



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



№ 6(65)
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

Абязова 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>Жаррас Б.</i> Мария Суровщикова-Петипа и Марфа Муравьева в Парижской опере 1861-1864 гг. (Парижские критики о балеринах Императорского театра)	6
<i>Леуччи Т.</i> Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889).....	22
<i>Новик Ю.О., Лаврова С. В.</i> Пространство движения Триши Браун.....	33
<i>Нори Н.</i> Итальянские народные танцы: краткая историография и источники изучения	50

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

<i>Головнина Н. А.</i> Вариации на тему «балет» композиторов группы «Шести» (1920-е годы)	65
<i>Максимов В. И.</i> Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма.....	79

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Боева Г. Н.</i> К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева	91
<i>Лаврова С. В.</i> Беат Фуррер: Аудиотеатр «Фама» в контексте проблем современного оперного жанра	102
<i>Меньшиков Л. А.</i> Интермедийные практики в теории акционистского искусства	115
<i>Русаков А. Ю.</i> Киноискусство и образование в цифровую эпоху	130
<i>Федоров Г. А.</i> Творчество Бьорк на стыке между массовым и элитарным	141

Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2019 году	153
Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2019	159

Правила направления и опубликования научных статей.....	164
Порядок рецензирования научных статей	168
Редакционная политика журнала	170
Редакционная этика журнала	171
К сведению подписчиков	172

CONTENTS

Greetings from the Rector	2
Editorial Board	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Jarrasse B.</i> Maria Surovshchikova-Petipa and Marpha Muravyeva at Paris Opera 1861-1864. (The Parisian critics about the ballerinas of the Imperial Theater)	6
<i>Leucci T.</i> The legacy of Romanticism and Orientalism in the ballets of Marius Petipa with an Indian motif: La Bayadere (1877) and The Talisman (1889)	22
<i>Novik Yu. O., Lavrova S. V.</i> Trisha Brown: To the problem of body movement through space.....	33
<i>Nori N.</i> Italian folk dances: A brief historiography and sources of study.....	50

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Golovnina N. A.</i> Variations on the theme of “ballet” by the composers of the Six group (1920s).....	65
<i>Maksimov V. I.</i> Choreography and stage movement in the Expressionist theatre	79

THEORY AND HISTORY OF ART

<i>Boeva G. N.</i> Theatrical effectiveness of Leonid Andreev’s miniature plays.....	91
<i>Lavrova S. V.</i> Beat Furrer: Fama audio theater in the context of problems of the Modern opera genre	102
<i>Menshikov L. A.</i> Intermedial practices in theory of action art	115
<i>Rusakov A. Y.</i> Cinema and Education in the Digital Age.....	130
<i>Fedorov G. A.</i> Bjork’s creativity: Between mass and elite	141

Articles published in Vaganova Ballet Academy bulletin in 2019.....	153
Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2019	159

Requirements for author’s manuscripts	164
Peer-review	168
Editorial policy	170
Ethics policy.....	171
To data of followers	172

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

МАРИЯ СУРОВЩИКОВА-ПЕТИПА И МАРФА МУРАВЬЕВА В ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЕ 1861-1864 ГГ. (ПАРИЖСКИЕ КРИТИКИ О БАЛЕРИНАХ ИМПЕРАТОРСКОГО ТЕАТРА)

Жаррас Б.¹

¹ Обсерватория литературной жизни университета, Университет Париж-Сорбонна, Исследовательский дом, ул. Серпенте, 28, 75006, Париж, Франция.

Две русские танцовщицы, воспитанницы петербургской школы М. Суровщикова-Петипа и М. Муравьева, поочередно гастролировали в Парижской Опере в начале 1860-х годов. Сохранилось много рецензий, зафиксировавших отзывы парижских критиков на их выступления. Автор цитирует и анализирует высказанные мнения и оценки, из которых можно получить представление о танце, индивидуальностях, технической оснащенности этих легендарных балерин.

Ключевые слова: Мария Суровщикова-Петипа, Марфа Муравьева, Артур Сен-Леон, Мариус Петипа, Парижская Опера, парижская периодика XIX века, Пьер-Анжело Фьорентино, Бенуа Жувен.

MARIA SUROVSHCHIKOVA-PETIPA AND MARPHA MURAVYEVA AT PARIS OPERA 1861-1864. (THE PARISIAN CRITICISTS ABOUT THE BALLERINAS OF THE IMPERIAL THEATER)

Jarrasse B.¹

¹ Le Laboratoire d'Excellence OBVIL (Observatoire de la vie littéraire de l'université), Université Paris-Sorbonne, Maison de la Recherche, 28 rue serpente, 75006 Paris, France.

Two Russian dancers, pupils of the St. Petersburg school M. Surovshchikova-Petipa and M. Muravyev, toured the Paris Opera in turn in the early 1860s. Many reviews have been preserved, capturing the reviews of Parisian critics on their performances. The author quotes and analyzes the

opinions and assessments expressed, from which one can get an idea of the dance, personalities, technical equipment of these legendary ballerinas.

Keywords: Maria Suruvshchikova-Petipa, Marpha Muravyeva, French ballet of the 19th century, Marius Petipa, Paris Opera, French periodicals (Paris periodicals), Pier-Angelo Fiorentino, Benoît Jouvin.

Триумф балета эпохи позднего Романтизма тесно связан с феноменом возникновения балетной элиты и распространившейся практикой перемещения артистов из одной театральной труппы в другую, которая в основном касалась танцовщиц. Оперный европейский театр XIX века следует данной модели и регулярно приглашает иностранных звезд, предлагая им контракты выступлений на определенный срок. Внутри такой системы функционирования европейских театров гастроли знаменитых артистов играют важную роль в финансовом успехе спектакля. Так, в начале 1860-х годов Парижская опера приглашает двух русских балерин из Большого театра Санкт-Петербурга. В сезоне 1861-1862 годов выступает Мария Суровщикова-Петипа, супруга Мариуса Петипа и главная исполнительница его балетов, а в сезоне 1863-1864 годов – Марфа Муравьева, муза Артура Сен-Леона. Однако русские балерины гастролруют в Парижской опере вовсе не в первый раз. Балерины Императорского театра Татьяна Смирнова¹ и Елена Андреевна², а также Надежда Богданова³ (родом из Москвы), до этого уже выступали в Парижской опере.

Приезд Марии Петипа и Марфы Муравьевой оживляет интерес к балету Санкт-Петербурга и демонстрирует его политическое и артистическое влияние. Соперничество двух балерин на императорской сцене непреднамеренно вызвало конкуренцию между балетмейстерами, Артуром Сен-Леоном и Мариусом Петипа⁴. Балетоманы также

¹ Татьяна Смирнова дебютировала на сцене Парижской оперы в 1844 году, исполняя *pas de deux* вместе с Люсьеном Петипа в балете «Сильфида». (NB! Татьяна Смирнова дебютировала на сцене Парижской оперы 12 июля 1844 г. в балете «Гентская красавица» во вставном *pas de trois*, перенесенном из балета «Сильфида», исполнив его вместе с Софи Дюмилатр и Люсьеном Петипа. – Ред.)

² Елена Андреевна танцевала добавленное па в опере «Роберт-дьявол» в Парижской опере в 1845 году.

³ Надежда Богданова танцевала в Парижской опере с 1851 по 1855 годы.

⁴ Артур Сен-Леон становится балетмейстером Императорских театров в 1859 году, а Мариус Петипа – в 1870-м.

впоследствии разделились на два враждующих лагеря – «петипистов» и «муравьевистов», каждый яростно поддерживавший «свою» балерину.

Не причастная к этому противостоянию Парижская опера предлагает танцовщицам новую среду для выступлений. Обе приглашенные балерины вызывают любопытство «просвещенной» публики, в которую в основном входили дилетанты (*dilettanti*), то есть зрители с театральным абонементом – литераторы, журналисты, карикатуристы и другие завсегдатаи Гранд-Опера. Помимо обстоятельств приезда двух балерин в Париж, мы уделим внимание парижским критикам, их рецензиям, написанным по случаю выступлений русских танцовщиц.

Подробности приглашения и приезда балерин [1, р. 46-49; 59-66; 74-81]

Приезд супругов Петипа в 1861 году в Париж не случаен, а является частью программы европейских гастролей, которые были возможны благодаря разрешению дирекции Императорского театра взять им отпуск на три месяца. Супруги выступили в Париже, в Риге и Берлине. Из-за отсутствия времени на подготовку Петипа решает показать французской публике балет «Рынок невинных» (*Marché des Innocents*)⁵, сочиненный в Санкт-Петербурге двумя годами ранее под названием «Парижский рынок»⁶, в котором Мария Петипа исполнила роль Глориеты. Как это бывало нередко в то время, интерес к спектаклю вызывало не его содержание, а исключительно выступление дебютантки Марии Петипа [2]. Следующим летом балет «Рынок невинных» был вновь поставлен в Парижской опере. Однако второй приезд супругов в Париж был отмечен дебютом Марии в «Мазурке» в балете «Своенравная жена» (*Diable à quatre*)⁷, который был создан для Карлотты Гризи. Этот спектакль занимал важное место в репертуаре Парижской оперы в XIX веке, так как являлся одним из редких хореографических спектаклей, который держался в репертуаре благодаря многочисленным воспроизведениям. В журнале «Фигаро»

⁵ *Marché des Innocents* – балет-пантомима в одном акте, представленный 29 мая 1861 г. в Парижской опере. Музыка Ц. Пуни, либретто М. Петипа, хореография Л. и М. Петипа. (Возможно, что имя Люсьена указывается только для защиты авторских прав Мариуса во Франции).

⁶ «Парижский рынок» – комический балет, показанный в Санкт-Петербурге 23 апреля 1859 года.

⁷ *Diable à quatre* – балет-пантомима в 2-х актах и 4-х сценах. Впервые был представлен 11 августа 1845 года в Королевской академии музыки. Музыка А. Адана, либретто А.а де Левена, хореография Ж. Мазилье.

(*Le Figaro*) по этому поводу появилась запись: «Балет «*Marché des Innocents*» стал для фосфоресцирующей танцовщицы (Марии Петипа) выигрышем в казино», в то время как «*Diable à quatre*» стала выигрышем Академии» (цит. по: [3]). Мария в нем танцевала национальные па, польскую мазурку (*Polski-Mazur*) вместе с Феликсом Кшесинским, характерным танцовщиком из русской императорской труппы⁸.

Пребывание Марии Петипа в Парижской опере поддерживалось общеизвестностью ее супруга. Год спустя приглашение Марфы Муравьевой вызвало колебания администрации в присвоении статуса балетной знаменитости одновременно обоим танцовщицам. Директор Гранд-Опера, Эмиль Перрен лично предложил Муравьевой заключить первый контракт с театром на шесть месяцев (который впоследствии был продлен). Так вышло, что несчастный случай, случившийся с Эммой Ливри, и окончание контракта Амалии Феррарис вынудили его искать новую «звезду», которую он хотел представить парижской публике. Журналисты в своих анонсах приезда балерины, не скупилась на похвалы, а именно сравнивали и называли балерину преемницей Марии Тальони и Фанни Эльслер [5]. К тому же Муравьева дебютировала в Парижской опере не в каком-то посредственном спектакле, а в балете «Жизель» – ключевом произведении парижского репертуара. На сцене Гранд-Опера «Жизель» не показывали в течение десяти лет, но по случаю приезда новой танцовщицы его возобновили в новых костюмах и декорациях. Впоследствии Муравьева выступила в двух произведениях своего учителя А. Сен-Леона: в 1863 году – в «Дьяволине»⁹, в следующем году – в балете «Немея, или Отмщенный Амур»¹⁰. Последний спектакль является авторской редакцией балета «Фиаметта», созданного в Санкт-Петербурге¹¹ (Ил. 1).

⁸ Согласно журналу *Journal de régie de l'Opéra*, Мария Петипа исполняла мазурку вместе с Феликсом Кшесинским первый раз 13 июня 1862 года [4]. Другая русская балерина Зина Мерант (Ришар) также выступала в этом балете.

⁹ Одноактный балет-пантомима «Дьяволина» был представлен в Королевской академии музыки 6 июля 1863 года. Музыка Ц. Пуни, либретто и хореография А. Сен-Леона.

¹⁰ «Немея, или Отмщенный Амур» – это двухактный балет-пантомима, созданный в Королевской Академии музыки 11 июля 1864 г. Музыка Людвиг Минкуса. Либретто Генри Меилхака и Людовика Галеви. Хореография Артура Сен-Леона.

¹¹ «Фиаметта» – четырехактный балет, представленный в петербургском Большом театре 13 февраля 1864 года.



Ил. 1. Мария Петипа. Фотография Феликса Надара. 1861

Мария Петипа в балете как «жанровая живопись в изобразительном искусстве»¹²

Выступления балерин послужили источником вдохновения для написания множества рецензий во многих газетных и журнальных изданиях. Но, скорее всего, эти публикации сообщат нам больше о воображении парижских журналистов и о красноречивости письма театральной критики, полной стереотипов, чем о самих танцовщицах. Под влиянием речей писателей-журналистов Париж пребывает в восторге от прибытия новой танцовщицы Марии Петипа, но по причинам часто далеким от танца. Эти причины, впрочем, такие же, как те, что указала в своих «Записках» Екатерина Вазем [7, р. 9-11], нелестно оце-

¹² Полный текст цитаты: «Поверьте нам, г-жа Петипа не претендует называть себя равной Феррарис или Ливри в том, что касается стиля и выправки. Мы можем назвать г-жу Петипа необычной танцовщицей. Ее место в хореографическом искусстве находится на том же месте, что жанровая живопись в изобразительном искусстве» (цит. по: [6]).

нивая Марию Петипа. Балерина петербургского Большого театра признает достоинства Петипа, однако не забывает указать на отсутствие у нее технической виртуозности. По ее мнению, Мария Петипа достигла высшего балетного ранга в труппе Императорского театра только благодаря браку с хореографом, умевшим представить ее публике в наиболее выгодном для нее свете.

В Париже указанные «несовершенства» легко превратились в «достоинства». Критики единодушны в описаниях, касающихся удачных внешних данных танцовщицы. Это подтверждают серии фотографий, снятые Феликсом Надаром.

Определения «молодая», «хорошенькая», «очаровательная», «милая», «воздушная», «обольстительная» регулярно встречаются в статьях критиков, отзывавшихся о танцовщице. Журналисты сравнивали ее со стрекозой, птицей или с ребенком. Хотя подобные сравнения можно назвать стереотипными, в эпоху Романтизма они создавали идеальный женский образ. Издание *L'Actualité littéraire, artistique, scientifique* следующим образом описывает Марию Петипа: «Г-жа Мария Петипа – хорошенькая, красивая, изысканная и миленькая, словно ребенок спросонья. Ее изящность – невинна, но обольстительна» [2]. Хроникер газеты «Фигаро» отмечал, что Мария Петипа отвечает «первым требованиям танцовщицы», то есть «имеет миловидную (часто повторяющееся клише в высказываниях о танцовщицах) внешность» [3].

Что же сообщала пресса о стиле танца и технических качествах исполнения Марии Петипа? Критические статьи не предлагают развернутых комментариев по этому поводу. Хроникер в *L'Orchestre*, освещая ее выступление в балете «Рынок невинных», представляет ее в качестве «полухарактерной танцовщицы с искрящейся грациозностью, с неожиданной и изысканной кокетливостью» [8]. Журналист Пьер-Анжело Фьорентино из газеты *Le Constitutionnel* особенно восторгался одной сценой из балета, в которой «Г-жа Петипа выставляет на показ украшенные вышивкой наряды; кружится и трепещет в вихре белых юбок». В конце ее выступления он не без иронии делает вывод о том, что «это не школьный танец, а танец с характером, и еще каким характером!» [9]. Бенуа Жувен, критик из «Фигаро», в рецензии на балет «Своенравная жена» («*Diable à quatre*»), указывал на то, что «сопоставление двух мазурок (в исполнении Гризи и Петипа) было бы... несправедливым поддразниванием и не имело бы смысла». У «русской танцовщицы «непокорные ноги», а ее пальцы сделаны из «гнувшейся стали и покрыты бархатом», но балерина позволяет другим

демонстрировать высокий стиль, точность и твердость исполнения». По его мнению, в исполнительской манере М. Петипа не было ничего «уничжительного», а наоборот, «мягкие руки, соединяющиеся в полукруге над головой и опускающиеся потом на грудь, напоминающие то движение кошечки, то хлопанье крыльев» символизировали «грациозность», «самозабвение», «молодость» и «очаровательную прелесть» [10]. Эти сравнения с домашними животными, совмещающие в себе чувственность и эфемерную элегантность, позволяют заметить, что в случае с Марией Петипа женский образ не мог быть отделен от танцовщицы, так как внимание концентрировалось на ее способностях обольщать.



Ил. 2. Марфа Муравьева. Фотография Эжена Дисдери. 1863

Марфа Муравьева. Возвращение «правильного» академического стиля

О Марфе Муравьевой журналисты писали больше, чем о Марии Петипа. Рецензии на выступления артистки предлагали их детальное описание, но были написаны в более осторожном тоне. Иногда они были противоречивыми, а иногда – предусмотрительно сдержанными. Некоторые хроникеры не считали Муравьеву «красивой», а это, казалось непростительным в Париже. Эстетические предрассудки в сознании парижских балетоманов были такими, что в своей рецензии на балет «Немея» Теофиль Готье, больше интересовался дебютом Евгении Фиокр в небольшой партии Амура, чем исполнительницей главной роли, за которой он, однако, признавал большие технические способности [11]. Расхваливая очарование Амура, критик сравнивал артистку с греческими статуями. Умеренные замечания по поводу внешних данных Муравьевой объяснимы двумя противоречивыми мнениями. С одной стороны, некоторые критики находили, что Муравьева похожа на Тальони, другие же вели более глубокие размышления об искусстве танцовщицы. Так, журналист Жувен назвал его «оригинальным»¹³ [12]. Критик также писал в статье, посвященной спектаклю «Дьяволина», что «Поэзия танца у Муравьевой торжествует только при повторном взгляде» [12].

В лестных комментариях, адресованных Муравьевой, самым часто встречающимся словом, без сомнения, является «правильность». Муравьева сразу зарекомендовала себя как танцовщица, владеющая уверенной техникой и виртуозностью, в то время как Петипа, прежде всего, обольщала своей пикантностью и обаянием. Журнал *Les Beaux-Arts* замечает по поводу ее выступления в балете «Жизель»: «Главными достоинствами Муравьевой являются ловкость и изумительная мягкость, правильность и крепость; у нее прочные пальцы. Она поднимается с необыкновенной легкостью, обладает живостью и невесомостью, а ее движения и яркая мимика своеобразны. Все в ней правильно, оригинально и правдиво» [13]. Журналист *La Semaine judiciaire*, по случаю выступления в балете «Немея», также отмечал «балетную технику», «быстроту» и «железные носки» Муравьевой и... отсутствие у нее «женского очарования» и «обольщающей грации» [14]. Следует отметить, мы не должны полностью доверять данной критике. Журнал *Le Monde illustré* оценивает выступление танцов-

¹³ Характеристика «оригинальный» регулярно и настойчиво встречается во всех рецензиях Жувена на выступления Муравьевой.

щицы как правильное, мимоходом упоминая виртуозность ее «мелких быстрых движений, которые она исполняет с редкой точностью». Тем не менее, у танцовщицы нет «той полноты элегантных движений, свойственных Феррарис, ни той легкости исполнения бедной Ливри, ни драматического таланта Розати» [15]. Это время было временем триумфа итальянских балерин, отличавшихся от всех других невиданной виртуозностью и, зачастую, превосходным драматическим талантом. Муравьева, по мнению некоторых критиков, является представительницей сдержанного стиля балетного искусства. Ее исполнение не так красноречиво и менее значимо на фоне хвалебных комментариев, адресованных французским и итальянским танцовщицам, выступавшим в Парижской опере до Муравьевой (ил. 3).



Ил. 3. Марфа Муравьева. Фотография Эжена Дисдери. 1863

Парижская критика не изменяет своим принципам. Существует ли «русская» танцовщица?

Вопреки стереотипам, газетные статьи все же позволяют распознать двух совершенно разных балерин, отличающихся манерами исполнения, характерами и техниками. Помимо традиционного для балета противопоставления двух балерин, важно изучить и другой вопрос. Есть ли в комментариях прессы какие-либо намеки на «русскость» танцевального мастерства Петипа и Муравьевой, позволявшей им дистанцироваться от современниц из парижской Оперы? Это тонкий и даже спорный вопрос, так как большинство парижских балетных знаменитостей были иностранцами. К тому же, обе приглашенные танцовщицы обучались под надзором французских балетмейстеров в Санкт-Петербурге. Вопрос формирования русского стиля, по крайней мере, петербургского, в этой связи представляется спорным. На самом деле мы не встретили в прессе рассуждений, сетований, или спорных замечаний в отношении предположительно иностранного «вторжения», как, например, в случае выступлений итальянских балерин, или в связи с исчезновением французского стиля. Журналистом Фиорентино приезд Марии Петипа воспринимался как знак высокой репутации Парижа, подкреплявший миф об этом городе, который называют столицей искусств и настоящей Меккой для артистов. Жувен, в свою очередь, считал, что присутствие Марфы Муравьевой в Париже способно было возродить французский балет, тогда как другим нравилось, наоборот, говорить о его упадке [16]. Ответ на вопрос о существовании и принадлежности к «русскому» стилю, или, по крайней мере, к «императорскому», показывает, что, скорее всего, главным было пробужденное балеринами воображение, а не их техника или принадлежность к какой-либо танцевальной школе. Так, по мнению Поля Сен-Виктора, Мария Петипа в балете «Рынок невинных» – «русская, которая танцует с самым живым и самым французским характером» [17]. Называя ее выступление в балете «Своенравная жена» «настоящим открытием», журналист добавлял, что ее «дерзкий, простодушный, яркий и задорный» танец «сочетает славянский каприз и французский характер» [17]. Пылкий темперамент танцовщицы, согласно перу Жувена, напротив, сближает ее с итальянскими танцовщицами: «Ученица петербургского Театрального училища, г-жа Мария Петипа обладает итальянским стилем Феррарис, Фуокко (sic) и Карлотты [Гризи]. Она танцует лучше в «taqueté», чем в «ballonné»»¹⁴ [18]. Внимание журналистов также привлекало положение рук. Именно эта деталь становится неожиданной новин-

¹⁴ Противопоставленные в цитате термины «taqueté» и «ballonné» подразумевают танец партерный и танец воздушный. – Ред.

кой для критиков. Согласно Сен-Виктору, «у ее рук – характер ног, и это редкое качество в Опере» [19]. Для Жувена именно эта особенность представлялась отличительной чертой танцовщицы: «Г-жа Петипа танцует руками вместо того, чтобы использовать для удержания равновесия жесткие и неуклюжие движения» [18].

Общей чертой пера парижских критиков было их сожаление по поводу движений французских танцовщиц, чье мастерство, главным образом, сосредоточивалось в технике ног. Блистая в характерных па, Мария Петипа могла таким образом пробуждать с новой силой романтические фантазии о теле экзотической танцовщицы, которая вызывала восхищение благодаря своеобразным и необычным чертам: «Дерзко вздернутый маленький нос, сверкающие зубы в розовых деснах и клыки молодой волчицы придают ее выражению лица что-то необычное, свободное и дикое. Ее рыже-каштановые волосы рассыпаются, словно искры от пожара» [2]. Такое внимание к внешности танцовщицы характерно для парижской критики, чьи сопроводительные замечания позволяют включить в исследование вопрос о представлении образа иностранной танцовщицы.

Если Марию Петипа отождествляли с «татарским» Востоком, то Муравьеву описывали, как «русскую блондинку невысокого роста» [20, с. 337], как танцовщицу, прибывшую из «соседней заснеженной страны, где выступала Мария Тальони». Муравьеву называли то «северной балериной» [21], то «северной звездой» [22] (а также «Сильфидой» или «Вилой») [23]. Эти сравнения резко отличались от оценок приземленного стиля танцев итальянок, выступавших с успехом в Париже.

Унаследованное от первых романтиков представление о северных краях превалирует в данном случае над национальными характеристиками танцовщицы, а именно над ее заявленным академическим «правильным» стилем. Большинство критиков, как например, ранее упомянутый Жувен, также подчеркивают граничащую с причудливостью «оригинальность» Муравьевой, даже если речь идет о ее недостатках или оплошностях: «Новую звезду, г-жу Муравьеву, отличает, прежде всего, большая оригинальность. Она удивляет. Все, что она делает, несет в себе причудливый отпечаток и удивительную фантазию» [24, р. 311]. Но каким образом проявляется данная «оригинальность»? По сравнению с кем? Она может быть выявлена только в сравнении со знакомым и привычным состоянием танца. Автор статьи в журнале *La Vie parisienne*, пишущий не о спектакле, а о репетиции балета «Немея», описывает танцовщицу следующим образом: «Я не думаю, что в театре

существует более оригинальное лицо: удивление, как у ребенка, страх, а потом успех, наивная радость, которая заставляет вначале улыбнуться, а потом соблазняет. Чтобы увидеть ее в слезах, не потребуется досадного обстоятельства. Мы должны заявить, что она не похожа на всех тех, о ком мы мечтали в училище. Мы по-другому представляли себе танцовщиц *Оперы*» [25]. Эти замечания приобретают особый смысл в светской игривой критике, рассказывающей каждую неделю новые истории о «парижской жизни» и об «императорском празднике», наполненном дивертисментом и пустяками. По словам журналиста Жувена, «целомудренная» Муравьева вызывает позднее воспоминание о Тальони, иконе благопристойности, серьезности и духовности. Парижская опера 1860-х годов отодвинула эти качества на второй план, и балет часто воспринимается как дозволенная демонстрация женского тела, за которым сладострастно наблюдают через театральный бинокль постоянные зрители.



Ил. 4. Мария Петипа. Фотография Феликса Надара. 1861

В эпоху новых возможностей обмена артистами и эстетическими моделями присутствие русских артисток Марии Петипа и Марфы Муравьевой в Парижской опере в 1860-х годах свидетельствует о новой роли Императорского русского балета в танцевальном мире. Русский балет приобрел европейскую репутацию еще до того, как Мариус Петипа стал главным балетмейстером, но в указанный период времени с новой силой подтвердил его мировую известность. К тому же карьера Марии Петипа и Марфы Муравьевой демонстрирует путь танцовщиц из балетной элиты на европейский пьедестал балетных звезд, а также показывает, что их творческий статус зависит от репутации и влияния действующего хореографа. Критические статьи продолжают представление о балеринах, сформированное в эпоху Романтизма [26]. В критических статьях об этих балеринах не существует описаний, которые могли бы «идентифицировать» танцовщиц, как, например, они имели место во время выступлений испанских и итальянских танцовщиц в предыдущие годы.

Отметим, что после двух сезонов в Парижской опере карьера Марии Петипа продолжается исключительно в Санкт-Петербурге. В 1869 году супруги Петипа расстаются, и Мария Петипа покидает балетную сцену, но позднее становится драматической актрисой¹⁵. Марфа Муравьева должна была в очередной раз выступать в Парижской опере весной 1865 года по новому контракту с более выгодными условиями и с повышенным гонораром. Но по причинам, которые мы не будем затрагивать в этой статье, она отменила свой приезд. После замужества она покинула сцену петербургского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. The Ballet of the Second Empire, 1858-1870. / I. Guest. London: Adam and Charles Black, 1953. XII, 148 p.
2. L'Actualité littéraire, artistique, scientifique. 1861. 11 août.
3. Le Figaro 1862. 26 juin.
4. BMO-BNF, Archivesdel'Opéra, Régie, Journal de régie, 1èresérie, 1862, 13 juin; Mémoires du maître de ballet des Théâtre impériaux, op. cit., p. 60.

¹⁵ В начале 1850-х годов, в эпоху руководства барона Кюстера, Мария Петипа пробовала начать карьеру драматической актрисы на сцене Александринского театра, а впоследствии – Новочеркасского театра. Эти попытки не имели успеха. Мария Петипа ушла из жизни 24 марта 1882 года (по официальной версии – от «сокрушительной черной оспы», однако, на самом деле, при обстоятельствах, похожих на самоубийство) (см. [27, с. 134-136]).

5. Jean Diable. 1863. 21 mars.
6. Le Monde illustré. 1863. N° 318. 16 mai. P. 319.
7. *Vazem E.* Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre, 1867-1884 // *Dance Research.* 1986. N° 1. Vol. 4. P. 9-11.
8. L'Orchestre. 1862 . 1er octobre.
9. Le Constitutionnel. 1861. 3 juin.
10. Le Figaro. 1862. 29 juin.
11. Le Moniteur universel. 1864. 18 juin.
12. Le Figaro. 1863. 21 mai.
13. Les Beaux-Arts, t. VI, 1er января-15 июля 1863 г., p. 311.
14. La Semaine judiciaire. 1864. 18-19 juillet.
15. Le Monde illustré. 1863. N° 318. 16 mai. p. 319.
16. Le Figaro. 1863. 12 juillet.
17. La Presse. 1863. 3juin.
18. Le Figaro. 1861. 9 juin.
19. La Presse. 1863. 23 juin.
20. Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique, T. II, 2e полугодие, 6е номер, Париж, Bureaux de la Revue du progrès, 1864, с. 337.
21. Le Journal des débats. 1863. 16 mai.
22. La Comédie, 12 июля 1863 г.
23. Le Journal des débats. 1863. 11 mai.
24. Les Beaux-Arts. Op. cit., p. 311.
25. Репетиция в Опере («Немея, или Отмщенный Амур») // *La Vie parisienne.* 1864. 25 juin.
26. *Bénédicte Jarrasse,* Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique, Pantin, Centre national de la danse, coll. «Histoires », 2017. 989 p.
27. *Боглачева И.* Русская Галатей. Мария Суровщикова-Петипа // *Артисты Санкт-Петербургского императорского балета XIX века.* Санкт-Петербург: Чистый лист, 2015. 344 с.

REFERENCES

1. The Ballet of the Second Empire, 1858-1870. / I. Guest. London: Adam and Charles Black, 1953. XII, 148 p.
2. L'Actualité littéraire, artistique, scientifique. 1861. 11 août.
3. Le Figaro 1862. 26 juin.
4. BMO-BNF, Archivesdel'Opéra, Régie, Journal de régie, 1èr série, 1862, 13 juin; Mémoires du maître de ballet des Théâtre impériaux, op. cit., p. 60.
5. Jean Diable. 1863. 21 mars.
6. Le Monde illustré. 1863. N° 318. 16 mai. P. 319.
7. *Vazem E.* Memoirs of a Ballerina of the St Petersburg Bolshoi Theatre, 1867-1884 // Dance Research. 1986. N° 1. Vol. 4. P. 9-11.
8. L'Orchestre. 1862 . 1er octobre.
9. Le Constitutionnel. 1861. 3 juin.
10. Le Figaro. 1862. 29 juin.
11. Le Moniteur universel. 1864. 18 juin.
12. Le Figaro. 1863. 21 mai.
13. Les Beaux-Arts, t. VI, 1er yanvary-15 iyulya 1863 g., p. 311.
14. La Semaine judiciaire. 1864. 18-19 juillet.
15. Le Monde illustr . 1863. N° 318. 16 mai. p. 319.
16. Le Figaro. 1863. 12 juillet.
17. La Presse. 1863. 3juin.
18. Le Figaro. 1861. 9 juin.
19. La Presse. 1863. 23 juin.
20. Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique, T. II, 2e polugodie, 6e nomer, Parizh, Bureaux de la Revue du progrès, 1864, s. 337.
21. Le Journal des débats. 1863. 16 mai.
22. La Comédie, 12 iyulya 1863 g.
23. Le Journal des débats. 1863. 11 mai.
24. Les Beaux-Arts. Op. cit., p. 311.

25. Repeticija v Opere («Nemeya, ili Otmshenny`j Amur») // La Vie parisienne. 1864. 25 juin.

26. *Bénédicte Jarrasse*, Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique, Pantin, Centre national de la danse, coll. «Histoires», 2017. 989 p.

27. *Boglacheva I.* Russkaya Galateya. Mariya Surovshhikova-Petipa // Artisty` Sankt-Peterburgskogo imperatorskogo baleta XIX veka. Sankt-Peterburg: Chisty`j list, 2015. 344 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Жарасс Б. — канд. филол. наук (сравнительная лингвистика), доц. каф. современной литературы; benedictejarrasse@yahoo.fr

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bénédicte, Jarrasse — PhD in comparative literature (docteur en littérature comparée), professeur agrégé de lettres modernes; benedictejarrasse@yahoo.fr

Работа выполнена в рамках проекта «Критический дискурс о танце» (Labex OBVIL, Sorbonne Université).

УДК 793

НАСЛЕДИЕ РОМАНТИЗМА И ОРИЕНТАЛИЗМА В
БАЛЕТАХ МАРИУСА ПЕТИПА С ИНДИЙСКИМ МОТИВОМ:
«БАЯДЕРКА» (1877) И «ТАЛИСМАН» (1889)

Леуччи Т.¹

¹ Исследовательский центр Индии и Южной Азии, 54, бульвар Распаль, Париж, 75006, Франция.

В статье исследуются интересы европейского музыкального театра, прежде всего балетного, связанные с индийской тематикой и сюжетами. Упомянуты ученые, путешественники, литераторы, оставившие воспоминания, научные труды и литературные произведения об этой стране. На материале балетов «Баядерка», «Талисман», «Шакунтала» раскрываются предпосылки обращения М. Петипа к сюжетам из индийской мифологии, также упоминаются соавторы балетмейстера — композиторы и либреттисты, первые и последующие исполнители главных партий в этих спектаклях.

Ключевые слова: М. Петипа, Т. Готье, Калидаса, романтический балет, балет «Баядерка», балет «Талисман», баядерка, балет «Шакунтала», восток в балете.

THE LEGACY OF ROMANTICISM AND ORIENTALISM IN THE
BALLET OF MARIUS PETIPA WITH AN INDIAN MOTIF:
LA BAYADERE (1877) AND THE TALISMAN (1889)

Leucci Tiziana¹

¹ Centre d'études de l'Inde et de l'Asie du Sud (CEIAS), EHESS-CNRS, 54 boulevard Raspail, 75006 Paris, France.

The article explores the interest of European musical theater, primarily ballet, towards Indian themes and subjects. It focuses mainly on the genesis of two ballets on Indian topic: *La Bayadère* (1877) and *The Talisman* (1889), both composed by Marius Petipa in St. Petersburg. By tracing their Romantic and Orientalist legacy along with their literary and cultural influences, the article mentions all those scholars, travelers, writers and artists who left memories, scientific and literary works about India, that inspired M. Petipa for his 'Oriental' choreographies. Some previously composed operas and ballets such as *Les Bayadères* (1810), *Le Dieu et la bayadère, ou la courtisane*

amoureuse (1830), *Giselle, ou les Wilies* (1841) and *Sacountala* (1858), the prerequisites for M. Petipa's appeal to stories from Indian mythology, are revealed here along with those romantic and orientalist writers, and those co-authors of the choreographer, those music composers and the librettists, who closely collaborated with him for the creation of *La Bayadère* and *The Talisman*. Finally, a special attention has been given in this article to the dramatic features of the female main characters of those two ballets: the lovely and proud *bayadère* Nikiya and the *apsaras* Niriti, as well as to the first interpreters of those enchanting Indian leading roles.

Keywords: M. Petipa, T. Gauthier, Kalidasa, Romantic ballet, *La Bayadere*, *The Talisman*, *Giselle*, *Shakuntala*, Orientalism in ballet.

Благодарности

Я благодарю своих учителей по классическому и современному танцам: Анну де Анжелис и Флавия Паппачена (Национальная академия танца Рима), Эльпид Альбанезе (Римский оперный театр), Жана Себрон (Университет искусств Фолькванг, Эссен-Верден), Виктора Рона (Венгерский оперный театр), Нинель Кургапкину (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, Мариинский театр, Санкт-Петербург), Евгения Полякова (Большой театр, Москва) и учителей индийских танцев бхаратанатьям: и одисси (Камадев, Келучаран Мохарата, Матсурвами Пилаи, Селам Пилаи и Кадур Венкаталакшамма) из общества «девадаси», которые передали мне знания и любовь к этому утонченному искусству.

(В Индии – Т. Л.)

нельзя говорить о спектаклях, песнях и танцах,

не говоря о Баядерках. <...>

Они доставили бы удовольствие публике

на сцене парижской Оперы.

У них все танцует и все играет одновременно.

Кажется, что голова, глаза, руки, ноги и все тело двигаются только для того, чтобы привести в восторг.

«У нас сегодня больше, чем когда-либо занимаются Востоком. Исследования в этой области никогда еще не продвигались так далеко. В век Людовика XIV мы были эллинистами, теперь мы ориенталисты», — этими словами Виктор Гюго в 1829 году открывал сборник «Восточные мотивы» [1, р. 322]. Сегодня они не утратили свою актуальность.

Балет «Баядерка» в четырех актах и семи картинах с апофеозом занимает особое место в коллекции балетов Мариуса Петипа. Музыка к этому произведению сочинил Людвиг Минкус (1826–1917). Впервые показанный на сцене Большого театра в Санкт-Петербурге 23 января 1877 года, этот балет явился результатом долгого драматургического процесса, который берет свое начало в рассказах европейских путешественников об индийских танцовщицах в Азии. Литературные и театральные произведения (опера и балет), которые с XVII века уже были представлены на французских сценах, но пока их не переносили в другие европейские столицы, включают в себе основные черты этих рассказов. Именно Париж является колыбелью баядерки или индийской танцовщицы, которая вначале была второстепенной фигурой, но вскоре заняла место главной героини. Также появилась партия Никии в «Баядерке». Кратко опишем главные этапы создания этого персонажа.

От индийской танцовщицы до баядерки ориенталистов

Танцовщицы и куртизанки храмов Индии (название на санскрите — «девадаси» — «прислужницы богов») вызывали любопытство у европейских путешественников со времен рассказов Марко Поло (примерно с 1298 года) [5; 5; 7; 8]. Впоследствии индийская танцовщица, так же как и вдова («сати»), подвергающая себя самосожжению вместе с покойным супругом на погребальном костре, превратилась в типичный образ женщины в рассказах путешественников по Индии. Однако только в XVI веке ей было дано имя «баядерка», означающее с португальского «танцевать». «баядерка» употреблялось во многих европейских языках до своего неожиданного появления в истории театра.

В 1664 г. Франция Людовика XIV (1638–1715) являлась последней европейской державой, которая организовала торговую компанию у берегов Индийского океана. Спустя несколько лет, в 1681 году, представленный при королевском дворе балет «Триумф любви» композитора Жан-Батиста Люлли (1632–1687) и хореографа Пьера Бошана будет воспевать Короля-Солнце под видом его *alter ego* бога Бахуса,

возвратившегося в Индию. «Индианка» появляется в качестве второстепенного персонажа.

Между тем в 1670 году вышел перевод на французский язык книги голландского миссионера в Индии Абрахама Роджериуса (1609–1649), опубликованной в 1651 году в Голландии. На страницах этой книги описываются танцовщицы храмов и легенда о том, как спустившийся на землю бог Шива испытывал на верность своих пассий. Проведя ночь с одной из них, утром он притворяется мертвым. Потерявшая голову от горя влюбленная куртизанка готова без колебаний сгореть на костре, но бог не хочет ее смерти и уносит на небеса. Он также отдает приказ, разрешающий куртизанкам с того момента служить в его храмах. Этот миф, поясняющий происхождение образа «девадаси», неожиданно становится популярным.

Баядерка – трагическая героиня эпохи романтизма

В 1789 году перевод санскритской драмы поэта Калидасы «Абхиджняна-Шакунтала» (IV век н. э.) на английский язык вызвал восхищение у писателей и артистов преромантического периода. Иоганн Вольфганг Гете (1749–1832) находит в немецких переводах «Шакунталы», произведениях А. Роджериуса, а также известном рассказе о путешествии французского естествоиспытателя Пьера Соннерата (1782) сюжет для написания баллады «Бог и баядерка. Индийская легенда». Карл Фридрих Цельтер (1758–1832) сразу же сочинил музыку после публикации баллады в ежегоднике «Альманах муз» Фридриха Шиллера (1759–1805) в 1798 году. Так начался путь баядерки как персонажа романтических балетов. Хотя баядерка являлась героиней многих более ранних театральных постановок в Париже, в опере-балете «Баядерка» Шарля Симона Кателя (1773-1830), поставленной в 1810 году, главную роль Ламей исполняла певица, а танцовщица Женевьева Госслен (1791-1818) появлялась во второстепенной партии.

Автор либретто Этьен де Жуи (1764–1846) прожил несколько лет в Индии и по возвращении во Францию написал либретто для оперы «Весталка» (1807) Гаспаре Спонтини (1774–1851). Главная героиня оперы Джулия обладает чертами римской жрицы и индийской прислужницы богов. В предисловии к либретто «Баядерки» Жуи подчеркивает сходство этих двух героинь, чье предназначение, по его мнению, неразделимо связано с культом огня. Такое родство (основывающееся

на исторических данных) останется неизменным на протяжении всего XIX века. Поэтому мы не будем удивлены появлению покрытой вуалью Никии в первой сцене и ее участию в празднике огня вместе с другими баядерками (запись либретто Мариуса Петипа (см. об этом: [9]).

В 1811 году на французском языке изданы рассказы о путешествиях голландского ученого Якоба Хаафнера. Он прожил много лет в Индии, где его возлюбленной была странствующая танцовщица (не девадаси) по имени Мамаи. Она погибла во время кораблекрушения, спасая жизнь ученого. После такого удара судьбы он вернулся в Голландию и посвятил в книге целую главу индийским танцовщицам [10]. Именно его воспоминания содержат одни из самых подробных описаний таких артисток. Его сочинения имели большой успех в Италии и Франции (но почти не имели успеха в Англии из-за резкой критики политики колонизации), где стали точкой опоры для данного сюжета.

Итальянский хореограф Гаэтано Джойя (1768–1826), находясь в расстроенных чувствах от собственной истории несчастной любви, создал в Неаполе в 1814 году балет «Индийские обычаи». Теофиль Готье (1811–1872) пересказал сюжет этого балета в одной из своих статей [11]. Возможно, что Мариус Петипа также знал о существовании текста голландского ученого, поскольку сделал следующую запись в примечаниях к либретто: «Баядерки следят за храмами, они в них живут и учатся вместе с браминами» [9, р. 38].

Хаафнер — один из первых, кто указал на образование куртизанок (в отличие от большинства замужних женщин в Индии), а также упомянул, что голоса юных девадаси переплетаются с голосами молодых браминов на уроках при чтении санскрита [12]. Благодетель Никии находит отклик в поэме Гете и в биографическом рассказе Хаафнера.

Связующим звеном между произведениями Гете и Петипа является опера-балет Эжена Скриба «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка» (Париж, 1830) на музыку Даниэля Обера (1782–1871). Скриб поручил сочинение хореографии итальянскому балетмейстеру Филиппу Тальони (1777–1871), который, в свою очередь, создал партию баядерки Золое специально для своей дочери Марии, объединив хореографическую виртуозность и язык жестов. Золое предстает молодой немой девушкой, которая может выразить свои мысли только с помощью жестов и танцевальных па, а именно, исполняя летящие прыжки и становясь на пуанты. Исполнение Марии Тальони вызвало восхищение и прославило имя танцовщицы как во Франции, так и за рубежом. Более

того, именно образ индийской баядерки будет долго ассоциироваться с балериной Тальони в пачке: восемь лет спустя (1838), когда пять настоящих девадаси из храма Вишну региона Пондишери на юге Индии отправятся во Францию в рамках гастролей по Европе, парижская публика не поверит, что они подлинные танцовщицы из Индии.

В числе зрителей оказался молодой писатель и критик танца Теофиль Готье. Он был настолько очарован «экзотической красотой» главной танцовщицы Амани, что захотел по-настоящему понять эстетику ее искусства. Готье тщательно описал костюмы, хореографическую технику и язык жестов танцовщиц, а также аккомпанирующих музыкантов. Будучи теоретиком романтического направления в балете, он уже определил, что «танец является, главным образом, языческим, материалистическим и чувственным» [13]. Индийские артистки вдохновили его на написание либретто к двум балетам. Так, Амани послужила прототипом одной из виллис, баядерки Зюльмы в балете «Жизель, или Вилисы» (Париж, 1841). Также некоторые черты танцовщицы просматриваются в баядерках балета «Шакунтала» (Париж, 1858) на музыку Эрнеста Рейера (1823–1909), где в главной роли выступила итальянская танцовщица Амалия Феррарис (1830–1904). Этот балет, представляющий собой адаптацию драмы Калидасы, пользовался большим успехом в Париже, знакомил зрителя с древним индийским театром.

Мариус Петипа, работая над сочинением либретто балета «Баядерка» вместе с историком балета и журналистом «Петербургской газеты» Сергеем Худековым, увлеченным индийской культурой, продолжал, таким образом, французскую двухвековую традицию театральных представлений с индийским сюжетом. Перед тем как обосноваться в России, он уже имел некоторые знания об индийской культуре. Мы не знаем, присутствовал ли молодой Мариус Петипа на спектакле девадаси в Париже в 1838 году, но необходимо отметить, что главный персонаж его балета, баядерка Никия, принадлежит богу Вишну, так же как и индийские танцовщицы, гастролировавшие в Европе.

Известно, что он видел балет «Жизель» в начале 1840-х годов и записал детали хореографии на страницах музыкального переложения балета для фортепиано в 1845 году. В этом балете его старший брат Люсьен Петипа (1815–1898) танцевал партию Альберта вместе с итальянской балериной Карлоттой Гризи (1819–1899). В 1848 году Мариус Петипа уже сам исполнил эту роль в русской столице, а его партнершей была известная русская танцовщица Елена Андреевна (1819–1857).

В следующем году он ассистировал хореографу Жюлю Перро (1810–1892) при возобновлении этого балета в России.

В 1858 году Петипа отправился в Париж, где присутствовал при создании балета по либретто Готье «Шакунтала» в постановке Люсьена Петипа. Именно балеты «Жизель» и «Шакунтала» в большей степени, чем другие произведения, причастны к идее сценария «Баядерки» и персонажа Никии. Русская балерина Екатерина Вазем (1848–1937) была первой исполнительницей этой партии, которую она танцевала вместе с Львом Ивановым (1834–1901), исполнявшим роль воина Солора.

Образ Никии заключает в себе черты предшествующих индийских героинь. Судьба Никии напоминает судьбу Жизели. Этих персонажей объединяет невозможная любовь к молодым аристократам (Солор и Альберт/Лойс). Обе, и танцовщица храма Никия, и деревенская девушка Жизель, в конце концов, оказываются жертвами социальных и религиозных предрассудков, запрещающих неравный брак. Беспечная жизнь девушек внезапно прерывается по причине предательства возлюбленных. Как и Жизель, Никия превращается в блуждающий призрак. Страдающая женская душа ищет отмщения в белом акте «Царства теней» в балете «Баядерка» и в «Царстве виллис» в балете «Жизель». Кроме того, Жизель в состоянии сумасшествия хватается за меч в конце 1-го акта. Никия во второй картине 2-го акта в порыве нападает с ножом на свою соперницу. Призрак баядерки оказывается, однако, более твердым в намерении отомстить, чем молодая деревенская девушка, и возвращается мучить своих убийц, а также напоминать Солору о нарушенном обещании.

«Талисман»

25 января 1889 года Мариус Петипа поставил в Мариинском театре в Санкт-Петербурге другой фантастический балет на индийский мотив в четырех актах и семи картинах с прологом и эпилогом «Талисман». Музыка сочинил итальянский композитор Риккардо Дриго (1846–1930), автором либретто являлись Константин Августович Тарновский (1826–1892) и Мариус Петипа. Итальянская танцовщица Елена Корнальба (прибл. 1860–?) исполнила главную роль Нирити, а Энрико Чекетти (1850–1928) — партию бога ветра Вайю. Балет рассказывает о приключениях спустившегося на землю божества, подобного Шиве и Брахме из рассказа Роджериуса, баллады Гете, с той лишь разницей, что в новом спектакле речь идет об апсаре Нирити, которая

влюбляется в смертного (молодой магараджа Нуреддин). Раньше боги спускались на землю и возвращались обратно в небесное царство благодаря любви баядерки, даровав бессмертие своим верным танцовщицам. Однако в «Талисмане» апсара Нирити отказывается от своего бессмертия ради любви к царю для того, чтобы остаться жить с ним на земле. Балет заново прославляет любовь, так как главная героиня без промедления отказывается от божественной сущности и остается при своем возлюбленном.

Несмотря на роскошную постановку и богатые костюмы первоначального спектакля (1889) и последующих возобновлений, в современном репертуаре от балета «Талисман» сохранилось только *pas de deux*. Балет, однако, был возобновлен с участием Карлы Фраччи в партии главной героини для почтения памяти композитора Риккардо Дриго в Италии в 1997 году.

Произведение «авангарда»?

Если балет «Талисман» не смог выдержать испытание временем, то совсем иная судьба ждала балет «Баядерка», унаследовавший сюжет и некоторые черты французского ориентализма и романтизма. Несмотря на многочисленные изменения с момента его создания, именно благодаря воспроизведениям и реконструкциям прежних версий этот спектакль по сей день остается лирической, драматической и хореографической драгоценностью. Результат совместной работы Мариуса Петипа и Людвиг Минкуса, этот балет также обязан своим созданием эрудиции соавтора либретто Сергея Худекова, театральным и литературным произведениям, а также личному вкладу каждого артиста, работавшего над этим произведением.

Возможно, актуальность этого балета лежит в современном характере главной героини. В отличие от Жизели, в судьбе которой любовь и самопожертвование главенствуют над горечью и обидой, призрак Никии не находит покоя до тех пор, пока смерть Солора не позволяет возлюбленным воссоединиться в вечности. Именно эти черты Никия унаследовала от уверенной в своих решениях «Шакунталы» и от некоторых индийских небесных куртизанок или апсар. Баядерка Петипа остается верной и страстной, но, в отличие от трагических героинь романтического периода, покорно прощающих предательство своих возлюбленных, Никия обладает чертами более современных и полных решимости женщин. В конце спектакля она безжалостна

к своему возлюбленному и своим врагам. С помощью волшебных сил бога Вишну она разрушает храм, в котором погибают ее враги и Солор. Возможно, именно в решимости и упорстве Никии мы можем увидеть в творчестве Мариуса Петипа признаки «авангарда» *ante litteram*, то есть до появления в искусстве этого термина [14, p. 35-82].

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Hugo Victor*. Odes et Ballades. Les Orientales (1828–1829). Paris: Flammarion, 1968. 322 p.
2. *Schwab Raymond*. La Renaissance orientale. Paris: Payot, 1950. 526 p.
3. *Saïd Edward*. L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident. Paris, éd. du Seuil, 1980. 398 p.
4. *Mackenzie J. M.* Orientalism: History, Theory and the Arts, Manchester & New York, Manchester University Press, 1995. 232 p.
5. *Leucci Tiziana*. Devadāsī et Bayadères: tra storia e legenda. Le danzatrici indiane nei racconti di viaggio e nell'immaginario teatrale occidentale – XIII XX s. Bologna: CLUEB, 2005. 319 p.
6. *Leucci Tiziana*. Da Marco Polo a Marius Petipa: il personaggio della danzatrice indiana (bayadère) dai racconti di viaggio in Asia alla scena teatrale europea (1298-1889) / Cosimo Manicone (ed.) // La Bayadère. Balletto di M. Petipa / L. Minkus, Rome: Teatro dell'Opera di Roma, 2011. P. 35-82.
7. *Leucci Tiziana*. Between Seduction and Redemption. The European Perception of South Indian Temple Dancers in Travelers' Accounts and Theatre Plays (13th–19th c.) / F. Kouwenhoven et J. Kippen (ed.) // Music, Dance and the Art of Seduction, Delft, Eburon-Chime, 2013. P. 261-287, notes et bibliographie. P. 421-429.
8. *Leucci Tiziana*. De la “danseuse de temple” des voyageurs et missionnaires Européens a la “bayadère” des philosophes et artistes (XVIIe–XVIIIe siècles) / Marie Fourcade et Ines Zupanov (éd.) // L'Inde des Lumières: De l'orientalisme aux sciences sociales (XVIIe-XIXe siècles), Purusārtha, Paris: EHESS, 2013. P. 253–288.
9. *Petipa Marius*. Notes de Marius Petipa (1877) // La Bayadère, ballet de l'Opéra national de Paris, saison 2001–2002. Paris: Opéra national de Paris, 2001. P. 38–45.

10. *Bor Joep*. Mamia, Ammani and Other Bayaderes: Europe's Portrayal of India's Temple Dancers / Martin Clayton, Bennett Zon (ed.) // Portrayal of the East: Music and the Oriental Imagination in the British Empire, 1780–1940. Aldershot: Ashgate, 2007. P. 39–70.
11. *Gautier Théophile*. Les devadasis, connues aussi comme les bayadères, La Presse 20 août 1838 // Théophile Gautier. Ecrits sur la danse. Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest, Paris: Actes Sud, 1995. P. 64–71.
12. *Haafner Jacob*. Voyages dans la péninsule occidentale de l'Inde et dans l'île de Ceilan, Paris, Arthur Bertrand Libraire, 1811. Tome I. Chapter X.
13. *Gautier Théophile*. Opéra: Louise Fitzjames dans Le Dieu et la Bayadère, La Presse, 27 novembre 1837 // Théophile Gautier. Ecrits sur la danse. Chroniques choisies, présentées et annotées par Ivor Guest. Arles: Actes Sud, 1995. P. 54–55.
14. *Leucci Tiziana*. Devadāsī e Bayadères: tra storia e leggenda... Op. cit. P. 191–202 // Da Marco Polo a Marius Petipa: il personaggio della danzatrice indiana (bayadère) dai racconti di viaggio in Asia alla scena teatrale europea (1298-1889). Op. cit. P. 35–82.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Хронология постановок индийских танцев «баядерок» и «альмей», сочиненных Мариусом Петипа для других балетов и опер

24 января 1848 года в Большом театре Санкт-Петербурга Мариус Петипа представил балет «Сатанилла, или Любовь и ад».

В 1856 году Петипа сочинил в Санкт-Петербурге «танцы баядерок» для оперы-балета «Бог и баядерка, или Влюбленная куртизанка» Даниэля Обера (1772-1971) (созданного в Париже в 1830 году) на либретто Эжена Скриба (1791–1861).

В 1881 году в Большом театре Санкт-Петербурга Петипа сочинил «танцы альмей» для оперы в 5-ти актах «Король Лагорский» Жюля Массне (1842–1912) на либретто Людовика Галле (1835-1898), впервые поставленной в Париже 27 апреля 1877 году.

В 1884 году в Большом театре Санкт-Петербурга Петипа сочинил «танцы кашемиров» для постановки «Лалла Рук, или Роза

Лагора», большой восточный балет в 10 картинах, впервые представленный в Лондоне 11 июня 1846 году.

В 1884 году в Мариинском театре Санкт-Петербурга Петипа сочинил «танцы баядерок» для оперы в трех актах «Лакме» Лео Делиба (1836-1891) на либретто Эдмона Гондине (1828-1888) и Филиппа Жилия (1831-1901), впервые представленной в Париже 14 апреля 1883 года.

В 1886 году в Мариинском театре Санкт-Петербурга Петипа сочинил «танцы баядерок» для оперы «Тамара» Бориса Фитингоф-Шеля (1829–1901) на либретто Владимира Сологуба (1813–1882) по поэме Михаила Лермонтова (1814–1841) «Демон».

В 1898 году в Мариинском театре Санкт-Петербурга Петипа сочинил индийские танцы «баядерок» и «невест кашемиров» для оперы в двух актах «Фераморс» Антона Григорьевича Рубинштейна (1829–1894) на либретто Юлиуса Роденберга (1831–1914), сочиненное в 1862 году. Сюжет заимствован из поэмы Томаса Мура «Лала Рук».

В 1899 году Петипа сочинил в Санкт-Петербурге танцы, которым «много аплодировали», для оперы «Африканка» Джакомо Мейербера (1791–1864), сочиненной на индийский сюжет, несмотря на название. Автором либретто был Эжен Скриб.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Леуччи Т. — PhD, tizpulcino@hotmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Leucci Tiziana — PhD, tizpulcino@hotmail.com

<http://ceias.ehess.fr/index.php?3638>

УДК 7.03; 793

ПРОСТРАНСТВО ДВИЖЕНИЯ ТРИШИ БРАУН

Новик Ю. О., Лаврова С. В.¹

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

Работа представляет собой аналитическое исследование теории и практики создания некоторых, сфокусированных на презентации проблем онтологического единства телесного движения и пространства, перформансов 1960–1970-х годов знаменитой американской танцовщицы и хореографа танца постмодерн Триши Браун. Выявляется семиотический характер теории восприятия телесных движений Т. Браун и наполненность этой теории идеями концептуализма. Проводится типологическое исследование пространства движения Т. Браун. Авторы приходят к выводу о том, что Т. Браун удалось соединить двухмерный и трехмерный планы телесных движений в пространстве перформанса.

Ключевые слова: Триша Браун, телесное движение, пространство, формы пространства, кинесфера, концептуализм, семиотика восприятия телесности, перформанс.

TRISHA BROWN: TO THE PROBLEM OF BODY MOVEMENT THROUGH SPACE

Novik Yu. O., Lavrova S. V.¹

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

This study is an attempt to examine Trisha Brown's, the most influential American dancer and post-modern dance choreographer, ideas about the human's body movement through space on the example of some her performances of the 1960–1970s. The semiotic nature as well as conceptual methodological basis, which are characteristics of Brown's body motion theory, is revealed. A typological study of the space of motion in Brown's performances was conducted. The authors came to conclusion that in sample performances the choreographer was able to combine two-dimensional and three-dimensional space plans of bodily movements.

Keywords: Trisha Brown, body movement through space, semiotics of motion perception, conceptualism, performances.

Сегодня без работ Триши Браун невозможно представить историю современной хореографии. В практике танца постмодерн ее творчество нередко становится источником цитирования: либо полного воспроизведения некогда исполненных танцовщицей перформансов, либо частичного заимствования придуманных Браун пластических фраз, составленных из так называемых чистых телесных движений.

В словаре терминов Браун чистота — это семантическая характеристика движения, поясняющая специфику его восприятия внешним наблюдателем. То, что видит зритель — переступание с ноги на ногу, вращение, сгибание, выпрямление корпуса и другие механические движения тела — не имеет никаких дополнительных значений кроме одного основного и к тому же нейтрального (т. е. указывающего на изменение положения (частей) тела в пространстве относительно других тел и/или их частей).

Чистое движение ничего не сообщает зрителю, но утрачивает свою репрезентативную стерильность в случае перенаправления вектора восприятия в сторону исполнителя. Об этом, преимущественно в период работы над постановкой «Местоположение» ("Locus", 1975), Браун рассказывала следующее: «Я ... использую свойственные мне (здесь и далее курсив наш. — Ю. Н., С. Л.) жесты, имеющие конкретное значение для меня, которые при этом могут быть достаточно абстрактными для других. Я могу делать обыденные жесты, и зрители не знают, закончила я уже свой танец или нет, и, развивая эту иронию, я стремлюсь сломать их ожидания, готовясь сделать движение вправо и в последний момент делая его влево, только если я не замечу, что они разгадали мой замысел, в таком случае я останусь на месте» (цит. по: [1]). Из сказанного следует, что познавательные интересы танцовщицы и хореографа распространялись на две (абстрактную и конкретную) формы движения в перформансе и танце, соотносенные с двумя формами существования человека: физиологической и психической.

Вместе с другими американскими танцовщиками и хореографами, прошедшими школу авангардных хореографических студий импровизации (Э. Халприн), композиции (Р. Данна), техники и стилистики (М. Каннингема и др.), Браун рассматривала перформанс как способ воплощения в жизнь множества формальных и концептуальных идей [2], выдвинутых эстетикой абстрактного искусства. От Сола Левитта, ставшего персональным консультантом Барун¹ в вопросах живописи, она усвоила характерные для минималистского абстракци-

¹ Помимо танцев, Триша Браун профессионально занималась еще и живописью.

онизма требования отказа от авторской субъективности в момент создания произведения искусства (сначала — картины, затем — перформанса).

По Левитту, в случае отстранения (предельной минимизации авторского «Я») художника от участия в процессе художественного производства той или иной концептуальной (абстрактной) идеей, именно она становится механическим творцом искусства [3]. В 1960-е — начале 1970-х годов левиттовская концепция идеи-«устройства/машины, порождающей произведение искусства», была воспринята Браун со всей серьезностью, как «руководство к действию»: «во время лекции-беседы с кураторами исполнительских искусств изобразительных искусств² (Центра искусств Уокера. — прим. Ю. Н., С. Л.) Филипом Битером Питером Эли Браун она рассказала о своих планах "механизации" творчества в связи с созданием танца» [4]. По словам историка Танцевальной группы Триши Браун, Сьюзен Розенберг, креативная функция «механизма создания танца» сводится, как полагала Браун, к выработке следующих указаний исполнителям: «1) когда начинать движение, 2) в какую сторону двигаться и 3) где заканчивать движение» [5, р. 33]. Иными словами, концептуальная идея движения раскрывает себя в конкретном акте телесного движения в двух онтологических проекциях времени и пространства. В этой точке размышлений тема семиотики знаковости телесных движений Триши Браун трансформируется в тему онтологии телесного движения в танце и перформансе.

Телесные движения как таковые, не зависящие от диаметрально противоположных («с точки зрения зрителя» и «с точки зрения исполнителя») перцептивных позиций рассмотрения, обладают протяженностью. С учетом рядоположенности и одновременного сосуществования различных элементов, к примеру, механической системы «пешеходных» движений, их достаточно основательно до Браун исследовали хореографы первого поколения постмодерн-танца (в частности, см. об этом: [6; 7]).

В середине XX столетия Рудольф фон Лабан обратил внимание на то, механическая система движений человека функционирует в пределах кинесферы — части общего пространства материальных систем, доступного человеку на расстоянии выставленного в сторону локтя (малая кинесфера), вытянутой руки (средняя кинесфера) и вытянутой ноги (большая кинесфера). Перемещения тела человека внутри

² Центр искусств Уокера (*Walker Art Center* — англ.) — многопрофильный центр (музей) современного искусства в США.

пространственных подсистем кинесферы измеряемы, так как задаются направлениями («вверх-вниз», «вбок», «вперед-назад») и происходят в плоскостях, параллельных стене, полу, вертикально вытянутой спереди назад плоскости «колеса» [8; 9].

Это известное в кругах авангардных хореографов и танцовщиков лабановское учение о кинесфере Браун дополнила собственными суждениями о телесном движении в пространстве с точки зрения наблюдателя и подкрепила экспериментальными постановками с характерными названиями: «Человек, идущий вниз по стене дома» ("Man Walking Down the Side of a Building", 1970) и «Хождение по стене» ("Walking on the Wall", 1971). Обе «имели целью нарушить у зрителей чувство равновесия» [2, с. 204].

В первом перформансе человек в снаряжении высотника шел по отвесной стене многоэтажного здания Нижнего Манхэттена Нью-Йорка (рис. 1).



Рис. 1. Танцовщик исполняет перформанс «Человек, идущий вниз по стене дома»

Во втором, проходившем на глазах у зрителей в помещении Музея Уитни (Нью-Йорк)³, исполнители в альпинистском снаряжении стояли, шли и даже пытались бежать параллельно полу вдоль двух смежных стен в подвешенном с помощью тросов, стальных рельсов, роликов и кронштейнов к потолку состоянии (рис. 2).



Рис. 2. Танцовщики исполняют перформанс «Хождение по стене»

Названные постановки могут быть отнесены к более широкой группе работ Браун, известных под общим названием «Экипированные танцы» ("Equipment dances") (подробнее об этом см.: [10]). В них предметы из комплектов специального снаряжения для работ на высоте (страховочные веревки и тросы, ремни безопасности, карабины...), а также элементы подвесных конструкций действовали в помощь исполнителям наподобие фрагментов «машины, создающей представления». Нечто подобное происходило в «экипированной» композиции «Внутри» ("Inside", 1966), воспоминания о которой сохранила Салли Бейнс: «В композиции «Внутри» в роли партитуры танца выступал интерьер лофт-студии самой Браун. Бытовую технику, трубы, деревянные балки и разные вещи по углам она "прочитывала" как инструкции к движениям. "Внешние организационные методы порождают новые конструкции танца; помню, как я удивилась, когда источником движения для моей правой стопы стал торчащий из стены вентиль. Сама я не сумела бы выбрать такое распределение движения по моему телу"»⁴ [11, с. 124].

³ В 1971 году перформанс также неоднократно воспроизводился в помещении Центра исполнительских искусств в лондонском поместье Барбикан (Barbican Centre).

⁴ С. Бейнс цитирует Т. Браун.

«Опредмечивание» постановок способствовало размыванию границ между искусством и обыденной жизнью, отказу от хореографии в ее привычном понимании в пользу радикально новых нетанцевальных форм движения, выявлению новых смысловых устремлений пешеходных движений к левитации. Кроме того, исполнителями нарабатывалась практика так называемой «жестокой импровизации» (*violent improvisation*), рассчитанная на преодоление физических (силы тяжести) и психологических (чувства страха) факторов воздействия, препятствующих исполнению телесных движений.

Именно благодаря работе «Человек, идущий по стене дома» и другим подобным перформансам современная американская хореография буквально вышла на улицу, открыв для художественного и интеллектуального освоения открытые общественные пространства в структуре городов. Вместе с тем, «Хождением по стене» Браун поддержала и модифицировала давнюю искусствоведческую традицию изучения условий бытования танца внутри приспособленных для танцевальных целей общественных задний (закрытых общественных пространств). Практически все элементы традиционного театрального спектакля в этом перформансе были редуцированы. Остался лишь исполнитель и зритель в новых условиях и в новых отношениях то ли выставочного зала, то ли художественной галереи.

Анализ вышеупомянутых перформансов подводит к промежуточному выводу о том, что пространство открытого и закрытого типа, формы пространства, образованного архитектурными сооружениями, а также влияние архитектурно-пространственных форм на сознание танцовщика и зрителя были центральными исследовательскими темами в творчестве Триши Браун.

Закрытый тип пространства драматического театра подразделяется на пространство сцены и пространство зрительного зала, между которыми складываются оппозиционные отношения, хорошо известные специалистам, занимающимся театральной семиотикой. Браун, в первую очередь, обращала внимание на существование оппозиции «значимое — незначимое», на подсознательном уровне поддерживающей иерархические и дистантные отношения между актерами и зрителями.

Возвышаясь на высоту трюма, сценическая коробка драматического театра отгораживается от зрителя красной линией антрактового занавеса и участком авансцены, который перестает быть зоной

отчуждения в случае организации на передней, а не на основной сцене театральной постановки. Однако полностью проблема территориального разграничения артистической и зрительской зон снимается лишь в случае перенесения планшета в зал.

Мемориальная церковь Джадсона стала едва ли не первым архитектурным сооружением, переосмысленным Браун в качестве более подходящей, по сравнению с любым театром, площадки для внесценического разыгрывания перформансов. В течение 1960–1970-х годов танцы, поставленные ею, или с ее участием, исполнялись в многочисленных вспомогательных, занимавших цокольный этаж, помещениях церкви: в музее, гимнастическом и репетиционных залах. Со временем практически полностью отказавшись от перспективы разыгрывания перформансов в театре, она все же с ностальгией отзывалась о некоторых недооцененных, с ее точки зрения, возможностях сценического пространства: «Мне всегда было жалко осознавать, что есть и остаются не использованными некоторые отдельные конструкции сцены, — говорила Браун. — Я чувствую жалость к потолкам и стенам. Это определенно прекрасные места. Почему никто не использует их?» (цит. по: [12, р. 17]). Этим и другими подобными высказываниями она пыталась рассказать о важности контекстного, т. е. учитывающего все возможные факторы влияния, изучения и проектирования движения хореографом в процессе создания танца или перформанса.

Чрезвычайно оригинальный способ «привязки» движения к плоскости воображаемого потолка представляет перформанс «Первичная аккумуляция» ("Primary Accumulation", 1972). Технически невыполнимая задача исполнения «пешеходных» движений вниз головой, требовала нестандартного подхода к ее решению: «Я решила лежать на полу, — комментировала происходящее Браун, — потому, что не хотела мириться с тем, что ноги обычно вынуждены выступать в качестве поддержки для туловища. ...Лежа я освободила ноги, и теперь они могут действовать наравне с прочими частями тела. ... Положение лежа вызвало несколько чувств (уязвимости, инфантильности, сексуальности, беспомощности, лени — прим. Ю. О., С. Л.). Но я их преодолела и тогда поняла, что могу создать этот танец. Я задумала его, глядя прямо вверх над головой, и мне казалось, что зрители должны определенно находиться на потолке» (цит. по: [11, с. 128]). В дальнейшем «Первичная аккумуляция» не раз исполнялась соло и как «групповой танец» под обновленным названием «Первичная групповая аккумуляция» ("Group Primary Accumulation", 1973) на скамейках, лужайках парков, на авто-

стоянке перед зданием Макгроу-Хилл в Нью-Йорке и даже на плотках, плавающих по лагуне Лоринг в Миннеаполисе. Очевидно, что без предварительных комментариев по поводу того, какую цель преследовали данные выступления, понять смысл происходящего зрителям было не дано. Абстрактная хореография оставалась абстрактной формой движения «для себя», обусловленного способностью человека в «дообъектному видению», на которое в свое время указал М. Мерло-Понти [13, с. 166]. Н. Курюмова, изучавшая метод работы Браун с телом танцовщика пришла к выводу, что она укладывается в рамки концепции «телесного сознания» и опирается на идею самоориентации тела в окружающем пространстве благодаря принципу видения движения М. Мерло-Понти. «Для активизации "органического мышления" Браун создает танцовщикам парадоксальные пространственно-гравитационные ситуации, превращая каждого из них в инструмент исследований телесных реакций и самоориентаций, в "феноменологические тела"» [14].

Вплоть до 1975 года Браун концептуализировала, т. е., полагаясь на интуицию, искала, проговаривала, фиксировала на бумаге способы решения преимущественно простейших геометрических задач на телесное движение в двухмерном пространстве. Так, в «Человеке, идущем вниз по стене дома», движение происходило в вертикальной плоскости стены из бетонного моноблока прямоугольной формы; в «Хождении по стенам» — в горизонтали прямоугольника стеновой панели; в «Первичной аккумуляции» — в горизонтальном прямоугольнике плота, газона и т. д. В общем и целом движения и самой Браун, и других исполнителей ее перформансов определялись геометрией плоскостей и форм плоских фигур. Установки, с которыми Браун в конце 1960-х – первые десятилетия 1970-х подходила к изучению взаимодействия человека с пространством, переключаются с кинетико-антропологическими исследовательскими установками и идеями Освальда Шлеммера⁵, заложившего в режиссерское решение балета «Триада» как измерения высоты, ширины, глубины, так и триаду основных геометрических фигур (круг, квадрат, треугольник). Шлеммер также подал пример «оформления» танца с помощью геометрической фигуры прямоугольника: в крошечной постановке «Танец в пространстве» он заставил трех танцоров, одетых в красное, желтое и синее, перемещаться по периметру и диагоналям прямоугольника с разной скоростью (медленно, обычным шагом, быстро) [15].

⁵ Важнейшая из них: «человек — это организм из плоти и крови, но при этом также и механизм из размеров и пропорций» (цит. по: [15]).

В 1975 году в постановке «Местоположение» ("Locus") Браун удалось впервые соединить двухмерный и трехмерный планы телесных движений в пространстве перформанса. Для этого ей пришлось прибегнуть к более сложному, чем словесное описание, способу разработки идеи перформанса с помощью графического рисунка. В контексте концептуализма данная новация имела двойной смысл: во-первых, рисунок был средством реализации идеи, во-вторых — инструментом конфигурации формы.

Некоторые сведения о том, как графические рисунки постепенно «открывали» Браун форму параллелепипеда и куба можно почерпнуть из комментариев к «Блокнотам» Браун, опубликованным С. Розенбергом. Своеобразным концептуальным прологом к «Местоположению» стал, по утверждению Розенберга, схематический рисунок фаз движения тела человека, изготовленный способом совмещения и наложения друг на друга контуров фигуры вертикально стоящего и согнувшегося в талии условного танцовщика (рис. 3). Нарисованная на том же рисунке диаграмма с вариантами круговых вращений согнутых в локтях рук «танцующих человечков» (рис. 3) адаптировала сферический «формат» визуализации пространственных отношений, в свое время предложенный О. Шлеммером [16] (рис. 4).

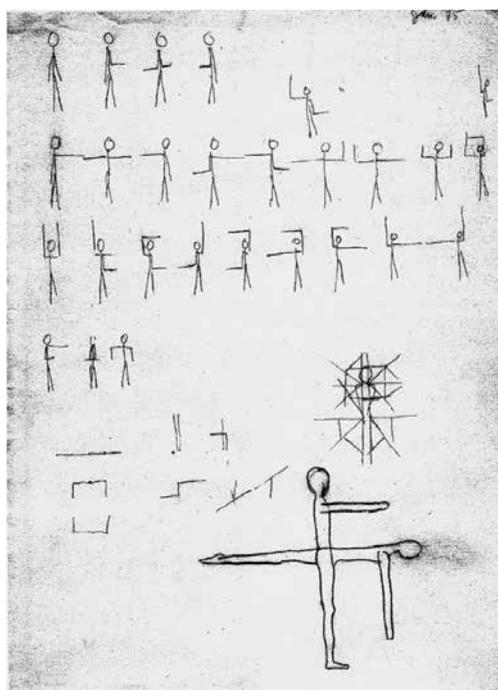


Рис. 3. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975

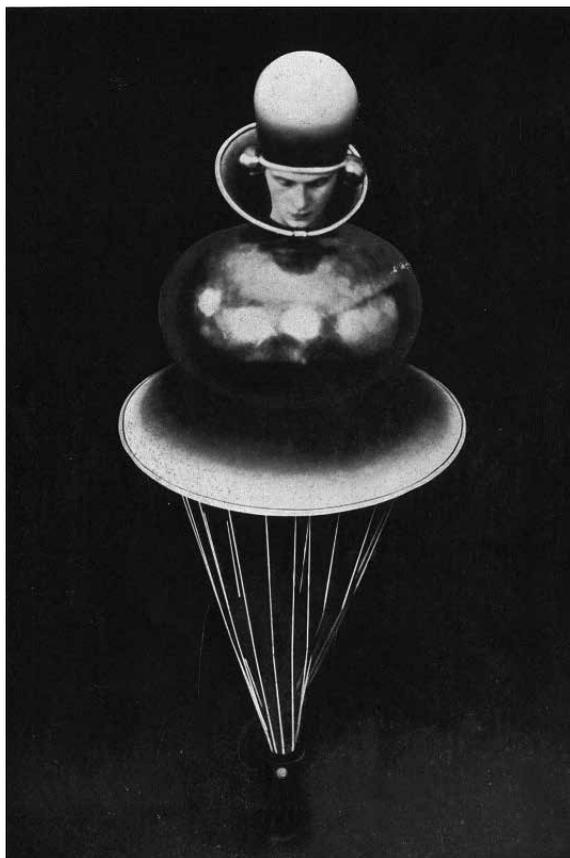


Рис. 4. Костюм к «Триадическому балету» О. Шлеммера. 1922

На основной стадии работы над «Местоположением» Браун пришла к способу исследования движения посредством сферической геометрии в манере Р. фон Лабана, интересовавшегося расположением геометрических фигур внутри сферы, а не на ее поверхности, как это делает современная сферическая геометрия. Известно, что в своих ранних рисунках для демонстрации отношений между персональной сферой движения человека и его телом Лабан вписывал фигуры людей в разных позах в геометрические формы куба, тетраэдра, икосаэдра. Однако после изобретения термина «кинесфера», в период обоснования концепции кинесферы, внутри геометрических фигур Лабана появились специальные точки-маркеры, необходимые для более точного отсчета местоположения человека.

В процессе работы над «Местоположением» было создано несколько перспективных рисунков параллелепипеда и куба, с помощью

которых хореограф попыталась донести до исполнителей свой замысел. Так, в графическом рисунке без названия (рис. 5) Браун осмыслила идею сферы персонального пространства через форму параллелепипеда.

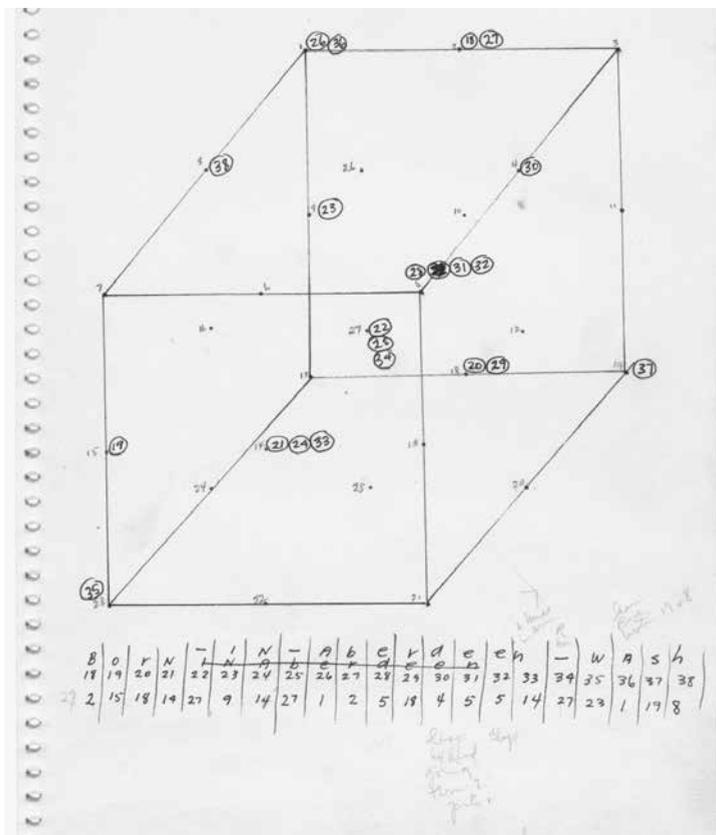


Рис. 5. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975

Лист бумаги, после нанесения на него схематичного рисунка, превратился в своеобразную карту возможностей соприкосновения с вершинами, гранями и ребрами воображаемого параллелепипеда конечностей вписанного в него человека. В одном из последовавших за презентацией «Местоположения» интервью, она пояснила происхождение данного эскиза двумя задачами: с одной стороны, отследить направления, в которых могут двигаться руки и ноги танцовщика, с другой — сделать акцент на нейтральном и абстрактном характере телесных движений в пространстве, ограниченном формой параллелепипеда [17].

Способом нумерации на ребрах параллелепипеда выставлялось 27 точек, отмечавшихся 27-ю цифрами. 26 из 27 цифр соответствовали буквам английского алфавита; 27-я цифра, совмещенная с точкой в центре параллелепипеда, означала пробел между словами. После расстановки и нумерации точек соприкосновения конечностей с внешним контуром персонального пространства Браун переводила в цифры собственную биографию⁶ и таким образом «получала партитуру в четырех частях» [11, с. 132]. Рисование превращалось в игру в математику, интересную перспективой структурирования телесного движения. С точки зрения конструктивизма, такая игра была наполнена глубинным смыслом: она привносила порядок и обращала внимание зрителя на структуру информации, а не на саму информацию. Она, к примеру, подсказывала «лингвистический» (от одного слова к другому через пробел) способ решения проблемы перехода от одного движения исполнителя к другому в замкнутом пространстве воображаемой геометрической фигуры параллелепипеда.

В другом стереометрическом рисунке к «Местоположению» Т. Браун представила телесное движение через форму куба (рис. 6). После параллелепипеда она уже многое знала о свойствах трехмерных фигур, но хотела продолжить анализ геометрии и композиции фигур, имеющих в основании квадрат. В процессе рисования ей удалось выяснить, что геометрическая форма куба, составные части которой эквиваленты, обладает бесконечным потенциалом движения, так как внутри большого куба помещается некоторое число одинаковых кубов меньшего размера.

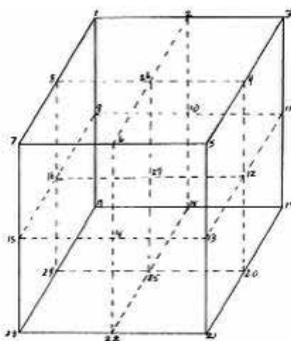


Рис. 6. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975

⁶ Рис. 5 — это пример механической (с помощью точечной разметки на поверхностях и ребрах куба) записи движений, визуализирующих часть автобиографии Браун, в которой она сообщает о месте своего рождения: «родилась — (пробел) в — (пробел) — Абердине — ...» («born — in — Aberdeen — ...»).

Разглядеть малое (8 малых кубиков) в большом (одном кубе) позволяют видимые непрерывные и невидимые пунктирные линии, соединяющие числа «обнаруживающей себя» таким способом модульной конструкции. «С этого момента множество симметричных линий, кубов и квадратов можно рассматривать как захваченную траекторию одного единственного элементарного куба по диагоналям, а также в направлении горизонталей и вертикалей» [17]. Размышляя таким образом, Браун пришла к пониманию операциональных возможностей куба для конструирования пространственной композиции перформанса. Она, по описаниям одной из четырех оригинальных исполнительниц «Местоположения», Моны Шульцман, создала «танец»-перформанс из четырех трехминутных «танцев», исполнявшихся четырьмя танцовщицами одновременно в четырех «секциях» (модулях) единого кубического кластера. В строгом соответствии с установками абстрактной хореографии, общая картина «танца», при таком подходе к композиции, не должна была и не могла сложиться, так как в каждом отдельном кубике внутри воспроизводились самостоятельные «серии» телесных перемещений: касаний, перепрыгиваний, наклонов и поворотов... [17] (рис. 7).



Рис. 7. Триша Браун и другие танцовщицы исполняют перформанс «Местоположение»

Так, благодаря четкому пониманию геометрических характеристик и конструктивных особенностей куба Триша Браун смогла концептуально соединить рисунок-идею с перформативными движениями, продемонстрировав практическую значимость концепции «машины, создающей произведение искусства». Аналитический ракурс работ, спроецированный на исполнительское искусство, сделал ее не только иконой американского постмодерн-танца, но также способствовал укоренению практики интеллектуального решения художественных проблем в самых разных видах современного искусства: от искусства танца до изобразительного искусства и архитектуры. Почти все концепции Триши Браун, включая семиотическую концепцию телесных движений «для себя» и «для зрителя», стали фундаментальными в переосмыслении отношения тела к пространству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Локус. Триша Браун. 1975 [Электронный ресурс]. URL:<http://roomfor.ru/locus-trisha-brown-1975/> (дата обращения: 01.11.2019).
2. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 320 с.
3. *Сол Левитт.* Параграфы о концептуальном искусстве. Тезисы концептуального искусства [Электронный ресурс] URL:<https://sol-lewitt.livejournal.com/3844.html> (дата обращения: 01.11.2019).
4. *Brown T.* Trisha Brown: Talking Art and Dance. Walker Art Center, 22 April 2008 [Электронный ресурс] URL:<http://www.walkerart.org/channel/2008/trisha-brown-talking-art-and-dance> (дата обращения: 01.11.2019).
5. *Rosenberg S.* Choreography as Visual Art // *October Magazine*. OCTOBER 140, Spring 2012. P. 18–44.
6. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: творческое взаимодействие с Полом Тейлором // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2019. № 4 (63). С. 25–38.
7. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: творческое взаимодействие с Мерсом Каннингемом // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2019. № 5 (64). С. 50–70.

8. Ясыр А. Анализ движений Рудольфа Лабана [Электронный ресурс] URL: http://telo.by/anatomy/analiz_dvizheniy_r_labana/ (дата обращения: 01.11.2019).
9. Ходгсон Дж. Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана URL: <http://girshon.ru/article/masterstvo-dvizheniya-zhizn-i-rabota-rudolfa-labana/> (дата обращения: 30.10.2019).
10. Sommer S. R. Equipment Dances: Trisha Brown // The Drama Review: TDR 1972. Vol. 16. No 3 (Т. 55). September. P. 135–141.
11. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. 312 с.
12. Stephano E. Moving structures // Art and Artists. 1974. Vol. 8. January. P. 17.
13. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. 1999. СПб.: «Ювента». «Наука», 1999. 605 с.
14. Курюмова Н. Современный танец: модели телесности. Петербургский театральный журнал. 2014. № 3 (77) [Электронный ресурс] URL:<http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyyj-tanec-modeli-telesnosti/> (дата обращения: 30.10.2019).
15. Главный балет столетия: Оскар Шлеммер и театр Баухауза [Электронный ресурс]. URL:https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza (дата обращения: 30.10.2019).
16. Rosenberg S. Trisha Brown's Notebooks / October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. OCTOBER 140, Spring 2012, P. 3–17. URL:https://monoskop.org/images/8/83/Rosenberg_Susan_2012_Trisha_Browns_Notebooks.pdf (дата обращения: 30.10.2019).
17. Lu Shirley Dai. Dancing and Drawing in Trisha Brown's Work: A Conversation Between Choreography and Visual Art // Combined Senior Thesis in Dance and Art History. Spring 2016.

REFERENCES

1. Lokus. Trisha Braun. 1975 [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://roomfor.ru/locus-trisha-brown-1975/> (data obrashheniya: 01.11.2019).
2. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashix dnei. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 320 s.
3. *Sol Levitt.* Paragrafy` o konceptual`nom iskusstve. Tezisy` konceptual`nogo iskusstva [E`lektronny`j resurs] URL:<https://sol-lewitt.livejournal.com/3844.html> (data obrashheniya: 01.11.2019).
4. *Brown T.* Trisha Brown: Talking Art and Dance. Walker Art Center, 22 April 2008 [E`lektronny`j resurs] URL:<http://www.walkerart.org/channel/2008/trisha-brown-talking-art-and-dance> (data obrashheniya: 01.11.2019).
5. *Rosenberg S.* Choreography as Visual Art // October Magazine. OCTOBER 140, Spring 2012. P. 18–44.
6. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tancza postmodern: tvorcheskoe vzaimodejstvie s Polom Tejlorom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 4 (63). S. 25–38.
7. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tancza postmodern: tvorcheskoe vzaimodejstvie s Mersom Kanningemom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 5 (64). S. 50–70.
8. *Yasy`r A.* Analiz dvizhenij Rudol`fa Labana [E`lektronny`j resurs] URL: http://telo.by/anatomy/analiz_dvizheniy_r_labana/ (data obrashheniya: 01.11.2019).
9. *Xodgson Dzh.* Masterstvo dvizheniya: zhizn` i rabota Rudol`fa Labana URL: <http://girshon.ru/article/masterstvo-dvizheniya-zhizn-i-rabota-rudolfa-labana/> (data obrashheniya: 30.10.2019).
10. *Sommer S. R.* Equipment Dances: Trisha Brown // The Drama Review: TDR 1972. Vol. 16. No 3 (T. 55). September. P. 135-141.
11. *Bejns S.* Terpsixora v krossovkax. Tanecz postmodern. M.: OOO «Art Gid», 2018. 312 s.
12. *Stephano E.* Moving structures // Art and Artists. 1974. Vol. 8. January. P. 17.
13. *Merlo-Ponti M.* Fenomenologiya vospriyatija. 1999. SPb.: «Yuventa». «Nauka», 1999. 605 s.

14. *Kuryutova N.* Sovremenny`j tanecz: modeli telesnosti. Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2014. № 3 (77) [E`lektronny`j resurs] URL:<http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/> (data obrashheniya: 30.10.2019).
15. Glavny`j balet stoletiya: Oskar Shlemmer i teatr Baukhouza [E`lektronny`j resurs]. URL:https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhouza (data obrashheniya: 30.10.2019).
16. *Rosenberg S.* Trisha Brown's Notebooks // October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. OCTOBER 140, Spring 2012, R. 3–17. URL:https://monoskop.org/images/8/83/Rosenberg_Susan_2012_Trisha_Browns_Notebooks.pdf (data obrashheniya: 30.10.2019).
17. *Lu Shirley Dai.* Dancing and Drawing in Trisha Brown's Work: A Conversation Between Choreography and Visual Art // Combined Senior Thesis in Dance and Art History. Spring 2016.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

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

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

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

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

Researcher ID: U-3307-2017

УДК 793.31

ИТАЛЬЯНСКИЕ НАРОДНЫЕ ТАНЦЫ: КРАТКАЯ ИСТОРИОГРАФИЯ И ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ

Нори Н.¹

¹ Итальянская ассоциация исследований танца, ул. Антонио Де Берти, Рим, 00143, Италия.

В статье анализируется современная европейская (преимущественно итальянская) источниковедческая и историографическая база исследования народных танцев Юга Италии. Дается периодизация истории изучения народных танцев Италии, перечисляются имена ученых, внесших наиболее существенный вклад в изучение феномена итальянского народного танца от середины XIX до начала XXI столетия; поднимается проблема изучения народных танцев Италии с учетом их подразделения на этнохореологические региональные группы-семейства.

Ключевые слова: танец, фольклор, народные танцы юга Италии, итальянские хореографические традиции, этапы исследования, этнохореологические группы-семейства.

ITALIAN FOLK DANCES: A BRIEF HISTORIOGRAPHY AND SOURCES OF STUDY

Nori Noretta¹

¹ Italian Association for Dance Research, 15 Antonio de Berti St., Rome, 00143, Italy

The article approaches contemporary European (mostly Italian) database of sources (bibliographic and historiographic) for Southern Italian folk dance research. The report proposes the chronological periodization for folk dance research, names the foremost researchers who laid the foundation for this research (the middle of the 19th – the beginning of the 21st century), and suggests the division of folk dances into several ethnic-choreological streams.

Keywords: dance, folklore, folk dances of the Southern Italy, Italian choreographic traditions, stages of research, ethnic-choreological streams.

В Италии до настоящего времени не сложилась традиция систематического изучения народных танцев при поддержке академических научных организаций и высших учебных заведений (университетов), несмотря на то, что специалисты-антропологи, этнологи, этномузыковеды, практики из числа работников сферы культуры и искусства нуждаются в результатах исследований на эту тему.

В истории исследований итальянского народного танца можно выделить несколько этапов.

Интерес к народным танцам заметен уже в трудах первых демологов (этнологов) и фольклористов второй половины XIX века, которые, зафиксировав факт бытования в разговорной речи «простолюдинов» (*volgo* – итал.) практически совпадающих по смыслу словосочетаний (например, «песня в танце» (*canzone a ballo* – итал.), «пение в танце» (*canto a ballo* – итал.)), сделали вывод о взаимосвязях песни и танца.

Современные исследователи танца [1; 2; 3] любят цитировать этнографические труды того времени, написанные в жанре описаний по аналитическим канонам XIX века с присущим столетию романтическим видением народного танца. В трудах фольклористов XIX века нет точности в описаниях жестов, движений и хореографических композиций отдельных танцев, однако они являются документальными свидетельствами общего видения культурного климата того времени и дают возможность восстановления историко-географической картины репертуара народных танцев в ее совокупности и целостности.

В числе значимых публикации XIX века следует отнести описания народных танцев Королевства обеих Сицилий¹ Филиппо Чирелли (1856–1860), Анджело де Губернатиса² (1893–1895), а также записки Джузеппе Питре и Сальваторе Саломоне-Мартино по хореографическому народному наследию для «Архива исследований народных традиций» (1882–1909)³. Немаловажны также исследования Гаспаре Унгарелли по старинным танцам Болонской провинции (1894), в которых автор описывает 54 формы фольклорных танцев в их регио-

¹ Королевство обеих Сицилий — государство в Южной Италии, существовавшее в период 1816—1861 годов и созданное при объединении Неаполитанского и Сицилийского королевств.

² Вид публикаций – статьи в его собственном журнале «Обзор итальянских народных традиций».

³ Из рукописи Н. Нори: *Nori Noretta. Danza popolare e studi demologici in Italia. Contributi per una storia degli studi* (1848-1906). — saggio inedito, 2007.

нальных разновидностях [4], с лексикой, основанной на импровизации. Именно монография Унгарелли дает старт новому исследовательскому этапу в области народной хореографии [5; 6].

Среди важнейших трудов первой половины XX века следует отметить труд организации *Opera Nazionale Dopolavoro* «Народные итальянские танцы» 1935 года [7] и книгу театрального режиссера и ценителя народного танца Антона Джулио Брагалья, изданную в Риме в 1950 году [8].

Однако появление собственно научного подхода к исследованиям и записям народных танцев Италии [9; 19; 11; 12; 13] можно отнести лишь к 1960-1970-м годам прошлого века и связать его с работами этномузыколога Диего Карпителла (1924–1980) [14; 15] – основоположника итальянской этнохореологии, заявившей о себе в полную силу к концу 1980-х годов. Благодаря Диего Карпителла в 70–80-е годы прошлого века в Италии сформировалась система изучения народного танца, основанная на конкретно-практических и антропологических материалах с последующим теоретико-методологическим анализом [16; 17]. Тогда же к изучению народных танцев подключились частные исследовательские ассоциации⁴, представители⁵ которых стали делать и распространять аудиовизуальные записи танцев, а также составлять библиографические списки литературы по этнографии танца.

Первопроходцами в области этнохореологии стали Орнелла ди Тондо, Джузеппе Микеле Гала и Плачида Старо. Целью Орнеллы ди Тондо было исследование взаимовлияния старых народных и привнесенных культурно-временных тенденций, а также изучение историко-социальных основ этого процесса [18–29].

Главной заслугой Джузеппе Микеле Гала была большая и интенсивная полевая работа по сбору этнографического материала, которую он проводил практически во всех регионах Италии. В экспедициях он собрал огромное множество аудиовизуальных материалов и задокументировал более 700 вариантов народных танцев, зачастую малоизвест-

⁴ Культурные ассоциации: *Taranta, Agatini, Soulestrelleh, E ben venga maggio, L'Intrecciata, La Cooperativa Raffaele Lombardi-Satriani – Med Media, Re Nilius*.

⁵ Тамара Бьяджи, Джанрьеро Боскери, Габриэле Д'Аелло Караччиоло, Доната Мария Карбоне, Этторэ Кастанья, Орнелла Ди Тондо, Мариза Дольетти, Джузеппе Микеле Гала, Тициана Миниати, Лоренцо Пелицари, Амброджо Спаранья, Плачида Старо, Массимо Дзакки (соответственно: *Tamara Biagi, Gianpiero Boschero, Gabriele D'AJello Caracciolo, Donata Maria Carbone, Ettore Castagna, Ornella Di Tondo, Marisa Dogliotti, Giuseppe Michele Gala, Tiziana Miniati, Lorenzo Pelizzari, Ambrogio Sparagna, Placida Staro, Massimo Zacchi*).

ных. В настоящее время, собранные Галом экспедиционные материалы, хранятся в «Архиве этнохореологической документации» (ADE), являющимся крупнейшим в Италии собранием аудиовизуальных документов (более 800 часов аудиозаписей, более 700 часов видеороликов, богатейшая коллекция фотоматериалов). Библиографический список исследований ADE, посвященных итальянскому народному танцу, включает в себя более 4000 наименований изданий. Джузеппе Микеле Гала – автор нескольких монографий [30–37], многочисленных статей [38–49], а также дискографической серии по традиционной народной музыке *Ethnica*.

Плачида Старо, признанный специалист в области этномузыкологии и этнохореологии, стала использовать для архивации итальянских народных танцев эффективную систему записи движений «кинетография», основанную на музыкальном и хореографическом анализе, разработанную хореографом и теоретиком танца Рудольфом фон Лабаном.

Этнохореологические исследования в Италии, несмотря на достигнутые результаты, характеризуются теоретической неоднородностью и представлены многочисленными трудами отдельных авторов, не связанных между собой ⁶.

Тем не менее, существует неформальная группа ученых, близких к Плачиде Старо, на исследования которой автор настоящей статьи будет ссылаться в дальнейшем [50–62], говоря о танцевальных традициях, характерных для Альп (Грайские, Пеннинские, Лепонтинские и частично Юлийские Альпы) и Северных Апеннин.

Следует отметить, что во второй половине XIX века, когда появились первые исследования по хореологии, в Италии все еще бытовали отдельные виды танцев, связанных как с религиозными обрядами

⁶ Следует отметить следующих региональных исследователей итальянского народного танца:

- по региону Венето: Аттилио Баккарин, Модесто Бриан, Доменико Дзамбони, Мария Рената Дзарамелла (*Attilio Vaccarin, Modesto Brian, Domenico Zamboni, Maria Renata Zaramella* итал.);
- по регионам Тоскана и Абруццо: Марко Маджистрали, Филиппо Марранчи (*Marco Magistrali, Filippo Marranci* – итал.);
- по окситанским областям региона Пьемонт – Джанрьеро Боскери, Марица Дольотти (*Giampiero Boschero, Marisa Dogliotti* – итал.);
- по «танцам четырех провинций» регионов Пьемонт, Лигурия, Ломбардия, Эмилия-Романья: Илария Демори, Клаудио Ноли (*Ilaria Demori, Claudio Gnoli* – итал.);
- по региону Марке: Роберто Луканеро (*Roberto Lucanero* – итал.);
- по ритуальным танцам: Микеле Кавенаго, Романа Барбуй (*Michele Cavenago, Romana Barbui* – итал.).

и празднествами (например, с *Marialis Cultus* – культом Девы Марии), так и с трудовой деятельностью и общественной жизнью. Однако уже тогда было ясно, что под влиянием социальных и экономических изменений, разрушающих традиционный уклад сельской жизни, культура традиционного народного танца может быть безвозвратно утеряна.

С другой стороны, в конце XX века стали набирать силу тенденции традиционализации, то есть возвращения к корням и традициям. Появился интерес не только к изучению, но и к активному сохранению и возрождению народной культуры и обычаев каждого селения или городка. Характерно, что этот интерес к возрождению местной культуры наблюдается не только среди взрослого населения, но и особенно среди молодежи.

В данной статье автор дает краткий обзор общего репертуарного богатства танцевальных традиций Италии и познакомит читателя с результатами собственных исследований по отдельно взятой этнохореологической группе – семейству тарантелл.

Как известно, во второй половине XVIII – первой половине XIX века под влиянием идей Просвещения и Предромантизма, в западно-европейском театре, также как и в изобразительном искусстве и литературе, начался постепенный процесс восстановления народных и национальных традиций, который оказал большое влияние на эволюцию теории и эстетики танца.

Приверженцем нового подхода был мэтр балета Жан-Жорж Новерр (1727–1810), в своем сочинении «Письма о танце и балетах» [63] теоретически обосновавший необходимость использовать национальные костюмы в комическом и гротесковом жанрах. Новерр также считал, что легкость и радостная экспрессивность танца должна брать свое начало в народных плясках. Эти рекомендации были восприняты и усвоены его продолжателем Карлом Блазисом (1795–1878), балетмейстером и теоретиком танца XIX века. Как истинный представитель европейского Романтизма, последовательно развивавший интерес к народным обычаям и традициям, Блазис уделял особое внимание исследованию современных ему народных танцев, популярных как в сельской, так и в городской среде. Для него народный танец был особенно ценен своей «первобытной» экспрессией, которую он советовал использовать для характерных театрально-балетных номеров.

В своем *Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'Art de la Danse* [64] Блазис не только перечисляет самые известные народные

танцы [там же, с. 14–15], но и проводит различие между «деревенским танцем» и «современным народным танцем». Кроме того, он подробно рассказывает об их происхождении, дает этимологию названий разных танцев, очерчивает географию их распространения и музыкальные формы, и даже разделяет танец на хореографические части в соответствии с музыкальными частями (причем, нередко в качестве примеров используя старинные, практически забытые танцевальные формы).

Рассуждая о современных ему итальянских народных танцах, Блазис упоминает в частности: фурлану (*Furlane*), монферину (*Montferine*), сальтарелло (*Saltarello*), лавандерину (*Lavanderina*) и, в особенности, тарантеллу (*Tarantella*), которую считал, «самым жизне-радостным и самым разнообразным из всех наших современных танцев» (цит. по: [64, с. 14]), различая четыре вида тарантеллы: неаполитанскую, сицилийскую, калабрийскую и апулийскую.

Если обратиться к печатным музыкальным сборникам конца XVIII – начала XIX века, то в них, вдобавок к описанным Блазисом, упоминаются также лукианская тарантелла и тарантелла трецца с острова Искья. Это дает нам возможность предположить, что во времена Блазиса исследователи танца прекрасно осознавали различие между региональными особенностями тарантеллы, как устоявшейся и широко распространенной танцевально-музыкальной формы. Подробная типология тарантеллы, основанная на трудах Блазиса и его современников, была разработана позже итальянскими специалистами в области этнографической хореографии.

Современная теория этнографического танца использует понятие «семейства» или «рода», принимая во внимание, что каждая разновидность народных танцев связана с особенностями и традициями населения конкретного региона. Тарантелла – родовое понятие, под которым подразумевается некая стилистическая общность, большая «семья», внутри которой существуют множество тарантелл, каждая со своими региональными особенностями.

Именно в этом ключе построено наше исследование и хореографическое руководство, посвященное различным этнохореологическим группам народных танцев Италии, их региональным особенностям и межрегиональным взаимосвязям. Каждый танец будет представлен не только в социальном контексте, но также и в ритуальном, в котором (вопреки всему, и более чем когда-либо), танец оказывается точкой взаимодействия между человеческим и божественным.

Блазис перечисляет современные ему итальянские народные танцы – (фурлана, монферина или манфрина, сальтарелло и тарантелла), которые в настоящее время относят к категории этнических или фольклорных итальянских танцев. К перечисленным следует также добавить жигу, тресконе, баллареллу и балло тондо (круговой танец, хоровод).

**Диаграмма основных итальянских
этнохореологических групп-семейств**

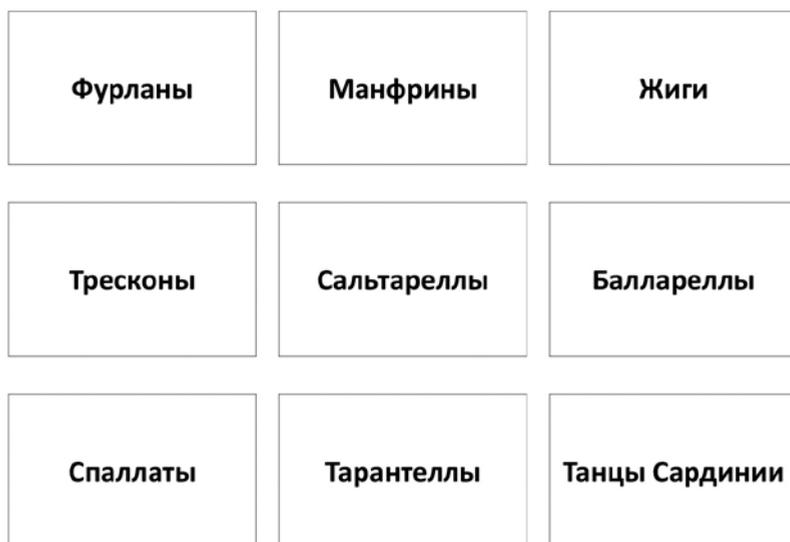


Рис. 1. Диаграмма основных итальянских этнохореологических групп-семейств. Схема Норетты Нори

Следующие далее иллюстрации демонстрируют основные группы итальянских народных танцев и области их распространения на территории полуострова от Альп до Апеннин, а также на островах Сицилия и Сардиния.



Рис. 2. Карта географического распределения этнохореологических групп-семейств на территории Италии [65, с. 39]⁷.

Принадлежность танца к определенной группе-семейству, основывается на следующих критериях:

- композиционное построение танцевальной формы;
- взаимосвязь музыки и танца;
- терминология;
- распространенность в той или иной географической зоне;
- область культурного влияния;
- стиль исполнения.

⁷ Подобное распределение по зонам не является законченным и остается открытым для последующего редактирования с учетом будущих исследований.

При этом к одной группе-семейству могут быть отнесены танцы, построенные по различным композиционным принципам, которые, в свою очередь, порождают разные танцевальные формы с одинаковыми названиями, как в случае сальтареллы из Абруццо, организованной по структурным принципам тарантеллы. С другой стороны, традиционная тарантелла Болонских Апеннин – это коллективный танец, организованный в соответствии со структурными принципами танцев области Манфрина.

Современная танцевальная наука определилась с методологией исследования народных танцев Италии, отдав предпочтение как минимум двум способам изучения своего предмета:

1. Методу анализа и кодированная запись по системе Лабан (Cinetografia, Labanotation).

2. Методу структурного анализа в изучении народного танца, используемого «Международным советом народной музыки группой» (*Group for Folk Dance Terminology* в рамках *IFMC*), основанным 1947 году. Нынешнее название организации – органа исследований в области музыки и народной хореографии – «Международный Совет по традиционной музыке – ИКМТ» (*International Council for Traditional Music, ICTM*).

Приоритетность выбора, в каждом случае, объясняется взаимодополнительностью исследовательских стратегий, ориентированных комплексное, т. е. учитывающее параметры функции, формы и структуры, изучение народного итальянского танца.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Di Tondo Ornella*. Bibliografia generale sulla danza tradizionale italiana / Viaggio nella danza folklorica e popolare della Regione Lazio. Roma: IALS, 2001. P. 95-100.

2. *Gala Giuseppe Michele*. Danza popolare e questioni storiche. Materiali per una storiografia etnocoreutica in Italia. Firenze: Edizioni Taranta, 2011. 272 p.

3. Staro Placida Documento letterario e danza etnica / Culture Musicali / Quaderni di etnomusicologia, a. IV, n. 7-8. Roma: Edizioni Unicopli, 1985. P. 127-145.

4. *Ungarelli Gaspare*. Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia Bolognese. – Roma : Arnaldo Forni Editore, ristampa anastatica di 1894, 56 p.

5. *Colombo Laura, Staro Placida, Zanon Anna*. Bibliografia sulla danza popolare italiana / Culture Musicali // Quaderni di etnomusicologia; a. IV ; n. 7-8. Roma: Edizioni Unicopli, 1985. P. 147-193.
6. *Gala Giuseppe Michele*. Primo contributo per una filmografia sulla danza tradizionale in Italia / Culture Musicali // Quaderni di etnomusicologia ; a. IV ; n. 7-8. Roma: Edizioni Unicopli, 1985. P. 147-193.
7. Opera Nazionale Dopolavoro Danze popolari italiane. Quaderno n. 2. Roma, 1935. Firenze: Edizioni Taranta (ristampa), 1990. 153 p.
8. *Bragaglia Anton Giulio*. Danze popolari italiane. Roma: ed. ENAL, 1950. 278 p.
9. *Birdwhistell R. L.* Introduction to Kinetics: An annotation system for analysis of body motion and gesture. Kentucky: ed. University of Louisville, 1952-1954. 75 p.
10. *Birdwhistell R. L.* Kinesics and Context. Philadelphia: ed. University of Pennsylvania Press, 1970. 338 p.
11. *Carpitella Diego*. Danze popolari italiane / Argomenti di Storia e Letteratura popolare; a.III; n. 3-4. Roma: La Lapa, 1955. P. 82-83.
12. *Ekman-Wallace P., Friesen V.* The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding / relazione al Symposium // Communication Theory and Linguistic Models in The Sociale Sciences // Semiotica 1; 1. Buenos Aires: Centro Torquato di Tella, 1967-1969. 288 p.
13. *Giannattasio F.* L'attività etnomusicologica di Diego Carpitella. Roma: Lares; 57 (1), 1991. P. 93-109.
14. *Carpitella Diego*. L'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo in La terra del rimorso / Appendice III di Ernesto De Martino. Milano: Il Saggiatore, 1961.
15. *Carpitella Diego*. Danze popolari in Lucania / Rivista Musicale; a. IV; n. 11-12. Milano: Il Diapason, 1954. 58 p.
16. *Carpitella Diego*. Cinesica 1. Napoli. Il linguaggio del corpo e le tradizione popolari, codici democinesici e ricerca cinematografica / La ricerca folklorica. Roma: Grafo Edizioni, 1981. P. 61-68.
17. *Carpitella Diego*. Il linguaggio del corpo e tradizione popolare. Bianco e nero / Materiali per lo studio delle tradizioni popolari. Roma: Bulzoni Editori s.d., 1975. P. 251-260.

18. *Di Tondo Ornella, Pappacena Flavia, Pontremoli Alessandro*. Storia della danza in Occidente. Dall'Antichità al Seicento / Storia della danza in Occidente / I vol., 3 vol. – Roma: Gremese, 2015. 206 p.

19. *Di Tondo Ornella, Stoppa Francesco*. Il ballo a zampogna in Abruzzo. Un'ipotesi e un esperimento. – Chieti: Accademia dei Transumanti, 2008. 242 p.

20. *Di Tondo Ornella*. Il linguaggio del corpo. Storia della danza. Torino: Loescher, 1990. 108 p.

21. *Di Tondo Ornella, Giannuzzi Immacolata, Torsello Sergio Corpi danzanti*. Culture, tradizioni, identità / Atti delle Giornate di studio AIRDanza-Arakne Mediterranea, Martignano, 14-16 settembre 2007. Nardò: Besa, 2009. 144 p.

22. *Di Tondo Ornella, Pontremoli Alessandro, Stoppa Francesco*. La danza fuori dalla scena. Cultura, media, educazione / Atti delle Giornate di studio AIRDanza-Centro Antropologia Territoriale degli Abruzzi, Chieti, 2009. Lanciano : Quaderni di Rivista Abruzzese, n.81, 2010. 456 p.

23. *Di Tondo Ornella, Nocilli Cecilia, Pontremoli Alessandro*. Il documento nella storia della danza. Riflessioni in margine / La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive // Atti del Convegno Internazionale AIRDanza-Universidad de Valladolid-Escuela Superior de Arte Drammatico de Castilla y León, Valladolid, 27-29 novembre 2008. Roma: Aracne, 2010. P. 207-234.

24. *Di Tondo, Ornella, Giannuzzi, Immacolata, Torsello Sergio* Oralità e scrittura nella danza: alcune considerazioni / Corpi danzanti. Culture, tradizioni, identità // Atti delle Giornate di studio AIRDanza – Arakne Mediterranea, Martignano, 14-16 settembre 2007. Nardò : Besa, 2008. P. 131-155.

25. *Di Tondo Ornella, Pontremoli Alessandro, Poesio Giannandrea*. La censura nei balli teatrali nella Roma pontificia dell'Ottocento / L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società // Atti del Convegno Internazionale AIRDanza – EADH, Roma, 13-15 ottobre 2006. Roma: Aracne, 2008. P. 177-194.

26. *Di Tondo Ornella, Pappacena Flavia*. L'antropologia del gesto ne L'Uomo fisico, intellettuale e morale di Carlo Blasis / Chorégraphie, n. s., n. 5, 2005. Lucca: LIM, 2007. P. 33-59.

27. *Di Tondo Ornella*. Alcune osservazioni sulla danza popolare in generale e sul saltarello laziale in particolare / Saltantes. Viaggio nella danza fra

tradizione e modernità nella provincia di Roma. Roma: Mediascena Europa, 1999. P. 17-25.

28. *Di Tondo Ornella*. Il concetto di 'popolare' e 'colto' nei trattati di danza in Italia dal XV al XIX secolo / *Choreola*; n. 1; a. I; 1990-1991. P. 5-15.

29. *Di Tondo Ornella*. Conservazione e trasmissione nella storia della danza / *Conservazione*; n. 9; a. I; 1989. P. 39-51.

30. *Gala Giuseppe Michele* Il laccio d'amore e i balli del palo intrecciato in Italia / *Quaderni della Taranta* ; n. 1. – Firenze : Ed. Taranta, 1990, 1996.

31. *Gala Giuseppe Michele*. Questo ballo non va bene. La canzone a ballo e i balli cantati nella tradizione popolare italiana / parte I: *Choreola*; anno II; n. 7/8; autunno-inverno 1992. p. 2-136 // parte II: in *Choreola*; a. III; n. 9; primavera-estate 1993. p. 137-240 // parte III: *Choreola*; a. III; n. 11; primavera-estate 1994. p. 241-328.

32. *Gala Giuseppe Michele*. La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania / *Quaderni della Taranta* ; n. 7. Firenze, Ed. Taranta, 1999. 80 p.

33. *Gala Giuseppe Michele*. A passu, Appunti di antropologia del ballo sardo / *Quaderni della Taranta*; n. 9. – Firenze: Ed. Taranta, 2004. 180 p.

34. *Gala Giuseppe Michele, Pascetta S., Di Virgilio, D.* Suoni che tornano. Calascione, tamburello ed altri strumenti della tradizione musicale a Caramanico e sulla Majella / *Quaderni della Taranta*; n. 10. Firenze: Ed. Taranta, 2006. 128 p.

35. *Gala Giuseppe Michele*. Le tradizioni musicali in Lucania, 1: Strumenti. Bologna: SGA Edizioni, 2007. 528 p.

36. *Gala Giuseppe Michele, Gori G.* Vecchi balli di Romagna / *Quaderni della Taranta*; n. 8. Firenze : Ed. Taranta, 2012. 44 p.

37. *Gala Giuseppe Michele*. Questo ballo non va bene. Canzoni a ballo e balli cantati nella tradizione popolare italiana / *Quaderni della Taranta*; n. 3. Firenze: Ed. Taranta, ristampa 2012. 432 p.

38. *Gala Giuseppe Michele*. Violini e serenate a Canosa / in *Grasso Giuliano, Padovan Maurizio* ; *L'altro violino*. Cremona: Comune di Cremona, 1997. p. 93-98.

39. *Gala Giuseppe Michele*. Scuole liutaie in Puglia / in *Grasso Giuliano, Padovan Maurizio*; *L'altro violino*. Cremona: Comune di Cremona, 1997. p. 101.

40. *Gala Giuseppe Michele*. Il gesto danzato / in Buzzoni Patrizia, Tosto Ida Maria; Gesto Musica Danza. — Quaderni della SIEM; n. 13; fasc. 1. 1998. p. 68-84.
41. *Gala Giuseppe Michele*. Prefazione / in Carta Mantiglia Gerolama, Tavera Antonio; Le fonti del ballo sardo, Firenze: Ed. Taranta, 1999. p. 7-10.
42. *Gala Giuseppe Michele*. Il ballo oltre la morte. Balli di morte e di resurrezione nel folklore italiano / in Barillari Sonia Maria; L'Aldilà. Maschere, segni, itinerari visibili e invisibili. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000. p. 355-380.
43. *Gala Giuseppe Michele*. La pizzica ce l'ho nel sangue. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova «pizzicomania» del Salento / in Santoro Vincenzo, Torsello Sergio; Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento. Lecce: Ed. Aramirè, 2002. p. 109-153.
44. *Gala Giuseppe Michele*. Mitificazioni coreo-musicali e nuovi linguaggi corporei / Lamanna Antonello; Ragnatele. Roma: Adkronos Libri, 2002. p. 40-52.
45. *Gala Giuseppe Michele*. Suoni che pulsano. Tarantelle e pastorali fra resistenze e mutazioni culturali alla festa della Madonna del Pollino / AA. VV., Musica e tradizione nella festa della Madonna del Pollino // Atti dell'omonimo Seminario di studi di Terranova di Pollino (PZ), 25 agosto 2000. San Severino Lucano: Pro Loco del Pollino, 2004. p. 21-40.
46. *Gala Giuseppe Michele*. La zampogna in Campania / in Gioielli Mauro; La zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia; vol. II. Cosmo: Iannone Ed., 2005. p. 1-35.
47. *Gala Giuseppe Michele*. Letteratura minore e spigolature del ballo rusticano / in Bortoletti Francesca, Casini Ropa Eugenia; Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano. Macerata: Ephemeria, 2007. p. 107-126.
48. *Gala Giuseppe Michele*. Canti di masserie e vita contadina a Canosa e nella valle dell'Ofanto / in Bertoldi Lenoci Liana; Canosa. Ricerche storiche 2008. Fasano: Ed. Pugliesi, 2009. p. 537-581.
49. *Gala Giuseppe Michele*. Il tarantismo a Canosa nel XVIII sec. e la protezione sabinaiana sui veleni / in Bertoldi Lenoci Liana; Canosa. Ricerche storiche 2009. Fasano: Ed. Pugliesi, 2010. p. 947-992.
50. *Staro Placida*. Per tagliar la testa al vento. Ninne nanne, dirindine, conte, rime per i bambini di un tempo raccolte dai bambini di oggi. Lazzaro di Savena: Campomarzo, 1998. 159 p.

51. *Staro Placida*. Il canto delle donne antiche. Con garbo e sentimento. Lucca: LIM, 2001. 613 p.
52. *Staro Placida*. Fuori servizio. Danze per clarino e bandella fra Savena, Setta e Sambro / collana Geos CD book // Collana di Etnomusicologia. Udine : Edizioni Nota, 2003. 412 p.
53. *Staro Placida*. Fuori Servizio. Danze da clarino e bandelle fra Savena, Setta e Sambro / GEOS 412. Udine: Nota, 2003. 94 p.
54. *Staro Placida*. Lasciateci passare, siamo le donne. Il canto delle mondine di Bentivoglio / GEOS 413. Udine: Nota, 2010. 129 p.
55. *Staro Placida*. Suonatori della valle del Savena. Un'onda lunga quarant'anni. Udine: Nota, 2018. 156 p.
56. *Staro Placida*. Reconstructing the sense of Presence: Tarantula, Arlia and Dance / Performing Ecstasies: Music, Dance and Ritual in the Mediterranean // The Institut of Medieval Music. Ottawa, Canada : Del Giudice L. Van Deusen N., 2005. p. 55 -70.
57. *Staro Placida*. Dancing Links. The function of Traditional Dance in a Contemporary Setting / Studia Choreologica ; VIII. Poznan : Lange Roderyk, 2006. p. 1-81.
58. *Staro Placida*. Sorpresa e consonanza. La funzione della danza popolare / in Noretta Nori Viaggio nella danza popolare in Italia 1. Guida alla studio della funzione e della forma. — Roma : Gremese, 2012. p. 11-107.
59. *Staro Placida*. La danza delle genti trentine / in Noretta Nori Viaggio nella danza popolare in Italia. 2. Itinerari di ricerca del Centro Nord. — Roma: Palombi Editori, 2014. p. 16-67.
60. *Staro Placida*. Territori di confine e crisi identitarie: la danza delle genti furlane / in Noretta Nori Viaggio nella danza popolare in Italia. 2. Itinerari di ricerca del Centro Nord. — Roma : Palombi Editori, 2014. p. 16-67.
61. *Staro Placida*. Note e notazioni sul ballo appenninico tra Piacenza e Pavia / in Noretta Nori Viaggio nella danza popolare in Italia. 2. Itinerari di ricerca del Centro Nord. — Roma : Palombi Editori, 2014. p. 322-335.
62. *Staro Placida*. Come Minerva: cerimonia e meraviglia nella Valle del Savena / in Noretta Nori Viaggio nella danza popolare in Italia. 2. Itinerari di ricerca del Centro Nord. — Roma : Palombi Editori, 2014. p. 16-67.
63. *Noverre Jean-Georges*. Lettres sur la Danse et sur les ballets. — Stuttgart-Lion, 1760. 160 p.; Lettres sur la Danse, sur les ballets et sur les arts. —

St. Petersburg, 1803-1804 ; Lettres sur les Arts Imitateurs en generale t sur la danse en particoulier. – Paris, 1807; – Paris : rist. Editions Lieutier, 1952.

64. *Blasis Carlo*. Traité élémentaire, Théorique et Pratique de l'art de la Danse. – Milano : Chez Beati et A. Tenenti, 1820. 178 p.

65. *Gala Giuseppe Michele*. La spallata dell'Italia Centro-Meridionale. – Firenze : Edizioni Taranta; in Choreola. Rivista di Danza Popolare Italiana ; anno 1 ; n.1 – gennaio, 1991. 98 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Нори Норетта – norettanori@libero.it

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nori Noretta – norettanori@libero.it

Перевод с итальянского – Юлия Софьина

Консультант переводчика – Ольга Мараренко

Редакторы перевода – Юлия Софьина, Диляра Булгакова

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ «БАЛЕТ» КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ» (1920-Е ГОДЫ)

Головнина Н. А.¹

¹ Медиациентр Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья обращена к балетам композиторов группы «Шести», созданным ими в сотворчестве с представителями двух ведущих антреприз — «Русского балета» С. П. Дягилева и «Шведских балетов» Р. де Маре. В тринадцати произведениях на музыку Д. Мийо, Ф. Пуленка, А. Онеггера, Ж. Орика и Ж. Тайфер выявляются различные варианты трактовки балетного жанра, связанные с его активными преобразованиями первых десятилетий XX века. Особенности дарования композиторов, а также нестандартные, порой далекие от академического балета сценические и танцевально-пластические решения перечисленных спектаклей стали творческим импульсом для экспериментов с балетной музыкой. По характеру преобразований автор делит рассматриваемые произведения на две категории: балетные партитуры, близкие к сложившимся жанровым традициям, и опусы, содержащие приметы различных жанровых взаимодействий.

Ключевые слова: балет, Мийо, Пуленк, Тайфер, Онеггер, Орик, хореографический концерт, хореографическая симфония, танцевальная оперетта, «Шведские балеты», «Русские балеты».

VARIATIONS ON THE THEME OF «BALLET» BY THE COMPOSERS OF THE SIX GROUP (1920S)

Golovnina N. A.¹

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

The article is referring to the «Les Six» group composers' ballets, created in collaboration with representatives of two main combination companies – S. P. Diaghilev's *Ballets Russes* and R. de Mare's *Ballets Suedois*. In the thirteen pieces of music by D. Milhaud, J. Poulenc, A. Honegger, G. Auric and G. Tailleferre are exposed varied treatments of the ballet genre, related with its active transformation in the first decades of the twentieth century. Talent's characteristics of the mentioned above composers along with nontypical, sometimes far-off academic ballet scenographic and dance-plactic performances' solutions have become creative impulse for experiments with ballet music. By the nature of transformations, the author splits the reviewed compositions into two categories: ballet scores closed to the established traditions and opuses, containing remarkable features of various genres' interaction.

Keywords: ballet, D. Milhaud, J. Poulenc, A. Honegger, G. Auric, G. Tailleferre, *Ballets Russes*, *Ballets Suedois*.

Минувшее XX столетие стало для балетного жанра временем концептуального перелома как в театрально-сценическом, хореографическом, так и музыкальном аспектах. Активное воздействие изобразительного искусства, музыки, литературы на хореографическое сочинение сделало его открытым для более интенсивного контакта с другими жанрами и художественными системами, привело к «многоликости» балета, выраженной в сопряженности последнего с другими сферами творчества, причастности к высокому (академическому) и низкому (бытовому, развлекательному) слоям культуры.

Одним из самых ярких проявлений подобной вариативности жанра в первой половине XX века стало балетное творчество французских композиторов группы «Шести», развернувшееся в 1920-е годы под непосредственным воздействием сотрудничавших с ними ведущих балетных антреприз Европы: «Русских балетов» Сергея Дягилева и «Шведских балетов» Рольфа де Маре. Эти произведения образовали целую серию спектаклей, отмеченных индивидуальностью не только хореографического, театрально-сценического, но и музыкального решения. Смелые эксперименты и блистательные достижения предшествующего десятилетия, воплощенные в хореографии Фокина, Нижинского, Мясина, музыке Стравинского, Прокофьева, Дебюсси, Равеля и де Фальи, живописи Бакста, Бенуа, Пикассо, нашли свое продолжение в балетах, созданных на музыку молодых французов, объе-

диненных особым мировосприятием и характерными творческими устремлениями. Многообразие жанрового взаимодействия, богатый комплекс художественных приемов, неоднозначность поэтико-содержательной основы в балетах «Шестерки» воплотили дух того времени, желание художников «транслировать» настоящее и прошлое, сиюминутное и вечное.

Тринадцать балетов, созданных на протяжении десятилетия (с 1919 по 1929 годы), образовали своего рода вариационный цикл на тему нового, универсального хореографического спектакля. Этот ряд представлен сочинениями Д. Мийо («Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира», «Салат», «Голубой экспресс»), Ф. Пуленка («Лани», «Утренняя серенада»), А. Онеггера («Скетинг-ринг»), Ж. Орика («Докучные», «Матросы», «Пастораль»), Ж. Тайфер («Продавец птиц») и совместным произведением композиторов — балетом «Новобрачные на Эйфелевой башне».

Музыкальный ряд каждого из названных балетов представляет собой индивидуальное творческое решение, инспирированное характером общей идеи спектакля, спецификой ее хореографического и сценического воплощения. Вместе с тем, в данной группе выявляются две категории сочинений. К первой относятся произведения, музыкальная основа которых близка сложившимся жанровым традициям, а отступления от них имеют поверхностный характер. Обогащение содержательно-ассоциативной, жанровой сферы балета в этом случае происходит за счет других художественных компонентов. Вторую составляют постановки, чей музыкальный облик не столь однозначен в жанровом отношении. В них ощутимо воздействие других видов искусства, что привносит значительную свободу в трактовку балета.

Наиболее традиционными по прочтению балетного жанра являются партитуры балетов Ж. Орика, поставленных русской антрепризой: «Докучные» (19 января 1924 года)¹, «Матросы» (17 июня 1925 года), «Пастораль» (19 мая 1926 года). В этих произведениях, представляющих различные художественно-эстетические направления², отчетливо проступают принципы организации материала, знакомые по балетным спектаклям предшествующих эпох: сюитность, дивертисментность.

¹ Здесь и далее в скобках указываются даты премьер балетов.

² «Докучные» можно причислить к направлению неоклассицизма, «Матросы» — к новому динамизму, «Пастораль» ближе к романтическому балету.

В «Докучных» авторы³ взяли за основу знаковое для французской культуры произведение (одноименную комедию-балет Мольера), стремясь отобразить национальный колорит времен Людовика XIV, но без эффекта реконструкции. Несмотря на некоторые разногласия между создателями балета, возникшие по поводу художественного решения каждого из компонентов и характера их взаимодействия между собой (см. об этом: [1, с. 74–76.]), в произведении удалось воплотить сущность замысла — передать комическую «докучливость». Этому во многом способствовала музыка Орика⁴. В партитуре балета⁵ композитор не стремился в точности воссоздать облик комического придворного спектакля эпохи Короля-Солнца⁶, не цитировал мелодии старинных галантных танцев (менуэтов, курант), но использовал приемы их стилизации. Орик перенес из первоисточника Мольера в свое сочинение драматургическую опору на принципы обозрения (*revue*) и создал «балет в выходах», практически лишенный действия, на основе ряда следующих друг за другом сатирических портретных зарисовок. Вместе с тем, пестрота и фрагментарность музыкального материала «Докучных» сглаживаются отсутствием в композиции четких и глубоких цезур, деления на номера. Это позволяет облегчить процесс восприятия слушателем/зрителем «бесконечную» череду выходов персонажей и подчеркнуть идею драматурга. Легкие и подвижные музыкальные темпы, преобладающие в сочинении, а также характер интонационного облика некоторых тем, позволяют обнаружить в балете черты комических музыкально-театральных жанров — от ярмарочного театра до водевилей и оперетты. Ритмичное чередование коротких эпизодов, в свою очередь, вызывает дополнительные ассоциации со сменой кинокадров⁷.

³ Авторы балета: Б. Кохно (либретто), Б. Нижинская (хореография), Ж. Брак (сценография), Ж. Орик (музыка).

⁴ Музыкально-драматургическое решение было усилено сценографическим оформлением. Ж. Брак создал пышные костюмы, стилизованные под наряды времен Короля-Солнца (использовались также парики и шляпы). Когда герои поворачивались спиной, они словно исчезали со сцены, сливались с декорациями, из-за того, что костюмы представляли собой гладкую коричневую униформу. Представляется, что данный прием позволял одновременно «спрятать» и объединить персонажей несносной «докучностью».

⁵ Композитором была использована собственная музыка к одноименной драматической постановке.

⁶ В хореографии Б. Нижинской также не было стилизации.

⁷ В 1910–1920-е годы Орик, как и многие другие его современники, был увлечен искусством кино, что проявилось уже в ранних произведениях композитора, к числу которых принадлежит балет «Докучные».

Бытовой комический балет «Матросы»⁸ сразу завоевал успех у публики благодаря простоте, безыскусности, даже некоторой грубоватости характера, переданного во всех компонентах спектакля, а также их гармоничному естественному сочетанию. В балете воссоздается прозаическая обстановка: действие происходит в казарме и в баре. Сюжетной основой «Матросов» является мотив переодевания с целью проверки на верность⁹: матрос, уехав от своей невесты, возвращается и старается соблазнить ее под видом другого, но попытки юноши остаются тщетными, поскольку невеста преодолевает искушение. В балете участвуют всего пять персонажей: три матроса (американский, французский, испанский), покинутая невеста и ее подруга. Для каждого героя, в соответствии с музыкальным образом, были подобраны свои движения. Хореография строилась на принципе сочетания классических элементов с бытовым и характерным танцами. Примечательно, что Мясин в создании хореографии опирался на природу музыкального материала, и в соответствии с последней использовал либо академические движения, либо мюзик-холльные трюки¹⁰. Веселому, незатейливому сюжету вторит музыка балета, основными качествами которой является языковая и синтаксическая простота, ясность. Ориентиром являются четкие, квадратные построения, ясные куплетно-вариационные формы, использует жанрово-бытовые «расхожие» интонации, обращаясь к музыке площадей, кафе и ярмарок. Композицию балета составляют два акта, или пять крупных разделов-картин. Каждый акт состоит из серии тематически объединенных между собой номеров, скрепленных по принципу монтажа¹¹. Чередование танцевально-действенных картин, соответствующих различным этапам сюжета (приметы сюитного построения у некоторых эпизодов¹²), включение в музыку под-

⁸ Авторы: Л. Мясин (хореография), Б. Кохно (декорации), П. Прюна (декорации).

⁹ Сюжет балета напоминает о «Cosi fan tutte» В. А. Моцарта.

¹⁰ По воспоминаниям современников, «всё движение разворачивается по схемам корабельных работ... Мясинская хореография бесконечно разнообразна и полна неисчерпаемой изобретательности. За малыми исключениями юмор заразителен и матросско-кабацкое зрелище ни разу не сквернословит» [2, с. 132].

¹¹ Этапам действия соответствовали определенные декорации. Педро Прюна оформил сцену в виде куба с поворачивающимися гранями, каждая из которых соответствовала определенному эпизоду действия.

¹² В третьей картине «Возвращение матросов» музыкальные портреты кавалеров даны в вариационной форме, напоминая и об идее хореографической вариации, столь характерной для балета XIX века. В других картинах сюитность простирается благодаря последовательности танцев.

линного фольклорного материала (английской матросской песни¹³), напоминает музыкально-драматургическую организацию балетов эпохи романтизма. Из спектаклей русской антрепризы 1920-х годов «Матросы», на наш взгляд, выделяются наибольшей традиционностью в трактовке балетного жанра, простотой и доступностью содержания, выраженными во всех художественных составляющих произведения.

Если балет «Матросы» был обращен к реалиям жизни, то «Пастораль» вводит зрителя в загадочный мир артистической богемы¹⁴, знакомит его с закулисной жизнью съемочной группы¹⁵. В названии балета отражено намерение авторов воссоздать рустикальную атмосферу (действие происходит на лоне природы). Действительно, в балете показаны два контрастных мира — реалистический, бытовой (мир деревенских жителей) и фантастический, создаваемый киноиндустрией, символизирующей динамику современной городской жизни¹⁶.

В отличие от большинства балетов композиторов группы «Шести», основанных на своеобразном сочетании узнаваемых мелодических или жанровых моделей прошлых эпох с современными принципами организации, в «Пасторали» отсутствует прямая связь с атмосферой «эпохи 1920-х»; в музыке сильна ретроспективная тенденция. Это выражается в строгости и стройности композиции произведения, в особенностях мелодики, основанной на изящных, певучих темах, стилизованных под классицизм. Орик привлекает и классические балетные формы, представляя сольные вариации Режиссера и Кинозвезды, па-де-де Кинозвезды и Почтальона. Вместе с тем, как и в предшествующих балетах композитора, музыкальный материал сочинения наполнен типичным для Орика внутренним динамизмом, интонационной и ритмической терпкостью, остротой. «Пастораль» представляет собой

¹³ На этой мелодии построена финальная картина балета.

¹⁴ Либретто – Б. Кохно; хореография – Дж. Баланчин; сценография – П. Прюна.

¹⁵ Покой жителей деревни нарушен кинематографистами, избравшими эту местность для съемок. Деревенский почтальон, заснувший на берегу реки, пробудившись, обнаруживает себя на улице города, созданного с помощью декораций. Изумленный, словно в полусне, он танцует со Звездой — главной героиней снимаемого кинофильма. Разъяренные деревенские жители, не дождавшиеся своей почты, прибегают и разрушают город. Почтальон и Звезда скрываются от них.

¹⁶ Контраст двух сфер не нашел отражения в хореографии. Балет был поставлен восходящей звездой русской антрепризы Джорджем Баланчиным и по пластическому решению приблизился к экспериментальным спектаклям шведской труппы. Баланчин создал микст из танцевальных и акробатических элементов, баланс между которыми был нарушен в пользу последних.

сюиту номеров, музыкальное содержание которых связано с действием¹⁷. Музыка балета разделена на две сферы. К первой относится характеристика мирной жизни деревни. В этом музыкальном материале проявлены пасторальные черты, связанные, прежде всего, с экспонированием образа Почтальона и создающиеся благодаря наигрышам флейты и мелодическим фразам, напоминающим птичье пение. Образной сфере, отражающей жизнь деревенских жителей, противопоставляется сфера киноискусства — энергичные и суетливые актеры, операторы, режиссеры, декораторы. В номерах, посвященных этим персонажам, применены более прихотливые ритмические рисунки, преимущественно маршевые, а также уплотненная фактура, полипластовые гармонические наложения.

Более каноничным по жанровому прочтению является балет «Продавец птиц» (25 мая 1923 года) Ж. Тайфер. Среди постановок «Шведских балетов» это произведение стало одним из самых успешных¹⁸, снискавших высокую оценку критиков. Также оно выделялось гармоничностью, традиционностью художественного решения на фоне эпатажных и дерзких спектаклей антрепризы, например, «Скетинг-ринга» или «Сотворения мира». «Продавец птиц» вместо скандала вызвал почти всеобщее одобрение. Авторы¹⁹ создали произведение, воплощающее жанровую «чистоту» балета, отсутствие в нем инородных элементов. Весь спектакль, включая музыку Тайфер, пронизан изяществом, грацией и лукавством, облаченными в формы старинных танцев и классических балетных па. Сюжет балета основан на незамысловатой истории, решенной как современный балетный кунштштюк, выдержанный в неоклассической манере.

Центральной фигурой в разработке спектакля «Продавец птиц» стала Элен Пердриат, слышавшая в те годы одной из наиболее популярных парижских художниц и иллюстраторов. Пердриат построила либретто на основе нравоучительной истории в духе средневековых притч и моралите²⁰.

¹⁷ Структура представляет собой два акта или тринадцать камерных номеров.

¹⁸ В течение трех сезонов (1923–1925 годы) балет был поставлен девяносто пять раз и, помимо Парижа, его показали в других французских городах, в странах Европы и США.

¹⁹ Элен Пердриат — либретто, костюмы и декорации; Жан Бёрлин — хореография.

²⁰ Содержание балета: «В маленьком доме у моря живут две сестры. Младшая — кроткая и милая, старшая — надменная кокетка. Однажды после сна они обнаруживают у дверей своего дома два букета. Младшая выбрала для себя скромные полевые цветы, а старшая предпочла красные розы. Появляются, идущие из церкви послушницы в белых платьях и коронах из цветов («Enfants de Marie»). Бегущие навстречу озорные школьницы,

Живописная манера и образность сценографического оформления в этом балете сочетает детское, сказочное, даже экзотическое с пасторальными мотивами галантных сцен времен Людовика XIV²¹. О хореографии балета сохранились только косвенных свидетельств. В критических обзорах, посвященных произведению (см. об этом: [3, р. 162–163]), указано, что Бёрлин использовал движения классического балета. Возможно, поэтому работа балетмейстера в прессе не вызвала споров, и была мало освещена, в отличие, например, от спектаклей «Скетинг-ринг», или «Человек и его желание». Р. Батвски описывает хореографию Бёрлина как «интеллектуальную» (*intelligente*) [3, р. 162]. Как и в оформлении костюмов, в пластике персонажей проявился принцип разделения на две контрастные образные сферы. Балетмейстер противопоставил всем остальным группу школьниц, наделив их гротескными несуразными манерами, предпочтя бурлеск классическим балетным па. Бёрлин подчинился общему замыслу Пердриат и отчасти Тайфер, которая придумала хореографию финальной сцены балета [3, р. 294].

Музыка «Продавца птиц» не противоречит остальным художественным компонентам спектакля и может быть отнесена к неоклассическому направлению как в отношении музыкального искусства в целом, так и применительно к балетному жанру. В ней рассредоточены многочисленные тонкие звуковые аллюзии, а иногда встречаются и цитаты. В интонациях и гармониях «бликуют» стили Ф. Куперена, Д. Скарлатти, И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, Г. Форе, М. Равеля, Н. А. Римского-Корсакова, И. Ф. Стравинского Ж. Массне. Композицию балета составляют десять номеров, в основе каждого из которых лежит определенный старинный жанр (хорал, жига, форлана, паспье, павана, венский вальс).

Особое положение среди балетов, созданных композиторами группы «Шести», занимают произведения Д. Мийо. Композитор, обра-

высмеивают их благочестие и смирение. С лейками и фруктами в руках проходят одетые в передники Садовницы. Неожиданно, балансируя двумя клетками, появляется Продавец птиц и обращается к сестрам. Младшая радостно заговаривает с ним, но старшая с презрением отворачивается. Несколько позже к девушкам подходит богато одетый незнакомец и пытается очаровать высокомерную сестру. Богач имеет успех у гордячки, но одна из школьниц-хулиганок срывает с него маску, под которой все узнают старого портового чернокожего Торговца. Старшая сестра с позором и стыдом скрывается, а молодой Продавец птиц танцует со своей возлюбленной».

²¹ Умиротворенный пейзаж (небольшой домик на фоне моря), изображенный на занавесе и заднем фоне декораций, по колориту близок эпинальским картинкам.

щавшийся к данному жанру довольно часто²², в 1920-е создал пять балетов, далеких друг от друга по эстетической программе и жанровому решению. Только один из них («Голубой экспресс»²³, 20 июня 1924 года), поставленный дягилевской антрепризой, можно охарактеризовать как балетную партитуру в традиционном понимании. Замысел «Голубого экспресса» изначально принадлежал Кокто. Посещение одной из репетиций английского танцовщика труппы «Русский балет» Патрика Хили-Кея²⁴ вдохновило драматурга на создание хореографического спектакля со спортивными и акробатическими элементами, выражающего особую эстетику, сочетающую развлекательность и новую духовно-телесную динамику человека. Это нашло воплощение не столько в пластике балета²⁵, сколько в его в либретто, сценографии и музыке. Несмотря на конфликт, возникший между авторами, премьера балета прошла очень успешно и получила широкое освещение в прессе²⁶.

«Голубой экспресс» по своему содержанию сближается с «Матросами» Орика. Балет Мийо представляет собой спектакль легкого, беззаботного характера с незамысловатым сюжетом, в основе которого — ироничное представление образа жизни современной богемы, насмешливое обличение человеческих слабостей²⁷. Все элементы художественной ткани произведения передавали модные тенденции 1920-х

²² С 1918 по 1959 годы Мийо создал девятнадцать балетов, два из которых являются коллективными сочинениями.

²³ Авторы «Голубого экспресса»: Ж. Кокто — либретто; Б. Нижинская — хореография; А. Лоран — декорации; П. Пикассо — занавес; Г. Шанель — костюмы.

²⁴ Сценическое имя – Антон Долин.

²⁵ Известно, что идеи, возникшие у Кокто относительно хореографии балета, не встретили понимания со стороны Нижинской. Балетмейстер отказалась воплощать провокационные, юмористические и несколько экстравагантные пластические комбинации, создающие атмосферу отдыха и флирта. Кокто, в свою очередь, находил постановку Нижинской «чересчур сентиментальной, незначительной и заурадной» [4, р. 131].

²⁶ По утверждению Э. Ашенгринга, «весь Париж был обрадован идеей дерзкого приморского балета, и весь Париж присутствовал на премьере 20 июня в Театре на Елисейских полях. Спектакль был заявлен как благотворительное мероприятие и в зале было полно знаменитостей. Дягилев имел возможность создать свою аудиторию» [4, р. 124].

²⁷ В «Голубом экспрессе» показана сценка на курорте Лазурного берега, где взору зрителя предстают молодые, спортивные героини, красота которых и традиционное для пляжного отдыха общение составляют внутренний сюжет балета. В центре внимания оказываются взаимоотношения атлетически сложенного Красавчика – типичного жиголо – и очарованной им Прекрасной купальщицы. Остальные персонажи периодически включаются в действие, сообразно событиям того или иного эпизода.

годов²⁸. Здесь же мелькают фигуры кумиров того времени. Так, прообразом Теннисистки явилась чемпионка Франции Сюзанна Леглен, а герой Игрока в гольф был «списан» с фотографий принца Уэльского. Все персонажи благодаря Коко Шанель были одеты по последней моде²⁹. В спектакле также была сделана попытка отобразить новинки технического прогресса: по своим наручным часам-браслетам героини определяли время, смотрели ввысь, наблюдая за пролетающим самолетом³⁰. Само название балета произошло от наименования поезда дальнего следования класса люкс: «Голубой экспресс» являлся своего рода символом «хорошей жизни», принадлежностью самому богатому слою общества³¹.

Между художественными составляющими «Голубого экспресса» образуется сложная взаимосвязь. В сущности, это спортивный балет, ставший в свое время одним из самых модных театральных сочинений. Однако спортивные танцы сопровождаются ритмами польки, кадрили, шансона, в чем можно увидеть диалог недавнего прошлого и современности. Музыка балета напрямую не отражает перипетии сюжета, акробатические трюки и спортивные движения в хореографии сами по себе образуют контраст музыкальному содержанию, но в некоторые моменты они утрированно замедлены либо ускорены³², что приводит к разрушению их временной синхронности.

Построение звукового материала данного балета близко дивертисментной логике: одноактный балет состоит из десяти номеров, большинство из которых является портретами или характеристическими сценками. Музыкальный облик «Голубого экспресса» несколько «выступает» за пределы жанра благодаря дополнительному определению «танцевальная оперетта» (*operetta dansée*), казалось бы, подразумевающего присутствие в произведении вокального элемента. В «Голубом экспрессе» влияние оперетты воплотилось несколько иначе. Оно, прежде всего, проявляется в общем радостно-приподнятом настроении сочинения, рожденным атмосферой «легкого жанра». Пение, как вид

²⁸ Ш. Схейн называет «Голубой экспресс» самым модным балетом антрепризы Дягилева [5, с. 480].

²⁹ Наряд Прекрасной купальщицы, как образец вкуса и элегантности 1920-х годов, экспонируется в лондонском Музее Виктории и Альберта и сегодня.

³⁰ Возможно, здесь получила воплощение не реализованная в «Играх» идея с дельтапланом.

³¹ Голубые экспрессы привлекали внимание многих художников, среди которых Агата Кристи.

³² Возможно, под влиянием кинематографических эффектов.

музыкального исполнения, здесь отсутствует, но вокальная опереточная стихия проникает в интонационное поле балета. Стихия оперетты угадывается в строении некоторых сцен, проступает в трактовке отдельных эпизодов. Первый, пятый и девятый номера «Голубого экспресса» Мийо сделал массовыми и обозначил их как «хоры», что напоминает композиторские решения «узловых» опереточных сцен, расположенных в начале, середине и финале произведения. Также в спектакле встречаются характерные для оперетты номера под названием «Вальс», «Дуэт» и «Куплеты».

Почти одновременно с «Голубым экспрессом» Мийо создавал другой балет — «Салат» (17 мая 1924 года), заказанный ему Л. Мясиним, к тому времени покинувшим труппу «Русский балет». Именно балетмейстеру принадлежала идея создать произведение в «духе «Пульчинеллы» Стравинского». Авторы³³ предпослали произведению два подзаголовка: «поющий балет» и «хореографический контрапункт». В «Салате» танец действительно разделяет свою драматургическую роль с пением и речью: в балет включены вокальные номера (сольные выступления героев, ансамбли, хоры), чередующиеся с разговорными диалогами и инструментальными эпизодами³⁴. «Салат» представляет собой некий театральный спектакль прошлого, в котором переплелись черты итальянской комедии дель арте, а также фарса и французской комической оперы. Пение и рассказ в балете контрапунктически сочетаются с хореографией³⁵. Певцы находятся как бы «за кадром», в оркестровой яме. Таким способом разграничиваются танцевальный и вокальный пласты спектакля. Благодаря этому в «Салате» акцентируется именно хореографический ряд и его балетная природа, в то время как в музыкальной комедии или оперетте выступления артистов носят универсальный характер, совмещающий пение с речевыми репликами и танцем. В образовавшемся жанровом миксте «Салата» победу все-таки одерживает балет.

³³ Кроме Мясина и Мийо над постановкой «Салата» работали Жорж Брак (сценография) и Альберт Фламан (либретто).

³⁴ Это делает более органичным восприятие многочисленных нюансов сюжета. Содержание балета, его композиция близки комедии дель арте, ее «шаблонным» сюжетным перипетиям с участием типических персонажей-масок.

³⁵ Комментарии певцов и чтецов проясняли сложные перипетии сюжета. Заметим, что в обновленной версии спектакля, поставленной значительно позже, в 1935 году с хореографией Сержа Лифаря и сценическим оформлением Андре Дерена, певцы поднимались из оркестровой ямы на сцену, чтобы дублировать каждого из восьми главных персонажей, а также сопровождать солдат.

«Балансирование» между вокалом, разговорными диалогами и хореографией стало одним из проявлений игровой стихии этого балета, в котором черты старинных театральных жанров соединяется с современной ритмо-интонационной средой. Музыкальный язык в «Салате» также пестрит разнообразными стилями: неоклассицистские приемы свободно сочетаются с выразительными средствами национальной бразильской музыки, ритмами танго и матчиша, французскими уличными песенками. Необходимый спектаклю итальянский дух передан, благодаря включению песен итальянского композитора Сальвадора Розы (1615–1673) и фрагментов сардинских напевов, звучащих в сочетании с оригинальными латиноамериканскими мелодиями. Именно музыка в балете «Салат» подчеркивает жанровую и стилистическую неоднородность спектакля.

Продолжение следует.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кокто Ж.* Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / Издание подготовил М. Сапонов. М.: Прест, 2000. 224 с.
2. *Косачёва Р.* О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования. М.: Музыка, 1984. 301 с.
3. *Heel K. L.* Germaine Tailleferre beyond les six: gynocentrism and Le Marchand d'oiseaux and The Six chansons françaises. Stanford University, 2011. 317 p.
4. *Aschengreen E.* Cocteau and the dance. Kobenhavn: Gylendal, 1986. 302 p.
5. *Схейен Ш.* Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, Азбука-Ат-тикус, 2012. 608 с.

REFERENCES

1. *Kokto Zh.* Petux i Arlekin. Libretto. Vospominaniya. Stat`i o muzy`ke i teatre / Izdanie podgotovil M. Saponov. M.: Prest, 2000. 224 s.
2. *Kosachyova R.* O muzy`ke zarubezhnogo baleta (1917–1939): Opy`t issledovaniya. M.: Muzy`ka, 1984. 301 s.

3. Heel K. L. Germaine Tailleferre beyond les six: gynocentrism and Le Marchand d'oiseaux and The Six chansons fran aises. Stanford University, 2011. 317 r.

4. Aschengreen E. Cocteau and the dance. Kobenhavn: Gyldendal, 1986. 302 p.

5. Sxejen Sh. Dyagilev. «Russkie sezony` » navsegda. M.: KoLibri, Azbuka-Attikus, 2012. 608 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Головнина Н. А. — rouk07@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Golovnina N. A. — rouk07@mail.ru

УДК 792+793

ХОРЕОГРАФИЯ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В ТЕАТРЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Максимов В. И.¹

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

В статье рассматриваются эстетические принципы «Выразительного танца» хореографа Рудольфа фон Лабана в контексте экспрессионизма. В качестве примера сценического движения и пластики в драматическом спектакле анализируется спектакль Леся Курбаса «Газ» по пьесе Г. Кайзера (Киев, 1923 год). Выявляются общие законы европейского экспрессионизма и воплощение их в пластических искусствах.

Ключевые слова: экспрессионизм, хореография, выразительный танец, сценическое движение, украинский театр, Рудольф фон Лабан, Лесь Курбас.

CHOREOGRAPHY AND STAGE MOVEMENT IN THE EXPRESSIONIST THEATRE

Maksimov V. I.¹

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

The paper considers aesthetical principles of Rudolf von Laban's expressive dance (*Ausdruckstanz*) in the context of expressionism. As an example of stage movement and body mobility in a dramatic production, Georg Kaiser' *Gas* staged by Les Kurbas (Kyiv, 1923) is analyzed. General laws of European expressionism and their implementation in plastic arts are identified.

Keywords: expressionism; choreography; expressive dance; stage movement; Ukrainian theater; Rudolf von Laban; Les Kurbas.

Начало XX века отмечено не только грандиозной реформой балетного искусства, явившейся следствием глобальных изменений в мировоззрении человечества, но и решительным изменением всех существующих видов искусства. Возникают также хореографические формы, антагонистические принципам искусства балета. Наиболее очевидным примером является танец-модерн и аналогичные ему явления.

Не меньшее значение в истории хореографии XX века занимает направление «выразительного танца», сформировавшее тенденцию, активно развивающуюся до сегодняшнего дня. Общая установка его создателей заключалась в альтернативности классическому и реформированному балету с целью раскрепощения пластики, отказа от содержательности и знаковости движения и эмоциональной наполненности тела.

Создателями «выразительного танца» можно считать Рудольфа фон Лабана (1879–1958) и Мэри Вигман (1886–1973), открытия которых были сразу подхвачены многочисленными последователями и сторонниками.

Возникновение и формирование Выразительного танца происходит в контексте одного из главных художественных направлений первой половины XX века — экспрессионизма. «В период Веймарской республики выразительный танец испытал влияние экспрессионизма и отразил сходные эмоции страха, несвободы, подавления и стремления к освобождению. Возник новый пластический язык, не столь гармоничный, как раньше, но более экспрессивный» [1, с. 505], — считает немецкий театровед Ивонна Хардт.

Хореографическая система Рудольфа фон Лабана складывалась в начале XX века в Швейцарии и отразила, в частности, эстетические принципы дадаизма. Однако теория, сформулированная в книге 1920 года «Мир танцора» (*Welt des Tanzers* — нем.), и практика этого периода очевидно соответствуют принципам экспрессионизма.

Для экспрессионизма характерно разрушение целостной личности и вообще исчезновение индивидуальности героя. Мир хаотичен и в этом смысле человек соответствует «объективному» миру.

В выразительном танце тело теряет целостность, пропорции, эстетичность, живописность. Тело раскрывается в пространстве, но его положение неустойчиво; пространство агрессивно.

Эти и другие принципы нашли воплощение в разнообразной живописи и графике экспрессионистов Эдварда Мунка, Василия Кандинского, Георга Гросса, Кэте Кольвиц, Отто Дикса и многих других. Но особенно ярко соотношение живописи и хореографии можно увидеть на примере картин Эгона Шиле, впитавшего в себя эстетику модерна Густава Климта, критически осмыслившего и преодолевшего ее, и создавшего свой уникальный художественный мир.

Танцор выразительного танца не стремится к достижению образа легкости, парения. Он как бы утяжеляет тело. Движения строятся на преодолении и физической статики, и сопротивления пространства.

Падения, удары, разрывы движения создают впечатление борьбы. Отсутствие привычной красоты обнаруживает выразительность и эффектность в позах и движениях, считающихся в обыденной жизни уродливыми. Таким образом возникает самостоятельный художественный мир и новое понимание эстетической красоты.

Лабан родился в теперешней Братиславе, на окраине поликультурной Австро-Венгерской империи. Большая часть молодых лет проходит в Боснии и Герцеговине. Учится живописи в Мюнхене и там, в 1910 году, организовывает танцевальную школу. На изначальную связь с экспрессионистским контекстом обращают внимание многие исследователи. Распространение влияния немецкого экспрессионизма итальянский исследователь Сильвана Синиси видит «в том факте, что именно в 1910 году, почти одновременно с созданием «Синего всадника», Рудольф Лабан, один из наиболее значимых практиков и теоретиков в области танца, направил свою активность на открытие в том же городе школы, которая представляет собой первую общину свободного танца» [2, р. 93].

Профессор лондонского Центра движения и танца им. Р. Лабана Валери Престон-Данлон видит в творчестве Лабана отражение мирового искусства, связанного с экспрессионизмом: «Лабан стал свидетелем похожих изменений в изобразительных искусствах в начале XX века в Вене: Густав Климт, Кокошка, Эгон Шиле; в Париже это были Сезанн, Матисс, молодой Пикассо. Для Кандинского и группы Синих Всадников в Мюнхене это приняло форму отказа от портрета, пейзажа; на их месте стояло само средство выражения, цвет и форма, вдохновленные внутренней потребностью человеческого духа к самовыражению» [3, с. 69].

Поворотным моментом в судьбе Лабана становится участие в уникальном межнациональном общекультурном движении, возникшем в швейцарской Асконе на основе идеи близости человека к природе. Сообщество называлось по имени одной из близлежащих гор – Монте Верита. В него входили: Г. Гессе, Э. М. Ремарк, А. Дункан, Р. Штайнер, К. Г. Юнг, В. И. Ленин и многие другие. Здесь в 1913 году Лабан создает школу по изучению природы движения. Здесь возникает новая группа танцовщиц, среди которых Мари Вигман.

Хореографическая концепция Лабана – яркое свидетельство сильнейшего влияния философии Ницше на развитие театра начала XX века. Возможность преобразования человека через воздействие театра, духовное единение зрителя и исполнителя стали отправной точкой для исследования Лабаном возможностей тела.

Хореограф стремится определить те глобальные изменения, которые происходят в сознании современного человека и воплощаются в телесности. Дискретность современной жизни (одно из главных положений экспрессионистов) не позволяет усваивать опыт, в том числе, на телесном уровне. Память не успевает усваивать впечатления. Разрушается целостность. Вместе с тем активизируется память поколений, усвоенная на физическом уровне. «В теле закодирована вся эволюция материи, доступная для реактивации в форме следов и вибраций» [4, с. 361], – формулирует идею Лабана современный историк танца Анни Сюке.

Средством выразительности Лабан считает импровизацию. Ее задача – разрушить привычные телесные схемы и добиться открытой восприимчивости. «Импровизация начинается с того, что нарушается ощущение целостности тела, наступает кинестетическое опьянение, в котором теряются ориентиры и оживляются спящие моторные способности» [4, с. 361]. Очевидно, что Лабан вдохновлен идеей дионисийства, но воспринимает ее через экспрессионистское мировоззрение.

Именно через танец человек способен воскресить в себе глубинную память и через энергетическое воздействие вывести на этот уровень зрителя. Но мышечная память приводит не к воспроизведению материального обозначения, а к изобретению собственной материи. Этот выразительный образ самоценен, значим сам по себе. «Ведь если движение неотделимо от эмоции, как оно может стать ее выражением? Танец не выражает никакого внутреннего душевного мира» [4, с. 363–364].

Закономерно, что в годы Первой мировой войны Лабан оказывается в кругу дадаистов и принимает участие в программах цюрихского кабаре «Вольтер». Его ученицы становятся исполнительницами танцевальных номеров в этих программах [5, с. 69–79]. Помимо экспрессивного движения и дисгармоничного композиционного построения немалое значение имели костюмы художников-дадаистов и раскрашивание тел. Основными задачами были: расширение возможностей танца, выстраивание взаимодействия между различными видами искусств и разрушение общепринятых канонов красоты.

В Цюрихе был поставлен один из первых спектаклей – «Победа жертвы» (1916), в Нюрнберге «Игрок» (1917). В 1920 году в Штутгарте выходит книга Лабана «Мир танцора». В этой работе на первый план выходит не пафос отрицания, а программа нового понимания пластики, как выражения внутреннего состояния человека. Конкретное описание характера движения здесь воплощает экспрессионистские идеи дисгармонии, разорванного сознания и противопоставления человека окружающей среде: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие» [6, S. 13].

С 1921 года Лабан начал ставить танцы в вагнеровских музыкальных драмах. В 1931 году он работал в Байрейте; в 1925 – создал хореографический театр в Гамбурге: спектакли «Мерцающие ритмы», «Титан»; в 1926 году – открыл хореографическую школу в Вюрцбурге, позже – в других городах. В 1930 году он был назначен директором (интендантом) Прусских государственных театров пластики и хореографии (в том числе балета Берлинской оперы). После прихода к власти фашистов теряет эту должность. С 1938 года находится в Англии и сосредотачивается на педагогической деятельности.

Лабан отказывается от общепринятого представления, что танцевальное движение основано на музыке и музыке соответствует. Природа движения дисгармонична. Танец разлагается на самостоятельные движения, как речь разлагается на звуки. В более поздней книге «Современный выразительный танец», написанной в 1940-е годы, он утверждает: «Танец как композицию движений можно сопоставить с языковой системой. Как слова строятся из букв, а предложения из слов,

так отдельные движения выстраиваются из элементов и танцевальных фраз. Этот язык движений, наполняясь содержанием, стимулирует активность духа комплексным способом, подобным высказываемому слову» [7, S. 41].

Лабан задается вопросом: где находится импульс движения? Он дает ответ: импульс, активизирующий наши нервы и мышцы, порождается внутренним побуждением. Для этого разработана система упражнений. В этом — характерная для экспрессионизма субъективность и хаотичность действий художника.

Но еще важнее ответ на вопрос о направленности импульса. «Куда ведет импульс движения? В пространство. Поэтому необходимо освоить движение в окружающем пространстве» [7, S. 41].

Предложенная Лабаном схема, включающая переходы от плавности к толчку, от гибкости к прямоте, от нежности к тяжести, от скольжения к зависанию, направлена на выражение внутренней эмоции в пространстве и на диалогическое взаимодействие с пространством.

Эта схема в определенном смысле противоположна конструктивистской концепции В. Э. Мейерхольда, разработанной им в биомеханике в 1920-е годы: мысль — движение — эмоция — слово. Задача Мейерхольда также — взаимодействие с пространством. Но импульсом здесь является мысль, сопряженная с движением, и уже движение порождает эмоцию.

Зато «выразительный танец» Лабана сопоставим со способом существования актера в экспрессионистском театре, использующего внутреннее побуждение для создания преувеличенных образов и воплощающего психологию «вчувствования».

Наполняемость пространства, взаимодействие с ним происходят, по Лабану, через особое перетекание движения в пространстве и во времени. «Непрерывность движения, которая может развиваться как прямолинейно, так и дугообразно и извилисто, с разными скоростями и в разных ритмах, образуемых хлопками, пением или барабанной дробью, — ведет от свободного действия к игровым формам» [7, S. 45].

Непрерывность движения характерна для эстетики танца модерн, но там нет сбивчивости ритмов и направлений движения. В экспрессионизме взаимодействие с пространством строится на контрастах, а не на перетекании одной формы в другую.

Наполнение движением пространства определяет и взаимодействие партнеров. «Положения могут перестраиваться в короткие цепочки ответов. Один партнер двигается, а другой реагирует на это, и так далее. Могут быть добавлены контрасты в скорости (быстрая против медленной) и направлении (прямое против дугообразного)» [7, S. 45]. Таким образом метафора толпы, создаваемая на сцене, строится не по принципу единой массы или кордебалета, а по принципу сложного противоречивого организма. Танцовщик не персонифицирован, герой–масса, воплощающая борьбу дионисийского и аполлоновского.

А организация пластического выражения отдельного исполнителя строится на автономности движения каждой части тела, что полностью соответствует экспрессионистической идее превращения человека в некую функцию, в которой доминирует один орган. Это очевидно и в экспрессионистской драматургии, и в изобразительном искусстве. В хореографии: «К естественным функциям конечностей относятся глубокие, скользящие и рассеивающие движения рук и кистей, а также шаговые, беговые, прыгательные и вращательные движения ног» [7, S. 46].

Под влиянием Лабана сформировалась и получила широкое развитие экспрессионистская хореография. Традиция, идущая непосредственно от Лабана, протягивается через Курта Йосса к Пине Бауш и ее последователям.

Огромная роль экспрессионистской драмы и соответствующей режиссуры в истории XX века очевидна. Но отдельно можно говорить о театральных формах, смыкающихся с экспрессионистской хореографией. Иначе говоря, о выражении экспрессионизма в пластике спектакля.

Среди многих явлений здесь выделяется режиссерская деятельность Леся Курбаса, придававшего пластическому образу спектакля первостепенное значение.

В 1922 году Курбас организует в Киеве Художественное объединение «Березиль» (МОБ) — общеукраинскую структуру театров, студий и исследовательских центров. В 1926 году в рецензии на спектакли «Березиля» сущность нового явления точно обозначил Осип Мандельштам: «Театр — основоположник украинской театральной культуры — верен своему назначению в «Макбете» и в «Шпане»» [8, с. 229].

Курбасу удалось создать национальную театральную культуру. Век ее был недолог. В 1930-е годы она была полностью вытеснена русской психологической школой и системой Станиславского, возведенными в идеологию. Принципы и идеологии, и эстетики будут насаждаться режиссерами Константином Хохловым, Юрием Лавровым и другими.

Национальная культура в 1920-е годы складывалась под европейским влиянием.

Крупнейший украинский филолог Юрий Шерех (1908–2002) писал, что: «У Курбаса творчество определялось тем, что его культурная основа была не российская, а немецкая, включая современный немецкий экспрессионизм. Без этого невозможно понять его спектакль «Газ» Кайзера и многие другие» [9, с. 144]. Н. П. Ермакова, автор нескольких книг о Лесе Курбасе, называет это «курбасовским пангерманизмом» [10]. В целом соглашаясь с позицией Ю. Шереха, хотелось бы уточнить, что речь идет о формировании Курбаса в рамках австрийской театральной культуры.

Национальная театральная культура начала формироваться на Украине на рубеже XIX–XX веков и тогда наибольшие достижения шли в русле неоромантизма. В 1910-е его сменяет экспрессионизм, а позднее на первый план начинают выходить тенденции, ориентированные на русскую культуру. «Но такое направление как экспрессионизм не только не исчезает с украинских подмостков — оно широко представлено в многочисленных спектаклях МОБ, театра им. И. Франко. Его влияние ощутимо в других коллективах» [10, с. 109].

Экспрессионистская эстетика и проблематика спектаклей «Березиля» 1920-х годов воплощается, помимо прочего, в методе коллективного действия. Этот метод реализовался в спектаклях «Жовтень» (7 ноября 1922 года) и «Рур» (24 февраля 1923 года). По воспоминаниям одного из участников спектакля, пластическое решение преобладало над текстом: «Тут все же доминировал пластический жест, часто переходящий в целую вереницу движений, подобных балетному мимансу, когда жестами заменяются слова. В «Руре» жест переходил в слово, а слово в движение, и вместе оно создавало действие» (цит. по: [10, с.114]).

Но качественный скачок произошел в следующем спектакле Курбаса — «Газ» Георга Кайзера (премьера 27 апреля 1923 года). Огромное число репетиций с участием большого количества исполни-

телей было направлено на построение сложного пластического рисунка массы, переходящего в танец. Современники отмечали, что Курбас сознательно строит движение массы на сцене по музыкальному принципу. В «Газе» реального или сценографического механизма не было. Не было и копирования механического движения. Но было превращение («перетворення») общей пластики всех исполнителей в самостоятельный сугубо театральный механизм.

Спектакль Курбаса «Газ» начинался с выхода на сцену рабочей массы, подобной древнегреческому хору. Каждый рабочий держал левую руку на плече впереди идущего. Темп движения нарастал и усложнялся, создавая ощущение работы заводского механизма, где каждая деталь вписывается в общую структуру. От одной из групп рабочих отделялся Писец (М. Савченко), доходил до конторки и сливался со стопками бумаг. Появлялся ирреальный персонаж — Белый господин (М. Домашенко) — воплощение «белого ужаса». Пластическое взаимодействие Писца, превратившегося в единственную рабочую функцию, и Белого господина (аллегии газа) контрастировало слаженной работе механизма-массы.

Фигуры Писца и Белого господина ассиметричны, движения дисгармоничны. С момента, когда критической черты, стихийные дисгармоничные жесты вырываются в пространство. Писец бросался к телефону и кричал «Инженер!». Инженер (Ф. Лопатинский) стремительно взбирался на пирамиду, смещенную в левую часть сцены и облепленную рабочими. Музыка и гул машин нарастали и сменялись звуком взрыва. Механизм-масса распадался и тела-детали скатывались с конструкции. Хаотичность, разрешение, умирание воплощалось в пластическом решении и захватывало все пространство сцены.

«Пластика, движение в «Газе» были не просто виртуозными, но концептуальными, такими, которые заставляют говорить о полноценном хореографическом плане спектакля» [11, с. 158]. Этот вывод Н. П. Ермаковой существенно отличается от общепринятого, по которому спектакли Курбаса начала 1920-х годов являются синтезом игровых форм (включая кино), выражением карнавальности и масочности, а также агитационности и социальности. Например: «Сценический «Газ» был решен как ритмическое действие-движение (тут были массовая акробатика, трюки и цирковые номера)» [12, с. 55–56]. По сути, на первый план выходило пластическое массовое действие с хореографией, просчитанной до каждого жеста. Движение сопровождалось энергетич-

ческим наполнением, в некоторых случаях переходило в танец¹, например, в первом действии.

Но те же исследователи отмечают особую роль сложной сценографии в спектаклях Курбаса. «Конструкции как бы давили своей тяжестью, заставляя человека дрожать перед силой индустрии. Действующие лица в спектакле — не живые люди, а образы-маски» [12, с. 56]. Действительно, сложные конструкции выполняли в спектаклях² функцию враждебности, конфликтности персонажей. В этом сказывается подход, противоположный В. Э. Мейерхольду. Его конструктивистские спектакли предполагали решение театральной площадки, максимально способствующее раскрытию актера. Экспрессионистские спектакли Курбаса никогда не допускали использования пространства и сценографии в конструктивистском плане. В частности, в статье художника «Березиля» Вадима Меллера есть намек на противопоставление и традиционному, и мейерхольдовскому театрам: «В старом реалистическом театре декоратор был ремесленником. В условном — дилетантом. Современность требует мастера» [10, с. 133]. Однако та же Н. П. Ермакова делает вывод о конструктивистских принципах спектаклей «Березиля».

В недрах «Березиля» была организована специальная хореографическая мастерская, в которой разрабатывались новые средства телесной выразительности.

Курбас привлек для работы в спектаклях по звуковой выразительности и по актерской энергетике киевского профессора И. А. Кунина, который создал Театр чтеца с использованием «музыки сфер» древнееврейского песнопения. Очевидно, Курбас намеревался использовать энергетические центры и для пластической выразительности. Особенно важно, что Курбас связывает пластическую выразительность актера с системой Франсуа Дельсарта в соответствии с его эмоциональной наполненностью. В статье «Несколько слов о так называемой системе сфер гражданина Кунина» Курбас писал: «До Дельсарта никто никогда не занимался вопросом систематизации жеста. Поэтому систему Дельсарта я понимаю как первую ступень эволюции жеста. Действительно система Дельсарта то ли с помощью изучения ее, то ли эмпирическим путем всеми нами освоена. И хотя, возможно, кто-то не знает терминологии, система, как открытие возможностей, у боль-

¹ Танец Дочери Сына Миллиардера с Офицером, а также танец Дочери с тремя Господами в черном.

² У Л. К. Белецкой речь идет о «Газе».

шинства уже сидит в крови. <...> От дельсартовского жеста через стилизованный, а потом ритмизированный приходим к «перетворенному» жесту, «перетворенному ритмически» [13, с. 587-589].

«Перетворення» (превращение) — основное понятие театральной теории и практики Леся Курбаса. Это — творческое художественное преобразование действительности по четким специфически театральным принципам, проявляющееся во всех средствах сценической выразительности, в том числе в пластике и в жесте. Характерно, что для Лабана отправной точкой в его исканиях также является Дельсарт.

Не вызывает сомнения, что хореография Лабана и пластические решения спектаклей Курбаса — явления однородные и выражают основные принципы экспрессионизма.

Сценический язык Курбаса существенно отличался от театрального языка немецких режиссеров-экспрессионистов. Украинский театровед Х. И. Веселовска считает, что «Большинство постановок произведений немецких экспрессионистов на украинской сцене, в том числе курбасовский «Газ», были мало похожи на немецкие постановки по этим пьесам» [14, с. 64]. Автор в качестве примера ссылается на постановку «Газа» Леопольдом Йеснером в берлинском Шиллер-театре, где пьеса трактовалась в «психологически-реалистическом плане». Можно предположить, что именно Курбас достиг адекватной драматургии полноценной экспрессионистической модели спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хардт И.* Выразительный танец в Германии // Германия. XX век – Модернизм, авангард, постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 502–517.
2. *Sinisi S.* Kandinsky e la sintesi scenica astratta // Il teatro degli anni venti / a cura di L. Vazzoleu. Roma: Bulzoni, 1987. P. 87–96.
3. *Престон-Данлон В.* Рудольф Лабан сегодня и завтра // Танец в XX веке: сб. ст. Волгоград, 1998. 66–75 с.
4. *Сюке А.* Сцены. Танцующее тело: лаборатория восприятия // XX век. М.: НЛО, 2016. Т. 3. С. 351–370.
5. *Максимов В. И.* Театр и балет дада // Вестник Академии Русского балета. 2016. № 6 (47). С. 69–79.

6. *Laban R. v. Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen.* Stuttgart, 1920. 262 S.
7. *Laban R. von. Der moderne Ausdruckstanz.* Wilhelmshaven: Noetzel, 2001. 160 S.
8. *Мандельштам О. Слово и культура.* М.: Сов. писатель, 1987. 320 с.
9. *Шерех Ю. Пороги І запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології.: У 3 т. Харків, 1998. Т. 3. 431 с.*
10. *Ермакова Н. П. МОБ // Авангард и театр. 1910–1920-х годов.* М.: Наука, 2008. 687 с.
11. *Ермакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід.* Київ: Фенікс, 2012. 511 с.
12. *Белецкая Л. К. Украинский советский театр.* Киев: Вища школа, 1984. 223 с.
13. *Курбас Л. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лавінський. Київ: Основи, 2001. С. 586–589.*
14. *Веселовська Г. Український театральний авангард.* Київ: Фенікс, 2010. 367 с.

REFERNCES

1. *Xardt I. Vy`razitel`ny`j tanecz v Germanii // Germaniya. XX vek – Modernizm, avangard, postmodernizm.* М.: ROSSPE`N, 2008. S. 502–517.
2. *Sinisi S. Kandinsky e la sintesi scenica astratta // Il teatro degli anni venti / a cura di L. Vazzoleu.* Roma: Bulzoni, 1987. P. 87–96.
3. *Preston-Danlon V. Rudol`f Laban segodnya i zavtra // Tanecz v XX veke: sb. st. Volgograd, 1998. 66–75 с.*
4. *Syuke A. Sceny` . Tanczuyushhee telo: laboratoriya vospriyatiya // XX vek.* М.: NLO, 2016. Т. 3. S. 351–370.
5. *Maksimov V. I. Teatr i balet dada // Vestnik Akademii Russkogo baleta.* 2016. № 6 (47). S. 69–79.
6. *Laban R. v. Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen.* Stuttgart, 1920. 262 S.

7. *Laban R. von*. Der moderne Ausdruckstanz. Wilhelmshaven: Noetzel, 2001. 160 S.
8. *Mandel'shtam O.* Slovo i kul'tura. M.: Sov. pisatel', 1987. 320 s.
9. *Sherex Yu.* Porogi i zaporizhzhya: Literatura. Mistecztvo. Ideologii.: U 3 t. Har'kiv, 1998. T. 3. 431 s.
10. *Ermakova N. P.* МОБ // Avangard i teatr. 1910–1920-x godov. M.: Nauka, 2008. 687 s.
11. *Ermakova N. P.* Berezil's'ka kul'tura: Istoriya, dosvid. Kiiv: Feniks, 2012. 511 s.
12. *Beleczkaya L. K.* Ukrainskij sovet'skij teatr. Kiev: Vishha shkola, 1984. 223 s.
13. *Kurbas L.* Dekil'ka sliv pro tak zvanu sistemu sfer gromadyanina Kunina // Kurbas L. Filosofiya teatru / Uporyad. M. Lavins'kij. Kiiv: Osnovi, 2001. S. 586–589.
14. *Veselov's'ka G.* Ukrain's'kij teatral'nij avangard. Kiiv: Feniks, 2010. 367 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф.; vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil., Prof.; vadim_maksimov@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 821.161.1 (075.8)

К ВОПРОСУ О СЦЕНИЧНОСТИ ТЕАТРАЛЬНЫХ МИНИАТЮР ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Боева Г. Н.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Б. Морская д. 18, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена проблеме сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева. Анализируя их с помощью историко-культурного, интертекстуального и стилистического методов исследования в контексте культуры кабаре начала XX века, автор останавливается на приемах пародийности, источниках комизма, стратегиях театральной адаптации пьес, а также рецепции постановок критикой и рядовым зрителем. Причины сценического неуспеха андреевских миниатюр связываются с режиссурой, которая не в полной мере использовала заложенный в пьесах ресурс зрелищности, и изменением зрителя в новой социокультурной ситуации.

Ключевые слова: кабаре, театр, развлекательная культура, Леонид Андреев, театральные миниатюры, зрелищность, рецепция, режиссура, пародийность.

THEATRICAL EFFECTIVENESS OF LEONID ANDREEV'S MINIATURE PLAYS

Bueva G. N.¹

¹ St. Petersburg State University of industrial technologies and design, 18, B. Morskaya St., Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

The article is devoted to the problem of theatrical effectiveness of Leonid Andreev's miniature plays. Analyzing them while applying historico-cultural, intertextual, and stylistic methods of research in the context of the

cabaret culture of the beginning of the twentieth century, the author discusses the parodic devices, the sources of the comic, and the strategies of theatrical adaptation of the plays, as well as the reception of their staging by critics and ordinary spectators. Reasons for the lack of popularity of Andreev's miniature plays are attributed to poor stage directing, which did not fully employed the plays' entertaining properties, as well as to the changes of the audience in the new socio-cultural situation.

Keywords: cabaret, theatre, entertainment culture, Leonid Andreev, miniature plays, entertainment properties, reception, stage directing, parodic character.

В последние десятилетия объектом пристального внимания стала «кабаретная драматургия», причем исследуются она как в контексте культуры серебряного века, уже вполне освоенной наукой, так и в контексте культуры развлекательной, «индустрии наслаждений». Стали интересны имена (Чуж-Чуженин), идеологи (А. Р. Кугель), формат театров («капустники» МХТ, фарсы, варьете и пр.), особенности режиссуры, принципы сценичности. В настоящей статье мы остановимся на театральных миниатюрах Леонида Андреева 10-х гг. XX в., во-первых, с точки зрения их сценических возможностей в контексте развлекательной (массовой) культуры, а во-вторых, с точки зрения успеха / неуспеха у современников и причин этого.

«Роман с театром» начинался у Леонида Андреева как взаимный: его «Жизнь Человека» была сенсацией 1907 г., его дальнейшие пьесы имели если не бесспорный успех, то резонанс, а в 10-е гг. он выступил с «Письмами о театре» и декларировал свою теорию «панпсихического театра», которую тут же подкрепил практикой. Поэтому приход Андреева к театру миниатюр тоже был вполне логичным: возникший из театра кабаре формат театра миниатюр стал чрезвычайно актуальным к концу 10-х гг. [1, с. 247-454], когда писатель болезненно переживал спад своей популярности и пытался найти новые творческие стратегии.

«Дух Андреева» витал уже у истоков кабаре: в 1908 г. в «Кривом зеркале» была показана пародия А. Р. Кугеля и З. Д. Бухаровой на две андреевские пьесы — «Жизнь Человека» (1907) и «Дни нашей жизни» (1908) (комический эффект проистекал из совмещения стилистики и образного ряда этих двух столь различных текстов). Пародии на пьесы Андреева, популярные и узнаваемые, упрочатся и в репертуаре театров миниатюр: через год «Невский фарс» представит еще одну пародию

на «Дни нашей жизни», а чуть позже Н. Ф. Балиев покажет пародию на «Екатерину Ивановну» (1913) в московской «Летучей мыши».

Закономерен и приход Андреева-драматурга на сцену петербургского театра миниатюр «Кривое зеркало», который, в соответствии с его названием, был задуман А. Р. Кугелем как театр пародии и за недолгую историю своего существования спародировал почти все формы и виды искусства: традиционную оперу («Вампука, невеста африканская»), балет («Разочарованный лес»), а также различные направления и виды современного искусства (натурализм, футуризм, кинематограф). Первая же миниатюра Андреева для сцены, «Любовь к ближнему», написанная в 1909 г. для Александринского театра и «забракovaná» Театрально-литературным комитетом, была воплощена в «Кривом зеркале» Н. Н. Евреиновым в 1911 г., когда театр уже избавился от столиков и трансформировался из кабаре в профессиональный театр миниатюр.

Однако несмотря на высокую оценку Кугеля, все три одноактные пьесы Андреева, поставленные Евреиновым в «Кривом зеркале», не задержались на сцене и были, скорее, неудачными (1911 — «Любовь к ближнему» и «Прекрасные сабинянки», 1916 — «Монумент»).

В чем заключались причины неуспеха? Евреинов, ставивший театральные миниатюры Андреева, в своих мемуарах назвал их «растянутыми» «злободневными анекдотами в лицах». Однако очевидно, что если перед нами и «анекдоты», как определяет их режиссер, то не «бытовые»: «серьезность» сатирического прицела в этих пьесках делает их «серьезными», критически заряженными. В первой подвергаются сомнению гуманные основы современного общества, делающего из самоубийства человека шоу, рекламу, коммерцию. Во второй агрессивные римляне умышляют у законопослушных сабинян их жен, и эта перипетия проецируется на политическую ситуацию: сабинянки уподобляются «свободам», которые «украдены» у кадетов правительством. В «Монументе» обнажается беспросветно лицемерная, невежественная, некультурная жизнь города Коклюшина — собирательного образа России.

Вопрос о сценичности андреевских миниатюр не столь однозначен. В посвященной театру начала XX века монографии Л. Тихвинская пишет, что они действительно «некривозеркальны» — они, скорее, «театральны» в традиционном смысле этого слова [2, с. 313]. Исследователь также справедливо замечает, что режиссер,

Евреинов, никак не украсил эти спектакли «находками», эксцентрикой, как, например, постановки пьес другого профессионального драматурга на подмостках «Кривого зеркала» — Ф. Сологуба (во «Всегдашних шашнях» (1913) по пьесе «Ванька-ключник и паж Жеан» этой эксцентрики было предостаточно). В самом деле, критика, скорее, не одобряла само сценическое воплощение андреевских миниатюр. Так, один из рецензентов, Э. Бескин, замечает, что Евреинов успешен с «кривозеркальными» авторами (т. е. средними), а в работе с драматургами, имеющими собственный стиль, он терпит фиаско [3]. Лестно отзывается об андреевских миниатюрах А. Кугель, признающий в них своеобразную сценичность.

Так действительно ли сатирические миниатюры Андреева для сцены «написаны в манере традиционных театральных пьес» «старомодно-бытового театра»? И сценичны ли? А если да, то почему они не стали успешными у зрителя?

Во-первых, неуспех андреевского театра миниатюр на сцене во многом был связан с изменением вкусов публики. Театры миниатюр к середине 10-х гг. неуклонно вульгаризируются, и их идея, в основе своей крайне аристократическая, «идет в народ». Читатель 10-х гг., как констатирует К. Чуковский, расслоился на «этажи» и «подэтажи» — образовалась своя «ранжировка» и на развлекательных подмостках. Публика в театрах миниатюр была вообще особого сорта — перетекающая из одного мини-театра в другой, пресыщенная эффектами, «тронутая» гипервыразительной мелодраматической эстетикой раннего кинематографа и вовсе не стремящаяся к решению острых социальных задач. Это был обыватель, нуждавшийся в развлечении. Андреев же, при всей своей репутации «короля ужасов» и почти «порнографа» (после скандальной «Бездны»), приобрел эту славу в «серьезной» литературе и на «большой» сцене, а не на подмостках «а ля гиньоль». Напомним, что в 10-е гг. В. А. Казанский в театре на Литейном ставил «ужасные» пьесы, где врач-психиатр насиловал пациентку, где плескали в лицо кислотой, расчленили трупы и т. п. «Мода на ужасы» пошла в народ. И хотя «Кривое зеркало» не повинно в этом «огрубении вкусов», зритель диктовал свою моду. «Маруся отравилась» побеждала Эдгара По и леонидандреевщину.

Во-вторых, важнейшим фактором неуспеха действительно стала неудачная режиссура (в частности, Н. Евреинова). Андреев и Сологуб, при всей сложности их литературной репутации и сомнительным с точки зрения культурной традиции статусом «модного автора», все

же были слишком литературны — и их пьесы на сцене действительно нуждались в «трюках», в акцентуации приемов.

Тем не менее, в каждой сатирической мини-пьесе Андреева было заложено то, что могло бы принести успех постановке. Сошлемся на театральные мемуары жены Кугеля, актрисы «Кривого зеркала» З. Холмской, которая подробно воссоздает реакцию зала на «Прекрасных сабинянок». Из ее воспоминаний очевидно, что больше всего успехом у зрителей пользовались именно «трюки», сценические приемы воплощения пьесы: акцентированная фактура актеров и особый грим (римляне — brutальные актеры, «мачо», сабиняне — тщедушные, низкорослые, интеллигентски-субтильные), выразительная гротесковая пластика, музыкальное сопровождение (нарочитое изменение тональности исполнения «Марсельезы»). По свидетельству Холмской, особый восторг публики был вызван телодвижениями актеров под музыку (композитора Вл. Эренберга), совмещавшую два контрастирующих друг с другом мотива — «Марсельезу» и «Боже, царя храни», контаминация которых создавала комический эффект: «На первых двух тактах "Марсельезы" сабиняне бодро и решительно делали шаг вперед, но тут мелодия, внезапно оборвавшись, словно опрокидывалась в другую — "Боже, царя храни", заставляя наших трусливых героев робко и покорно пятиться на два шага назад. Этой походкой они маршировали по сцене туда и обратно» [4, с. 10]. В результате получался уморительный марш в духе «Шаг вперед, два шага назад». Политическая серьезность проблематики пьесы не отменяла ее комичности, явленной визуально и на слух. «Литературность» пьесы заменялась и дополнялась иной, зрелищной стилистикой театра миниатюр.

«Прекрасные сабинянки» открываются ремаркой: «Дикая, неблагоустроенная местность. Рассвет. Вооруженные римляне волокут из-за горы похищенных сабинянок, полуодетых красивых женщин. Они сопротивляются, визжат, царапаются; и только одна совершенно спокойна и, кажется, спит на руках несущего ее римлянина. Вскрикивая от боли при новых царапинах, похитители торопливо сваливают женщин в кучу, а сами поспешно отскакивают в сторону, оправляются, едва могут дышать. Визг стихает. Женщины тоже оправляются, недоверчиво следя за движениями похитителей, шепчутся, тихо щебечут» [5, с. 403]. Представим себе, как можно было «развернуть» эту сцену в духе «кабаре», в духе вейнингеринской пьесы Бенедикта «М» и «Ж», которую давали в том же «Кривом зеркале», или в духе шедших там же пьес «Сильный пол» и «Слабый пол». Пьеса идеально вписалась

бы в развлекательный дискурс начала века с его озабоченностью «вопросами пола».

Как видим, «серьезность» проблемы и политический подтекст пьесы не претили вкусам публики (Кугель тоже был «за» проблемный театр). Более того, именно политическая подоплека вызывала бурный смех в зале: смешное исполнение «Марсельезы» ничуть не менее ярко, чем текст, подчеркивало и выявляло политическую физиономию и трусливую половинчатую тактику так называемой «партии народной свободы». Вообще, «Кривое зеркало» никогда не отказывалось от политической сатиры. Проблема была как раз в недостатке пьес такого рода в репертуаре: Холмская сетует в своих мемуарах, что талантливых сатирических пьес было немного, да и цензурные препоны мешали их развитию, поэтому приходилось «брать форму пародии, форму достаточно гибкую, в которую можно было включить не только темы театральные и литературные, но и бытовые» [4, с. 10].

Вторая поставленная в «Кривом зеркале» пьеса Андреева развенчивает главную христианскую ценность — «любовь к ближнему»: незнакомец на скале становится коммерческой сенсацией для общественности (представлены все ее слои и «ячейки» — журналисты, пастор, семья, полиция, Армия спасения, светская общественность в лице дам). Впрочем, и сам факт самоубийства оказывается фикцией, обманом для выкачивания из публики денег. Евреинов пытался придать динамичность фигуре героя на скале, заставляя его корчиться от боли в животе. Вряд ли этот трюк был способен «спасти» постановку. Но в пьесе, помимо комичных диалогов, есть другие «ресурсы» для перевода текста в развлекательное зрелище — и они-то остались нереализованными на сцене. В частности, вся пьеса буквально пронизана музыкальными интермедиями — это и бродячая труппа итальянцев (тенор, баритон, бас, мандолинист, скрипачка), распеваящая «Санта Лючию», и оркестрик Армии спасения (барабан, скрипка и пискливая труба), и — в самом финале — шествие музыкантов с трубами и барабанами, пародирующими рекламу (один из идущих несет плакат с изображением отчаянно волосатого человека с надписью «Я был лысым»). Есть там и ресурсы для эксцентрики — например, дама на осле, который буквально материализуется после упоминания о нем («не возжелай осла ближнего своего»). Пьесу можно расценить как травестию жанра трагедии (по мысли Ю. Н. Тынянова пародия на трагедию — это комедия [6, с. 226]), что подчеркивается репликами о трагизме ситуации (молодой человек намеревается кончить жизнь самоубийством), отсылками к шекспировскому Гамлету.

Такой же двойной, пародийный и сатирический одновременно, посыл и у третьей поставленной «Кривым зеркалом» пьесы Андреева — «Монумент» (1916 г.). В качестве текста-оригинала здесь просвечивает и гоголевский «Ревизор» с его беспросветно затхлой провинциальной атмосферой и самой сюжетной ситуацией «гостя из столицы», и пространство русской литературы («Пушкин — это наше все») с ее мифологией (предложение жены Мухоморова, его «музы», «весь зад Пушкина обсадить деревьями» принимается как спасительное).

Если же говорить о собственно «зрелищном потенциале» этой «комедийки», то он вполне возможен при воплощении «проектов» монумента Пушкину двух скульпторов-конкурентов — Фракова (академиста, представляющего поэта в римской тунике с венком на голове) и Пиджакова (реалиста, у которого Пушкин изображен сморкающимся). Оба проекта по ходу действия демонстрируются авторами в виде рисунков, которые в роли декораций могли бы визуализировать действие и прибавить ему зрелищности.

В другой миниатюре Андреева, «Честь», с жанровым подзаголовком «драма-пародия» (она была поставлена в «Летучей мыши» в Москве в 1912 г.), тоже ощутима пародийная полинаправленность. Во-первых, это пародия на различные варианты трагедии. Это и отсылка к «Гамлету» (явление героя, Генриха, в роли «призрака с горячими губами» и его буквальное превращение в призрак после убийства). Ощутим намек на «трагедию ошибки», правда, в отличие от «Ромео и Джульетты», здесь остается непроясненным, что именно привело к «роковой развязке» (гибели влюбленных за полчаса до их официального воссоединения с позволения короля) — «роковая ошибка» или злонамеренность отца, не согласного с выбором дочери. Финал же пьесы вызывает в памяти «ужасные новеллы» Э. По (в частности, «Падение дома Ашероу»). Во-вторых, в «Чести» ощутимы пародийные отсылки к русскому театру — пушкинскому «Скупому рыцарю», чеховским пьесам. В героине, Эльзе, пародийно просвечивается чеховская героиня, расстающаяся со своим прошлым: Нина Заречная, Аня из «Вишневого сада». Сравним монологи Ани из «Вишневого сада» и Эльзы из пародийной драмы Андреева.

Аня: «... Отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад» [7, с. 345].

Эльза: «Но отчего мне так страшно сегодня? Я не люблю нашего старого заросшего, зеленого пруда; в нем так много лягушек, и они прыгают из воды... брр!» [8, с. 396].

Не эта ли отсылка к Чехову и привлекла мхатовцев, поставивших пьесу-пародию?

«Забракованными» для постановки осталось еще несколько сатирических миниатюр Андреева — «Кающийся» (1913), «Упрямый попугай» (1913) и «Конь в сенате» (1915). Первые две были показаны в Петрограде в Троицком театре соответственно в 1914 и 1915 гг.

Если «Конь в сенате» действительно представляет собой острополитическую сатиру и потому малопредставима на сцене (сам Андреев назвал ее в письме «одноактной нецензурностью для Кривого зеркала» [9, с. 117]), то «Кающийся», как и «Честь», полипародийна и апеллирует к ключевым концептам русской литературы — греху и покаянию. В образе кающегося купца Краснобрюхова, убившего двадцать лет назад девицу, травестируются и прозревший истину герой, и сама ситуация покаяния, знакомая по романам Толстого и Достоевского. В то же время комизм изображенной ситуации отсылает к чеховским рассказам («Хамелеон», «Смерть чиновника»): с точки зрения Лица, раскаяние героя чрезмерно, как раскаяние чеховского Червякова, а в Лице угадывается и современный унтер Пришибеев, и Очумелов (узнав о том, что преступник Краснобрюхов «торговец овощью» и купец первой гильдии, Лицо проникается к нему уважением).

Наконец, «Упрямый попугай» травестирует, как заявлено в подзаголовке, знаменитую «символическую поэму» Э. По (цитата «Ворон каркнул: никогда» вынесена в эпитаф). Зловещий ворон превращается в говорящего попугая, обученного только одному слову: «Дурак». По ходу комедии все ее героини один за другим избавляются от птицы, которая в конце концов оказывается насильно проданной за большие деньги еврейке Менделю (в финале жена, вслед за попугаем, тоже называет его «дураком»). Перед нами пародия, и пародия с острым социальным прицелом: Мендель, персонаж, наделенный специфической национальной речевой характеристикой, изображен как самый безгласный и беззащитный человек, «маленький из маленьких»: он не может даже отказаться от навязываемого ему товара. Таким образом, Андреев и здесь, в развлекательной пьесе, рядящейся в анекдот, ставит острую социально-политическую проблему, связанную с бесправием евреев в российском обществе. Напомним, что в эти годы писатель

принимает активное участие в целом ряде акций в защиту прав евреев (издание сборника «Щит», направленного против дискриминации евреев, создание специального общества, подписание открытых писем и т. п.).

В то же время очевидно, что «Попугая», как и другие мини-комедии Андреева, нельзя рассматривать вне контекста его творчества. Будучи пародиями, театральные миниатюры Андреева еще и самопародийны. Впервые на это обратила внимание Ю. В. Бабичева, сравнившая Андреева с античным драматургом, который смеховым, травестийным вариантом («четвертой драмой») уравновешивал высокую важность трагедийной трилогии — подобным образом Андреев «кривым зеркалом» иронии и самоиронии контролировал самого себя [10, с. 72-75]. Так, «Упрямый попугай» прочитывается в гипертекстуальном пространстве андреевского творчества как травестийная «Жизнь Человека», «Кающийся» идет в контрдансе с «Каиновой печатью», «Прекрасные сабинянки» — с «Екатериной Ивановной» и т. д. Добавим: в контексте «серьезного» творчества Андреева иначе воспринимаются почти все «комедийки» и «пародийные драмы» Андреева: на фоне его «серьезного» творчества получают пародийное осмысление и фальшивая попытка суицида в «Любви к ближнему», и тема женской неверности в «Чести», и все остальные сюжеты и конфликты андреевского мини-театра.

Итак, сатирические миниатюры для сцены Леонида Андреева 10-х гг. вполне могли бы вписаться в развлекательный театральный дискурс своего времени. Представляется, что они вполне адекватны стилистике «театра миниатюр» с его установкой на актуальные полемические темы современности, включая тему «мужского и женского», пародийность (в том числе по отношению к символизму), стилизаторство («римская тема» в «Прекрасных сабинянках» и «Коне в сенате», «собирательный образ» средневековья в «Чести»), «музыкальную составляющую» («Прекрасные сабинянки», «Любовь к ближнему»), анекдотальность («Упрямый попугай», «Конь в сенате»). Заметим, что автопародии тоже входили в жанровый арсенал театра миниатюр [11, с. 322]. Упрочиться в репертуаре и снискать хвалу рецензентов им помешал, с одной стороны, недостаток режиссуры, не в полной мере раскрывавшей заложенный в них сценический «потенциал зрелищности», а с другой — особенности рецепции (изменения аудитории, к встрече с которой драматург «опоздал»). Отдельного исследования заслуживает вопрос о связи мини-театра Андреева 10-х гг. с его же фельетонистикой —

там немало пересечений и в содержании (на уровне проблемы), и в стилистике (пародийность и самопародийность).

ЛИТЕРАТУРА

1. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908-1918 / Э. Анори-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др.; сост. Н. Я. Брукс, Е. Н. Пенская; отв. ред. Е. Я. Курганов. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. 463 с.
2. Тихвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
3. Бескин Эм. «Кривое зеркало» // Раннее утро. 1912. 13 февр. С. 5.
4. Холмская З. Театр «Кривое зеркало» // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 5-11.
5. Андреев Л. Н. Прекрасные сабинянки // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1995. С. 403-427.
6. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 198-226.
7. Чехов А. П. Вишневый сад // Собр. соч.: В 8 т. М.: Библиотека «Огонек». Изд-во «Правда», 1970. Т. 7. С. 317-370.
8. Андреев Л. Н. Честь (Старый граф) // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Худож. лит., 1995. С. 392-402.
9. Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева. М.: Федерация, 1930. 280 с.
10. Бабицева Ю. В. Эволюция жанров русской драмы XIX – начала XX века: Учебное пособие к спецкурсу. Вологда: Изд-во Вологодского гос. пед. ин-та, 1982. 127 с.
11. Букс Н. Феномен Чуж-Чуженина: юрист на кабаретной сцене // Русская развлекательная культура Серебряного века. С. 295-356.

REFERENCES

1. Russkaya razvlekatel'naya kul'tura Serebryanogo veka. 1908-1918 / E. Anori-Saf'e, I. Z. Belobrovceva, N. A. Bogomolov i dr.; sost. N. YA. Bruks,

- E. N. Penskaya; *otv. red.* E. YA. Kurganov. M.: Izd. dom Vysshej shkoly ekonomiki, 2017. 463 p.
2. *Tihvinskaya L. I.* Povsednevnyaya zhizn' teatral'noj bogemy serebryanogo veka. M.: Molodaya Gvardiya, 2005. 527 p.
3. *Beskin Em.* «Krivoe zerkalo» // *Ranee Utro.* 1912. 13 Feb. P. 5.
4. *Holmskaya Z.* Teatr «Krivoe zerkalo» // *Sankt-Peterburgskij Teatral'nyj Zhurnal.* 1994. No. 5. Pp. 5-11.
5. *Andreyev L. N.* Prekrasnye sabinyanki // *Andreev L. N. Col. works.:* In 6 vol. V. 5. M.: Hud. Lit., 1995. Pp. 403-427.
6. *Tynyanov Yu. N.* Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii) // *Tynyanov Yu. N. Poetik. History of Literature. Cinema.* M.: Nauka, 1977. Pp. 198-226.
7. *Chekhov A. P.* Vishnevyy sad // *Col. works.:* In 8 vol. M.: Ogoniok library; Pravda, 1970. V. 7. Pp. 317-370.
8. *Andreyev L. N.* CHest' (Staryj graf) // *Andreev L. N. Col. works.:* In 6 vol. V. 5. M.: Hud. Lit., 1995. Pp. 392-402.
9. *Rekviem: Sbornik pamyati Leonida Andreeva.* M.: Federation, 1930. 280 p.
10. *Babicheva Yu. V.* Evolyuciya zhanrov russkoj dramy XIX – nachala HKH veka: Uchebnoe posobie k speckursu. Vologda: Vologda State. Ped. In-t, 1982. 127 p.
11. *Buks N.* Fenomen CHuzh-CHuzhenina: yurist na kabaretnoj scene // *Russian Entertaining Culture of the Silver Age. 1908-1918.* Pp. 295-356.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Боева Г. Н. – д-р. филол. наук, доц.; g_boeva@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Boeva G. N. – Dr. Habil., Associate professor; g_boeva@rambler.ru

УДК 7.03

БЕАТ ФУРРЕР: АУДИОТЕАТР «ФАМА» В КОНТЕКСТЕ
ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ОПЕРНОГО ЖАНРА

Лаврова С. В.¹

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

Статья посвящена специфической трактовке пространства в оперном театре австрийского композитора Беата Фуррера. На примере оперы «Фама» проводится анализ пространственной драматургии, в результате которого, автор приходит к выводу что пространство и пространственные жесты у Б. Фуррера играют тематическую роль.

Идея «сжатого повествования» становится ведущей. При помощи различных фильтров и сложной пространственной организации, наслаивающихся друг на друга, сходящихся в одну точку и расходящихся звуковых полей, история Шницлера — литературная основа оперы — предстает звуковой драмой, где собственно театральное действие носит скорее фоновый характер, а пространство становится главным действующим лицом.

Ключевые слова: аудиотеатр, звуковое пространство, пространственные жесты, Беат Фуррер, «Фама», современный музыкальный театр, новая музыка.

BEAT FURRER: FAMA AUDIO THEATER IN THE CONTEXT
OF PROBLEMS OF THE MODERN OPERA GENRE

Lavrova S. V.¹

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

The article is devoted to a specific interpretation of space in the opera house of the Austrian composer Beat Furrer. On the example of the opera *Fama*, an analysis of spatial drama is carried out, as a result of which, the author comes to the conclusion that space and spatial gestures in B. Furrer's music, play a thematic role.

The idea of a «concise narrative» becomes the lead. With the help of various filters and complex spatial organization, overlapping, converging

at one point and diverging sound fields, Schnitzler's story — the literary basis of the opera — appears as a sound drama, where the theatrical action itself is more likely to be background in nature, and space becomes the main character.

Keywords: audio theater, sound space, spatial gestures, Beat Furrer, *Fama*, modern musical theater, new music.

Австрийский композитор Бит Фуррер является одной из наиболее значительных фигур на международной арене новой музыки последних тридцати лет. Основатель, руководитель и дирижер ансамбля *Klangforum Wien*, он известен как яркий экспериментатор с музыкальным пространством, которое в его творчестве получает тематическое значение. Одним из наиболее известных и шумевших творческих проектов стала его опера «Фама», которую, тем не менее, оперой он не называет, предпочитая определение аудиотеатр или слуховой театр. Определяя, таким образом, жанр своей оперы «Фама», созданной для большого ансамбля, восьми голосов, актрисы и особого акустического устройства *Klanggebäude* (звуковой коробки или же звуковой камеры), Бит Фуррер подчеркивает первостепенную важность для него в этом произведении пространственного аспекта. *Klanggebäude* — это специальное устройство для создания особого эффекта нахождения реципиента внутри Дома Фамы.

Фама — греко-римская богиня молвы, упомянутая Овидием. Безвременье, в которое погружает героев Фуррер, — это дом богини молвы Фамы, описанный Овидием. Это жилище, открытое всем звукам земли, моря и неба. Оркестр, вынесенный за пределы звуковой камеры, становится объектом, звуки которого словно просачиваются через подвижные четыре стены, которые вращаются в разные стороны, меняя акустические эффекты. В двенадцатой книге «Метаморфоз» Овидий описывает Дом Фамы как гигантское резонансное пространство, которое находится где-то в середине вселенной, между землей, морем и небом, на границах этих трех миров. Это место, откуда мы видим все, что происходит вокруг. Безумие трудно дифференцируемого слухом многоголосия, которое почти не разделить на потоки, проникает в наши уши, готовые принять их. «Вокруг — тысяча разных проемов, но нет единой двери, чтобы закрыть доступ к ней. Днем и ночью этот дом открыт, он возвращает слова и повторяет то, что слышит» [1]. Это описание может показаться нам почти похожим на непрекращающиеся раздражители,

которые ежедневно нападают на современного человека. Потоки медиа и виртуальной информации, которая воспроизводит сама себя вслепую, буквально сводят нас с ума. Для Овидия оглушительный шум и тишина парадоксально соединяются: «это не место, где царит спокойствие и тишина, но оглушительный шум, сформированный из всех звуков мира» [1, с. 66]. Характеристика Дома Фамы, приведенная здесь, напоминает нам атмосферу многих ранних произведений Фуррера, для которых аналогичная идея была центральной темой изначально. Нечто подобное, например, происходит в пьесе для камерного ансамбля «В тишине дома обитает звук» (*In der Stille des Hauses. wohnt ein Ton*), в которой звук окружает слушателя с различных сторон. Текст Овидия нигде не фигурирует в либретто: он дает нам, скорее, ссылку музыкально-эстетического характера на музыку Фуррера. Реализацией основной музыкальной идеи, выраженной в специфическом жанровом определении: «аудиотеатр» (*Hörtheater*) становится проекция особого звукового пространства и тщательно продуманный пространственный композиционный план. «Фама», несмотря на присутствие сюжета из повести Шницлера, это, прежде всего, слуховой театр, а не опера в традиционном понимании жанра. Слушателю нужно погрузиться в звуковые ощущения, оставив все прочее за рамками восприятия: драматическое действие происходит не на сцене, а в музыке, которая отнюдь не сопровождает действие, не комментирует его. Она разворачивает его в сознании слушателя.

Акустический инструментарий и пространственная драматургия: пространство как «метаинструмент»

Звуковая панель *Klanggebäude* (рис. 1) спроектирована таким образом, чтобы все стороны, а также верхняя часть, могли быть полностью открытыми или закрытыми.

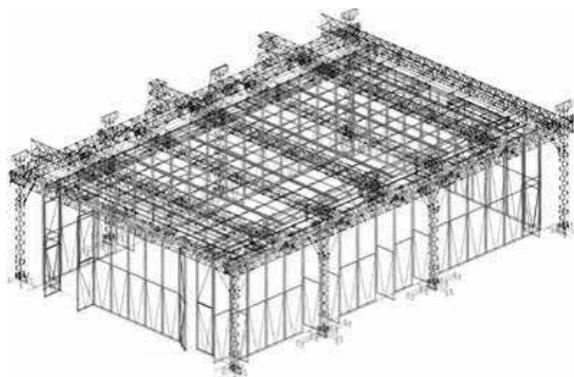


Рис. 1. Звуковая панель Klanggebäude

Звуковая коробка имеет две поверхности: внутреннюю и внешнюю. Одна поверхность покрыта металлическим материалом, который является отражающим и действует как естественный усилитель. Другая сторона использует вещества, которые поглощают или фильтруют звук.

«Мета-слуховое» устройство трансформируется посредством уникальной планировки звукового интерьера непосредственно в момент исполнения: публика, находится внутри Дома Фама, то есть внутри коробки, в то время как само пространство, где находятся музыканты — иное. Его стены состоят исключительно из движущихся элементов, которые позволяют открывать и закрывать, а также вращаться на 180°. Звуковой преобразователь, «резонатор», «метаинструмент» становится центром композиции: все, что происходит, сосредоточено вокруг него, и при этом не используется абсолютно никакого электронного усиления. Все подвержено изменениям его резонанса, и, либо музыканты движутся в пространстве, либо инструменталисты или певцы меняют направление, в котором они проецируют звук. Таким образом, непосредственно через этот звуковой преобразователь накладывается несколько естественных резонансов. Архитектором мобильного пространства стал М. Бёрглер. Размеры составляли 23 м в длину, 15 м в ширину и около 7,5 м в высоту. Коробка имеет каркасную конструкцию с 56 боковыми распашными дверьми и 5 открывающимися и закрывающимися потолочными крыльями. Поверхности дверей и крыльев могут быть в разных позициях и через их можно генерировать у слушателя крайне разнообразные акустические впечатления. Звук отражает и одновременно создает реверберацию,

Начало «Фама» становится отражением строк из философской поэмы «О природе вещей» (*De rerum natura*) Лукреция Кара, в которой он описывают вулкан Этна. Вулкан — это своего рода музыкальный инструмент, наполненный воздухом и газами, создающими оглушительный огненный шум, который мы и слышим в хоровом пении и оркестровых текстурах, без особой необходимости понимания латинского текста Лукреция Кара. Слова словно сливаются с «музыкальной лавой». Приведем текст: «Я слышу огонь... я слышу дождь... я слышу треск небес... я слышу крики детей... я слышу пепел... я слышу в своей памяти... я слышу тишину... я слышу шепот листьев... я слышу ваше дыхание... я слышу стремительный поток реки... я слышу голос старика... я слышу тьму... я слышу смех... я слышу стоны... я слышу крики животных... я слышу грохот скорпионья... я слышу ваше прощальное проща-

ние... я слышу гром... я слышу пение на другом берегу реки... я слышу треск веток... я слышу колокола... я слышу ритм времен года... я слышу твой голос... я слышу...» [2, с. 37].

Литературный источник «Фамы»

Литературной основой стала новелла Артура Шницлера «Барышня Эльза». В основе сюжета — история девушки, которая жертвует своей честью ради того, чтобы возместить долги своего отца. О сути «акустического театра» Фуррер говорил, что отправной точкой послужила мысль о том, что любой звук имеет определенное пространство, движется в пространстве, меняясь при этом. В аудиотеатре «Фама» становится местом действия истории «Барышни Эльзы» (*Fräulein Else*). Эти две основы сочетаются друг с другом через общую концепцию, которая действует как мост между двумя мирами.

Роман Шницлера «Барышня Эльза» [3] — это монодрама, основанная на истории Эльзы, девушки-подростка из высшего сословия венской еврейской семьи. Находясь на отдыхе вместе со своей тетей, она получает телеграмму, которая буквально меняет всю ее жизнь. Она узнает, что у ее отца есть крупные финансовые проблемы, и он может быть в любой момент арестован, если только не соберет деньги, для возврата долга в течение нескольких дней. В письме, которое Эльза написала своей матери за несколько дней до телеграммы, она упомянула, что друг семьи г-н фон Дорсдей отдыхал в том же отеле, что и Эльза. Ее мать просит Эльзу поговорить с Дорсдеем о помощи. Дорсдей соглашается помочь отцу Эльзы, при условии, что Эльза должна будет раздеться перед ним. Предложение шокирует Эльзу, так как Дорсдей — не просто друг их семьи, но и друг отца. Однако любовь Эльзы к отцу заставляет ее пойти на этот шаг, чтобы спасти свою семью от финансового краха. Она оказывается в уязвимой позиции и невозможной для себя ситуации. Единственный способ остаться собой для Эльзы — это самоубийство. Безусловно, что этот сюжет — типичный образец оперной монодрамы. Сам же текст Шницлера также представляет собой монолог, следящий за миром, воспринимаемым исключительно с точки зрения остального. Этот поток сознания связан с диалогами и обрывками разговоров, которые приходят извне. Это чередование звуковых потоков, и прямая атака на слушателя изнутри и снаружи, достигают кульминации в финальной сцене, когда Эльза принимает снотворное и погружается в пограничное состояние между

сном и бодрствованием. В тот момент, когда она уже не может воспринимать окружающий мир, он буквально обрушился на нее. Она утрачивает возможность говорить что-либо, так как весь поток ощущений (от ужаса происходящего) она «выливает» на слушателя. Образ этой афонии, — потери звучности голоса при сохранении возможности говорить шепотом — детализированный Фуррером с клинической точностью, станет метафорой того необратимого разрыва между человеком и окружающим его миром.

Миф и современность

Фуррер довольно часто соединял в своих музыкальных произведениях различные временные уровни, связывая миф с современными сюжетами. Так, например, его опере «Die Blinden» (*Les Aveugles*), согласно одноименной пьесе Мориса Метерлинка, рассказ Платона о пещере создает еще один метафорический уровень; в «Желании» он противопоставил миф об Орфее с радиопостановкой Гюнтера Эйха, а в «Призыве» повествовательный сюжет Маргариты Дюрас «Канабиле Модерато» был погружен в жертвенный дионисийский пир. И только лишь в опере «Нарцисс» человек, созерцающий свое тело в зеркале, должен сформировать такой абсолютный образ, что никакие другие комментарии современного текста не оказываются для композитора целесообразными. Уже в самом литературном тексте Шницлер находит метафору музыкальности языка. С одной стороны, текст представляет собой изложение истории, с другой стороны, в какой-то момент, Эльза теряет сознание, и разрозненные слова, а также различные междометия долетают фрагментарно: «Я летаю... я мечтаю... я сплю... я мечтаю... я-ты...». От этой идеи оказывается только один шаг к фонетическому разложению слов, примененному также Фуррером в «Нарциссе». Этот постоянный конфликт между «внутренним» и «внешним» и становится основой композиции.

Пространственно-акустическая драматургия

Общий план оперы таков: сцена первая — хор, рассказчик (= актриса) и ансамбль; вторая сцена — ансамблевая интерлюдия; третья сцена — рассказчик (= актриса) и ансамбль; четвертая сцена — хор и ансамбль; пятая сцена — рассказчик (= актриса) и ансамбль; шестая сцена — контрабасовая флейта и рассказчик (= актриса); седьмая сцена —

мобильное вокально-инструментальное пространство; восьмая сцена — пространственная инверсия второй сцены.

Первая сцена пространственного театра — это небольшое инструментальное вступление и хор, в котором с большим трудом можно выделить текст «О природе вещей» (*De rerum natura*) Лукреция Кара. Огромные звуковые массы атакуют слушателя в первой сцене. Серия массивных звуковых жестов, акцентированных металлическими звуковыми каскадами, направлена на публику.

Вторая сцена состоит из оркестровой интерлюдии, построенной на том же материале, что и начало концерта для скрипки с оркестром «Другие голоса» (*D'autres voix*). «Другие» голоса, в данном случае, — это заимствованный материал (самоцита), данный без точного повторения инструментов. Музыкальный материал поручен «чужому голосу»: скрипка ведет диалог с другими инструментами через мелкие звуковые жесты — мотивы.

В третьей сцене в разделе, обозначенной композитором как «речитатив», главная героиня Эльза ведет свой внутренний монолог. Через некоторые противоречия она оценивает себя словно со стороны внешнего пространства: «Как странно звучит мой голос!».

Szene III (recitativo)
♩ = ca. 120

Рис. 2. Фуррер «Фама». Третья сцена

Текст четвертой сцены состоит из одной фразы, повторенной несколько раз. Необходимо также подчеркнуть, что Фуррер часто прибегает к текстовому полиязычию и здесь, «Фама» не является исключением. В опере звучит немецкий текст Шницлера, латинский язык (в первом хоровом эпизоде), а также текст из романа «Механика» Карло Эмилио Гадда на итальянском языке (в третьей сцене). «О, в этом мире

боли и страданий должен существовать, далекий и тихий сад!» Звучат два сопрано: одно из них образует своего рода «эхо» другого, вызывая издалека.

В пятой сцене бас-кларнеты, размещенные по обеим сторонам комнаты, которые поддерживают диалог, в то время как две флейты путешествуют в пространстве с остинато, замедленным до крайности, все добавляют несколько редкие резонансы с фигурами кларнета. Текст описывает бодрствующий сон, в котором Эльза воображает себя мертвой: «Я отдыхаю на катафалке в гостиной, свечи зажжены. Длинные свечи, двенадцать длинных свечей, а внизу машина гробовщика уже ждет. Неужели мне всего девятнадцать лет?»

Центром композиции в опере «Фама» становится шестая сцена. В ней развивается диалог между контрабасовой флейтой и голосом. В музыкальном плане это, конечно, дуэт, но с психологической точки зрения флейта также отражает сложный, противоречивый внутренний мир Эльзы, оказывающейся в ситуации крушения представлений о жизни. Находясь в гостиничном номере перед зеркалом, она произносит свой нарциссический монолог.

Szene VI 441
 ♪ = ca. 56
 etwas spielerisch (quasi verschiedene Schlagzeuginstrumente)

Kbnf. (I)
 E.
 Tempo I
 Kbnf. (I)
 E.

Рис. 3. Фуррер. «Фама». Шестая сцена, т. 1-3, т. 10-12, п. контрабасовой флейты

Шестая сцена заканчивается текстом Эльзы, смещающей фокус внимания с созерцания себя в зеркале во внешнее звуковое пространство. «Кто играет на фортепиано»? Шницлер в этом месте текста подразумевал музыкальную цитату нескольких тактов из

«Карнавала Шумана». Фуррер в этом эпизоде создает скорее подобие тональных аллюзий у контрабасовой флейты, которые затемняются эхом бас-кларнетов и аккордеона. Эльза находится во власти головок окружения.

В седьмой сцене звуки в буквальном смысле вращаются вокруг слушателя, так как аудитория оказывается в окружении музыкантов, которые образуют круговое движение звука в пространстве, атакующее слушателя со всех сторон.

Нотный текст образуется соединением мобильных музыкальных паттернов (рис. 4) и детальным описанием пространственной диспозиции каждого инструмента (рис. 5).

The image contains two musical score excerpts, labeled 'Study 1' and 'Study 2'. Each excerpt shows three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with various dynamic markings such as 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano). There are also some performance instructions like 'ppp < pp' and 'ppp < pp' with arrows indicating the direction of the sound or movement.

- The instrument are placed around the audience.
- Entries - see following plan.
- At first, read the nine-part mobile from top left to the right.
Play ad libitum after that.
- The length of a sound should be as long as the length of a breath or a stroke of the bow.
- The sound should revolve the audience.
Start always toneless.
- The particular elements are always separated by a pause from 2" to approximately 16".
- Concerning the dynamics:
the sounds seem to approach and move apart

then in different tempi: $\overset{\circ}{\circ} \text{ppp} \text{>} \text{>}$ to $\overset{\circ}{\circ} \text{ppp} \text{>} \text{>}$

- $\overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}} = \text{Different tempi. } (\text{♩} = \text{ca. } 60)$

- The chart of the partial tones (Notes 1-64 and their variances of the temperate chromaticism):

Рис. 4. Фуррер. «Фама» (партитура). Седьмая сцена

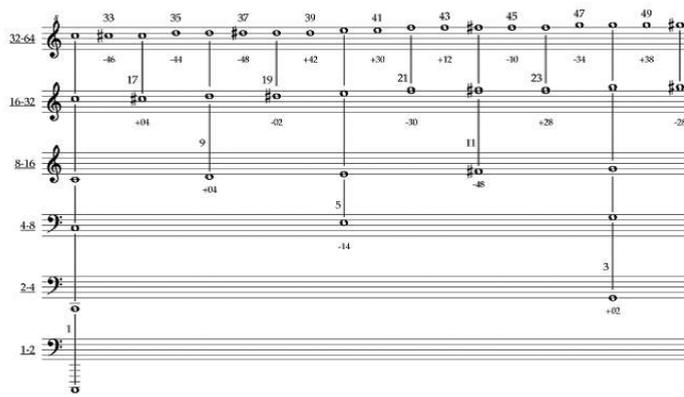


Рис. 5. Фуррер. «Фама» (партитура). Седьмая сцена (шкала высот)

Инструменты расположены вокруг публики, в первую очередь необходимо принять во внимание девять мобильных паттернов, которые читаются слева направо. Длина звуков должна соответствовать продолжительности «вдоха и выдоха» и она отражена в строчке над нотным текстом. Звук должен вращаться вокруг публики; начало должно быть во всех случаях беззвучным, чтобы звук выходил из тишины. Отдельные сегменты должны разделяться паузами, продолжительностью от 2 до 16 секунд. Относительно динамики, композитор говорит, что звук должен быть «приближающимся и раздвигающимся», существуя в различных темпах. Шкала высот (примечания 1–64) — это варианты отклонений от темперированных звуков.

В музыке Фуррера особое внимание уделяется идее внутреннего конфликта, отражающегося, как в горизонтальном, так и в вертикальном музыкальном измерении. Именно эту идею многомерности человеческого сознания и слухового восприятия он решает через пространственную драматургию своей аудио-драмы.

Слово и текст

Использование произнесенного слова, пения, а также процессов, которые связывают их (слово и пение), является характерной чертой оперного творчества Фуррера. Голос играет главную роль в музыкальном театре Фуррера, но представлен совершенно в ином контексте, нежели в традиционном оперном театре. Встреча Фуррера с музыкальным языком Сальваторе Шаррино побудила его вернуться к первоначальному источнику говорящего голоса и начать сочинять вокальные

партии, используя присущие разговорному языку атрибуты, таким образом, исследуя пространство между пением и языком речи. Фуррер говорит: «Мой опыт работы с операми Шаррино мне во многом помог. Тесная связь с языком, создание вокальной части через сам язык, а не через применение какой-либо абстрактной гармонии, ритмики или системы любого рода... Для меня это была очень важная работа, потому что она побудила меня вернуться к разговорной речи. Я использовал разговорный язык раньше в *Die Blinden*, однако по-другому. Сейчас я сосредоточен на поисках, прежде всего, переходных точек между речью и пением» [4, S. 16]. В опере «Нарцисс» (1994) «фрагментация» языка составляла ядро драматического формирования инструментальной части произведения. Этот метод становится эффективным благодаря отрыву, непрерывному развитию и соответствующему перекрытию между музыкальными частицами – процессу, прямо аналогичному фрагментации языка. Но, что более важно, говорящий голос является чрезвычайно эффективным средством выражения, как, например, в монологах Эльзы в опере «Фама»: «Тот факт, что в опере, – говорит Фуррер, – нужны тексты, которые можно было бы просто прочитать, мне просто недостаточен. Меня интересует процесс перехода от речи к пению» [4, S. 10].

Голос становится средством выражения, удаленным от искусственности человеческого голоса в опере. Пение, по словам Фуррера, должно обладать тем воплощенным качеством, которое делает даже повседневную речь привлекательной: способностью передавать обилие информации через звук голоса. Это, по его мнению, должно быть в центре внимания. Таким образом, он начинает с говорящего голоса, а затем представляет различные типы развития посредством ритмических аллюзий или звуковых «фильтров», постепенно наслаивающиеся на звук голоса. Следовательно, пение уступает богатому спектру градаций между самим собой и человеческой речью. Фактически, человеческая изоляция тематически находится на переднем крае этих работ музыкального театра и находит свою аналогию в способе использования музыкального материала. Материал экспонируется и развивается не столько в блочных структурах, сколько в микроструктурах. «Огромная ритмическая энергия продвигает работу вперед, с тесно выровненными высотами и большой экономией в динамике, создавая тем самым парадокс структурного метода. Сам Фуррер в программе к «Нарциссу» использует термин «процессуально-фигуративная форма» (*prozessuale (n) Figur*), то есть форма, которая включает в себя собственный метод, помогающий в развитии музыки» [4, S. 15].

С 1990-х годов Фуррер описывает свою работу как исследование конкретного звука, его многослойности, сопоставимое с тем, что делает археолог [5, S. 10]. Эти слои систематизированы общим процессом: идея сжатого повествования создает весьма сложную пространственно-временную матрицу. Ее элементы накладываются, помещаются во времени или оказываются скрытыми с помощью фильтрации. Именно это «сжатое повествование» становится главной идеей аудиотеатра «Фамма». Скрытая, размытая при помощи различных фильтров и сложной пространственной организации наслаивающихся друг на друга, сходящихся в одну точку и расходящихся звуковых полей, история Шницлера предстает звуковой драмой, где собственно театральное действие носит скорее фоновый характер, а пространство становится главным действующим лицом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Овидий Назон*. *Метаморфозы*. М.: Художественная литература, 1977. 730 с.
2. *Тит Лукреций Кар*. *О природе вещей*. М.: Художественная литература, 1983. 384 с.
3. *Шницлер А.* Барышня Эльза: сб. новелл / пер. с нем. СПб.: Северо-Запад, 1994. С. 171-240.
4. *Furrer B.* Interviewed by Patrick Müller. Basel, Mögliche Orte der Handlung: Invocation, 2003. 27 S.
5. *Furrer B.* Interviewed by Jörg Peter Hiekel. Talk given at International summer course for New Music in Darmstadt. Darmstadt: Musiktheatre im Raum, 2006.
6. *Furrer B.* FAMA (full score). Bärenreiter Verlag. AG Basel. 2005.
7. *Unger J.* Text & Textur – Fragmente in Begehen von Beat Furrer angestrebter akademischer Grad Magister der Philosophie (Mag.phil.), Wien. 2011. 128 S.
8. *Porfiriadis A.* On approaching the music theatre of Beat Furrer URL: https://www.academia.edu/15429857/On_approaching_the_music_theatre_of_Beat_Furrer (дата обращения 10.11.2019).
9. *Cloot J.* Vielschichtiges erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater // *Neue Zeitschrift für Musik*. 2008. Nr. 2. P. 58–60.

REFERENCES

1. *Ovidij Nazon*. *Metamorfozy`*. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1977. 730 s.
2. Tit Lukrecij Kar. *O prirode veshhej*. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1983. 384 s.
3. *Shniczler A*. *Bary`shnya E`l`za: sb. novell / per. s nem.* SPb.: Severo-Zapad, 1994. S. 171-240.
4. *Furrer B*. Interviewed by Patrick Müller. Basel, *Mögliche Orte der Handlung: Invocation*, 2003. 27 S.
5. *Furrer B*. Interviewed by Jörg Peter Hiekel. Talk given at International summer course for New Music in Darmstadt. Darmstadt: Musiktheatre im Raum, 2006.
6. *Furrer B*. *FAMA (full score)*. Bärenreiter Verlag. AG Basel. 2005.
7. *Unger J*. *Text & Textur – Fragmente in Begehen von Beat Furrer angestrebter akademischer Grad Magister der Philosophie (Mag.phil.)*, Wien. 2011. 128 S.
8. *Porfiriadis A*. On approaching the music theatre of Beat Furrer URL: https://www.academia.edu/15429857/On_approaching_the_music_theatre_of_Beat_Furrer (data obrashheniya 10.11.2019).
9. *Cloot J*. *Vielschichtiges erzählen. Innenwelt und Außenwelt in Beat Furrers Musiktheater // Neue Zeitschrift für Musik*. 2008. Nr. 2. P. 58–60.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

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

Researcher ID: U-3307-2017

УДК 7.038.531

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ В ТЕОРИИ АКЦИОНИСТСКОГО ИСКУССТВА

Меньшиков Л. А.¹

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

В статье рассматривается теория искусства интермедиа, разработанная на материале рождавшегося в 1960-е годы акционизма американским теоретиком и художником Ричардом (Диком) Хиггинсом. Прослеживаются истоки данной теории в практике авангардного искусства середины XX века и в социально-культурном контексте эпохи. Проявление синтетических тенденций в искусстве этого времени выражалось в иных формах, неизвестных ранее в художественной практике. Это требовало нового теоретического осмысления данной тенденции, которое было осуществлено в рамках неодадаистских манифестов. На основании анализа этих манифестов делаются выводы о специфике новых гибридов, возникавших в акционистских практиках. В результате обнаруживается связь трансгрессивности постмодернистского искусства и интермедиальных практик, которые через новые формы синтеза вели к возникновению неискусства как деятельности, разрушавшей границы художественного.

Ключевые слова: интермедиа, интермедиальность, акционизм, неодадаизм, авангард, синтез искусств, интердисциплинарность, постмодернизм, морфология искусства, виды искусства, трансгрессия.

INTERMEDIAL PRACTICES IN THEORY OF ACTION ART

Menshikov L. A.¹

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

The article discusses the theory of intermedial art, developed on the basis of Action Art in the 1960s by American theorist and artist Richard (Dick) Higgins. The origins of this theory are traced in the practice of Avant-Garde art of the mid-twentieth century and in the socio-cultural context of the epoch. The manifestation of synthetic trends in the art of this time was

expressed in other forms, which was unknown in artistic practices previously. This required a new theoretical foundation of this trend, which was carried out in the framework of Neo-Dada manifestos. Based on the analysis of these manifestos conclusions are drawn. They have shown the specifics of new hybrids that had arisen in actionist practices. As a result, a correlation between the transgressiveness of postmodern art and intermedial practices is found. Its led to the emergence of intermedia as an activity that destroyed the boundaries of art through new forms of synthesis.

Keywords: intermedia, intermediality, Action Art, Neo-Dada, Avant-Garde, synthesis of arts, interdisciplinarity, postmodernity, morphology of art, art forms, transgression.

Термин интермедиа введён в употребление художником и теоретиком флюксуса Ричардом (Диком) Хиггинсом в середине 1960-х годов для описания междисциплинарных художественных форм, которые систематически появлялись в искусстве на протяжении первой половины XX века и стали центральным явлением в искусстве авангарда 1950–1960-х годов; «многие историки доверяют ему приоритет в использовании термина в современном смысле» [1, р. 11]. Он первым объявил, что «сущность интермедиа сводится к преодолению разделения искусств на дискретные формы в соответствии с используемыми выразительными средствами» [2, р. 67], и тем самым положил начало объяснению новых художественных практик, опиравшихся на этот принцип.

Сочетания графики и поэзии, или живописи и театра, возникавшие в это время, не могли быть описаны посредством обычных искусствоведческих терминов, таких как «синтез искусств». В них соединение разных медиа оказывалось гораздо более прочным, эти медиа не могли быть выделены как отдельные и не могли быть восприняты вне целого художественного произведения. Именно поэтому для их характеристики требовался новый термин — «интермедиа» как нечто, существующее между разными выразительными средствами. В рамках интермедиа новые синтезы, возникавшие между жанрами, могли создавать различные формы, которые объединялись общей стратегией слияния разных выразительных средств. Хиггинс видел в этой тенденции самое интересное в современном ему искусстве и определял цель нового поколения художников как пересечение всеми возможными способами границ существующих видов, родов и

жанров и введение в сферу искусства того, что находится за его пределами. В то же время сходные явления в художественной жизни описывали с использованием других аналогичных терминов. Р. Барт употреблял применительно к таким трансгрессивным произведениям термин «интердисциплинарный объект — тот, который не может быть обнаружен, возобновлён, изобретён». «О трансдисциплинарном... как модели для описания того, что существует промежуточное искусство» [3, р. 186], писал Ф. Гваттари. Но в практике флюксуса возобладал взгляд Хиггинса.

После него с 1967 года интермедиа стал описывать Джин Янгблуд, который в своей колонке «Интермедиа» в «Los Angeles Free Press» представлял их способом расширения художественного сознания людей. Его задача — превратить всех людей в художников посредством передачи искусства от одного к другому. Её достижение возможно, поскольку интермедиальное искусство будет обращаться к тому или иному человеку в первую очередь через тот канал связи, который ему доступен, и тем самым окажется доступным всем, задействуя разные каналы. А затем искусство будет развивать в каждом и те каналы, к восприятию которых тот или иной человек был не готов. Янгблуд считал, что особенно эффективно интермедиальные связи будут возникать в искусстве, связанном с новыми медиа, поскольку «ни кино, ни его преемники не будут зависеть от конкретной формы оборудования — другими словами, машина не является выразительным средством» [4, р. 19], и поэтому результат восприятия перестаёт быть связанным с каналом передачи информации. Его мысли из газетных колонок были собраны в книге 1970 года Р. Бакминстером Фуллером, также поддерживавшим эту идею [5]. Именно в такой формулировке «термин «интермедиа» входит в оборот в контексте объединения медиа, что далеко от более радикальной формулировки Дика Хиггинса интермедиа как произведения искусства и художественной практики, которая преодолела подразделение произведений искусства на отдельные самостоятельные виды» [4, р. 19]. Благодаря интересам этих авторов понятие расширило своё содержание, поскольку в трактовке Янгблуда и Фуллера «использование термина интермедиа было первоначально связано с кинематографическим андеграундом» [6, р. 14].

Первым теоретическим сочинением, в котором обосновывалась роль интермедиа в искусстве, был очерк Д. Хиггинса 1965 года, ставший одним из манифестов флюксус-движения [7]. В нём автор начинал исследование интермедиальных форм с объявления о том, что

лучшие работы современных художников создаются с использованием разных медиа и «находятся между средствами выражения разных видов искусств» [8, р. 49]. К первым таким работам исторически относились те, что происходили «из новой ветви авангардных художников, появившихся в конце 1950-х годов» и интересовавшихся «гибридизированными видами искусства (такими как почтовое искусство)» [9, р. 2]. Он считал, что разделение выразительных средств между разными видами искусства не было внеисторическим явлением и не имеет абсолютной ценности. Оно возникло лишь в эпоху Ренессанса, до которой такого разделения не наблюдалось. Это значит, что нет никаких препятствий для возникновения такого искусства, в котором не будет разделения выразительных средств. Хиггинс связывал идею отдельных искусств с формой социальной организации, которая составляла основу современного способа производства и восходила к цеховой организации позднего средневековья. По его мнению, «идея, что живопись сделана из красок на холсте или что скульптура не должна быть покрашена, характерна для типа социального мышления, дробящего общество на дворянство с его различными подразделениями, нетитулованное дворянство, ремесленников, рабов и безземельных рабочих» [8, р. 49]. То есть природа разделённых видов искусства, составляющих его систему классического типа, восходит к «феодальной концепции социального бытия». Такой механистический подход к пониманию искусства существовал долгое время, пока сохранялась прямая зависимость искусства от производства, он был релевантным в эпоху промышленных революций. Он не теряет своей актуальности и теперь, оставаясь действенным и во время информатизации, компьютеризации и автоматизации искусства, которая составляет суть третьей и четвёртой промышленных революций, ведущих к разрушению этой системы. Но в художественной сфере эти отличия постепенно стирались, «универсальные ожидания и эстетическая определённость, свойственные конкретному выразительному средству, отрицались» [6, р. 14], чему соответствовали и аналогичные процессы в общественной жизни.

Это происходило потому, что те социальные изменения, которые наблюдались в середине XX века и которые характеризовали жизнь современного общества, вели к тому, что структура общества теряла свою стройность и однозначность и перестала способствовать структурированию и чёткому разделению в области искусств. Социальные теории обнаруживали признаки того, что альтернатива бесклассового общества может стать реальностью. А такому обществу,

по мнению Хиггинса, разделение на устойчивые категории в любой области, в том числе и в сфере художественной, абсолютно не важно. Изменение в системе искусств и в их соотношениях друг с другом явилось следствием глобализации. Оно касалось становящейся «интернациональной» цивилизации в целом. Стирались возникшие было в эпоху авангарда границы между массовым и элитарным: «Кастро работает в тростниковых полях. Мэр Нью-Йорка Линдси идёт пешком на работу во время забастовки в метро» [8, р. 49]. Фактором, стиравшим различия между разными формами культуры (приводящим к эклектизму) или различия между разными формами искусства (приводящим к возникновению интермедиального синтеза), являлся именно социальный популизм как усиливающаяся тенденция в современном обществе. Поэтому неправильно понимать появление интермедиа как изменение только в художественном мире. Это — новая «социально-экономическая структура, решительно отвергающая способ мышления в «категориях» и «рубриках» для утверждения целостности взгляда на мир во всех сферах жизни, включая повседневное», а «ссылки на интермедиальные работы как синтетические работы упускают из вида социально-критическое измерение, без которого интермедиа не могут быть поняты, поскольку включают критику существовавшей системы искусства» [10, р. 263]. Такую взаимосвязь искусства и цивилизации Хиггинс характеризовал как «диалектику веков», в соответствии с которой основная задача в понимании современного искусства заключается в том, чтобы «описывать работу согласно её собственным чувственно воспринимаемым моментам в контексте времени, класса, культуры» [11, р. 3]. Только тогда станут понятными причины тенденций к синтезу или разделению.

Стремление к слиянию обнаруживается в первую очередь в тех произведениях искусства, которые создавались в рамках авангардных направлений и могут быть отнесены к чётко определённой форме — одной или другой. Хиггинс считал, что те из них, в которых эта тенденция не проявляется, не имеют будущего, они представляют собой пережиток прежней культурной и социальной ситуации. Таковы, например, картины, «дорогие объекты ручной работы, предназначенные, чтобы украшать стены домов богачей или чтобы благодаря их (или правительственной) щедрости, быть показанными большому количеству людей и дать им чувство прекрасного» [8, р. 49]. Такое их использование было возможно в рамках строго иерархизованного общества, но во второй половине XX века они перестают работать, потому что не допускают диалогичности.

Столь же исчерпаны, по мнению Хиггинса, и ресурсы поп-арта, которому нет места в искусстве будущего. Его сильной стороной, полезной для становления нового искусства, являлось использование элементов повседневной жизни как цитат, фрагментов, без комментирования, применение многосторонности жизни для создания многостороннего искусства. Но он не имел будущего, потому что ограничивал себя в выборе выразительных средств, которые использовал, явно предпочитая одни из них другим. А кроме того, он воспринимал искусство как социальное явление с прежним статусом, обращаясь к его старым и всем понятным функциям (ведущее место среди которых, как считал Хиггинс, принадлежит украшению и наслаждению), не уделяя внимания потребностям современного меняющегося общества и намерениям художников, участвовавших в этих направлениях. Такая же судьба ждала и другие направления в авангарде, которые следовали аналогичным эстетическим принципам. В изобразительном искусстве, по мнению Хиггинса, появится другое искусство, которое будет «бунтом против давнего сопротивления экспериментированию с сочетаниями различных искусств, которое простиралось, по крайней мере, до «Лаокоона» Г. Э. Лессинга». Этот труд утвердил «требования каждому виду искусства оставаться на своём месте, сохранять эстетическую «чистоту»» [12, р. 62]. Интермедиа в момент своего возникновения были экспериментальной площадкой, которая возникала как временная ситуация, как обстоятельства в рамках определённого художественного пространства. В её рамках художник мог попробовать свои силы в том, в чём он не был профессионалом, но что могло вдохновить его на открытие новых творческих горизонтов: «Художник, специализирующийся в одном искусстве, мог работать в другом или использовать структуры другого или работать в нескольких сразу. Музыкант мог рассказывать истории; режиссёр мог сделать фильм из холста, огня и двигающихся человеческих тел; скульптор мог управлять временем; танцоры могли действовать, петь или произносить шутки» [13, р. 5]. Тем самым происходило свободное и ничем не ограниченное перемешивание искусств.

Если пытаться выявлять ведущие тенденции в искусстве XX века, приведшие к появлению интермедиа, то становится очевидным, что наиболее влиятельной и расширяющейся оказалась линия, восходящая к М. Дюшану. По мнению Хиггинса, «одна из причин того, что объекты Дюшана всё больше увеличивают свою аудиторию, в то время как голос Пикассо исчезает, это то, что работы Дюшана действительно находятся между разными выразительными средствами — между скульптурой и

чем-то ещё, в то время как работы Пикассо с готовностью поддаются классификации как раскрашенный орнамент» [8, р. 49]. Для создания нового искусства предлагалось вторгаться во все возможные области между видами искусств, которые могли соединяться. Например, так, как это делал, вторгаясь в пространство между коллажем и фотографией, немец Джон Хартфилд, который создал искусство, являющееся, по словам Хиггинса, самой значительной графикой XX века и вместе с тем самым действенным и сильным политическим искусством. Хиггинс в целом понимал «разрушение границ выразительных средств как следствие политических причин и социальных задач, которые смешивали искусство, эстетику и стремление к изменению мира» [14, р. 28], придавая искусству действенность и ангажированность.

Ценность деятельности Дюшана для теории и практики интермедиального искусства заключалась в том, что редимейд, или найденный объект, в наиболее точном смысле становится интермедиа, так как он изначально не мог соответствовать одному чистому выразительному средству. Поэтому интермедиальные отношения нужно искать в первую очередь в жизни, которая не может быть сведена к одному медиуму. Она заставляла художников делать работы, которые «были открытыми, экспериментальными и бросающими вызов системе искусств — те, которые были расположены в области между художественными медиа и повседневными объектами» [15, р. 13]. Любой готовый объект в силу того, что он представляет собой реальный предмет, превращённый в медиа, предполагает нахождение в области «между» — между художественными выразительными средствами и жизненными медиа. Именно благодаря этому его место в системе искусств оказывается гораздо более неопределённым, особенно в сопоставлении с выразительными средствами разных искусств. И для Хиггинса «искусство существовало в сфере обыденных явлений, возникало через процессы человеческого общения» [16, р. 25]. Это придавало ему интермедиальность, потому что невозможно, например, назвать своим наименованием работу, которая находилась бы между живописью и обувью, или уж тем более определить её место в системе искусств, во всём многообразии выразительных средств. Неодадаистские эксперименты, в частности поп-артистские произведения, отчасти решают эту проблему, поскольку пытаются соединить бытовой предмет и художественный объект, создавая произведения, внешне неотличимые от бытовых предметов, но не являющиеся ими. Например, скульптура Класа Ольденбурга не является скульптурой, которая находится между скульптурой и гамбургерами или скульптурой и мороженым,

не имеет определённого места в системе искусств, а занимает всякий раз новое место. Хоть мороженое Ольденбурга и выглядит, как мороженое, но оно им не является, поскольку несъедобно; хоть оно и выглядит, как скульптура, но ею также не является. Именно в таких необычных сочетаниях разных реальностей, разных медиа, Хиггинс видит путь для художников, на котором многое может быть сделано в направлении открытия эстетических возможностей. Этот путь обнаруживается, если начать «играть с текстом как визуальным средством» [17, р. 2]. Тогда в искусстве должна возникнуть ситуация, в которой в каждом художественном явлении «интермедиа позволили бы тексту функционировать на нескольких уровнях: одновременно как графический элемент и как поэтический текст» [17, р. 2]. Поэтому «флюксус попытался и продолжает пытаться подойти к границам, где выразительные средства разных искусств пересекаются друг с другом» [17, р. 2] и выходят за границы искусства так, что художнику оказывается одинаково возможным «посвятить себя и салатам и рыбе, и политическим выступлениям и фотографической съёмке, и искусству и неискусству» [18, р. 730]. Или — как призывает Хиггинс: «Давайте настойчиво искать искусство, которое кудахчет и заполняет наши кишки» [18, р. 730].

Такая тенденция впервые проявила себя в изобразительном искусстве, она стала определяющей в середине 1950-х, когда многие живописцы начали понимать неуместность живописи, в первую очередь абстрактного экспрессионизма, который был доминирующим направлением. Интермедиальное движение началось из живописи, когда такие живописцы как Роберт Раушенберг и Аллан Кэпроу в США, Вольф Фостелл в Германии актуализировали художественное наследие кубизма и дадаизма и обратились к коллажу или к деколлажу как способам создания живописных работ. Они постепенно уничтожали отдельные элементы живописи и занимали место живописи другими средствами, заменяя и изменяя компоненты визуальных произведений. Следуя идеям и практике Дюшана, они начали включать всё более и более неподходящие медиа и объекты в свои работы. Хиггинс, анализируя эти практики, «описал интермедиа как комбинацию или неожиданный коллаж традиционно разделённых искусств» [19, р. 192]. В этом смысле интермедиальными работами являются произведения Раушенберга, названные им «комбайнами» («объединениями»), в которых он испробовал возможности соединения самых противоречивых и неподходящих друг к другу медиа (вплоть до козы в резиновой шине). В этом же смысле интермедиальными работами являются и произведения Кэпроу,

который, размышляя об отношениях зрителя и произведения, создал интермедиальные формы, названные инвайронментами («окружающей средой»). В них он соединял в одной реальности произведение и зрителя, помещая в свои вещи зеркала так, чтобы «помочь зрителю чувствовать себя более включённым в художественное творчество» [19, р. 192]. Эти «обволакивающие» коллажи «окружали» зрителя, отсюда возникло их название. С весны 1958 года он начал включать в коллаж в качестве составляющей уже не отражения зрителей, а их самих, живых людей, производивших некоторые действия, и назвал это хеппенингом («случаем»). Так авангардный коллаж, который представлял собой «вклеивание» близких к живописи визуальных фрагментов в пространство картины, был переосмыслен как интермедиальный коллаж, как многообразие форм искусства интермедиа.

Другим источником интермедиальности стал театр. Обратившись с критикой к театру как месту рождения интермедиальных форм, Хиггинс начал с критики классического сценического театра, который, по его мнению, также исчерпал себя. Современный сценический театр всё ещё оставался, как он писал, реализацией общественных идеалов XVII века. Есть некоторые незначительные (с точки зрения выхода за рамки драматической формы) структурные различия между классицизмом и современностью, но это различия лишь в рамках одной формы театра, несопоставимые с изменениями, произошедшими за это время в технике, в политической и социальной сферах. Технологические и культурные последствия первых двух промышленных революций полностью исчерпаны, а в искусстве всё ещё заметно наследие XVII века. Драматический театр, как отмечал Хиггинс, в середине XX века всё ещё механически разделён: в нём независимо друг от друга существовали и неестественно соединялись исполнители, отделённая от них публика, технический персонал, декорации, реквизит и чёткий сценарий. Однажды появившись в качестве условного средства, это разделение на протяжении нескольких веков оставалось неизменным и неспособным выразить окружающий мир. Изменения, которые происходили в классическом театре на протяжении его истории, по мнению Хиггинса, не позволяли выйти за его рамки, не позволяли считать ценным что-либо кроме того, к чему мы привыкли в этом традиционном театре. Незначительные инновации не изменяли сути театрального искусства, а вращались вокруг одних и тех же его составляющих: менялось устройство сцены, менялась форма пьесы и прочее. Но театральные школы продолжали выпускать актёров и другой театральный персонал, работавший по-старому. Это не соответствовало

современной культурной ситуации, выразительные средства драмы в новой социальной обстановке оказались странными и искусственными. Причина этого — мобильность и гибкость современного человека, которой традиционный театр не соответствовал: «Он был сделан для Версаля и для сидящих людей, а не для моторизованных живых демонов, которые проезжают по шестьсот миль в неделю. С тех пор, как мы стали думать на уровне восьмидесяти пяти миль в час, театр не говорит нам ничего» [8, p. 50].

С целью достижения соответствия театрального искусства современному мировоззрению началось изменение идеи театра как такового. В 1960–1970-е годы художники объявили войну театральному сценарию, пьесе как цепочке последовательных событий, в чём виделось «перспективное переоткрытие и возобновление традиционно разделённой и механистической западной театральной традиции» [19, p. 192]. Для этого было недостаточно импровизации, поскольку актёры, подготовленные в рамках школы традиционного театра, импровизировали, имитируя существование сценария. Хиггинс предлагал действовать так, как будто художник может остановить время последовательного сценария и разрушить его длительность. Это можно делать путём систематического удаления структурных элементов театра, с последующей их заменой выразительными средствами других искусств, что создаёт «комбинированную структуру синтаксических элементов, которые взяты больше чем из одного искусства, но объединены в одну и таким образом преобразованы в новое состояние» [20, p. 47], которое и есть интермедиа.

В качестве примера такого подхода к театру Хиггинс приводит свою пьесу, написанную им первой, в то время, когда ему казалось, что театр закончился. Это случилось в 1958 году. В пьесе «Многоярусная палуба» в любое время может произойти любое событие, но для того, чтобы оно произошло, должен появиться специальный сигнал. Сигналы производились цветными огнями. Цветные огни могли использоваться где угодно, поэтому реакция неподготовленной публики не могла быть жёстко привязана к ситуации. Это преодолеvalo разделение исполнителей и публики, поскольку ситуация игры возникала случайно, она не была определена в отношении использования конкретных выразительных средств и образов, ни публика, ни исполнители ничего о ней не знали, кроме того, что она происходит по сигналу. К аналогичным экспериментам, где театр заменялся лишь сигналом, обозначавшим начало действия, тем самым переводя участников из одного времени в

другое — из профанного времени повседневности в сакральное время искусства, — в этот период обратились и другие художники. Эл Хансен в то же время пришёл к аналогичному пониманию пьесы от экспериментов в области графической нотации, где средствами графики определялось время звучания. В то же время Нам Джун Пайк и Бенджамин Паттерсон в Германии стали устраивать музыкальные эксперименты, в которых от исполнения музыкального произведения оставалось лишь обозначение места его исполнения, а само музыкальное звучание заменялось немзыкальными ивентами и акциями.

Хиггинс это движение называет развитием хеппенинга как интермедиального искусства, как пространства между коллажем, музыкой и театром, неизвестного ранее искусству. Вместе с тем, он подчёркивает отличие интермедиа «от похожих терминов, таких как хеппенинг и ивент» [6, р. 14], объясняя это отличие связью интермедиа с кинематографом, хеппенинга — с театром, а ивента — с музыкой. Для возникновения хеппенинга нужно было лишить театр устоявшихся правил. Освобождённая от правил работа в рамках такого искусства могла самостоятельно определять набор своих собственных выразительных средств и форм из арсенала любых искусств и самой жизни, соединяя их совершенно произвольно согласно потребностям публики и художника. Понятие нового искусства для Хиггинса было неопределённым, его нельзя было описать через чёткое понятие, поскольку это ограничивало бы его. Показать, каким должно быть новое искусство, можно было только, определив, чем оно не является, указав на его отличия от изобразительных искусств, театра, музыки. У такого искусства было много возможностей вокруг устоявшихся форм и не было конкурентов в 1950–1960-е годы. Главным в нём было отрицание возможности чёткого разделения и чёткого определения чего-либо в искусстве.

Так история интермедиа началась с обнаружения его примеров в театре и в изобразительных искусствах. Этим Хиггинс ограничился в своём манифесте, указывая на невозможность краткого описания интермедиальных связей между другими областями искусства. Но, по его мнению, использование интермедиа является универсальным во всех искусствах, так как «непрерывность искусства, а не разделение по категориям является признаком нашей новой ментальности» [8, р. 50]. Он находит многие примеры такого отношения к искусству в середине XX века, считая его главной чертой своего времени. В результате искусство начинает восприниматься как континуум

плавно переходящих друг в друга форм, где для каждого современного Хиггинсу художника находится своё поле для исследований. В работах композиторов Филипа Корнера и Джона Кейджа исследуются интермедиальные связи между музыкой и философией. Джо Джонс, конструировавший самоиграющие музыкальные инструменты, создаёт интермедиальное искусство между музыкой и скульптурой. Попытки создания конструктивистских стихотворений в творчестве Эмметта Уильямса и Роберта Филлю представляют собой поле для исследования возможностей интермедиального искусства в соединении поэзии и скульптуры. Каждый художник находит свою нишу, выбирая различные области для соединения медиа. Для Хиггинса использование интермедиа оказывается показателем нового большого художественного движения, включённого в историю авангарда. Для него дадаизм, футуризм и сюрреализм оказываются предварительными, подготовительными, ранними фазами, а по-настоящему большой всплеск, расцвет его будет происходить, начиная со второй половины XX века, когда в полной мере будут использованы возможности интермедиа как основания для возникновения нового стиля, основанного на этой форме соединения искусств. Интермедиа также нужно расценивать не только стилистически, но и морфологически, как необратимые исторические новации в морфологии, демонстрирующие появление большого числа новых форм — видов и жанров — интермедиального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Young S. P.* The Feminine Musique: Multimedia and Women Today and on Writing for Multimedia. Miami: Florida International University; Sabrina Pena Young; Lulu.com, 2009. 74 p.
2. *Klemm D. E.* Intermedial Being // *Intermedia: Enacting the Liminal* / Ed. H. Breder, K.P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 67–78.
3. *Lovink G.* My First Recession: Critical Internet Culture in Transition. Rotterdam: V2_publishing, 2003. 296 p.
4. *Hegarty P.* Rumour and Radiation: Sound in Video Art. Bloomsbury; N. Y.; L.; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic; Bloomsbury Publishing Inc., 2015. 205 p.
5. *Youngblood G.* Expanded Cinema / Introduction by R. Buckminster Fuller. N. Y.: A Dutton Paperback; P. Dutton & Co., 1970. 433 p.

6. *Furuhata Y.* Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics. Durham; L.: Duke University Press, 2013. 280 p.
7. *Higgins D.* Intermedia // Something Else Newsletter. 1966. Vol. 1. № 1 (February). P. 1–3.
8. *Higgins D.* Intermedia / D. Higgins, H. Higgins // Leonardo. 2001. Vol. 34. № 1. P. 49–54.
9. *Gartner G.* Piano album, short piano pieces, 1962–1984 by Dick Higgins: A D.I.Y. kit for creative people of the non-automaton kind. San Diego: University of California, 2009. 49 p.
10. *Busse K.-P.* Intermedia: The Aesthetic Experience of Cultural Interspaces // Intermedia: Enacting the Liminal / Ed. H. Breder, K.-P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 262–271.
11. *Higgins D.* Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.
12. *Remes J.* Motion[less] Pictures: The Cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2015. 202 p.
13. *Banes S.* Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York, 1976–1985. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. 297 p.
14. *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation* / Ed. by D. Fischlin. Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto, 2014. 401 p.
15. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet* / Ed. by A. Chandler and N. Neumark. Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
16. *Smith O. F.* Dick Higgins, Fluxus, and Infinite Play: An «Amodernist» Worldview // From Diversion to Subversion: Games, Play, and Twentieth-century Art / Ed. D. Getsy. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 118–131.
17. *Revich A.* Fluxus Vision. Toronto: University of Toronto; Lulu.com, 2007. 116 p.
18. *Higgins D.* A Something Else Manifesto // Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings / K. Stiles, P. H. Selz. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1996. P. 730.

19. *Champion E.* The Nonessentialist Essentialist Guide to Game // Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries / Ed. by B. Herzogenrath. Hanover: Dartmouth College Press, 2012. P. 192–210.

20. *Ox J.* Intersences / Intermedia: A Theoretical Perspective // Leonardo. 2001. Vol. 84. № 1. P. 47.

REFERENCES

1. *Young S. P.* The Feminine Musique: Multimedia and Women Today and on Writing for Multimedia. Miami: Florida International University; Sabrina Pena Young; Lulu.com, 2009. 74 p.

2. *Klemm D. E.* Intermedial Being // Intermedia: Enacting the Liminal / Ed. H. Breder, K.P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 67–78.

3. *Lovink G.* My First Recession: Critical Internet Culture in Transition. Rotterdam: V2_publishing, 2003. 296 p.

4. *Hegarty P.* Rumour and Radiation: Sound in Video Art. Bloomsbury; N. Y.; L.; New Delhi; Sydney: Bloomsbury Academic; Bloomsbury Publishing Inc., 2015. 205 p.

5. *Youngblood G.* Expanded Cinema / Introduction by R. Buckminster Fuller. N. Y.: A Dutton Paperback; P. Dutton & Co., 1970. 433 p.

6. *Furuhata Y.* Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics. Durham; L.: Duke University Press, 2013. 280 p.

7. *Higgins D.* Intermedia // Something Else Newsletter. 1966. Vol. 1. № 1 (February). P. 1–3.

8. *Higgins D.* Intermedia / D. Higgins, H. Higgins // Leonardo. 2001. Vol. 34. № 1. P. 49–54.

9. *Gartner G.* Piano album, short piano pieces, 1962–1984 by Dick Higgins: A D.I.Y. kit for creative people of the non-automaton kind. San Diego: University of California, 2009. 49 p.

10. *Busse K.-P.* Intermedia: The Aesthetic Experience of Cultural Interspaces // Intermedia: Enacting the Liminal / Ed. H. Breder, K.-P. Busse. Dortmund: Dortmunder Schriften zur Kunst, 2005. P. 262–271.

11. *Higgins D.* Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. 146 p.

12. *Remes J.* Motion[less] Pictures: The Cinema of Stasis. N. Y.: Columbia University Press, 2015. 202 p.
13. *Banes S.* Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York, 1976–1985. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998. 297 p.
14. *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation / Ed. by D. Fischlin.* Toronto; Buffalo; L.: University of Toronto, 2014. 401 p.
15. *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet / Ed. by A. Chandler and N. Neumark.* Cambridge; L.: The MIT Press, 2005. 486 p.
16. *Smith O. F.* Dick Higgins, Fluxus, and Infinite Play: An «Amodernist» Worldview // From Diversion to Subversion: Games, Play, and Twentieth-century Art / Ed. D. Getsy. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2011. P. 118–131.
17. *Revich A.* Fluxus Vision. Toronto: University of Toronto; Lulu.com, 2007. 116 p.
18. *Higgins D.* A Something Else Manifesto // Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings / K. Stiles, P. H. Selz. Berkeley; Los Angeles; L.: University of California Press, 1996. P. 730.
19. *Champion E.* The Nonessentialist Essentialist Guide to Game // Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries / Ed. by B. Herzogenrath. Hanover: Dartmouth College Press, 2012. P. 192–210.
20. *Ox J.* Intersences / Intermedia: A Theoretical Perspective // Leonardo. 2001. Vol. 84. № 1. P. 47.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Меньшиков Л. А. — канд. филос. наук, доц.; lmensch@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Menshikov L. A. — Cand. Sci. (Phylosophy), Ass. Prof.; lmensch@mail.ru

УДК 791; 37

КИНОИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Русаков А. Ю.¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург, 191119, Россия.

Новые реалии цифровой эпохи оказали значительное влияние на современное искусство и, в частности, на киноискусство. Благодаря оцифровке, движущиеся изображения становятся все более распространенным способом общения в разных средах. Их влияние настолько масштабное и мощное, что эффект от их восприятия сопоставим по силе воздействия с опытом взаимодействия с объективной реальностью. Визуальное, образное не только преобладает, но по своему потенциалу и социальной значимости может сегодня играть роль, которую в эпоху просвещения играла письменная грамотность. Благодаря информационным технологиям техническая возможность этого не вызывает сомнения, но возникает много противоречивых оценок по вопросу качества данной информации. Массовое производство изображений в средствах массовой информации, особенно в Интернете, – избыточно. Получаемые изображения похожи. Грамотность письменная не может передать эстафету массовой визуальной безграмотности. Одно из решений этой проблемы предлагает проект обучения кинематографической грамотности *Film Literacy*. В статье рассматриваются вопросы о том, как с помощью проекта можно определить причины информационно-коммуникативных расстройств, понять каких образов и перспектив изображений не хватает, оживить и разнообразить обмен визуализированной продукцией, создать условия для полноценного и качественного информационного обмена.

Ключевые слова: киноискусство, цифровая эпоха, кинообразование, кинограмотность, информационно-коммуникативные технологии, информационный обмен.

CINEMA AND EDUCATION IN THE DIGITAL AGE

Rusakov A. Y.¹

¹ St. Petersburg State University of Film and Television, 13, Pravda Street, St. Petersburg, 191119, Russian Federation.

The new realities of the digital era have influenced contemporary art and, in particular, cinema. Thanks to the digitization of moving images, they are becoming an increasingly common way of communicating in different environments. Their influence is so large-scale and powerful that their influence on the experience of interaction with objective reality. Visual, figurative, not only prevailing, but also its potential and social significance can play today the role that written literacy played in the era of enlightenment. Thanks to information technology, this problem is not in doubt, but many conflicting assessments arise regarding the quality of this information. Mass production of images in the media, especially on the Internet, is redundant. The resulting images are similar. Written literacy cannot convey the baton to widespread visual illiteracy. Cinematic literacy 'Cinematic literacy'. In this article, you can determine the causes of the occurrence of information and communication disorders, reveal that educational and promising images are not enough, revitalize and diversify the exchange of visualized products, create the conditions for a full and high-quality information exchange.

Keywords: cinema art, digital age, film education, film literacy, information and communication technologies, information exchange.

Искусство кино перешагнуло столетний рубеж, но до сих пор является самым молодым и быстроразвивающимся. Во многом это происходит благодаря таким мощным конкурентам в технологическом, экономическом и культурном плане как телевидение и Интернет. Эти вездесущие и сверхдинамичные охотники за зрителями пересадили их к небольшим экранам в собственных квартирах, оставив кинотеатрам суперблокбастеры, а работникам кино дали понять, что их дальнейшая деятельность зависит от новых, и более высоких технологий.

Сегодня все больше фильмов снимают на цифровые носители, показывают с помощью цифровых проекторов и все больше актеров, которые за все время съемок ни разу не увидели реальные декорации. Киноискусство в цифровую эпоху получило очередной вызов со

стороны технического прогресса и, скорее всего, не только даст достойный ответ, но и выйдет из ситуации обновленным как в плане технического оснащения, так и использования новых выразительных художественных средств.

В данной статье предлагается рассмотреть возможности кинематографической практики в цифровую эпоху не только как продукта и средства развлечения. Итальянский кинорежиссер и сценарист золотого века кинематографа Чезаре Дзаваттини в свое время задавался вопросом, что будет, когда у большинства людей появится техническая возможность отображать действительность, и как это может повлиять на социальную жизнь? Сегодня смартфоны со встроенными камерами есть почти у всех. Камера стала доступной и вездесущей, но социокультурные последствия и возможности этого факта до сих пор мало изучены.

Новые реалии цифровой эпохи оказали значительное влияние на современное искусство. Появление возможностей информационного моделирования с помощью новых технологий, ознаменовало появление возможностей для усиления эффективности информационно-коммуникативного воздействия через создание виртуальной реальности. Авторство этого понятия приписывают американскому исследователю Ж. Ланье, который предложил его в 1980-е годы прошлого столетия. Однако корень *virt*, который означает желаемое, достойное имеет очень древнюю историю. В основе современной трактовки виртуального лежит его физическое значение — симуляция (моделирование). Возникает вопрос о возникновении симуляционных моделей в мире искусства. Само искусство как часть культуры может рассматриваться как симуляция, так как культура в соответствии с некоторыми определениями является «второй природой», как бы симуляцией природной среды, в которой человеку живется более комфортно и безопасно.

В виртуальной реальности действительность начинает восприниматься по законам массового зрелища, где в качестве ведущего начинает выступать образный метод рефлексии, который характеризуется приоритетом визуального и подсознательного, отказом от рационализма, от следования установленным формам.

Личный опыт индивида в цифровую эпоху складывается уже не из образов объективной реальности, а из образов, созданных другими людьми. Философ Бернард Стиглер утверждает: то что мы видим на неподвижных или движущихся изображениях, становится нашим

личным опытом, который затем становится неотъемлемой частью нашего восприятия мира. Особенно влияют на нас движущиеся изображения. Причем их влияние настолько мощное, что воспоминания о них становятся такими же сильными, как наши собственные переживания [1].

Известный исследователь киноискусства Тронд Лундемо [2] указывал на то, что благодаря «медиатизированным» событиям в нашем сознании размыва граница между тем, что мы получили из объективной реальности и тем, что загрузили в нашу память большие и малые экраны.

Мы живем в визуальной культуре. Изображения являются центральными в нашем способе общения. Сегодня многие исследователи утверждают, что это визуальное, образное не только преобладает, но по своему потенциалу и социальной значимости может сегодня играть роль, которую в эпоху просвещения играла письменная грамотность. Благодаря информационным технологиям техническая возможность этого в современном мире не вызывает сомнений. Возникает много противоречивых оценок по вопросу качества данной информации. Массовое производство изображений в средствах массовой информации, особенно в Интернете, избыточно. Получаемые изображения похожи. Грамотность письменная не может передать эстафету массовой визуальной безграмотности. Одно из решений этой проблемы предлагает проект обучения кинематографической грамотности Film Literacy.

Кинообразование сегодня это проблема, которую серьезно изучают и обсуждают во многих странах. В Швеции достаточно давно обсуждается вопрос о введении соответствующих дисциплин в школьные учебные программы.

Задачи кинообразования имеют много общего с задачами медийной и информационной грамотности (МИГ). Несколько лет назад ЮНЕСКО была разработана учебная программа и система компетенций в сфере медийной и информационной грамотности, которая «...объединила две различные области — медийную грамотность и информационную грамотность — под общим «зонтичным» термином «медийная и информационная грамотность» [3, с. 11].

По мнению заместителя Генерального директора ЮНЕСКО по коммуникации и информации Яниса Карклиньша данная программа «...является новаторской и опирается на современные тенденции конвергенции радио, телевидения, Интернета, газет, книг, электронных

архивов и библиотек, а также впервые представляет единый подход к МИГ; во-вторых, она создана с учетом потребностей педагогов для интеграции в официальную систему их подготовки» [3, с. 20]. Программа составлена авторитетными исследователями и экспертами мирового уровня, поддержана ЮНЕСКО и прошла апробацию во многих странах.

Один из отечественных участников разработки программы доктор политических наук, профессор, заведующий кафедрой теории журналистики и массовых коммуникаций факультета журналистики Санкт-Петербургского государственного университета С. Г. Корконосенко справедливо говорит о том, что сегодня «резко возрастает роль медиа педагога — того компетентного наставника, который не только сам владеет необходимым объемом знаний, умений и навыков, но и способен помочь аудитории освоить культуру грамотного информационного поведения» [3, с. 12].

В программе медийной и информационной грамотности уделяется внимание и проблеме кинограмотности, но явно недостаточное. Необходимо согласиться с мнением тех исследователей, которые говорят о том, что в самой программе и в процессе реализации МИГ недостаточное внимание уделяется кинематографу. По мнению Матс Йонссон из Гетеборгского университета, за исключением учебного фильма «подавляющее большинство практикующих современные принципы программы медийной и информационной грамотности по-прежнему относятся к фильму со скептицизмом, когда дело доходит до педагогики и обучения» [4].

Программа МИГ нацелена на решение чрезвычайно важных и актуальных задач. Это и создание качественной медиапродукции, развитие способностей критически осмысливать и анализировать медиатексты, их политический, социальный, культурный контексты, интерпретировать ценности, распространяемые медиа, определять источники и обеспечивать возможность свободного поиска и доступа к медиа, а также многое другое. Решая столь важные задачи, пренебрегать опытом и потенциалом накопленным кинообразованием и кинокультурой не целесообразно и не рационально.

Film Literacy расширяет коммуникативные возможности, позволяет преодолевать проблемы информационного обмена, которых сегодня не мало. Последние несколько лет не утихают споры вокруг причин появления таких негативных процессов в социальных сетях как информационные пузыри, эхо-камеры и многое другое. Формирование

таких информационно-культурных коконов связано не только с технологическими причинами, о чем любят говорить руководители компаний, действующих в сфере социальных сетей [5], но обусловлено экономическими, социальными и политическими причинами.

Сегодня Интернет-сервисы крупных компаний действительно переполнены информационными массивами, и технократический подход справедливо указывает на технические проблемы поиска релевантной информации. Алгоритмы поиска настроены на интересы пользователя таким образом, что обязательно учитывают всю информацию о нем, вплоть до истории предыдущих поисков. Они настолько сложны и запутаны в ризоме всемирной паутины, что сами создатели этих алгоритмов говорят о том, что итоги поиска трудно прогнозируемы: «Эти алгоритмы, эти AIs, оказывают влияние на информацию, решения и практически все остальное в обществе XXI века» [6]. Помимо технических проблем, которые возникают сегодня в процессе информационного обмена, можно говорить и об особенностях восприятия сообщения реципиентом. Человек может сам защищаться и даже закрываться от нежелательной информации по разным причинам. Это тоже играет важную роль, но поскольку стремительное развитие информационно-коммуникативных технологий в современном мире носит еще и массовый характер, то сегодня наряду с требованиями прозрачности и открытости весьма актуальным становится требование конфиденциальности. Многие исследователи справедливо указывают на незащищенность пользователей интернета и, особенно, участников социальных сетей при сохранении своей конфиденциальности [7].

Проблемы с медийной грамотностью пользователей Интернета делают возможными откровенные манипуляции с их персональными данными не только в сфере бизнеса, но и в социально-политической сфере и даже в сфере культуры. Есть немало примеров намеренного искажения информационного обмена в сетях в целях нарушения гражданских прав, создания социальной поляризации и даже с целью формирования столь опасного явления как культурный трайбализм.

Через программы обучения Film Literacy можно определить причины информационно-коммуникативных расстройств, понять каких образов и перспектив изображений не хватает, оживить и разнообразить обмен визуализированной продукцией.

В Академии Воланд (Valand) Гетеборгского университета уже несколько лет осуществляется исследовательский проект под названием

«Модель визуальной практики» (VP Model), где камера рассматривается как инструмент исследования социальных отношений и способ выявления точек зрения не представленных в медийном пространстве. Проект дает возможности увидеть мир глазами тех, кто ранее никогда прежде не снимал и не демонстрировал свой взгляд. Коллективное обсуждение материалов показывает, что выбор тем и образов, их интерпретация, имеет не только эстетические, но этические и философские обоснования. Возможность показать с помощью камеры свои жизненные взгляды, ценности и нормы позволяет сделать их более значимыми для других. Помимо этого, полученный продукт в виде визуального документа, созданный самим объектом исследования находит применение не только в социальной теории и практике, но и в антропологии (визуальная этнография), в медицине, социально-политической сфере.

Модель VP базируется на методе исследования Photovoice, который основан на педагогических идеях Паоло Фрейре и преследует цели дать людям возможность фиксировать и достойно представлять свою повседневную жизнь, создавать условия для полноценного и качественного информационного обмена, формировать партнерские отношения с социальными и политическими институтами [8].

В период с 2014 по 2017 год Шведский институт кино [8] запустил проект под названием Fellow School Project, целью которого является мониторинг возможностей и проблем кинообразования на практике. Результаты проектов и исследований в сфере кинообразования подтверждают необходимость решения проблемы кинограмотности.

Кристина Прейслер Щедин представитель Шведского института кино пишет: «В настоящее время мы практически завалены движущимися изображениями во всех сферах жизни общества, и это увеличивает потребность в знаниях и руководстве. Благодаря оцифровке, движущиеся изображения становятся все более распространенным способом общения в разных средах. Сегодня мы и потребители, и производители. Сегодня, как никогда важно, чтобы все ученики в Швеции были грамотны в кино, чтобы они могли понять мир вокруг себя, понять себя, а также иметь равные демократические условия в цифровом обществе, то есть уметь критически оценивать новостные потоки и альтернативные факты... Media Literacy и Film Literacy должны быть включены в систему образования, оба термина и их значение должны быть прочно связаны с нормативными документами для образования» [9].

Юридические и формальные основания для этого содержатся в соответствующих статьях (Ст. 19, 26) «Всеобщей Декларации Прав человека», где говорится о праве на образование и праве «на свободу беспрепятственно придерживаться своих убеждений и свободу искать, получать и распространять информацию и идеи любыми средствами и независимо от государственных границ» [10]. Помимо этого, в статье «Конвенции ООН о правах ребенка» записано, что дети имеют право на всестороннее участие в культурной и творческой жизни и на самовыражение в художественной форме.

Проблемы Film Literacy является неотъемлемой частью парадигмы цифровой эпохи и актуальны для нашей страны. Сегодня в России, как и в остальном мире, вопросы кинообразования решаются на уровне проектов и инициатив конкретных учебных учреждений. В Санкт-Петербурге это центры детско-юношеский технического творчества, гимназии, киношколы при вузах. Обучение связано в основном с техническими вопросами: монтаж, звук, сценография, ракурсы камеры, музыка, анализ устройств, используемых в кинематографии и т. д. Тем не менее, кинематограф, который всегда был особенно привлекательным для молодежи, является важной основой и ресурсом для обсуждения важных жизненных тем и социальных проблем. Молодые люди должны понимать язык кино, его эстетику, знать историю мирового и отечественного кинематографа. Сегодня в цифровую эпоху необходимо более планомерно и системно использовать образовательный потенциал кинематографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Stiegler B.* The Time of Cinema – On the ‘New World’ and Cultural Exception. *Tekhnema: Journal of Philosophy and Technology.* 1998. Issue 4. P. 62–114.
2. *Texter efter 1970. Konst och film Del 2 (‘Art and Film Part 2’) / Lundemo T. (ed.).* Stockholm: Raster, 2004.
3. Медийная и информационная грамотность: программа обучения педагогов / К. Уилсон [и др.]; науч. ред. Н. И. Гендина, С. Г. Корконосенко; пер. Е. Малявская; Ин-т ЮНЕСКО по информационным технологиям в образовании. Париж: ИИТО ЮНЕСКО, 2012. [Электронный ресурс] URL: <http://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214706.pdf> (дата обращения: 21.09.2019).

4. *Mats Jönsson*. Insights of Hindsight On past and present uses of film for future media and information literacy. Understanding Media and Information Literacy (MIL) in the Digital Age A Question of Democracy. Published 2019 by the UNESCO Chair on Freedom of Expression, Media Development and Global Policy at University of Gothenburg in collaboration with Region Vstra Götaland and the Swedish National Commission for UNESCO [Электронный ресурс] URL: https://jmg.gu.se/digitalAssets/1742/1742676_understanding-media-pdf-original.pdf (дата обращения: 30.09.2019).
5. *Osofsky Justin*. Information About Trending Topics. May 12, 2016 [Электронный ресурс] URL: <https://newsroom.fb.com/news/2016/05/information-about-trending-topics/> (дата обращения: 15.09.2019).
6. *Dewey Caitlin*. What we really see when Facebook Trending picks stories for us. The Washington Post 20.05.2016 [Электронный ресурс] URL: <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2016/05/20/what-we-really-see-when-facebook-trending-picks-stories-for-us/> (дата обращения: 15.09.2019).
7. *Palfrey John, Gasser Urs*. Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives. ReadHowYouWant.com, 2011. 576 p.
8. *Wang C*. Youth Participation in Photovoice as a Strategy for Community Change. Journal of Community Practice. 2010. 14:1. P. 147–161.
9. *Christina Preisler Schedin*. Film Literacy: Lifelong Learning. Understanding Media and Information Literacy (MIL) in the Digital Age A Question of Democracy. Published 2019 by the UNESCO Chair on Freedom of Expression, Media Development and Global Policy at University of Gothenburg in collaboration with Region Västra Götaland and the Swedish National Commission for UNESCO [Электронный ресурс] URL: https://jmg.gu.se/digitalAssets/1742/1742676_understanding-media-pdf-original.pdf/ (дата обращения: 15.09.2019).
10. United Nations Official Website. Universal Declaration of Human Rights. 'Home page' [Электронный ресурс] URL: <http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/> (дата обращения: 15.09.2019).

REFERENCES

1. *Stiegler B*. The Time of Cinema – On the 'New World' and Cultural Exception. Tekhnema: Journal of Philosophy and Technology. 1998, Issue 4. P. 62–114.

2. *Texter efter 1970. Konst och film Del 2 ('Art and Film Part 2')* / Lundemo T. (ed.). Stockholm: Raster, 2004.

3. *Medijnaya i informacionnaya gramotnost` : programma obucheniya pedagogov / K. Uilson [i dr.]; nauch. red. N. I. Gendina, S. G. Korkonosenko; per. E. Malyavskaya; In-t YuNESKO po informacionny`m texnologiyam v obrazovanii.* Parizh: IITO YuNESKO, 2012. [E`lektronny`j resurs] URL: <http://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214706.pdf> (data obrashheniya: 21.09.2019).

4. *Mats Jönsson. Insights of Hindsight On past and present uses of film for future media and information literacy. Understanding Media and Information Literacy (MIL) in the Digital Age A Question of Democracy.* Published 2019 by the UNESCO Chair on Freedom of Expression, Media Development and Global Policy at University of Gothenburg in collaboration with Region Västra Götaland and the Swedish National Commission for UNESCO [E`lektronny`j resurs] URL: https://jmg.gu.se/digitalAssets/1742/1742676_understanding-media-pdf-original.pdf (data obrashheniya: 30.09.2019).

5. *Osofsky Justin.* Information About Trending Topics. May 12, 2016 [E`lektronny`j resurs] URL: <https://newsroom.fb.com/news/2016/05/information-about-trending-topics/> (data obrashheniya: 15.09.2019).

6. *Dewey Caitlin.* What we really see when Facebook Trending picks stories for us. The Washington Post 20.05.2016 [E`lektronny`j resurs] URL: <https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2016/05/20/what-we-really-see-when-facebook-trending-picks-stories-for-us/> (data obrashheniya: 15.09.2019).

7. *Palfrey John, Gasser Urs.* Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives. ReadHowYouWant.com, 2011. 576 p.

8. *Wang C.* Youth Participation in Photovoice as a Strategy for Community Change. *Journal of Community Practice.* 2010. 14:1. P. 147–161.

9. *Christina Preisler Schedin.* Film Literacy: Lifelong Learning. Understanding Media and Information Literacy (MIL) in the Digital Age A Question of Democracy. Published 2019 by the UNESCO Chair on Freedom of Expression, Media Development and Global Policy at University of Gothenburg in collaboration with Region Västra Götaland and the Swedish National Commission for UNESCO [E`lektronny`j resurs] URL: https://jmg.gu.se/digitalAssets/1742/1742676_understanding-media-pdf-original.pdf/ (data obrashheniya: 15.09.2019).

10. United Nations Official Website. Universal Declaration of Human Rights. 'Home page' [E`lektronny`j resurs] URL: <http://www.un.org/en/universal-declaration-human-rights/> (data obrashheniya: 15.09.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Русаков А. Ю. — д-р филос. наук, arkrus@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rusakov A. Y. — Dr. Habil; arkrus@rambler.ru

УДК 7.01

ТВОРЧЕСТВО БЬОРК НА СТЫКЕ МЕЖДУ МАССОВЫМ И ЭЛИТАРНЫМ

Федоров Г. А.¹

¹ Санкт-Петербургская Государственная Консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 3, литер «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматривается творчество исландской певицы Бьорк, существующее в пограничном пространстве между элитарным искусством и современными молодежными субкультурами. Анализируя различные образцы ее творчества, автор приходит к выводу, что принципы вокальной работы аналогичны приемам современной академической музыки, аперформативность ее творчества связана идеями великих акционистов своего времени таких как Марина Абрамович. Выводом из проведенного исследования становится необходимость существования в общем пространстве различных форм академического и неакадемического искусства, которое дает новые импульсы развитию современной культуры.

Ключевые слова: Бьорк; массовая культура; академическая музыка; современная музыка; массовое искусство; современное искусство; элитарное искусство; элита.

BJORK'S CREATIVITY: BETWEEN MASS AND ELITE

Fedorov G. A.¹

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

The article considers the work of the Icelandic singer Björk, which exists in the border space between elite art and modern youth subcultures. Analyzing various samples of her work, the author comes to the conclusion that the principles of vocal work are similar to the methods of modern academic music, and the performativity of her work is connected with the ideas of the great actionists of her time such as Marina Abramovich. The conclusion of the study is the need for the existence in the common space of

various forms of academic and non-academic art, which gives new impulses to the development of modern culture.

Keywords: Björk, Mass culture, academic music, modern music, mass art, Modern Art, elite art, elite.

Массовая культура — понятие, которое используется для характеристики особенностей современного потребления. Массовые коммуникации в качестве эффективного механизма процессов культурного развития сегодня, посредством новых медиа форматов имеют эффект мощного воздействия. Современная сетевая культура служит не только средством развития и распространения, но также становится системообразующей. Массовая культура отражается во всем, что нас окружает, во всем, что принято считать актуальным. Она отражает сиюминутные происшествия, события, новые веяния моды. Постоянно изменяясь, массовое искусство неизбежно обновляется, подстраиваясь под интересы слушателя или зрителя. И в этом случае, сетевые технологии дают возможности безграничного и моментального распространения. В эпоху появления телевидения, как утверждает Маршал Маклюэн, появилась возможность обращаться к индивидуальным потребностям людей в различное время суток, так как телевизоры, радиоприемники появились на кухнях и в спальнях [1]. Между тем, появление интернета еще в большей степени обеспечило удовлетворение личных потребностей человека в любой необходимый момент. Интернет позволил формировать вкусовые устремления пользователей в специальные плей-листы, которые можно разместить в различных, в том числе и сетевых пространствах.

В качестве социального феномена массовая культура определяется тяготением к всеобщности, когда ее продукт должен быть доступным восприятию, а предельная приближенность к потребностям человека ориентируется на примитивную эмоциональность и чувственную упрощенность. Для массовой культуры характерно стремление транслировать универсальное актуальное знание, упрощенную для восприятия информацию из области науки, религии. Традиция массовой культуры при помощи трансформации смыслов создает современную мифологию, в которой реальность как бы кодируется, редуцируется до набора архетипов. Новая мифология снабжает общество идеалами, ценностями, нормами поведения и, шире, служит созданию целостной картины мира.

Массовая и элитарная культуры не существуют в обособленном качестве. Они оказываются взаимопроникающими культурными областями, когда многие из явлений современного высокого искусства в той или иной степени трансформируются под влиянием дизайна. Так, например, высокое искусство становится достоянием массового производства: известные арт-объекты и произведения изобразительного искусства проникают в рекламную индустрию, где мы наблюдаем тиражированные изображения картин Ван-Гога на футболках, а черный и красный квадраты Малевича — на кружках и различной посуде.

Как высокое, так и массовое искусство ориентируются на удовлетворение различных потребностей человека, однако и то и другое является отражением различных модусов современности. Массовость отличается формульной простотой, тиражирующей беспроигрышные, отобранные элементы. Элитарность противостоит стандартизации и сторонится устоявшихся приемов и правил. Под воздействием различных факторов усложняется и понимание массового искусства, которое, в некоторых случаях уходит от тиражирования примитивных элементов.

Элитарная культура — это субкультура отдельных групп современного общества, имеющая замкнутый характер. Противостоя варварской «примитивной культуре» большинства она обладает ценностно-смысловой самодостаточностью.

Промежуточное положение между массовым и элитарным занимает понятие субкультуры, обозначающее часть культуры общества, обладающую своей собственной системой ценностей и различными внешними проявлениями. Вокруг понятия молодежных субкультур формируются различные молодежные движения, которые связаны с определенными музыкальными жанрами. Одна из первых молодежных субкультур, хиппи была связана с пацифистским движением и рок-музыкой.

Современная академическая музыка также обнаруживает множество общих точек с молодежными суб-культурами: так, например, творчество итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963–2004) представляет собой уникальный пример сочетания элементов субкультуры с утонченной композиторской техникой, продолжающей линию французского спектрализма. Композитор демонстрирует в своем творчестве отсутствие принципиальных различий между «высокой» и «низкой» культурой. Для него становится актуальным лишь противопоставление письменной и бесписьменной культур. В его творчество

внедряются фрагменты музыкальных субкультур: из Джими Хендрикса, Джеффа Бека, Альберта Эйлера, Aphex Twin, PJ Harve, Pink Floyd и многих других [2]. Ромителли не единственный пример подобного рода. Противопоставление высокого и низкого, тиражируемого и элитарного трансформируется в новые гибридные формы в американском минимализме. Принцип модульности, основывающийся на повторности примитивных паттернов, растворяющихся в многократных репрезентациях, размывает их до основания, результатом чего становится сдвиг в восприятии и эффект постмодернистской иронии: судьба произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Таким образом, инструментарий массовой культуры меняет свое назначение, проникая в академическую музыку.

Другим примером сращивания элитарной культуры с молодежными субкультурами, тем не менее, существующим в ином пространстве, вне академической музыки, является творчество певицы Бьорк.

Бьорк — исландская певица, композитор и актриса, в настоящее время признана одной из наиболее влиятельных фигур современного искусства. Благодаря своему уникальному голосу Бьорк получила мировую известность еще в молодости, в качестве солистки группы *The Sugarcubes*, в которой она работала с 1986 по 1992 год. В 1993 году Бьорк покинула группу и начала сольную карьеру. Первый ее сольный альбом *Debut* имел в своей основе электронную танцевальную музыку, хаус, джаз и трип-хоп. Однако вскоре после выпуска дебютного альбома Бьорк начала развивать принципиально иные направления в музыке, основанные на творческой философии постмодернизма и «общества перформанса». Это вывело Бьорк на Олимп современной элитарной культуры, сделав одной из икон современного искусства. Творчество Бьорк приобрело признание профессиональной аудитории.

Радикальное сочетание жизни, искусства, личных переживаний, творчества, стирание эстетических границ между массовыми и элитарными музыкальными жанрами и формами, провокативность и концептуальная сложность, разрушение этических норм и общественных табу сделали творчество Бьорк актуальным и интересным как для массовой, так и для элитарной публики.

Это почувствовала родоначальница и символ мирового искусства перформанса, легендарная американская акционистка Марина Абрамович. В своем интервью в 2015 году для журнала *The Times* она заметила: «Если вы действительно честны с собой и по жизни следуете

своей интуиции, в музыке (Бьорк — Г. Ф.) вы найдете то, что универсально, что поймет каждый. Такова магия Бьорк — она учит нас храбрости быть самими собой» [3]. Именно эта оголенность, как основная идея, самовыражение, доведенное до крайности, делают творчество Бьорк столь привлекательным для современных слушателей. По мнению американского музыканта и писателя Томаса Бартлета, Бьорк — «самый важный и дальновидный музыкант своего поколения» [4].

В своем творчестве Бьорк разработала собственный эклектичный музыкальный стиль, который по мере развития вобрал в себя формы как академической, авангардной и электронной музыки, так и джаза, рока, танцевальной музыки. Немаловажно и визуальное сопровождение музыки Бьорк — яркие, неординарные клипы, экстравагантные обложки альбомов и сценические выступления.

Самовыражение в музыке вкупе с откровенным визуальным рядом дает нам возможность называть Бьорк уникальным деятелем искусства, акционисткой, превратившей свою разнородную сценографию в пространство перформанса.

В своих ранних работах Бьорк чаще обращалась к массовому слушателю, экспериментировала с танцевальными и песенными формами. Один из первых ярких экспериментов Бьорк — композиция *Human Behaviour* из альбома *Debut* (1993). Песня имеет классическую и даже предсказуемую куплетно-припевную форму, энергичный танцевальный бит, достаточно типичное для 1990-х аранжировочное решение. Однако отличает ее совсем не танцевальная вокальная мелодика. Интересно также то, что аккомпанемент написан в тональности ля мажор, а сама Бьорк поет в ре миноре (Пример 1)¹.



Прим. 1. Отрывок из песни *Human Behaviour*

Первым альбомом Бьорк, в котором представлен сформированный и однородный музыкальный стиль, стал альбом *Homogenic*

¹ Все примеры песен Бьорк расшифрованы на слух по записи автором статьи.

(1997). Музыкальный стиль этого альбома является воплощением гармоничной взаимосвязи электронных ударных инструментов, широкой палитры вокала, необычного использования таких инструментов как аккордеон, стеклянная гармоника, использования струнных смычковых инструментов. Еще одна характерная для творчества Бьорк черта — имитационная полифония основной вокальной линии и подголосков — еще не сформирована в этом альбоме в достаточной степени.

Как признавалась сама Бьорк, более всего на формирование ее стиля повлияли Карлхайнц Штокхаузен, немецкая электронная группа *Kraftwerk*, британский композитор, сочиняющий музыку в стиле эмбиент, Брайан Ино и британский музыкальный продюсер Марк Белл, с которым она записала первые два альбома и альбом *Homogenic* [5, с. 124]. Вокальная мелодика Бьорк в альбоме *Homogenic* варьирует от примитивных языческих криков до экстремального вокала, речитативов, художественных выдохов и вдохов.

Но главным достижением Бьорк стал вышедший впоследствии альбом *Medúlla* (2004). За исключением композиции *Ancestors*, в которой используется фортепиано, все аранжировки этого альбома решены полностью без использования каких-либо музыкальных инструментов, кроме голоса (в т. ч. обработанного электронным способом). Вокальные партии в каждой песне образуют сложную полифоническую структуру.

Сама Бьорк так поясняет появление этой концепции: «Что-то во мне стремилось уйти от цивилизации, перемотать жизнь до момента, когда все только начиналось и выяснить, где же человеческая душа? Что же пойдет не так, если мы будем действовать, не опираясь на цивилизацию, религию и патриотизм?» [6]. Бьорк сделала весь альбом исключительно на возможностях голоса, потому что хотела добиться языческого, первобытного звучания. Она хотела, чтобы в слушателях пробудился «дух древних народов, необузданный и глубокий, дух, который продолжает жить» [4].

Первая песня *Pleasure Is All Mine* начинается с простого двухголосия, в котором вторая гармония перечит первой (Пример 2).

Wooh Ooh Wooh Ooh

Wooh Ooh Wooh Ooh

Прим. 2. Тема вступления в «*Pleasure Is All Mine*»

Ровное двухголосие «оформляют» различные мужские и женские резкие вдохи, выдохи и вздохи. Заканчивается песня этой же темой с применением имитационной полифонии (Пример 3).

Wooh Ooh Wooh

Wooh Ooh Wooh

Wooh Ooh Wooh Ooh

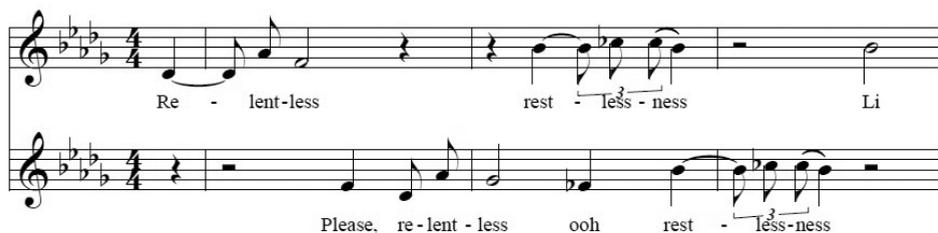
Wooh Ooh Wooh Ooh

Wooh Ooh Wooh Ooh

Wooh Ooh Wooh Ooh

Прим. 3. Кода в песне «*Pleasure Is All Mine*»

В следующем альбоме *Volta* (2007) Бьорк использования вокала гораздо меньше, чем в предыдущем альбоме, но при этом в вокальных партиях усиливается полифоничность. Пример такой полифоничности мы видим в композиции *Wanderlust*, в которой использовано сочетание основной вокальной линии и подголоска, которые вместе образуют неточную имитационную полифоническую структуру (Пример 4):



Прим. 4. Отрывок из второго куплета песни *Wanderlust*

Альбом «*Volta*» также примечателен началом экспериментов Бьорк в стилистике соц-арта. Одна из самых ярких композиций альбома в этом стиле – «*Declare Independence*». Почти вся песня состоит из лозунгов, характерных для политических митингов о борьбе за независимость, которые повторяются несколько раз с нарастанием. В песне полностью отсутствует ладовость, а сама Бьорк декламирует лозунги просто речитативом. Следует отметить, что композиция *Declare Independence* является первой композицией Бьорк, в которой вокал полностью заменен речитативом.

Следующий альбом Бьорк – *Biophilia* (2011) – был выпущен в качестве широкого мультимедийного проекта, состоящего не только из музыкальных композиций, но и из документального фильма и серии специальных концертов-перформансов. Аранжировки в композициях этого альбома довольно скупы: в центре внимания в почти каждой композиции находится тембр одного или нескольких схожих акустических музыкальных инструментов, а вокальная мелодика лишь обрамляет его. В альбоме *Biophilia* Бьорк отказывается от электронной обработки акустических инструментов, подчеркивая «живую» природу их тембров.

Альбом не снискал большого успеха у критиков. Песни обвиняли в излишней концептуальности, искусственности, сложности восприятия. Плохо приняли также отсутствие каких-либо компонентов поп-музыки в альбоме.

Начиная с этого альбома, все направления танцевальной и поп-музыки полностью уходят из творчества Бьорк, музыкальный язык становится гораздо сложнее.

Альбом *Vulnicura* (2015) посвящен переживаниям, испытываемым Бьорк из-за расставания с художником Мэтью Барни. Альбом отличается общим депрессивным настроением. Композиции в альбоме выстроены хронологически. Первые треки посвящены сомнениям в существовании любви, следующие – осознанию утраты. Заканчивается альбом темой возрождения к новой жизни. При этом тексты всех песен

впервые лишены метафоричности: Бьорк прямо поет о своих переживаниях.

В отличие от предыдущего альбома, аранжировки в песнях *Vulnicura* очень насыщены. В них используются электронные инструменты, а также струнный ансамбль из 15 инструментов. По стилистике вокальных мелодий этот альбом родственен альбому *Homogenic*, что отмечают критики.

В 2017 году вышел последний на сегодняшний день альбом Бьорк *Utopia*. Вокальная мелодика этого альбома, по сравнению с предыдущими альбомами певицы, стала проще, и оригинальных трактовок возможностей человеческого голоса здесь не привносится. Это компенсируется более сложными аранжировками и гармониями. К примеру, в композиции *The Gate* используются 11 флейт.

Стиль альбома *Utopia* родственен альбому *Biophilia* 2011 года. В этом Бьорк также стремится к «природности» звучания своих композиций. С помощью электроники и акустических инструментов Бьорк создает картины природы: имитирует пение птиц, лай животных, шум деревьев. При том, для вокала Бьорк выделена существенно меньшая роль, чем в предыдущих альбомах. Голос Бьорк не является солирующим, он переплетается с музыкальными инструментами и является лишь частью общей картины.

Проанализировав дискографию Бьорк, можно проследить становление типичных черт ее стиля:

- широкая трактовка возможностей голоса как в своем классическом качестве, так и для имитации ударных и медных духовых инструментов;
- активное использование таких выразительных средств, как вдохи, выдохи, вздохи, шепот, крики, стоны;
- ограниченность небольшим звукорядом;
- полифоничность (в основном, подголосочная полифония);
- полиладовость, политональность в соотношении мелодии и аккомпанемента.

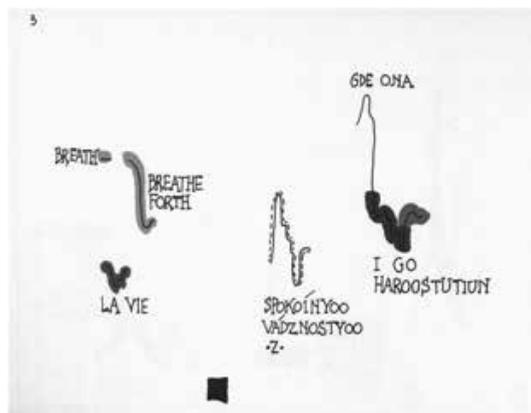
Бьорк — это уникальное явление современной культуры. Ее творчество невозможно однозначно отнести ни к массовому, ни к элитарному искусству. Будучи непрофессиональным музыкантом, свободная от стилевых рамок и моделей, Бьорк пошла поперек всех направле-

ний и создала свой собственный самобытный стиль, сосредоточенный, в первую очередь, на раскрытии возможностей ее уникальных голосовых данных.

Расширенные сложные вокальные техники, родственные академической музыке, соседствуют с простой и ясной мелодикой, как правило, в ограниченных ладах. Мелодика Бьорк берет свои корни из исландского фольклора. Примечательно, что все стили и жанры уживаются в творчестве Бьорк весьма органично. Стоит также заметить, что вокальные приемы в творчестве Бьорк находят свои параллели в творчестве других авторов. Старшие современники певицы в контексте других стилей также использовали подобные вокальные техники.

Человеческий голос во второй половине XX века полностью раскрепощается, происходит его раскрытие во всей полноте красок, приемов, стилей, манер вокализации и т. д. Паралингвистические элементы, расширенные вокальные приемы, к которым относятся пение, шепот, сегодня в новой музыке используются достаточно широко. В театральном произведении зрители полагаются на визуальную информацию, чтобы различать персонажей и понимать драматические действия. В новой музыке театральные приемы несут исключительно слуховой характер: абстрактные звуковые персонажи идентифицируются по узнаваемым слуховым качествам. Вокальные стили заставляют слушателя ассоциировать каждый из них с каким-либо драматическим персонажем.

Ярчайшим примером этой новой трактовки голоса, с репрезентацией различных звуковых персонажей может служить «Ария» Джона Кейджа (1958), в которой певица должна переходить от одной манеры пения к другой — от фольклора к джазу, от джаза к «оперному» пению и т. д. (Пример 5).



Прим. 5. Отрывок из партитуры «Арии» Джона Кейджа

Также для Кейджа очень важен сам образ певицы: исполнительница должна перестраиваться эмоционально, ментально, артистически, задействовать весь свой музыкантский и человеческий арсенал, чтобы создавать «безумие» стиливых переходов. Это очень похоже на задачи, которые ставила перед собой Бьорк.

Лучано Берियो всю свою жизнь занимался исследованием человеческого голоса — его возможностей и ограничений, связью между словом и музыкальным звуком, переходом вербального языка в музыкальный и обратно. Объектом исследования чаще всего становился голос его жены Кэти Берберян, для которой написано большинство его вокальных сочинений, в частности, «Лик», «Посвящение Джойсу», секвенция для голоса. В своем сочинении *A-Ronne* для пяти голосов, также как и Бьорк, он активно использует художественное дыхание, а также крики.

По примеру Бьорк, многие массовые авторы и исполнители стали пытаться смешивать стили. Идея соприкосновения массового и элитарного искусства, проникновения непрофессиональных музыкантов в академическое искусство на данный момент очень популярна. Одним из примеров реализации такой идеи стал вокальный театр Натальи Пшеничниковой «ЛаГол», в репертуаре которого — новая вокальная музыка, а среди исполнителей, в том числе, — и непрофессионалы. Также в этом же направлении работает совместный проект Леонида Федорова, Владимира Волкова с ансамблем Мартынова-Гринденко *Opus posth*. Изучение подобных практик, взаимодействий и пересечений сегодня представляется насущно необходимым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с.
2. Лаврова С. В. Мультимедиа-опера Фаусто Ромителли. «Индекс металлов» – реквием по материи // Philharmonica. International Music Journal. 2018. № 4. С. 24-41.
3. Абрамович М. Björk // The Times. 2015. № 4. Апрель. Оригинальный текст (англ.): If you are really true to yourself and really follow your intuition in the most rigorous way, there is a moment that becomes universal, that reaches everybody. That's the real magic of Björk – she teaches us the courage to be ourselves.
4. Бартлетт Т. All hail the ice queen // Интернет-газета Salon.com [сайт] URL: https://www.salon.com/2003/09/06/bjork_2/ (дата обращения: 01.11.2019). Оригинальный текст (англ.): She is the most important and forward-looking musician of her generation.
5. Пайтлайк М. Björk: Wow and Flutter, UK. 2003.
6. Макнеир Дж. Björk: Passions in a cold climate // Интернет-газета Independent [сайт] URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/bjournlrk-passions-in-a-cold-climate-556397.html> (дата обращения: 01.11.2019).
7. Лаврова С. В. Феномен трансмедийности в творчестве Фаусто Ромителли // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5(46). С. 101–106.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федоров Г. А. – аспирант; theodoroff@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorov G. A. – Postgraduate student; theodoroff@yandex.ru

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ
В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2019 ГОДУ

Абызова Л. И. Год балета в Доме Петипа. № 1(60). С. 6-26.

Аджибаев Ч. И. Возвращение «Манкурта» на балетную сцену. № 3(62). С. 17-28.

Бадаева И. И. Развитие специфических координационных способностей на уроке классического танца. № 3(62). С. 156-169.

Байгузина Е. Н. Сценографические поиски С. М. Юнович на балетной сцене № 4(63). С. 39-64.

Безуглая Г. А. Как услышать хореографию: «Музыкальный инципит» в искусстве балета. № 2(61). С. 72-87.

Безуглая Г. А. О музыкальной деятельности выдающихся хореографов XIX века № 4(63). С. 6-24.

Блохина Е. А. Театр в топографии власти: из истории русской провинции второй половины XVIII века. № 4(63). С. 65-77.

Боева Г. Н. К вопросу о сценичности театральных миниатюр Леонида Андреева. № 6(65). С. 91.

Бонелли В. Карнавал итальянок. Итальянские танцовщицы в Санкт-Петербурге в эпоху Петипа. № 5(64). С. 6-19.

Бояркина А. В. О фуге в письмах В. А. Моцарта. № 3(62). С. 189-204.

Букина Т. В. Б. В. Асафьев у истоков «музыкального балетоведения»: Технология научного открытия. № 4(63). С. 145-161.

Головнина Н. А. Вариации на тему «балет» в сочинениях композиторов группы «Шести» (1920-е годы). № 6(65). С. 65.

Горина Т. Н. Мариус Петипа в Санкт-Петербурге. № 2(61). С. 6-18.

Горн А. В. Творческий опыт Владимира Щербачева: музыка и танец. № 3(62). С. 87-99.

Грачева Л. В. Аффективная память по К. С. Станиславскому и упражнения Н. В. Демидова. № 2(61). С. 88-99.

Грачева Л. В. Опыт применения методов сценической педагогики в решении проблем экологии человека. Социальный театр. № 1(60). С. 111-126.

Денисов С. Г. К истории понятия «советский стиль» в фортепианном исполнительском искусстве. № 3(62). С. 205-227.

Дин И. «Остров фортепиано» — Гуланьюй. № 2(61). С. 141-148.

Емельянова Г. Н. От постклассицизма к постмодернизму. «Щелкунчик» П. И. Чайковского в постановке Ю. Григоровича и М. Бежара. № 5(64). С. 20-37.

Жаррас Б. Мария Суровщикова-Петипа и Марфа Муравьева в Парижской опере 1861-1864 гг. (Парижские критики о балеринах Императорского театра). № 6(65). С. 6.

Зинина А. С. Оперная пенталогия: «Сверлийцы» в контексте развития жанра «звуковой драмы» в новой музыке. № 5(64). С. 117-133.

Зозулина Н. Н. Год 200-летия Петипа — события празднества. № 3(62). С. 6-16.

Козлова К. А. Берлинский период творчества Начо Дуато: 2014–2018. № 3(62). С. 29-42.

Комлева Г. Т. О некоторых проблемах современного хореографического образования. № 5(64). С. 111-116.

Конотоп И. М. Кинокурс хореографии Иржи Килиана. № 5(64). С. 94-110.

Коробкова А. А. Хоровые сочинения в наследии Луиджи Даллапикколы. № 2(61). С. 149-164.

Кузнецова А. И. Анализ генезиса акустических пространств оперных театров. № 5(64). С. 134-148.

Лаврова С. В. «Невидимое действие»: Закадровая роль звукового ландшафта и интертекстуальности в операх «Асперн» и «Перепела в саркофаге» Сальваторе Шаррино. № 1(60). С. 136-157.

Лаврова С. В. Беат Фуррер: Аудиотеатр «Фама» в контексте проблем современного оперного жанра. № 6(65). С. 102.

Лаврова С. В. Полипространственные эффекты в опере «Квартет» Лука Франческони. № 4(63). С. 162-176.

Лелеко В. В., Махрова Э. В. Петербургский мюзикл «Мастер и Маргарита»: интонационная интерпретация романа Булгакова. № 3(62). С. 100-123.

Леуччи Т. Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889). № 6(65). С. 22.

Лопухов-младший Ф. В. Классическое наследие характерного танца как неотъемлемая составная часть русской хореографической культуры. № 4(63). С. 94-106.

Максимов В. И. К проблеме теоретических оснований современной театральной критики. 197-206.

Максимов В. И. Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма. № 6(65). С. 79.

Мамонова И. Г. «Знаки реквиема». Интерпретация иконографических формул в живописи Соломона Гершова. № 1(60). С. 158-175.

Маркарьян Н. А. Фантазии на темы Аппиа и Далькроза. № 1(60). С. 127-135.

Маркарьян Н. А. Чайковский и Малер в исполнении Юрия Темирганова. № 2(61). С. 207-215.

Меле М. «Спящая красавица» в Римском оперном театре. № 1(60). С. 27-61.

Меньшиков Л. А. Интермедиаальные практики в теории акционистского искусства. № 6(65). С. 115.

Митрофанова Н. Ю. Современное текстильное искусство в поисках новых форм, смыслов и средств выразительности. № 1(60). С. 176-190.

Некрасова-Каратеева О. Л. Интерпретация художественного текста детских рисунков. № 1(60). С. 216-228.

Некрасова И. А. Духовный театр Джованни Баттисты Андреини: «Адам» и две «Магдалины». № 1(60). С. 191-215.

Никитина Т. В. Мариус Петипа и Жюль-Анри Вернуа де Сен-Жорж: Об истории сотрудничества. № 5(64). С. 38-49.

Никитин В. Ю. Критерии профессионализма в хореографическом искусстве. № 4(63). С. 107-187.

Новик Ю.О., Лаврова С. В. Пространство движения Триши Браун. № 6(65). С. 33.

Новик Ю.О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Мерсом Каннингемом. № 5(64). С. 50-70.

Новик Ю.О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Полом Тейлором. № 4(63). С. 25-38.

Новик Ю. О. Антропологические основания концепции театральной антропологии Э. Барбы. № 2(61). С. 100-113.

Нори Н. Итальянские народные танцы: краткая историография и источники изучения. № 6(65). С. 50.

Панова Е. В., Томашевский И. В. Риккардо Дриго: Страницы творческой биографии балетного капельмейстера. № 3(62). С. 124-143.

Переверзева М. В. Инструментальные искания Кейджа и Крама: Параллели и парадоксы. № 5(64). С. 149-159.

Птушко Л. А. Симфоническое творчество Авета Тертеряна в контексте отечественного музыкального постмодерна. № 1(60). С. 229-244.

Пушкина И. А. Александр Ширяев в воспоминаниях современников. № 2(61). С. 19-39.

Редькова Е. С., Филатенкова Е. К. «Для пляски должен быть кураж!» — сольная традиционная мужская пляска Геннадия Николаевича Копыльцова из деревни Шабанова Гора Череповецкого района Вологодской области. № 3(62). С. 43-63.

Рибель А. А. От исполнительского к педагогическому мастерству (творчество Н. Л. Семизоровой). № 4(63). С. 108-143.

Русаков А. Ю. Киноискусство и образование в цифровую эпоху. № 6(65). С. 130.

Рябосов А. Ю. Режиссерская методология М. А. Захарова: Музыкальные принципы композиции экранных произведений. № 4(63). С. 177-192.

Сакамото де Мясников Ф. М. Т. Лазаро Карреньо: К 50-летию творческой деятельности. № 5(64). С. 71-84.

Самитов Д. Г. Актуальные проблемы репертуарного театра США. Американский «консерваторный» театр. № 3(62). С. 144-155.

Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Детский балет «Аистенок» (1937) в фарфоровой пластике малых форм. № 2(61). С. 114-127.

Сельченков Е. К. Гностические топосы в литературе немецкого романтизма. № 2(61). С. 165-179.

Сердюк Н. Д. Из истории рецепции классического балета в Японии в первой половине XX века. № 1(60). С. 62-69.

Скорбященская О. А. Адольф Гензельт и его высокопоставленные ученики: Великий князь Петр Георгиевич Ольденбургский и барон Михаил Врангель. № 2(61). С. 180-197.

Смагина С. А. Репрезентация образа балерины в отечественном искусстве периода перестройки (на примере фильмов «Фуэте» и «Миф»). № 2(61). С. 128-140.

Соколов-Каминский А. А. Хореограф преодолевает сценариста: Балет «Берег надежды» (продолжение). № 1(60). С. 70-78.

Степанец Е. В. Умберто Эко и Лучано Берио: Траектории взаимодействия. № 3(62). С. 240-251.

Тимофеев А. А. Концепция теории текста Ролана Барта в его работе «S/Z» и академическое музыкальное исполнительство. № 3(62). С. 228-239.

Тимофеев А. А. Целостность исполнения и ее симуляция в академическом музыкальном исполнительстве. № 4(63). С. 193-203.

Тимошенко О. Е. Язык движения Гага: Практическое применение в балетном театре. № 2(61). С. 40-59.

Уайли Р. Дж. Нотации Николая Сергеева в Гарвардском университете и балеты Мариуса Петипа. № 5(64). С. 85-93.

Федоров Г. А. Творчество Бьорк на стыке между массовым и элитарным. № 6(65). С. 141.

Федорченко О. А. Карлотта Гризи. Гастроли в Санкт-Петербурге (1850–1853). № 2(61). С. 60-71.

Хазиева Д. З. Образ Саломеи и его претворение в балетных постановках начала XX века. № 4(63). С. 78-93.

Ханик Л. Ю. Н. Евреинов и Вс. Мейерхольд: подходы к стилизации в театральном искусстве эпохи модерна. № 4(63). С. 204-222.

Цимбалова С. И. Русский сценический романтизм: Мелодрама и водевиль. № 1(60). С. 245-255.

Чепурова О. А. Андрей Могучий: От больших идей к большому драматическому театру. Краткая история становления метода. № 1(60). С. 256-271.

Шабалина Н. С. Трактровка «Гамлета» на современной хореографической сцене (на примере балета А. Фадеечева). № 3(62). С. 64-86.

Шекалов В. А. Прима-балерина спускается в подвал: «Вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке». № 1(60). С. 79-110.

Шелемов А. Н. Дуэтно-классический танец. Первый практический урок. № 3(62). С. 170-188.

Щербак Н. Ф. Роман Владимира Набокова «Ада или Радости Страсти. Семейная хроника»: Психологический, исторический, культурологический контекст. № 3(62). С. 252-265.

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ 2019 ГОДА

БАКАЛАВРИАТ

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Емец Ярославна Валерьевна

Новоселова Анастасия Сергеевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Педагогика балета»

Волков Илья Николаевич

Головкина Светлана Юрьевна

Дерягина Екатерина Сергеевна

Иванова Виктория Андреевна

Иванова Светлана Валентиновна

Каргинов Аслан Сергеевич

Ломако Дарья Александровна

Максимова Ксения Олеговна

Ситникова Анастасия Николаевна

Старовойтова Елена Сергеевна

Трубникова Любовь Викторовна

Чернорицкая Яна Сергеевна

Щербаков Илья Владимирович

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Искусство балетмейстера»

Волкова Мария Андреевна

Имамутдинов Михаил Аликович

Коптева Виктория Александровна

Ристер Эделия Владимировна

Чекалова Анна Юрьевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Менеджмент хореографического искусства»

Васильев Александр Игоревич

Войнова Злата Александровна

Демакина Анастасия Александровна

Третьяк Ирина Олеговна

Ясковец Викентий Эдуардович

Направление подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство»

Образовательная программа «Фортепиано»

Агранова Полина Александровна

Дородных Серафима Николаевна

Дорохова Анна Михайловна

Панова Елизавета Дмитриевна

Петрожицкая Дария Анатольевна

Романычев Федор Андреевич

Фахми Екатерина Шакибовна

Федорова Елизавета Александровна

Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»

Образовательная программа «Артист балета»

Бородулина Влада Сергеевна

Буалова Полина Олеговна

Воробьев Николай Александрович

Герашенко Егор Олегович

Жукова Екатерина Витальевна

Зенин Максим Александрович

Золотых Юлия Александровна

Ковалева Алена Игоревна

Лагуненко Андрей Константинович

Мельникова Евгения Валерьевна

Михеев Павел Романович

Морева Ольга Олеговна

Наумову Дарья Дмитриевна

Павлова Анастасия Леонидовна

Попова Александра Олеговна

Севенард Элеонора Константиновна

Сегова Вера Александровна

Сухоруких Арина Александровна

Труевцева Мария Владимировна

Халимова Лана Вячеславовна

МАГИСТРАТУРА

Направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств»

Клименко Мария Юрьевна

Лапина Екатерина Валентиновна

Рождественская Софья Юрьевна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»

Антонцева Анастасия Михайловна

Демченко Александра Юрьевна

Комаров Дмитрий Михайлович

Кудинкина Ксения Владимировна

Леонтьева Алла Александровна

Мандрыкина Анна Алексеевна

Матвиенко Анастасия

Михеева Ксения Александровна

Мулюкина Вита Владимировна

Римская-Корсакова Екатерина Анатольевна

Садыков Геннадий Алишерович

Самарина Алина Геннадьевна

Степанова Екатерина Константиновна

Сухина Татьяна Борисовна

Фахрутдинов Искандер Рустемович

Хлебникова Екатерина Анатольевна

Шамсутдинова Виолетта Ришатовна

Шульдякова Анна Викторовна

Щепелева Елизавета Андреевна

Энхбат Долгормаа

Конина Анастасия Алексеевна
Шелешнева Ирина Викторовна

**ПОДГОТОВКА НАУЧНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ
ВЫСШЕЙ КВАЛИФИКАЦИИ (АСПИРАНТУРА)**

Направление подготовки 44.06.01 «Образование и педагогические науки»

Васильева Ольга Яковлевна
Мальцев Антон Валерьевич

Направление подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»

Бадаева Ирина Ивановна
Возбранна Алина
Козлова Карина Александровна
Конотоп Инна Муаедова
Сердюк Наталья Дмитриевна
Степанец Елизавета Владимировна
Тихоненко Снежана Валерьевна

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

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (65) 2019

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*

Рег. Свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://vaganov.elpub.ru/jour>

Адрес редакции: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru
При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 13.12.2019 Формат 70×100/16.
Тираж 300.

Отпечатано ООО «ЦИФРОФСЕТ»
199178, Санкт-Петербург,
6 линия Васильевского острова, д. 63