурной целостности.

В других номерах театр трагикомедии превращался в театр абсурда по причине смещения идейно-смысловой доминанты постановки с темы социального сопротивления в сторону темы механического сопротивления, оказываемого предметами человеку или друг другу в моменты их столкновений. Что могло помешать движению танцовщика на сцене? Любой предмет, преднамеренно выставленный на его пути, либо прикрепленный к его телу. Размышляя подобным образом, Каннингем придумал полный абсурда номер «Комната для двоих» («Room for Two»), в котором танцевал, испытывая неудобства от привязанного к спине стула<sup>5</sup> (см.: рис. 4 на вклейке между с. 66 и 71).

Раушенберг, со своей стороны, максимально усложнил задачу на движение, когда сконструировал и разместил на сцене «самодвижущуюся» закрытую дверь, то и дело преграждавшую дорогу танцующим до момента ее останова и открывания Каннингемом.

Усвоенный Раушенбергом способ понимания функциональной специфики предметов сцены был транспонирован на предметы одежды и творчески применен в номере «Вакх и его когорты» («Bacchus and Cohorts»), задуманном как пародия на перегруженные психологией танцы Марты Грэм. Одетая в трикотажный свитер с рукавами, но без отверстия для головы, исполнительница вакхического танца чем-то напоминала задрапированную в мягкие ткани Марту Грэм в роли женщины, пытающейся выйти из навязанной ей социальной роли, и ожившего скульптурного изваяния одновременно<sup>6</sup>. В первом случае предмет костюма (свитер) сковывал и ограничивал движения исполнительницы, во втором, наоборот, — способствовал максимальному раскрепощению тела Грэм во время исполнения танца.

Хореография «Античной встречи» была поставлена на музыку Кейджа. О музыкальном сопровождении хореографии, в данном случае, приходится говорить с большими оговорками, поскольку на самом деле в хореографическую ткань произведения встраивался фоновый шум из фрагментов звуков, записанных Кейджем на улицах Венеции<sup>7</sup>. Композитор, таким образом, пытался донести до зрителя идеи так

<sup>5</sup> Каннингем забавлялся, называя стул то «присосавшейся (к спине) пиявкой», то «большим комаром», от которого не так-то просто отмахнуться.

<sup>6</sup> Речь идет о танце Марты Грэм в постановке «Плач» 1930 г.

<sup>7</sup> Композиция «Fontana Mix».

называемой «хореографической алеаторики» Каннингема, допускавшей в построении композиции фактор случайности и подразумевавшей не синтез, но коллаж шумов с новыми, нетрадиционными пластическими движениями [11, с. 77].

Свои опыты по внедрению в хореографию необычных визуальных элементов Раушенберг продолжил в постановке Каннингема «Аеон» (англ.) 1961 года, название которой может быть переведено на русский язык сразу несколькими словами — «эра», «геологический период», «вечность». В свете ранее реализуемой Каннингемом установки на создание танцевальных произведений «методом случайности», поиски ответа на вопрос о том, какое именно значение изначально было заложено в название постановки, представляются бесперспективными. Доподлинно известно лишь то, что Кейдж считал характер этого произведения эпическим, постановка исполнялась в полной и сокращенных (гастрольных) версиях в соответствии с музыкальными партитурами композитора (Кейджа) [12], а Раушенберг наполнил ее спецэффектами (небольшими взрывами, происходившими во время подъема занавеса), максимально усиливавшими впечатление зрителей от увиденного. Кроме того, специально для этой постановки художник сконструировал, собрал из металлолома и стробоскопических светильников и с помощью троса заставил перемещаться «в небе» над сценой специальную «кинетическую машину» (фактически, — одну из первых в театральной практике компактную мобильную осветительную установку) (см.: рис. 5 на вклейке между с. 66 и 71).

Сценические костюмы исполнителей этой композиции были представлены типично раушеберговскими комплектами из «основы» — синих боди, колготок и крепившихся к основе съёмным аксессуарам в виде пясов с подвесками из мелких бытовых предметов.

Последней серьезной работой Раушенберга в театре Каннингема накануне «творческого отпуска» длиной в 13 лет<sup>8</sup> стала танцевальная композиция «История» («Story», 1963).

Показ «Истории» прошел в Хельсинки, куда труппа Каннингема приехала с гастрольями. Сохранилась видеозапись представления, сделанная во время прямой телевизионной трансляции (1953 год). О содержании танцевальной программы, как всегда, говорилось мало: Каннингем лишь уточнил, что название «История» не может быть при-

<sup>8</sup> С 1964 по 1977 годы Раушенберг и Каннингем много путешествовали. Маршруты и цели путешествий художника и хореографа (гастролировавшего со своей труппой), при этом, большей частью не совпадали.

вязано к какой-либо конкретной истории, скорее, каждый зритель, придумает ее для себя самостоятельно [13]. Хореограф также сообщил исполнителями, что в общей сложности ими будет исполнено 18 фрагментов (соло, дуэты, тиро) в произвольной последовательности. Разнообразие визуальных элементов, разработанных Раушенбергом для этой постановки, дополнило структуру открытой формы хореографии, о которой говорил Каннингем.

Особенностью работы художника на этот раз было то, что Каннингем попросил Раушенберга в очередной раз наполнить сцену и сценические костюмы предметами повседневной жизни — обрывками газет, фотографий, такней и обоев, бутылками от Coca-Cola и т. п. вещами. По этой причине, и потому, что, отправляясь в гастрольный тур, Раушенберг взял с собой минимальное количество вещей (аксессуаров), пригодных для создания костюмов<sup>9</sup>, большая часть декоративных предметов сцены была собрана накануне в местах складирования бытовых отходов неподалеку от места проживания труппы (см.: рис. 6 на вклейке между с. 66 и 71).

Подобные действия хореографа и художника не удивительны. Они не были продиктованы желанием сэкономить на реквизите, но соответствовали духу хореографической алеаторики и намерению Каннингема продемонстрировать все возможности «мобильной формы танцевальной постановки»<sup>10</sup>. Когда на гастролях перед спектаклем Раушенбергу не удавалось оснастить сцену собранными заблаговременно предметными композициями «из мусора», то он прибегал к способу создания так называемых «живых декораций». «В Венеции, к примеру, он вывел и заставил подметать сцену разнорабочего непосредственно во время представления. В четырех спектаклях в лондонском театре «Феникс» Раушенберг сам вышел на сцену, после чего там же начал писать картину под названием «История»» (цит. по: [13]). Многие из последующих совместных работ Каннингема и Раушенберга также возникли стихийно во время живых выступлений. В некоторых выступлениях, например, в «Радиотрансляции»<sup>11</sup> («Broadcast» — англ., 1959), хореограф и художник подключали зрителей к общему перформативному процессу.

<sup>9</sup> Все имущество уместилось в две дорожные сумки, которые после представления были выброшены на помойку вместе с содержимым.

<sup>10</sup> О «мобильной форме танцевальной постановки» см. подробнее: [11, с. 77].

<sup>11</sup> Находящиеся в зале зрители могли во время представления встать с места, подойти к радиоприемнику и попытаться настроить его на желаемую волну.

В 1977 году после продолжительного перерыва, уже всемирно известные и признанные каждый в своей сфере искусства, Раушенберг, Каннингем и Кейдж возобновили сотрудничество с ностальгической постановки «История путешествий» ( «Travelogue» ), перенесшей их назад в конец 1950-х годов. Хореографией, интерактивным характером взаимодействия между исполнителями и зрителями, а также структурой, «История...» во многом напоминала «Античную встречу». Действие в ней разворачивалось по правилам водевиля: комедийно-гротесковые танцевальные номера, составленные частично из бальных танцев, баланчинских кульбитов и степ-танцев сменяли друг друга под пение птиц<sup>12</sup> и звуки тонового набора цифр на кнопочном телефоне<sup>13</sup> [14].

Для «Истории путешествий», премьера которой состоялась в уважаемом бродвейском театре «Минскофф» (Minskoff Theatre), Раушенберг предложил в качестве сценического оформления ряд из установленных в разном положении стульев, перевернутых велосипедных колес и свисающие с колосников яркие полотна индийского шелка, напоминающие «шелковые картины» «Jammers paintings»<sup>14</sup>. Художник также прикрепил куски тканей к боди и трико артистов, а пояса украсил жестяными банками, повязывавшими в моменты исполнения прыжков и вращений (см.: рис. 7 на вклейке между с. 66 и 71).

Как и в предыдущих работах, художник выполнил эксперимент с разными техниками и формами современного декоративно-прикладного искусства. Однако на этот раз посредством медитативных инсталляций Раушенберг не только вступил в эмоционально окрашенное взаимодействие со зрителем, но, по сути, поведал о глубоко личных переживаниях и впечатлениях, полученных от поездки в Индию, где приобщился одновременно и к древнейшим ремесленным ткацким, и к эзотерическим традициям. Сказанное объясняет происхождение метафорического, на наш взгляд, названия «Тантрическая

---

<sup>12</sup> Воспроизводились аудиозаписи пения птиц, сделанные австралийским орнитологом Фрэнком Робинсоном.

<sup>13</sup> В соответствии с правилом случайного создания постановки звуки от набора номеров телефонов воспроизводились «вживую», а не в записи.

<sup>14</sup> Название серии происходит от «windjammer», означающего тип индийского парусного судна. Абстрактная медитативная текстильная серия работ (из ротанговых шестов и собственно шелковых полотен) «Помехи» ( «Jammers» ) появилась в 1975 году по итогам поездки Раушенберга в Индию.

география»<sup>15</sup>, данного художником декорациям к этой постановке Каннингема.

Две последние совместные работы Раушенберга с Каннингемом, поставленные на музыку Кейджа — «Внутренний стержень»<sup>16</sup> («Interscape», 2000 г.), «Крест-накрест»<sup>17</sup> («XOVER», 2007 г.) — интересны новым ракурсом рассмотрения и экспериментальным способом решения проблем художественного оформления сцены и конструирования сценических костюмов, найденным художником.

Так, для «Внутреннего стрержня» Раушенберг разработал оригинальный дизайн занавеса и задника сцены: первый был выполнен в технике фотоколлажа из принтов черно-белых фотографий; на втором те же самые изображения были продублированы в цвете. Многоцветие убранства сцены перекликалось с пестротой цветных трико, изготовленных также по эскизам Раушенберга (см.: рис. 8 на вклейке между с. 66 и 71).

В общей атмосфере сценического интерьера присутствовали нотки экспрессионизма и поп-арта, с заложенными в последнем метаморфозами культурных кодов, иронией и социальными стереотипами мышления и бытового поведения. Хореография этой работы была встроена Каннингемом вокруг известной более ранними постановками хореографа темы сопротивления человеческого естества любому давлению извне: танцовщики перемещались по сцене со связанными руками, «спина к спине». Их тела принимали неестественные положения, головы запрокидывались назад [15].

Подводя итог сказанному, необходимо еще раз акцентировать внимание на том, что сотрудничество Раушенберга с Каннингемом было не только обоюдовыгодным, но главное — свободным от любых условностей. В среде искусствоведов принято трактовать эту свободу как демократизацию, освобождение современного танца от завышенной самооценки (производной, в свою очередь, от исторически элитарного положения балета в системе зрелищных видов искусства), как обмирщение высокого искусства посредством «интеграции в него предме-

<sup>15</sup> В переводе с санскрита «тантра» — это буквально «ткацкий станок», «основа ткани», но в переносном — «основа, сущность», «порядок, правило», «учение, свод правил».

<sup>16</sup> Предлагается авторский перевод названия, подсказанный найденными скудными описаниями происходивших на сцене событий.

<sup>17</sup> Предлагается авторский перевод названия, основанный на игре букв, составляющих слово — название постановки: «X — OVER» (танец, исполняющийся «по диагональным линиям написания буквы «X»).

тов быта» (Дж. Харрис). Раушенберг к этому добавил свое понимание специфики процесса слияния искусства с реальной жизнью. Работая в технике коллажа, мысля в технике коллажа, он представлял себе свободное сотворчество в танце, живописи, музыке исключительно как взрывное (отнюдь, не утилитарно-бытовое) соединение подчеркнуто разнородных художественных практик в условно единое целое.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Хлопова В.* Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки // ТЕАТР. 2015. № 20. URL:<http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (дата обращения: 07.10.2019).
2. *Кисеева Е. В.* Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/etapy-stanovleniya-i-razvitiya-tantsa-postmodern-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-vekov> (дата обращения: 15.10.2019).
3. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 392 с.
4. Mission / Robert Rauschenberg foundation [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/foundation> (дата обращения: 15.10.2019).
5. *Ярцева О. А.* Роберт Раушенберг: от «combine painting» к инсталляции // Искусство Евразии. 2018. № 2(9). С. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/> (дата обращения: 07.10.2019).
6. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Полом Тейлором // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4(63). С. 25-38.
7. *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).

8. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae/> (дата обращения: 01.09.2019).

9. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/changeling/> (дата обращения: 01.09.2019).

10. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/antic-meet/> (дата обращения: 01.09.2019).

11. *Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4(57). С. 71-90.

12. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/aeon/> (дата обращения: 01.09.2019).

13. *Sarathy J.* Rauschenberg and Cunningham. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham> (дата обращения: 01.09.2019).

14. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/travelogue/> (дата обращения: 01.09.2019).

15. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/interscape/> (дата обращения: 01.09.2019).

## REFERENCES

1. *Xloпова V.* Amerikanskij tanecz XX veka: zachem Terpsixora nadela krossovki // ТЕАТР. 2015. № 20. URL: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (дата обращения: 07.10.2019).

2. *Kiseeva E. V.* E`tapy` stanovleniya i razvitiya tancza postmodern vo vtoroj polovine XX – nachale XXI vekov [E`lektronny`j resurs] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/etapy-stanovleniya-i-razvitiya-tantsa->

postmodern-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-vekov (data obrashheniya: 15.10.2019).

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

4. Mission / Robert Rauschenberg foundation [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/foundation> (data obrashheniya: 15.10.2019).

5. *Yarceva O. A.* Robert Raushenberg: ot «combine painting» k installyacii // *Iskusstvo Evrazii*. 2018. № 2(9). S. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. [E`lektronny`j resurs] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/> (data obrashheniya: 07.10.2019).

6. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tancza postmodern: Period tvorcheskogo vzaimodejstviya s Polom Tejlorom // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2019. № 4(63). S. 25-38.

7. *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).

8. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutes/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

9. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/changeling/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

10. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/antic-meet/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

11. *Pereverzeva M. V.* Xoreograficheskaya aleatorika M. Kanningema v kontekste mobil`ny`x proizvedenij iskusstva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2018. № 4(57). S. 71-90.

12. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/aeon/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

13. *Sarathy J. Rauschenberg and Cunningham*. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham> (data obrashheniya: 01.09.2019).

14. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/travelogue/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

15. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/interscape/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица. Перечень совместных проектов  
Р. Раушенберга с М. Каннингемом

	Название	Год	Продол- жительность (мин/сек)	Соавторы
1	«Моменты» (Minutiae)	1954	6	Cage, Charlip
2	«Весенняя погода и люди» (Springweather and People)	1955	33	Brown, Charlip
3	«Сюита для пяти» (Suite for Five)	1956	23	Cage, Emmons
4	«Ноктюры» (Nocturnes)	1956	30	Satie
5	«Танцы в лабиринте» (Labyrinthian Dances)	1956	Не известна	Hauer
6	«Подменьш» (Changeling)	1957	6/30	Wolff
7	«Античная встреча» (Antic Meet)	1958	30	Cage
8	«Летнее пространство» (Summerspace)	1958	20	Feldman, Copp
9	«От поэзии Белого камня» (From the Poems of White Stone)	1959	Не известна	Wen-Chung
10	«Гамбит для танцоров и оркестра» (Gambit for Dancers and Orchestra)	1959	17	Johnston
11	«Руны» (Rune)	1959	25	Wolff
12	«Кризисы» (Crises)	1960	22	Nancarrow
13	«Ручные птицы» (Hands Birds)	1960	16/50	Brown
14	«Вака» (Waka)	1960	5-10	Ichiyanagi
15	«Эра» (Aeon)	1961	45	Cage
16	«Танцы в полях» (Field Dances)	1963	12	Cage
17	«История» (Story)	1963	15-40	Ichiyanagi
18	«Соединенные» (Paired)	1964	Не известна	Cage
19	«Зимняя ветка» (Winterbranch)	1964	23	Young
20	«Поперечные токи» (Cross Currents)	1964	7	Nancarrow
21	«История путешествий» (Travelogue)	1977	33	Cage

	Название	Год	Продол- жительность (мин/сек)	Соавторы
22	«Внутренний стержень» (Interscape)	2000	44	Cage, Copp
23	«Крест-накрест» (XOVER)	2007	21	Cage, Johnson

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; [yulianvk@gmail.com](mailto:yulianvk@gmail.com)

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

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Yulia O. Novik — Dr. Habil., Ass. Prof.; [yulianvk@gmail.com](mailto:yulianvk@gmail.com)

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

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; [proscience@vaganovaacademy.ru](mailto:proscience@vaganovaacademy.ru)

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

Researcher ID: U-3307-2017

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ  
Ю. О. НОВИК, С. В. ЛАВРОВОЙ  
«БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД  
ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МЕРСОМ КАННИНГЕМОМ»



Рис. 1. «Комбайн» Раушенберга, созданный для хореографической постановки «Мелочи»



*Рис. 2.* Мерс Каннингем в костюме Раушенберга, исполняющий танцевальные движения в постановке «Подменыш»



*Рис. 4.* Мерс Каннингем со стулом на спине



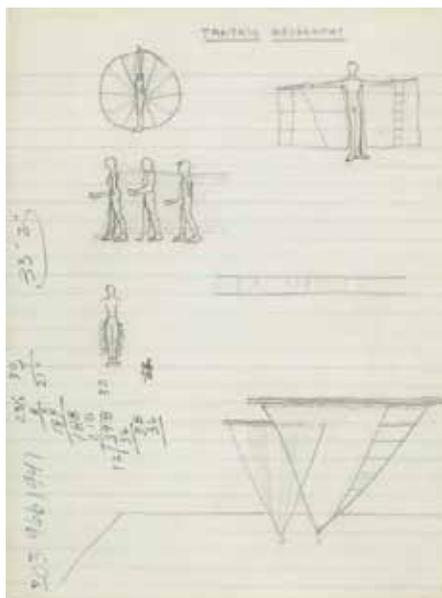
*Рис. 3.* Мерс Каннингем в костюме Раушенберга, исполняющий партию клоуна в постановке «Античная встреча»



Рис. 5. Раушенберг собирает «кинетическую машину» «Аеон»



Рис. 6. Декорации Раушенберга к постановке Каннингема «История»



*Рис. 7. Эскиз костюмов  
Раушенберга к постановке  
«История путешествий»*



*Рис. 8. Декорации Раушенберга  
в постановке «Внутренний стержень»*

УДК 792.8

## ЛАЗАРО КАРРЕНЬО: К 50-ЛЕТИЮ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Сакамото де Мясников Ф. М. Т.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета имени М. П. Мусоргского — Михайловский театр, пл. Искусств, д. 1, 191186, Санкт-Петербург, Россия.

Статья посвящена творческой жизни кубинского танцовщика и педагога балета Лазаро Карреньо, обладателя звания «Мэтра» и высшей награды для артистов на Кубе (медали «За национальную заслугу в области культуры»), блестящего танцовщика, лауреата международных балетных конкурсов, педагога классического и дуэтно-классического танца, среди учеников которого ведущие солисты мировых балетных театров (Хосе Мануэл Карреньо, Карлос Акоста и многие другие). Прослеживается его творческий путь от начала обучения балету в Национальной школе искусств Кубы и Ленинградском академическом хореографическом училище имени А. Я. Вагановой до становления ведущим солистом Национального балета Кубы и приглашенным солистом многих театров. Затрагивается его педагогическая и репетиторская деятельность в различных театрах и хореографических учебных заведениях мира.

**Ключевые слова:** Лазаро Карреньо, Кубинская школа балета, Ленинградское Академическое хореографическое училище имени А. Я. Вагановой, Национальный балет Кубы, кубинский танцовщик, педагог классического танца, Куба.

## LAZARO CARREÑO: ON THE 50TH ANNIVERSARY OF CREATIVE ACTIVITY

Sakamoto de Myasnikov F. M. T.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>The St. Petersburg Mussorgsky State Academic Opera and Ballet Theatre – Mikhailovsky Theatre, Iskusstv sq., 1, Saint-Petersburg, 191011, Russian Federation.

This article is dedicated to the creative life of Cuban dancer and ballet teacher Lazaro Carreño, holder of the title «Maestro», and the highest award for artists in Cuba the medal for «National Merit in the Field of Culture». A brilliant performer, recognized by many international ballet competitions, ballet teacher and classic dance duets (pas de deux), his legacy includes the development of soloists such as Jose Manuel Carreño (American Ballet

Theatre), Carlos Acosta (The Royal Ballet) and many international figures. The author traces his career from the beginning at the National Arts School of Cuba and the Leningrad Academic Choreographic School A.Ya. Vaganova becoming a pillar of excellence for the Cuban National Ballet and a guest star with many companies all over, influencing his pedagogical career through the Old and New Worlds.

**Keywords:** Lázaro Carreño, Cuban National Ballet School, Vaganova Leningrad Academic Choreographic School, Cuban National Ballet, Cuban dancer, teacher, Cuba.

XX век для балета — это время появления не только новых танцевальных жанров и направлений, большого количества выдающихся артистов, педагогов и хореографов, но и возникновения новых хореографических школ, в том числе и в «Новом Свете». Одной из таких школ стала Национальная школа балета имени Фернандо Алонсо на Кубе (*Escuela Nacional de Ballet Fernando Alonso*). Кубинская школа балета имеет давние и прочные связи с русским балетом: в числе отечественных педагогов балета, обучавших кубинских танцовщиков, были: Н. П. Яворский, А. А. Федорова, М. М. Фокин, М. М. Мордкин, Дж. Баланчин, А. Н. Обухов, А. И. Вильтзак, а также И. И. Юшкевич, Л. А. Фокин, Е. Клеменская, А. В. Леонтьева, А. М. Плисецкий, Г. С. Уланова, В. И. Цаплин [1; 2]. Кубинская школа балета была прославлена множеством выдающихся артистов балета и педагогов, в том числе — Лазаро Карреньо, отмечающий в 2019 году 50-летие творческой деятельности.

Лазаро Карреньо — кубинский артист балета, один из первых ведущих танцовщиков [2], а в последствии, и педагог-репетитор Национального балета Кубы (*Ballet Nacional de Cuba*), лауреат международных балетных конкурсов [3], педагог классического и дуэтно-классического танца в Кубинской национальной школе балета, приглашенный педагог, репетитор, хореограф и советник в различные крупных зарубежных балетных труппах и школах<sup>1</sup>. За успехи в области балета, как исполнителю и педагогу, ему было присвоено звание «Мэтр» (*Maître*) (1976), а также он был удостоен высшей награды для артистов на Кубе — медали «За национальную заслугу в области культуры» (1983) [4] (см.: рис. 1 на вклейке между с. 82 и 85).

<sup>1</sup> Кафедра танца Алисии Алонсо Мадридского университета «Комплутенс» (*Universidad Complutense de Madrid*), Национальная балетная школа Канады (*National Ballet School of Canada*), Американский театр балета (*American Ballet Theatre*) и др.

Лазаро Роландо Карреньо Вийњяс<sup>2</sup> (*Lazaro Rolando Carreño Viñas*) родился на Кубе 30 января 1952 года в городе Фоменто провинции Санкти-Спиритус (*Sancti-Spiritus*) [5]. Его отец Хосе Мануэль Карреньо (*Jose Manuel Carreño*) был управляющим сахарным заводом, а мать Делия Вийњяс (*Delia Viñas*) — домохозяйкой. Лазаро был младшим из одиннадцати братьев.

Карреньо начал обучаться классическому балету в 1962 году в Национальной школе искусств «Кубанакан» (*Escuela Nacional de Artes — ENA Cubanacan*)<sup>3</sup>. Его первым педагогом классического танца была знаменитая прима-балерина Национального балета Кубы Жозефина Мендес (*Josefina Mendez*) — одна из «четырёх драгоценностей Кубинского балета», по определению известного английского критика А. Хаскелла [6, р. 105]. Следует отметить, что Лазаро был в числе первых учеников новой школы, которой еще только предстояло обрести известность в мире балета. В 1964 году, после двух с половиной лет обучения в Национальной школе искусств, молодой Лазаро получил стипендию от Совета по Культуре Кубы на обучение в Ленинградском академическом хореографическом училище имени А. Я. Вагановой (далее — ЛАХУ) [7], в котором провел следующие четыре (с 1964 по 1968) года [5] (см.: рис. 2 на вклейке между с. 82 и 85).

Его первым педагогом по классическому танцу в ЛАХУ была ученица А. Я. Вагановой Анна Петровна Бажаева, у которой он проучился один год. Затем два года Лазаро учился у Виктора Михайловича Тулубьева (ученика В. И. Пономарева, солиста Малого Ленинградского государственного оперного театра (далее — МАЛЕГОТ), и последний год — у Семена Соломоновича Каплана (ученика В. И. Пономарева, солиста Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова (далее — ГАТОБ)). Дуэтно-классическому танцу он учился у Адоля Сагмановича Хамзина (ученика А. И. Пушкина, солиста МАЛЕГОТа); актерскому мастерству — у Татьяны Ивановны Шмыровой (ученицы А. Я. Вагановой, солистки ГАТОБа); характерному танцу — у Георгия Пантелеймоновича Конищева (ученика В. И. Пономарева и А. В. Лопухова, артиста балета ГАТОБа).

Его одноклассниками значатся: Александр Александрович Степин (солист театра «Хореографические миниатюры», заслуженный тренер РФ, педагог), Андрей Иванович Гарбуз (солист ГАТОБа), Людмила Ивановна Семеняка (солистка Большого театра, балетмейстер, педагог, народная артистка СССР), Галина Сергеевна Мезенцева

<sup>2</sup> К сожалению, в открытых источниках крайне мало информации о творческой судьбе Лазаро Карреньо. Автор статьи имел честь и удовольствие лично познакомиться с Маэстро и представить в данной статье ранее не опубликованную информацию.

<sup>3</sup> Сегодня это Национальная школа балета имени Фернандо Алонсо.

(солистка ГАТОБа, педагог, народная артистка РСФСР), Владимир Афанасьевич Колесников (солист ГАТОБа). Безусловно, не только атмосфера одной из старейших в мире школ балета, но и люди, которые непосредственно окружали Лазаро, оказали огромное влияние на становление будущего солиста Национального театра Кубы.

В 1968 году Л. Карреньо возвратился на Кубу в Национальную школу искусств, которую закончил через год как артист балета, по классу профессора Рамоны Де Саа Белло (*Ramona de Saá Bello*) и Фернандо Алонсо (*Fernando Alonso*). Его выпускной спектакль состоялся на острове Пинос (*Pinos*), где на тот момент воспитанники школы проходили обязательную трудовую практику.

После окончания учебы в 1969 году Лазаро Карреньо был принят в состав Балета Камагуэй (*Ballet de Camaguey*) в качестве артиста кордебалета [2]. Вскоре молодого танцовщика заметили и стали заниматься в сольных партиях. Он исполнял Юношу в «Шопениане», *Pas de trois* и «Белое адажио» из «Лебединого озера», солиста в «Махисимо» (*Majisimo*), «Чапаеве» и др. В то время он танцевал в основном с Сильвией Маричал (*Silvia Marichal*) [2], которая была не только прима-балериной Балета Камагуэй, но и солисткой Национального балета Кубы. Уже в театральном сезоне 1970/1971 годов Лазаро присоединился к Национальному балету Кубы как артист кордебалета. В 1974 году он стал солистом, а с 1976 — ведущим солистом [6] этой балетной труппы.

За 30 лет артистической карьеры в Национальном балете Кубы (с 1970 по 1999 годы) Лазаро исполнил весь классический репертуар, включая партии: Франца («Коппелия») (см.: рис. 3 на вклейке между с. 82 и 85), принца Дезире и Голубой птицы («Спящая красавица»), Альберта («Жизель»), Базиля («Дон Кихот»), Юноши («Шопениана»), Джеймса («Сильфида»), Ромео («Ромео и Джульетта»), Жана де Бриена («Раймонда»), *Grand-Pas* («Пахита»), Филиппа («Пламя Парижа»), *Pas de deux* Чайковского, *Pas d'esclave* («Корсар»), Актеона (*pas de deux* Диана и Актеона из «Эсмеральды»).

Анализ творчества Карреньо обнаруживает уникальный случай, когда классический премьер исполняет в балете два противоположных образа, тем самым демонстрируя разнообразие актерских возможностей. Речь идет о балетах «Тщетная предосторожность» (Колен и Ален), «Лебединое озеро» (принц Зигфрид и Шут), в которых он показал себя актером редчайшего диапазона. Неслучайно персонажи Лазаро Карреньо до сих пор «живы» в памяти зрителей. Безусловно, такой талант есть не у

каждого танцовщика. В истории балета подобной способностью к перевоплощению обладал разве что Владимир Васильев. Конечно, основой была и остается виртуозная техника, которая позволяет играть разными балетными красками. Благодаря редкому дару передавать Другому свой энтузиазм, восхищение от танца артист сразу стал кумиром гаванской публики.

Проявившаяся в юности тяга к характерному танцу вылилась в блестящее исполнение характерных партий, например половец («Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь»), Испанский танец из «Лебединого озера». К этому можно добавить сугубо кубинский репертуар, где талант, страсть и энергия проявились во всей полноте. Это – «Ритмикас» (*Rítmicas*) и «Гамлет» (*Hamlet*) – хор. Иван Тенорио (*Ivan Tenorio*); «Махисимо» (*Majísimo*) – хор. Хорхе Гарсиа (*Jorge García*); «Покинутая Дидона» (*Dido abandonada*) – хор. Алисии Алонсо, Эскамильо в «Кармен» и Эл Гуйхи в «Эл Гуйхи» (*El Guiji*) – хор. Альберто Алонсо; солист в «Сесилии Вальдес» (*Cecilia Valdés*) – хор. Густаво Геррера (*Gustavo Herrera*); солист «Время вне памяти» (*Tiempo fuera de la memoria*) и Отелло в «Прологе к трагедии» (*Prólogo para una tragedia*) – хор. Брайан Макдональд (*Brian McDonald*), «Имахенес» (*Imágenes*) хор. Мения Мартинес и Хоакин Ванегас (*Menia Martínez, Joaquín Banegas*) и др.

Артистическое амплуа Лазаро охватывает также и сложнейшую инструментальную хореографию: партия солиста («Тема с вариациями»), «Фестиваль цветов в Чинзано», *Pas de deux* («Весенние воды»); *Pas de deux* («Grand pas classique» на музыку Д. Обера) и другие. Таким образом, диапазон репертуара Лазаро охватывал классические спектакли, современные постановки и отдельные номера<sup>4</sup> [8; 9].

Лазаро был первым исполнителем номеров современной хореографии, впоследствии ставших шедеврами кубинского балета, среди них: «Плáсмасис» (*Plásmasis*)<sup>5</sup>, «Река и лес» (*El río y el bosque*)<sup>6</sup>, «Канто Виталь» (*Canto Vital*)<sup>7</sup> (см.: рис. 4 на вклейке между с. 82 и 85).

<sup>4</sup> Эскамильо в «Кармен» и Эл Гуйхи в «Эл Гуйхи» (*El Guiji*) — хор. Альберто Алонсо; солист в «Сесилии Вальдес» (*Cecilia Valdés*) — хор. Густаво Геррера (*Gustavo Herrera*); солист «Время вне памяти» (*Tiempo fuera de la memoria*) и Отелло в «Прологе к трагедии» (*Prólogo para una tragedia*) — хор. Брайан Макдональд (*Brian McDonald*). «Имахенес» (*Imágenes*) хор. Мения Мартинес и Хоакин Ванегас (*Menia Martínez, Joaquín Banegas*) и многие другие.

<sup>5</sup> Впервые исполнил вместе с Каридой Мартинес (*Caridad Martínez*).

<sup>6</sup> Партнершей была Мария Элена Льюренте (хореограф номера Альберто Мендес (*Alberto Mendez*)) [10].

<sup>7</sup> Вместе со знаменитыми кубинскими танцовщиками Хорхе Эскивелем (*Jorge Esquivel*), Андресом Вильямсом (*Andrés Williams*) и Орландо Сальгадо (*Orlando Salgado*). Хореография Азария Михайловича Плисецкого [6].

За время своей артистической карьеры Лазаро Карреньо неоднократно выступал в качестве приглашенного солиста в таких театрах и компаниях, как: Национальный балет Мексики (*Ballet Nacional de Mexico*), Американский театр танца Элвина Эйли (*Alvin Ailey Dance Theatre*), Международный балет Каракаса (*Ballet Internacional de Caracas*), Муниципальный театр Рио-де-Жанейро (*Ballet del Teatro Municipal de Río*), Муниципальный театра Сантьяго-де-Чили (*Ballet del Teatro Municipal de Santiago de Chile*) [4].

Л. Карреньо танцевал практически со всеми балеринами Национального балета Кубы. Среди его партнерш можно назвать: Жозефину Мендес (у которой он начинал учиться балету), Алисию Алонсо (*Alicia Alonso*), Аврору Бош (*Aurora Bosch*), Мирту Пла (*Mirta Pla*), Лойпу Араухо (*Loipa Araujo*), Марию Элену Льоренте (*Maria Elena Llorente*), Офелию Гонсалес (*Ofelia Gonzales*), Росарио Суарес (*Rosario Suarez*), Ампаро Брито (*Amparo Brito*), Марту Гарсия (*Marta Garcia*), Карidad Мартинес (*Caridad Martinez*), Сильвию Маричал (*Silvia Marichal*), Лурдес Гомес (*Lourdes Gómez*), Розу Очоа (*Rosa Ochoa*) Алихайде Карреньо (*Alyhaidee Carreño*) и Мирту Гарсия (*Mirta García*). Кроме того, он выступал с иностранными балеринами: Дженнифер Губе (*Jennifer Goubé*)<sup>8</sup>, Арантхой Аргуэльес (*Arantxa Argüelles*)<sup>9</sup>, Сусаной Бенавидес (*Susana Benavide*), и Лаурой Урдапиллета (*Laura Urdapilleta*)<sup>10</sup>, Норой Эстевес (*Nora Estévez*), Аной Ботафого (*Ana Botafogo*) и Кристиной Мартинелли (*Cristina Martinell*)<sup>11</sup>, Сандрой Родригес (*Zhandra Rodríguez*)<sup>12</sup> (см.: рис. 5 на вклейке между с. 82 и 85).

Балетные критики высоко оценивали танец Лазаро, отмечая, что он — «...превосходно выученный танцовщик (с точки зрения техники) и обладатель чудесной пластичности» [11, р. 12], а его «его широкие движения и великолепная техника вызывают мурашки на коже. Исполнение сочетает в себе искусство и физическую силу» [12, р. 13].

Творческая жизнь Лазаро не ограничивалась только выступлениями в театрах. Он победоносно выступал на международных

<sup>8</sup> Прима-балерина Парижской национальной оперы (*Opéra National de Paris*).

<sup>9</sup> Прима-балерина в Берлинской государственной оперы (*Staatsoper Berlin*) и Национального Классического балета Испании (*Ballet Nacional de España Clásico*).

<sup>10</sup> Прима-балерины Национального театра танца Мексики (*Compañía Nacional de Danza, Mexico*).

<sup>11</sup> Прима-балерины в Муниципальном театре Рио-де-Жанейро.

<sup>12</sup> Прима балерина Американского театра балета.

балетных конкурсах. Первый свой приз Л. Карреньо получил на V Международном конкурсе артистов балета в Варне в 1970 году, где занял III место, за исполнение хореографической миниатюры «Плáсмасис». При этом сам номер, поставленный кубинским хореографом Альбертом Мендесом, был удостоен I места, как лучшая современная хореография [8]. На фестивале имени Кати Поповой в Плевене в 1972 году он получил медаль и диплом участника. На II Международном конкурсе артистов балета и хореографов в Москве в 1973 году, участвуя с номером «Река и лес», Лазаро получил приз за артистизм [8]. Наталья Михайловна Дудинская отмечала, что ей «очень понравился номер современного балета «Река и лес», где Лазаро Карреньо выступал со своей партнершей Марией-Еленой Льоренте<sup>13</sup>. Этот танец, основанный на движениях популярного танца, артисты интерпретировали с большой выразительностью и профессионализмом. Лазаро знал, как донести до публики идею танца, и я убеждена, что без идеи нет искусства вообще и балета в частности» (цит. по: [13, р. 36]). С этим же номером Лазаро участвовал в VII Международном конкурсе артистов балета в Варне, где занял II место, получил приз за артистизм [14]. В 1980 году он участвовал в Международном балетном конкурсе мадам Масако Ойя (*Masako Ohya World Ballet Competition*) в Токио, завоевав золотую медаль. Последний раз Лазаро участвовал в балетных конкурсах в 1983 году. Это был I Latinoамериканский конкурс балета и хореографии в Рио-де-Жанейро, где был награждён сразу двумя золотыми медалями — в сольном выступлении (премией имени Альдо Лотуфо) и в дуэте с Ампаро Брито [8].

Свою педагогическую деятельность Лазаро Карреньо начал еще танцовщиком Национального балета Кубы, в 1972 году как педагог-репетитор театра [7]. С 1986 по 1990 годы он был приглашен вести восьмой, последний, класс в кубинской Национальной балетной школе (*Escuela Nacional de Ballet*). С 1993 по 1996 годы, по просьбе Алисии Алонсо, он был приглашен в качестве педагога в Мадридский университет Комплутенсе (*Universidad Complutense de Madrid*) на кафедру танца Алисии Алонсо. В 1996 и 1997 годах был приглашенным педагогом классического и дуэтно-классического танцев и репетитором-постановщиком в Королевской консерватории танца в Мадриде (*Real Conservatorio de danza de Madrid*), где также занимался преподаванием классического репертуара, постановками различных классических *pas de deux*, включая *Grand pas* из балета «Раймонда» для хореографической мастерской консерватории. С 1998 по 2002 годы он работал при-

<sup>13</sup> Мария-Елена не участвовала в конкурсе.

глашенным педагогом в Американском театре балета (*American Ballet Theatre*), где репетировал с такими знаменитыми танцовщиками как: Хосе Мануэл Карреньо (*Jose Manuel Carreño*), Хулио Бокка (*Julio Bocca*), Владимир Малахов, Ангел Корелла (*Angel Corella*) и др. В 2003–2008 годы был приглашен в качестве главного педагога и репетитора в Хьюстонский балет (*Houston Ballet*); в 2010 году – в качестве педагога классического танца в балетную труппу Ангела Корелла Балета Кастилии и Леона (*Ballet Castilla y León*). С 2012 года работает приглашенным педагогом классического танца в Бургосе в период проведения Международного хореографического конкурса «Бургос – Нью-Йорк» (*Certamen Internacional de Coreografía Burgos – New York, Spain*), проводит мастер-классы для студентов, артистов балета и хореографов (см.: рис. 6 на вклейке между с. 82 и 85).

Кроме того, Лазаро Карреньо проводил мастер-классы в различных балетных труппах и хореографических учебных заведениях: Рейнском оперном балете во Франции. (*Opera del Rhin, Francia*), Институте театра Барселоны (*Instituto del Teatro de Barcelona*), Национальном театре танца Испании в Мадриде (*Compañía Nacional de Danza de Madrid*), Канадской национальной танцевальной труппе (*Canadian National Dance Company*), Национальной балетной школе Канады (*National Ballet School of Canada*); Муниципальном театре Рио-де-Жанейро (*Teatro Municipal de Rio de Janeiro*), балетной труппе Лодзинской оперы (*Ópera de Lodz, Polonia*), «Королевском балете» (*The Royal Ballet*), Парижской национальной опере (*Opéra National de Paris*) [4]. Эта практика проведения мастер-классов продолжается и поныне.

В последние годы маэстро Лазаро ангажирован как педагог-специалист в Профессиональную школу танца Кастилии и Леона (*Escuela Profesional de Danza de Castilla y León*), в Профессиональную школу танца Кастилии и Леона «Ана Лагуна» (*Escuela Profesional de Danza de Castilla y León «Ana Laguna», Burgos, España*) [15], где преподает классический и дуэтно-классический танцы в выпускных классах. Обучая юношей и девушек, маэстро принимает деятельное участие в подготовке выпускных спектаклей. Его тесное сотрудничество с Национальным балетом Кубы развивается по линии проведения мастер-классов, а также восстановления сошедших со сцены спектаклей [16].

Многогранность творческой личности Карреньо просматривается через его научно-методическую деятельность, связанную с подготовкой учебника по дуэтно-классическому танцу. Обобщение и систематизация собственного творческого опыта позволит воздать дань

памяти своим педагогам и артистам, с которыми ему довелось танцевать и общаться.

За время обширной педагогической деятельности Лазаро Карреньо воспитал целую плеяду выдающихся классических танцовщиков, выступающих по всему миру. Среди них [7]: Хосе Мануэль Карреньо (*Jose Manuel Carreño*)<sup>14</sup> и Лиенц Чанг (*Lienz Chang*)<sup>15</sup> – выпускники 1986 г.; Иисус Корралес (*Jesus Corrales*)<sup>16</sup> – выпускник 1987 г.; Карлос Акоста (*Carlos Acosta*)<sup>17</sup> и Луис Серрано (*Luis Serrano*)<sup>18</sup> – выпускники 1991 г.; Юрий Яновский (*Yury Yanowsky*)<sup>19</sup> – выпускник 1992 г.; Джоан Боада (*Joan Boada*)<sup>20</sup> – выпускник 1993 г.

Будучи репетитором, Лазаро Карреньо подготовил Юрия Яновского для участия в XV Международном конкурсе артистов балета в Варне в 1992 году, где тот завоевал серебряную медаль. Его воспитанник Хоакин де Луз (*Joaquin de Luz*) стал обладателем золотой медали на II Международном балетном конкурсе имени Нуреева в Будапеште в 1996 году.

Кубинская школа балета – одна из самых молодых в мире. Однако ее представители, как танцовщики, так педагоги и хореографы уже успели вписать свои имена в мировую историю хореографического искусства. Это стало возможным во многом благодаря культурным взаимодействиям с Россией. Кубинские артисты балета не только обучались у русских педагогов, оказавшихся в эмиграции после 1917 года в своей стране, но и приезжали с этой целью в СССР. Результатом межкультурных коммуникаций стало «вращивание» национальных кадров. Пятидесятилетняя творческая деятельность Лазаро Роландо Карреньо Виньяса – выдающегося танцовщика, превосходного испол-

---

<sup>14</sup> Премьер Английского национального балета (*English National Ballet*), Королевского балета (*The Royal Ballet*) и Американского театра балета (*American Ballet Theatre*).

<sup>15</sup> Премьер Национального балета Кубы и Марсельского Национального балета (*Ballet National de Marseille*). Ассистент Ролана Пети, педагог.

<sup>16</sup> Ведущий танцовщик в Королевском балете Виннипега (*Royal Winnipeg Ballet*) и в Большом канадском балете Монреаля (*Montreal's Les Grands Ballets Canadiens*).

<sup>17</sup> Лауреат международных балетных конкурсов, премьер Английского национального балета, премьер Балета Хьюстона, Лондонского Королевского балета.

<sup>18</sup> Ведущий танцовщик в Майами-сити балете (*Miami city ballet*), художественный руководитель балета Монтеррея.

<sup>19</sup> Ведущий танцовщик Бостонского балета (*Boston Ballet*).

<sup>20</sup> Ведущий танцовщик в Балете Сан-Франциско (*San Francisco Ballet*).

нителя с «энциклопедичной» техникой классического танца, премьеры, педагога формирует определенный этап в истории кубинского балета.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Sakamoto de Mясников Ф. М. Т.* «Кубинское чудо»: к 70-летию создания «Балета Алисии Алонсо» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 2 (55). С. 17-33.
2. *Cabrera M.* *Orbita del Ballet Nacional de Cuba (1948–1978).* La Habana: Ediciones Orbe, 1978. 148 p.
3. *Garcia M.* *Cinco bailarines que hicieron futuro. Honor a quien honor merece!* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ellugareno.com/2017/12/cinco-bailarines-que-hicieron-futuro.html?m=1> (дата обращения: 06.09.2019).
4. *Lázaro Carreño* [Электронный ресурс]. URL: [https://www.ecured.cu/Lázaro\\_Carreño](https://www.ecured.cu/Lázaro_Carreño) (дата обращения: 08.09.2019).
5. Характеристика Лазаро Карреньо // Архив Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. Ед. хр. 256. 11 л.
6. *Cabrera M.* *El ballet en Cuba: Apuntes Historicos.* La Habana: Ediciones Cupulas, 2011. 364 p
7. *Singer T.* *Fernando Alonso. The Father of Cuban Ballet.* Florida: University Press of Florida, 2013. 240 p.
8. *Cabrera M.* *BNC: medio siglo de gloria.* La Habana: Cuba en el ballet, 1998. 279 p.
9. Noticias // Revista Cuba en el Ballet. 1976. Vol. 7. No 1. P. 44-49.
10. *Cabrera M.* *Ballet Nacional de Cuba – Ficha Tecnica* // Revista Cuba en el Ballet. 1973. Vol. 4. No 3. P. 6-29.
11. *El Ballet Nacional de Cuba en su gira por Europa* // Revista Cuba en el Ballet. 1979. Vol. 10. No 2. P. 2-14.
12. *Bailarines cubanos en el extranjero* // Revista Cuba en el Ballet. 1978. Vol. 9. No 1. P. 10–16.
13. *Simon P.* *Teatro Bolshoi 1973: confrontación del ballet mundial* // Revista Cuba en el Ballet. 1974. Vol. 5. No 1. P. 30–36.

14. VII International Ballet Competition – Varna 1974 [Электронный ресурс]. URL: <https://varna-ibc.org/history/seventh-international-ballet-competition-varna-1974/> (дата обращения: 10.09.2019).
15. Lazaro Carreno [Электронный ресурс]. URL: <https://fuescyl.com/k2-listing/item/1134-lazaro-carreno> (дата обращения: 10.09.2019).
16. Покутний И. Молодые танцоры Национального балета Кубы дебютировали в «Лебедином озере» [Электронный ресурс]. URL: [https://tass.ru/kultura/3234627?fbclid=IwAR2bsd99Camn3\\_hNBORiL8vqMvSv9JJORP5dVnnwEujk68-uidHqFBlqHx4](https://tass.ru/kultura/3234627?fbclid=IwAR2bsd99Camn3_hNBORiL8vqMvSv9JJORP5dVnnwEujk68-uidHqFBlqHx4) (дата обращения: 15.07.2019).

## REFERENCES

1. *Sakamoto de Myasnikov F. M. T.* «Kubinskoe chudo»: k 70-letiyu sozdaniya «Baleta Alisii Alonso» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 2 (55). С. 17-33.
2. *Cabrera M.* Orbita del Ballet Nacional de Cuba (1948–1978). La Habana: Ediciones Orbe, 1978. 148 p.
3. *Garcia M.* Cinco bailarines que hicieron futuro. Honor a quien honor merece! [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.ellugareno.com/2017/12/cinco-bailarines-que-hicieron-futuro.html?m=1> (data obrashheniya: 06.09.2019).
4. Lázaro Carreño [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www.ecured.cu/Lázaro\\_Carreño](https://www.ecured.cu/Lázaro_Carreño) (data obrashheniya: 08.09.2019).
5. Xarakteristika Lazaro Karren`o // Arxiv Akademii Russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj. Ed. xr. 256. 11 l.
6. *Cabrera M.* El ballet en Cuba: Apuntes Historicos. La Habana: Ediciones Cupulas, 2011. 364 p
7. *Singer T.* Fernando Alonso. The Father of Cuban Ballet. Florida: University Press of Florida, 2013. 240 p.
8. *Cabrera M.* BNC: medio siglo de gloria. La Habana: Cuba en el ballet, 1998. 279 p.
9. Noticias // Revista Cuba en el Ballet. 1976. Vol. 7. No 1. P. 44-49.
10. *Cabrera M.* Ballet Nacional de Cuba – Ficha Tecnica // Revista Cuba en el Ballet. 1973. Vol. 4. No 3. P. 6-29.

11. El Ballet Nacional de Cuba en su gira por Europa // Revista Cuba en el Ballet. 1979. Vol. 10. No 2. P. 2-14.
12. Bailarines cubanos en el extranjero // Revista Cuba en el Ballet. 1978. Vol. 9. No 1. P. 10–16.
13. *Simon P.* Teatro Bolshoi 1973: confrontación del ballet mundial // Revista Cuba en el Ballet. 1974. Vol. 5. No 1. P. 30–36.
14. VII International Ballet Competition – Varna 1974 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://varna-ibc.org/history/seventh-international-ballet-competition-varna-1974/> (data obrashheniya:10.09.2019).
15. Lazaro Carreno [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://fuescyl.com/k2-listing/item/1134-lazaro-carreno> (data obrashheniya: 10.09.2019).
16. *Pokutnij I.* Molody`e tanczory` Nacional`nogo baleta Kuby` debytirov-ali v «Lebedinom ozere» [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://tass.ru/kultura/3234627?fbclid=IwAR2bsd99Camn3\\_hHBORiL8vqMvSv9JJORP5d-VnnwEujk68-uidHqFBlqHx4](https://tass.ru/kultura/3234627?fbclid=IwAR2bsd99Camn3_hHBORiL8vqMvSv9JJORP5d-VnnwEujk68-uidHqFBlqHx4) (data obrashheniya: 15.07.2019).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сакамото де Мясликов Ф. М. Т. — [mayumisakamoto17@gmail.com](mailto:mayumisakamoto17@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sakamoto de Myasnikov F. M. T. — [mayumisakamoto17@gmail.com](mailto:mayumisakamoto17@gmail.com)

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ  
Ф. М. Т. САКАМОТО ДЕ МЯСНИКОВ «ЛАЗАРО КАРРЕНЬО:  
К 50-ЛЕТИЮ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ»



Рис. 1. Маюми Сакамото и Лазаро Карреньо (Бургос, 2018)



Рис. 2. Лазаро Карреньо выпускник Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой 1968 года

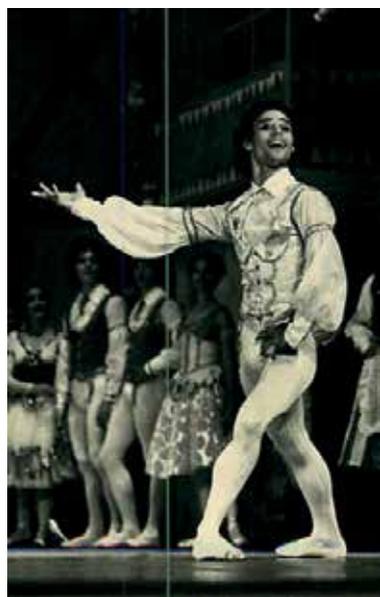


Рис. 3. Л. Карреньо в роли Франца из балета «Коппелия» (1985)



Рис. 4. Фрагмент из балета «Канто Виталь» (хореография А. М. Плисецкого).  
Изображены (слева направо): Орlando Сальгадо, Лázаро Карреньо, Хорхе Эскивель, Андрес Вильямс



Рис. 5. Л. Карреньо с Н. Макаровой (Рио-де-Жанейро, 1986)



Рис. 6. Л. Карреньо во время мастер - класса в Американском театре балета (Нью-Йорк, 2000)

УДК 793

НОТАЦИИ НИКОЛАЯ СЕРГЕЕВА В ГАРВАРДСКОМ  
УНИВЕРСИТЕТЕ И БАЛЕТЫ МАРИУСА ПЕТИПА

Уайли Р. Дж.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Высшая школа музыки, театра и танца Мичиганского университета, Анн-Арбор, 48109 США.

Статья посвящена творческому наследию Мариуса Петипа, отраженному в коллекции нотаций Николая Сергеева в Гарвардском университете. В статье дается интерпретация документов коллекции как источников современных реконструкций балетов Петипа и анализируются мифы, рожденные сценической и композиционной практикой М. Петипа. Ставится вопрос о реальных (незыблемой истинности) и потенциальных (повод для творчества) качествах нотации балетов Петипа.

**Ключевые слова:** нотации, Н. Сергеев, Гарвардский университет, балет. М. Петипа.

NOTATIONS OF NIKOLAI SERGEYEV AT HARVARD  
UNIVERSITY AND PETIPA'S BALLETS

Wiley R. J.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, 500 S. State St. Ann Arbor, 48109 USA.

The article is dedicated to the creative heritage of Marius Petipa, reflected in the collection of notations of Nikolai Sergeyev at Harvard University. Was given an interpretation of documents as sources of modern reconstructions of M. Petipa's ballets. Analyzed the myths which were accompanying the stage and compositional practices of M. Petipa. And was raised the question: the notations of Petipa's ballets — an unshakable truth or an occasion for creativity?

**Keywords:** *notations*, Nikolai Sergeyev, Harvard University, ballet, M. Petipa.

Едва ли нужно говорить, что всегда был и будет только один Мариус Петипа. Он неповторим, но мы все еще пытаемся имитировать его.

Если не принимать в расчет традицию «аутентичного» Петипа — передачу того или иного танца, или комбинации, от авторитетных танцовщиков старшего поколения к младшим, то основным помощником в восстановлении хореографии Петипа будет коллекция нотаций, записанная разными людьми, но непосредственно связанная с именем Николая Сергеева. Он был танцовщиком во времена Петипа и стал режиссером петербургского императорского балета в 1904 году, через год после увольнения Петипа. Эта коллекция и ее связь с Петипа являются предметом статьи.

Гарвардский университет купил большую часть документов Николая Сергеева (около 270 единиц хранения) в 1969 году, уже имея его нотацию «Лебединого озера». В коллекции хранятся записи 24 балетов и танцев из 24 опер репертуара Мариинского театра. Балеты в основном принадлежат Жюлю Перро и Мариусу Петипа, но также включены нотации постановок Льва Иванова и Николая Легата. Коллекция интересна специалистам еще и потому, что содержит нотации и менее известных балетов, таких как «Пробуждение Флоры», «Капризы бабочки», «Арлекинада» и «Ученики Дюпре».

Для любителей балета естественно желать увековечить наследие Петипа. С этой целью «сергеевские документы» часто используются современными постановщиками. В 1980-е годы я сам обращался к ним для воссоздания «Щелкунчика» и «Лебединого озера» Чайковского<sup>1</sup>. Возможно, после Сергеева, я был первым, кто ознакомился с этими документами, и хочу попытаться интерпретировать их в свете времени великого художника и его собственных убеждений<sup>2</sup>.

Для начала перечислю проблемы, с которыми я столкнулся, работая с вышеупомянутыми документами. Рукописи, в большей степени, имеют символический, нежели практический характер: важен факт их наличия, как первоисточников.

Несколько балетов, представленных в документах Сергеева, содержат минимум необходимой для их исторической реконструкции информации. Это — хореографическая нотация, музыкальная партитура и либретто. Разумеется, музыка должна быть той, что использовалась в процессе репетиций. Данное требование значительно сужает

<sup>1</sup> В эти годы Р. Д. Уайли работал над книгой «Tchaikovsky's Ballets. Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker», вышедшей в 1985 г. (Прим. ред.)

<sup>2</sup> Статья подготовлена на основе доклада, сделанного автором на Четвертой международной научно-практической конференции «Homage à Petipa» Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, посвященной 200-летию со дня рождения М. Петипа (10–12 марта 2018 г.).

возможность практического использования коллекции Сергеева, хотя в потенциально «жизнеспособный список» входит некоторое количество известных балетов: «Жизель», «Тщетная предосторожность», («*La fille mal gardée*» — Пер.), «Коппелия», балеты Чайковского и редко исполняемая «Пахита». Важно не только присутствие в коллекции крайне необходимых документов, а то, насколько они внутренне полноценны, содержат ли элементы, необходимые для реконструкции.

Предлагаю рассмотреть одну из страниц коллекции Сергеева – например, фрагмент нотации выхода «Теней» из «Баядерки».

В записи нет обозначений для положений тела и рук, а иногда и для ног; радикально суммированы пантомимные сцены; нет точных указаний по поводу расположения танцовщиков на сцене. У большинства нотаций нет музыки, поэтому о том, как соотносились движения со звуком, мы можем лишь догадываться. Практически нигде в этой коллекции нет указаний на предмет соотнесенности *па* с музыкальными пассажами, чтобы можно было с уверенностью сказать: «Эти *па* принадлежат этой музыке». Впрочем, эта проблема не останавливает современных постановщиков, которые наслаждаются задачей адаптации *па* и пантомимы в соответствии со своим вкусом, заполняя пробелы по собственному усмотрению. Отмеченная особенность документов гарвардской коллекции серьезно снижает полезность этих нотаций как исторических документов.

Что касается собственно системы записи, то начало «Выхода теней» из «Баядерки» совершенно исключительное. Это, скорее, — произведение искусства, нежели практический документ. Задача обозначения здесь упрощена, потому что одна и та же поза и шаги с арабеском используются для 40 тактов, так как 48 «теней» выходят в унисон. К слову сказать, этот документ, бесспорно, был сделан в связи с возрождением «Баядерки» Петипа в 1900 году. (Отсюда — 48, а не привычные 32 или даже 16 «теней»).

Более привычной для специалистов в коллекции Сергеева является запись выхода лебедей в «Лебедином озере».

Зарисованные положения групп лебедей слева знакомы. Но как понять, когда они вступают в музыку? То же самое — и с правой стороны в верхнем правом квадрате (эпизоде, когда лебеди плывут по сцене). Как мы должны все это координировать по музыке с выходом, а затем с быстрым уходом охотников?

Я не буду далее продолжать приводить примеры, а просто скажу, что в качестве исторических документов записи Сергеева оставляют желать лучшего.

В начале 1890-х годов Владимир Степанов изобрел систему нотаций, которая позволяла воссоздавать танцы, при условии, что система была бы использована целиком. Но ее полноценное использование было слишком сложным, чтобы успеть выполнить всю фиксацию в короткое время репетиций. Одним из результатов было то, что некоторые балеты были записаны Сергеевым в течение нескольких лет с разными исполнителями. Например, балет «Тщетная предосторожность» фиксировался с 1903 по 1906 годы; оркестровые партии в бумагах Сергеева, которым, по-видимому, должны принадлежать нотации, датируются 1922–1925 годами. Мы можем представить, какие изменения произошли в балете за этот период времени, не говоря уже о различиях в исполнении, так как записи в той или иной части фиксировали разных танцовщиц.

Возможно, самым ярким временным несоответствием во всей коллекции являются записи танцев Льва Иванова для «Князя Игоря» Бородина, датированные 1931 годом, т. е. сделанные через 40 лет после премьеры, 30 лет спустя после смерти Иванова и 20 лет после показа «фокинской» версии танцев.

Мое первое замечание касается того, что сложность системы Степанова была препятствием для его восприятия учащимися в академических классах, не говоря уже об исполнителях, которые должны были повторять комбинацию несколько раз, чтобы можно было ее зафиксировать должным образом. Это, к сожалению, — причина, неполноты большинства нотаций Сергеева.

И все же, они включают в себя ряд документов, фиксирующих хореографию нескольких балетов имперского периода. Какова связь коллекции с Мариусом Петипа? Затронула ли деятельность Сергеева-режиссера, Сергеева-чиновника престарелого Петипа? Это отдельная тема, касающаяся ужасной репутации Сергеева среди танцовщиков. Она перекликается с темами преданности Сергеева директору Императорских театров Владимиру Теляковскому, участия в балетной забастовке 1905 года и многими другими, имеющими отношение к профессиональной компетентности.

Коллекция Сергеева, по большей части, была сформирована в 1906 году<sup>3</sup> (или позже). К такому выводу подводят изредка и случайно

---

<sup>3</sup> Лишь отдельные документы содержат даты.

встречающиеся даты и имена танцовщиков. В любом случае, записи после 1903 года были сделаны без участия Петипа. Только несколько нотаций совпадают со сроками его службы: «Капризы бабочки» (1898) и части «Лебединого озера» (до ухода Пьерины Ленъяни в 1901 году). В 1901 году директором Императорских театров был назначен Теляковский, у которого (судя по дневникам Теляковского) не сложились деловые отношения с Петипа. Учитывая как отстранение Петипа от дел, его возраст и немощность, так и предполагаемую датировку коллекции, совершенно невероятным кажется личная причастность Петипа к ее составлению.

Однако эти обстоятельства стоят в стороне от отношения Петипа к нотации. Он ясно дал понять, что он отклонил эту идею, в то время как система Степанова получила положительную оценку руководства Императорских театров в 1892 году. Этот факт о Петипа хорошо известен, поэтому я приведу лишь несколько высказываний великого хореографа по этому поводу: «Я великий поклонник всего изящного, но отнюдь не скелетов, с которыми в хореографическом искусстве делать нечего».

Петипа поставил под сомнение осуществимость нотации: «Я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и *ла*, и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибания и разгибания плеч, кистей, запястья и прочее». Он также сформулировал принцип, который распространял на все свои творения: «Талантливый балетмейстер, возобновляя прежние балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя то, что было сделано в стародавние времена. <...> Мое убеждение — дай Бог, чтобы я не ошибся, — что заслуженные балетмейстеры не будут пользоваться этим методом» (цит. по: [1, с. 121]).

Комментарии Петипа вызваны личным авторитетом и многолетним опытом, возможно, предубеждением и, несомненно, скептицизмом, даже презрением к тому, что новая система рассматривается для использования в театре и на занятиях в школе. Возможно, он хотел дистанцироваться от мнений, высказанных Львом Ивановым и Павлом Гердтом (более лояльных и менее опытных, чем он сам, деятелей балета) по этому поводу.

Замечу, что Петипа был абсолютно прав. В 1892 году он предвидел те проблемы, которые мы видим сегодня, рассматривая нотации

Сергеева, вызванные технической сложностью танца. Помощник Петипа Александр Ширяев вспоминал: «Хотя в то время уже стала известна система записи танцев, разработанная моим товарищем по училищу и сцене В[ладимиром] И[вановичем] Степановым, Петипа её не принял ввиду сложности расшифровки. Сам Степанов записывал по своей системе очень быстро, однако на расшифровку одной строки такой записи требовалось целых полтора часа. Петипа говорил, что ему легче сочинить всё заново, чем ждать результатов расшифровки» [цит. по: 1, с. 267].

В отрицании Петипа танцевальной нотации есть некоторая мудрость, возможно, забытая сегодня. Вопрошая, могут ли танцы быть полностью зафиксированы, не говоря о том, какой цели это будет служить, Петипа как бы говорил потомкам, что верит в свое искусство. Он не мыслил хореографию застывшей. Она должна была, по мнению Петипа, меняться в зависимости от обстоятельств: появления нового исполнителя партии, изменения мысли о танцах или мизансценах, даже в ответ на критику в прессе. «Искусство хореографии» для него было гибким.

Эта гибкость знаменует глубокую разницу между документами Петипа и Сергеева: Петипа не признавал, или даже не воспринимал, достоинства фиксации, а фиксация была именно тем, чего добивалась система Степанова, не говоря уже о проекте Сергеева. Попутно возникает вопрос: как Александр Горский, поддерживавший систему нотаций и ставший выдающимся балетмейстером после постановки «Спящей красавицы» в Москве в соответствии с нотацией, воспринимал эту систему, пройдя ранние этапы своей карьеры?

Вопрос остается открытым: должны ли танцы, или даже, могут ли танцы быть точно указаны для потомков, включая почитателей Петипа, чьи взгляды будут иными, более современными? Один из парадоксов балетной истории заключается в том, что Сергеев, покинувший Россию с коллекцией нотаций, приехал в Европу, уже «измененную» Дягилевым, с желанием узаконить точное воспроизведение старого балета, (хотя эта концепция сильно противоречила традиции, на которой Сергеев вырос)<sup>4</sup>. Дама Нинетт де Валуа и Константин Ламберт удивлялись педантизму Сергеева, его преданности своим документам,

<sup>4</sup> Под «традицией, из которой вышел Сергеев» автор имеет в виду подход Мариуса Петипа, согласно которому возобновление балета — это творческий процесс, в ходе которого заново пересматривается все произведение, независимо от того, кем и когда оно было поставлено, сколько раз возобновлялось до того.

попыткам с их помощью уйти от проблем, возникающих на репетиции. Эти артисты, как и мы сегодня, осознали, что записи Сергеева в лучшем случае дают некоторое понятие о том, что неизвестно. Но правильное использование документов требует углубленной разработки, которую мы не можем сделать без тех, кто знал эти танцы, и без нотаций.

Можно представить, как удивился бы Петипа идее выгравировать в камне шаги Одетты, Одиллии или Авроры. Он был бы поражен тем, что высокая длинноногая Одетта выполняет те же *па*, что и невысокая, акробатичная Ленъяни. Послание истории, таким образом, ориентируется на реальностью Большинство из нас верят в постоянство, а Петипа — нет. Специалисты поддерживают нотации Сергеева, а Петипа — нет (и принципиально, и в своей практике).

Как готовность Петипа изменить свою хореографию влияет на концепцию подлинности? Как его художественная прихоть связана с «реальным и подлинным, основанным на факте» качеством, к которому мы стремимся в историческом восстановлении? Является ли Петипа менее достоверным, когда он создает новый танец для нового исполнителя роли, или берет танец из какого-то постороннего балета и вводит его произвольно в другой балет для дебюта молодой танцовщицы? Как это влияет подлинность, когда танец из «Гарлемского тюльпана» включают в «Синюю бороду» или «Раймонду»?

Я не утверждаю, что Петипа относился небрежно к своим сочинениям, или к своим танцовщикам, так как он был практичен. Анна Павлова, которая когда-то решила изменить свои комбинации, потому что они были слишком сложными, рассказывает, что Петипа сразу же увидел отклонение от своих *па*. Отдельный танец, возможно, был фиксированным; групповые танцы и пантомима были, по видимости, достаточно стабильными, но ничто — от прихоти Петипа до негативных критических замечаний в прессе, до пересмотра вещей, после того, как он увидел их однажды на сцене, — не удерживало Петипа от изменения любой детали композиций по выбору. Каждая его работа хореографа находилась в развитии.

Представление современной науки о том, что первое исполнение обладает особым авторитетом в силу того, что являлось первым (как, например, исполнение Девятой симфонии Бетховеном), просто не отвечает духу времени Петипа. Я подозреваю, если исключить влияние фактора человеческого любопытства, что мы бы не хотели слышать первое исполнение «Девятой» Бетховена или видеть первое исполне-

ние балетов Петипа прежде, чем он внес в них уточнения. Его первые мысли, определенно, были не последними. Действительно, что касается композиции, он, вероятно, никогда не имел окончательных мыслей.

Как и что связывает нас с Петипа сегодня? Во-первых, мы могли бы более свободно признать противоречие между нашим преклонением перед Петипа и реалиями его художественного мира. Во-вторых, скромность требует признать, что никто из нас не может превратиться в Петипа, и никто из нас не знает, что бы Петипа стал бы делать в той или иной ситуации. Это препятствие подводит нас к гораздо более существенной проблеме, а именно — различиям между эпохой Петипа и нашим временем. Нотации Сергеева не могут предложить решений этой последней проблемы. Мы свободны в собственных представлениях того, какой Пьерина Ленъяни могла быть в «Лебедином озере» или Карлотта Брианца — в «Спящей красавице». При том, что принципы классической линии и метода, возможно, не изменились, все остальное — от техники до костюмов, причесок и музыкального исполнения (не говоря уже о страшном ходе истории) — решительно изменилось, вместе с нашим восприятием произошедших изменений.

Теперь, глядя на Петипа, мы видим наши лучшие предположения. Настоящий Петипа — хореограф, пришедший на репетицию, посмотревший на танцовщика и изменивший *na* на месте — неповторим. Сказав это, позвольте мне в заключение подчеркнуть, что эти обстоятельства неизбежны и ожидаемы. Вообразить, как Петипа сочинял свои постановки 150 лет назад, — то же самое, что вспоминать впечатления от не совершенного путешествия в конном экипаже. Это похоже на идеализацию представлений о жизни в Калифорнии конца 1940-х годов, в которой на самом деле было место голоду, продовольственным карточкам; лед доставлялся в дома для сохранения продуктов; а то, что назвалось маслом, было, на самом деле, большими кусками белого жира, окрашенного желтым пищевым красителем. Эта реальность требует сознательной тренировки памяти. С реальностью Петипа — все то же самое.

Петипа никогда бы не подумал, что изменение хореографии могло быть проблемой. Он изменял свои балеты по своему усмотрению, особенно танцы для солистов и балерин, в зависимости от их возможностей. Материалы Сергеева в некотором смысле отрицают это. Мы должны учитывать недостатки того времени и технологий, но в любом случае настоящий Петипа находится за их пределами. Морис Равель

однажды сказал, что Дафнис и Хлоя представляет Грецию его мечты. То же самое и с Петипа, который представлен в нотациях Сергеева и сегодня на сцене.

#### ЛИТЕРАТУРА

Мариус Петипа: Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 446 с.

#### REFERENCES

Marius Petipa: Materialy`, vospominaniya, stat`i, L.: Iskusstvo. 1971. 446 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Уайли Р. Дж. — Ph. D.; [rjwiley@umich.edu](mailto:rjwiley@umich.edu)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Wiley Roland John — Ph. D.; [rjwiley@umich.edu](mailto:rjwiley@umich.edu)

Перевод с английского выполнен К. Козловой, преподавателем кафедры балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

### КИНОРАКУРС ХОРЕОГРАФИИ ИРЖИ КИЛИАНА

Конотоп И. М.<sup>1</sup>

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

Предметом рассмотрения статьи является танцевальное короткометражное кино, созданное Иржи Килианом. Анализируются фильмы, в которых И. Килиан был исключительно постановщиком хореографии для специально созданного экранного произведения и киноленты, в которых он выступил в роли режиссера и постановщика одновременно. Выявляются значимые для Иржи Килиана особенности созданных им фильмов, в которых главным невербальным компонентом является танец.

**Ключевые слова:** Иржи Килиан, кинотанец, взаимодействие кино и хореографии, хореография для камеры.

### MOVIE VIEW CHOREOGRAPHY. JIŘÍ KYLIÁN

Konotop I. M.<sup>1</sup>

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

The article describes a short dance film created by Jiří Kylián. The films were either created in collaboration with a film director, and in such films Kilian was the director of the choreographic material, created specifically for the screen work, or there were the films, where Kylian was the only creator, combining film direction and choreography in his work. Exploring Jiří Kylián's creative path, this article describes the features of film production, where the main narrator is a non-verbal component, i.e. dance.

**Keywords:** Jiří Kylián, cinemadance, interaction of cinema and choreography, choreography for the camera.

Иржи Килиан — хореограф, создавший более 100 балетов, которые поставлены в самых известных современных хореографических компаниях мира. В последние годы своей творческой деятельности он все чаще обращается к кинотанцу, к созданию танцевальных работ, предназначенных специально для киноэкрана.

Иржи Килиан (Jiří Kylián — чеш.) родился в 1947 году в Чешской Республике (бывшей Чехословакии). Хореограф, представивший свое видение современного искусства второй половины XX века, он трансформировал каноны классического танца, создав свой оригинальный хореографический стиль. «Танцы не в музыку, а под музыку — вот суть его эстетических размышлений» [1, с. 138]. Он учился в балетной школе Пражского национального театра, затем в 1962 году был принят в Пражскую национальную консерваторию. В 1967 году Килиан выиграл стипендию на стажировку в Королевской школе балета в Лондоне и сразу же дебютировал в качестве хореографа. В 1975 году он стал художественным руководителем Нидерландского танцевального театра (Nederlands Dans Theater). В 1978 году основал Нидерландский танцевальный театр II (NDT II), а в 1991 году Нидерландский танцевальный театр III (далее — NDT III) — компанию для танцовщиков старше 40 лет. Небольшая группа танцовщиков в возрасте «между сорока и смертью» обеспечивала артистам право оставаться на сцене в любом возрасте [2].

Его постановки включены в репертуар более 80 танцевальных трупп и школ по всему миру. Балетный критик В. Уральская отмечает, что феномен творчества Килиана заключается в том, что его танец сам становится музыкой: «Богатство пространственного решения композиций, неожиданность в сочетании движений, их бесконечная фантазия в сочинительстве самих движений делают его творчество лабораторией для не одного поколения исполнителей. Но, пожалуй, главное — четкая рациональная направленность в адрес задуманного образа выразительных средств, отсюда «читаемость» того, что задумал композитор танца Килиан» [3, с. 17]. Таким образом, информационные пласты музыки и танца сливаются в единый эмоциональный диалог со зрителем. В спектаклях Килиана элементы классики, модерна и фольклора соединяются непринужденно, подчиняясь, прежде всего, философским задачам.

Основной формат его произведений — миниатюры продолжительностью 15–20 минут.

Иржи Килиан работает с камерой, чтобы расширить возможности хореографии. На данный момент он создал несколько короткометражных фильмов, в которых исполнителями являются танцовщики компании «NDT III». Несмотря на то, что она была закрыта в 2006 году из-за отсутствия финансирования, Иржи Килиан продолжал продвигать свой проект через фильмы, предоставляя пространство для эмоционально-глубокой хореографии, которая, как он сам говорит, «доступна только танцовщикам с таким огромным опытом» [4]. Хореограф общается к видео-формату, чтобы выразить универсальность художественного высказывания посредством хореографического языка. Также хореограф видит в кинематографе возможность зафиксировать и передать свой творческий опыт, как отдельную часть собственной памяти. Для Килиана память — это что-то нематериальное и виртуальное. Объем памяти связан со временем, находящемся в ускоренном или замедленном движении. Иржи играет со скоростью изображения на экране с абсолютной и обезоруживающей музыкальностью. Е. Я. Суриц охарактеризовала эту особенность следующим образом: «Наряду с динамикой и акробатизмом в дуэтах, его танцам свойственна особая плавность, кантиленность» [5, с. 670].

Иржи Килиан еще в 1967 году познакомился с миром кинематографии, выступив в качестве актера в фильме «N vrazttracen hosyna» («Возвращение блудного сына», реж. Эвальд Шорм). Килиан выбрал для себя роль пациента Зденека, которого меньше всего интересовали злободневные социальные или политические проблемы. Он размышлял о вечных философских вопросах.

С тех пор Иржи Килиан работал с камерой в совершенно разных формах. Килиан изначально в своей карьере хореографа задумался над важностью фиксации танцевальных номеров. Все его основные балеты снимаются на камеру для архива. Некоторые танцевальные проекты, после того как они шли на сцене, переформатировались, изменялись и перерабатывались для съемок короткометражных фильмов. Так, например, появился фильм «Анонимный» («Anonymous»).

Фильм «Anonymous» был создан Иржи Килианом и режиссером Джейсоном Акирой Соммом. Первоначально это была сценическая постановка для фестиваля «Holland Dance», созданная по случаю открытия «Театра Корзо» (Korzo Theatre) в Гааге. Основой постановки стал

дуэт танцовщиц Сабины Купферберг и Крезу Кора. В дальнейшем с участием мультимедийного специалиста Дж. Соммой была подготовлена видеOVERсия постановки. Сомма снимал, работал с музыкой, монтировал, намеренно создал эффекты поврежденного видео. «Aponymous» — это танец двух персонажей, кажущихся совершенно нереальными. Танец показывает взаимоотношения ангелов, которые находятся в промежуточном состоянии между живым человеком и божественным началом.

Иржи Килиан исследовал изображения ангелов эпохи Средневековья и времени Прерафаэлитов, и в этих изображениях он выявил в качестве закономерности частое изображение ангелов-близнецов. Перед исполнителями Килиан поставил особую задачу посредничества между реальным миром и вечностью: быть тем звеном, которое помогает человеку и исполняет божественную волю. В течение всего спектакля исполнители локализованы в и той же одной точке пространства; их ноги неподвижны. Декорации отсутствуют. Юбки из шуршащего материала золотого цвета служат единственным декором сцены, так как они закрывают собой все сценическое пространство, не оставляя белых пятен.

Вся хореография поставлена только на движения торса, рук, шеи и головы. Почти все движения двух исполнительниц симметричны, они дублируют друг друга. Танцовщицы находятся друг от друга на расстоянии и никак между собой не контактируют. Музыкальной основой становятся произведения эпохи Средневековья и Возрождения с вокальным сопровождением испанской певицы Монтсеррат Фигерас.

Во второй половине фильма происходит процесс деструкции: видеопоток сменяется дискретной монтажностью. Намеренно искажается и сам кадр. Изображение расщепляется на пиксели и создает эффект испорченного кадра. Подобный эффект называется «Datamoshing» — манипулированием медиафайлами для достижения определенных визуальных или аудио эффектов. Также в фильме используются кадры с использованием выстраивания поликадровых изображений, сделанных с помощью двойной экспозиции. На таких кадрах либо подчеркивается синхронность двух танцовщиц, либо акцентируется внимание на противопоставлении «поврежденного» и обычного изображений.

Искаженный кадр меняет специфику движений в танце: грубых, дисгармоничных, словно разламывающих тело танцовщицы. Неоднократно меняется направление кадра: танцовщица оказывается вниз головой. В музыкальном сопровождении происходит нечто ана-

логичное: искажение звука, эффект звуковых стоп-кадров, напоминающих беспорядочное вращение иглы проигрывателя из доцифровой аналоговой эпохи. Подобный прием описан А. Старусевой-Першеевой при изучении артвидео «Чья утопия?» («Whose utopia?», 2006) китайского режиссера Сяо Фэй: «Вертикальный монтаж, в данном случае, становится для художницы инструментом воздействия на эмоции зрителя: в первых двух актах мы погружаемся в мечтательное созерцание причудливых танцев, а в конце видео ощущаем безысходность рабочих, утративших иллюзии. Музыка, референтом которой являются чувства, сталкивается с видеоизображением, референтом которого является объективная данность» [6, с. 132].

Вместе с режиссером хореограф намеренно разрушает архитектуру кадра, противопоставляя, тем самым, классическую симметрию движений танцовщиц асимметричному искажению, действующему параллельно, но не одновременно. Так гармония сменяется хаосом (см.: рис. 1 на вклейке между с. 108 и 111).

«Anonymous» в качестве короткометражного танцевального фильма — это в большей степени исключение, ибо мэтр хореографии создает для кино специальные новые хореографические постановки, а не обрабатывает уже существующие при помощи приемов киномонтажа. Как и большинство других хореографов, при съемках хореографических постановок он прибегал к услугам профессиональных кинорежиссеров. Так у Килиана сложился творческий тандем с режиссером Борисом Павалом Коненом, а их совместные фильмы вошли в список лучших фильмов мира, представляющих синтетическое искусство кинотанца. Самые известные это «Кар-мен» («Car-Men») и «Между входом и выходом» («Between Entrance and Exit»). Позже Иржи Килиан создал киноленты, где он являлся не только хореографом-постановщиком, но и режиссером двух киноработ: «Schwarzfahrer» и «Scalamare». Тем самым Килиан проработал все возможные грани взаимодействия хореографии и кинематографа. В своих работах он щедро использует современные возможности монтажа и компьютерных технологий. Его хореографическая авторская лексика нашла еще одну возможность «говорить» не только на языке хореографии, но и на языке кино.

В 2006 году Иржи Килиан снял фильм «Кар-мен» — трагикомическую версию знаменитой оперы Жоржа Бизе. Короткометражный фильм снимался в пространстве разрушенной чешской бурой угольной шахты. Иржи Килиан поступает с первоисточником достаточно радикально, и, вместе с тем, изящно, с юмором. Его Кармен — женщина

почтенного возраста. Идею ее неприкаянности Килиан доводит до абсурда: вместе со своими подельниками героиня живет на свалке старых автомобилей. Таким способом Килиан обыгрывает название новеллы и рассказывает сложную историю взаимоотношения людей и машин в постиндустриальном обществе. Любовь и страсть Кармен — это не любовь к мужчине, а любовь к машине. Хосе пытается убить Кармен не из ревности, а из обиды и оскорбленного самолюбия, так как она принародно отвергла его ухаживания. Но Кармен Килиана неуничтожима. Она трижды воскресает из мертвых после автокатастроф и в финале уезжает в голубую даль на машине своей мечты. Тема мечты — основная в фильме. Машинами бредят все герои, постоянно представляя себя за рулем гоночных болидов, но только Кармен относится к своему увлечению настолько серьезно, что даже ночей не спит, бегая на свидание к любимому автомобилю. Известные музыкальные темы переработаны, но все же оставлены узнаваемыми. Даже в скрипе дверей и жужжании насекомого можно узнать знакомые мотивы. В фильме используется ускоренный электронный саундтрек Хана Оттена. Ю. Абдоков в своей работе замечает: «Килиан в своем толковании хореографической содержательности предпочитает литературным фикциям расшифровку сложной музыкальной символики тех музыкальных партитур, с которыми работает. Сюжет и содержание для него — явления взаимосвязанные, но не идентичные и тем более не взаимозаменяющие» [7, с. 272]. Это подчеркнуто даже в названии фильма — «машины» и «мужчины» не случайно выделены в имени роковой соблазнительницы Кармен. Кармен, соблазняя машину своей мечты, покачивая бедрами, исполняет танец с шалью, размахивая ею как плащом перед быком. Хореография и жестикуляция находятся на грани жестких движений и комичности, приводящей к грубым формам с постоянными падениями и неловкими прыжками. Сам хореограф так описывает смысл создания фильма: «... потому что эта история вневременная, и потому, что эта история уже была пережита главными героями и потому, что она переосмыслена сейчас, и потому, что фильм продолжает жить после того, как все мы создатели мертвы. Мы решили, что ничего в фильме не будет видно в режиме реального времени или на его истинной скорости. Все последовательности будут ускорены или замедлены. Таким образом, мы хотим, чтобы зрители были особенно осведомлены о времени, которое проходит через нас во все времена нашего существования» [8] (см.: рис. 2 на вклейке между с. 108 и 111).

Иржи Килиан в 2010 году принял участие в исследовательском проекте в Codarts Rotterdam (Университет искусств в Нидерландах),

направленном на открытии точек соприкосновения разных видов творчества и социальных направленностей по отношению к хореографии. На этом пути были рассмотрены такие темы, как состояние человеческого тела в различном возрасте, голос, музыка, сценический дизайн, архитектура, костюм, кино, мультимедийное и компьютерное искусство, а также освещение. После, в 2014 году было выпущено издание об этом проекте, где Иржи Киллиан пояснил свое понимание взаимодействия кино и хореографии следующими словами: «Фильм и танец — это, конечно, то, с чем мы живем уже много лет. С каждой минутой это становится все более важным. Одна из причин, почему танец менее развит, чем другие формы искусства, заключается в том, что на протяжении веков и тысячелетий не было записей о танцах. Только с появлением фильма появилась возможность увидеть, как люди двигаются и танцуют. Это было новое начало танцевальной эры. На самом деле, когда вы смотрите старое немое кино, они больше танцуют, чем играют. <...> Есть много причин, почему важны фильм и танец, главная из которых заключается в том, что вы можете записать то, что произошло, но есть много других аспектов. Можно использовать крупные планы, можно смотреть на танец под разными углами, можно сделать танец в определенных локациях, в этом случае фильм становится уникальным, неповторимым, и тогда, конечно, есть возможность использовать новейшие технологические разработки, которые превращают танец в совершенно новую форму искусства. Существует, вероятно, тысяча других причин, почему видео, фильм и танец важны в развитии танца» [9, с. 9].

В короткометражном фильме 2013 года «между входом и выходом» хореограф снова строит свою художественную концепцию на эффекте раздвоенности. Здесь же он размышляет на тему жизни-смерти, показанной через вход и выход из комнат заброшенной квартиры. Постоянно меняющаяся комната, где везде находится сваленная мебель, превратившая помещение в лабиринт, становится штабом для встреч между исполнителями — мужчиной и женщиной. В качестве актеров в этом короткометражном фильме выступают Сабина Купферберг и Дэвид Крюгель. Жестокая страсть чередуется с танцевальными сценами, которые происходят в пространстве, загроможденном объектами: осколками зеркала, роялем и мятыми листьями. Американский режиссер и руководитель фестиваля «Kinodance» Алла Ковган так описала фильм: «в результате получается сюрреалистическая смесь трагических, юмористических, порой шутовских эпизодов» [10]. Этот формат подачи танцевального материала не впервые использован Килианом. Он является одной из черт авторского почерка стиля

хореографа. С. Лаврова подобный вариант монолога автора со зрителем описывает как распространенный в современном мире эффект нарциссизма: «в то время как тотальная индивидуализация в художественной сфере нарциссизм сознания художника — очевидный факт. Он инициирует интерес к внутреннему миру автора, поддерживающего постоянный диалог с собственным «Я», который становится доступным восприимчивому сознанию слушателя или зрителя» [11, с. 169]. Что тут же подтверждает сам Килиан, так комментируя идею создания данного кинотанца: «на этот фильм сильно влияет эмоциональный мир моей юности, от квартиры, в которой я родился, темного и тяжелого пола, мебели прошлого века, города Праги и трех личностей, которые повлияли на мой внутренний мир: Франц Кафка, Зигмунд Фрейд и Густав Малер», — говорит хореограф [12] (см.: рис. 3 на вклейке между 108 и 111).

В качестве режиссера в фильмах «Кар-мен» и «Между входом и выходом» выступил Борис Павал Конэн. Борис — выпускник Нидерландской академии кино и телевидения (1993). За свою дипломную работу, фильм «Hogor Vasi?», он был награжден премией Тушинского. В настоящий момент Конэн пишет сценарии и ставит кино- и телефильмы. В 2002 году Конэн был награжден премией «Золотой телец» за многосерийный телефильм «De Negen Dagen van de Gier». Борис начал работать вместе с Килианом в 2002 году. Изначально предполагалось сделать адаптацию одного из готовых сценических произведений, но Иржи передумал и предложил снять «Кар-мен» на чешской автомобильной свалке. Режиссер до этого не имел опыта съемок танцевального кино. Они потратили около двух лет на разработку идей и сценария. Первые репетиции проводились в балетных залах. Конэн описывает начало процесса съемок фильма так: «... мы репетировали две недели в Гааге. Вначале танцовщики и Иржи имели возможность два дня работать с кучей металлолома, который в конце концов стал начальным представлением о машине. На третий день я присоединился к ним с маленькой видеокамерой. Первый вопрос, который задал мне Иржи, был: «Хорошо, куда ты собираешься поставить камеру?» Я посмотрел на него недоуменно и сказала: «Извините, но смотря что я увижу». Мы долго смотрели друг на друга в недоумении, потом он сказал: «Начнем», и они исполнили первые двадцать секунд произведения. Я сказал: «Что ж, было бы неплохо поставить камеру здесь». И вдруг хореография стала развиваться шаг за шагом. Я снял кадр с замедленной музыкой, которую мы ускорили позже. Мы сделали несколько дублей, я отредактировал их, и Иржи сказал: «Может быть, мы можем сделать это так?»

Итак, пока мы работали, вся сцена начала оживать. Каждый день мы снимали «здание металлолома» снова; мы меняли его, снова снимали, редактировали, снова меняли, в конце этих двух недель у нас была эта сцена. Затем мы отправились в Чехию со всей съемочной группой. Мы были там в течение четырех недель в огромной бурой угольной шахте, репетируя все остальные сцены и одновременно снимая, и редактируя фильм» [13, с. 147].

Иржи Килиан, несомненно, является одним из самых неординарных хореографов современности. Художник с яркой стиливой индивидуальностью и хореографической универсальностью, постоянно ищущий новые творческие стимулы и средства самовыражения. В 2015 году на встрече с аудиторией итальянского фестиваля современного искусства «Reggio Film Festival» хореограф рассказал о новом направлении в своей карьере — работе в качестве хореографа-кинорежиссера [14]. На этом же фестивале состоялась мировая премьера фильма «Безбилетник» («Schwarzfahrer»), в котором Килиан выступил в роли режиссера и хореографа. Если в предыдущих киноработах Килиан работал в тандеме с профессиональными кинорежиссерами, то в этой работе Килиан взял роль режиссера-постановщика.

В «Schwarzfahrer» снялись танцовщики Сабина Купферберг и Патрик Марин. Фильм был снят в Праге в старинном трамвае 1930-го года. Термин «Schwarzfahrer» является немецким, используется для обозначения пассажиров, пользующихся общественным транспортом без билета. Фильм повествует о сюрреалистической встрече двух пассажиров в ностальгическом путешествии, символизирующем воспоминание о потерянной любви: женщина среднего возраста и молодой человек бросаются сквозь время и пространство в воспоминаниях. Поэтические изображения разработаны с помощью современных технологий. Сам автор так описывает концепцию фильма: «Никто из нас никогда не покупал билет на наше путешествие по жизни. Никто никогда не говорил нам, в какой трамвай сесть! В результате мы должны менять трамваи, даже часто понимая, что это может вызвать много трудностей» [15]. Хореография наполнена любимыми трюками Килиана: здесь мы можем увидеть комические сцены, подчеркнутые высокой скоростью монтажа. Так, в самом начале фильма игра взрослой женщины, плавно и с опаской передвигающейся, резко контрастирует с молниеносными движениями молодого исполнителя, чья танцевальная лексика почти неуловима. В фильме присутствует большое количество предметов: яблоки, песок, шляпа и так далее, которые у каждого испол-

нителя раскрываются по-своему, с ракурса собственного жизненного опыта. Эффект обратной съемки, сверхкрупные планы, компьютерная графика, звуковые эффекты — все это заставляет оторваться от земли. Герои находятся в трамвае, но за окном проплывают облака и виднеется морская гладь (см.: рис. 4 на вклейке между с. 108 и 111).

В 2017 году Иржи Килиан представил фильм «Scalamare». За несколько лет до этого Иржи Килиана пригласили на кинофестиваль в Итальянском городе Анкона, где он увидел впечатлившую его лестницу, ведущую в море. Вдохновившись архитектурным сооружением, а также знаковыми визуальными акцентами набережной, образованными на вершине лестницы, Килиан решил снять короткометражный фильм, наполненный разнообразными символами. Сюжет фильма достаточно прост: семейная пара, которая прожила много лет вместе, возвращается в места, где в свое время они провели медовый месяц. И вот они оглядываются на свою жизнь, пытаются смириться с прошедшим временем и неуверенно пытаются заглянуть в будущее. С сарказмом и смехом, с юмором и иронией они пытаются воспроизвести некоторые моменты своей совместной жизни. Моменты прошлого, воспоминания и иллюзии перемешались; границы между реальностью и иллюзией стираются. Танцевальная стилистика основывается на игре теней, с четкими удлиняющими движениями и партнерингом, на котором «говорят» исполнители во время своих танцевальных диалогов. В этом фильме находится подтверждение каждому слову И. Чапалову об особой сути эстетики творчества Килиана: «Иржи Килиан — это то, каков Запад на самом деле. Без шелухи мускулатуры и без иллюзий. Глубокое свободное движение, движение волны, которая не враждебна пловцу, но и не друг ему. Люди — как камешки на песке, этот мотив повторяется у Килиана снова и снова. Правила игры существуют, но фигуры могут быть сметены с доски океанской волной...» [16, с. 324]. Танец пары на продолжении всего фильма нетороплив. Есть поддержки, падения, прыжки, но все умеренно, с наполненной уверенностью и полным доверием друг к другу. Красиво снятые дальние планы, с тщательной проработкой игры теней делают фильм очень эстетичным. Но присутствует юмор и даже определенная издевка над общением внутри семьи: неэстетичное совместное жевание жевательной резинки (подчеркнутое обратной съемкой), размазывание помады по лицу героини. И все же ускоренный танцевальный эпизод крупным планом и последующий оборот двух героев с их тенями на лестнице приводят фильм к полной гармонии и линейности визуального кадра (см.: рис. 5 на вклейке между с. 108 и 111).

Главные женские роли в танцевальных фильмах Килиана играет Сабина Купферберг. Сабина родилась в Висбадене (Германия) в 1951 году. С Иржи Килианом они познакомились в 1968 году. Она является одним из первых членов *Nederlands Dans Theater III*. Сабина Купферберг считает, что работа над танцевальным фильмом очень отличается от работы на сцене: «Живое выступление очень захватывающее, но мне нравится ощущение работы в кино: тяжелой работы, всевозможных взлетов и падений, и репетиций снова и снова. Но как только у нас есть действительно хороший кадр — все счастливы. И больше не нужно повторять комбинацию. Мы репетировали в студии в Гааге, а также на площадке в шахте. Когда приехали на шахту, оказалось, что там совсем другие погодные условия и возникло много проблем, поэтому приходилось менять хореографию, чтобы соответствовать постоянно меняющимся погодным условиям. Это была тяжелая работа. Танцовщики всегда визуально обучены, поэтому мы очень критично относимся к себе, когда танцуем или выступаем. А при съемках, когда есть крупные планы, а лицо загрировано, очень тяжело передать требуемую пластику» [17].

Иржи Килиан обращается к началу зарождения кинематографии: восстанавливает традиции черно-белого немого кино путем инноваций XXI века с использованием новых методов съемки фильмов и монтажа, а также с помощью танцевальных экспериментов. Как и в балетах, он еще раз доказывает, что является «реформатором традиций», оставляя свой стиль танца вне жанровой классификации. Он сообщает в своих короткометражных фильмах о необходимости мимического акцента, преувеличении выразительности лица и телесного действия, тем самым пробуждая внимание зрителя. Зрелые танцовщики становятся актерами, которые взаимодействуют с музыкальным материалом и способны выразить через это взаимодействие свою внутреннюю сущность.

Сравнивая фильмы, где режиссером был специалистом из сферы кино, и фильмы, где Иржи Килиан был единственным создателем танцевального фильма, можно заметить, что в первых фильмах режиссеры очень сильно прислушивались к мнению Килиана, и основным языком фильма была хореография. То есть и эти произведения сняты в полном взаимодействии мастеров-постановщиков. Следующие фильмы Килиан снимал один, показав мастерство достаточного уровня, дающего возможно самому быть режиссером собственных киноработ.

Поиск новых средств, обогащение лексического фонда всегда имели позитивное значение для развития искусства в целом. Иржи Килиан оживляет отношения между танцем и кинематографом: это

не танец, снятый на камеру с одной точки, и не танцевальное видео регистрационного формата. Хореограф оживляет новую визуальную поэтику и открывает нам конструкции передачи танцевального материала через видео: комическим, поэтическим, изысканным и стремительным языком он рассказывает сюрреалистические истории, которые в действительности являются проекциями человеческого мышления.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Полисадова О. Н.* Балетмейстеры XX века : индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пос. Владимир: Изд-во Владимир. гос. ун-та, 2013. 202 с.
2. *Kylian I.* Existence // Bibliografy [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jirikylian.com/existence/> (дата обращения: 09.03.2017).
3. *Уральская В. И.* Девять мнений о творчестве трех хореографов // Балет. 1998. № 1. 7 с.
4. *Kylian I.* Existence // Infoy [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jirikylian.com/info/> (дата обращения: 09.03.2017).
5. *Суриц Е. Я.* Килиан // Большая Российская Энциклопедия: в 30 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 2009. Т. 13. С. 670.
6. *Старусева-Першеева А.* Выразительные возможности монтажа в видеоарте: дис. ... канд.искусствоведения:17.00.03.М. 2017. 225с.
7. *Абдоков Ю.* Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. М.: МГАХ: РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 272.
8. *Kylian I.* Hide // car-men. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.jirikylian.com/creations/film\\_video/car-men/info/](http://www.jirikylian.com/creations/film_video/car-men/info/) (дата обращения: 06.11.2016).
9. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kyli n research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 9.
10. *Kovgan A.* Arhiv // festival «Kinodance» / [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinodance.com/russia/archive.html> (дата обращения: 21.12.2015).
11. *Лаврова С.* «Наблюдение за наблюдающим». Нарциссизм в новой музыке и художественной культуре // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой 2014. № 5(34). С. 159-169.

12. *Kylian I.* Existence // creations/ [Электронный ресурс]. URL: [http://www.jirikylian.com/creations/film\\_video/entrance\\_exit/info](http://www.jirikylian.com/creations/film_video/entrance_exit/info) (дата обращения: 06.03.2017).
13. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kylián research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 147.
14. Short film. Reggio Film Festival [Электронный ресурс]. URL: <http://www.reggiofilmfestival.com/programma.asp?evento=reggio%20film%20festival%202015> (дата обращения: 06.11.2015).
15. *Braccia L.* Jiří Kylián e il grande schermo. Il coreografo praghese oggi film-maker. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.danzaeffebi.com/jiri-kylian-e-il-grande-schermo-il-coreografo-praghese-oggi-film-maker/> (дата обращения: 10.02.2019).
16. *Чепалов А. И.* Хореографический театр западной Европы XX столетия. ХДАК. Харьков: ХДАК, 2007. 324 с.
17. *Kupferberg S.* Film «Kar-man» [Электронный ресурс]. URL: [www.sabine-kupferberg.eu](http://www.sabine-kupferberg.eu).
18. *Аверьянова Е. В.* Движение как основание синтеза искусств в XX веке: теоретические смыслы и художественный опыт. Ярославль, 2006. 158 с.
19. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / пер. с нем. А.А. Франковского. М.: В. Шевчук, 2009. 290 с.
20. *Пархомовская Н., Розова И.* Капмен: от оперы к contemporary dance // Театр. 2015. № 20. С. 110-119.
21. *Hense P., Utrecht L.* Het Nederlands Dans Theater en le balleten van J. Kylián. Amsterdam: 1981.
22. *Mannoni G.* Kylián. Arles, 1989 // Lanz Isabelle. A Garden of dance. Amsterdam: 1995.
23. *Riding A.* Dance: With a Celebration Of Dutch Freedom, He Frees Himself». The New York Times. 2010.
24. *Rockwell J.* Jiri Kylian Starts a Company for Dancers Young at Heart. The New York Times. 2018.
25. *Billman L.* Film Choreographers and Dance Directors. An Illustrated Biographical Encyclopedia, With a History and Filmographies, 1893-1995, North Carolina: McFarland & Co., 1997.

## REFERENCES

1. *Polisadova O. N.* Baletmejestery` XX veka : individual`ny`j vzglyad na razvitie xoreograficheskogo iskusstva : ucheb. pos. Vladimir: Izd-vo Vladimir. gos. un-ta, 2013. 202 s.
2. *Kylian I.* Existence // Bibliografy [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.jirikylian.com/existence/> (data obrashheniya: 09.03.2017).
3. Ural`skaya V. I. Devyat` mnenij o tvorchestve trex xoreografov // Balet. 1998. № 1. 7 s.
4. *Kylian I.* Existence // Infoy [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.jirikylian.com/info/> (data obrashheniya: 09.03.2017).
5. *Suricz E. Ya. Kilian* // Bol`shaya Rossijskaya E`nciklopediya: v 30 t. M.: Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya, 2009. T. 13. S. 670.
6. *Staruseva-Persheeva A.* Vy`razitel`ny`e vozmozhnosti montazha v videoarte: dis. ... kand.iskusstvovedeniya:17.00.03.M. 2017. 225s.
7. *Abdakov Yu.* Muzy`kal`naya poe`tika xoreografii: plasticheskaya interpretaciya muzy`ki v xoreograficheskom iskusstve. Vzglyad kompozitora. M.: MGAX: RATI-GITIS, 2009. S. 272.
8. *Kylian I.* Hide // car-men. [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www.jirikylian.com/creations/film\\_video/car-men/info/](http://www.jirikylian.com/creations/film_video/car-men/info/) (data obrashheniya: 06.11.2016).
9. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kylián research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 9.
10. *Kovgan A.* Arhiv // festival «Kinodance» / [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.kinodance.com/russia/archive.html> (data obrashheniya: 21.12.2015).
11. *Lavrova S.* «Nablyudenie za nablyudayushhim». Narcissizm v novej muzy`ke i xudozhestvennoj kul`ture // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj 2014. № 5(34). S. 159-169.
12. *Kylian I.* Existence // creations/ [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www.jirikylian.com/creations/film\\_video/entrance\\_exit/info](http://www.jirikylian.com/creations/film_video/entrance_exit/info) (data obrashheniya: 06.03.2017).
13. *Lampert F., Staverman D.* One of a kind the Kylián research project. Netherlands: Codarts Rotterdam, 2014. P. 147.
14. Short film. Reggio Film Festival [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.reggionfilmfestival.com/programma.asp?evento=reggio%20film%20festival%202015> (data obrashheniya: 06.11.2015).

15. *Braccia L.* Jiří Kylián e il grande schermo. Il coreografo praghese oggi film-maker. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.danzaeffebi.com/jiri-kylian-e-il-grande-schermo-il-coreografo-praghese-oggi-film-maker/> (data obrashheniya:10.02.2019).
16. *Chepalov A. I.* Xoreograficheskij teatr zapadnoj Evropy` XX stoletiya. XDAK. Хар`ков: XDAK, 2007. 324 s.
17. *Kupferberg S.* Film «Kar-man» [E`lektronny`j resurs]. URL: [www.sabine-kupferberg.eu](http://www.sabine-kupferberg.eu).
18. *Aver`yanova, E. V.* Dvizhenie kak osnovanie sinteza iskusstv v XX veke: teoreticheskie smy`sly` i xudozhestvenny`j opy`t. Yaroslavl`, 2006. 158 s.
19. *Vel`flin G.* Osnovny`e ponyatiya istorii iskusstv. Problemy` e`volyucii stilya v novom iskusstve / per. s nem. A.A. Frankovskogo. M.: V. Shevchuk, 2009. 290 s.
20. *Parxomovskaya N., Rozova I.* Kapmen: ot opery` k contemporary dance // Teatr. 2015. № 20. S. 110-119.
21. *Hense P., Utrecht L.* Het Nederlands Dans Theater en le balleten van J. Kylián. Amsterdam: 1981.
22. *Mannoni G.* Kylián. Arles, 1989 // Lanz Isabelle. A Garden of dance. Amsterdam: 1995.
23. *Riding A.* Dance: With a Celebration Of Dutch Freedom, He Frees Himself». The New York Times. 2010.
24. *Rockwell J.* Jiri Kylian Starts a Company for Dancers Young at Heart. The New York Times. 2018.
25. *Billman L.* Film Choreographers and Dance Directors. An Illustrated Biographical Encyclopedia, With a History and Filmographies, 1893-1995, North Carolina: McFarland & Co., 1997.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Конотоп И. М. — аспирант; [inna@konotop.top](mailto:inna@konotop.top)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Konotop I. M. — Postgraduate student; [inna@konotop.top](mailto:inna@konotop.top)

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ  
И. М. КОНОТОП  
«КИНОРАКУРС ХОРЕОГРАФИИ ИРЖИ КИЛИАНА»



Рис. 1. Кадр из фильма «Анонимный»



Рис. 2. Кадр из фильма «Кар-мен»



Рис. 3. Кадр из фильма «Между  
входом и выходом»



*Рис. 4. Кадр из фильма «Безбилетник»*



*Рис. 5. Кадр из фильма «Scalamare»*

## ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 793

### О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Комлева Г. Т.<sup>1</sup>

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

Автор анализирует современное состояние хореографического образования в России, обозначает существенные, на ее взгляд, проблемы, все то, что мешает затем в театральную пору, в годы сценической деятельности достичь максимальных результатов в исполнительском искусстве. Рассказано о новом этапе существования Вагановского хореографического училища, кода оно приобрело статус высшего учебного заведения. Сравнение с предыдущим этапом выявляет принципиальную разницу в подходах к образовательному процессу. Названы также конкретные различия и упущения.

**Ключевые слова:** хореографическое образование, исполнительское искусство, педагогика в танце.

## TO PROBLEMS OF MODERN CHOREOGRAPHIC EDUCATION

*Komleva G. T.*<sup>1</sup>

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

The author analyzes the current state of choreographic education in Russia, identifies significant, in her opinion, problems, all that then interferes with the stage, in the years of stage activity, to achieve maximum results in performing arts. It is told about a new stage in the existence of the Vaganovsky choreographic school, and it acquired the status of a higher educational institution. Comparison with the previous stage reveals a fundamental difference in approaches to the educational process. Specific differences and omissions are also mentioned.

**Keywords:** choreographic education, performing arts, pedagogy in dance.

Я затрону сегодня очень болезненную и непростую тему. И не уверена, что меня все поймут правильно. Но попробую.

У меня есть груз огромной ответственности перед теми великими педагогами, с которыми посчастливилось общаться моему поколению. Именно общаться, потому что наши отношения не исчерпывались только процессом профессионального обучения. Они оказывали на нас мощное воздействие как выдающиеся личности, хотя сами об этом даже не подозревали. Но мы это чувствовали и этому влиянию были открыты.

О сложности методической работы и педагогики в нашей области я даже не догадывалась до тех пор, пока мне не пришлось редактировать учебники, написанные моими замечательными наставниками. Они сделали грандиозное дело, и сделали его блистательно. Уверена, созданное ими можно считать шедеврами.

Попытаюсь обозначить коренные перемены, которые произошли за последние десятилетия в нашей любимой школе, ныне Академии.

Это было закрытое элитарное учебное заведение среднего звена, готовившее специалистов узкого профиля — артистов балета, прежде всего. Теперь это открытое высшее учебное заведение со специализацией «Танец» [1]. Что с этим кардинально переменялось? Безжалостный отсев был неотъемлемой необходимостью в старой школе. Тщательно отбирались редкие люди, способные к искусству танца. Их было немного, их выискивали как золотые крупинки в массиве основной породы, их содержавшей. Теперь это невозможно: ВУЗ для нормального функционирования должен иметь определенное количество студентов. Это закон, с этим не поспоришь. Элитарность, исключительность таким образом отъехали в сторону. Стали учить всех: и тех, кто особыми способностями к танцу не отличался. Таков груз необходимости, и он тяжел. Из принятых вместе со мной шестидесяти человек дошли до финала считанные единицы.

Широкое общение с другими странами, с Западом, несомненно, — завоевание нашего времени. Мы многое узнали, многое почерпнули у них полезного и необходимого. Однако не все из приобретенного в нашем деле сослужило добрую службу. Например, — строгий запрет физического воздействия на ученика. Прикасание к нему по зарубежным

меркам расценивается как сексуальное домогательство. Но, помилуйте, наш материал — человеческое тело: мы воспитываем его в определенном направлении. Для достижения желаемого профессионального результата необходима правильная работа мышц. Не всегда словесное объяснение приводит ученика к нужным действиям. Тогда часто помогает конкретное воздействие на нужную мышцу или группу мышц физическим действием. А разве не так в спорте, в акробатике? А теперь подобное возведено в ранг рукоприкладства, подлежит — буквально! — судопроизводству. А это ведь не издевательство над учеником, не насилие над личностью, а весьма действенная, дающая немедленный результат подмога.

Гелен Тесмар, в прошлом замечательная балерина, жена Пьера Лакотта, пригласила меня с мужем в гости во время гастролей театра в Париже. У нее собралась компания профессионалов: педагогов, репетиторов Гранд-Опера, танцовщиков, завершавших сценический путь и переключавшихся на педагогическую работу. Нас, естественно, интересовало, какая балетная школа им кажется лучшей. Оказывается, они это давно выяснили и были в том единодушны. Приговор был таков: низ — французская школа, верх — русская. И действительно, выразительности корпуса и рук в России всегда уделялось очень большое внимание, и мы здесь держали неоспоримое первенство. А сейчас?

Увы, мы это теряем. А ведь вырабатывалось десятилетиями! И ценилось чрезвычайно высоко. До революции считалось, что танцовщицы, лишённые дыхания корпуса, не могут стать балеринами. Помните, в императорском балете корсаж был необходим, часть спины, закованная им, оставалась неподвижной. А верх жил.

Елена Михайловна Люком рассказывала мне, что были такие вариации, когда танцовщица двигалась на пальцах спиной от задника к рампе, а в это время делала порт де бра, работала спиной. Это было очень красиво и вызывало восторженную реакцию зала.

Культ неподвижного корпуса пришел извне: мы это увидели уже в американской труппе нашего соотечественника Джорджа Баланчина. Так тело сразу готово к вращению. Именно эта часть танцевальной техники опекается за рубежом, а теперь и у нас, особенно старательно, в ущерб остальному. Попробуйте попросить исполнителя опустить в полной мере голову. Нет этого на сцене уже не одно десятилетие! Голова шевелится, вроде бы подвижна, но в очень скромных пределах. Опустить

голову — значит, изменить центр тяжести, помешать последующему вращению, снять вертикальную ось.

Изменились стандарты роста. Очень может быть, что новое — историческая необходимость. Но это отразилось на самом качестве танца. Ушла мягкость, «масляность» спуска с пальцев. Оттого страдает знаменитая слигованность, певучесть, свойственная нашему сценическому танцу. Крупному телу сложнее завоевывать пространство: танец становится узким, словно привязан к одному месту. Широкий танец, занимающий всю сцену, гордость советского обретения — героического танца, перестал быть необходимостью в исполнительском искусстве. А такой танец: говорили — «вылизать кулисы», требует большой затраты сил. Проще «танцевать под себя», на одном месте.

Изменилась роль родителей. Ираньше существовал родительский комитет, и, думаю, он не был нейтральным по отношению к своим детищам. Но все-таки не он в конце концов решал оценки и расстановку сил! А сейчас родители могут диктовать свои условия: репертуар, ставки и так далее. Это немыслимо! Выпускник таким образом становится главным: академия и театр низведены до роли средств к достижению его благосостояния и успеха.

И еще попробую обозначить очень тонкую и спорную вещь: танец прежде для нас был своеобразной религией, мы ему служили преданно и самозабвенно. С истовостью жрецов, нередко чем-то жертвуя. Это помогало сохранить связи с императорским балетом. А они, вопреки всему, существовали и были сильны — вплоть до последних десятилетий XX века.

Культ танца и культ педагога очень пострадали в последние годы. Отношение к педагогу теперь нередко вполне утилитарное у воспитанников: насколько педагог способствует моему взлету в театральном деле. Обожание, преклонение перед педагогом, характерные для моего поколения, ушли в прошлое. Восторжествовал прагматизм. А он, увы, не близок искусству. Роль педагога низведена (боюсь это даже произнести) до просто обслуживающего персонала, чуть не слуги. Я не могу себе представить, чтобы я спорила с Дудинской и ей противоречила: я понимала ее значимость, величие как профессионала высшего класса и талантливого педагога. Моя задача была: скорее понять сказанное ею и воплотить это в своем танце. Не то теперь. Воспитанник может встретить пожелания педагога в штыки, с недоверием. Но это не говорит о его профессиональной зрелости и самостоятельности: обычно то проявление как раз невежества, недостаточного знания и дурного воспитания. Почему

в нем рождается протест? Да потому, что выполнить предлагаемое очень трудно, требует дополнительных усилий, большой работы. Проще от всего этого увильнуть видимостью ложной самостоятельности. То и дело слышишь: я этого так не чувствую! А первое, с чего каждый из нас всегда начинал: точно исполнить поставленное, и в самом хореографическом тексте, и в нюансах. Таков был незыблемый закон, одинаковый для всех, независимо от меры таланта.

Выворотность — важная составляющая классического танца, его технологии и эстетики. Но абсолютизировать ее нельзя. Стали почему-то забывать, что в классическом танце и VI позиция существует, и она представлена в определенные моменты спектакля — например, во время пантомимных эпизодов. Да и в самом классическом танце невыворотное положение ног присутствует и в некоторых случаях обязательно.

Так, например, Петипа в академическом балете «Раймонда» использует шестую позицию в Венгерской вариации героини, чтобы придать ей характерность. Или в самом старом сохранившемся балете «Сильфида», как и в «Шопениане», — подходы к прыжкам, бег нужно непременно делать по шестой позиции, невывратно.

Технологией танца мы занимаемся всю жизнь, но это не главное, она мощное и необходимое средство, чтобы исполнение не выглядело набором великолепно отработанных спортивных упражнений, а было одухотворено поэзией и живой танцевальностью. Рассказывают о таком эпизоде на заре существования Методического совета по хореографическому образованию. Руководитель Совета Софья Николаевна Головкина, возглавлявшая тогда Московское хореографическое училище, неожиданно для всех разразилась такой тирадой. Послушайте, что же мы с детьми делаем? К нам приходят дети, не умеющие ничего, но они танцуют. Мы выпускаем профессионалов, которые многое умеют и даже порой делают замечательно, но они не танцуют! Значит, мы в детях убиваем главное — танец. И Людмила Павловна Сахарова, тоже личность замечательная, полностью Головкину поддержала.

Несомненно, выразительный, осмысленный, «говорящий» танец — конечная цель и педагогики, и репетиторства. И тут, думаю, очень важно не забывать, что общение с педагогом не ограничивается только профессиональным обучением: педагог воспитывает подопечного, готовит его «душой исполненный полет». Поэтому я очень порадовалась, узнав, что именно этим занимается Николай Максимович Цискаридзе, посещая вместе с учениками выставки, спектакли, проводя с ними содержательные беседы,

об искусстве в том числе [2, 3]. И результат, уверена, был виден, несомненно, сказывался и на их замечательной профессиональной подготовке. А это значит, что и хорошие традиции ныне живы, дают свои результаты.

Идет время, меняются и сам танец, и люди, посвятившие ему свою жизнь. Меняются приоритеты и даже высшие ценности. Но так хочется, чтобы и наша школа, и русский балет по-прежнему были лидерами, признавались великими.

## ЛИТЕРАТУРА

1. История Академии. URL: <http://vaganovaacademy.ru/academy/history/academia-history.html> (дата обращения: 01.10.2019).
2. Пресс-конференция в преддверии выступления Академии в Москве. URL: <http://vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=3> (дата обращения: 01.10.2019).
3. Николай Цискаридзе провел мастер класс для тысячи любителей балета URL: <http://vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=4> (дата обращения: 01.10.2019).

## REFERENCES

1. Istoriya Akademii. URL: <http://vaganovaacademy.ru/academy/history/academia-history.html> (data obrashheniya: 01.10.2019).
2. Press-konferenciya v preddverii vy`stupleniya Akademii v Moskve. URL: <http://vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=3> (data obrashheniya: 01.10.2019).
3. Nikolaj Ciskaridze provel master klass dlya ty`syachi lyubitelej baleta URL: <http://vaganovaacademy.ru/presscentr/novosti/?page=4> (data obrashheniya: 01.10.2019).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Комлева Г. Т. — Народная артистка СССР; [sokolovkaminsky@gmail.com](mailto:sokolovkaminsky@gmail.com)

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Komleva G. N. — People's Artist of the USSR; [sokolovkaminsky@gmail.com](mailto:sokolovkaminsky@gmail.com)

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ОПЕРНАЯ ПЕНТАЛОГИЯ: «СВЕРЛИЙЦЫ» В КОНТЕКСТЕ  
РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ЗВУКОВОЙ ДРАМЫ» В НОВОЙ МУЗЫКЕЗинина А. С.<sup>1</sup>

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

Статья посвящена анализу уникального с точки зрения преломления оперного жанра проекта оперы-сериала «Сверлийцы», созданного шестью современными композиторами. Пятичастное произведение рассматривается в контексте развития жанра «звуковой драмы», отрывающегося «Прометеем» Луиджи Ноно и весьма актуального для эпохи Новых медиа. Выводом из проделанного исследования становится то, что каждый из композиторов, вовлеченных в этот проект, открывает для себя новые пути к обновленному восприятию слушателя.

**Ключевые слова:** «Сверлийцы», опера-сериал, звуковая драма, новая музыка, Б. Юхананов, Д. Курляндский, Б. Филановский, В. Раннев, А. Сысоев, С. Невский.

OPERA'S PENTALOGY OF SVERLYANS IN THE  
CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE GENERAL  
OF «SOUND DRAMA» IN THE NEW MUSICZinina A. S.<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the analysis of the unique from the point of view of refraction of the opera genre of the project of the opera-seria *Sverlyans* created by six contemporary composers. The five-part work is considered in the context of the development of the genre of «sound drama» detached by Prometheus by Luigi Nono and very relevant for the New Media

era. The conclusion from the study is that each of the composers involved in this project opens up new paths for a renewed perception of the listener.

**Keywords:** *Sverlyans*, opera seria, sound drama, new music, B. Yukhananov, D. Kurlandsky, B. Filanovsky, V. Rannev, A. Sysoev, S. Nevsky.

Оперный театр в эпоху Новых медиа — явление многообразное и многоликое. Безусловно, это касается не только постановок классического оперного наследия, а в большей степени относится к произведениям, предназначенным для музыкального театра, которые создаются непосредственно нашими современниками. Жанр звуковой драмы берет начало от «Прометей» Луиджи Ноно (1984). «Трагедия слышания»<sup>1</sup>: так определил это произведение композитор, обращена к специфике слухового восприятия. Задуманный Ноно эффект должен был дезориентировать слушателя относительно источников звука, растворяющихся в особом гулком пространстве «звукового корабля», специально сконструированного архитектором Ренцо Пиано для этого сочинения. По мысли Ноно, восприятие звуков природы нашими современниками сегодня утрачено, и «Прометей» — это попытка вернуть основы слушательского восприятия, пройти вместе со звуком весь его сложный «жизненный» путь: от зарождения до угасания. Система сложного распределения звука, с участием огромного количества громкоговорителей, размещенных в разных частях зала, вызвала наслонения звуковых полей, создавая чувство безмерной неопределенности в фокусировании точки звукового присутствия. Аналогичной идее жанра «звуковой драмы» представляется идея «невидимого действия» («Лоэнгрин» (1984)) итальянского композитора Сальваторе Шаррино, для которого все события также фокусировались вокруг звука, ретранслирующего историю Эльзы и Лоэнгрин. В опере «Фама» австрийского композитора Беата Фуррера, обозначенной как аудио-театр, или «звуковой театр», идеи Ноно получают еще одну траекторию развития. Фуррером также создается особое звуковое пространство с помощью Klanggebäude («звуковая коробка» или же «звуковая камера»). Это специальное устройство используется для создания необычайного эффекта нахождения слушателя внутри дома Фамы. Название оперы — «Фама» — отсылает к греко-римской мифологии, в которой Фама почиталась как богиня молвы. Именно аудио-театр, как специфический ракурс представления драмы А. Шницлера (основного литературного источника, которым воспользовался Фуррер), оказывается на первом плане, в то время как история барышни Эльзы — на втором. Оркестр то

<sup>1</sup> «Prometeo, tragedia dell'ascolto» — итал.

выносятся за пределы звуковой камеры, то погружается в это пространство. Он становится объектом, звуки которого словно просачиваются через подвижные четыре стены, вращающиеся в разные стороны для смены акустических эффектов.

В 2017 году специально для Венецианской биеннале была создана опера Дмитрия Курляндского (одного из авторов пенталогии «Сверлийцы») «Комедия слышания» (*Commedia dell'ascolto*), вступающая в диалог с Луиджи Ноно. По поводу этой оперы Д. Курляндский сказал: «для меня важна игра со слышимым и не слышимым. Соответственно, частично, сам человек — его воображение, фантазия и внутренний слух оказывается сценой, на которой исполняется это произведение» [1].

При том, что оперный сериал «Сверлийцы», в отличие от «Комедии слышания», не содержит ссылок на Ноно, мы можем также говорить о том, что композиторов волнует специфика слухового восприятия.

Жанр «Сверлийцев» обозначен его авторами как «Оперный сериал в пяти вечерах и шести композиторах» по роману-опере Бориса Юхананова. Этот проект по-своему уникален. В основе сюжета — фэнтези-повествование о вымышленной стране Сверлии — своеобразном мире, «который гибнет, но никак не может погибнуть». В создании этого сериала приняли участие известнейшие современные российские композиторы: Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Алексей Сюмак, Сергей Невский, Алексей Сысоев и Владимир Раннев. Исполнителями стали музыканты ансамбля современной музыки «МАСМ», а также вокальные ансамбли “*Questa Musica*” и “*N’Caged*”, под управлением Филиппа Чижевского. Масштабный проект из пяти опер, который также является и коллективным проектом, вызывает ассоциации с тетралогией Вагнера и ее более современной модификацией — гепталогией «Свет» Штокхаузена. Идея оперного сериала оригинальна не только игрой в слова, которая сама по себе служит основой постмодернистского искусства — мыльная опера (*soap-opera*), опера-сериал (*opera-seria*). В мире есть аналогичные проекты (например, немецкий оперный сериал «Коммандер» Кобаяши)<sup>2</sup>. Его делал продюсер Свен Хольм (*Sven Holm*) и его оперно-театральная антреприза “*NOVOFLOT*” в середине «нулевых» годов. Однако там каждая новая серия основывалась на новом литературном источнике, то есть создавалась другим драматургом и новым композитором. Свен лишь продю-

<sup>2</sup> “*Kommander*”, Kobayashi.

сировал, и все части были очень разными. В случае со «Сверлийцами» эта простая внемузыкальная идея дает зрителю возможность охватывать большие музыкальные произведения, а также в течение нескольких лет развития того или иного сериала находиться вместе с автором и героями. Эта интересная идея послужила началом крупного оперного проекта. Оперный сериал был создан по одноименному роману Бориса Юхананова о фантастической Сверлии — стране, существующей параллельно земной реальности. От надвигающейся опасности ее пытается спасти современный Принц. Фэнтези, которое разделено на пять частей и, соответственно, пять спектаклей — это путешествие в прошлое, настоящее и будущее. Оно связывает разные города и местности: Венецию и Петербург, сюрреалистическую вселенную и кухню в доме обычного современного молодого человека, одержимого своей особой миссией.

В своем интервью режиссер Борис Юхананов утверждает, что театр сегодня — это нечто большее, чем прежде: «Театру предстоит принять на себя нагрузку большую, чем он сам, чем то искусство, которым он сейчас является. Ему предстоит стать местом сборки, где смогут встретиться все виды искусств. И разнообразие, которое тогда появится, утолит формирующиеся сейчас на территории разнообразных изысканий, подчас очень далеких от человека (таких, как ускорение компьютеров или нанотехнологии), интересы будущего зрителя» [2]. Для композиторов этот проект стал именно своеобразным «местом сборки», в котором стало возможно воплотить индивидуально-личностные устремления в общем художественном проекте.

Музыкальный театр сегодня, так же как и всегда, является инструментом, позволяющим реализовать главные творческие идеи его создателей: композитора, либреттиста, режиссера постановщика. На рубеже XX–XXI столетий возник грандиозный проект К. Штокхаузена — гепталогия «Свет». Опираясь на уникальные традиции немецкого вагнеровского театра, К. Штокхаузен приводит интуитивное понимание «генетического кода», воплощенного Вагнером в его лейтмотивной системе к «мультиформульной композиции», раскрывающей особую «мистериальность звука», причастную к основам бытия. К. Штокхаузен интересовался не только особенностями звуковысотности и ритмо-временной организации, но и стремился к созданию пространственного «живого» звучания, требуя от исполнителей перемещения в сценическом пространстве и даже особенных приемов циркулярного дыхания, например, у духовиков. Прообразом как вагнеровских, так и штокхаузенских мистерий были средневековые мистерии. Новая ритуальная мистерия

XX века основывается на мифоритуальной концепции Р. Вагнера, и также на философской теории Ф. Ницше «рождения трагедии из духа музыки». Для XX века жанр мистерии стал также весьма привлекательным: подобные черты присущи, в частности, такой опере, как «Франциск Ассизский» О. Мессиана. В одном из своих интервью Штокхаузен сказал, что был частичкой Сириуса, воплотившейся на Земле, чтобы исполнить посредством музыки специальную миссию, когда так называемые интеллектуалы перестали верить в его правдивость [3]. Проект из семи опер «Свет» (Licht), в отличие от вагнеровского «Кольца Нибелунгов», цикличесен. Это своего рода бесконечный круг, который не имеет начала и конца, подобно тому, как в космологиях Востока время есть вечно вращающееся колесо, а не прямая линия. Музыкальная организация цикла «Свет» также отражает космологию композитора. Рекурсивно-математические образы проявляют себя в том, что часть является уменьшенной копией целого. «Троичная формула» включает в себя формулу тринадцати нот Михаила, двенадцати нот Евы и одиннадцати — Люцифера, при этом каждая содержит в себе динамику, ритмы, паузы, вокализации и т. п., контролирующие весь цикл (при том, что на низшем масштабном уровне эти элементы действуют подобно лейтмотивам). Штокхаузен, по его собственным словам, «прежде всего, стремился создать в каждой композиции уникальный звуковой мир, не повторяющий звуковой мир других... композиций, не говоря уже о звуковом мире в работах других композиторов» [4].

Однако если говорить о гепталогии К. Штокхаузена, то помимо мистериальных черт, в этом масштабном проекте также можно обнаружить признаки жанра звуковой драмы. Основой звуковой драмы становится обновленное слушательское восприятие: отсутствие действия, в традиционном смысле, фокусирует внимание слушателя на процессах изменения и обновления звука. Луиджи Ноно, впервые обозначивший в своем «Прометее» принципы звуковой драмы, стремится к тому, чтобы звуковая ситуация была абсолютно уникальной и неповторимой, так как полагал, что невозможность проникнуть в индивидуальное слушательское сознание и понять границы восприятия звука для художника трагична. В опере Хельмута Лахенманна «Девочка со спичками», которую также можно отнести к звуковой драме, нет либретто в его традиционном понимании; нет почти никакого действия, и даже опоры на сказку Андерсена — тоже нет [5]. История передается посредством физических (во многих случаях полярных) температурных ощущений жара и холода, проводником которых становится звук. Аналогичными идеями руководствуется и С. Шаррино в своей звуковой драме (неви-

димом действию, монодраме) «Лоэнгрин», обыгрывающей аллюзию на Вагнера, которая передается через звук и перевоплощение главной героини Эльзы в Лоэнгрина. В опере-сериале «Сверлийцы» композиторы также стремились создать фэнтезийный мир только средствами звука, без действия как такового.

Перемещение звука к зрителю, всевозможные пространственные эффекты, трансляция сюжета посредством только звуков вне действия как такового — все это черты звуковой драмы, которые оказываются характерными для оперного сериала «Сверлийцы». О специфике замысла, о жанровой сущности сериала, композитор Дмитрий Курляндский говорит следующее: «Это машина времени, которая не переносит во времени, а отменяет его. Я не совсем уверен, что ее можно называть оперой, скорее, формально, это оратория. Однако история помнит примеры опер-ораторий (в частности, «Царь Эдип» Стравинского). Для тех, кто знает мою работу, «Сверлийцы» окажутся большой неожиданностью. Эта опера лежит в стороне от магистральной линии моих творческих поисков. Я сам не вполне понимаю, как относиться к этой работе, и как она относится ко мне. Но именно эта дистанция (комма) меня привлекает. Именно она является материалом и скрытым действующим лицом оперы. Важным ключом к восприятию «Сверлийцев» должно быть понимание, что эта опера является стилизацией. Но особенность ее в том, что это стилизация под несуществующий стиль, реконструкция несуществующего языка...» [6].

Дмитрий Курляндский<sup>3</sup> — (первый из пяти соавторов) современный российский композитор, чей яркий творческий путь позволяет музыкальным критикам называть его одним из «столпов нового поколения музыкального авангарда». Музыка Курляндского исполняется во всем мире, премьеры произведений проходят под руководством именитых дирижеров и исполнителей (Теодора Курентзиса, Московского ансамбля современной музыки, MusicAeterna, Стокгольмского нового камерного оркестра, ансамблей InterContemporain, L'itinéraire, Contrechamps, Татьяны Гринденко, Влада Песина и многих других).

<sup>3</sup> Дмитрий Курляндский родился в 1976 году в Москве. Окончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского и аспирантуру у Леонида Бобылева. Международную известность приобрел в 2003 году, выиграв престижный композиторский конкурс Gaudeamus (Голландия). Победитель Премии Джанни Бергамо (Швейцария, 2010). Победитель конкурса на оперное сочинение Иоганна Йозефа Фукса (Австрия, 2011). Лауреат премии фонда Андрея Вознесенского «Парабола» (2016). Лауреат премии имени Франко Аббьяти (2017). Подробные биографические сведения содержатся на его личном официальном сайте: <https://www.kourl.ru/>.

Жанровая панорама творчества Курляндского<sup>4</sup> включает пять опер, оркестровые композиции, сольные и ансамблевые пьесы для различных составов исполнителей, саундтреки к фильмам, электронную музыку, музыкальные перформансы, инсталляции и другие экспериментальные жанры, в том числе придуманные самим композитором («пессы-паразиты», «опыты десакрализации музыкального пространства» и др.) К настоящему моменту список состоит из более чем 80 сочинений<sup>5</sup>.

К идее оперного сериала композитор Дмитрий Курляндский и режиссер-либреттист Борис Юхананов пришли совместно. Первая серия изначально создавалась даже не как опера, а именно как презентация романа Юхананова о Сверлии. Курляндский сначала создал несколько музыкальных номеров к презентации, после чего узнал, что Юхананов создает декорации и готовится к полноценной сценической постановке в центре дизайна Artplay. Это сочинение стало действием (длительностью около часа), близким в жанровом отношении, скорее, к опере-оратории. При этом композитор Курляндский заимствовал лишь пять страниц текста из ста, в то время как Юхананов желал музыкально озвучить весь текст. В процессе работы над спектаклем стало очевидно, что роман никак не уложится в рамки одной оперы. К проекту были привлечены композиторы из группы «Сопrotивление материала» или «СоМа», возникшей в 2015 году. Получив тексты примерно за год до премьеры, в очень сжатые сроки, они смогли закончить работу. Разделив оставшийся текст на равные части, Курляндский предложил каждому из композиторов выбрать по фрагменту. Все оперы, таким образом, выстроились в последовательную цепочку, воспроизводящую специфическую историко-ретроспективную музыкальную модель. Первая часть — «абстрактное средневековье, голая, сухая звуковая среда». Она была написана Курляндским. Филановский в своей трактовке эпизода приближается, скорее, к барочной эстетике. Композитор Алексей Сюмак написал нечто подобное зингшпилю (поэтому его можно представить как классициста). Невскому больше близок романтический стиль. У Сысоева — колористическая фактура, близкая импрессионизму, а Раннев ближе всех подошел к тому времени, в котором мы живем. Таким образом, цикл сложился как по содержанию, так и по форме.

<sup>4</sup> «Сверлийцы. Увертюра. Начало» (2012), «Астероид 62» (2013), «Носферату» (2014), «Октавия. Трепанация» (2017), а также опера-инсталляция «Nequía» для четырех женских голосов, двух танцоров и видео (2016). Сведения о постановках находятся на странице: <https://www.kourl.ru/bio>.

<sup>5</sup> Список сочинений можно найти на странице композитора: <https://www.kourl.ru/works>.

Вступительный эпизод Курляндского стал своего рода туннелем по дороге в Сверлию. Он целиком построен на ноте «ля». Это основной тон, от которого то вверх, то вниз строится квинта. Филановский дал философское обоснование операм, представив его в виде «сверлийского учения». Сюмак строит свои идеи в соответствии с классицистской игрой, с получившим обоснование у Филановского учением. У Невского мы видим своего рода постклассицистское переживание той же игры. Во фрагменте текста из концепции Сысоева речь идет о магме, тлении и горении. Этими размышлениями Сысоев пытается переплавить эмоциональные составляющие в общую магму. Финал «Сверлийцев», написанный Ранневым подобен постапокалиптическим пляскам на сверлийском пепелище.

Увертюра, написанная Курляндским и Филановским (две серии сериала), длится более двух часов. Масштабную часть текста составляет эпизод, названный в книге увертюрой, а в действительности разделяющийся на две оперы. Первая из них написана Курляндским, а вторая — Филановским («Сверлийцы. Увертюра. Окончание»). В терминологии Вагнера Филановский написал даже не «Золото Рейна», а скорее, — часть этого «Золота...» [7]. До создания своей части оперного сериала Филановский слышал лишь небольшие фрагменты музыки Курляндского. Таким образом, идея «игры в буриме» в создании оперы-сериала стала ключевой.

История становится своего рода сказкой, рассказанной перед сном, а космогония и футурология естественными и очевидными в ее преломлении. Герои — «постоянно метаморфирующая» раса, в сознании которых сталкиваются галактические системы и Цивилизация Сверла, нейроимпланты и сканирование сознания. Последний Сверлёныш, Молчаливый Гондольер, незримый хор, освободительная дрель. Музыка то создает своеобразный эмбиентный туман, от которого остается недоброе предчувствие, то становится тревожной и болезненной, то бурной и резкой, то медитативной и неспешной. Это не успокоение, а почти хоррор. Слушание настраивает на допридумывание удивительной сценографии, возвращает к искусству чтения без картинок, к созданию индивидуальных образов.

Второй композитор, Борис Филановский, также автор части Увертюры. Борис Филановский вместе Дмитрием Курляндским входит в состав группы композиторов «Сопrotивление материала» (CoMa). Он же — создатель коллектива «eNsemble», исполняющего современный академический авангард, автор внушительного числа

сочинений и проектов, в течение ряда лет живущий в Берлине. Его отношение к звуку — философское, подобно соответствующему отношению Дмитрия Курляндского. Это обстоятельство объединяет всех композиторов группы “СоМа”. Композитор считает задачей сегодняшнего дня быть собой и говорить от себя. Или не говорить, а показывать: «Сочинять музыку сегодня, — утверждает он, — труднее, и так было всегда.... Лично меня занимает проблема языка. Думаю, что не только меня. Проблема письма, коммуникации с аудиторией. Но это все как бы вспомогательная проблематика. Она нужна только затем, чтобы суметь выйти за пределы собственного опыта» [8].

Композитор Сергей Невский, также как и другие участники группы “СоМа”, убежден, что настоящее искусство не должно подстраиваться под вкусы публики. Он, в частности, утверждает, что «ухо — это тот орган, который предупреждает человека об опасности. Поэтому мы не пугаемся, когда смотрим фильм ужасов, но мы всегда пугаемся, когда там звучит какая-то диссонантная музыка. И публика ассоциирует диссонантную музыку с опасностью. Задача композитора объяснить, что это не опасность, а сложность мира» [9]. Диалог художника и общества — эта тема всегда была интересна композиторам, и Сергей Невский пытается интерпретировать ее по-своему. Кажется, этому композитору совершенно безразлично, понимает публика его музыку или нет. Говоря о «Сверлийцах», Невский утверждает, что люди, непричастные к контексту режиссера и автора романа, едва ли поймут, в чем его содержание.

Композитор Алексей Сысоев известен главным образом как импровизатор. Занимаясь джазовой музыкой и различными проектами, связанными со свободной импровизацией, он выработал своеобразный оригинальный стиль, сочетающий идеи свободной и фиксированной композиции.

Во Втором акте, музыку к которому написал Алексей Сысоев, основная идея композитора — борьба с текстом, попытка заглушить его громкостью. Все 50 минут звучания композиции голоса солистов и хора едва различимы за громкими звуками ударных. Музыка Сысоева полностью состоит из звуков, которые должны вызывать отторжение (из взрывающих барабанные перепонки частых и ритмичных ударов и прорывающегося откуда-то из недр глотки пения). Автор финала — композитор Владимир Раннев, известный своим внимательным отношением к традиции и преемственности в музыке.

Раннев, утверждает, что в ходе репетиций «Сверлийцев», выяснилось, что некоторые идеи Бориса Юхананова просто не вмещаются в плотное, навязчивое течение музыкальной ткани, которая работает, как исполинская машина. В результате партитура (последняя в «сверлийском» цикле) приобрела черты больше напоминающие театрализованную ораторию, чем собственно оперу в привычном ее понимании. В первой нет ни психологически разработанных персонажей, ни их сценического движения [10]. Стало понятно, что невозможно выстраивать какую-то ролевую структуру, распределять голоса и партии на разных персонажей, в силу их большого количества. Выходом из положения стал вариант отношения к этому тексту, как к ритуальному, каноническому нарративу. «С естественной человеческой речевой интонацией сакральные тексты не говорят. Ни в каких церквях, ни в каких конфессиях просто так, как «в миру», божье слово не произносится. Батюшка псалмодирует, что-то может распеваться всегда в рамках сформированного канона. При этом понимание каждого слова не требуется. Вы же не говорите на старославянском. Также и из католики сегодня мало что понимают в латыни. И финал «Сверлийцев» был представлен как некое особое, нездешнее пространство текста, очень прихотливо скроенное, как бы вышитое крестиком. В конце концов, для желающих понять каждое слово на сцене есть экраны с титрами, есть еще и буклет. Но, как и в церкви, специфическая псалмодическая мелодекламация не предполагает, чтобы вам каждое слово было понятно» [10].

Опера-сериал «Сверлийцы» — это попытка создать чистое искусство. Сериальность, замена логики развития необходимостью продолжать, становится серьезной болезнью цивилизации. Но тут она, скорее, — приманка. Человека уводят от мировоззренческих клише, которые в «реальности» не менее фантазмагоричны. Создавая иллюзорную треш-вселенную, творцы убивают ложную актуальность, и ловят (хочется верить) неумирающие звуки, чувства и мысли. Ориентация авторов-композиторов и режиссера на слушательское восприятие основывается на доверии. «Сверлийцы», как утверждает композитор Дмитрий Курляндский, — это прямое и очень откровенное высказывание каждого из нас, которое мы доносим до того, кто готов его услышать. «Я не верю в то, что все хотят услышать даже «Травиату» Верди, придя в оперный театр. Многие просто хотят прийти в оперный театр. И современная музыка в этом смысле немногим отличается от условной «Травиаты». Просто она более остро обнажает ориентацию на ожидания, с которыми человек приходит. Бескомпромиссность в общении со слушателем мне кажется проявлением уважения: он сразу видит, что с

ним не заигрывают, что его ожидания не работают, и ему предлагают вступить в сложный диалог, а не общаются с ним на уровне начальной школы, подразумевая, что человек еще ничего не знает. Фактически мы выходим на сцену обнаженными и предлагаем принять нас такими, какие мы есть. А дальше уже возникает вопрос, готов ли человек в принципе к общению в предложенной ситуации» [11].

Очевидно, что в создании «Сверлийцев» одним из ключевых свойств становятся новые принципы коммуникации. Современная музыкальная ситуация на наших глазах меняет привычные способы сочинения, исполнения и слушания музыки. Виртуализируются связи между людьми и информационными средами, в результате чего множество в той или иной степени разделенных локальных инфопространств превращаются в единое глобальное инфопространство с мгновенным доступом к любой информации внутри него. В этой новой среде принципиальную важность имеет аспект перемещения звука в пространстве. Очевидна линейность мышления, упрощение, уплощение вопроса. Практики существуют сегодня в пространстве между слухом, звуком, опытом его появления, извлечения. Зал и сцена располагаются внутри художника и одновременно внутри зрителя. Особенности коммуникации слушателя со звуком оказываются актуальными для освоения новой академической музыкой особых пространств, так как у нее в последнее десятилетие есть и будущее, и настоящее, и не только на филармонических и академических площадках. Дмитрий Курляндский говорит об одной тенденции в новой музыке, которая заключается в том, чтобы «затыкать уши и закрывать глаза». Ухо должно искать и улавливать звук, а глаза искать форму, которая позволяет слушателю и зрителю стать своего рода со-творцом. Композитор, таким образом, стремится снять с себя бремя автора-диктатора. Композитор становится в первую очередь автором ситуации, в которой он позволяет всем слушателям стать соавторами того произведения, которое они слушают. Эта идея, в сущности, идентична принципам конкретной инструментальной музыки немецкого композитора Хельмута Лахенманна. Умение прислушаться к бытию — это неотъемлемый аспект нового композиторского мировоззрения. Для постижения произведений Лахенманна необходимо погрузиться в звуковой поток, освободившись от сторонних мнений и оценок, традиционных сюжетных линий и образных характеристик, постигая слышимое только исходя из собственного внутреннего опыта, интуиции и воображения. В своей эстетике он выдвигает принцип «освобожденного восприятия», характеризующий отказом от существующих эстетических «штампов» и звукового восприятия в перспек-

тиве, когда важен в первую очередь звуковой результат, и не существен источник звука.

Дмитрий Курляндский на личном официальном Веб-сайте, разместил «манифест», отражающий его отношение к собственному творчеству: «Процесс «художественного восприятия» (Шкловский) подобен процессу взглядывания в темноту. По мере того, как глаза привыкают к темноте, в пространстве проявляются очертания наполняющих его предметов. Мы наделяем эти предметы, явления и объекты характеристиками, позволяющими уложить видимое в приемлемую, удобную нам систему. В подобных условиях каждый воспринимающий выстраивает свой мир с нуля, и эти новоявленные миры будут отличаться, в зависимости от индивидуальных особенностей, опыта, предпочтений и ожиданий каждого отдельного человека. Восприятие — это творческий акт: слушая, мы создаем то, что слышим; читая, мы создаем то, что считываем; наблюдая, мы создаем то, что видим. Для меня сочинение — не средство самоутверждения, самореализации или самовыражения в звуках и структурах, — это возможность создавать открытые, а точнее, — неоднозначные ситуации, которые предоставляют слушателям (и исполнителям) возможность творить» [12].

Таким образом, становится понятно, что для всех композиторов из содружества «СоМа», являющихся одновременно и авторами оперы сериала «Сверлийцы», одним из наиболее важных аспектов является контакт со слушателем, проводником и посредником в котором выступает звук. Жанр звуковой драмы в оперном ракурсе в настоящее время является одним из наиболее актуальных. Искусство звука, или музыка, находится в постоянном контакте со слушателем, и каждый композитор вырабатывает собственную стратегию.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Васильева Ж.* Представлен проект, который Россия покажет на 57-й биеннале в Венеции // Российская газета 28.01.2017 [Электронный ресурс]. URL:<https://rg.ru/2017/01/28/predstavlen-proekt-kotoryj-rossia-pokazhet-na-57-j-biennale-v-venecii.html> (дата обращения: 10.09.2019).
2. Электротеатр СТАНИСЛАВСКИЙ [Электронный ресурс] URL:[https://electrotheatre.livejournal.com/tag/%D0%B-](https://electrotheatre.livejournal.com/tag/%D0%B)

В%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8 (дата обращения: 10.09.2019).

3. *Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music, selected and translated by Tim Neville (Shaftesbury, U. K., 1989), p. 87; оригинал // *Texte zur Musik, 1977-84* (Cologne, 1989), 6:201.

4. *Штокхаузен К.* Интервью «Радио свобода» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/425970.html> (дата обращения: 10.09.2019).

5. *Лаврова С. В.* «Экология слушания» и эффект «невидимого действия» в операх «Девочка со спичками» (*Das Madchen mit den Schwefelholzern*) Хельмута Лахенманна и «Лоэнгрин» (*Lohengrin – Azione invisibile*) Сальваторе Шаррино // *Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение.* 2013. Вып. 1. С. 9-20.

6. *Курляндский Д. Юхананов Б.* Сверлийцы [Электронный ресурс]. URL:<https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-boris-yukhananov-sverliyty-overture-beginning/> (дата обращения: 10.09.2019).

7. *Филановский Б.* «О Сверлийцах» [Электронный ресурс]. URL:<https://electrotheatre.livejournal.com/5292.html> (дата обращения: 10.09.2019).

8. *Филановский Б.* «Музыка не является языком» [Электронный ресурс]. URL:[http://www.chaskor.ru/article/boris\\_filanovskij\\_muzyka\\_ne\\_yavlyaetsya\\_yazykom\\_8533](http://www.chaskor.ru/article/boris_filanovskij_muzyka_ne_yavlyaetsya_yazykom_8533) (дата обращения: 10.09.2019).

9. *Невский С.* Шокирующая музыка [Электронный ресурс] // Телеканал «Культура» URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/29650/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/29650/) (дата обращения: 10.09.2019).

10. *Раннев В., Павленко А.* «Тишина для нас менее комфортна, чем любые некомфортные звуки» [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/85/4-33-etc/vladimir-rannev-tishina-dlyanas-menee-komfortna-chem-lyubye-nekomfortnyezvuki/> (дата обращения: 10.09.2019).

11. *Мусаелян Е.* Композитор Дмитрий Курляндский: «Чтобы написать эту оперу, мне пришлось выйти из себя». Дмитрий Курляндский об оперном сериале «Сверлийцы», работе с Борисом Юханановым и преодолении невозможного [Электронный ресурс]. URL:[https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/7572-chtoby-napisat-etu-operu-mne-prishlos-vyyti-iz-sebya](https://www.colta.ru/articles/music_classic/7572-chtoby-napisat-etu-operu-mne-prishlos-vyyti-iz-sebya) (дата обращения: 10.09.2019).

12. *Курляндский Д.* Манифест на официальном сайте композитора [Электронный ресурс]. URL:<https://www.kourl.ru/bio> (дата обращения: 10.09.2019).
13. Албертсон Д. Хельмут Лахенманн: портрет классика // Трибуна современной музыки. 2005, № 1. С. 2–9.
14. *Арефьева Т.* Дмитрий Курляндский: Я изобрел хобби // Сноб [интернет-журнал]. Публикация от 06.04.2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/106645> (дата обращения: 10.05.2018).
15. *Бавильский Д.* Дмитрий Курляндский: «Такая академия необходима» // Частный корреспондент [интернет-журнал]. Публикация от 04.07.2011. [Электронный ресурс]. URL:[http://www.chaskor.ru/article/dmitrij\\_kurlyandskij\\_takaya\\_akademiya\\_neobhodima\\_23941](http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij_takaya_akademiya_neobhodima_23941) (дата обращения: 28.04.2018).
16. *Бавильский Д.* Дмитрий Курляндский: «Я не придумываю, я думаю...» // Частный корреспондент [интернет-журнал]. Публикация от 19.09.2012 [Электронный ресурс]. URL:[http://www.chaskor.ru/article/dmitrij\\_kurlyandskij\\_\\_ya\\_ne\\_pridumyvayu\\_ya\\_dumayu\\_29504](http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij__ya_ne_pridumyvayu_ya_dumayu_29504) (дата обращения: 01.05.2018).
17. *Бавильский Д.* Живая музыка // Топос [литературно-философский журнал]. Публикация от 04.08.2009. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.topos.ru/article/6794> (дата обращения: 10.05.2018).
18. *Курляндский Д.* Преодоление музыки // Сигма [интернет-журнал]. Публикация от 03.10.2017 [Электронный ресурс]. URL:<https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/6-prieodolieniie-muzyki> (дата обращения: 10.05.2018).
19. *Куроптев Ю.* Композитор Дмитрий Курляндский: «Каждый строит свою страну» // Звезда [интернет-журнал]. Публикация от 06.09.2017 [Электронный ресурс]. URL:<http://zvzda.ru/interviews/1e2ed1145463> (дата обращения: 11.05.2018).
20. *Лаврова С. В.* «Логика смысла» новой музыки: опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино. СПб.: СПб. гос. ун-т, 2013. 280 с.
21. *Лаврова С. В.* Проекции основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2016. 535 с.

## REFERENCES

1. *Vasil`eva Zh.* Predstavlen proekt, kotory`j Rossiya pokazhet na 57-j bien-nale v Venecii // Rossijskaya gazeta 28.01.2017 [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://rg.ru/2017/01/28/predstavlen-proekt-kotoryj-rossia-pokazhet-na-57-j-biennale-v-venecii.html> (data obrashheniya: 10.09.2019).
2. E`lektroteatr STANISLAVSKIJ [E`lektronny`j resurs] URL:<https://electrotheatre.livejournal.com/tag/%D0%B-B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%B8> (data obrashheniya: 10.09.2019).
3. *Stockhauzen K.* Towards a Cosmic Music, selected and translated by Tim Nevill (Shaftesbury, U. K., 1989), p. 87; original // Texte zur Musik, 1977-84 (Cologne, 1989), 6:201.
4. *Shtokxauzen K.* Interv`yu «Radio svoboda» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.svoboda.org/a/425970.html> (data obrashheniya: 10.09.2019).
5. *Lavrova S. V.* «E`kologiya slushaniya» i e`ffekt «nevidimogo dejstviya» v operax «Devochka so spichkami» (Das Madchen mit den Schwefelholzern) Xel`muta Laxenmanna i «Loe`ngrin» (Lohengrin – Azione invisibile) Sal`vatore Sharrino // Vestnik SPbGU. Ser. 15. Iskusstvovedenie. 2013. Vy`p. 1. S. 9-20.
6. *Kurlyandskij D. Yuxananov B.* Sverlijcy [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://fancymusic.ru/dmitri-kourliandski-boris-yukhananov-sverliyty-over-ture-beginning/> (data obrashheniya: 10.09.2019).
7. *Filanovskij B.* «O Sverlijczax» [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://electrotheatre.livejournal.com/5292.html> (data obrashheniya: 10.09.2019).
8. *Filanovskij.* «Muzy`ka ne yavlyaetsya yazy`kom» [E`lektronny`j resurs]. URL:[http://www.chaskor.ru/article/boris\\_filanovskij\\_muzyka\\_ne\\_yavly-aetsya\\_yazykom\\_8533](http://www.chaskor.ru/article/boris_filanovskij_muzyka_ne_yavly-aetsya_yazykom_8533) (data obrashheniya: 10.09.2019).
9. *Nevskij S.* Shokiruyushhaya muzy`ka [E`lektronny`j resurs] // Telekanal «Kul`tura» URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/29650/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/29650/) (data obrashheniya: 10.09.2019).
10. *Rannev V., Pavlenko A.* «Tishina dlya nas menee komfortna, chem lyu-by`e nekomfortny`e zvuki» [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/85/4-33-etc/vladimir-rannev-tishina-dlyanas-menee-komfort-na-chem-lyubye-nekomfortnyezvuki/> (data obrashheniya: 10.09.2019).

11. *Musaelyan E.* Kompozitor Dmitrij Kurlyandskij: «Chtoby` napisat` e` tu operu, mne prishlos` vy`jti iz sebya». Dmitrij Kurlyandskij ob opernom seriale «Sverlijcy», rabote s Borisom Yuxananovy`m i preodolenii nevozmozhnogo [E`lektronny`j resurs]. URL:[https://www.colta.ru/articles/music\\_classic/7572-chtoby-napisat-etu-operu-mne-prishlos-vyyti-iz-sebya](https://www.colta.ru/articles/music_classic/7572-chtoby-napisat-etu-operu-mne-prishlos-vyyti-iz-sebya) (data obrashheniya: 10.09.2019).
12. *Kurlyandskij D.* Manifest na oficial`nom sajte kompozitora [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://www.kourl.ru/bio> (data obrashheniya: 10.09.2019).
13. Albertson D. Xel`mut Laxenmann: portret klassika // Tribuna sovremennoj muzy`ki. 2005, № 1. S. 2–9.
14. *Aref`eva T.* Dmitrij Kurlyandskij: Ya izobrel xobbi // Snob [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 06.04.2016 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://snob.ru/selected/entry/106645> (data obrashheniya: 10.05.2018).
15. *Bavil`skij D.* Dmitrij Kurlyandskij: «Takaya akademiya neobxodima» // Chastny`j korrespondent [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 04.07.2011. [E`lektronny`j resurs]. URL:[http://www.chaskor.ru/article/dmitrij\\_kurlyandskij\\_takaya\\_akademiya\\_neobhodima\\_23941](http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij_takaya_akademiya_neobhodima_23941) (data obrashheniya: 28.04.2018).
16. *Bavil`skij D.* Dmitrij Kurlyandskij: «Ya ne pridumy`vayu, ya dumayu...» // Chastny`j korrespondent [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 19.09.2012 [E`lektronny`j resurs]. URL:[http://www.chaskor.ru/article/dmitrij\\_kurlyandskij\\_ya\\_ne\\_pridumyvayu\\_ya\\_dumayu\\_29504](http://www.chaskor.ru/article/dmitrij_kurlyandskij_ya_ne_pridumyvayu_ya_dumayu_29504) (data obrashheniya: 01.05.2018).
17. *Bavil`skij D.* Zhivaya muzy`ka // Topos [literaturno-filosofskij zhurnal]. Publikaciya ot 04.08.2009. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.topos.ru/article/6794> (data obrashheniya: 10.05.2018).
18. *Kurlyandskij D.* Preodolenie muzy`ki // Sigma [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 03.10.2017 [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://syg.ma/@dmitri-kourliandski/6-prieodolieniie-muzyki> (data obrashheniya: 10.05.2018).
19. *Kuroptev Yu.* Kompozitor Dmitrij Kurlyandskij: «Kazhdy`j stroit svoyu stranu» // Zvezda [internet-zhurnal]. Publikaciya ot 06.09.2017 [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://zvzda.ru/interviews/1e2ed1145463> (data obrashheniya: 11.05.2018).

20. *Lavrova S. V.* «Logika smý`sla» novoj muzy`ki: opý`t strukturno-semioticheskogo analiza na primere tvorчества Xel`muta Laxenmanna i Sal`vatore Sharrino. SPb.: SPb. gos. un-t, 2013. 280 s.

21. *Lavrova S. V.* Proekcii osnovny`x konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzy`ke postserializma: diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 535 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зинина А. С. — [augustatsuskmann@gmail.com](mailto:augustatsuskmann@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zinina A. S. — [augustatsuskmann@gmail.com](mailto:augustatsuskmann@gmail.com)

УДК 782:681:1

## АНАЛИЗ ГЕНЕЗИСА АКУСТИЧЕСКИХ ПРОСТРАНСТВ ОПЕРНЫХ ТЕАТРОВ

Кузнецова А. И.<sup>1</sup>

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

В статье представлен обзор этапов формирования акустических пространств оперных театров. Описываются особенности проектирования звуковых пространств от их зарождения в античный период до современности. Рассматриваются конструктивные изменения формы залов в связи с появлением жанра оперы. Показываются индивидуальные особенности и общие черты акустических пространств оперных театров разных стран, таких как, театр «Ла Скала» (Италия), «Гранд-Опера» (Франция), Фестивальный оперный театр в Байрейте (Германия). Исследуются современные тенденции проектирования.

**Ключевые слова:** акустика; оперные театры; акустическое моделирование; проектирование; качество звучания.

## ANALYSIS OF THE GENESIS OF ACOUSTIC SPACES OF OPERA HOUSES

Kuznetsova A. I.<sup>1</sup>

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

The article presents a review of the evolvement of acoustic space of Opera Houses. It examines the features of designing sound spaces from their origin in the ancient period to the present. The article provides constructive changes in the form of halls in connection with the appearance of the Opera genre. It provides examples of the individual aspects and common features for Opera Houses of different countries such as «Teatro alla Scala» (Italy), «Opera de Paris» (France), «Bayreuth Festspielhaus» (Germany). It investigates modern design trends.

**Keywords:** Acoustics, opera houses, acoustical modelling, designing, sound quality.

Формирование акустического пространства современных оперных театров опирается на традиции греческих и римских амфитеатров. Древнегреческий театр сооружался на открытом воздухе, в холмистой местности и состоял из 3-х основных частей: оркестры, театрона и скены. Оркестра изначально представляла собой круглую утрамбованную площадку, окруженную театроном, где зрители располагались полукругом на постепенно повышающихся уровнях. Склоны холмов использовались в качестве опоры театрона. Изначально ступени представляли собой деревянные сооружения, но со временем они были заменены постоянными каменными сиденьями. Все места в древнегреческом театре были ориентированы на зону выступления актеров, образуя форму близкую к полукругу или полуэллипсу. Такая форма параболоидной чаши позволяла сократить длину зала и обеспечить прямыми звуковыми лучами все точки зала. При этом решались задачи максимального размещения зрителей как можно ближе к сцене, оптимального распределения звука и хорошей разборчивости речи. Однако стоит отметить, что существовала большая разница в акустическом качестве от первого ряда к задним рядам. Зрители, располагавшиеся на задних рядах, могли что-либо расслышать лишь при наличии низкого уровня фонового шума, не выше 25 дБ. В наше время для представлений в амфитеатрах практически всегда используется звукоусиление. В античный период фоновый шум был значительно ниже, чем в наше время, а усиление прямого звука происходило за счет масок с небольшими рупорами, в которых выступали актеры. Специальная ораторская техника и декламирование нараспев позволяли сделать лучше качество слышимости в амфитеатрах, где расстояние между слушателем и исполнителем порой достигало 80 метров [2, с. 10]. Отраженный звук в греческом театре образовывался, главным образом от каменных оркестры, расположенной за ней скены, и от параскений – пристроек, находившимся по обеим сторонам скены (см.: рис. 1 на вклейке между с. 144 и 149).

Выступая вперед, параскении ограничивали скену справа и слева, чем благотворно влияли на акустику амфитеатра.

В наше время были проведены исследования с использованием компьютерного моделирования двух известных древнегреческих театров – Одеона в Салониках и театра в Эпидавре ( рис. 1 на вклейке между с. 144 и 149) [4, с. 18]. Время затухания звука в полученных моделях обоих театров увеличивалось к низким частотам (от 500 Гц),

что хорошо сказывалось на тембральных качествах. При этом энергия ранних отражений заметно преобладала над энергией поздних, что является важным условием для обеспечения разборчивости речи и прозрачности звучания. Время реверберации в античных театрах не превышало 1 с.

В отличие от греков, римляне возводили отдельно стоящие конструкции на уровне земли. Эти конструкции также были открытого типа, но амфитеатр имел более крутой подъем зрительских мест и сцену большего размера, что увеличивало площадь отражающих поверхностей. В конце III – начале II в. до н. э. появляется приподнятая сцена; круглая орхестра приобретает полукруглый вид; становятся лучше звук и поле зрения. Подробное описание римского театра, в его сравнении с греческим, дал знаменитый римский архитектор I в. до н. э. Витрувий.

После перерыва в период средневековья, театральные представления вновь начинают даваться на открытых площадях и во дворах гостиниц лишь в XIII веке. Галереи и балконы служили местом расположения зрителей, а часть публики, которая не могла разместиться на балконах, располагалась внизу в самом дворе. Для актеров устанавливалась четырехугольная сцена, разделенная на 3 этажа. Верхний этаж представлял небо, средний – землю, нижний – ад. Одним из первых общедоступных европейских театров, стал построенный в Англии Дж. Бёрбеджем «Театр» в Шордиче.

Начиная с XV века театральные зрелища устраивались во дворцах представителей знати. В этот период происходило фундаментальное изменение архитектуры театра. Пространство дворцового зала создавало закрытый объем, а, следовательно, к прямому звуку и ранним отражениям добавлялись поздние отражения. Также ограниченное пространство зала привело к появлению перспективной сценической картины. Это дало начало не только новой декорационной системе, но и новой театральной архитектуре. Если у средневековой сцены была тенденция увеличения в ширину и высоту, то сцена нового театра развивалась в глубину [3, с. 164].

В 1585 году в Виченце, архитектором Винченцо Скамоцци (Vincenzo Scamozzi) был построен театр «Олимпико» по проекту Андреа Палладио (Andrea Palladio). Расположение сцены и мест для зрителей напоминало план римского амфитеатра, но в отличие от античной постройки с формой зала в виде полукруга, театр «Олимпико» имел

форму полуэллипса. В целях экономии места Палладио отказался от радиальных ступеней, как это было в античном театре; он сделал ряды непрерывными. Театр вмещал около 800 человек, с 13 рядами мест в амфитеатре. Высота сцены над полом оркестры составляла 1,50 м.

В 1618 году началось строительство Театра Фарнезе в Парме (см.: рис. 2 на вклейке между с. 144 и 149). Театр, вместимостью 3000 человек, помещался на первом этаже одного из крыльев герцогского замка. План амфитеатра и прием обработки портала сцены еще носили следы античных традиций. Зал прямоугольной формы с полукруглой частью сзади, длиной от портала до задней стены (за второй колоннадой) 49 м, шириной 32,5 м, шириной просцениума 25 м, глубиной до порталного отверстия 5 м. Вдоль боковых стен и сзади по полукругу поднимались амфитеатром 14 рядов скамей [2, с. 24].

В середине зала находилась большая открытая площадка, которая соединялась со сценой, немного приподнятой над уровнем пола. Данная сцена напоминала античную, но здесь впервые появился относительно узкий порталный проем (12,5 м), за которым открывалась двойная очень глубокая сцена с кулисными декорациями, общая глубина которой составляла 22 м. Пространство сцены стало акустически обособленным объемом, соединенным со зрительным залом посредством сценического проема. Глубинная сцена вместе с появившимся вскоре ярусным залом становится на протяжении нескольких сот лет господствующей формой европейского театра. При этом происходит постепенное разъединение вокалистов на авансцене и музыкантов, размещавшихся перед ней. В греческом амфитеатре актеры, хор и музыканты находились примерно в одинаковых акустических условиях.

В конце XVI века – начале XVII века во Флоренции при дворе Медичи зарождается новый жанр оперы. С возникновением этого жанра, возникает и новый, отличный от античного, ярусный (ранговый) оперный театр. Этому способствовали и новые запросы к театру. Благодаря популярности нового жанра потребовалось значительно увеличить вместимость зрительного зала без чрезмерного удаления зрителя от сцены. С новой формой значительно усложнились требования к акустическим параметрам таких залов: было необходимо обеспечить должное качество звучания инструментальной и вокальной музыки. При этом оставалась необходимость обеспечения хорошей разборчивости (особенно в разговорных сценах и речитативах опер Моцарта и Россини).

Появление оперы также способствовало увеличению размеров музыкального ансамбля, постепенно выросшего в полный оркестр. По мере развития и совершенствования конструкции музыкальных инструментов более громкие вытесняют тихие аналоги. Так разновидности виолы уступили место виолончели и скрипке, клавесин — фортепиано и т. д.

Расположение музыкантов также претерпело изменения: вначале музыкальный коллектив располагался в задней части сцены, потом — на боковых балконах, затем — на отдельной площадке перед сценой, а со временем — и ниже уровня сцены — в оркестровой яме [5, с. 18]. Оптимальному балансу между вокалистами и оркестром способствовало частичное перекрытие оркестровой ямы. Над прилегающей к сцене частью ямы устраивался навес, вынос которого не должен был превосходить  $\frac{1}{3}$  ширины ямы. Навес позволял уменьшить излучение звука непосредственно в зал расположенных под ним громких инструментов оркестра (обычно медных духовых и ударных). Звуковой образ оперных театров стал характеризоваться умеренной гулкостью, хорошей ясностью и прозрачностью звучания, что является необходимым условием для обеспечения хорошей разборчивости вокальных партий [4, с. 25].

В результате поисков лучшей формы зала создается итальянский тип зала в виде усеченного эллипса, подковы или U-формы. Впервые такую форму применил в 1654 году Карло Фонтана (Carlo Fontana), построивший в Венеции Театр Санти Джованни и Паоло (Teatro Santi Giovanni e Paolo) с пятью ярусами лож. Повсеместное распространение такой формы зала с относительно коротким временем реверберации (1,2 сек) позволило композиторам писать оперы, не подстраиваясь под акустические условия каждого конкретного зала, т. к. характеристики оперных залов были примерно одинаковы в разных театрах разных городов.

Наибольшее и самое законченное развитие итальянский театр получил в построенном архитектором Пьермарини (Piermarini) в Милане театре «Ла Скала» (см.: рис. 3 на вклейке между с. 144 и 149). Театр открылся в 1778 году. Оперный театр, вмещающий 2289 зрителей, в акустическом отношении является одним из лучших оперных залов Европы. Время реверберации на средних частотах составляет 1,24 с [1, с. 516], что хорошо сказывается на разборчивости.

Здание театра выдержано в строгом неоклассическом стиле. Зрительный зал имеет форму подковы с пятью ярусами лож и галереей. Все ложи связаны между собой коридором, и в каждой из них помещается от 8 до 10 человек. Форма боковых сторон лож способствовала хорошему рассеиванию звука. В партере первоначально не было кресел. Их заменяли складные и передвижные стулья, а объем зала, приходящийся на одно зрительское место, был значительно ниже. Оптические качества зала несколько уступали акустическим качествам. С некоторых мест в ложах вблизи портала приходилось смотреть под очень острым углом.

Во Франции до XVIII века в основном была принята прямолинейная форма зала. Новая эпоха театрального строительства наступила в 1756 году, когда архитектор Суффло (Soufflot) построил театр в Лионе. Он отказался от прямолинейной формы и, последовав итальянскому опыту, выбрал для зала форму полуэллипса.

Большая Парижская опера, построенная Шарлем Гарнье (Ch. Garnier) в 1861 – 1875 годах, явилась апогеем развития французской театральной архитектуры. По своим качествам этот театр по праву может считаться лучшим и завершающим во Франции столетний путь поисков наиболее совершенного архитектурного решения ярусного театра (см.: рис. 4 на вклейке между с. 144 и 149).

Зал Большой оперы имел эллиптическую форму – среднюю между укороченным французским и удлиненным итальянским эллипсом зрительного зала. Сцена Большой Парижской оперы являлась самой большой театральной сценой в Европе на начало XX века. Глубокая арьерсцена, которая служила и балетной сценой, создавала еще большие перспективные глубинные возможности (расстояние от занавеса до задней стены арьерсцены – 50 м).

Общая площадь оперного театра – 11 тыс. м<sup>2</sup>. Каждая ложа трех первых ярусов имела аванложу или салон, стены которого были обиты шелком, как и сама ложа. Время реверберации на средних частотах – 1,18 с. Внешняя архитектура Большой оперы полностью отображала общий тон и характер сооружения, задуманного как памятник Франции эпохи Второй Империи. Большая Парижская опера, равно как и театр «Ла Скала», оказали огромное влияние на все последующее строительство оперных театров в Европе.

Проект Фестивального оперного театра в Байрейте принадлежал Готфриду Земперу (Gottfried Semper), но строительство

было осуществлено архитектором Отто Брюквальдом (Otto Brückwald). Под влиянием Вагнера, для которого театр строился и который преследовал свои музыкальные цели, намерения Земпера были изменены и частично искажены. Зрительный зал оперного театра прямоугольной формы с веерообразным расположением зрительских мест и кривизной ступеней очень большого радиуса (рис. 4 на вклейке между с. 144 и 149). Форма подковы с многочисленными ярусами и балконами, которая была традиционной формой оперных театров в течение трех столетий, была оставлена для эгалитарной конфигурации. Это был первый театр, в котором не было элитарного разделения зрительских мест между ложами и партером.

В результате такой формы отсутствовала одинаковая, как в античном амфитеатре, видимость сцены для всех зрителей (с крайних мест сектора видна лишь половина сцены). Оркестровая яма располагалась глубже, чем в классических образцах оперных театров, и была прикрыта полом авансцены так, что ни оркестр, ни фигура дирижера не были заметны для зрителей (см.: рис. 6 на вклейке между с. 144 и 149).

При таком устройстве оркестровой ямы локализация не только отдельных инструментов, но и всего оркестра, практически невозможна. Но, если в зале между вокалистами и оркестром формировался оптимальный баланс, то самим исполнителям приходилось подстраиваться под новые акустические особенности. Из-за большого времени реверберации была затруднена связь оркестра и вокалистов (что могло сказываться на совместности исполнения). Расположение оркестрантов также отличалось от общепринятого: первые скрипки находились справа от дирижера. Контрабасы, виолончели и арфы разделялись на группы и размещались по обе стороны ямы.

Из-за того что в зал от оркестра в основном поступал отраженный звук, менялся тембр при закрытом (звучание увертюры) и открытом занавесе. Наложения и эффекты гребенчатого фильтра могли создавать искажения, влияющие на типичный тембр отдельного инструмента. Например, некоторые эксперты отмечали схожесть звучания контрабасов и литавр. Также было замечено, что в полупустом зале акустика резко ухудшается, в частности, появляется порхающее эхо.

Потолок и боковые стены зрительного зала плоские, стены параллельны между собой. Веерообразное расположение зрительских мест достигалось с помощью обрамлявшего их ряда ниш и колонн. Такое расположение обеспечивало сильное рассеивание боковых отражений. Объем одного места в зрительной части зала больше чем в большинстве залов оперных театров такой же вместимости. Даже в полностью заполненном состоянии этот зал обладал достаточно длительной реверберацией ( $T = 1,6-1,7$  с). Зал вмещал 1645 зрителей.

Несмотря на популярность веерообразной формы зала, со временем стало очевидно, что в театрах похожей конструкции из-за сильного расширения задних стен отражения приходят в центр зала со значительным опозданием. Это явление связывают с увеличением размера залов. Веерообразная форма подходит для залов, вмещающих около 1800 человек (как в Байройте), и не подходит для залов, вмещающих свыше 3000 человек. Таким образом, хотя в организации Фестивального театра и был сделан смелый шаг возврата к античности, но главные качества античных театров здесь не были достигнуты.

С конца XIX – начала XX веков в архитектуре театров Западной Европы неоднократно делались попытки преобразования формы ярусного театра. Изменения касались как переустройства зрительного зала, так и сценической коробки. Происходило увеличение вместимости зала, что привело к комбинированной форме сплошного амфитеатра и нескольких глубоких террасообразно располагаемых балконов. В XX веке при строительстве оперных театров акустическое проектирование опиралось, с одной стороны, на применение научного подхода, а с другой, – на использование новых архитектурных разработок.

Исследователи отмечали [5, с. 25], что в оперных театрах Америки и Восточной Азии, где оперные спектакли идут на языке оригинала, отличном от языка слушателей, разборчивость вокальных партий и прозрачность звучания становятся не такими важными параметрами, как в оперных залах Европы. Следовательно, время реверберации в таких залах может быть больше, а это положительно сказывается на оркестровом звучании: увеличивается звучность, полнота тона. Например, время реверберации в театре «Колон» в Буэнос-Айресе – 1,6 сек, «Метрополитен-Опера» в Нью-Йорке – 1,5 сек, Национальном театре в Токио – 1,5 сек.

Театр «Метрополитен Опера» в Нью-Йорке с 1880 по 1966 годы имел довольно противоречивую репутацию в отношении акустических характеристик. Считалось, что только действительно мощные голоса могли озвучить зал. Но даже вокалистам с сильными голосами приходилось форсировать звук. Также считалось, что основным недостатком зала «Метрополите» являются его размеры: театр вмещал более 3600 зрителей. Однако следует отметить, что театр «Колон» в Буэнос-Айресе считается акустически хорошим театром, хотя его объем больше объема старого зала «Метрополитен-Опера». Проведенные измерения показали, что в старом зале время реверберации было 1,2 с в диапазоне 500–1000 Гц, а на высоких частотах она отсутствовала.

В ходе реставрации театра особое внимание уделялось зоне авансцены, оркестровой яме, порталной зоне. Задача увеличения рассеивания звуковых волн была решена путем изменения поверхностей балконов, формы потолка, а также тем, что избегали использовать любые поверхности поглощающие высокие частоты.

Оперный театр в Осло (Норвегия) был построен в 2007 году (рис. 7). Акустическая задача заключалась в нахождении баланса между ясностью и разборчивостью слов вокалистов и концертного звучания оркестра. По мнению разработчиков акустического проекта, оперные театры XVIII – XIX веков обладают коротким временем реверберации, из-за чего оркестр звучит сухо. Для увеличения времени реверберации было принято решение сделать зрительный зал в поперечном сечении более узким на нижнем уровне и более широким на верхнем, что позволило достичь времени реверберации не менее 1,7 сек [7]. Зал оперного театра имеет подковообразную форму и вмещает 1364 зрительских мест. Сцена – шириной 16 м и глубиной 40 м, собрана из 16 независимых площадок, с помощью которых корректируются размеры сцены, без ущерба акустике. Оркестровая яма также имеет возможность регулироваться по высоте и по площади. Время реверберации в зале корректируется с помощью драпировок, расположенных вдоль задних стен. Геометрическая форма балконов неравномерна, а изменяется в зависимости от акустической функции: балконы, расположенные по боковым сторонам зрительного зала, отражают звук назад и вниз к аудитории, балконы, расположенные в конце зала, рассеивают звук во избежание появления (фокусировки) ярко выраженных мод. На потолке также находится отражатель овальной формы, который действует по такому же принципу, как и балконы.

Внутри этого отражателя находится люстра диаметром 7 м, которая помимо освещения зрительного зала, служит дополнительным отражателем. Люстра сделана из 5800 стеклянных кристаллов, расстояние между которыми увеличивается по направлению к сцене, что позволяет проходить большему количеству звука, что, в свою очередь, способствует увеличению реверберации. Стены на каждом уровне обшиты дубовыми выгнутыми панелями таким образом, чтобы звук равномерно распространялся по всему залу без какой-либо фокусировки звуковых волн. Все поверхности в зрительном зале сделаны из относительно плотных материалов, для того чтобы избежать высокочастотных вибраций. Места для зрителей, сделанные из дерева и текстиля, сконструированы таким образом, чтобы поглощать как можно меньше звука [6].

В настоящее время активное строительство оперных театров наблюдается в Восточной Азии (рис. 8). Отличительными особенностями большинства зрительных залов являются отсутствие углов, плавные линии, использование дерева. Как правило, театры располагают двумя (большим и камерным) залами, но даже большой зал вмещает не больше 1800 зрителей.

Таким образом, театральное строительство прошло путь от эмпирических методов зодчества, выработанных в результате многолетнего опыта и передававшихся устным путем, до создания серьезной научной базы, включающей художественно-технические средства формирования акустического пространства, а также методы построения компьютерных моделей помещения. В настоящее время тенденции проектирования оперных театров заключаются в том, что помимо изначально примерно одинаковых акустических свойств, каждый зал оперного театра может перестраиваться в зависимости от акустических задач того или иного спектакля, а также в поиске концертного звучания оркестра, без ущерба балансу, ясности и разборчивости слов вокалистов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Бархин Г. Б. Архитектура Театра. М.: Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1947. 248 с.
3. Всеобщая история театра. М.: Изд-во Эксмо, 2012. 573 с.

4. *Рустамов А. Р.* Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукорежиссуры: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб. 2013. 195 с.

5. *Long M.* Architectural acoustics. UK: Elsevier, 2006. 844 с.

6. «Oslo Opera House / Snohetta» // Архитектурный онлайн журнал «ArchDaily». URL: <https://www.archdaily.com/440/oslo-opera-house-snohetta> (дата обращения: 24.03.2019).

7. The glass dome is 70m in diameter and 35m high // Сайт проектной организации «ARUP». URL: <https://www.arup.com/fr-FR/projects/o/Oslo-Opera-House> (дата обращения: 07.09.2019).

#### REFERENCES

1. *Aldoshina I. A., Pritts R.* Muzy`kal`naya akustika: uchebник. SPb.: Kompozitor, 2006. 720 s.

2. *Barxin G. B.* Arxitektura Teatra. M.: Izd-vo Akad. arxitektury` SSSR, 1947. 248 s.

3. Vseobshhaya istoriya teatra. M.: Izd-vo E`ksmo, 2012. 573 s.

4. *Rustamov A. R.* Zvukovoj obraz prostranstva v strukture xudozhestvennogo yazy`ka zvukorezhissury`: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. SPb. 2013. 195 s.

5. *Long M.* Architectural acoustics. UK: Elsevier, 2006. 844 с.

6. «Oslo Opera House / Snohetta» // Arxitekturny`j onlajn zhurnal «ArchDaily». URL: <https://www.archdaily.com/440/oslo-opera-house-snohetta> (data obrashheniya: 24.03.2019).

7. The glass dome is 70m in diameter and 35m high // Sajt proektnoj organizacii «ARUP». URL: <https://www.arup.com/fr-FR/projects/o/Oslo-Opera-House> (data obrashheniya: 07.09.2019).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузнецова А. И. — [KuznetsovaAI@hotmail.com](mailto:KuznetsovaAI@hotmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kuznetsova A. I. — [KuznetsovaAI@hotmail.com](mailto:KuznetsovaAI@hotmail.com)

ORCID0000-0003-1620-3219

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ  
А. И. КУЗНЕЦОВОЙ  
«АНАЛИЗ ГЕНЕЗИСА АКУСТИЧЕСКИХ ПРОСТРАНСТВ ОПЕРНЫХ  
ТЕАТРОВ»

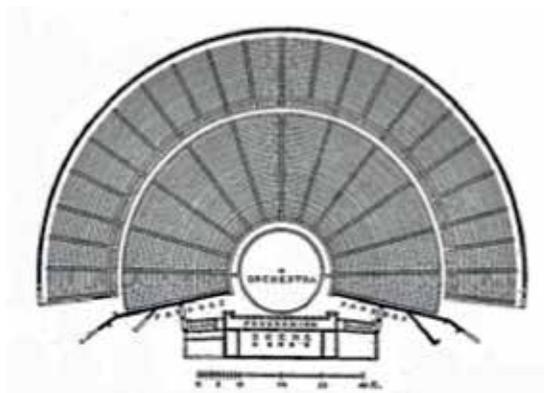


Рис. 1. Амфитеатр в Эпидавре. 350–330 гг. до н. э.

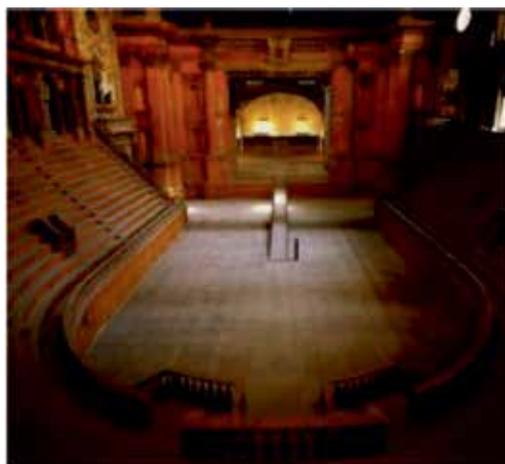


Рис. 2. Театр Фарнезе



*Рис. 3. Театр «Ла Скала»*



*Рис. 4. Большая Парижская опера*



*Рис. 5. Зрительный зал Фестивального оперного театра в Байрейте*



Рис. 6. Оркестровая яма Фестивального театра в Байрейте



Рис. 7. Оперный театр в Осло



8а



8б



8в

Рис. 8. Оперные театры XXI века: а – театр в Гуанчжоу; б – театр в Харбине; в – проект театра в Пусане

УДК 781, 785

## ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ИСКАНИЯ КЕЙДЖА И КРАМА: ПАРАЛЛЕЛИ И ПАРАДОКСЫ

Переверзева М. В.<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика, 4/1, Москва, 129226, Россия.

<sup>2</sup> Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, д. 13/6, Москва, 125009, Россия.

Тишина, эффекты пространственного звучания, новые тембровые краски инструментов и приемы игры... Большинство американских композиторов не прошло мимо этих характерных явлений авангардной музыки XX века, но каждый из них нашел свое решение проблемы нового музыкального материала, нового инструментария и новых средств выразительности, соответствующих эпохе авангарда.

В сочинениях Кейджа используются преимущественно экзотические, препарированные инструменты или предметы окружающей среды, способные издавать музыкальные, по мнению Кейджа, звуки. А все, что звучит вокруг, как известно, — это музыка. Своим подходом к инструментам Кейдж стремится достичь «объективного» звучания, не связанного с чем-то «слишком человеческим», но обеспечивающим достижение буддийского «недеяния», Ничто, Сатори. Средства инструментальной выразительности, как и музыка в целом, использовались для воплощения художественно-эстетической концепции композитора, основанной на религиозно-философских идеях разного рода.

**Ключевые слова:** Крам, Кейдж, музыка, инструменты, постмодернизм, «Черные ангелы», штрихи, новые приемы игры.

## CAGE'S AND CRAMB'S INSTRUMENTAL SEARCHES: PARALLELS AND PARADOXES

Pereverzeva M. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian State Social University, 4/1, Wilhelm Pik St., Moscow, 129226, Russian Federation.

<sup>2</sup> Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya Str., Moscow 125009, Russian Federation.

Silence, sounding effects in the space, new timbre paints of instruments and techniques of the playing... Most American composers did not pass these characteristic phenomena of avant-garde music of the 20th century, but each of them found its own solution to the problem of new musical material, new instrumentation and new means of expressiveness, corresponding to the vanguard period.

Cage used in his compositions predominantly exotic, prepared instruments or environmental subjects which could produce musical sounds, according to Cage. «All that sounds around is music», - he wrote. Cage's approaches to the instruments aim achieving an «objective» sounding, not connected with something «too human» but providing achieving Buddhist «not acting», Nothing, Satori. Means of instrumental expression, like music in general, were used to realize the composer's musical and aesthetical concept, based on religious and philosophical ideas of various kinds.

**Keywords:** Cramb, Cage, music, instruments, postmodernism, Black Angels, touches, new tricks of the game.

В композициях Крама либо традиционные инструменты предстают в новом свете, либо исполнители применяют необычные техники игры, однако и в том, и в другом случае Крам стремится достичь «субъективного» звучания, связанного с глубокими, порой, обнаженными человеческими образами и переживаниями. Параллели в инструментальных исканиях Кейджа и Крама состоят в том, что и тому, и другому не хватало инструментария, существовавшего в эпоху авангарда, а парадоксы заключаются в том, что при одинаковых по своей сути тембровых находках композиторы воплощали разные художественно-эстетические идеи, которые раскрываются в статье.

Тишина, эффекты пространственного звучания, новые тембровые краски инструментов и приемы игры... Большинство американских композиторов не прошло мимо этих характерных явлений авангардной музыки XX века, но каждый из них нашел свое решение проблемы нового музыкального материала, нового инструментария и новых средств выразительности, соответствующих эпохе авангарда.

Крам широко использует видовые и электроинструменты, а также необычные предметы и материалы в качестве ударных: пикколо, альтовую и басовую флейты в «Песенках Федерико для детей» (1968); железные цепи, сгибатели, крышки кастрюль, цимбалы, металлические грохо-

чущие листы, деревянные бруски и приборы, создающие ветер, а также более традиционные ударные, применяемые нетрадиционными способами, в оркестровом сочинении «Звезда-Дитя» (1977); электро-флейту и усиленное фортепиано в «Голосе кита» (1971); электро-скрипки, альты и виолончели, наполненные водой разного объема хрустальные чаши, наподобие стеклянной гармоники; а также всевозможные ударные и предметы (мараки, стеклянный стержень, металлические наперстки, металлический зажим для бумаги, там-тамы, на которых играют и молоточком, и контрабасовым смычком) в квартете «Черные ангелы» (1971).

В фортепианных произведениях Крама от «Пяти фортепианных пьес» (1962) до «Маленькой ночной музыки» (2002) очевидна политембровая трактовка и расширение звукоокрасочной палитры инструмента, необходимая для рассмотрения «под микроскопом», тончайшей интонационной «отделки» мелодического рисунка, реинтерпретации тематизма (например, Телониуса Монка, Клода Дебюсси, Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса, Густава Малера и других цитируемых Крамом авторов). «Надеюсь, что пьесы не будут слишком предсказуемы, — говорил Крам в одном из интервью. — Хотелось бы думать, что мой стиль в целом не претерпел каких-то сильных изменений, и я привношу в каждую композицию нечто новое, делающее ее уникальной» [1].

Творческий путь Крама освещается центральной темой, воплощаемой в его произведениях, начиная с «Песен, бурдонов и рефренов смерти» (1968), которые он считает своей первой зрелой композицией. Эту тему можно трактовать как разные грани восприятия ключевых событий в жизни человека от рождения до смерти. «Я считаю духовность важной составляющей своих произведений, — говорил Крам. — Меня интересуют все религии» [1]. Отсюда и инструментально-тембровые искания, и необычные звукоокрасочные сочетания, и комбинации традиционных штрихов и непривычных приемов игры, необходимые для воплощения множества граней сложных, символических образов Крама, разных философских взглядов на проблемы бытия.

Таковы образы произведений Гарсиа Лорки, являющиеся неотъемлемой частью творчества Крама, цитаты и аллюзии, переосмысленные в духе постмодернизма. Например, мелодия «Когда Джонни возвращается домой» звучит совсем не победно, а тревожно, пугающе, гротескно, по-малеровски, предвосхищая зловещие оттенки звучания «Черных ангелов» (1971). Во многом это достигается благодаря инструментовке и изобретению новых приемов звукоизвлечения.

Крам считал исчерпанными выразительные средства традиционных инструментов, потому стремился избегать обычных приемов звукоизвлечения. Кажется, нет предела тембральным тонкостям, которые характеризуют ансамблевые пьесы Крама. Зачастую только на премьере он слышал, как в действительности звучит его произведение. «У меня есть лишь интуитивное предвидение того, как будет звучать мое произведение. Когда я сочиняю, то слышу его внутренним слухом; а как только завершаю, сразу же перехожу к следующему проекту. Поэтому каждый следующий раз я слышу произведение по-новому» [1]. Крам как композитор как бы находится в режиме «тестирования». Свои исправления, вносимые в партитуры, в том числе касающиеся приемов игры, он называет «мистификациями», которые могут стать или не стать реальностью. Многие тембровые находки Крама появились в ходе работы в студии звукозаписи его произведений (Bridge Records) или процессе общения с музыкантами-исполнителями (подобным образом София Губайдулина, беседуя с исполнителями на традиционных японских или китайских инструментах, открывала для себя все новые и новые возможности звукоизвлечения).

Следствием инновационного подхода к игре на инструментах стал новый уровень технической подготовки и виртуозности музыкантов-исполнителей, требуемый произведениями Крама. Композитор продолжает находить новые средства выразительности для воплощения своих образов, однако изобретательность и эксперимент никогда не превалируют над глубокими человеческими чувствами, которые остаются главным объектом внимания автора. В этом Крам остается уникальным композитором Америки. «Мне кажется, есть много интересной современной музыки, но в ней мало эмоций, — отмечает он. — Но нынешние молодые композиторы, кажется, снова обращаются к сфере чувств. Для меня глубина человеческих эмоций — самое главное в искусстве» [1]. Возможно, это делает его музыку жизненно важной для человечества, проникающей в сердце каждого слушателя.

Приведем примеры. В опусе «Эхо времени и реки» (1967) в качестве основы сценической драматургии представлена траурная процессия. В цикле четыре части: 1 — «Замерзшее время»; 2 — «Память времени»; 3 — «Разрушение времени»; 4 — «Последнее эхо времени». В примечании к партитуре Крам пишет: «Я хотел выразить в музыке различные качества метафизического и психологического времени. Словосочетание «Река времени» является древней метафорой, которая интерпретирует время как континуум, не имеющий ни начала, ни конца». Воплощением движения времени становится траурная процес-

сия одетых в черные костюмы исполнителей,двигающихся по всему пространству сцены и зала без остановки в медленном темпе.

«Маленькая сюита на Рождество» для фортепиано (1979) была вдохновлена рождественскими фресками Джотто, созданными в начале XIV века в часовне в г. Падуя. Каждая часть цикла посвящена праздничным ощущениям: торжеству, благочестию, таинству и радости. Среди инструментальных находок Крама — использование обертоновых призывков, приглушенных тонов и пиццикато с целью создания сложных чувств, которые композитор связывает с отрывом человечества от природы, роковым и уязвимым положением, в котором люди оказались сегодня по отношению к природе: «Человечество становится все более «нелегитимным» в мире растений и животных. Изначальное единство человека со всеми жизненными формами постепенно разрушалось, и в результате мы оказались монархами умирающего мира. Я горячо надеюсь на то, что человечество вновь признает «моральный императив природы»» [1]. Отсюда — стремление, чтобы музыка была «слышна издалека, над озером, в лунный вечер в августе», как «дрожащие птицы и увядающие травы», тихо, смиренно, с чувством опустошения.

Не менее сложны и смешаны чувства, воплощаемые в «Появлении» (1979) для голоса и фортепиано на текст «Воспоминаний президента Линкольна» Уолта Уитмена [7]. Части цикла — «песни смерти» разного характера и ощущения. В каждом номере представлена метафора жизни или смерти, которая не воплощается как конец жизни, а вписывается в круг бытия, становясь началом новой жизни.

FOR JAN DEGAETAN AND GILBERT KALDI  
**APPARITION**  
Elegiac Songs and Vocalises for Soprano and Amplified Piano  
(ON TEXTS FROM WALT WHITMAN'S "WHEN LILACS LAST IN THE DOORYARD BLOOM'D")

I. The Night in Silence under Many a Star

© Copyright © 1980 by C.F. Peters Corporation  
375 Park Avenue South, New York, N. Y. 10016  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
Alle Rechte vorbehalten.

Рис. 1. Дж. Крам. «Появление» (первая страница партитуры)

«Песенки Федерико для детей» (1986) в целом имеют довольно светлый и непринужденный характер и отражают различные аспекты мира фантазий и игр ребенка [11]. Настроения песенок – капризное, игривое, подчеркнуто-серьезное, ироничное, или просто радостное. Отсюда – использование разных видов флейты, арфы и сопрано; преобладание высокого регистра в целом. Впрочем, в центр цикла помещена песня, наполненная чувством безвременья и утраты. Однако и здесь применены разнообразные приемы игры и пения, создающие блестящие, искрящиеся и свистящие звуки для передачи переменчивых настроений детей.

В пьесе «Звезда-Дитя» (1977) Крам воплощает идею перехода человека из состояния отчаяния («Апокалиптическая музыка», IV часть цикла) в состояние ожидания светлого будущего (лейт-тема цикла «Музыка сфер»). Он демонстрирует всю палитру чувств от темных к светлым. На протяжении всего цикла разворачивается картина растворения образов апокалипсиса и тьмы в образах света и гармонии. На фоне этой картины развивается драма человеческой души.

В «Черных ангелах» (1971) для «электрострунного», по словам автора, квартета сконцентрированы самые смелые инструментальные находки Крама. Квартет исполняется усиленными акустическими инструментами, которые в некоторых частях превращаются в электронные струнные. В партиях используются крайние регистры и нетрадиционные способы игры, такие как педальные тоны, движение смычком по обратной стороне струн и по грифу над пальцами, трели и щипки струн ногтями, движение наперстком по струнам, тремолирование по струнам пальцами с надетым наперстком. Эти и другие способы игры призваны придать звучанию сюрреалистический эффект. В цикле звучит «музыка костей», «дьявольская музыка», «танец смерти», «утраченные колокола», «античные голоса», наконец, «электрические насекомые»<sup>1</sup>. Атмосфера сюрреализма создается использованием необычных струнных эффектов: нажиманием педали (извлечением непристойных звуков Дьявола-Музыки), наклонами на «неправильной» стороне струн (для получения эффекта звучания виол), «рыхлением» струн пальцами.

«Черные ангелы» представляют собой тринадцать (число Дьявола!) картин, изображающих, по признанию автора, темные стороны современного хаотичного мира. В цикле много символов и аллюзий, связанных с идеей противостояния Бога и Сатаны, полярными сферами мироздания. Образ Черного ангела трактован композитором

<sup>1</sup> Перечислены названия частей.

в традициях живописцев Средневековья, как падший ангел, означающий современного человека, оторванного от Создателя. Отсюда — символический сюжет цикла о путешествии души: уход/потеря благодати — отсутствие /смерть души — возвращение/искупление души. Другая траектория души: грехопадение — искупление — воскрешение, или ад («Дьявольская музыка» и «Танец смерти»), — чистилище («Скорбная павана» и «Сарабанда»), — рай («Божественная музыка»).

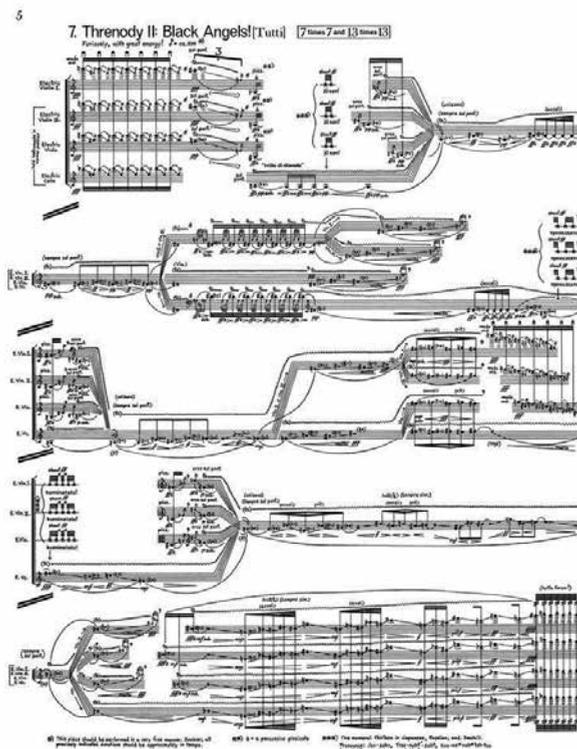


Рис. 2. Дж. Крам. Квартет «Черные ангелы», часть 7, «Тренодия II» (фрагмент)

При этом весь сюжет воплощается посредством испытываемых переживаний: образ путешествующей души создается с помощью эмоций, а чувства становятся объектом композиторской работы. Примечательно в этом плане построение кульминации цикла, построенной на теме Второй части квартета Ф. Шуберта «Смерть и девушка»<sup>2</sup>. Крам придает музыке Шуберта совершенно новый характер, добиваясь эффекта звучания на расстоянии, в отдалении, наподобие легкого

<sup>2</sup> У Крама девушка символизирует душу.

эфира, с чертами хорала, исчезающего в небытие и дарящего искупление измученной душе. На первый план выходит чувство опустошения, омраченного воспоминанием о «Ночи электрических насекомых» в партии первой скрипки.

Пьесы цикла объединяются в три группы, соответствующие этапам развития сюжета. Эти группы образуют арочную конструкцию, «поддерживаемую» тремя «колоннами» под названием «Тренодия»:

#### I. Departure

Threnody I: Night of the Electric Insects (tutti)

Sounds of Bones and Flutes (trio)

Lost Bells (duo)

Devil-music (solo)

Danse Macabre (duo)

#### II. Absence

Pavana Lachrymae (trio)

Threnody II: Black Angels! (tutti)

Sarabanda de la Muerte Oscura (trio)

Lost Bells (Echo) (duo)

#### III. Return

God-music (solo)

Ancient Voices (duo)

Ancient Voices (Echo) (trio)

Threnody III: Night of the Electric Insects (tutti)

В цикле отражена и числовая символика: 13 (число Сатаны) — количество частей; 7 (число Бога) — ось симметрии, центр цикла, в котором находится пьеса «Черные ангелы». В каждой из частей звучит повторяющийся семь раз тритон. Число 13 произносится исполнителями в центральной пьесе вслух на разных языках (немецком, французском, русском, венгерском, японском и суахили). «Черные ангелы» окружены Паваной и Сарабандой, в которых также фигурирует число 13. Числовая символика отражается в музыкальной структуре таким образом, что вокруг седьмой пьесы симметрично располагаются



- пастиш — комбинирование разного (различных жанров, стилей, образов, чувств);
- фэбуляция — смесь вымышленного с реальным;
- временное искажение, фрагментация и нелинейное повествование;
- магический реализм — смешение и сопоставление реалистического и фантастического или причудливого, искусные временные сдвиги, запутанные, подобные лабиринтам, повествования и сюжеты, многообразное использование снов, мифов и сказок, экспрессионистичная и даже сюрреалистичная описательность, скрытая эрудиция, обращение к неожиданному, внезапно шокирующему, страшному и необъяснимому;
- чувство паранойи, вера в то, что за мировым хаосом скрывается определенная система порядка;
- двойное кодирование, интертекстуальность, полисемантизм и сосуществование различных взглядов на одно явление [7].

В потмодернистском искусстве каждый феномен предстает как сложный и неоднозначно оцениваемый, а ирония, игра и интертекстуальность предстают как свойства хаотического, плюралистического и переполненного информацией постмодернистского мира. Переполнение смыслами, с одной стороны, усложняет музыкальные образы и чувства в произведениях Крама, а с другой, — обращает композитора к эмоциональной стороне духовной жизни человечества, которой не хватает информационному обществу Третьей волны.

#### ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. An Interview with George Crumb by Marc Medwin // MusicWeb International [Электронный ресурс]. URL: [http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/Nov09/crumb\\_interview.htm](http://www.musicweb-international.com/classrev/2009/Nov09/crumb_interview.htm) (дата обращения: 05.09.2019).
2. *Crumb G.* Music: Does It Have a Future? // The Kenyon Review. 1980. No 2.3. 115–122 p.
3. *Crumb G.* An Idyll for the Misbegotten. New York: C. F. Peters Corporation, 1986. 9 p.

4. *Crumb G. Vox Balaenae*. New York: C.F. Peters Corporation, 1971. ... p.
5. *George Crumb*. Profile of a Composer / ed. Don Gillespie. New York: C.F. Peters, 1986. 111 p.
6. *Gillespie D. George Crumb: A Personal Reflection // George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music / eds. S. Bruns, O. Ben-Amots, M. D. Grace*. Colorado: Colorado College Music Press, 2005. 269–278 p.
7. *Keller J. George Crumb: An Appreciation // George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music / eds. S. Bruns, O. Ben-Amots, M. D. Grace*. Colorado: Colorado College Music Press, 2005. 1–11 p.
8. *Knowles K. A Broken Idyll: Post-Pastoralism in the Works of George Crumb // E-rea: Revue électronique d'études sur le monde Anglophone [Электронный ресурс]*. URL:<https://journals.openedition.org/erea/5781> (дата обращения: 05.09.2019).
9. *Lewis B. Postmodernism and Literature // The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge, 2002. 121–134 p.
10. *Schmidt T. Debussy, Crumb, and Musical Borrowing in An Idyll for the Misbegotten // George Crumb and the Alchemy of Sound: Essays on His Music / eds. S. Bruns, O. Ben-Amots, M. D. Grace*. Colorado: Colorado College Music Press, 2005. 263–279 p.
11. *Smith G., Walker N. George Crumb // New Voices: American Composers Talk about Their Music*. Portland: Amadeus Press, 1995. 93–102 p.
12. *Strickland E. George Crumb // American Composers: Dialogues on Contemporary Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 166–189 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Переверзева М. В. — д-р искусствоведения; melissasea@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pereverzeva M. V. — Dr. Habil; melissasea@mail.ru

ORCID 0000-0003-4992-2738

## ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

### I. НАПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном виде. Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

### II. СТРУКТУРА И ПОРЯДОК РАСПОЛОЖЕНИЯ ОБЯЗАТЕЛЬНЫХ СТРУКТУРНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ НАУЧНОЙ СТАТЬИ:

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК); далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);

— информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы — 8–10 стр. машинописного текста / 17–40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

### III. ОБЩИЕ ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ НАУЧНОЙ СТАТЬИ

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — одинарный (**1**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-ой страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90x120 мм, max — 130x120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисуночный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

#### IV. КОМПЛЕКТНОСТЬ ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ АВТОРСКИХ МАТЕРИАЛОВ

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа:**

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об обученной степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора\_ «Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: **«Иванов\_Ст.rtf»**, **«Иванов\_Ан.rtf»**, **«Иванов\_Св.rtf»**, **«Иванов\_Дог.pdf»**).

Файлы иллюстраций и диаграмм, именуются по форме: фамилия первого автора\_«Рис N», строго в порядке следования в статье

(например: «**Иванов\_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

#### V. РАССМОТРЕНИЕ РУКОПИСЕЙ НАУЧНЫХ СТАТЬЕЙ

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

## ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись (или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его в указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

## РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

## РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

### Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнародование авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

## К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» на 2018 г. можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

*Почтовый адрес редакции:*

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

ДЛЯ ЗАМЕТОК

**ВЕСТНИК**  
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
им. А. Я. Вагановой

№ 5 (64) 2019

Главный редактор *С. В. Лаврова*  
Научный редактор *Ю. О. Новик*  
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.  
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»  
<http://vaganov.elpub.ru/jour>

Адрес редакции: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2  
тел. (812) 456-07-65, e-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)  
При перепечатке ссылка  
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»  
обязательна

Подписано в печать 21.11.2019 Формат 70×100/16.  
Тираж 300.

Отпечатано ООО «ЦИФРОФСЕТ»  
199178, Санкт-Петербург,  
6 линия Васильевского острова, д. 63