



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



№ 1 (66)
2020

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, доц., проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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)

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)

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.

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)

Шкалов 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!

Мы искренне рады, что вы сохранили интерес к «Вестнику Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в наступившем 2020 году. Научная деятельность Академии сегодня переживает период заметного оживления, и журнал, без сомнения, есть и будет тому свидетельством.

Тема, которую невозможно обойти вниманием в 2020 году, — это юбилей Победы. Академия заслуженно гордится страницами, которые вписали в её историю ветераны, пережившие Блокаду и не изменившие своему призванию в тяжелейшие годы Великой Отечественной войны.

В выпусках нашего журнала в 2020 году мы продолжим линию расширения тематических горизонтов нашего журнала и вновь обратимся к разнообразным искусствоведческим темам. Не менее важно, на наш взгляд, на страницах издания Академии создать дискуссионную площадку для тех, кто еще только начинает свой профессиональный и творческий путь в искусствоведении, истории и теории балета, хореографии, преподавании классического танца. Голоса молодых на страницах «Вестника» должны звучать смело и отчетливо. Этому редакционный совет, научный коллектив и руководство Академии будут всячески способствовать.

Примите наши искренние пожелания мира, благоденствия и творческих успехов!

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

СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия	2
Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе	3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Верба Н. И.</i> Трансформация архетипического образа морской девы в сценических версиях балета «Ундина» Ц. Пуни – Ж. Перро	6
<i>Гуревич В. А.</i> Туркменский балет: начало	20
<i>Ичетовкина Е. А., Попова И. С.</i> Об одном орнаментальном типе народной хореографии в фольклорной традиции Кировской области	27
<i>Нори Н.</i> Тарантеллы Италии (регион Кампания)	43
<i>Соколов-Каминский А. А.</i> Колыбель отечественного балетоведения.	60

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

<i>Бусыгина М. В.</i> Мугам в искусстве балета современного Азербайджана	65
<i>Головнина Н. А.</i> Балетная музыка композиторов группы «Шести» (1920-е годы)	74
<i>Горн А. В.</i> Хореографическая версия И. Килиана «Полевой мессы» Б. Мартину в контексте балетного наследия композитора	91

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ОПЕРНОГО ТЕАТРА

<i>Казарновская Л. Ю.</i> Постановка голоса в академической манере пения в технике бельканто	108
<i>Кочеткова Л. А.</i> Пётр Антонович Пестов и феномен совершенства	116

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Кумукова Д. Д.</i> Блоковские реминисценции в драматургии Н. С. Гумилёва	122
<i>Кравцов Н. А.</i> Эволюция хроматических клавиатур гармоник и их место в сохранении академических традиций образования.	135
<i>Самитов Д. Г.</i> Творческие принципы создания Американского репертуарного театра . .	152

Правила направления и опубликования научных статей	161
Порядок рецензирования научных статей	165
Редакционная политика журнала	167
Редакционная этика журнала	168
К сведению подписчиков	169

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Verba N. I.</i> The transformation of the archetypal image of sea maiden in various versions of the ballet <i>Undine</i> by Cesare Puni and Jules Perrault	6
<i>Gurevich V. A.</i> Turkmenian ballet: At the beginning	20
<i>Ichetovkina E. A., Popova I. S.</i> On one ornamental type of people's choreography in the folk tradition of the Kirov region	27
<i>Nori N.</i> Italian tarantellas (Campania region).	43
<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Cradle of Russian Ballet Studies	60

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Busygina M. V.</i> Mugham in modern Azerbaijanian culture	65
<i>Golovnina N. A.</i> Ballet music of the composers of The Six group (1920s)	74
<i>Gorn A. V.</i> <i>Field mass</i> by B. Martinu as a continuation of the composer's ballet series	91

BALLET DANCER AND OPERA SINGER TRAINING

<i>Kochetkova L. A.</i> Peter Antonovich Pestov and the phenomenon of perfection	108
<i>Kazarnovskaya L. Yu.</i> Voice in the academic manner of singing in Bel canto technique	116

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Kumukova D. D.</i> Blok's reminiscences in dramaturgy by N. S. Gumilyov	122
<i>Kravtsov N. A.</i> Chromatic harmonic keyboards and evolution of their place in the preservation of academic traditions of education	135
<i>Samitov D. G.</i> Creative principles of formation of the American Repertory Theater (ART)	152

Requirements for author's manuscripts.	161
Peer-review	165
Editorial policy	167
Ethics policy	168
To data of followers	169

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

ТРАНСФОРМАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА МОРСКОЙ ДЕВЫ В СЦЕНИЧЕСКИХ ВЕРСИЯХ БАЛЕТА «УНДИНА» Ц. ПУНИ – Ж. ПЕРРО

*Верба Н. И.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В статье рассматривается процесс постепенной трансформации образа главной героини балета «Ундина» Цезаря Пуни и Жюль Перро в лондонской, петергофской и петербургской постановках. Основным ракурсом такого анализа выступает соотнесенность тех или иных качеств Ундины / Наяды, акцентированных авторами в трех версиях балета, с основными чертами архетипического образа морской девицы, завоевавшего особую популярность в эпоху Романтизма. Подчеркивается, что при очевидных переменах от версии к версии, Ундина / Наяда все же сохраняет основную характеристику морской девицы — амбивалентность образа, выражаемую соответствующими драматургическими и музыкальными средствами.

Ключевые слова: архетипический образ, морская дева, Цезарь Пуни, Жюль Перро, романтическое искусство.

THE TRANSFORMATION OF THE ARCHETYPAL IMAGE OF SEA MAIDEN IN VARIOUS VERSIONS OF THE BALLET *UNDINE* BY CAESARE PUNI AND JULES PERRAULT

*Verba N. I.*¹

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

The article considers the process of transformation of the image of the main character of the ballet *Undine* by Caesar Puni and Jules Perrault from London to

Peterhof and St. Petersburg productions. The main angle of this analysis is the correlation of certain qualities of the Undine / Naiad, emphasized by the authors in three versions of the ballet, with the main features of the archetypal image of the sea maiden, which gained special popularity in the era of romanticism. It is emphasized that with obvious changes from version to version, Undine / Naiad still retains the main characteristic of the sea maiden—the ambivalence of the image, expressed by appropriate dramatic and musical means.

Keywords: archetypal image, mermaid, Cesare Pugni, Jules Perrault, romantic art.

Балет представит вам вымыслы самые смелые, картины самые обворожительные, мысли самые свежие, сцены — самые поэтические.

В новых балетах наших поэзия бьет кастальским ключом, брызжет, пенится, играет искрами, льется гармоническими каскадами и даже переливается через край!

Балет перенесет Вас в другой мир, познакомит с новой жизнью, откроет небывалые вещи, покажет то, что Вам и во сне не грезилося. Но главное: он обдаст Вас с головы до ног поэзией и выпустит из очарованного своего круга со свежей головой, веселым сердцем и неповрежденной желчью [1, с. 9].

Романтический век отмечен в истории культуры актуализацией образных сфер, связанных с мифом и фольклором. Среди особенно популярных — архетипический образ морской девицы¹, веками сохраняющийся в легендах, поверьях, преданиях и сказках и находящий отражение во множестве художественных произведений именно романтической эпохи. Морская дева в различных ее национальных вариантах — Ундина, Мелузина, Русалка, Свитезянка, Наяда, Нереида, Нимфа, Сирена — фигурирует в качестве главной героини в стихотворениях, поэмах, романах, повестях, драмах, операх, балетах, романсах, песнях, камерно-инструментальных и симфонических

¹ Под термином «архетипический образ» автор настоящей статьи понимает содержание, вкладываемое в него в смежных областях гуманитарного знания и сводящееся к следующему: «архетипический образ — это образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении» [2, с. 6]. Такое определение закрепилось в литературоведении, культурологии, философии и используется в целом ряде диссертаций, рассматривающих с разных сторон проблематику архетипического [2; 3].

опусах XIX столетия [4]. Причинами подобной востребованности самого образа и связанного с ним сюжета выступают очевидные их созвучия с мировоззренческими константами романтизма и исключительная емкость образа, его способность аккумулировать в себе знаковые черты эпохи [5].

Балет «Ундина» Жюля Перро на музыку Цезаря Пуни (урожд. Cesare Pugni, Чезаре Пуньи) по мотивам знаменитой сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке — еще одна красочная инсталляция сюжета о морской деве. Премьера балета состоялась в Королевском театре в Лондоне 22 июня 1843 года. Цезарь Пуни посвятил свою партитуру Августе, герцогине Кембриджской, известной любительнице балета, патронировавшей искусства в Лондоне и покровительствовавшей как композитору Пуни, так и балетмейстеру Перро.

Впоследствии балет подвергался переработкам для постановок в Петергофе в 1850 году и Санкт-Петербурге в 1851 году [6]: изменения касались как либретто, так и хореографии. Фактически три версии балета, созданные Перро, представляют в качестве главной героини трех различных морских дев, в образах которых более подчеркнуты то романтические и жертвенные, то обольстительные и опасные черты. Различаются и названия балетов, которые, на наш взгляд, отражают концептуальные перемены в их смыслах: В Лондоне — «Ундина или Наяда», в Петергофе и Санкт-Петербурге — «Наяда и рыбак».

Это во многом обуславливается разной творческой «статьей» партнерш Жюля Перро: для лондонского спектакля либретто создавалось в содружестве с итальянской балериной Фанни Черрито, которая и исполняла в балете главную партию, для петербургского спектакля балет модифицировался в расчете на «властительницу дум и сердца» Перро, легендарную танцовщицу Карлотту Гризи.

Необходимо отметить, что от сказки Фуке в либретто балета осталось не так уж и много: изменены имена, сюжетные ходы, смысловые подоплеку поступков главных героев. Как известно, суть сказки Фуке составляют трагические взаимоотношения духа воды — Ундины — с миром людей [7; 8]. Острота контакта иного существа с человеком раскрывается в нескольких планах. Христианский смысл сказки выражается в акцентуации причин стремления Ундины к браку с рыцарем: таким способом она может заполучить бессмертную душу. Кроме того, смыслообразующим христианским вектором сказки выступает противопоставление Ундины — морской девы, изначально душой не обладающей, однако демонстрирующей истинные христианские качества — смирения, прощения, бескорыстия, подлинной любви — людям, наделенным душой с рождения, но не способным оценить этот дар, а потому предающим, обманывающим, становящимся заложниками корысти и сиюминутных благ, не держащим слово [9].

Помимо выраженных христианских смыслов, в сказке Фуке претворен, пожалуй, самый важный аспект, на котором зиждятся все фольклорные и мифологические сюжеты: легенды о русалках в метафорическом смысле представляют собой сложные взаимоотношения человека и природы, персонализацией одной из стихий которой является морская дева в ее различных национальных вариантах. До тех пор, пока человек держит свое слово, он находится с природой в гармонии, и природа, в свою очередь, выступает как источник всевозможных благ. Вспомним в общем безобидных многочисленных nereид, дочерей старца Нерей, чьи архетипические образы закрепились в древнегреческой мифологии как благоволящие мореплавателям, помогающие человеку. Нарушение обета влечет за собой необратимые последствия: мстя человеку, природа демонстрирует свою сокрушительную силу, что в особенности наглядно явствует из техногенных катастроф, вызванных небрежным, потребительским отношением человека к природным ресурсам. В сюжетно-объективированном плане эти драматические взаимоотношения морской девы/водной стихии и человека метафорически выражены в трагических финалах многочисленных художественных произведений XIX века на русалочью тему (например, в последних актах многих опер)². Вспомним также и о надсюжетном смысле мотива возмездия: миф о всемирном потопе присутствует практически во всех мифологических системах народов мира³. Подобная амбивалентность образа морской девы как порождающей, благодатной и одновременно смертельно опасной водной стихии — суть важная примета всех художественных произведений на русалочью тематику. Писатели, поэты, композиторы, живописцы старались, независимо друг от друга, подчеркнуть эту амбивалентность. Как же воплощался столь сложный образ в балетах, созданных Цезарем Пуни и Жюлем Перро?

Лондонский вариант представлял собой, по мнению рецензентов, настоящую романтическую драму, наиболее близкую по духу литературному первоисточнику: «влюбленная в рыбака Маттео Ундина стремилась в мир людей

² Вспоминается сцена с Князем, увлекаемым русалками в пучины Днепра в финале «Русалки» А. С. Даргомыжского, или же смертельные поцелуи Ундины, дарованные ею рыцарю Гульбранду в финалах опер Э. Т. А. Гофмана, А. Лорцинга, А. Ф. Львова на сюжет сказки Фуке.

³ Самые древние и общераспространенные представления о начале мира сопряжены с идеей возникновения жизни из воды. Вода является одной из фундаментальных стихий мироздания, первоначалом, исходным состоянием всего сущего: «Для многих космогонических мифов характерен мотив подъятия мира (земли) со дна первичного океана. <...>. Вода — символ плодородия, зачатия и рождения <...>, выступает аналогом материнского лона и чрева <...>. В то же время водная бездна или олицетворяющее ее чудовище — символ опасности или метафора смерти. <...> Наконец, в эсхатологических мифах о потопе вода приносит конец мира» [10, с. 661].

и жертвовала ради любви к человеку собственным бессмертием» [11]. Вместе с тем уже в этом первом спектакле Ундины совершала поступки, выходящие за рамки сюжета Фуке: она топила свою счастливую соперницу Джаннину, чтобы занять ее место рядом с Маттео, и только вмешательство Повелительницы Моря воскрешало Джаннину и возвращало Ундину в родную водную стихию. На примере этой схемы очевидны серьезные сдвиги в интерпретации Перро сказки Фуке: вместо могущественного и мстящего человеку родственника Ундины Кюлеборна — Повелительница Моря, восстанавливающая справедливость и возвращающая мир в рыбацкое селение; вместо желания героини получить бессмертную душу — страстное влечение к человеку, определяющее весь событийный ход балета. В характере Маттео в первой версии балета подчеркнуто благородство: он выглядит, скорее, жертвой обольстительной и обманивающей его Ундины, оставаясь все же верным своей Джаннине.

Современники не пожалели красочных эпитетов ни для авторов, назвав балет «одной из самых красивых постановок, которыми когда-либо могла похвастаться сцена» [12, р. 42], ни для исполнителей главных ролей. Так, искусство Фанни Черрито сравнивали с «божественным порханием»: особенно поразил публику и критиков знаменитый «Танец с тенью», в котором героиня, получившая возможность стать смертной женщиной, чтобы быть с возлюбленным, впервые с изумлением осознает, что у нее есть тень. В рецензиях отмечалась также исключительная выразительность самого Жюля Перро, танцевавшего роль Маттео [12, р. 42].

Музыка Пуни была единогласно признана подлинным шедевром. По мнению критиков, она «изящна, иллюстративна, добавляет шарма всему балету». Отдельно был отмечен момент, в котором рыбак Маттео, окруженный танцующими наядами, все более погружается в глубины моря: данная сцена производила особенное впечатление благодаря «в высшей степени живописным волнам в музыке, тонко прорисованной ряби течения и шуму прибоя» [12, р. 42].

11 июля 1850 года в Петергофе состоялся показ дивертисмента⁴ «Наяда и рыбак», о чем есть заметка Л. Бранта в театральной хронике «Северной пчелы». В образах морских дев на этот раз, как следует из красочных опи-

⁴ Исследователи считают, что определение «дивертисмент» не вполне подходит к данному спектаклю: петергофская постановка представляет собой, скорее, одноактный балет, названный дивертисментом в силу своей непродолжительности. Если лондонский спектакль состоял из шести картин, каждая из которых имела свое название («Раковина», «Рыбачья хижина», «Грезы рыбака», «Празднество мадонны», «Блекнущая роза», «Свадебный поезд») и в центре каждой картины находился определенный хореографический ансамбль или *pas d'action*, то петергофский вариант представлял собой укороченную версию, в которой, однако, трансформировался и общий смысл [6, с. 78–79].

саний танца наяд, акцентировалась хрупкость, волшебность: «Наяд прелестных целый рой / Резвился группой над водой / Движенья их, извивов полны, / С собой изображали волны, / Жилище неги и прохлад, / Стихию вольную наяд. / Меж них стройна, легка, Гидрола, / Царица живописных дев...» [13].

Образ главной героини — наяды Азюрины — раскрывается в гораздо более модифицированном, по сравнению с лондонским спектаклем, виде. Безответно влюбленная в Маттео и оттого страдающая, она более всего напоминает Русалочку Г. Х. Андерсена. Со сказкой Андерсена дивертисмент сближают сюжетные параллели: Маттео, не ответив на любовный призыв Азюрины, женится на Джаннине, обрекая наяду на тоскливое одиночество. Отношения, складывающиеся между персонажами, ассоциируются с любовным треугольником «Принц — Принцесса — оставленная Русалочка». В петергофской версии балета Перро подчеркнуты жертвенные, неопасные черты морской девы, отчетливо сближающие ее в этом варианте с собирательным образом лирической и страдающей героини / героя, чьи мечты разбиваются вдребезги от столкновения с действительностью. Именно такой ракурс раскрывают красноречивые поэтические пассажи из вышеупомянутой рецензии Л. Бранта: «Но отчего среди наяд / Одна уже не веселится? / Слезой ее затмился взгляд / И сердце горестью томится? ...Из рук ее упал букет, / Цветок счастливого Маттео: / С тоской глядит ему вослед / навек покинутая дева...» [13]. Не случайно исследователи определяют жанр этого дивертисмента как «романтическую поэму» [11]; столь очевидны в ней знаковые черты эпохи.

Важно и то, что в петергофском спектакле (по-видимому, вслед за лондонской постановкой) Перро разграничивает два мира — волшебный и реальный, подчеркивая их противопоставление хореографическими средствами, то есть четким соотношением полных поэтического содержания *Pas des payades*⁵ и характерных танцев⁶, которыми был представлен мир людей. Симптоматично, что подобный драматургический ход, подразумеваемый самим сюжетом и побуждающий авторов прибегать к полярным выразительным средствам, отчетливо прослеживается и в произведениях смежного с балетом жанра — операх на русалочью тематику, объединенных независимым, но диктуемым архетипическим образом и архетипическими же мотивами сюжета стремлением размежевать мир волшебный и мир реальный. Композиторы,

⁵ Хореографическая форма *Pas des payades*, как свидетельствует О. А. Федорченко, — «grand pas, в котором имеются все важнейшие структурные особенности “классического” grand pas: entrée наяд, адажио Азюрины и Маттео в сопровождении кордебалета, сольные вариации, общая кода, соотнесенность солистов и кордебалета» [6, с. 80].

⁶ Так, «приход рыбаков и Джаннины заставлял наяд скрыться. Рыбаки исполняли характерный кордебалетный танец, а вслед за тем счастливые жених и невеста танцевали “увлекательную” Сицилиану» [6, с. 80].

не сговариваясь, использовали соответствующие разным сферам интонационные, фактурные, динамические, тембровые и жанровые средства, углубляя «пропасть» между идеальным и реальным, недостижимым и желаемым, освященным и профанным. Такой принцип драматургии очевиден в целой серии оперных «Ундин» Э. Т. А. Гофмана [14], А. Ф. Львова [15], А. Лорцинга [16], «Садко» [17] и «Майской ночи» [18] Н. А. Римского-Корсакова, «Русалке» [19] А. Дворжака и др.

В 1851 году балет «Наяда и рыбак» поставлен Перро в Петербурге (за дирижерским пультом был Цезарь Пуни), о чем также имеются заметки в соответствующих разделах театральной хроники как минимум трех печатных изданий: довольно краткая информативная статья — в «Северной пчеле», более развернутая — в «Отечественных записках» и пространная, подробная — в «Пантеоне». Все три издания подчеркнули обольстительный, волнующий, прекрасный и, в то же время, опасный, страстный и фатальный для главного героя образ морской деви. Исследователи трактуют трансформацию балета следующим образом: «Изменения коснулись не только структуры (вместо одноактного балет стал трехактным), но и сюжета. Исчез мотив жертвенности Наяды: она не теряла бессмертия, но напротив, пыталась расстроить помолвку, используя свои волшебные чары, а когда это не удавалось, увлекала Маттео в море. Балет заканчивался гибелью героя и соединением влюбленных в мире наяд. В связи с сюжетными изменениями, балет понес потери хореографические: в петербургской версии отсутствовал центральный эпизод лондонской “Ундины” — “Танец с тенью”, который исполняла наяда, превратившись в смертную девушку» [6, с. 82].

Иными словами, петербургская постановка была максимально далека от первоисточника, то есть от сказки Фуке. В предлагаемой зрителю фабуле следа не осталось от христианских мотивов. Исчезло бескорыстие помыслов героини, составляющее одну из важнейших драматургических линий шедевра Фуке. На наш взгляд, именно отдаленность от первоисточника, даже более того — противоречивость ему — обусловили окончательное закрепление названия «Наяда и рыбак», поскольку главной героиней балета Перро выступает теперь отнюдь не чистый дух воды, каковой предстает у Фуке его Ундина, но обворожительная и вместе с тем опасная, Морская дева. В этом новом образе гораздо более акцентированы игривые и в то же время хищнические черты.

Театральная хроника «Северной пчелы», посвященная по большей части шумному успеху Карлотты Гризи (Наяда), Жюльи Перро (Маттео) и Елены Андреевны (Джаннина), так раскрывает смысловые трансформации балета: «В одного бедного рыбака влюбляется *Наяда и употребляет все средства сверхъестественных чар и собственных своих прелестей, чтобы обольстить его* [курсив наш — Н. В.]. Вот и всё. Но из этого незначащего сюжета

созданы три большие акта прелестнейших и очаровательнейших танцев...» [20, с. 2]. В схожем ключе, подчеркивающим смертельную для несчастного (и одновременно счастливого) рыбака прелесть Наяды, выдержана и заметка в «Отечественных записках», детально отражающая повороты сюжета в обновленном либретто и раскрывающая всю глубину его трансформации в сравнении с лондонской и петергофской постановками. Автор заметки сравнивает фабулу балета с балладой Гёте «Рыбак», справедливо замечая схожесть судеб обоих героев: «Помните ли вы прекрасную балладу Гёте “Рыбак”, балладу, написанную такими звучными стихами? Ее нельзя не помнить: мы все коверкали ее в школах. Помните ли вы, как кипела вода, как вздувались волны под ногами рыбака, который, как прикованный, сидел на берегу, не отрывая глаз от колыхавшегося поплавка? <...> Г. Перро чрезвычайно хорошо развил эту мысль в своем новом балете. Он совершенно согласен с Гёте <...> Надобно удить рыбу, чтобы увидеть ... наяду! <...> и не только видеть — в него влюбляется наяда и еще из очень-очень хороших и уж, конечно, из самых грациозных наяд, какие когда-либо обольщали взоры смертного...» [21, с. 68–69].

Рецензия в «Пантеоне» останавливается на всех изгибах сюжета, смакуя в подробностях те меры, которые предпринимает героиня, чтобы завладеть своим возлюбленным. Сущность Морской девы в этой постановке балета Перро красноречиво охарактеризована в следующих строках: «Они увлекают слабосердых рыбаков только за тем, чтобы бедняки сперва утопали в горе и отчаянии, а потом утопились бы в их реке или ручейке... <...> Уж в том их ремесло» [1, с. 11]. Как видно, здесь в облике героини произошла существенная, по сравнению с лондонским и петергофским спектаклями, метаморфоза, экспонирующая перед нами совсем иную Морскую деву.

В довольно масштабной (на восемь страниц!) рецензии в «Пантеоне» красной нитью проходят эпитеты, раскрывающие замороженность Маттео своей Наядой. Приведем некоторые из них:

«...вот и наш бедняк Маттео, как ни борется против искушения, как ни старается отогнать его воспоминанием своей невесты, а все не может выбить этой подкупающей улыбочки из головы и этих пронзающих глазок – из сердца...;

...так и Наяда отдает свои плоды и цветы влюбленному юноше, который не в состоянии отвести от нее глаз...;

... он бросается за нею, ... но она уже в волнах, он прыгает туда, чтобы спасти ее, и – сам утопает...» [1, с. 12–14].

По-видимому, особенности образа главной героини весьма занимали и автора заметки в «Пантеоне», поскольку большое место он отвел характеру взаимоотношений между наядами, никсами, ундидами и человеком, подчеркивая драматический градус таких «контактов» и предопределенность смертельного для героя исхода.

Как рецензенты-современники, так и исследователи нашего века уделяют огромное внимание драматургии балета и отмечают процесс кристаллизации в этом детище Перро основных хореографических форм [6, с. 90–92]. Важной приметой балета Перро становится углубленное разграничение двух (бытовой и волшебной) сфер: «...вся конструкция спектакля была уравновешена и подчинена одному общему композиционному замыслу: два “реалистических” акта (первый и третий) обрамляют фантастический (остров наяд)» [6, с. 91]. Подчеркнем еще раз, что подобный драматургический принцип эффектного контрастного сопоставления ирреального водного мира и жанрово-бытовых сцен, свойственных миру человеческого, присущ и всем волшебным операм на различные сюжеты о морских девах: в этом сказываются общие черты эпохи романтизма с ее исключительным вниманием к мифу и фольклору и, как следствие, особой популярностью сказочных образов.

Дальнейшая судьба «Наяды и рыбака» связана с именем Мариуса Петипа, который дважды — в 1874 и 1892 годах — обращался к балету Перро и музыке Пуни и ставил балет (взяв за основу хореографию Перро и дополнив партитуру музыкой Л. Минкуса) на сценах Большого и Мариинского театров в Петербурге. Впоследствии, как известно, балет Петипа – Перро восстанавливал на сцене Мариинского театра внук Цезаря Пуни А. В. Ширяев (в той постановке блистала Анна Павлова)⁷. Именно хореографическая версия Петипа стала причиной, по которой не прервалась преемственная связь с «Ундиной – Наядой» Перро – Пуни. Так, в программу выпускного спектакля 2018 г. Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой вошел «большой Pas d'action из балета “Наяда и рыбак”». <...> При воссоздании хореографии была использована видеозапись сюиты из балета “Наяда и рыбак”, поставленной в 1984 г. П. А. Гусевым по его воспоминаниям о постановке, осуществленной А. В. Ширяевым в 1924 г. по мотивам балета М. Петипа – Ж. Перро...» [22].

В истории «реинкарнаций» произведения есть еще одна важная веха — постановка балета на сцене Мариинского театра в хореографии Пьера Лакотта и с названием «Ундина»⁸, словно возвращающая к первоначальному лондонскому либретто и представляющая очередной виток в истории любви Морской девы и Рыбака. Важно то, что постановка позволяет *услышать*

⁷ История постановок, восстановлений и возобновлений балета Перро в Петербурге и Москве подробно, красочно, с использованием иллюстраций и фотоматериалов отражена в публикации на официальной странице Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в социальной сети Facebook [22].

⁸ На официальном сайте театра указано: балет на либретто Жюль Перро и Фанни Черрито (по новелле Фридриха де ла Мотт Фуке); музыка Цезаря Пуни в авторской оркестровке Павла Смелкова; хореография Пьера Лакотта (2006) [23].

(а не только представить, исходя из отзывов и рецензий⁹) созданную Цезарем Пуни музыку и оценить интенции композитора живописать архетипический образ Морской девы.

Востребованность этого образа в художественной практике обусловила процесс постепенного накопления соответствующих выразительных средств. В музыке наиболее ярко, узнаваемо и эффектно образ воплощается при помощи замкнутых кольцеобразных мотивов в мелодике вокальных и инструментальных партий, иллюстрирующих волшебные, колдовские семы образа. Предпочтительными для характеристики Морской девы тембрами оказываются тембры духовых (гобой, флейта) и арфы. Фактурные решения, связанные со «звукописью» различных градаций морской стихии, общей тенденцией к повторности музыкального материала, усиливают круговой, заманивающий «модус» музыкальных характеристик морской девы [24]. Именно таким образом охарактеризованы Ундина, Русалка, Волхова, Панночка в уже упоминавшихся операх, а также Лорелея, Мелузина, Свитезянка, русалки, наяды, nereиды, нимфы в огромном числе романсов, песен, кантат различных композиторов (что важно — вне зависимости друг от друга) на стихи разных авторов.

Цезарь Пуни интуитивно следует этим средствам, несомненно, диктуемым самим образом. Музыка балета¹⁰, даже принимая во внимание «прикладной» ее характер, содержит те же средства выразительности, что и в других произведениях на русалочью тему. Так, она изобилует круговыми мотивами. И пусть такая замкнутая природа мелодики может быть названа одним из свойств балетной музыки вообще, всё же в сцене обольщения круговые мотивы приобретают особое значение и специфическую, присущую именно образу Морской девы, выразительность. Ундина здесь буквально опутывает Маттео «кольцами» своего обаяния, что выражается в музыкальной ткани повторением одной и той же мелодической фигуры. Круговые мотивы впечатляюще иллюстрируют и смысл танца с тенью: здесь ярко проявляется колдовская сущность героини, высокий обольстительный «градус» ее воздействия на Маттео. Это качество воплощается и при помощи повторяющихся, замкнутых мотивов. Они же составляют основу музыкального материала сцены с подругами Ундины.

И в то же время музыкальные характеристики выходов героини, наряду

⁹ В вышеупомянутой рецензии 1851 года музыке Пуни отдавалось должное: «все мотивы свежи, новы, блестящи. Они одушевляли танцы и увлекали зрителей своей игривостью и гармонией...» [20, с. 2].

¹⁰ Нотная библиотека Мариинского театра располагает Репетитором. Кроме того, в интернете доступна запись постановки [25].

с акцентуацией ее чаровского естества, пронизаны лиризмом и проникновенностью чувства. Противоречивый и многозначительный для архетипического образа Морской девы «симбиоз», безусловно, завораживает не только бедного Рыбака, но и слушателя, заставляя его сопереживать героине.

Огромную выразительность в партитуре балета приобретают тембры арфы и духовых: каждый выход Ундины отмечен серебристыми арфовыми арпеджиато, а тема гобоя пронзительна, рельефна и по речевому выразительна в сцене с Повелительницей Моря, когда Ундина молит сделать ее смертной женщиной, чтобы иметь возможность быть с любимым.

Итак, образ главной героини, начиная с лондонской постановки, претерпел серьезные изменения, отразившиеся даже в самих названиях балета и раскрывающие все возможные модусы его интерпретации. Вместе с тем, несмотря на очевидные трансформации, образ сохранял в себе основное качество амбивалентности, которое Перро неизменно подчеркивал во всех трех версиях. Музыка Пуни естественно дополняет драматургические решения балетмейстера, выявляя самые знаковые черты Ундины / Наяды.

Сложность и неоднозначность героини балета коррелируют с образами морских дев из других художественных произведений: созданная Перро и Пуни Ундина / Наяда связана многочисленными интертекстуальными «ни-тиями» со своими «сестрами», героинями опер, романсов, камерно-инструментальных опусов и являет собой важную часть ярко характеризующего эпоху Романтизма в целом интереса к русалочьей теме.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Наяда и рыбак»: фантастический балет в трех действиях и пяти картинах; сочинение балетмейстера Перро, музыка Пуни (Бенефис г-жи Карлотты Гризи) // Пантеон. 1851. Т. I. Кн. 2. С. 9.
2. Крюкова О. С. Архетипический образ Италии в русской литературе XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М. 2007. 44 с.
3. Пивнева Н. С. Архетипические образы в русской культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Ростов-на-Дону. 2003. 24 с.
4. Верба Н. И. Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сборник научных трудов. Кемерово: КемГУКИ, 2017. С. 47–53.
5. Верба Н. И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 2. С. 124–128.
6. Федорченко О. А. Творчество Жюль Перро в Петербурге (1848–1859): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического

- балета: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2006. 265 с.
7. Лабулэ Э. О духе верований в фей в Германии и Франции // Лабулэ Э. Арабские, турецкие, чешские и немецкие сказки: в 2 т. СПб.: Изд-во Н. И. Ламанского, тип. Г. Ф. Мюллера, 1869. Т. 2: Чешские и немецкие сказки. С. 126–133.
8. Шталь О. Введение // Фуке Фридрих де ла Мотт. Ундина: Рассказ Фридриха Де-ля-Мот Фуке, изданный для русских гимназий с присоединением введения, объяснений, примечаний и словаря О. Шталем, учителем Первой Московской гимназии: 2-е изд., испр. М.: Тип. В. Грачева и К°, 1866. С. 1–6.
9. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. тр. СПб.: Астерион, 2010. Вып. 5. С. 32–50.
10. Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / Ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. 736 с.
11. Федорченко О. А. «Скажи, которая Ундина?..» // Петербургский театральный журнал. 2006. № 2 (44) [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/44/the-petersburg-prospect-44/skazhi-kotoraya-undina> (дата обращения: 01.12.2019).
12. The Illustrated London News. 1843. July, 14.
13. Брант Л. Праздник в Петергофе // Северная пчела. — 1850. — 18 июля.
14. Верба Н. И. «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 22/2. С. 124–138.
15. Верба Н. И. Архетипические образы «Ундины» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века // Музыковедение. 2015. № 6. С. 25–42.
16. Верба Н. И. «Ундина» Альберта Лорцинга: к вопросу об основном образе оперы // Музыковедение. 2016. № 6. С. 9–15.
17. Верба Н. И. Волхова и Морская дева: специфика претворения архетипического образа в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. ст. по мат-лам VI Международ. науч.-практ. конф. (4–6 дек. 2013 г.): в 2-х ч. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. Ч. 2. С. 17–39.
18. Верба Н. И. Образы «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипического и интертекстуального // Общество. Среда. Развитие. 2014. № 2. С. 117–124.
19. Верба Н. И. «Русалка» Дворжака в контексте оперных версий сюжета о морских девах // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. ст. по мат-лам VI Международ. науч.-практ. конф. (25–27 ноября 2015 г.): в 2-х ч. СПб.: Скифия-принт, 2017. Вып. 8. Часть 2. С. 24–59.
20. Театральная хроника // Северная пчела. 1851. 9 февр. С. 2.
21. Театральная хроника // Отечественные записки. 1851. № 3-4. С. 68–69.
22. Радина М. «Наяда и рыбак» а-ля Петипа [Электронный ресурс]. URL: <https://>

www.facebook.com/academyvaganova (дата обращения: 24.12.2019).

23. Ундина: анонс балета [Электронный ресурс]. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/10/7/1_1900 (дата обращения: 24.12.2019).
24. Верба Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов: монография. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.
25. Ундина: Запись спектакля [Электронный ресурс]. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/760/47733.html> (дата обращения: 24.12.2019).

REFERENCES

1. «Nayada i ry`bak»: fantasticheskij balet v trex dejstviyax i pyati kartinax; sochinenie baletmejstera Perro, muzy`ka Puni (Benefis g-zhi Karlotty` Grizi) // Panteon. 1851. T. I. Kn. 2. S. 9.
2. Kryukova O. S. Arxetipicheskij obraz Italii v russkoj literature XIX veka: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. M. 2007. 44 s.
3. Pivneva N. S. Arxetipicheskie obrazy` v russkoj kul`ture: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Rostov-na-Donu. 2003. 24 s.
4. Verba N. I. Syuzhet o morskoy deve v muzy`kal`noj kul`ture XIX veka // Muzy`kal`naya kul`tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sbornik nauchny`x trudov. Kemerovo: KemGUKI, 2017. S. 47–53.
5. Verba N. I. K probleme peresecheniya arxetipov syuzhetov o morskix devax s mirovozzrencheskimi konstantami e`poxi romantizma // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2012. № 2. S. 124–128.
6. Fedorchenko O. A. Tvorchestvo Zhyulya Perro v Peterburge (1848–1859): k probleme formirovaniya muzy`kal`no-xoreograficheskoy struktury` akademicheskogo baleta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2006. 265 s.
7. Labule` E`. O duxe verovanij v fej v Germanii i Francii // Labule` E`. Arabskie, tureczkie, cheshskie i nemeczkie skazki: v 2 t. SPb.: Izd-vo N. I. Lamanskogo, tip. G. F. Myullera, 1869. T. 2: Cheshskie i nemeczkie skazki. S. 126–133.
8. Shtal` O. Vvedenie // Fuke Fridrix de la Mott. Undina: Rasskaz Fridrixa De-lya-Mot Fuke, izdanny`j dlya russkix gimnazij s prisoedineniem vvedeniya, ob`yasnenij, primechanij i slovarya O. Shtalem, uchitelem Pervoj Moskovskoj gimnazii: 2-e izd., ispr. M.: Tip. V. Gracheva i K°, 1866. S. 1–6.
9. Verba N. I. Syuzhety` o morskix devax v kul`ture romantizma: k probleme arxetipov // Muzy`kal`naya kul`tura glazami molody`x ucheny`x: Sb. nauch. tr. SPb.: Asterion, 2010. Vy`p. 5. S. 32–50.
10. Mifologicheskij slovar`: Osnovny`e mifologicheskie motivy` i terminy` / Red. E. M. Meletinskij. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1991. 736 s.
11. Fedorchenko O. A. «Skazhi, kotoraya Undina?» // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2006. № 2 (44) [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/44/the-petersburg-prospect-44/skazhi-kotoraya-undina> (data obrashheniya: 01.12.2019).

12. The Illustrated London News. 1843. July, 14.
13. Brant L. Prazdnik v Petergofe // Severnaya pchela. — 1850. — 18 iyulya.
14. Verba N. I. «Undina»: ot Fuke k Gofmanu. Opyt analiza fenomena «arxetip» (na primere obraza glavnoj geroini) // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2013. № 22/2. S. 124–138.
15. Verba N. I. Arxetipicheskie obrazy «Undiny» A. F. L'vova v «rusaloch'em» muzykal'nom kontekste XIX veka // Muzykovedenie. 2015. № 6. S. 25–42.
16. Verba N. I. «Undina» Al'berta Lorcinga: k voprosu ob osnovnom obraze opery // Muzykovedenie. 2016. № 6. S. 9–15.
17. Verba N. I. Volxova i Morskaya deva: specifika pretvoreniya arxetipichnogo obraza v opere «Sadko» N.A. Rimskogo-Korsakova // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sb. st. po mat-lam VI Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. (4-6 dek. 2013 g.): v 2-x ch. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2014. Ch. 2. S. 17–39.
18. Verba N. I. Obrazy «Majskoj nochi» N.A. Rimskogo-Korsakova v kontekste problem arxetipichnogo i intertekstual'nogo // Obshchestvo. Sreda. Razvitie. 2014. № 2. S. 117–124.
19. Verba N. I. «Rusalka» Dvorzhaka v kontekste opernykh versij syuzheta o morskikh devax // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sb. st. po mat-lam VI Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. (25-27 noyabrya 2015 g.): v 2-x ch. SPb.: Skifiya-print, 2017. Vy'p. 8. Chast' 2. S. 24–59.
20. Teatral'naya xronika // Severnaya pchela. 1851. 9 fevr. S. 2.
21. Teatral'naya xronika // Otechestvenny'e zapiski. 1851. № 3-4. S. 68–69.
22. Radina M. «Nayada i rybak» a-lya Petipa [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.facebook.com/academyvaganova> (data obrashheniya: 24.12.2019).
23. Undina: anons baleta [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2011/10/7/1_1900 (data obrashheniya: 24.12.2019).
24. Verba N. I. Syuzhet ob Undine v opere XIX veka. Problema arxetipicheskikh obrazov: monografiya. SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 2019. 220 s.
25. Undina: Zapis spektaklya [Elektronnyj resurs]. URL: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/760/47733.html> (data obrashheniya: 24.12.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Верба Н. И. — канд. искусствоведения; verba.natalia@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Verba N. I. — Cand. Sci. (Arts); verba.natalia@yandex.ru

ТУРКМЕНСКИЙ БАЛЕТ: НАЧАЛО

Гуревич В. А.¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, 191186, Россия.

Статья посвящена начальному периоду истории туркменского хореографического искусства. Основное внимание уделено первым спектаклям, появившимся после того, как в конце 1930-х годов вышло на сцену первое поколение мастеров туркменского балета, подготовленных в стенах Ленинградского хореографического училища и Ашхабадской балетной студии. В первую очередь речь идет о столь ярком явлении, как балет Климентия Корчмарева «Алдар Косе», вошедшем в число лучших отечественных балетов 1940-х годов. Также рассматривается драматургия спектаклей «Девушки моря» Корчмарева и «Акпамык» Вели Мухатова и Александра Зноско-Боровского.

Ключевые слова: туркменский балет, народный танец, хореографическое решение, жанровая специфика.

TURKMENIAN BALLET: AT THE BEGINNING

Gurevich V. A.¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Naberezhnaja reki Moiki, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the initial period of the history of modern Turkmen choreographic art. The focus is on the first performances that appeared after the first generation of Turkmen ballet masters trained in the walls of the Leningrad Choreographic School and the Ashgabat Ballet Studio appeared on the stage in the late 1930s. First of all, we are talking about such a striking phenomenon as the ballet Klimenty Korchmarev's *Aldar Kose*, one of the best domestic ballets of the 1940s. The drama of the performances of *Girls of the Sea* by Korchmarev and both *Akpamyk* Veli Mukhatov and Alexander Znosko-Borovsky is also considered.

Keywords: Turkmen ballet, folk dance, choreographic decision, genre specifics.

Возникновение балетного жанра в туркменском искусстве относится к 40-м годам прошлого века. Создание его было сопряжено с еще большими (по сравнению с оперным жанром) трудностями по целому ряду причин. Дело в том, что в туркменском фольклоре до Октябрьской революции 1917 года практически отсутствовал танец. Факт этот настолько необычен и уникален, что неоднократно вызывал различные дискуссии. Одну из исследовательских позиций по этому вопросу представил В. Беляев в первом томе труда «Туркменская музыка»: «...хоровых песен у туркмен нет, так же как нет у них ни танцев, ни ударных инструментов» [1, с. 62]. Другая позиция, приверженцами которой являются туркменские балетные профессионалы, сводится к тому, что «...в глубокой древности туркмены танцевали. Об этом свидетельствуют старинные народные предания и легенды» [2]. Действительно, нельзя не согласиться с Л. Мередовой, сомневающейся в том, «что население Туркмении, жившее до монгольского нашествия и походов Тимура и в больших городах, не знало танца. Но будучи оттесненными в безводную пустыню, перейдя всецело к кочевому образу жизни, в тяжелейших природных условиях туркмены, в какой-то степени, вероятно, были вынуждены отказаться от танца» [3, с. 3].

Правда, в отдаленных районах Западного Туркменистана остался как реликтовый образец так называемый «куштдепме» (эпизод «зикра»), очевидно, еще доисламского происхождения (в наше время получивший, как отмечает исследователь «зикра» Н. Абубакирова, «широкое распространение как самостоятельные развлекательные песни с танцем») [4, с. 13]. Но в данном случае скорее можно говорить о танцевальности как элементе обряда — явлении довольно обычном, и не только для среднеазиатского региона, — а не о развитой, совершенно самостоятельной народной хореографической форме.

В воспитании первых туркменских хореографов, балерин и танцовщиков ведущую роль сыграла деятельность национального отделения при Ленинградском хореографическом училище. Программа обучения была семилетней. Среди принятых девятнадцати человек находились и будущие мастера туркменского балета: Б. Мамедова, Т. Сатлыкклычева, К. Джапаров, Р. Аннакурбанов, Х. Исмаилов и др. Мальчики занимались в классе А. И. Пушкина, девочки — у Е. В. Ширипиной. Знаменитая ленинградская школа привила юным туркменским ученикам качества настоящих виртуозов танца, всесторонне подготовила их к дальнейшей профессиональной деятельности. С 1937 года балетные кадры стала готовить и Ашхабадская студия, задача которой в основном заключалась в комплектовании кордебалета будущего музыкального театра. В студии плодотворно трудились приглашенные из центральных театров и училищ страны специалисты: Л. Якобсон, И. Бойко, Н. Холфин, И. Ковтунов.

Дебютом балетной труппы нового театра стал «Вечер балета» (декабрь 1941): показывались характерные танцы из классических спектаклей («Спящая красавица», «Раймонда», «Дон Кихот») и хореографические миниатюры на материале туркменской народной музыки (в постановке Н. С. Холфина). Такие номера, как «Пиала», «Танец джигитов», продемонстрировали поистине неиссякаемые возможности туркменской культуры в формировании национальной танцевальной лексики, исходя из типичных примет трудовых и бытовых процессов. «Вечер балета» был тепло встречен публикой, воочию убедившейся в перспективности нового жанра.

С самого начала работы театра обсуждались замыслы балетных спектаклей на туркменскую тему. Их было значительно меньше, чем оперных. «Балетное искусство с трудом пробивало себе дорогу, — вспоминал один из зачинателей туркменской хореографии заслуженный деятель искусств Туркменистана Коша Джапаров. — Традиций не было, народ надо было сначала просто приучить к мысли о том, что есть такое искусство, что нет в нем ничего предосудительного или антиморального, что туркменская мелодика может быть показана в танце» [5]. Долго ломали голову балетмейстеры, долго не решались писать балетное либретто туркменские драматурги, не имевшие в этом деле никакой практики. Выход, как часто бывает, нашелся неожиданно. Перебирая возможные сюжеты, Н. Холфин и К. Бурунов вспомнили о любимом герое туркменского фольклора — весельчаке и обманщике Алдаре Косе, проделки которого с легкостью могли быть нанизаны на сюжетную канву балетного спектакля. В несколько дней Бурунов и Холфин составили сценарий, затем развернули его в подробное либретто.

Наиболее опытным из балетных композиторов, живших в Ашхабаде, являлся К. А. Корчмарев, еще в конце 1920-х годов написавший балет «Крепостная балерина», оставивший след в истории жанра на советской сцене. Корчмарев как раз на рубеже 1941–1942 годов был тесно связан с новым коллективом (шла подготовка к премьере его оперы «Счастливая молодость»), и Холфин обратился к нему. Ознакомившись с либретто, композитор сразу же дал согласие. Яркий, динамичный спектакль складывался как бы сам собой: настолько интересной, выигрышной была драматургическая основа, частные недочеты которой не мешали общему прекрасному сценическому движению. Музыка была написана в очень сжатые сроки (если считать, что до конца февраля Корчмарев занимался подготовкой «Счастливой молодости»), всего за восемь месяцев. Уже 4 ноября 1942 года состоялась премьера, приуроченная к 25-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Основной причиной столь быстрой работы, помимо увлеченности автора, явилась возможность использовать многочисленные записи, сделанные Корчмаревым с момента приезда в Туркмению и составившие как бы «кар-

тотеку заготовок» для будущих фрагментов. Общее число таких опусов приближалось к двумстам. Оказалось, что внутренняя танцевальность присуща туркменским напевам, без труда поддававшимся хореографической обработке: в балете цитируются как лирические, так и обрядовые напевы, различные типы «ляле», тюйдуковые пастушеские наигрыши. Примечательно и необычно для того периода обращение к бытовым интонациям, что для тогдашних дестантных опер было явлением редким.

Музыкальная драматургия балета зиждется на сочетании номерной структуры с большими сквозными сценами. Учитывая ограниченные технические возможности молодых солистов театра, постановщик Н. Холфин в основном опирался на лексику бытовых танцев, уделяя в интересах зрительного восприятия немалое место пантомимическим эпизодам. Классические па вводились лишь в партии главных героев — юных влюбленных Эне и Мереда, в их адажио и вариации. В целом балет можно отнести к спектаклям дивертисментного типа: по ходу действия не упущена ни одна возможность дать красочный вставной номер наподобие «Танца евнухов» или «Танца бродяг».

В первой редакции относительно слабым местом была трактовка образа Алдара Косе, мало танцевавшего, охарактеризованного чисто пантомимическими средствами. Во второй редакции этот недостаток отчасти удалось устранить.

Симфоническое развитие в балете особенно рельефно выявлено в адажио и финалах всех трех актов. Широко применена система лейтмотивов (лейт-темы Алдара Косе, любви, хана и др.). Невзирая на довольно внушительные масштабы (7 картин), спектакль компактен, полон динамики; в нем много забавных превращений, приключений и т. п. Показательно, что с самого начала «Алдар Косе» единодушно признавался балетом с ведущей ролью музыкальной драматургии, из которой вытекает драматургия хореографическая. Вот мнение известной балерины В. Бовт: «Яркость образов, раскрытых в спектакле, как главных, так и эпизодических, прежде всего определяется музыкой балета. Простая, мелодичная, очень танцевальная, построенная на народной основе, она захватывает слушателей, увлекает исполнителей. Очевидно, музыкальные достоинства произведения, оригинальность и своеобразие языка послужили тому, что балет этот вышел за рамки республики» [6].

Сценическая судьба спектакля сложилась весьма удачно. «Алдар Косе» неоднократно ставился в театрах СССР и за рубежом. В 1949 году возвратившийся в Москву Н. Холфин поставил его в театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Спустя два года Б. А. Фенстер вместе с К. Джапаровым осуществили спектакль на сцене ленинградского МАЛЕГОТа. В 1952 году «Алдар Косе» увидел свет ramпы в Саратове, в 1954-м — в Софии. В 1952-м по просьбе К. Джапарова для новой постановки в Ашхабаде

К. А. Корчмарев согласился переработать балет: из либретто были изъяты некоторые сценически малооправданные события, усилена народная линия, расширена партия Алдара Косе. Была переоркестрована примерно треть партитуры (большей частью — вновь написанные фрагменты, а также эпизоды, перенесенные из «Счастливой молодости» и «Девушек моря»). Переделки улучшили спектакль. Усложнив хореографическое решение, К. Джапаров мог твердо надеяться, что труппа театра в состоянии преодолеть трудности. Артисты Б. Мамедова (Эне), М. Ахундов (Меред), Х. Исмаилов (Алдар Косе), И. Гельдыев (Сары-хан) и другие исполнители с блеском справились с ними.

С успехом прошли пять спектаклей балета во время Декады туркменской литературы и искусства в Москве в октябре 1955 года. Оценивая спектакль, Л. М. Лавровский писал: «Балетмейстер успешно использует, особенно в создании массовых сцен, характерные приемы народной пластической образности. Это придает спектаклю яркий самобытный национальный колорит» [7]. Столь же положительными были отзывы М. М. Плисецкой на страницах газеты «Вечерняя Москва», В. Т. Бовт в «Советской культуре» и др. Московские спектакли окончательно утвердили основополагающее значение произведения в истории национального театра. И если когда-то «Алдар Косе» был своеобразной школой воспитания молодых хореографических кадров, становления туркменской хореографии, приобщения туркменского зрителя к балету — новому для него виду театрального искусства» [8], то ныне он — туркменская балетная классика.

Следующий туркменский балет, поставленный в декабре 1943 года тем же авторским коллективом, стал первой попыткой освоения современной темы. Он назывался «Девушки моря» и рассказывал о жизни женской рыболовецкой бригады, заменившей на Каспии ушедших на фронт мужчин. Спектакль не сыграл сколь-либо существенной роли в развитии жанра, ибо и либретто Н. Холфина (он же постановщик), и музыка К. Корчмарева на сей раз оказались недостаточно яркими, драматургия — аморфной, малоконтрастной, пластическое решение — надуманным и танцевально невыигрышным. Должно было пройти немало времени (почти четверть века), прежде чем туркменский балетный театр накопил достаточно опыта и знаний для успешного решения современной темы.

14 апреля 1945 года состоялась премьера первого туркменского сказочно-фантастического балета «Акпамык». Музыку на либретто К. Джапарова по мотивам туркменских народных сказок создал В. Мухатов вместе с А. Ф. Зноско-Боровским (1908–1983) — известным украинским композитором, жившим в эвакуации в Ашхабаде и ставшим с тех пор одним из активных пропагандистов и приверженцев туркменской музыки. Дирижировал Х. Аллануров, декорации и костюмы были созданы художником Л. Либером.

Сюжет балета представляет собой как бы сокращенный хореографический вариант «Рулана и Людмилы» М. И. Глинки. Четкое разграничение сил добра и зла, как полагается в сказке, выдерживается от начала до конца произведения. Компактное либретто композиторы уложили в два действия, каждое из которых состоит из двух динамично развивающихся картин. Композиция довольно гибко учитывает сквозное течение событий, так что деление на отдельные номера достаточно условно. Три главных образа — нежная Акпамык, решительный Мерген и грозный Дев — обрисованы различными интонационными комплексами. У Акпамык преобладают лирические попевки, производные от туркменских девичьих песен (ляле). Музыка, рисующая Мергена, построена в энергичных пунктирных ритмах, с опорой на героические интонации дестана. Фантастически-причудливый облик Дева — туркменского собрата Черномора и Кошья Бессмертного — лишен черт национальной характеристики. Его музыкальный портрет изобилует резкими хроматическими ходами, изломанными скачками в мелодии на уменьшенные и увеличенные интервалы. Изящной лирической темой в народном духе обрисована добрая волшебница Пери. Широко разработаны в музыке балета народные сцены, в первую очередь, картина свадебного тоя в первом акте, состоящая из нескольких массовых танцев (пляски джигитов, танца девушек и др.). Использована авторами и лейтмотивная система, но крайне осторожно. По сути, в балете есть всего два лейтмотива любви и Дева; их столкновением, собственно, и исчерпывается основное содержание произведения. Наиболее выразителен лейтмотив любви, впервые появляющийся в увертюре и проходящий через весь балет, вплоть до заключительного свадебного шествия. Эта гибкая тема, колоритно гармонизованная в ладу «кырклар» с тоникой ля, по ходу спектакля превращается то в скорбную песнь (сцена похищения Акпамык Девом), то в драматический речитатив (Мерген у Дева), то в ликующий гимн (финал).

После катастрофического ашхабадского землетрясения (октябрь 1948) и временной приостановки работы театра «Акпамык» более не возобновлялся. Судьба его (как, впрочем, и в целом судьба классической хореографии в республике) в исторической перспективе оказалась весьма печальной: в 2001 году решением первого президента независимого Туркменистана С. Ниязова классический балет был объявлен несоответствующим менталитету туркменского народа, балетная труппа закрыта и до сей поры официально не существует.

ЛИТЕРАТУРА

1. Успенский В. А. Туркменская музыка: Статьи и 115 пьес туркменской музыки: в 2 т. / Под общ. ред. В. Беляева. 2-е изд. Ашхабад, 1979. Т. 1. 381 с.
2. Холфин Н. Балетное искусство Туркмении // Туркменская искра. — 1943. — 11 ноября.
3. Мередова Л. Балеты туркменских композиторов 70-х годов. Ашхабад: Туркменский гос. пед. ин-т искусств, 1977. 63 с.
4. Абубакирова Н. Народные песни Западного Туркменистана. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л. 1982.
5. Джапаров К. Вспоминая былое. Запись беседы с балетмейстером. — 1989. — 23 мая // Архив автора статьи.
6. Бовт В. Алдар Косе // Советская культура. — 1955. — 20 октября.
7. Лавровский Л. Алдар Косе // Труд. — 1955. — 19 октября.
8. Репин И. Расцвет культуры Советского Туркменистана. Ашхабад: Туркменистан. 1957. 131 с.

REFERENCES

1. Uspenskij V. A. Turkmenskaya muzy`ka: Stat`i i 115 p`es turkmenskoj muzy`ki: v 2 t. / Pod obshh. red. V. Belyaeva. 2-e izd. Ashxabad, 1979. T. 1. 381 s.
2. Xolfin N. Baletnoe iskusstvo Turkmenii // Turkmenskaya iskra. — 1943. — 11 noyabrya.
3. Meredova L. Balety` turkmenskix kompozitorov 70-x godov. Ashxabad: Turkmenskij gos. ped. in-t iskusstv, 1977. 63 s.
4. Abubakirova N. Narodny`e pesni Zapadnogo Turkmenistana. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. L. 1982.
5. Dzhaparov K. Vspominaya by`loe. Zapis` besedy` s baletmejsterom. — 1989. — 23 maya // Arxiv avtora stat`i.
6. Bovt V. Aldar Kose // Sovetskaya kul`tura. — 1955. — 20 oktyabrya.
7. Lavrovskij L. Aldar Kose // Trud. — 1955. — 19 oktyabrya.
8. Repin I. Rasczvet kul`tury` Sovetskogo Turkmenistana. Ashxabad: Turkmenistan. 1957. 131 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гуревич В. А. — д-р искусствоведения, проф.; gourevich@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gurevich V. A. — Dr. Habil., Prof.; gourevich@mail.ru

УДК 793.31

ОБ ОДНОМ ОРНАМЕНТАЛЬНОМ ТИПЕ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ КИРОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Ичетовкина Е. А.¹, Попова И. С.²

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

² Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В центре исследовательского внимания уникальный тип орнаментального хоровода, зафиксированный в XXI веке фольклористами Санкт-Петербургской консерватории. Данные хороводы получили в народе название «ходить улицей, вокруг столбиков» вокруг нескольких статичных объектов. В ходе работы авторы выявляют характерные признаки этого типа движения: наличие нечетных статичных объектов, воплощение идеи меандра как олицетворение вечности движения, приуроченность к весенне-летнему циклу, стилевые связи с традициями Русского Севера, Запада и Урала России.

Ключевые слова: народная хореография, хоровод, орнаментальное движение, Кировская область.

ON ONE ORNAMENTAL TYPE OF PEOPLE'S CHOREOGRAPHY IN THE FOLK TRADITION OF THE KIROV REGION

Ichetovkina E. A.¹, Popova I. S.²

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

² Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, Teatralnaya square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The focus of research is a unique type of ornamental dance, recorded in the 21st century by the folklorists of the St. Petersburg Conservatory. These round dances were popularly called walking the street, walking in columns around several static objects. In the course of the work, the author reveals the characteristic signs of this type of movement: the presence of odd static objects, the embodiment of the meander idea as an embodiment of the eternity of movement, confined to the spring-summer cycle, style ties with the traditions of

the Russian North, West, and Urals, etc.

Keywords: folk choreography, round dance, ornamental movement, Kirov region.

В последние десятилетия народная хореографическая культура вызывает большой интерес. Это связано не только с изучением данного феномена в науке, но и потребностью в освоении корневых пластов русской культуры широким кругом любителей народного творчества. Одним из ключевых направлений в изучении данной темы в России являются региональные исследования музыкально-стилевых и пластических особенностей традиционных форм хореографии.

В 2012–14 годах на территории восточных районов Кировской области фольклорными экспедициями Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова были зафиксированы разнообразные формы народной хореографии: орнаментальные, линейные и игровые хороводы, шествия, пляски, бытовые парные танцы и многофигурные пляски.

Наиболее яркие и интересные материалы по народной хореографии были записаны на территории современного Афанасьевского района, расположенного в верхнем течении реки Камы. Испокон веков здесь проживала этнографическая группа зюздинцев — одна из ветвей коми-пермяков; с XVII века шло постепенное заселение территории русскими — выходцами с Русского Севера, осуществлялось межконфессиональное взаимодействие православного населения с миссионерами.

В силу удаленности от крупных городов и промышленных центров в Верхнее Прикамье отправляли политически неблагонадежных граждан. Так, В. Г. Короленко, находясь в ссылке в северной части нынешнего Афанасьевского района, писал: «...это не село, не деревня даже, это просто несколько отдельных дворов, расселенных на расстоянии 15–20 вёрст, среди лесной болотистой местности. Починковцы сами о себе говорят, что живут на краю света <...> в глуши починков, в наших лесах народ живет изолированной жизнью. Здесь никогда не было помещиков и господ, или, как здесь называют, “бояра”, известны только понаслышке, да в виде заезжих чиновников» [1, с. 20].

Все названные выше факторы сказались на облике сложившейся в верховьях Камы фольклорной традиции; оказали влияние на формирование своеобразных видов песенного фольклора, сложение оригинального музыкального стиля; обусловили сохранность древнейших форм народной хореографии. Одним из экспедиционных открытий фольклористов Санкт-Петербургской консерватории на территории Афанасьевского района стала фиксация орна-

ментального хоровода, получившего в народе название «ходить улицей, вокруг столбиков». Данный хоровод представляет собой движение змейкой вокруг нескольких (3–5 или более) неподвижных объектов.

Хороводное движение подобного типа в Афанасьевском районе сопровождалось с двумя песнями («Ох ты, улица широка, столбова» и «Я основушку сную») и было приурочено к летнему периоду народного календаря, преимущественно к Троице.

Основными задачами настоящей статьи являются:

- обнаружение многовариантной природы хореографического движения вокруг неподвижных объектов в исследуемой фольклорной традиции;
- реконструкция хореографической формы на этапе полевой экспедиционной работы и в процессе анализа собранного материала (с привлечением текстовых описаний и рисунков народных исполнителей);
- сравнительное исследование данного вида хореографического движения с локальными версиями, зафиксированными в иных зонах Прикамья (на сопредельных территориях Удмуртии, Татарстана и Свердловской области).

Форма хоровода вокруг нескольких статичных объектов известна по публикациям, посвященным другим регионам России. К ним относятся: материалы из сборника Н. Е. Пальчикова (1888) [2]; публикации П. В. Шейна (1898) [3] и В. Н. Добровольского (1904) [4].

Впервые этот вид хореографического движения был описан Н. Е. Пальчиковым в комментариях к песне «Основа» в сборнике «Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии» (ныне — с. Николаевка Мензелинского района Республики Татарстан). Пальчиков обозначает необычность хоровода, отмечает его «особый ход».

Судя по схеме собирателя (рис. 1), движение осуществляется вокруг трех точек («А», «В», «Г»), расположенных по углам треугольника. Не вполне понятны расположение и функция объекта «Б». Скорее всего, Пальчиков отразил в схеме известное ему хороводное движение, однако необходимых пояснительных ремарок не оставил.

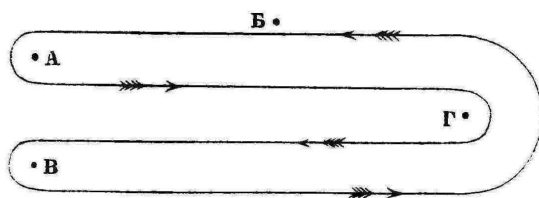


Рис. 1. Ход хоровода (описание Н. Е. Пальчикова)

Возможно, что точка «Б» указывает на выделенный ритуальный предмет,

находящийся за пределами собственно хороводного движения (например, украшенную березку или человека, держащего деревце в руке).

Приведенный Пальчиковым напев к данному виду хореографического движения соотносится с вариантами хороводной песни «Я основушку сную» из Афанасьевского района. В первую очередь сходство просматривается на тематическом уровне (мотивы прядения и ткачества).

*с. Николаевка, Мензелинский уезд,
Уфимская губерния:*

**Я основушку сную, перемоты кладу,
Ой то и то, ой Диди, ой Ладо мое.**

Вечор в торгу клич кликали,
Клич кликали, что дорого,
Что дорого, что дешево.
Дешевы в торгу добры молодцы,
По семи молодцов на овсяный блин,
А восьмой-то молодец на придачу
пошел...
[2]

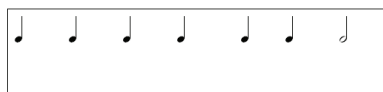
*д. Мироново, Пашинское с/п,
Афанасьевский р-н, Кировская обл.:*

**Я уснóвьюшку сную, перемóтушки кладу,
Тай, тай, ладу мая.**

Перематываю, перебрасываю.
– Еще кто у нас умна, еще кто харашá?
– Катеринушка умна, Анатольевна харашá.
Ана мáленька была, ана в зыбачке спала,
Как привы́расла балы́ша, запросила жениха
Жениха хорошего Дмитрия Сергеевича...
[5]

Однородные параметры композиционного строения: наличие припева и его текстуальное совпадение при ином положении в структуре строфы (закрывающий рефрен «Ой, той, той, Диди, ой, Ладо мое» — у Пальчикова; открывающий рефрен «Тай, тай, тай, ладу, мая» — в Афанасьевском районе). Сравнение ритмических моделей также показывает идентичность музыкально-временной организации двух напевов. Обращает на себя внимание принцип равномерного слогопроизнесения текста с утяжелением последней слогоноты:

Слоговая
музыкально-
ритмическая
форма записи
Пальчикова

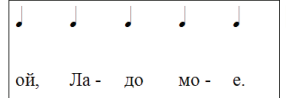


Я ос - но - вуш - ку сну - ю,

Ой, той, той, Ди -



пе - ре - мо - ты кла - ду



ди, ой, Ла - до мо - е.

Типическая
музыкально -
ритмическая форма

Пашинское с/п,
д. Мироново
ФЭЦ 287-А083-005
2012 г.

Я ас - но - вуш - ку сну - ю, пе - ре - мо - ты кла - ду.

Тай, тай, тай, ла - ду ма - я.

Основные различия касаются зоны ритмического и отчасти мелодического воплощения рефрена. Так, в варианте Пальчикова из Николаевки каждая слогонота насыщается внутрислоговыми распевами, тогда как образец из д. Мироново демонстрирует более лаконичный вариант распева.

Десять лет спустя после публикации Пальчикова описание сходного орнаментального движения хоровода дал П. В. Шейн [3]. Автор привел описание обряда завивания венков и снаряжения березки на Троицкой неделе в с. Богородск Красноуфимского уезда Пермской губернии (ныне — Свердловская обл.) и опубликовал игру «сновать» в цикле игр, «изображающих все работы при тканье холстов».

Шейн также отметил положение трех неподвижно стоящих девушек по углам треугольника. Сходные формы хореографического движения вокруг нескольких неподвижных объектов были зафиксированы не только на Урале, но и в других региональных традициях. В частности, одна из зон локализации этого вида хоровода связана с Западной Россией (Смоленск, Брянск) и Белоруссией.

Интересное описание данного вида хореографии встречается и в собрании В. Н. Добровольского [4]. Исследователь помещает в «Смоленский этнографический сборник» описание «кривого танка», бытующего в с. Летошники Рославльского уезда Смоленской губернии (ныне — Жуковский р-н Брянской обл.). Характеризуя хореографическое движение, Добровольский также размещает трех девушек в вершинах треугольника.

Данный вид хореографического движения широко представлен в современных публикациях по белорусскому фольклору [6, 7], в которых варианты его воплощения достаточно многообразны. Статичные объекты, вокруг которых разворачивается движение хоровода, могут быть представлены не одним человеком, а множеством, например, группой из 3–4-х человек.

Современные публикации фольклора Афанасьевского района Кировской области также содержат сведения о данном типе хореографического движения. Так, С. Л. Браз в статье «Серафима Черанёва и ее подружки» помещает следующее описание: «...несколько певиц, а чаще детей, сажались на корточки

в двух шагах друг от друга, изображая столбики. Остальные участники игры ходили вокруг них змейкой...» [8, с. 148]. Поскольку данное описание не является исчерпывающим (отсутствуют данные о числе неподвижных объектов и способе организации движения), то по нему невозможно точно восстановить хореографическую форму.

Интересующее нас хореографическое движение было подробно описано С. В. Стародубцевой на основании записей из с. Сергино Бalezинского района Удмуртии, граничащего с Гординским с/п Афанасьевского р-на: «...в кругу сидят на корточках три человека. Запевала, увлекая за собой остальных участников, идёт внутрь круга, обходит сидячего напротив, пропуская его под сцепленными руками с соседом руками таким образом, что этот “первый” сидячий остаётся вне круга. Хоровод приобретает вид подковы. Роль сидячих — быть вешками, ориентирами, которые обходят, и удерживать форму хоровода» [9, с. 393] (см.: Таблицу «Орнаментальное движение “подкова” в публикациях и исследованиях» (см.: Приложение 1 на с. 36–38).

В рамках одного из исследовательских проектов этномузыкологов Санкт-Петербургской консерватории в 2012–2014 годы по фиксации орнаментального движения «вокруг столбиков» (подкова) с песнями «Ой ты, улица широка, столбова» и «Я основушку сную» были сделаны уникальные видеозаписи народных исполнителей в деревнях Васёнки, Верхняя Кедрa, Илюши, Ичетовкины, Мироново и др. По воспоминаниям народных исполнителей, этот хоровод занимал центральное положение в троицких гуляньях. В нем принимали участие все половозрастные группы деревенской общины — дети (сидели на корточках на земле), парни и девушки, а также замужние женщины и мужчины (выполняли основной хороводный ход).

В период пассивного бытования (во второй половине XX – начале XXI века) традиционная хореографическая культура Афанасьевского района претерпела значительные изменения. По этой причине опыт ее реконструкции сегодня становится приоритетным. В ходе экспедиционной работы были осуществлены многочисленные пробы вождения хороводов и воссоздания реального хореографического рисунка. Применение исследователями актуальных способов и методов этнографического и фольклористического исследований (наблюдение, опрос, интервью, реконструкция отдельных фрагментов) позволило увидеть многовариантную картину воплощения этого типа хореографического движения. На разных этапах работы с фольклорно-этнографическими материалами применялись следующие способы их фиксации:

- лексическая и графическая запись хореографических движений (схем) на бумаге как собирателями, так и носителями фольклора;
- аудио- и видеозапись подробных комментариев об особенностях хореографического «текста» хороводов;

– экспериментально-практическая работа по вождению хороводов.

Сеансы записей со знатоками местной традиции позволили выявить, что в ряде случаев между словесным описанием и его исполнением складывается довольно противоречивая картина. Так, по комментариям певцов, исполняющих песню в статическом положении, тип хореографического движения «вокруг столбиков» (подкова) чаще всего атрибутируется как круговой хоровод (рис. 2), в то время как фактически он представляет собой совершенно самостоятельный вид орнаментального движения, в основе которого лежит меандровый орнамент: «Эта КРУГАМ же, а вот то́лько садят ма́леньких, ва́кру́г ребя́т хо́дят. [А сколько маленьких садят?] Мнóга штук пять-шесть-семь па́сáдят, хо́дят. Ак народ-та мнóга, КРУГ-ТА ве́дь БА́ЛЬШОЙ был. [Все сцепившись хо́дят?] Все сцепи́вши. [И нигде перерыва нет?] Не́ту, так и хо́дят» (д. Большие Некрасовы) [10].

«[А «Улица» она тоже кругом?] КРУГАМ ана́, КРУГАМ, сто́лбики-те ста́вят, у́лица-та. [То есть это уже не кругом?] КРУГАМ же, всё равно хо́дят КРУГАМ. Ну вот сто́лбики абхо́дят ишшо́. ХАРАВО́Д во́дят. [Сколько столбиков ставят?] Три. [А больше можно поставить?] Хотя какой КРУГ всё равно пять не ставили, три» (д. Верхняя Кедрa) [11]).

В результате исследования нескольких опорных вариантов реализации хоровода¹ выстраивается следующая основная модель движения (рис. 3): участники, держась за руки, образуют круг, внутри которого располагаются три ребенка (девушки, «столбики»), стоящих в вершинах равнобедренного треугольника; ведущий участник огибает центральный объект (1) и продолжает движение к крайнему столбику (2), после чего сцепляется с последним участником хоровода (3). В результате сомкнувшийся хоровод

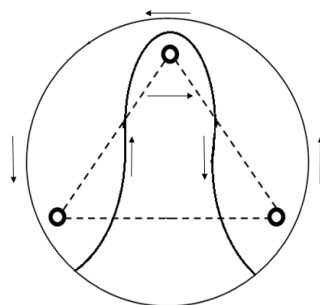


Рис. 2. Ход хоровода

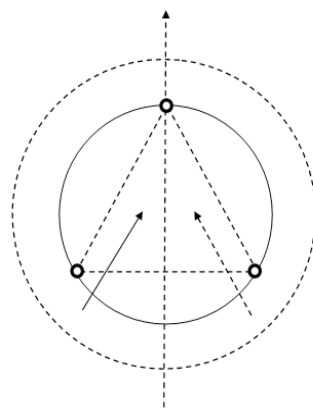


Рис. 3. Ход хоровода

¹ Реконструкции орнаментального типа выполнены от ансамблей народных исполнителей из д. Верхняя Кедрa (архив ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 298-V079, запись 16.07.2013), д. Мироново (архив ФЭЦ СПбГК. ОВФ. № 298-V079, запись 15.07.2013), д. Нижняя Колотовка (архив ФЭЦ СПбГК. ОВФ. № 298-V085, запись 17.07.2013), д. Слобода (архив ФЭЦ СПбГК. ОВФ. № 2296, запись 19.07.2013) и др.

движется по фигуре, напоминающей подкову. Чаще всего огибающее движение центрального столбика совершается по часовой стрелке, но возможны и иные варианты. В хороводе люди двигаются, держась за руки, простым шагом, соотношенным с пульсацией напева.

Предложенная схема демонстрирует внешний круг², определяющий границы движения участников хоровода, обозначенный нами как «круг предела», и внутренний круг, где по вершинам равнобедренного треугольника расположены фиксированные объекты (точки / «столбики»).

Таким образом, пространственно-векторная основа движения хоровода организована следующим образом: движение в хороводе разворачивается как по внутреннему, так и внешнему кругу, в соответствии с принципом противодвижения участников на всех (трех) важных участках — обходах двух внешних и одного внутреннего столбов. Возможности реконструкции хореографического движения вокруг пяти или семи неподвижных объектов весьма ограничены и пока оставлены за рамками настоящей работы.

Одним из основных компонентов хореографической формы является начальный вектор движения, зависящий непосредственно от знаний, индивидуального мастерства и понимания законов традиции ведущим — заводилой, как говорят в народе.

Помимо основной формы реализации хороводного движения вокруг неподвижных объектов, в местной традиции существуют варианты исполнения, связанные с возможным изменением направления движения в фиксированной точке пространства. Например, хоровод, записанный в д. Верхняя Кедря Пашинского с/п, демонстрирует смену направления хороводного хода, когда исполнители, пройдя круг, оказываются на исходной позиции.

Вариант, зафиксированный в д. Фроловская Пашинского с/п (рис. 4), представляет попеременное огибание каждого столбика. На первый взгляд, данный хоровод принципиально отличается от предыдущих, однако важным признаком здесь является наличие фиксированных предметов (три), находящихся в условном круге. В данном случае условный круг выполняет роль конструкции, которая удерживает положение предметов. Возможно, представленный вариант является упрощенной формой, возникшей в результате забвения хореографического движения на стадии разрушения фольклорной традиции.

Приведенные описания и схемы данного хореографического движения в выявленных региональных традициях позволяют вывести следующие признаки им характерные признаки:

² Круг — один из наиболее значимых мифопоэтических символов, отражающий представления о циклическом времени («круг жизни», «годовой круг») и об основных формах структурирования пространства (деление на «свое» и «чужое», где круг выступает как граница замкнутого, охраняемого пространства) [12, с. 11].

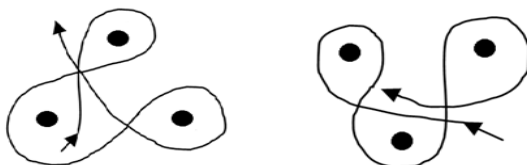


Рис. 4. Ход хоровода

– Наличие статичных объектов, число которых, за исключением описания Н. Е. Пальчикова, всегда нечетное.

– Неподвижные объекты имеют названия и могут быть воплощены разными способами: дети, группы детей, девушки, «вешки» / «колья» / «колышки», деревья (березы, сосны).

– Начало хореографического движения связано с центральным объектом (реже – крайним).

– Обязательно наличие сомкнутых рук при движении хоровода.

– Наличие выделенного ведущего участника, задача которого состоит в организации начала движения.

– Приуроченность к циклу весенне-летних хороводов: включенность в «стреловский»³ («Вождение стрелы», «Луку водить», «Луку пять») и троицкий⁴ циклы.

– Воплощение идеи меандра, подковы, как олицетворение бесконечности, вечности движения, жизни, творения.

Проведенные исследования позволяют сделать вывод об одновременном бытовании разных вариантов хоровода «вокруг столбиков» при сохранении единой концепции организации движения в фольклорной традиции Афанасьевского района Кировской области. Возможно, это обусловлено особенностями заселения района (различные миграционные потоки, формировавшие состав населения), а также ограниченностью функционирования данного типа хореографии на современном этапе развития традиции.

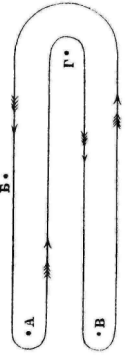
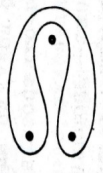
Выявленные варианты орнаментального движения в других региональных традициях России и Белоруссии расширяют многовариантную картину воплощения идеи меандра в хороводах и свидетельствуют о прочных восточнославянских связях.

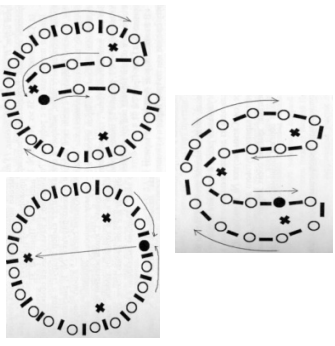
³ «Вождение стрелы», «Луку водить», «Луку пять» — обрядовый весенний комплекс Восточного Полесья, проводится в конце весны при осмотрах озимых, преимущественно на Пасху, Егорьев день и Вознесение.

⁴ В Афанасьевском районе Кировской области троицкий цикл охватывает период с Вознесения (40-й день по Пасхе) до Заговенья на Петров пост.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

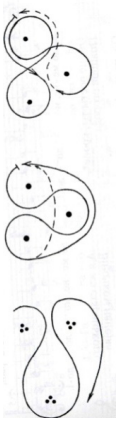
Таблица. «Орнаментальное движение “подкова” в публикациях и исследованиях»

№	Публикация	Территория бытования	Описание хореографического движения	Схема хореографического движения
1.	Пальчиков Н. Е. «Крестьянские песни...» [2]	Уфимская губерния, Красноуфимский уезд, с. Николаевка	Песня сопровождается не игрой, а особым ходом хоровода: вбиваются четыре кола или становятсяся четверо, образуя неправильный треугольник («А», «Б», «В», «Г»). Хоровод стоит у «А». Запела развертывает его от «А» к «Г»; огибает и ведет к «В»; огибает и этот кол и идет, как показано на рисунке, мимо «Б» к «А», где и соединяется с последними лицами хоровода. Дальнейший ход хоровода продолжается в том же направлении.	
2.	Шейн П. В. «Великорос в своих песнях...» [3]	Пермская губерния, Красноуфимский уезд, с. Богородск	Сажает трех девушек по углам треугольника. Остальные, схватившись за руки, обходят их так, что две из сидящих девушек останутся внутри круга, а одна — вне, как изображено на чертеже.	
3.	Добровольский В. Н. «Смоленский этнографический сборник» [4]	Смоленская губерния, Рославльский уезд, с. Летошники	Три девушки становятся на расстоянии одна от другой, образуя как бы три точки треугольника. Танцующие сомкнутой цепью окружают двух девушек, стоящих в точках основания этого треугольника, и движутся вокруг, делая изгиб у третьей девушки, стоящей вне цепи в вершине изображаемого. Хоровод при движении образует фигуру, подобную Δ.	
4.	Браз С. Л. «Серафима Черанева...» [8]	Кировская обл., Афанасьевский р-н	Несколько певец (чаще — детей) сажались на корточки в двух шагах друг от друга, изображая столбики. Остальные участники игры ходили вокруг них змейкой.	

5.	Стародубцева С. В. «Русская хороводная традиция...» [9]	Удмуртия, Балезинский р-н, с. Сергино	В кругу сидят на корточках три человека. За- певала, увлекая за собой остальных участников, идет внутрь круга, обходит сидящего напротив, пропуская его под сцепленными с соседом ру- ками таким образом, что этот «первый» сидя- щий остается вне круга. Хоровод приобретает вид подковы. Роль сидящих — быть вешками, ориентирами, которые обходят, и удерживать форму хоровода.	
6.	Лозка А. «Беларускі народны каляндар» [6]	Восточная часть Белоруссии	Под пение песен девушки, взявшись за руки, об- ходили «криво» трех участниц (или мальчиков, или колышки, вбитые в землю), расположенных по углам правильного треугольника. Затем хоро- вод замыкал цепь.	
7.	Лозка А. «Беларускі народны каляндар» [6]	Белоруссия Леличский район, с. Забродье	Перед началом хоровода определяют трех дево- чек или девушек и очерчивают им место на игро- вой площадке так, чтобы при соединении между ними линий получился треугольник. Во время хо- ровода девушки могут стоять или сидеть на земле. Все участники хоровода становятся друг за другом со связанными руками. По команде первой кара- годницы все участницы движутся вперед вслед за ней, начиная с правой ноги. Первая карагодница «простым шагом» ведет всех вокруг трех девочек. Догнав последнюю, первая карагодница соединя- ет с ней руки. Хоровод продолжается по цепочке.	

(продолжение)

Таблица. «Орнаментальное движение “подкова” в публикациях и исследованиях»

8.	«Градышьяная мастацкая культура...» [7]	Взрослые образуют из девочек и мальчиков три группы с любым количеством человек в каждой (если карагодников немного, то ставят трех детишек, как бы зернышек) по углам условного треугольного или равнобедренного треугольника. Дети в своих «кучках» стоят на одном месте, а остальные участники хоровода, соединив (зацепом) внизу руки, движутся за ведущим вокруг групп детей, образуя своеобразные дуги – подковы, или колеса: одновременно поют, многократно повторяя песню.	
----	---	---	---

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ОХ ТЫ, УЛИЦА ШИРОКА, СТОЛБОВА
 («троицкий» хоровод)
 с. Пашино, Афанасьевский р-н, Кировская обл. [13]

$\bullet = 96$

1. Ох ты, у - ли - ца, у - ли - ца, чем у - ли - ца и - зок - ра - шен-на-я.

2. Чем у - ли - ца и - зок - ра - шен-на-я, и - зок - ра - шен-на у - ли - ца.

3. И - зок - ра - шен-на у - ли - ца, си-ват - ка-ми, си-ва - лот - ка - ми.

Ох ты, улица, улица,
 Ох ты, улица широка, сталбавá.
 Трава мурава, шелковая.
 Чем у́лица изукрашенная?
 Изукрашена улица.
 Чибатка́ми, чибало́тками,
 Душе-кра́сными девицами,
 С малады́ми малади́цами.
 Невеличка птíчка-ла́стачка
 Через моря перелётывала,
 Уж садилась птíчка-ла́стачка
 Среди́ моря на белый камешо́к,
 С камешка да на прикру́тый бережок,
 С бережка да на зелёне́нький лужок,
 С зелена лужка на аленький цветок.

Ана слúшала-выслу́шивала,
 Не коку́ет ли коку́шка ва бару?
 Не гарíбет ли рябая ва в сыром.
 Тужит-плачет красна девка в терему,
 Учита́ет-причита́ет маладцá:
 – Ох ты, мальчик, кудря́вчик мой,
 Кудреватая гало́вушка твая.
 Завила кудри разла́пушка моя,
 Заивáла-пригавáривала:
 Кагда́ речушки разольются,
 Кагда́ кúдерцы разовьются.
 Разливались речки быстры с-па лугам,
 Расстилались чёрны кудри с-па плечам,
 С-па плечам, с-па абéим сторонам.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Хороводы с движением «вокруг столбиков» (подкова)
в фольклорной традиции Афанасьевского района Кировской области



Рис. 5. Д. Илюши, Афанасьевский район, 1990-е годы⁵



Рис. 6. Д. Слобода, Афанасьевский район, 2013 год⁶

⁵ Хоровод в исполнении фольклорного ансамбля «Деревенька» Илюшовского Дома культуры Афанасьевского района. Архив ФЭЦ СПбГК. ОЦФ. № 287-F032. Фото из архива Илюшовского Дома культуры, 1990-е годы.

⁶ Реконструкция хоровода с песней «Ох ты, улица широка, столбова» в д. Слобода Ичетовкинского с/п Афанасьевского района. Архив ФЭЦ СПбГК. ОВФ. № 2296, 2013 год.

ЛИТЕРАТУРА

1. Письма из Берёзовских починок. 10 [29 октября [1879 г.] Березовские починки Глазовского уезда / 1879–1880 // Короленко В. Г. Собрание сочинений в 10 т. М., Гослитиздат, 1956. Т. 10. С. 15–24.
2. Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. СПб.: Тип. А. Е. Пальчикова, 1888. 276 с.
3. Шейн П. В. Великоросс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях и т. п. СПб.: Имп. Акад. наук, 1898. Т. 1. Вып. 1. 398 с.
4. Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник: в 4 ч. М.: Тип. С. Н. Худякова, Ч. 4. 1903. 443 с.
5. Запись хороводной песни «Я основушку сную» // Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 287-А083-005.
6. Лозка А. Беларускі народны каляндар. Мінск: Полымя, 2002. 240 с.
7. Традиционная мастацкая культура Беларусаў: у 6 т., у 2 кн. Мінск: Выш. шк., Т. 4. Брэсцкае Палессе. Кн. 2. 2009. 863 с.
8. Браз С. Л. Серафима Черанёва и ее подруги // Русские песенницы наших дней. М.: Сов. композитор, 1988. С. 121–172. (Серия «Народные певцы и музыканты»)
9. Стародубцева С. В. Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья / Отв. ред. Т. Г. Владыкина. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. 421 с.
10. Интервью о вождении хоровода // Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 287-А086-008-30.
11. Интервью о вождении хоровода // Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 298-А034-001.
12. Славянские древности // Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под. ред. Н. И. Толстого. М.: Междунар. отношения, 2004. Т. 3. С. 11.
13. Запись хороводной песни «Ох ты, улица широка, столбовá» // Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 287-А087-001.

REFERENCES

1. Pis`ma iz Beryozovskix pochinok. 10 [29 oktyabrya [1879 g.] Berezovskie pochinki Glazovskogo uezda / 1879–1880 // Korolenko V. G. Sobraenie sochinenij v 10 t. M., Goslitizdat, 1956. T. 10. S. 15–24.
2. Pal`chikov N. E. Krest`yanskie pesni, zapisanny`e v sele Nikolaevke Menzelinskogo uezda Ufimskoj gubernii. SPb.: Tip. A. E. Pal`chikova, 1888. 276 s.
3. Shejn P. V. Velikoross v svoix pesnyax, obryadax, oby`chayax, verovaniyax i t. p. SPb.: Imp. Akad. nauk, 1898. T. 1. Vy`p. 1. 398 s.
4. Dobrovol`skij V. N. Smolenskij e`tnograficheskij sbornik: v 4 ch. M.: Tip. S. N. Xudyakova, Ch. 4. 1903. 443 s.
5. Zapis` xorovodnoj pesni «Ya osnovushku snuyu» // Arxiv FE`Cz SPbGK. OAF. № 287-A083-005.

6. *Lozka A.* Belaruski narodny` kalyandar. Minsk: Poly`mya, 2002. 240 s.
7. *Tradycynaya mastackaya kul`tura Belarusaŭ: u 6 t., u 2 kn.* Minsk: Vy`sh. shk., T. 4. Bre`szkae Palesse. Kn. 2. 2009. 863 s.
8. *Braz S. L.* Serafima Cheranyova i ee podругi // Russkie pesennicy nashix dnei. M.: Sov. kompozitor, 1988. S. 121–172. (Seriya «Narodny`e pevcy i muzy`kanty`»)
9. *Starodubceva S. V.* Russkaya xorovodnaya tradiciya Kamsko-Vyatskogo mezhdurech`ya / Otv. red. T. G. Vlady`kina. Izhevsk: UIIYaL UrO RAN, 2001. 421 s.
10. Interv`yu o vozhdnii xorovoda // Arxiv FE`Cz SPbGK. OAF. № 287-A086-008-30.
11. Interv`yu o vozhdnii xorovoda // Arxiv FE`Cz SPbGK. OAF. № 298-A034-001.
12. *Slavyanskije drevnosti* // E`tnolingvisticheskij slovar`: v 5 t. / Pod. red. N. I. Tolstogo. M.: Mezhdunar. otnosheniya, 2004. T. 3. C. 11.
13. Zapis` xorovodnoj pesni «Ox ty`, ulicza shiroka, stolbová» // Arxiv FE`Cz SPbGK. OAF. № 287-A087-001.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Ичетовкина Е. А. — магистрант; Ichetovkina.1991@mail.ru

Попова И. С. — канд. искусствоведения; научный руководитель; etnomus@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Ichetovkina E. A. — Postgraduate Student; Ichetovkina.1991@mail.ru

Popova I. S — Cand. Sci. (Arts); Scientific adviser; etnomus@mail.ru

УДК 793.31

ТАРАНТЕЛЛЫ ИТАЛИИ (РЕГИОН КАМПАНИЯ)

*Нори Норетта*¹

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

Исследование итальянского этнографа Норетты Нори посвящено истории и современному бытованию на юге Италии музыкально-хореографической формы тарантеллы. Представляются результаты систематики (классификации на основе общих типоразличительных признаков) танцевального семейства тарантелл. Дается обзор двух разновидностей (таммурриаты и монтемаранской тарантеллы) тарантелл, характерных для региона Кампания.

Ключевые слова: народные танцы юга Италии, таммурриата, монтемаранская тарантелла, регион Кампания.

ITALIAN TARANTELLAS (CAMPANIA REGION)

*Noretta Nori*¹

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

The research of the Italian anthropologist Noretta Nori focuses on tarantella, its history, contemporary music and choreography. The scholar has created a typology of several kinds of tarantella based on the typical characteristics of the dance. She emphasizes two types of tarantella – tammurriata and tarantella Montemarano that are spread in Campania.

Keywords: folk dances of Southern Italy, tammurriata, tarantella Montemarano, region Campania.

Семейство тарантелл: характеристики танцевального вида и разновидностей

Этнохореологическое семейство тарантелл сложилось среди народностей, проживавших на территории Неаполитанского Королевства (на юге Италии), откуда затем распространилось на Королевство обеих Сицилий.

Наряду с общеитальянским словом «тарантелла» во многих южных регионах страны используют традиционные местные названия этого танца: в Кампании — «таммурриата», или танец под тамбур, в Калабрии — «тарантелла-скерма», в Апулии — «пиццика-пиццика» / «пиццика-скерма» /

«пиццика-тарантата», на Сицилии — «баллиту», в Абруццо — «сальтарелла», в Молизе — «сальтарелла» / «цумпарелла».

С конца XVIII – начала XIX века отдельные знатоки итальянских танцев, в частности Карл Блазис¹, оттолкнувшись от локальной лексики, попытались сформировать представления о тарантеллах как некой особой группе танцев. В наши дни единое семейство тарантелл принято подразделять на следующие географические разновидности:

- *таммурриату* (*танец под тамбур*, от итал. – *tammorra*) в регионе Кампания (Неаполь и его окрестности);
- *монтемаранскую тарантеллу* в регионе Кампания (Ирпиния);
- *чилентскую* и *поллинскую* (пасторальные) *тарантеллы* в регионах Кампания и Калабрия (некогда «Великая Лукания»);
- *пиццику-пиццику* в регионе Апулия (Саленто и Мурджи);
- *гарганскую тарантеллу* в регионе Апулия;
- *тарантеллы видданедда* и *куйентара* в регионе Калабрия;
- *тарантеллу-баллитту* в регионе Сицилия.

Почти все упомянутые разновидности тарантеллы дожили до наших дней и исполняются на местных праздниках, а некоторые вошли в репертуар молодежных фольклорных коллективов Италии. На фоне неослабевающего интереса к этнографической хореографии, к традиционной танцевальной культуре в ее региональном своеобразии семейство тарантелл продолжает свое существование с минимальными потерями².

Перечисленные выше локальные разновидности тарантеллы схожи друг с другом структурно и композиционно, но различаются стилистически.

Попробуем далее очертить основные характерные признаки единства семейства тарантелл — открытого парного танца, исполняемого, как правило, мужчиной и женщиной, однако в своих региональных разновидностях также допускающего участие только женских или только мужских пар, а в некоторых случаях — даже двух или более пар со сменой танцоров.

Основаниями, объединяющими танцы в семейство тарантелл, являются:

- Композиция.
- Соотношение музыки и танца.
- Темп и ритм.
- Импровизация.

Все тарантеллы южной Италии едины композиционно (в соответствии

¹ А именно: в трактате «*Traité*».

² В числе утраченных, в частности, — традиция исполнения неаполитанской тарантеллы — городского танца, описанного в литературе XIX века и изображенного на многочисленных иллюстрациях.

с принципом группирования хореографических мотивов в единую композиционную последовательность). Это значит, что все комбинации движений, составляющие кинетическую ткань танца, зачастую не связаны с музыкой в какой-то одной установленной форме. Все они проявляются в открытой свободной форме, то есть вне строгого соответствия между хореографическими предложениями и мелодичными фразами музыкального сопровождения. Наиболее известными, определяющими взаимоотношения танцоров с пространством и друг с другом, *формами композиции* контрастного парного танца, являются:

- а) фронтальное положение (на одном месте лицом друг к другу);
- б) движение танцоров по кругу друг за другом, вращение пары.

В таранеллах корреляция между музыкой и танцем подразумевает соответствие движений быстро изменяющемуся ритму и темпу музыки, смещению акцентов и синкоп, которые, в свою очередь, в значительной мере влияют на хореографический материал.

Тарантелла — умеренно быстрый или живой танец. Музыкальный размер, как правило, 6/8, 12/8, иногда с некой ритмической двусмысленностью в 2/4.

Тарантелла во многом — импровизационный танец, поэтому неопытному зрителю может показаться, что хореографические составляющие тарантеллы исполняются в совершенно свободной форме и последовательности. Несомненно, каждый танцор создает танец с учетом собственного танцевально-эмоционального опыта, но в то же время импровизационные элементы каждого исполнителя обусловлены общепринятой лексикой, элементами танцевального языка, состоящего из одного или нескольких базовых мотивов и соответствующего некому танцевальному коду, усвоенному с самого детства.

Важно подчеркнуть, что композиционные формы тарантеллы, правила исполнения и отношения между танцорами, вводимые в танец в качестве игровой составляющей, формируются моделями социального поведения (традициями) конкретного общества. Иными словами, речь идет не о «свободном творческом танце», а о творческом выражении в танце как «лексического кода», так и «кода взаимоотношений».

Основные типоразличительные признаки танцев из семейства тарантелл:

- исполнительский стиль;
- директивные нормы лексического кода и кода взаимоотношений;
- развитие мелодии и используемые музыкальные инструменты;
- базовые хореографические мотивы, предусматривающие варианты для свободной импровизации.

Все вышеупомянутые тарантеллы характеризуются как совершенно раз-

ными стилями исполнения, так и музыкальным сопровождением. На лексическом уровне данная стилистическая вариативность проявляется в использовании различных положений рук (в особенности в мужском танце), в различных положениях и движениях корпуса, а также в постановке стоп и угла сгибания коленей. Все эти элементы тесно связаны с исходной базой образующей функцией танца.

Каждый тип тарантеллы следует рассматривать как танец, тесно связанный с музыкой, характерной именно для данного региона, имеющей неповторимое ритмо-мелодическое развитие и всегда исполняющейся с использованием местных музыкальных инструментов.

Семейство тарантелл является достаточно обширным и характеризуется большим разнообразием базовых лексических элементов и мотивов.

Научиться исполнять различные виды тарантеллы непросто. Для этого недостаточно разучить и запомнить простую последовательность шагов и движений. Исполнителю необходимо выявить, осознать и научиться использовать в индивидуальном творческом самовыражении те хореографические мотивы, которые выражают тончайшие нюансы поведенческих смыслов, корнящихся в традициях данной местности и формирующих хореографию танца во всей ее повторяемости и изменчивости.

Таммурриата, или Танец под тамбур

Таммурриата — танец, названный так, потому что он танцуется в сопровождении большого барабана-тамморры (или таммурры) и пения.

Танец под тамбур широко представлен на территории региона Кампания: на севере провинции Неаполь и на юге провинции Казерта, а также в провинции Салерно (см. рис. 1 на вклейке между с. 58 и 59).

Исследователи выделяют следующие зоны таммурриаты, стиль исполнения которой меняется в зависимости от ареала распространения.

- Area Vesuviana — область вокруг Везувия, точнее, небольшая территория между Терциньезе (Терциньо и Сан Джузеппе Везувиано) и Соммезе (Сомма Везувиана)³;

- Agro Nocerino-Sarnese — регион Агро Ночерино-Сарнезе (большая территория в провинции Солерно между Скафати, Сарно, Ночерой и Пагани);

- Area dei Monti Lattari — горные районы Латтари (Monti Lattari) на Апеннинском полуострове между Неаполитанским заливом и Салерно;

- Area del Monte Falerzio — область в провинции Салерно между Майори, Кава-де-Тиррени и горой Фалерцио, неподалеку от храма Мадонны Аввоката;

³ В указанной местности в исполнении танца ярко выражены стилистические различия.

- Area Domizia — прибрежная зона в окрестностях Байя-Домиция к северу от Неаполя⁴;
- Area Casertana — область в провинции Казерта (рис. 2 на вклейке между с. 58 и 59), в окрестностях Марчанизе, где в последние годы возродилась старинная форма пения и танцев — так называемый «танец медведя» (O ball 'e l'urz), интересный своей архаичностью.

Таммурриата в Кампании

Танец таммурриата вместе с песенным сопровождением часто выполняет ритуальные функции во время различных религиозных (с элементами языческих ритуалов) праздников, которые проходят недалеко от святых мест Кампании.

Таким образом, таммурриата — это не просто танец, но музыкально-танцевальный феномен, прочно связанный с традиционными языческими и христианскими обрядами и праздниками. Исполнение таммурриаты, как языческой составляющей христианского праздника, является важной частью культа Семи Мадонн, или сестер, Кампании: Мадонны дель Арко в Санта-Анастасии, Мадонны а Кастелло в Сомма Везувиана, Мадонны делле Галлине в Пагани, Мадонны дей Баньи в Скафати, Мадонны дель Аввоката в Майори, Мадонны Монтеверджине в провинции Авеллино и Мадонны ди Бриано в провинции Казерта.

Во время празднований в честь Девы Марии, проходящих в течение всего года в разных коммунах Кампании, таммурриаты исполняются перед папертью церквей или в специально отведенных для танцев местах рядом с храмом (см. рис. 3 на вклейке между с. 58 и 59). Эти импровизированные круглые площадки называются *ротами*. Они подразделяются на секторы: для тех, кто играет на музыкальных инструментах, для танцующих пар и для зрителей, готовых выходить в центр площадки и там исполнять танцы.

Музыкальные инструменты таммурриаты

Главный инструмент, сопровождающий исполнение таммурриаты, — тамбур, большой барабан, состоящий из примерно пятидесятисантиметрового в диаметре деревянного обода с натянутой на него мембраной из козлиной кожи. К ободу бубна подвешиваются колокольчики-погремушки разного размера. Именно тамбур задает основной ритм как танца, так и песенного сопровождения. Иногда, помимо тамбура, музыканты аккомпанируют тан-

⁴ Здесь также практикуется форма танца и пения под тамбур, так называемая джулианезе, — очень живой и экспрессивный танец, в котором ритм отстукивается не только с помощью бубна-тамбура, но и с помощью маленькой неаполитанской флейты «сиско».

цовщикам еще и ударными инструментами, например, традиционным для юга Италии шумовым триккебаллакке (*triccheballacche*), который звучит, как гремучая змея, или барабаном *bughitibù* (иначе — *putiputi*). Изредка используется варган, или, как его называют в Кампании, «цыганская труба» (*tromba degli zingari*). Резные деревянные кастаньеты ручной работы также являются одним из ключевых инструментов, необходимых в танце. В процессе исполнения таммурриаты танцоры периодически устраивают состязания, ловко сопровождая танцевальные коленца веселым говором кастаньет. В танцевально-песенной структуре таммурриаты из Джулиано (*tammurriata giuglianese*) важную роль играет маленькая тростниковая флейта «сиско» с пронзительно высоким звуком. Наконец, в последние годы в области Агро Ночерино-Сарнезе все большее распространение получают гармонь и аккордеон, а иногда и диатоническая шарманка,

Песни, сопровождающие таммурриату, состоят из куплетов-двустуший, часто не связанных по смыслу между собой, и имеют форму александрийского стиха. Певцы, как это характерно для всех исполнителей фольклора, постоянно импровизируют, обогащая импровизацией исходный текст.

Основные характеристики и композиционная структура танца (на примере таммурриаты области Агро Ночерино Сарнезе)

Вид. Парный танец, предполагающий гетерогенную пару, хотя также может исполняться исключительно мужчинами или женщинами. *Основная цель, смысловая нагрузка* либо подчekiвает культовый, обрядовый характер ритуальной церемонии, либо служит для развлечения и приятного времяпрепровождения в праздничное и свободное от работы время.

Композиционная структура танца. Таммурриата состоит из двух основных частей, которые могут повторяться желаемое количество раз. В первой части присутствуют обе формы композиции парного танца: как фронтальное расположение, так и движение по кругу. Вторая часть — танец с открытой композиционной структурой *a vutata* (*смена* или *переворот* — итал. неаполитанский диалект), в котором танцоры меняются местами и чередуются друг с другом в свободном передвижении по разнообразным витиеватым цепочкам.

Хорео-мелодическая структура. Таммурриата с открытой свободной структурой состоит из частей с ярко выраженным музыкально-ритмическим соответствием между собственно танцем и переменой мест танцорами. В данном случае хореографическая композиция не ограничена куплетной формой музыкального сопровождения, и каждая часть танца может длиться столько, сколько хочется танцорам. В закрытой структуре с вокальным со-

провождением композицию танца определяют удары тамбура, когда сильный удар подготавливает танцоров к выполнению в обязательном порядке части *a vutata*. На практике, несомненно, существуют различные варианты исполнения.

Принципы композиции: свободное переплетение разнообразных вариантов лексических мотивов при точных и синхронных движениях пары, например, когда один из партнеров исполняет боковой шаг вправо, а другой шагает влево; или когда первый делает шаг вперед, а другой одновременно — назад (и т. д.). Свободные переходы от круговых движений к фронтальному положению в паре, повороты и быстрые вращения один за другим в момент перемены позиции, качественные (технически усложненные движения) и количественные (многократно повторяющиеся) движения составляют танцевальные вариации с ярко выраженной ритмической синхронизацией.

Движение в пространстве: круговые движения в направлении против часовой стрелки; движения, которые повторяются на месте из стороны в сторону или в вперед-назад; возвращения пары в исходное положение в момент *a vutata*.

Темп и ритм: 4/4, *andante*, под аккомпанемент бубна-тамбура и кастаньет, но с удвоением скорости и ударными ритмическими акцентами бубна в момент *a vutata*. Песня течет свободно до тех пор, пока через вокальные повторения не подается сигнал о начале перестроения и смене мест.

Начальное построение — рота. Несколько пар танцуют в центре круглого пространства, ограниченного зрителями и музыкантами.

Стиль танца. Ступни очень плотно и с акцентом ставятся на землю. Центр тяжести — в нижней части тела и приходится на явно выраженный угол сгиба коленей. Движения ног — пружинистые, торс выпрямлен, но подвижен. Волнообразные движения рук, находящихся выше плеч, дополняются вращениями кистей и игрой на кастаньетах.

Основные хореографические мотивы, движения ног:

a: Основное движение (♩ ♩ ♩ ♩): (♩) один шаг вперед с правой, (♩) левая нога приставляется к правой, после чего следует симметричный повтор назад.

b: (♩) один шаг правой ногой в сторону вправо, (♩) левая нога приставляется к правой, после чего следует симметричный повтор в левую сторону. Движения **a** и **b** могут быть повторены несколько раз во фронтальной позиции, в зависимости от взаимодействия партнеров, и могут чередоваться с движениями по *крпгв*.

c: 1 такт 4/4 (♩ ♩ ♩ ♩): Шаг-*pointé* вперед: один шаг вперед правой ногой, левая нога выносится свободным движением вперед на носок или на полупальцы, после чего следует симметричное повторение с левой ноги.

с*: 1 такт 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪): Шаг-pointé назад: один шаг назад правой ногой, левая нога выносится свободным движением назад на полупальцы, после чего следует симметричное повторение с левой ноги.

Движения **с** и **с*** могут комбинироваться между собой. Обычно они выполняются в продвижении по кругу всегда в направлении против хода часовой стрелки и могут быть выполнены также в поворотах.

d: 1 такт 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪): 4 небольших шага вперед на мягких коленях и низких полупальцах в круговом движении пары влево против хода часовой стрелки. Танцующие движутся вперед (лицом) с контактом левых плеч.

d*: 1 такт 4/4 (♩ ♪ ♪ ♪): 4 небольших шага назад на мягких коленях и низких полупальцах в круговом движении пары влево против хода часовой стрелки. Танцующие движутся спиной с контактом правых плеч.

Движения **d** и **d*** являются одним из самых простых вариантов *a vutata*, выполненной парой, сохраняющей все то же направление вращения. Танцующие слегка разворачиваются в сторону партнера.

Основные хореографические мотивы, движения и жестикуляция рук:

d: (♩ ♪), первая половина такта: одна рука поднята до уровня первой классической позиции, но предплечье находится чуть выше плеча, а кисть выше предплечья, в то время как другая рука находится над головой на уровне заниженной третьей позиции. В то же время предплечья выполняют два небольших круговых наружных движения локтями, также как и кисти выполняют два небольших круговых наружных движения в запястьях, отбивая ритм кастаньетами в каждую четверть (♩ ♪), вторая половина такта: смена позиций на симметричное положение. Положения рук **d** используются с движениями **a, b, c, c***.

μ: (♩ ♪) огруленные руки находятся перед собой на уровне лица. Одна рука поднята вверх до уровня лба, другая — до высоты подбородка. Положения рук сменяются в ритм с кастаньетами с каждым их ударом в четверть такта. Движения рук **μ** являются одним из вариантов, используемых в переходах *a vutata*.

Основные части танца. Общая формула танца. Несомненно, существует много мотивов, позиций и вариантов жестикуляции этого стиля, как и множество различий с другими местными стилями таммурриат, которые мы перечислили выше. Но, в конечном счете, не делая акцент на стилистических особенностях, обычно можно изложить Танец под тамбур по следующей формуле:

Таммурриата = $n (A_n[SI + SII] + B (SIII))$, при том, что:

A, B — основные композиционные части;

n — свободное количество повторов;

SI — фронтальный танец;

SII — движение по кругу;

SIII — *a vutata*.

См.: рис. 3 на вклейке между с. 58 и 59.

Тарантелла в Монтемарано

Тарантелла из Монтемарано в настоящее время является одним из самых популярных итальянских народных танцев, и особенной любовью он пользуется в молодежных фольклорных коллективах, которые активно возрождаются по всей стране.

Область распространения. Монтемарано находится в провинции Авеллино, на территории исторической области Ирпиния.

Контексты и функции. Тарантелла исполняется во время ежегодного карнавала, который проходит перед началом Великого поста. В Монтемарано карнавал считается «праздником всех праздников», в котором традиционно принимает участие вся община коммуны. Во время карнавала в город всегда возвращались переселенцы, уезжавшие на заработки в другие области Италии или другие страны, чтобы принять в нем участие, а сегодня приезжают многочисленные туристы.

Танцевальная часть карнавала стартует вечером предпоследней субботы перед Великим постом со старинного ритуала *O vanto e sfida*. Две (из старой и новой частей города) импровизированные команды из числа жителей коммуны разыгрывают символическую музыкально-танцевальную дуэль. Постепенно к ним присоединяются команды-гости из близлежащих областей провинции Авеллино.

Главные заводы праздника — капорабалли (см.: рис. 4 на вклейке между с. 58 и 59), монтемаранские пуччинеллы — открывают шествие команд музыкантов и танцоров и ведут за собой всех участников карнавала. Кульминацией праздника становится шествие со старинной тарантеллой, которую танцуют парами, выстроенными в ряды. Группы танцующих замыкают музыканты, исполняющие свои варианты традиционных мелодий. В течение праздничного периода шествие проходит по всем дорогам города, создавая непрерывающуюся атмосферу музыки и танца (рис. 4 на вклейке между с. 58 и 59).

Смерть Карнавала — завершающий ритуал праздника, который проходит во второй половине дня в последнее воскресенье перед Великим постом. Это ироническая похоронная процессия, участники которой символически прощаются с праздником. Действо завершается зачитыванием Завещания Карнавала. На площади разжигают большой костер, на котором сжигают чучело, олицетворяющее карнавал, а затем танцуют заключительную тарантеллу и,

наконец, разбивают большой керамический кувшин «пиньяту», полный конфетти и других символов плодородия и изобилия. Все действия вместе символизируют ежегодное весеннее возрождение природы.

Инструменты, сопровождающие танец. Музыкальными инструментами, задающими ритм тарантелле Монтемарано, являются кларнет и аккордеон, которые заменили более древние музыкальные инструменты (дудку, шарманку, бубен и, конечно же, кастаньеты).

В настоящее время с ростом количества участников карнавала, в том числе молодежи, выросло и число музыкантов, и количество музыкальных инструментов, сопровождающих карнавальную тарантеллу монтемаранезе.

Основные характеристики и композиционная структура танцев

А) Тарантелла – шествие

Музыкально-танцевальный рисунок похож на узоры калейдоскопа: элементы музыки и движений выстраиваются в разные комбинации в зависимости от хода процессии и пространства, в котором исполняется тарантелла. Приведенная далее кинетограмма, сделанная с видеозаписи карнавала в 2007 году, является иллюстрацией к композиции танца: вокруг единого основного мотива выстраиваются пластические, пространственные, динамические или ритмические вариации.

Вид: групповой танец-процессия.

Основная цель, смысловая нагрузка: ритуально-церемониальная.

Композиционная структура танца: открытая вариативная комбинация лексических мотивов, основанных на базовом мотиве, через различные кинетические связи.

Хорео-мелодическая структура. В случае с открытой свободной структурой существует ярко выраженное ритмическое соответствие музыкального сопровождения и непосредственно танца: характерное смещение акцентов на третью музыкальную долю влияет на ритмичный динамизм танцевальных мотивов, рождая своего рода «затягивание» движения, как, например, показано в кинетограмме as. Музыкальное сопровождение с сильной модальной и тональной вариантностью помогает танцующим держать ритм. Зачастую случается, что в разные моменты праздника музыканты через непрерывное повторение последовательностей одинаковых аккордов в одной тональности создают некое ожидание изменений, которое разрешается с помощью модуляции в другой тональности. Это подготавливает и побуждает танцоров менять хореографическую фигуру.

Принципы композиции. Музыкальное сопровождение своей вариационно-итерационной структурой диктует композицию танца, в которой основные части связаны и повторяются с пространственными, динамическими или

ритмическими микровариациями основной формы.

Движение в пространстве: движения по полукругу и на месте, с прямолинейным продвижением вперед.

Темп и ритм: 4/4 или 12/8; характерное вступление на затакт.

Начальное построение. Две параллельные колонны танцоров выстраиваются «вдоль дороги», чтобы двигаться один за другим во время процессии.

Основные хореографические мотивы, движения ног:

а Основное движение — тройной переменный шаг (♩ ♩ ♩), начиная с левой ноги. Первый шаг — на всю стопу, два последующих — с поднятием на невысокие полупальцы. Во время исполнения основного движения танцующие могут поворачиваться на четверть круга, сначала в одну, затем в другую сторону (так называемое *d'int e fora* — внутрь и наружу) по отношению к колоннам участников шествия: заворот влево, если переменный шаг начинается с левой ноги).

а_д Усложненный вариант основного движения **а**, исполняемый молодыми танцорами: тройной переменный шаг, начиная с левой ноги, и последующий подскок на левой ноге (♩ ♩ ♩). Далее движение исполняется, начиная с другой ноги.

а_г Вариант основного движения **а** со свободным выносом рабочей ноги вперед (♩ ♩ ♩).

а_с Вариант движения **а_г** с заворотами внутрь и наружу по отношению к колоннам участников шествия: заворот влево, если переменный шаг начинается с левой ноги. В данном случае свободная нога выносится вперед слегка накрест опорной, и все продвижение вперед принимает зигзагообразный рисунок, который сохраняется довольно долго. Две колонны танцующих заворачиваются поочередно друг к другу и наоборот.

е Комбинированное движение в повороте, характеризующееся сильным динамическим акцентом на первую музыкальную долю (дважды ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩). Исполняется обычно юношами.

В полном повороте влево на каждую музыкальную четверть последовательно исполняются: прыжок на вторую свободную позицию с акцентом вниз, прыжок на правой ноге, шаг на левую ногу и подскок на ней же. Далее движение исполняется симметрично, начиная с другой ноги (рис. 5 на вклейке между с. 58 и 59).

Основные части танца. Общая формула танца

Музыка: повторения мелодических мотивов с изменениями режима модуляции и тональности.

Танец:

$$SI = n [n (a / a_d / a_g)]$$

$$SII = [n (a_s)]$$

$$SIII = [n (e)]$$

Во время исполнения процессуальной тарантеллы хореографические мотивы всегда выполняются с симметричным повторением и по итерационно-вариантной схеме, из которой структурированы основные части. Продолжительность последних обусловлена, как видно выше, влиянием музыкального аккомпанемента и взаимодействием с ним.

Сильным является эмоциональный заряд участников. Любопытно, что вращательным движениям двух колонн танцующих внутрь и наружу, исполняемым долгое время, местные жители приписывают символическое значение победы над злом, которое находится внутри общества и вытесняется, выводится из него.

Общая формула танца:

Тарантелла-шествие из Монтемарано = $n ([SI] + [SII] + [SIII] \dots)$, где

n – свободное количество повторов.

Движения **a** и **b** типичны лишь для тарантеллы из Монтемарано. Движения **c**, **d** и **e** характерны для многих типов тарантелл Южной Италии (*pizzica pizzica*, *ballittu*, *viddanedda*, *pastorale*), описания которых можно найти и в описаниях других региональных вариантов танца (рис. 6 на вклейке между с. 58 и 59).

Рис. 6а, 6в, 6с. Кинеторграммы монтемаранской тарантеллы, выполненные Нореттой Нори в ходе анализа видеоматериалов Laboratorio di Tarantella con gli anziani di Montemarano (из неопубликованной статьи *Tu si Tivule e tu si Tavule*, 2010).

Б) Фигурная тарантелла из Монтемарано на четверых танцоров

Эта необычная тарантелла исполняется жителями Монтемарано во время дружеских вечеринок и народных гуляний (на свадебных гуляниях традиционно исполняется родителями молодоженов). Танец выполняет функцию развлечения и приятного праздного времяпровождения.

Исходное положение. Две пары танцующих расположены по сторонам условного квадрата лицом к центру. Каждый исполнитель стоит напротив своего напарника. Обычно одна пара хорошо знает последовательность танца и, будучи ведущей, показывает пример второй паре. «Ведущим» танца может быть лишь один из исполнителей тарантеллы.

Различные фигуры танца могут повторяться в любой последовательности и количестве, как по желанию участников, так и по указаниям ведущего. Слу-

чается, что более умелые танцоры чередуют канонические фигуры тарантеллы с импровизированным танцем в парах, придавая танцу элемент игры.

Большая часть фигур тарантеллы на четверых может быть исполнена и в массовой тарантелле с участием нескольких пар, следуя фантазии ведущего и всех участников, точно так же, как и парная тарантелла может рассматриваться как составная часть массового танца.

Следует упомянуть, что с композиционной точки зрения и с учетом соответствия музыки танцу, монтемаранская фигурная тарантелла несет в себе все характеристики открытой структуры, чередуя фронтальный танец и танец с продвижением по кругу (но при этом имеет и свои самобытные элементы, как, например, повороты в парах).

Композиционная структура Монтемаранской тарантеллы

* Фигура *'e s'abballa'* (Потанцуем!) всегда начинается танец и служит для «сбора» участников. Две пары занимают свои места, выполняя основное движение (**c**) в различных вариантах: заводя левую ногу перед правой (**cg5**) или слегка подпрыгивая (**cxg1-cxg2**). Принятое в этой фигуре зеркальное положение партнеров сохраняется на протяжении всего танца. Эта фигура повторяется несколько раз в течение танца, как переходная из одной композиционной части в другую (рис. 7 на вклейке между с. 58 и 59).

* Фигура *'una battuta'* (С ударом) состоит из двух частей: сход в центр движением **b** и проходка по кругу против часовой стрелки движениями **bc + bcs**. Количество выполняемых движений может изменяться. Ведущий акцентирует сход в центр первым, подаваясь всем корпусом и выполняя удар на первую или же, что бывает реже, на третью музыкальную долю. Следя за его посылом, остальные участники следуют за ним, также сходясь в центре. За вторым разом движение по кругу может быть в противоположном направлении, т. е. по часовой стрелке (рис. 8 на вклейке между с. 58 и 59).

В этом случае участники еще и исполняют полуповороты вправо и влево, по очереди разворачиваясь в сторону стоящего рядом танцора.

Рис. 8 б на вклейке между с. 58 и 59. Фигура *'una battuta'*, часть вторая

* Фигура *'appriesse a me'* (Следуй за мной!) — проходка по кругу по часовой стрелке основным движением **cs1**. (Рекомендуется не акцентировать движение плечами или размашистыми движениями рук. Стиль сдержанный).

Рис. 9 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура *'appriesse a me'*

* Фигура *'e contrè'* (...и наоборот). По команде ведущего предыдущая фигура выполняется в противоположном направлении, против часовой стрелки.

Рис. 10 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура *'e contrè'*

* Фигура *'damme a mane'* (Дай мне руку!). Танцующие берутся за правые руки в парах. В этом случае в центре получается скрещенное положение со-

единенных рук (руки одной пары сверху рук другой), и, выполняя движение **cs1**, исполнители движутся по кругу по ходу часовой стрелки.

* Фигура '*e contre*' (...и наоборот). Развернувшись в противоположном направлении, танцующие в парах берутся за левые руки. Предыдущая проходка выполняется по кругу против хода часовой стрелки. Подобного рода фигуры, встречающиеся в традиционных танцах различных народов, обычно именуется «звезда» или «звездочка» и исполняются на различных типичных движениях, характерных для определенных местностей и регионов.

* Фигура '*tutt'e doie*' (Обе руки!). Сохраняя соединенные в предыдущей фигуре руки, участники берутся попарно свободными руками. Соединенные руки представляются в следующей последовательности (снизу вверх): соединенные левые руки первой пары, затем второй и соединенные правые руки первой пары, затем второй. Участники движутся по кругу против часовой стрелки, выполняя боковые *chassés* (движение **d**).

* Фигура '*e contre*' (...и наоборот). Предыдущая фигура исполняется по кругу в противоположном направлении по ходу часовой стрелки движением **d_s**.

Рис. 11 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура '*tutt'e doie*'

* Повторение начальной фигуры '*s'abballa*'. Служит также для того, чтобы участники еще раз взглянули друг на друга, подтверждая тем самым желание продолжить танец.

* Фигура '*faccia a faccia*' (Лицом к лицу!). Сначала ведущий, а следом за ним и второй танцор поворачиваются к своим дамам, которые находятся по их левые стороны (это отличительная особенность, учитывая, что по монте-маранским правилам дама обычно находится по правую сторону от своего кавалера). В таком положении, стоя напротив друг друга, танцоры продолжают '*s'abballa*' основным движением **c**.

Рис. 12 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура '*faccia a faccia*'

* Фигура '*chist'è a mia*' (Эта моя!) — поворот под руку. Приблизившись к своему партнеру движением **b** и взявшись под правую руку, пары вращаются на месте, выполняя движение **c**. Эта фигура часто встречается как во многих других фигурных тарантеллах юга страны, где называется «Каждый со своей!», так и в танцах северной Италии, где именуется «Поворот под руку».

Рис. 13 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура '*chist'è a mia*'

* Фигура '*e contre*' (...и наоборот). Предыдущую фигуру исполняют в противоположном направлении, взявшись под левые руки.

* Фигура '*cambio partner*' (Смена партнера). Следуя указаниям ведущего, кавалеры, пройдя плечом к плечу друг к другу и обменявшись взглядами, меняются дамами и выполняют с ними повороты на месте, взявшись под правые руки. Смена происходит свободно и естественно.

* Фигура '*e contre*' (...и наоборот). Поворот в паре исполняют в противопо-

ложном направлении, взявшись под левые руки.

* Фигура '*avanti e indietro*' (Покачивания – вперед и назад). Кавалеры возвращаются к своим дамам и, взявшись в парах за правые руки и встав одна пара за другой, выполняют четыре раза движение **a** с полуповоротами (или **ac5**). В некоторых записях этой тарантеллы в данной фигуре исполняются варианты движения **b** с поворотом (**bc2+bc2s**).

Рис. 14 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура '*avanti e indietro*'

* Фигура '*ponte*' (Мост). Продолжая держаться за руку со своей дамы, ведущий поднимает соединенные руки вверх, пропустив под ними вторую пару, которая проходит, исполняя движение **b**.

Затем под «мостом» проходит и пара ведущего, продолжая исполнять движение **b**. Закончив фигуру, пары опять оказываются в исходном положении танца. Подобная фигура, «мост», довольно часто встречается в народных фигурных кадрилих с участием нескольких пар, которые проходят под «мостом» одна за другой. Тарантелла из Монтемарано необычна еще и тем, что «мост» выполняют лишь две пары, дав фигуре некий динамичный синкретизм.

Рис. 15 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура '*ponte*'

* Повторение начальной фигуры '*s'abballa*', или же участники просто возвращаются на свои места в исходное положение танца.

* Фигура '*intro e fore*' (Внутри и наружу). Танцующие в парах по очереди (сначала одна пара, а затем другая) меняются местами, проходя лицом друг к другу через центр, выполняя боковые *chassés* (движение **d**). Такая смена местами может выполняться несколько раз подряд.

Рис. 16 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура '*intro e fore*'

* Повторение начальной фигуры '*s'abballa*'. Или же участники просто возвращаются на свои места в исходное положение.

* Фигура '*passo antico*' (Старинный шаг) может исполняться в кругу в любой момент по указанию ведущего тарантеллы. «Петушинный шаг» выполняется мужчинами (движение **e**) с удалью и задором; женщины же очень сдержаны в его исполнении. И в этой фигуре танцующие обмениваются взглядами друг с другом.

* Фигура '*faccia a faccia*' (Лицом к лицу!) с исполнением '*passo antico*' (Старинный шаг – «петушинный»).

Рис. 17 на вклейке между с. 58 и 59. Фигура '*faccia a faccia*'

* Фигура '*mezzo giro*' (Полкруг). Все участники исполняют боковые *chassés* (движение **d**) вправо с продвижением по кругу против часовой стрелки, не берясь за руки и с довольно сдержанным участием корпуса и рук.

* Фигура '*e contrè*' (...и наоборот). Предыдущая фигура исполняется по кругу, также сместившись лишь наполовину, в противоположном направлении по ходу часовой стрелки движением **d**.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Календарь основных религиозных и фольклорных праздников в Кампании, во время которых исполняется таммурриата

17 января — праздничный салют, посвященный Святому Антонию в Сант-Антонио-Абате (провинция Неаполь) — днем и ночью.

2 февраля — Сретение в Монтеверджине (провинция Авеллино) — утром и в первой половине дня.

Пасхальный понедельник (Светлый понедельник) в честь Мадонны дель Арко в Санта Анастасия (провинция Неаполь) — утром.

Пасхальный понедельник (Светлый понедельник) в честь Мадонны дель Арко в Терциньо (провинция Неаполь) — во второй половине дня.

Пасхальный понедельник (Светлый понедельник) — фольклорно-танцевальный праздник La 'Ndrezzata (диал. к intrecciata, «сплетенный») в Барано-д'Искья (остров Искья, провинция Неаполь) — утром.

Пасхальный вторник — праздник в святилище Санта Мария дей Мираколе в Ночера-Инфериоре (провинция Салерно) — во второй половине дня и вечером.

Суббота после Пасхи — Праздник фейерверков в Сомме Везувиана (провинция Неаполь) — утром и днем.

Антипасха (первое воскресенье после Пасхи) — праздник в честь Мадонны делле Галлине в Пагани (провинция Салерно) — днем и ночью.

Антипасха (первое воскресенье после Пасхи) — праздник в честь Мадонны ди Бриано или Феста дель Тамморра (праздник таммурриаты из Джульяно) в Вилла ди Бриано (провинция Казерта) — утром и во второй половине дня.

3 мая — праздник в честь Мадонны в Сомма Везувиана (провинция Неаполь) — утром и днем.

В среду перед Вознесением Господнем (приходится на сороковой день после Пасхи) — праздник в честь Мадонны дель Баньи в Скафати (провинция Салерно) — утром и днем.

Понедельник после Пентекосте (Пятидесятницы) — праздник в честь Мадонны дель Аввоката в Майори (провинция Салерно) — утром и днем.

Суббота после 26 июля — праздник Святой Анны в Леттере (провинция Неаполь) — днем и ночью.

14 августа — праздник в честь Богоматери (Materdomini) в Ночера-Суперьоре (провинция Салерно) — поздно вечером и ночью.

11 и 12 сентября — в честь Мадонны Монтеверджине, Монтеверджине (провинция Авеллино) — ночью и утром.

22 октября — праздник в честь Мадонны делла Неве в Торре Аннунциата (провинция Неаполь) — утром и днем.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Orabona Mario. E bî e bà Canto e Ballo sul tamburo nell'Area Napoletana. Napoli: L'Intrecciata Edizioni di Gabriele D'Ajello Caracciolo, 2015. 243 p.
2. Castronovo Sandro. Gaetano Dura Un litografo tra poesia e teatro nella Napoli dell'Ottocento. Napoli: Altrastampa Edizione, 1997. 96 p.
3. Ravnikar Bruno. Cinetografia e Ballo Popolare. Analisi e rappresentazione grafica della danza. Roma: Gremese Editore, 2012. 347 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Нори Норетта – norettanori@yahoo.it

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nori Noretta – norettanori@ yahoo.it

Перевод с итальянского — Юлия Софьина.

Консультант переводчика — Ольга Мараренко.

Редакторы перевода — Юлия Софьина, Диляра Булгакова.

УДК 793

КОЛЫБЕЛЬ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья освещает события начала XX века, связанные с открытием в Zubovskom институте факультета истории театра и проведением в нем научных исследований в области хореографии и балетного искусства. Отмечаются заслуги перед профессиональной балетной критикой и отечественным балетоведением научных сотрудников Zubovskogo института разных лет: А. А. Гвоздева, Ю. И. Слонимского, И. И. Соллертинского и некоторых других ведущих отечественных историков театра и балета.

Ключевые слова: театр, балет, балетоведение, факультет истории театра Zubovskogo института.

CRADLE OF RUSSIAN BALLET STUDIES

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article covers the events of the early twentieth century related to the opening of the faculty of theater history at the Zubovskiy Institute and the conduct of scientific research in it in the field of choreography and ballet art. Merits are noted for professional ballet criticism and domestic ballet studies by scientific staff of the Zubovskiy Institute of different years: A.A. Gvozdev, Yu. I. Slonimsky, I. I. Sollertinsky and some other leading Russian theater and ballet historians.

Keywords: theater, ballet, ballet science, theater history department of the Zubovskiy Institute.

Российский институт истории искусств отмечает столетие создания отдела истории театра в Zubovskom институте. Процесс создания отечественного театроведения продолжался, получил новую организационную форму. Балетоведение рождалось рядом...

Петербург начала XX века балетом бредил. Мало кто мог от этого гипнотизирующего влияния отгородиться. А граф Валентин Платонович Зубов, самолично на собственные средства учредивший Институт истории искусств, похоже, мог. По крайней мере, среди балетоманов не числился. При том об искусстве мыслил широко, масштабно. Птица большого полета! Над временем парил, попирая все суетные условности: сословные, имущественные, даже причуды охранных ведомств. Видел искусство средоточием цивилизации, смысла жизни вообще. Уж не новой ли религии, по которой истосковалось человечество?

Интерес к балетному театру привнес в зубовское детище Алексей Александрович Гвоздев. И он мыслил об искусстве и литературе чуть ли не в рамках вселенной, вне территориальных границ. И временных границ для него не существовало: разные эпохи этому титану были вняты и близки. Цивилизация разворачивалась для него в едином культурном пространстве как общий процесс восхождения к духовным высям. И танец там присутствовать должен.

Более того, его концепция театрального искусства того периода придавала танцу особую роль. Речь шла о кризисе слова, об утрате к нему доверия. Выиграла, по его мнению, пластика: теперь она — и прежде всего она! — несла на сцене мысль. Искусство драматического актера поверялось ритмом, подчинялось законам музыки, могло даже стать в определенном смысле симфоничным. А первой, лучшей представительницей новой формации лицедеев Гвоздев объявлял Анну Павлову, считал ее великой драматической актрисой.

Потому страстное увлечение балетом студента Юрия Иосифовича Слонимского здесь, на Исаакиевской, было всячески поддержано. Его, учившегося на юридическом факультете университета и не имевшего еще высшего образования, загодя взяли в Зубовский институт научным сотрудником. Определили на сектор (тогда «разряд») истории театра к Алексею Александровичу Гвоздеву. Под его руководством родились первые исследовательские работы начинающего балетоведа: «Жизель» (1926) и «Сильфида» (1927). Обе имели подзаголовок: Историко-хореографический очерк. Небольшие по объему, новаторские по сути, они танец провозглашали основным носителем образного содержания в балете, царем смысла. Редактором этих изданий выступал Гвоздев; ему же принадлежали предисловия.

Слонимский здесь подтверждает: новейшие достижения рождавшегося на его глазах театроведения им усвоены и приняты на вооружение. Прививка гвоздевско-германовской школы к росткам отечественного балетоведения состоялась, прошла чрезвычайно успешно.

К тому времени начало профессиональной балетной критики уже было положено: принято считать зачинателями этой области искусствознания Акима Львовича Волынского и Андрея Яковлевича Левинсона. Появление их

статей о балете в 1911 году открывало новую страницу в мысли о танце. Эру допрофессиональной балетной критики «просвещенных балетоманов» триумфально завершил Сергей Николаевич Худеков.

С предложением считать датой официального возникновения отечественного театроведения 24 мая 1920 года, с открытием в Зубовском институте факультета истории театра, думаю, можно поспорить. Эта привязка все-таки формальна. Стоит поискать, где мысль о драматическом театре обретает профессиональный статус: описание непременно должно подкрепляться анализом. Похоже, получится значительно раньше. Тогда уйдет эта неловкость, почти абсурд: будто балет опередил драму в даре осмысления.

Блистательный Левинсон к Зубовскому институту лишь прикоснулся, навсегда отбывая в 1920 году из Советской России за границу. Но его книги оставались, служили оплотом и бесценным опытом начинавшим, прежде всего Слонимскому. А в недрах Института истории искусств уже рождалось новое крупное дарование, не исключено, гений Иван Иванович Соллертинский.

Не человек — чудо! Пересыщен дарованиями. В 1921–1924 годах — студент университета, постигает романо-германскую филологию. И параллельно — в Зубовском институте: тут он одно преподавал, а другому учился. Факультет истории театра закончил в 1923 году, потом там же в 1926–1929 — аспирантуру. Брал уроки дирижирования. В нем театр, музыка, литература, балет сплелись, даже сплелись. Искключительная эрудиция, неправдоподобная память, талант к языкам. Уникальный дар лектора.

Не правда ли, завидная родословная у нашего балетоведения?

Волынский мудрствовал рядом. И философию танца изобрел, и посягнул на незыблемость «святая святых» Училище, противопоставил ему свою «Школу русского балета». Мечтал о реформе и балетной труппы, и хореографического образования. Воевал, как и Левинсон, за ценности классического танца.

Что столь разных людей объединяло? Прежде всего добротное, основательное образование, обеспечивавшее широкий кругозор, вкус к исследовательской, основанной на изучении и анализе работе. Университет того времени это обеспечивал. А еще жадный интерес к искусству, желание проникнуть в его сокровенные тайны и постичь пути в будущее. Опыт отечественный оснащался почерпнутым зарубежным: и в сфере образования, и в сфере литературы и искусств.

Позиция их не была чисто умозрительной, только продуктом интеллектуальной деятельности. Этих мыслителей горячо волновали практика современного театра и откровения прошлого, отсюда — участие в повседневной театральной жизни в качестве консультантов, лекторов, в других ролях.

Слонимский среди этой когорты блестяще образованных людей занимал

особое, уникальное место: он единственный из всех в той или иной степени балетом проникся, попытался освоить тут хотя бы профессиональные азы. Юношей приватно занимался классическим танцем с профессиональными артистами балета, в том числе с будущим Джорджем Баланчиным. На нечто подобное отважился и Аким Волынский, но уже в другом, весьма преклонном возрасте, далеко не благоприятном для танца.

Заметьте, артистов балета тут не было. Не было пока — они появятся позднее.

Тяга Слонимского к практической театральной деятельности подтвердилась созданием в начале 1920-х годов группы «Петроградский академический Молодой балет». Здесь профессионалы, неудовлетворенные своей театральной жизнью, утоляли голод по творчеству. Исполнители разучивали недоступный им там, на основной сцене, сольный репертуар, торопя осуществление заветных желаний, а некоторые даже пробовали себя на ниве балетмейстерского творчества. Идея объединения молодых энтузиастов принадлежала художникам В. В. Дмитриеву и Б. М. Эрбштейну. Многие из участников стали затем известными деятелями русского и мирового балетного искусства. Главным хореографом поначалу был Георгий Баланчивадзе, будущий Баланчин, главным теоретиком и консультантом — Юрий Слонимский.

Критик, историк, публицист, педагог, сценарист в нем объединились сразу, являя в итоге весьма редкостное сочетание. И обнаружилось это с первых шагов. Начал Слонимский со статьи о выпускниках Хореографического училища 1919 года. С головой погрузился в историю: занялся переводом «Писем о танце» Ж. Новерра, тщательно исследовал шедевры романтического балета, продемонстрировав редкостный аналитический дар. С 1920 года начал читать лекции о хореографическом искусстве. В 1922–1923 годах сотрудничал с Д. Д. Шостаковичем: работал над сценарием балета «Маленькая русалочка». Эта затея не состоялась в полной мере, одарив начинающего сценариста опытом. Зато в будущем именно ему предстояло стать едва ли не самым успешным в этой сфере, инициатором многих талантливых спектаклей, имевших счастливую сценическую жизнь.

В Зубовском институте Юрий Иосифович успешно работал в 1922–1924 годах. Затем последовал длительный перерыв. Вернулся туда в 1932 году, не расставаясь с ним до 1961 года.

В биографии Слонимского о периоде 1924–1932 стыдливо умалчивается. Это годы его работы в качестве следователя в ленинградской милиции. Не исключено, что предпочтение связано было с интересами сугубо материальными: время-то было тяжелое, трудное, мечено нешуточным голодом и холодом. Московский критик В. М. Гаевский рассказывал мне, что Юрий Иосифович приезжал к ним в ГИТИС читать лекции и вести семинары в милицейской шинели. Параллельно продолжалась исследовательская работа

над «Сильфидой» и «Жизелью»: значит, связи с Гвоздевым и Зубовским институтом не порывались.

К моменту возвращения в лоно балетоведения Слонимский уже сложился как высокопрофессиональный специалист в этой области. Начинались самые продуктивные десятилетия в его творчестве. Поле его деятельности было огромным: Институт истории искусств, Ленинградское и Московское хореографические училища, ГИТИС, затем и Ленинградская консерватория. Он по праву может быть назван создателем советского балетоведения. Приоритет нашей науки о танце в мире очевиден и общепризнан. Эти успехи обеспечены были тем, что балетоведение с первых шагов рождалось в тесном союзе с театроведением, вооруженное его самыми новейшими открытиями и богатейшим опытом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов-Каминский А. А. Ю. И. Слонимский — родоначальник советского балетоведения // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2016. № 2. С. 131–135.
2. Соколов-Каминский А. А. Азбука балетной критики // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2003. № 12. С. 180–182.

REFERENCES

1. Sokolov-Kaminskiy A. A. Yu. I. Slonimskiy — rodonachal'nik sovetskogo baletovedeniya // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 2. S. 131–135.
2. Sokolov-Kaminskiy A. A. Azbuka baletnoj kritiki // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 2003. № 12. S. 180–182.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@rambler.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

МУГАМ В ИСКУССТВЕ БАЛЕТА СОВРЕМЕННОГО АЗЕРБАЙДЖАНА

*Бусыгина М. В.*¹

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

Главной чертой культуры постсоветского Азербайджана является проявление особого интереса к национальным традициям, а также широкое представление миру своего духовного наследия. Мугам, жанр профессиональной музыки устной традиции, в XX веке явился основой национальной композиторской школы, оказал влияние на развитие оперных и хореографических постановок и спектаклей. В данной статье рассматривается синкретичность древних музыкальных традиций азербайджанского народа и балетного искусства. Особое внимание уделено новому прочтению лучших национальных балетов, а также современным хореографическим постановкам на основе композиторского творчества XX века. Обновленные версии выходят за культурные и стилистические рамки, так как адаптированы под художественные вкусы для западного зрителя.

Ключевые слова: культура Азербайджана, традиционные музыкальные жанры, мугам-балет, мугамная опера.

MUGHAM IN MODERN AZERBAIJANIAN CULTURE

*Busygina M. V.*¹

¹ Saint-Petersburg State Institute of Culture, Dvortsovaya emb., 2-4, Saint-Petersburg, 191186, Russian Federation.

The main feature of the culture of post-Soviet Azerbaijan is a particular interest in national traditions, as well as a broad manifestation of the spiritual heritage to the world. Mugham, a genre of professional music of oral tradition, in the 20th century, became the basis of national composers school, boosting

the development of opera and choreographic productions and performances. This article discusses the syncretism of the ancient musical traditions of the Azerbaijani people and modern ballet art. Particular attention is paid to modern interpretations of the best national ballets, as well as to new choreographic stagings based on the composers' works of the 20th century. The new versions go beyond the cultural and stylistic framework, being more adapted to the Western audience, but at the same time, the national specificity has not only been preserved, but has gained even greater expression and brightness.

Keywords: Azerbaijanian culture, traditional music genres, mugham-ballet, mugham-opera.

В культуре народов традиционная музыка берет начало в древних пластах, являясь неотделимой частью национальной идентичности и основой сформировавшихся в настоящее время национальных композиторских школ. Сегодня в одних культурах традиционное музыкальное наследие носит характер музейного экспоната, в других, например в Азербайджане, — средневековая музыкальная традиция переживает расцвет в новых условиях, новых формах и интерпретациях. Мугам, как и столетия назад, занимает центральное место в национальной азербайджанской культуре, будучи органично вплетенным в жизнь азербайджанского общества.

Термин «мугам» арабского происхождения¹. Бытовавший на просторах Арабского халифата во второй половине I тыс. мака́м (араб.) имел два значения: лад и вокально-инструментальное произведение. Последнее представляло собой медитативное чтение нараспев священных текстов, с целью «раскрытия философии Корана» [1, с. 283]. Идея постижения истины повлияла на композиционное строение мугама, что впоследствии стало основой такого понятия как «канон». Восходящая линия мелодии, достигая пика драматического развития, возвращается в первоначальное положение. В результате сильного эмоционального напряжения происходит «катарсис», который очищает, облагораживает душу. Вариативные части композиции демонстрируют различные грани одной и той же темы и импровизационные возможности исполнителя, его художественный вкус. Начиная с эпохи мусульманского Ренессанса текстом мугама служат сочинения известных средневековых поэтов — Низами, Физули, Насими — и народные лирические стихи в исполнении трио, в составе которого один певец (ханенде) и два исполнителя: на таре² и кеманче³.

¹ «Макам» в переводе с арабского означает «место, стоянка, положение».

² Струнный щипковый музыкальный инструмент.

³ Струнный смычковый музыкальный инструмент.

«Золотым веком» в истории азербайджанского мугама принято считать время рубежа XIX – XX вв., когда такие азербайджанские музыканты, как Джаббар Гарьягды, Гаджи Гуси, Мешади Мамед Фарзалиев, Бюльбюльджан, Мешади Джамиль Амиров, Мирза Мансуров, Сеид Шушинский, познакомили западную публику с национальным музыкальным наследием. В начале XX века российские и европейские компании выпустили десятки грамзаписей азербайджанских мугамов [2, с. 106]. В этот период сформировалось несколько поколений блестящих певцов и инструменталистов, была заложена основа исполнительской школы мугама.

В середине XX века, параллельно с государственным заказом на «идейность, народность и партийность», были созданы классические симфонические, хоровые произведения, а также балеты на основе мугама, составившие золотой фонд музыкальной культуры Азербайджана. Симфонические мугамы «Шур» и «Курд-овшары», балет «Тысяча и одна ночь» Фикрета Амирова, симфонические обработки народных песен и сочинения для оркестра maestro Ниязи, балет «Легенда о любви» и симфонии Арифа Меликова, произведения для оркестра народных инструментов Султана Гаджибекова, кантаты и симфонические произведения Сулеймана Алескерова, симфоническая поэма «За мир» Джовдата Гаджиева, балеты «Семь красавиц», «Тропюю грома» и симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» Кара Караева — эти и многие другие произведения представляют образцы подлинно азербайджанской музыки самого высокого художественного качества и сохраняют свою актуальность и сегодня.

Особое влияние искусство мугама оказало на танцевальную культуру, в частности, на становление национального азербайджанского балета. Начиная с первой постановки балета А. Бадалбейли «Девичья башня» в 1940 году и по сегодняшний день, все произведения пронизаны ярко выраженным национальным азербайджанским колоритом. Так, в балете «Семь красавиц» главные партии и события сюжета переданы посредством мугамов «Баяты-Шираз», «Чаргах», «Раст». Композиторы Ариф Меликов и Фикрет Амиров вышли за рамки национальных музыкальных традиций, привнесли интонации, присущие культурам многих восточных народов. Балет «Легенда о любви» (1962) А. Меликова был высоко оценен Д. Д. Шостаковичем и Д. Б. Кабалевским, которые отмечали глубину музыкальной драматургии, выразительность характеристик персонажей, оркестровую красочность [3]. Балет «Тысяча и одна ночь» (1979) Ф. Амирова — красочный и темпераментный спектакль, в основе которого азербайджанский, персидский и арабский мелос. Эти спектакли стали вершинами национального балетного искусства, их постановки до сих пор идут на известных сценах в различных хореографических и сценографических версиях, сохраняя неизменной композиторскую

редакцию, в которой сосредоточены как восточные, так и самобытные национальные черты.

На рубеже 1960–1970 годов стали появляться одноактные балеты и хореографические миниатюры, которые с успехом были показаны на различных всесоюзных хореографических конкурсах⁴ и международных фестивалях танца⁵. Это: хореографическая новелла «Шур» (1968) Фикрета Амирова, «Каспийская баллада» Тофика Бакиханова (1968), одноактный балет «Лейли и Меджнун» (1969), «Тени Гобустана» (1969) Кара Караева, «Калейдоскоп» (1971) Фараджа Караева, «Азербайджанская сюита» (1972) Рауфа Гаджиева. Особый интерес представляет хореографическая миниатюра Назима Аливердибекова «Мугам» (1972 г., балетмейстеры Р. Ахундова и М. Мамедов), в основе которой — переложение классического мугама «Баяты-Шираз» для органа, арфы, ударных инструментов, певца и чтеца стихов Мирза Шафи Вазеха. Этот спектакль, показанный на Всесоюзном хореографическом конкурсе в 1972 году в зале Московской консерватории, получил у критиков положительные отзывы за оригинальный замысел и интересное воплощение культурного наследия.

В современном Азербайджане, наряду с новыми сочинениями⁶, заметна тенденция нового прочтения лучших балетных спектаклей XX века. Так, следует отметить балет «Насими» композитора Фикрета Амирова, написанный в 1973 году по случаю 600-летия со дня рождения средневекового поэта Имамеддина Насими. Новая постановка была осуществлена балетмейстером К. Гусейновой в мае 2019 года, объявленном Годом Насими. Хореографическое воплощение обрел симфонический мугам «Раст», созданный в 1949 году маэстро Ниязи, в котором синтезированы «идущие из глубины веков импульсы уникального национального мелоса и эмоциональные всплески нынешних ритмов» [5, с. 14]. Постановка балета «Раст» в сценографии Народной артистки Азербайджана Т. Ширалиевой прошла на сцене Бакинского государственного театра оперы и балета в 2014 году. Это был не простой пересказ языком танца дошедшей до нас древней легенды о борьбе царицы Томирис с захватчиками, а смелая и успешная попытка синтеза симфонического мугама и хореографического искусства. В спектакль были внесены мугамные

⁴ III Всесоюзный хореографический конкурс в Москве, 1972 год.

⁵ VII Международный фестиваль танца в Париже, 1969 год.

⁶ Балеты «Алибаба и сорок разбойников» (1990) О. Зульфугарова, «Шейх Сенан» (1990) Г. Мамедова, «Хейир ве Шер» («Добро и зло», 1990) Т. Бакиханова, «Белые и черные» (2000) – авангардные этюды под «Двенадцать фортепианных прелюдий» Х. Мирзазаде, «Путешествие на Кавказ» (2002) А. Ализаде по мотивам одноименного произведения А. Дюма, «Любовь и смерть» (2005) Полада Бюльбюль-оглы.

вокальные партии в исполнении Народного артиста Азербайджана Алима Гасымова и его творческого коллектива, были включены ритмические танцевальные элементы (drums ballet) и исполнение самого коллектива ударных инструментов, что органично вписывалось в сюжетную линию.

Особое внимание обращает на себя балет «Тени Гобустана», который после временного забвения был вновь поставлен, на этот раз с привлечением европейских хореографов и американского дизайнера по свету. Премьера новой постановки балета состоялась в 2013 году под открытым небом, буквально в скалах и пещерах Гобустанского национального заповедника⁷ [4]. В целом постановка стала более авангардной, яркой, чувственной, что соответствует характеру доисторического периода человечества. Все компоненты спектакля — музыка, хореография, современные инсталляции и аутентичные наскальные рисунки — создали зрелищную и доподлинную атмосферу обитания древних людей. Сюжеты из жизни первобытного общества, в которых отражены представления о природе, верования и взаимоотношения, вошли в четыре балетные сцены — «Огонь», «Солнце», «Охота» и «Художник». Последняя сцена воплощает в себе ключевую идею постановки, которая заключается в том, что способность творить, не просто анализировать или копировать, отличает человека от животного. Этот уникальный дар, постепенно развиваясь во времени, раскрыл человеческие способности. В новой постановке балет обрел еще больше новаторских элементов, будучи изначально достаточно далеким от классической хореографии. Были введены современные танцевальные элементы, в частности, контемпорари и танца модерн, синтезированных с балетными композициями и азербайджанским народным танцем «Яллы», движения которого напоминают петроглифы на скалах Гобустана. Показ новой версии балета состоялся и в Париже в 2014 году, спустя 45 лет после первого показа в этом городе.

В 2018 году в США в новом прочтении была поставлена опера У. Гаджибекова (Узеира Гаджибейли) «Лейли и Меджнун». История Лейли и Меджнуна была переосмыслена в бесчисленных стихах, картинах, пьесах, песнях, музыкальных композициях, телевизионных драмах и фильмах, но адаптация такого масштаба никогда ранее не была представлена на Западе. Новая версия хореографа Марка Морриса основывается на опере 1908 года [6], ставшей первой музыкальной партитурой в Азербайджане. В ней нашли отражение не только профессиональный опыт композитора, но и социальные и культурные ожидания азербайджанского общества начала XX века. Сегодня, оглядываясь

⁷ Археологический заповедник недалеко от Баку, включающий в себя наскальные изображения и древние стоянки первобытных людей. Включен в Список Всемирного культурного наследия UNESCO в 2007 году.

на события вековой давности, можно сделать вывод, что не только была заложена основа национального композиторского творчества, но и было синтезировано традиционное, восточное музыкальное искусство с европейской формой. «Лейли и Меджнун» представляет собой мугамный дастгях (многочастный мугам) с традиционными его частями — интродукцией, мугамными эпизодами, ариями, дуэтами, танцевальными номерами — и с характерным для мугама нарастающим эмоциональным напряжением с последующей кульминацией. Можно сказать, что здесь оперная форма служит средством театрализации на сцене мугамного дастгяха, вместо характерной для него камерной обстановки, что превращает его в театральную музыкальную постановку [2, с. 81]. Таким образом, если мугамная опера «Лейли и Меджнун» привела жанр оперы в азербайджанскую художественную культуру, то через нее жанр мугама проник на большую сцену.

Опера У. Гаджибекова была несколько ограничена культурными, эстетическими и стилистическими рамками. Новое художественное преобразование мугамной оперы У. Гаджибекова внесло современные черты в сугубо восточную композицию. Идея этой постановки принадлежит музыканту Йо-Йо Ма (Ансамбль Шелкового пути) и Алимю Гасымову, ведущему исполнителю мугама в Азербайджане. Когда Ма впервые показал проект Марку Моррису⁸, с которым он работал ранее, постановка не оказала на хореографа должного впечатления. По словам М. Морриса, «после того, как были внесены некоторые изменения в оркестровку, темп и последовательность картин, композиция стала более сбалансирована для театральной постановки» [7].

Спектакль открывается увертюрой в исполнении азербайджанских вокалистов Камиллы Набиевой и Миралама Мираламова под аккомпанемент тара и кеманчи. За ней разворачивается действие, представляющие собой синтез азербайджанского мугама, элементов современной хореографии и оркестровки. В опере У. Гаджибейли симфонический оркестр играет все эпизоды сочиненной музыки и замолкает во время исполнения мугамов, которые сопровождаются инструментальным исполнением тара и кеманчи. В новой версии, однако, роль ансамбля (с участием тара и кеманчи) имеет решающее значение на протяжении всего произведения; и глубоко взаимосвязаны как импровизационные, так и канонические части композиции. Как бы вступая с музыкантами в диалог, движения двенадцати танцоров переплетены с мугамными вокальными партиями Фарганы и Алима Касимовых. Эkleктичный танец напоминает движения кружащихся дервишей в традиционных суфий-

⁸ Основанная в Нью-Йорке в 1980 году, всемирно известная танцевальная группа Марка Морриса (MMDG) регулярно сотрудничает с выдающимися музыкантами разных жанров, включая виолончелиста Йо-Йо Ма, джазовое трио The Bad Plus, Лондонский симфонический оркестр, барочные оркестры Tafelmusik и Philharmonia Baroque и др.

ских танцах, а также включает в себя композиции, выполняемые на руках, закручивания, прыжки и резкие падения. Лейли и Меджнун представлены разными исполнителями в пяти разных актах: белый шарф переходит от танцора к танцору, что указывает на то, что Меджнун, в связи с невозможностью соединиться с возлюбленной, теряет рассудок. Как отмечает хореограф-постановщик Марк Моррис, главные герои почти не касаются друг друга, что подчеркивает сложный характер их отношений [7]. По мнению критика Кармела Моргана, «данная часть является наилучшей с точки зрения хореографии» [8]. Костюмы, цветовая гамма добавляют глубины и теплоты действию: женщины одеты в платья в пол цвета пламени, мужчины — в костюмы цвета индиго, а музыканты — в золотом и коричневом цвете. Композицию дополняет фон с огромными изумрудными и алыми спиралями. Таким образом, в новой версии мугамной оперы, с одной стороны, были сохранены все главные характеристики авторской редакции, с другой — сделаны акценты на мугамные партии, баланс симфонических вставок и мугамных соло. Действие стало более динамичным, лаконичным, театральные декорации минимализированы, приобретя больше цветовой и символической нагрузки. В хореографию, наряду с элементами танца-модерна, классики и контепорари танца, были введены стилизованные движения кружащихся в танце суфиев-дервишей.

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод, что мугам, будучи арабо-персидским наследием, сохранил на протяжении тысячи лет свои главные характеристики. В XX веке, став основой национальной композиторской школы Азербайджана, он был синтезирован с западными жанрами — оперой, симфонической музыкой, — и этот синтез был достаточно успешным. Музыкальная культура Азербайджана вышла за рамки национальной культуры на международный уровень. То же самое произошло и в области хореографии: балеты, созданные на основе мугама, стали классическими образцами, на которых сформировалась азербайджанская балетная школа. Мугам и сегодня остается актуальным источником творчества. Особенностью современного периода является привнесение в национальный балет элементов европейской хореографической школы. Это — эксперименты с модерном и современными видами танца, что актуализирует постановки, приближает к западному зрителю, который воспитан на новой хореографии XX века. Творческие поиски делают композиции менее традиционными, но не менее национальными: самотытные черты азербайджанской культуры, национальная символика, формы, мелос и колорит не только сохраняются, но и еще более подчеркиваются.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Dessiatnichenko P.* Musical and Ontological Possibilities of Mugham Creativity in pre-Soviet, Soviet and post-Soviet Azerbaijan. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Graduate department of Music University of Toronto. 2017. 328 p.
2. *Багирова С. Ю.* Азербайджанская музыка и музыканты (статьи, рецензии, эссе). Баку: ТэкНур, 2011. 230 с.
3. *Меликов А.* Балет «Легенда о любви» [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/melikov-balet-legenda-o-lyubvi/> (дата обращения: 28.04.2019).
4. *Аббасова Р.* Балет длиною в жизнь // Каспий. 2017. URL: <http://www.kaspiy.az/news.php?id=65696#.XNgA144za00> (дата обращения: 30.04.2019).
5. *Микеладзе Г. Ниязи.* «Раст». Балет // Каспий. 2014. – 11 февраля. – С. 14.
6. *Uzeyir Hajibeyli (1885-1948), Composer* arr. Alim Qasimov, Johnny Gandelsman, Colin Jacobsen. URL: <http://laylaandmajnun.org/the-music> (дата обращения: 06.05.2019).
7. URL: <https://www.middleeasteye.net/features/london-dance-production-layla-and-majnun-reveals-ancient-tale-love> (дата обращения: 11.04.2019).
8. *Mark Morris Dance Group: Layla and Majnun.* URL: <https://criticaldance.org/mark-morris-dance-group-layla-majnun/> (дата обращения: 04.06.2019).

REFERENCES

1. *Dessiatnichenko P.* Musical and Ontological Possibilities of Mugham Creativity in pre-Soviet, Soviet and post-Soviet Azerbaijan. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Graduate department of Music University of Toronto. 2017. 328 p.
2. *Bagirova S. Yu.* Azerbajdzhanskaya muzy`ka i muzy`kanty` (stat`i, recenzii, e`sse). Baku: Te`kNur, 2011. 230 s.
3. *Melikov A.* Balet «Legenda o lyubvi» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://musicseasons.org/melikov-balet-legenda-o-lyubvi/> (data obrashheniya: 28.04.2019).
4. *Abbasova R.* Balet dlinnoyu v zhizn` // Kaspij. 2017. URL: <http://www.kaspiy.az/news.php?id=65696#.XNgA144za00> (data obrashheniya: 30.04.2019).
5. *Mikeladze G. Niyazi.* «Rast». Balet // Kaspij. 2014. – 11 fevralya. – S. 14.
6. *Uzeyir Hajibeyli (1885-1948), Composer* arr. Alim Qasimov, Johnny Gandelsman, Colin Jacobsen. URL: <http://laylaandmajnun.org/the-music> (data obrashheniya: 06.05.2019).
7. URL: <https://www.middleeasteye.net/features/london-dance-production-layla-and-majnun-reveals-ancient-tale-love> (data obrashheniya: 11.04.2019).
8. *Mark Morris Dance Group: Layla and Majnun.* URL: <https://criticaldance.org/mark-morris-dance-group-layla-majnun/> (data obrashheniya: 04.06.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бусыгина М. В. — аспирант; marinabusigina90@gmail.com

INROFMATION ABOUT THE AUTHOR

Busygina M. V. — Postgraduate student; marinabusigina90@gmail.com

УДК 792.8

БАЛЕТНАЯ МУЗЫКА КОМПОЗИТОРОВ ГРУППЫ «ШЕСТИ» (1920-Е ГОДЫ)

Головнина Н. А.¹

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

Статья посвящена балетам композиторов группы «Шести» периода 1920-х годов, отличающимся выраженной неординарностью музыкально-сценического воплощения. Анализируются наиболее смелые по художественному решению произведения, среди которых: балетные опусы Д. Мийо («Человек и его желание», «Бык на крыше», «Сотворение мира»), балет «Лани» и хореографический концерт «Утренняя серенада» Ф. Пуленка, балет-симфония «Скетинг-Ринг» А. Онеггера. Акцент сделан на расширении в названных сочинениях жанровых границ балета. В работе рассматривается и коллективное произведение группы «Шести» — балет «Новообращенные на Эйфелевой башне», жанровый облик которого, как заметили еще сами авторы, не представляется возможным определить однозначно.

Ключевые слова: балет, Ж. Кокто, Д. Мийо, Ф. Пуленк, А. Онеггер, Шведские балеты, Русские балеты, хореографический концерт, хореографическая симфония.

BALLET MUSIC OF THE COMPOSERS OF THE SIX GROUP (1920S)

Golovnnina N. A.¹

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

The second part of the article is devoted to the ballet composers of The Six ('Les Six') group of the period of the 1920s, which are distinguished by the expressed eccentricity of the musical and stage embodiment. The most daring works by artistic decision are analyzed, including ballet opuses of the D. Milhaud *Man and his desire* (*L'Homme et son desire*), *The Ox on the Roof* (*Le Bœuf sur le toit*), *The Creation of the World* (*La Création du monde*) the ballet *The hinds* (*Les Biches*) and the choreographic concert *Aubade* by F. Poulenc, ballet-symphony *Skating-Ring* by A. Honegger. The emphasis is on the expansion of the genre boundaries of ballet in these works. The work also examines the collective work

of The Six ('Les Six') group - the ballet *The Marriage on the Eiffel Tower* (*Les Mariés de la tour Eiffel*) – ballet without one specific genre.

Keywords: ballet, J. Cocteau, D. Milhaud, F. Poulenc, A. Honegger, choreographic concert, choreographic symphony.

Балеты, созданные композиторами группы «Шести» в 20-е годы прошлого столетия, представляют разнообразие музыкальных решений¹. Наряду с традиционными вариантами можно найти и неординарные, усложняющие жанровый облик произведения. К числу подобных опусов принадлежат балеты Д. Мийо «Человек и его желание» (6 июня 1921) и «Сотворение мира» (25 октября 1923), поставленные антрепризой «Шведские балеты». Оба произведения обращены не к развлекательной, как в «Салате» или «Голубом экспresse», а к серьезной содержательной сфере, объединяющей философское начало с древними космогоническими образами.

Мысль о сочинении балета «Человек и его желание» возникла у Дариуса Мийо и Поля Клоделя под впечатлением от танца Вацлава Нижинского. Композитор и драматург увлекались экспериментами пластического искусства, интересовались популярными в тот период танцевальными опытами А. Дункан, Э. Жака-Далькроза². Это объясняет тот факт, что они, вдохновившись выступлением легендарного танцовщика³ в спектаклях «Шехеразада», «Послеполуденный отдых фавна», с энтузиазмом взялись за разработку хореографического произведения. Мийо и Клоделя привлекли неординарный взгляд Нижинского на пластику движения, на возможности человеческого тела, намеренный отход от академических условностей и правил. Подобные художественные поиски как нельзя лучше перекликались с эстетическими устремлениями композитора и драматурга. Авторы намеревались создать специально для Нижинского⁴ собственный «нетрадиционный балет», развивающий идеи, заложенные в «Фавне». Тогда и сформировалось жанровое определение будущего произведения, отражающее его специфику — «пластическая поэма».

¹ Из тринадцати балетов, созданных французскими музыкантами в те годы, пять рассматриваются автором в статье: «Вариации на тему «балет» в сочинениях композиторов группы «Шести» (1920-е годы)», опубликованной в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» № 6 (65) / 2019.

² Как сообщает Л. Кокорева в своем монографическом исследовании, Мийо, по совету Клоделя, для более тщательного ознакомления с системой Жака-Далькроза посещал его экспериментальный театр в Хеллерау [1, с. 33].

³ В августе 1917 года «Русский балет» с гастрольями посетил Рио-де-Жанейро.

⁴ По мнению исследователя творчества Клоделя И. А. Некрасовой, идея сочинения исходила от драматурга [2, с. 178].

Руководящую роль в разработке балета играл Клодель. Композитор, балетмейстер⁵ и художник⁶ воплощали его четко продуманный замысел. Важнейшим в организации балета является принцип многоуровневости художественной ткани. И. Некрасова сравнивает театральный текст спектакля со страницей книги или партитуры, где все строки-уровни представлены в единовременности, как проявление сложности и гармоничности мироустройства. В своем единстве показаны реальность и сон, День и Ночь.

Прием многоуровневости, часто применяемый Клоделем, воплотился в разделении сцены на этажи-уровни, символизирующие Небо, Землю, Воду, а над ними — Время. На каждом из уровней располагались персонажи, связанные с этими символами⁷. Неспешное, почти статичное повествование, метафоричность содержания, применение сложной сценической конструкции и нетрадиционный язык хореографии — все эти компоненты спектакля вкупе отражали новый, экспериментальный подход авторов к балетному жанру. Принцип многоуровневости по-своему воплощен и в музыке. Произведение исполняют камерный оркестр и вокальный квартет. Оркестровому звучанию присущи предельная дифференцированность тембров, «обнаженность» инструментальных линий, создающих эффект дискретности внутри единой музыкальной ткани. Мужская и женская партии по звуковой специфике тождественны инструментальным, не содержат слов и больше выполняют солирующую функцию, то есть фактически являются частью общего ансамбля. Развивая идею многоуровневости, Мийо разделил оба (вокальный и инструментальный) состава на четыре самостоятельные обособленные группы, создав своеобразный стереофонический эффект. По характеру музыкального развертывания «Человек и его желание» близок импрессионистическим балетным партитурам некоторой «растущеванностью» образов и отсутствием четких цезур между сценами⁸, которые, контрастируя между собой по характеру и музыкально-выразительным средствам, скрепляются многочисленными арками — интонационными, фактурными, тембровыми. Ведущее значение в музыкальном языке балета имеет ритм. В произведении явно выражено

⁵ Первоначальное намерение привлечь к работе В. Нижинского не осуществилось по причине тяжелого психического заболевания танцовщика и завершения его сценической карьеры. Балетмейстером и исполнителем главной роли стал Жан Бёрлин («Шведские балеты»).

⁶ Сценографом выступила художница Одри Парр.

⁷ Кроме сценического пространства множественность уровней обнаруживается и в хореографии. Например, фигуры двух Лун или призрак Мертвой женщины со своим двойником выполняют одинаковые движения, но в различной динамике и направлениях.

⁸ Одноактный балет состоит из восьми разномасштабных сцен.

архаичное, первобытное начало, которое создается благодаря опоре на остинатные ритмические формулы, воспроизводимые ударными инструментами, а также специфике вокальной партии. Одновременно темброво-ритмический облик балета порой вызывает ассоциации не только с природной, архаической, но и с урбанистической фоновой двадцатых годов. Музыка сочинения, возникшая на основе пластических линий танца, самодостаточна в содержательном отношении и лишена прикладных черт. Каждый новый эпизод плавно и без видимой остановки сменяет предыдущий, что придает произведению черты поэмы, а сюитный композиционный принцип, типичный для балетной музыки, лишь угадывается в нем. Подобное музыкальное решение в сочетании с действием других художественных компонентов спектакля подчеркивает сущность балета и данное ему авторское жанровое определение.

С космогоническими идеями рассмотренного сочинения отчасти перекликается экспериментальный кубофутуристический балет «Сотворение мира». В процессе его разработки центральной фигурой также выступил драматург — Блез Сандрар⁹. Мийо в своей книге воспоминаний «Моя счастливая жизнь» писал о созвучности намерений либреттиста, художника и композитора: «Контакт с моими соавторами был более тесный, чем когда бы то ни было. Леже и Сандрар часто посещали фольклорные праздники (*les bals musette*). Фланируя по Парижу, Леже, Сандрар и я работали над балетом» [3, с. 168–169].

На начальном этапе облик будущего балета создавали Сандрар с Леже¹⁰, предварительно скоординировавшиеся с Рольфом де Маре, а уже позднее к ним присоединился Мийо, нашедший в лице либреттиста творческого единомышленника. В своей поэзии Сандрар обращался к синтетическим формам, смешению жанров, что повлияло на формирование художественного облика нового произведения, которое авторы обозначили как «концерт-симфония»¹¹ или «негритянский балет». Первое из определений отсылает зрителя-слушателя к инструментальной, не сценической области, акцентируя внимание на приемах развития музыкального материала. Второе указывает на тематику и содержание¹². Авторы сочинения стремились передать первозданный дух, стихийное начало, единство всего сущего на Земле, а также обозначить внутренние связи между самыми, казалось бы, далекими явлениями и смоделировать Новую Вселенную из «обломков» старого мира. Это нашло

⁹ Либретто балета поэт создал на основе африканских мифов.

¹⁰ Фернан Леже в этом балете выполнил сценографическое оформление.

¹¹ Определение Д. Мийо [1, с. 243].

¹² За основу взята одна из легенд из сборника «Негритянская антология», составленного Сандраром.

проявление во всех художественных составляющих балетного спектакля. Сценографическое оформление и хореография в «Сотворении мира» максимально сближены; границы между ними практически исчезли. Идея единства всех земных существ в произведении выражена изначальным присутствием на сцене задействованных персонажей и объектов, которые, согласно этапам либретто, поочередно приходят в движение, обращая на себя внимание. Хореография Бёрлина была весьма необычной, поскольку балетмейстер учел пожелание Леже отступить от природы и уравнивать между собой живые и неживые элементы мира. Декорации и персонажи, объединенные характером движений, должны были, по мысли художника, восприниматься как детали единой картины. Подобный прием Леже использовал в своем авангардистском фильме «Механический балет» (1924). Именно благодаря специфическому соотношению почти статичной хореографии и многомерной сценографии исследователи применяли к балету «Сотворение мира» определение «живая картинка» (*tableau vivant*) (см. об этом: [4]). Балетмейстер, перед которым стояла задача воссоздать африканские ритуальные танцы¹³, подчеркнул в хореографии «Сотворения мира» безликость и абстрактность героев, придав их движениям некоторую механичность, отстраненность. В спектакле они выступают как частицы единой суперсистемы, выстроенной из хаоса богами, подчиняясь самому ритуалу бытия.

Принцип последовательного сотворения мира предопределил внутреннюю структуру одноактного балета, его музыкальную драматургию и даже тип интонационно-тематических преобразований. Произведение, состоящее из увертюры и пяти частей, написано для камерного инструментального состава, в котором чувствуется влияние джазовой культуры: включены саксофоны *in Es*, разнообразная группа ударных, фортепиано. Идея концертирования в «Сотворении мира» проявилась на уровне фактурно-тембровой драматургии: в каждой части выделяется сольная партия инструмента¹⁴. Импровизационная свобода музыкального высказывания, интонационное родство частей, мотивное «прорастание» и варьирование, а также красочные, тембровые сопоставления «тутти» и соло этого единого в своем музыкальном и сценическом развертывании балета приближают его к концертно-симфоническим жанрам. Можно сказать, что музыка стала самым динамичным компонентом в этом спектакле, посвященном возникновению

¹³ К данной теме балетмейстер уже обращался в своем творчестве, поставив в 1920 году сольный номер «Негритянская скульптура» на музыку «Негритянской рапсодии» Ф. Пуленка.

¹⁴ Саксофон (Вступление), гобой (I ч.), две солирующие скрипки (III ч.), кларнет (IV ч.). Первая часть представляет собой фугу, тема которой проводится различными инструментами. Пятая часть (кода) также объединяет всех участников исполнения.

жизни на Земле.

Замысел балета «Бык на крыше» (21 февраля 1920 г.), в отличие от ранее упомянутых произведений Мийо, возник иначе и принадлежал Ж. Кокто. Драматург вдохновился основанной на популярных бразильских мелодиях сюитой Мийо для скрипки и фортепиано, предложив переделать ее «под хореографический спектакль». Сам композитор называл это сочинение «Кинофантазия» («Cinéma-fantaisie»). В качестве солистов были приглашены знаменитые клоуны-акробаты — братья Фрателлини из цирка «Медрано». Эстетические идеи балета «Бык на крыше», который авторы определили как спектакль-концерт, балет-пантомиму, принадлежали преимущественно Кокто, разработавшему практически все его компоненты: либретто, особенности пластики и сценического оформления. В результате получилось эксцентричное представление, далекое от балета в традиционном его понимании. Произведение соединяет высокое искусство и развлекательную сферу: в балетный спектакль были привнесены черты мюзик-холльного выступления, цирка, кинематографа. Подобный синтез был одним из любимых приемов Кокто. Хореографической основой сочинения, помимо балетных па, послужили акробатические, цирковые и эстрадные элементы, активно привлекаемые постановщиком танца — Леонидом Мясным. Действие балета разворачивается в одном из американских подпольных баров в период «сухого закона», где многочисленные посетители пьют горячительное, а после появления полицейского — молоко. Через некоторое время стражу порядка лопастями вентилятора отрезает голову, но в конце рабочего дня бармен приставляет ее обратно к туловищу несчастного и, оживив его, выставляет счет за весь вечер.

Сюжет «Быка на крыше», сочетающий простоту, обыденность и, одновременно, сюрреалистичность, потребовал включения фарсовых типажей современности. Персонажи с неестественно огромными головами, выполненными из папье-маше, представляли скорее маски¹⁵. Музыка в балете «Бык на крыше» организована соответственно сюжетно-событийному ряду, основой которого является появление многочисленных клиентов. Она представляет собой одноактную композицию, в которой пестрые, разнохарактерные эпизоды, своего рода «балетные выходы», чередуются с рефреном, являющимся темой Бармена. Партитура балета, на первый взгляд, вполне традиционная, отражает оригинальную особенность данного спектакля: воздействие на него кинематографического искусства, выраженное в принципе монтажного соединения эпизодов, коллажном «соседстве» гротескно трактованных персонажей. Музыка, созданная Мийо, напоминает киноленту того времени,

¹⁵ В сущности, это былидвигающиеся фигуры людей, напоминающие кукол (подобно плакатным менеджерам из «Парада»).

в которой быстро сменяют друг друга полицейские, самоуверенные герои, недотепы, красивые девушки. Аналогии с кино в музыке балета возникают и благодаря не всегда одинаковому (то замедленному, то ускоренному) течению времени в разных эпизодах, напоминающему сопоставление общего и крупного планов, использование «приема субъективной камеры»¹⁶. Игра со временем в кинематографическом духе обогатила традиционную сюитную модель «Быка на крыше», сблизившуюся благодаря характеру музыкального материала и с развлекательным ревю.

По эстетической направленности «Быку на крыше» оказался близок балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» (18 июня 1921 г.) — коллективное произведение композиторов группы «Шести», в котором ведущее положение среди авторов вновь занимает Кокто¹⁷. Важнейшая особенность этого сочинения заключается в множественности жанровых прототипов, угадывающихся в его художественной ткани. Опус «Новобрачные на Эйфелевой башне» имеет подзаголовок «Сатирический балет в одном акте», однако жанровое определение произведения менялось в процессе творческой разработки. Авторы обозначали его то как «музыкальную трагикомедию», то как «фарс», а то как «комедию-балет», что указывает на сближение хореографического сочинения с театральными-сценическими музыкальными жанрами комического или даже сатирического направления. Сам Кокто определял свое произведение следующим образом: «Балет? Нет. Пьеса? Нет. Ревю? Нет. Трагедия? Нет. Скорее тип свадьбы между античной трагедией и ревю конца века, хором и номерами мюзик-холла» [5, с. 115]. В предисловии к нотному тексту «Новобрачных...» (1922) драматург представил следующую характеристику произведения: «С Сергеем Дягилевым, Рольфом де Маре понемногу наблюдаем рождение во Франции театрального жанра, который нельзя назвать балетом в чистом виде, и который не находит своего места ни в “Опера”, ни в “Опера-комик”, ни на какой из наших бульварных сцен. <...> Этот новый жанр, соответствующий духу современности, еще остается неизвестным миру, богат открытиями. <...> Молодые смогут продолжить поиски, где феерия, танец, акробатика, пантомима, драма, сатира, оркестр, слова комбинируются в еще не имеющей названия форме...» (цит. по: [6, р. 99]). Балет «Новобрачные на Эйфелевой башне» действительно включает элементы перечисленных выше видов искусств. Добавим к ним театр марионеток, немое кино, «живые кар-

¹⁶ Кинематографический прием, позволяющий создать иллюзию присутствия некого наблюдателя, следящего за развитием событий.

¹⁷ В создании музыки принимали участие Ж. Орик, Д. Мийо, А. Онеггер, Ж. Тайфер, Ф. Пуленк под руководством Ж. Кокто. Авторы сценографии — Ирен Лагу (декорации), Жан Гюго (костюмы).

тинки», цирк, искусство фотографии. К неординарному художественному воплощению располагает сюрреалистичный сюжет балета, сочетающий курьезы и обыденность. Согласно ему, в день взятия Бастилии (14 июля) на первом этаже Эйфелевой башни проходит свадебное торжество, сопровождаемое «несуразными» событиями¹⁸. Их пояснение было предоставлено двум фонограммам (граммофонам), расположенным на переднем плане по краям от сцены¹⁹. По замыслу Кокто, «комментирующие» фонографы выступали как торжественные фигуры античного хора с неестественно сильным, быстрым и отчетливым проговариванием фраз по слогам. Диалоги фонографов либо сопровождали балетные номера, либо чередовались с ними. Персонажи «Новобрачных на Эйфелевой башне», похожие на монстрообразных кукол, созданы по тем же принципам, что и в балетах «Парад», «Бык на крыше», а также в кинофильмах Чаплина: герои лишены индивидуальности, эмблематичны и безымянны, за исключением мальчика Жюстена.

Во всей постановке наблюдается неоднородность художественного материала, смешение настоящего и пародийного. Особенно отчетливо это выступило в декорационно-сценическом оформлении, где почти гротескные костюмы и маски персонажей, выполненные Ж. Гюго, сочетались с нежными, романтическими декорациями И. Лагу. Хореография большинства номеров из «Новобрачных...» построена на пантомиме, близкой к сценам из немого кино, и только три номера являются танцами, а точнее, пародией на классический балет: «Купальщица из Трувиля», «Вальс Телеграмм» и «Кадриль»²⁰.

Спектакль Кокто потребовал музыки, не выбивающейся из его экстравагантной, «мультижанровой» среды. Девять номеров балета, предназначенных для танцевально-пантомимного действия, передают общее настроение каждой сцены, а их роль в общей драматургии спектакля отвечает тому смешанному, диковинному жанру, который обозначил в своем комментарии Кокто. Несмотря на то, что партитура балета написана пятью авторами, она представляет собой органичное целое. Этому способствовали обращение

¹⁸ Сюжетной основой балета является попытка некоего фотографа сделать коллективный свадебный снимок, которая удастся только в конце спектакля. Выскакивающие из неисправного фотоаппарата персонажи – страус, охотник, велосипедистка, купальщица из Трувиля, будущий ребенок новобрачных (Жюстен) – усложняют праздничную обстановку. Сюрреалистичные сценки, из которых состоит балет, в сущности, являются кадрами или ожившими фотографиями, хаотично возникающими на сцене.

¹⁹ Идею включения в действие рассказчиков, произносящих текст с помощью громкоговорителя (фонографа, граммофона), Кокто реализовал уже в «Давиде» (1913) и намеревался воплотить в балете «Парад» (1917).

²⁰ В «Вальсе телеграмм», например, танцовщицы, одетые в нежно-голубые пачки, образуют фигуры, напоминающие «Шопениану».

композиторов к популярным бытовым жанрам, родство интонационного содержания в музыке «Новобрачных» и присутствие в ней двух типов образности (энергично-воинственной и лирической), поданных несколько иронично, а порой даже карикатурно. «Сборный» характер звукового ряда балета как будто отвечает идее спектакля, объединяющего фотографические снимки отдельных персонажей в общем кадре коллективной фотографии.

В двух балетах Ф. Пуленка, сочиненных в 1920-е годы и поставленных Брониславой Нижинской, проявились основные творческие устремления композитора: любовь к музыкальному театру — в «Ланях» (6 января 1924 г.) — и интерес к жанру инструментального концерта — в «Утренней серенаде» (18 июля 1929 г.).

Балет «Лани» (“*Les Biches*”)²¹ стал значительной постановкой русской антрепризы. Первоначальный замысел произведения, с лежащим в основе образом-перевертышем (лани-девушки), принадлежал Кокто, который предложил Дягилеву кандидатуру М. Лорансен в качестве сценографа, а затем и Ф. Пуленка для создания музыки. Важнейшей особенностью балета является многозначность его содержания. В основе сюжета «Ланей», который имеет минимум деталей, лежит зарисовка вечеринки — типичной сценки из жизни «золотой молодежи» 1920-х годов. Помимо духа современности, в балете также проявляются некоторые черты французской национальной культуры XVII–XIX столетий, к числу которых можно отнести любовь к пасторальному колориту, а также образ светского салона — места для проведения интеллектуальных бесед и утонченных любовных игр. Связь с романтическим XIX веком устанавливается благодаря невесомому, изящному облику героинь, прототипом которых стала первая исполнительница Сильфиды из одноименного балета — Мария Тальони. Необычный музыкальный облик «Лани» получили благодаря идее композитора ввести в балет вокальные номера и уравновесить их по значению с инструментальными, что указывает на связь с традицией французского музыкального театра эпохи Барокко, в частности с одноактными спектаклями Люлли, в которых вокальные номера занимали важное положение. Небольшая продолжительность «Ланей» не только соответствовала временному формату 1920-х, но и напоминала о постановках эпохи Короля-солнца²². Другие связи «Ланей» с балетом XVII столетия можно обнаружить на уровне тематики и композиции произведения,

²¹ Во французском языке смысл слова *biches* многозначен. “*Les Biches*” можно перевести не только как «Лани», но и как «Милочки», «Кокетки», «Козочки». В русском искусствоведении сложилась традиция перевода названия как «Лани».

²² Их продолжительность составляла 20–30 минут, что позволяло показывать в один концертный вечер несколько спектаклей. Этот принцип построения торжеств был актуален и во времена Людовика XIV.

в которых проявляются черты барочного жанра *бутады* — «укороченного балета... в нескольких выходах, малыми средствами рассказывающего о приятном, известном и легком предмете. <...> Обычно состоит из четырех выходов, поющего монолога и гран-балета» [7, с. 66–67]. Вокальные номера (три из девяти имеющихся в балете), сочиненные Пуленком на тексты народной поэзии XVIII века²³, образовали внутри сочинения микроцикл, своего рода «спектакль в спектакле»: тонко интерпретированные композитором стихи, вносят в музыкально-хореографическую поэтику «Ланей» колорит народного искусства с его ритуальными танцами, массовыми гуляниями и драматическими сценами свадебного обряда. Примечательно, что Пуленк еще на стадии разработки «Ланей» в марте 1921 года назвал будущее произведение «опера-балет буфф (в стиле “Дон Жуана”)» [8, р. 120], определив, таким образом, не только любовно-комическую направленность его содержания, но и двойственную жанровую природу.

Балет «Утренняя серенада» был заказан Пуленку в 1928 году французскими меценатами Мари-Лор и Шарлем Ноай по случаю торжества “Le Bal des matières” в их доме²⁴. Сюжет балета основан на мифе о римской богине Диане-охотнице, по воле Зевса обреченной на вечное одиночество и жизнь без любви. «Утренняя серенада», декорации к которой выполнил Жан Мишель Франк, стала произведением, в котором переплелись черты концерта и балета, что следует из композиторского определения: «...хореографический концерт для фортепиано и 18-ти инструментов...». Появление столь необычного на первый взгляд сочинения закономерно для Пуленка, поскольку игровая логика построения, театральность музыкальных образов весьма характерны для его творческого почерка. Концерт, справедливо называемый «самым театральным жанром в области непрограммной музыки» [9, с. 82], предоставлял простор для фантазии композитора. Жанровую многозначность своего сочинения Пуленк подчеркивал, указывая, что в «Утренней серенаде» есть два главных героя: балерина и пианист²⁵. Специфичный, концертный по своей сущности оркестровый состав — «пианист и 18 музыкантов» — композитор задумал еще в начале работы над произведением. Из письма к Шарлю Ноаю, в котором Пуленк обосновывает свой выбор инструментов, можно понять, что композитор допускает их частичную замену, но

²³ Композитор обратился к поэтическим образцам календарных обрядовых песен и любовной лирики, наполненным характерной для французского фольклора образностью и лексикой. Одной из главных примет французской любовной песни является господствующая роль женского образа, что соответствовало содержанию «Ланей».

²⁴ Сценографическим оформлением балета занимался Жан Мишель Франк.

²⁵ Из комментария к письму Пуленка Ш. Ноаю (март, 1929) [8, р. 302].

в вопросе количества музыкантов не оставляет вариантов: «Я предполагаю оркестр из восемнадцати исполнителей и фортепиано. Не слишком? Учитывая размеры зала, думаю, что это произведет необходимый эффект. Даже если мы не введем в точности все инструменты, Орик²⁶ и я будем настаивать на данном общем количестве: 18. Думаю, что для создания атмосферы пленэра ...я выберу преимущественно духовые. В принципе, моя армия будет такой: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, 1 труба, 1 туба, 2 виолончели, 2 контрабаса, барабаны и фортепиано»²⁷. Кроме музыки, важнейший принцип концерта (чередование или сочетание сольной партии с коллективным исполнением) воплощала и хореография Нижинской, что соответствовало сюжету балета, обрисованному Пуленком в нескольких письмах²⁸.

Композиция «Утренней серенады» основана на сюитном принципе²⁹, близком как балетному, так и концертному жанру, что особенно актуально в отношении представителей французской культуры. «Главная особенность сочинений для фортепиано с оркестром французских авторов 20-х годов — дивертисментность опусов, в которой воскрешаются традиции музыки балетных представлений XVII–XVIII веков, и наследия французских клавесинистов того времени, воспринятые через призму классицистских концертов Сен-Санса» [10, с. 177]. Но сочинение Пуленка позволяет не только увидеть «балет в концерте», но и «концерт в балете». Последовательность номеров этого опуса, их образно-драматургическое соотношение, темповые контрасты напоминают об инструментальном концерте как о сложном жанре, проявляющем себя в виде «полиаффектных ансамблево-оркестровых сочинений, связанных единством общего замысла» [11, с. 173]. Отсутствие выраженных признаков первичных бытовых жанров, риторическая патетика основных музыкальных тем балета, их интенсивное развитие, сопровождаемое фактурными перемещениями «соло – тутти», также сближает «Утреннюю серенаду» с концертом. Номера произведения по своей драматургической функциональности близки выражению аффектных состояний, переживаемых глав-

²⁶ Пуленк упоминает Орика в связи с тем, что произведения обоих композиторов, звучащие в этот вечер, должны были, по-видимому, исполняться одним и тем же ансамблем.

²⁷ Из письма Ф. Пуленка Ш. Ноаю от 16 июля 1928 г. [8, р. 285]. В данном письме Пуленк также предлагает свой рисунок-схему.

²⁸ Балет представляет собой драматическую сцену, происходящую, согласно указанию композитора, в лесу между четырьмя и шестью часами утра. Подруги Дианы, спящие на траве, пробуждаются и пытаются утешить страдающую красавицу-богиню. То забываясь в девичьих играх, то вспоминая о своей безотрадной судьбе, Диана выражает веселость, гнев, печаль, отчаяние и смирение [8, р. 285; 302; 306].

²⁹ Балет состоит из восьми частей: «Токката», «Речитатив I», «Рондо», «Presto», «Речитатив II», «Andante», «Allegro feroce», «Заклучение».

ной героиней. В «Утренней серенаде» образуется характерная для концертов темповая группировка частей, соответствующая ведущим образным сферам. Фрагменты музыки балета, выдержанные в умеренном или медленном темпе, концентрируют в себе напряженность размышления, внутреннюю полемичность³⁰, проникновенное лирическое самовыражение (Andante), роковую обреченность («Заключение»). Быстрые фрагменты стали носителем душевного беспокойства, игровой динамики, ярости, гнева и отчаяния (основной раздел: «Токкаты», «Рондо», Presto, Allegro feroce). Композиционная устремленность медленных номеров к последующим быстрым («Речитатив I» – «Рондо», «Речитатив II» – Andante), неспешное, величественное начало произведения напоминают о генделевских концертах, а медленное завершение произведения может вызвать ассоциации с «Рождественским концертом» А. Корелли, как пример отступления от традиционного быстрого финала, вызванного драматическим содержанием. Внутреннее единство одноактной композиции придают непрерывное следование ее частей и сквозной тематизм, создающий «арочную» образно-тематическую систему. Музыка «Утренней серенады» пронизана характерной для композитора вызывающей множественные, разноуровневые ассоциации стиливой игрой, обогащающей содержание произведения. Концертность этого хореографического опуса воплотила одну из ключевых идей дягилевской балетной антрепризы: соревновательность и, одновременно, художественное единство соавторов спектакля.

Балет А. Онеггера «Скетинг-Ринг» (20 сентября 1922 г.)³¹, поставленный труппой де Маре, представляет собой выразительную зарисовку начала 1920-х годов, выполненную в «ревуших», энергично-агрессивных тонах. Местом действия в произведении выступил роликовый каток или скетинг-ринг, получивший огромную популярность в начале XX столетия как в странах Европы, так и в России. Все артисты в этом спектакле действительно танцевали на роликах, а сам он получил соответствующий подзаголовок – «Роликовый балет». Идея сюжета «Скетинг-ринга»³² изначально принадлежала итальянскому писателю и искусствоведу Риччиото Канудо, который, находясь под впечатлением от одноименной кинокартины Чарли Чаплина (1916), написал аллегорическое стихотворение «Скетинг-ринг в Табарене. Балет» (1920), ставшего основой для последующего балетного сценария.

³⁰ Вступительный раздел «Токкаты», оба речитативных номера трактованы балетмейстером как пантомимные сцены.

³¹ Авторы «Скетинг-ринга»: Р. Канудо (либретто), Ф. Леже (сценография), Ж. Бёрлин (хореография).

³² «Скетинг-ринг» – принятый в русскоязычной искусствоведческой литературе перевод названия балета «Skating-rink».

Оба произведения — фильм и балет — сближает акцент на социальных мотивах в отношениях персонажей. Кроме того, в постановке проявились характерные черты синтетической пластики, или «синеластики» («киноластики») чаплинского героя³³.

Сюжет балета построен на разворачивающейся в толпе конькобежцев любовной истории. Юноша (Поэт, или Сумасшедший) и Девушка танцуют, увлекаемые любовным чувством. Внимание героини тщетно пытается привлечь другой юноша (Мужчина), безответно влюбленный в нее. После неудачных попыток догнать счастливую пару, он встраивается в общий круг, а Поэт на руках несет свою даму между других равнодушных танцоров. Этот сценарий, весьма незамысловатый на первый взгляд, имеет несколько смысловых граней. Как отмечает Дж. Дотоли, после премьерного исполнения у критиков сложилось единое мнение: ««Скетинг-ринг» — это символ простого чувственного пульса жизни и коллективного смысла существования. Это не обычный дивертисмент, но абстрактная аллегория борьбы между поэтом и человечеством, через движение современной жизни» [12, р. 121]. Содержание балета в целом точно воспроизводит начальные слова стихотворения Канудо: «Они вращаются. Вращаются. ВРАЩАЮТСЯ».

В каждом из художественных рядов балета прослеживается идея воссоздания духа современности (нового динамизма). Сценография и хореография вступают между собой в активное взаимодействие: декоративные элементы приходят в движение; костюмы, похожие на картонные, визуально переключаются со сценическим оформлением. По своему облику и пластике персонажи балета походили на механических кукол, или автоматизированные машины. Немалое значение имел занавес, на котором по принципу динамического монтажа эффектно смешивались геометрические элементы. Весь спектакль пронизан оригинальным сочетанием наступательной, порой угрожающей, механистичности с живыми порывами человеческих чувств. Недобрая энергия безостановочного движения нашла выражение и в музыке, воплотившись в одной из образных сфер балета.

«Скетинг-ринг», помимо указанного выше подзаголовка, был также определен авторами как «хореографическая симфония», что указывает, прежде всего, на особенности партитуры произведения. В творчестве Онеггера «Скетинг-ринг» одновременно относится и к области музыкального театра, и симфонической музыке: именно в таком смешанном жанре он задумывался изначально³⁴. Композитор сочинял программное симфоническое произведе-

³³ Термин «синеластика» был введен Эли Фор в 1922 году в эссе «О синепластике» [13].

³⁴ Особое сближение симфонической стихии с танцевально-пластической, характерное для творчества Онеггера, дало о себе знать еще в 1921 году, когда композитор создал

ние, основываясь на конкретном сюжете и образах персонажей, отталкиваясь от исходного соединения музыки и танца³⁵, что было характерно для его работы в целом: при сочинении киномузыки или произведения музыкального театра Онеггер всегда исходил из литературных или зрительно-наглядных посылок [14, с. 100]. В организации музыкального материала балета наблюдается своего рода смысловая полифония: появления различных действующих лиц обозначены композитором в партитуре, но звучащая в этот момент музыка зачастую не совпадает по образности с заявленной сценической ситуацией и развивается сообразно внутреннему, симфоническому сценарию. Сюитный принцип здесь только угадывается, главенствует же сквозное развитие, основанное на противопоставлении и разработке ведущих музыкальных тем произведения.

Композицию балета составляют восемь частей-эпизодов, следующих друг за другом без перерыва и связанных с представлением конкретных образов (Поэта), Девушки, Мужчины, групп катающихся женщин и мужчин. В музыке произведения четко выявляется несколько образных сфер, каждая из которых имеет свои лейттемы и лейттембры. Среди них ярко выделяются образы катающейся по кругу толпы и главного героя — Поэта (что, в соответствии с единым авторским замыслом, воплощает идею противопоставления художника и массы людей, человека и машины). Бездушная механичность выражена в лейттемах Вступления и первого эпизода (*Animé*), основанных на мотиве энергичного «шестереночного» верчения. Образно-звуковую рельефность, необходимую для музыкально-сценических произведений, партитура Онеггера обретает благодаря оркестровке, в которой заметно влияние принципа дифференцированного звучания тембров, характерного для Стравинского. Как и в других произведениях, предназначенных для сценического воплощения, Онеггер экспериментирует с составом исполнителей, меняя его в зависимости от нужного образа. Симфоничность «Скетинг-ринга» заключается прежде всего в единстве моторного, динамически усиливающегося и ослабляющегося движения, которое сохраняется на протяжении практически всего

«мимическую симфонию» (или «симфонию-пантомиму») «Гораций-победитель», первоначально предназначенную для балета.

³⁵ Нужно отметить, что данная партитура Онеггера стала одним из художественных воплощений давнего стремления французских композиторов к синтезу инструментальных жанров с балетом. Первые музыкальные партитуры с названием «хореографическая симфония», представляющие собой инструментальные композиции для танцевального исполнения, появились в начале XVIII столетия в творчестве французского композитора Ж.-Ф. Ребеля: «Характеры танца» (1715), «Терпсихора» (1720) (см. об этом: [15]). Правда, следует учитывать, что термин «симфония» в начале XVIII века имел иное смысловое наполнение, отличающееся от более позднего, классического.

балета. При появлении главных персонажей, характеризующихся лирическими темами, механическое звучание приостанавливается либо отступает на второй план, скрываясь в глубине фактуры. В известной мере «Скетинг-ринг» можно было бы обозначить так же, как и созданную композитором через два года пьесу «Пасифик 231» — симфоническое движение.

Тринадцать рассмотренных сочинений представляют различные варианты музыкального ряда, его близости или удаленности от традиционной балетной партитуры. Факторы художественного воздействия на музыку чрезвычайно разнообразны, что позволяет определить векторы изменений, своего рода жанровых трансформаций балетной музыки. Искусство кинематографа, фотографии, оперетты, драматического театра оказало поверхностное, но заметное воздействие на звуковой ряд балетов «Новобрачные на Эйфелевой башне», «Бык на крыше», «Голубой экспресс». Музыкально-театральные жанры, включающие вокал, несомненно, повлияли на партитуры «Ланей» и «Салата»³⁶. Движение балета в сторону чисто инструментальной сферы, его сближение с симфонией и концертом явственно присутствуют в балетах «Человек и его желание», «Утренняя серенада», «Сотворение мира», «Скетинг-ринг». Свобода в обращении с балетным жанром, неординарное видение его художественной структуры, при сохранении глубинной, музыкально-хореографической основы, являются отличительными чертами этих произведений, во многом предвосхищающих творческие искания последующих десятилетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кокорева Л. Дариус Мийо: жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 336 с.
2. Некрасова И. Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства. 2009. 464 с.
3. Мийо Д. Моя счастливая жизнь / Д. Мийо. М.: Композитор, 1999. 416 с.
4. Laplace-Clavierie H. Les Ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées recues en matière d'art chorégraphique / H. Laplace-Clavierie // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 21–33.
5. Haine M. Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau à la recherche d'un genre / Malou Haine // Arts en mouvement: les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920-1925 / Mas J. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 105–116.
6. Aschengreen E. Cocteau and the dance. Kobenhavn: Gylendal, 1986. 302 p.
7. Булычёва А. Сады Армиды. М.: Аграф, 2004. 464 с.
8. Francis Poulenc. Correspondance 1910–1963 / Réunion, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.

³⁶ Это и барочный балет с пением, и опера, и музыкальная комедия.

9. *Курешева Т.* Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.
10. *Толстых Н.* Произведения для фортепиано с оркестром во французской музыке (1919–1930) // Музыкальное исполнительство. Проблемы современной музыки. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XVII. М.: ГИПИ им. Гнесиных, 1975. С. 150–177.
11. *Бочаров Ю.* Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: учеб. пособие / Ю. С. Бочаров. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. 232 с.
12. *Faure É.* De la cinéplastique, Seguir, 1995. 44 p.
13. *Dotoli G.* Riciotto Canudo et les Ballets Suédois : Skating Rink. // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 117–136.
14. *Онеггер А. Я* — композитор. Л.: Музгиз, 1963. 207 с.
15. *Безуглая Г.* Хореографическая симфония: к истории музыкально-театрального жанра // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. № 1 (54). С. 42–50.

REFERENCES

1. *Kokoreva L.* Darius Mijo: zhizn` i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1986. 336 с.
2. *Nekrasova I.* Pol` Klodel` i evropejskaya scena XX veka. SPb.: Sankt-Peterburgskaya akademiya teatral`nogo iskusstva. 2009. 464 s.
3. *Mijo D.* Moya schastlivaya zhizn` / D. Mijo. M.: Kompozitor, 1999. 416 с.
4. *Laplace-Claverie H.* Les Ballets Suédois sont-ils des ballets? Petit dictionnaire des idées recues en matière d'art chorégraphique / H. Laplace-Claverie // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 21–33.
5. *Haine M.* Les Mariés de la Tour Eiffel, ou Cocteau á la recherche d'un genre / Malou Haine // Arts en mouvement: les Ballets suédois de Rolf de Maré. Paris 1920–1925 / Mas J. Presses Universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 105–116.
6. *Aschengreen E.* Cocteau and the dance. Kobenhavn: Gylendal, 1986. 302 p.
7. *Buly`chyova A.* Sady` Armidy`. M.: Agraf, 2004. 464 s.
8. *Francis Poulenc.* Correspondance 1910–1963 / Réunion, choisie, présentée et annotée par M. Chimènes. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.
9. *Kuryшева Т.* Театрал`ност` i muzyka. M.: Sov. kompozitor, 1984. 201 с.
10. *Tolsty`x N.* Proizvedeniya dlya fortepiano s orkestrom vo francuzskoj muzy`ke (1919–1930) // Muzy`kal`noe ispolnitel`stvo. Problemy` sovremennoj muzy`ke. Trudy` GMPI im. Gnesiny`x. Vy`p. XVII. M.: GIPI im. Gnesiny`x, 1975. S. 150–177.
11. *Bocharov Yu.* Zhanry` instrumental`noj muzy`ki e`poxi barokko: ucheb. posobie / Yu. S. Bocharov. M.: Nauchno-izdatel`skij centr «Moskovskaya konservatoriya», 2016. 232 с.

12. *Faure É.* De la cinéplastique, Segurier, 1995. 44 p.
13. *Dotoli G.* Riciotto Canudo et les Ballets Suédois : Skating Rink. // Arts en mouvement: les ballets suédois de Rolf de Maré: Paris, 1920–1925. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2008. P. 117–136.
14. *Onegger A. Ya* — kompozitor. L.: Muzgiz, 1963. 207 s.
15. *Bezuglaya G.* Xoreograficheskaya simfoniya: k istorii muzy`kal`no-teatral`nogo zhanra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. № 1 (54). S. 42–50.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Головнина Н. А. — rouk07@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Golovnina N. A. — rouk07@mail.ru

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ВЕРСИЯ И. КИЛИАНА
«ПОЛЕВОЙ МЕССЫ» Б. МАТИНУ В КОНТЕКСТЕ
БАЛЕТНОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРА

Горн А. В.¹

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

В статье рассматривается «Полевая месса» Богуслава Мартину в аспекте ее хореографического прочтения, предложенного И. Килианом. Духовное произведение, актуальное для хореографа, обнаруживает родство с балетной музыкой Мартину. Кратко охарактеризованы балеты композитора. «Полевая месса» представлена в контексте близких по проблематике и музыкальному языку сочинений, выбранных в тот период чешским хореографом для своих постановок. Освещена история создания и музыкальная драматургия «Полевой мессы», прослеживается смысловое соотношение музыкального и хореографического рядов в постановке Килиана. Выявляется комплекс характерных особенностей балетной музыки Мартину — пластичность музыкальных интонаций, частые стилистические контрасты, свобода в трактовке жанра, привлечение человеческого голоса, передача через танец магического, обрядового действия, — проявляющихся в «Полевой мессе» и способствующих ее хореографическому толкованию.

Ключевые слова: Б. Мартину, «Полевая месса», балет, хореографическое прочтение (трактовка), И. Килиан.

FIELD MASS BY B. MARTIN AS A CONTINUATION OF THE
COMPOSER'S BALLET SERIES

Gorn A. V.¹

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

This article examines the *Field mass* of Boguslav Martinu in the aspect of its choreographic reading, proposed by I. Kilian. The spiritual work, which is relevant to the choreographer, reveals a kinship with the ballet music of Martin. The composer's ballets are briefly described; the *Field mass* is presented in the context of works that were chosen by the Czech choreographer for his productions at that time, which are close in terms of problems and musical language. The history of the creation and musical drama of the *Field mass* is covered, the

semantic relationship of the musical and choreographic series in the production of Kilian is traced. The author reveals a complex of characteristic features of Martinu's ballet music, which are also manifested in the *Field mass*, contributing to its choreographic interpretation: plasticity of musical intonations, frequent stylistic contrasts, freedom in the interpretation of the genre, attraction of the human voice; transfer of magic, ritual action through dance.

Keywords: B. Martinu, *Field Mass*, ballet, choreographic reading (interpretation), I. Kilian.

В творчестве Богуслава Мартину, одного из крупнейших европейских композиторов первой половины XX столетия, балеты составляют заметную часть художественного наследия. Четырнадцать произведений, предназначенных для хореографической постановки, «рассредоточены» на большей части творческого пути музыканта. Музыкально-хореографические опусы демонстрируют особую творческую импульсивность композитора, его мобильность в переключении художественных приемов, поиске актуальных, злободневных тем и их воплощений. Тематический спектр балетов композитора довольно широк, а их образность включает в себя шутку и гротеск, драматизм и лирику. Последующее обращение балетмейстеров к небалетной музыке Мартину в известной мере продлило хореографический ряд его сочинений, раскрыв возможности их пластической интерпретации. Привлечение к балетной постановке произведений, жанр которых порой далек от танцевальной или театральной сферы (как, например, «Полевая месса»), оказалось возможным не только благодаря художественной фантазии выдающихся мастеров хореографии, но и глубинным свойствам музыки чешского мастера, обусловленным природой его композиторского метода, спецификой интонационно-звукового поля и индивидуальностью мировосприятия. Эти особенности проявились и непосредственно в балетных партитурах композитора, созданных в различные периоды жизни и отмеченных множественными культурными воздействиями.

Первые балеты Мартину — «Ночь» (1913–1914)¹, «Тень»² (1916), «Коляда» («Рождественская песнь»)³ (1917) — были откликом на спектакли

¹ Автор снабдил название комментарием, раскрывающим жанровую специфику произведения: «Ноктюрн. Мелопластическая сцена в одном действии».

² «Тень» — одноактный балет для камерного состава оркестра, включающего, в том числе, фортепиано и звучащее за сценой сопрано.

³ Это балет в четырех действиях о старых рождественских обычаях чешского народа с песнями, танцами и декламациями. Партитура (для солистов, женского хора и оркестра) утеряна.

дягилевской антрепризы, впечатлившие композитора своей нарядностью, звукописью и непривычными фольклорными образами⁴. Так, балет «Ночь» содержательно перекликается с «Послеполуденным отдыхом фавна»⁵ на музыку К. Дебюсси⁶; балет «Тень», в основу которого была заложена близкая гофмановской мистическая идея двойников⁷, апофеозом танцевальной стихии напоминает о «Видении розы».

Трехактный балет-мистерия «Иштар» (1917–1921), созданный на собственное либретто (при участии Я. Борецкого) по мотивам ассиро-вавилонской мифологии, замыкает ранний, импрессионистический период творчества Мартину и может считаться его балетным дебютом. Работа над произведением прерывалась, и только в 1924 году состоялась премьера балета (с хореографией Б. Ремиславского) в Пражском национальном театре.

Балет, названный именем главного персонажа, прославляет преданную любовь, преодолевающую унижения, страдания и даже смерть. Он рассказывает о борьбе двух сестер-богинь за сердце юноши Таммуза, в которой побеждает юная и прекрасная Иштар, пересилившая своим страстным любовным танцем власть Эрешкигаль — хозяйки подземного царства. Покинув мир мертвых, влюбленные возвращают на землю весну, солнце, а в сердца людей — радость. Женский хор, звучащий в конце третьего действия придает эпичность этой балетной партитуре, напоминающей масштабную симфоническую поэму.

Музыкально-психологическая характеристика персонажей, текучесть симфонического движения сцен выявила яркую внутреннюю экспрессию, ранее отсутствующую в музыкальном высказывании молодого автора. «Иштар» обозначил в чешской музыке появление балета нового типа: с активным

⁴ Помимо упомянутых балетов, в период с 1912 по июль 1914 года Мартину были созданы «Танцы с вуалью» — мелопластические танцевальные сцены, посвященные драматической актрисе Ольге Владимировне Гзовской, с успехом выступавшей на сцене Пражского Национального театра в 1913 – 1914 годах. Партитура произведения утеряна.

⁵ По сюжету за престарелым фавном, играющим на флейте, тайно наблюдает юная наяда. Музыка будит воображение и пробуждает чувства нимфы к самому молодому и красивому из фавнов.

⁶ Близость первого хореографического сочинения Мартину музыке Дебюсси подчеркивает импрессионистическая манера письма композитора.

⁷ Содержание балета: в вечернем парке, у колодца, под звуки доносящейся откуда-то издали песни, танцует девушка. Она замечает в воде свое отражение, которое поднимается из колодца и становится ее тенью. Собственное отражение кружит девушку в диком танце до изнеможения. Вслед за Тенью появляется Смерть (дама под черной вуалью), которая похищает тень девушки, пряча ее под темной дымкой одежды. Попытки девушки вернуть свою тень оказываются безуспешными, и она падает замертво. За сценой вновь звучит песня.

симфоническим развитием, без дивертисментов и банальности содержания.

Еще до премьеры «Иштар» в 1923 году Мартину принялся за создание балета «Кто самый сильный на свете»⁸, либретто к которому написал сам. Сюжет индийской сказки о мышке-невесте воплотился в остроумный, не лишенный гротеска, музыкальный опус: классические вальсы, польки соседствуют в нем с модными бостонами и фокстротами. Сочинение соответствовало атмосфере европейского «нового динамизма» и буквально воплощало призыв поэта Витезслава Незвала изучать возможности нового балета на улицах, в манеже, танцзалах и даже на боксерском ринге, то есть всюду, где движение естественно и свободно [1]. Интерес к пластике новых танцев проявился в последующих балетных партитурах Мартину.

Серия парижских балетов, появившаяся у композитора во второй половине 1920-х годов, развивает наиболее актуальные для того времени темы революционных преобразований в искусстве, триумфа современных танцев и джаза в звуковой повседневности. Появляются и забавные истории с сюрреалистическим содержанием. Правда, в указанных произведениях угадывается стремление отразить не только развлекательную, но и серьезную, а порой даже драматическую сферу жизни. Музыкальный «облик» балетов 1920-х годов неоднороден: при внешней общности каждое из сочинений обладает сюжетной, образно-стилевой и драматургической индивидуальностью.

Одноактный балет-скетч «Мятеж»⁹ (1925) явился своего рода манифестом современного композитора, ломающего стилистические клише и бросающего вызов унылому академизму и дурному вкусу, о чем красноречиво свидетельствует и сюжет¹⁰, и музыка. В звуковой палитре балета Мартину намеренно эклектически сочетает черты урбанизма, ритмогармонии джаза с признаками старинной полифонии и народной песни¹¹.

⁸ Балетная комедия в одном действии и четырех картинах. Премьера состоялась 31 января 1925 года в Национальном театре Брно. Балетмейстер Б. Ремиславский (в книге Г. Хальбрайха постановщиком указан Й. Хладик) [2, с. 326].

⁹ Был поставлен в Национальном театре Брно 11 февраля 1928 года. Балетмейстер И. Псота.

¹⁰ Сюжет: Ноты (звуки), не желающие служить скверной музыке, взбунтовались и разбежались. Мятеж пытаются подавить музыканты, изготовители инструментов и даже сами консерватории, но все безуспешно. Бунт заканчивается коллективным самоубийством музыкальных критиков; союзы композиторов ликвидируются, а мэтр Стравинский находит убежище на необитаемом острове в Тихом океане. Положение спасает только народная песня (на сцене — танцовщица в национальном костюме). Услышав ее, музыкальные звуки, а с ними и леди Вдохновение, возвращаются. Композитор садится за работу; а по радио звучат заверения властей о благополучном разрешении ситуации и пожелания спокойной ночи.

¹¹ Народно-песенные интонации проявляются не только в инструментальной материи

Следующий год принес балет «Мотылёк, который топнул ногой» по сказке Р. Киплинга, в котором Мартину ненадолго возвращается в утонченный и мечтательный мир импрессионизма¹². Юмористическая балетная сказка о мудрейшем арабском царе, его жене и хвастуне-мотыльке выписана композитором в более рафинированной, чем раньше, звуковой манере, и, как утверждают исследователи, полна метких музыкально-характеристических деталей. Г. Хальбрайх отмечает, что данная партитура, в которой приводятся большие выдержки из произведения Киплинга, с музыкальным фоном или без него, так же пригодна для исполнения в качестве радиосказки, как и для балетного спектакля.

В балетах 1927 года музыка говорит о более заметном влиянии на композитора доклассических приемов формообразования и оркестровки. Эти сочинения основаны на весьма специфическом сплаве синкопированных джазовых ритмов, полифункциональных гармонических наложений с фактурными рисунками в духе барокко или раннего классицизма. В таком стиле выполнена одна из самых популярных работ композитора — джаз-балет «Кухонное ревю» (1927)¹³, включающая в себя и прочувствованное танго, и блестящий чарльстон, и деловитое, сосредоточенное фугато. Действующие лица ревю — кастрюля, посудное полотенце, веник, крышка, мутовка — разыгрывают бытовую драму. «Кухонный» балет являет собой ироничную пародию на сценическое шоу, остроумно обыгрывающую известные классические сочинения: например, в танго угадывается юмористическое подражание «Болеро» М. Равеля, а в финале можно услышать скрытую цитату из «Грез любви» Ф. Листа.

Необычным драматургическим решением отмечен танцевальный опус того же года «Удивительный полет», обозначенный как «механический балет без персонажей». Он был вдохновлен трагическими событиями 8 мая 1927 года, когда французские пилоты Шарль Нунжессер и Франсуа Колье погибли при попытке перелететь через Атлантический океан. Как дань памяти человеческой храбрости Мартину написал балет в пяти частях с сим-

балета: при символическом появлении девушки-чешки за сценой начинает звучать женский голос, интонирующий чешскую народную песню «Музыканты, что вы делаете?».

¹² Одноактный балет со специфическим музыкальным составом, включающим симфонический оркестр, партии женского хора и чтеца, не был поставлен из-за проблем с финансированием. Мартину обратился к Киплингу за разрешением на использование его текста только после завершения работы, а писатель запросил от композитора непомерно высокую плату.

¹³ Произведение изначально возникло как джазовая сюита и впервые прозвучало в январе 1930 года в одном из «Концертов Корто». Второе, хореографическое рождение этого опуса состоялось благодаря Ярмиле Крёшловой и ее балетной труппе в ноябре 1927 года (Прага, Дом художников).

волическими названиями: «Птица» (символ полета), «Пропеллер» (символ технологии), «Карта» (символ пейзажа), «Средства связи» и «Море». Примечательно, что данное сочинение, с одной стороны, указывает на возможное воздействие знаменитого «Механического балета» Дж. Антейла (1924), а с другой — предвосхищает «воображаемые балеты» Б. А. Циммермана.

Сочинением, в котором также «проступают» мотивы театральных экспериментов второй половины XX века, можно назвать и одноактный балет «Внимание, съемка!» (1927) с рисованным мультипликационным фильмом и куклами-марионетками. Здесь эксперименты в области сценического пространства соединяются с чертами кукольного представления. Сцена представляет одновременно надводный и подводный морской пейзажи: ее верхняя часть изображает поверхность моря, корабль с двумя матросами и ныряльщиком (марионетки), а нижняя часть — морское дно с фантастической флорой и фауной, где по заказу важного господина во фраке ныряльщик снимает свой фильм (мультипликацию)¹⁴. Идея столь оригинального решения возникла у самого Мартину, написавшего балетный сценарий. Но весьма вероятным представляется и влияние некоторых хореографических постановок того времени, в которых модное киноискусство имеет смыслообразующее значение: «Relâche»¹⁵ (1924) и «Пастораль»¹⁶ (1926). К сожалению, новаторский опус Мартину не получил сценического воплощения.

Идея спектакля-аллегии, неоднократно воплощаемая в балетах Мартину, нашла выражение и в джаз-балете «Шах королю»¹⁷ (1930). В произведении, моделирующем борьбу за существование и человеческую конкуренцию, задействованы не только шахматные фигуры, но и распоряжающиеся ими игральная кость, костяшка домино и Крестовый туз. Музыкальное пространство игры-борьбы, в центре которого располагается масштабная fuga — шахматная дуэль, наполнено веселыми, шутовскими интонациями, перебиваемыми батальными ритмами сражений. «Бостон и блюз в сочетании с остроумной комбинацией современной полифонии и контрапункта шахматной партии на

¹⁴ Объектом съемки становится любовная сцена между омаром и рыбой, прерванная разлучницей-жемчужиной, в которую влюбляется и сам оператор.

¹⁵ «Мгновенный балет» в двух актах с одним кинематографическим антрактом и хвостом собаки Франсиса Пикабиа. Музыка Э. Сати, либретто и сценография Ф. Пикабиа, хореография Ж. Бёрлина, режиссер фильма Р. Клер.

¹⁶ Балет раскрывает некоторые тайны съемочного процесса для жителей деревни, в окрестностях которой происходит действие. Музыка Ж. Орика, хореография Дж. Баланчина, либретто Б. Кохно, сценография П. Прюна.

¹⁷ Это «Одноактный черный, белый и красный балет», как указано в названии партитуры. Постановка балета тогда не состоялась, а партитура стала исполняться в концертном варианте почти через тридцать лет после создания.

сцене подчеркивает свежесть и новизну этого произведения» [1, с. 51]. Подобно некоторым другим балетным партитурам композитора, «Шах королю» предполагает включение живого голоса: имеется партия чтеца и альт-солиста (по желанию). Рельефно представленная двуплановость интонационных сфер балета, их слияние и разделение рожают ощущение коллажной композиции, ироничное сочетание образности героико-исторической и современной, развлекательной.

Балет «Шпаличек»¹⁸ (1932) — самая известная работа Мартину в этом жанре, связанная с переменой творческих ориентиров композитора, усилившимся интересом к национальному искусству Чехословакии. Сочинение, основанное на старинных чешско-моравских народных легендах, дополнено сказками других народов («Кот в сапогах», «Золушка»), которые наделяются общечеловеческим смыслом. Как указывает Н. Гаврилова, в «Шпаличке», включающем несколько не связанных единой сюжетной линией историй, возрождается жанр старинных народных представлений-мистерий, объединяющий танец, пение и драматическое действие [3, с. 42]¹⁹. Примечательно, что в этом балете союз вокального и танцевального начал существует не только как примета архаичного жанра, но и как средство, придающее дополнительную экспрессивность и выразительность образам²⁰, — сочетание, обнаружившее мощный драматургический потенциал, выявленный балетмейстером при хореографической постановке «Полевой мессы».

Последние балеты Мартину — «Суд Париса» (1935) и «Душитель» (1948) — объединяет древнегреческая легендарно-мифологическая проблематика. Их «постановочные судьбы» оказались разными. Одноактный «Суд Париса», созданный для «Русских балетов полковника де Базиля», не был поставлен, а партитура его считается пропавшей. «Душитель», заказанный

¹⁸ Балет с пением в трех действиях и одиннадцати картинах. Премьера состоялась 19 сентября 1933 года в Пражском Национальном театре (хореограф и режиссер Й. Енчик). «Шпаличками» чешские канторы называли свои тетради с записями легенд, сказок, обрядов и танцев.

¹⁹ В своей монографии автор указывает на то, что некоторые исследователи определяют «Шпаличек» как балет-кантату, поскольку в нем участвуют женский хор и певцы-солисты — сопрано, тенор (см.: 3, с. 42).

²⁰ В «Шпаличке», как и последующих кантатно-ораториальных сочинениях Мартину, проступили автобиографические мотивы прощания с родным Полицким краем (пролог к третьему действию балета).

композитору Мартой Грэм²¹, имеет подзаголовок «A Rite of Passage»²² и предназначен для нестандартного инструментального состава²³, хора чтецов, двух чтецов-солистов и трех танцоров. Сочинение представляет легендарную встречу Эдипа со Сфинксом (Душителем), которая, начинаясь как философско-поэтическая беседа, постепенно переходит в драматический поединок. Главным музыкальным средством, передающим динамику сцены, стали весьма изобретательные фактурно-тембровые преобразования, характерные для зрелого стиля композитора. Как отмечает Г. Хальбрайх, партитура Мартину настолько тесно связана с драматическим хореографическим действием, что едва ли можно думать о ее концертном исполнении [2, с. 339]. Это сочинение воплотило «триединую хорею» древнегреческого искусства и, одновременно, устремленность композитора к синтетическим, нестандартным театральным формам.

Балетные партитуры, которых у Мартину более десятка, красноречиво свидетельствуют о расположенности композитора к работе в хореографическом жанре, его вовлеченности в театрально-сценический процесс²⁴, а также о стремлении всякий раз искать новое решение для воплощения художественного замысла. Стилизовое «многоголосие» музыки Мартину, пластика ритмов и обилие ее интонационных источников, сквозь которые всегда пробивается специфическая моравская песенность, сообщают его произведениям особую хореографическую энергию, динамизм пластического интонирования, и поэтому обращение постановщиков к нетанцевальным опусам чешского музыканта закономерно. Хореографов привлекала, прежде всего, инструментальная музыка Мартину. Так, «Симфонические фантазии» (Шестая симфония) стали основой для балета «Эхо труб» (1963, Стокгольм-балет, Э. Тюдор), «Анастасия» (1967, Западный Берлин, К. Макмиллан), а музыка сюиты «Фрески Пьеро делла Франческа» дала жизнь спектаклям «Фрески» (1965, Балет-Прага, П. Шмок) и «Пасторальная симфония» (1970, Королевский балет Лондон Дж. Коули).

«Полевая месса» была выбрана для постановки в 1980 году Иржи Килианом — соотечественником Мартину, балетмейстером самобытного хореогра-

²¹ Премьера прошла в Нью-Лондоне (Коннектикут, США) 15 августа 1948 года в постановке Эрика Хоукина (танцевальный коллектив М. Грэм). Автор балетного сценария и текста Р. Фицджеральд.

²² Посвящение, обряд инициации.

²³ Флейта (пикколо), гобой, кларнет, фагот, фортепиано, две литавры, тарелки, гонг, маленький мексиканский барабан, олени копыта, кокон-погремушка, металлическая погремушка, два деревянных блока.

²⁴ Несколько балетных либретто были написаны им лично.

фического стиля. Опыт работы с подобным материалом в творческой жизни Килиана, известного своей музыкальной избирательностью, уже имелся: 1978 году он представил хореографическую версию «Симфонии псалмов» И. Стравинского, а через год (1979) — «Глаголическую мессу» Л. Яначека. Вместе с названными сочинениями «Полевая месса» Б. Мартину образует духовный музыкально-хореографический триптих Килиана. Внимание балетмейстера оказалось сосредоточено на сочинениях, в которых угадывается концентрация душевных сил человека перед грядущими катастрофическими разрушениями войны, предощущение опасности всеобщего нравственного краха и устремленность к Высшей силе за помощью и поддержкой. Каждое из трех сочинений есть акт духовного преображения, обретающий неповторимое композиторское прочтение — жанровое, стилевое, драматургическое. Имеющиеся между этими партитурами общие черты образовали особый интонационно-тембровый комплекс, отвечающий художественным намерениям Килиана. Участие в музыкальном изложении человеческих голосов — самых чутких и выразительных инструментов и обязательных для духовных жанров — привлекается Стравинским в симфоническую концепцию, сообщая ей особое качество соборности, возникающее при коллективном слиянии художественных усилий. Голоса вокалистов становятся главными проводниками лирической экспрессии, что подчеркнуто и исполнительским составом сочинений: в «Симфонии псалмов» исключены партии скрипок и альтов; в «Полевой мессе» струнная смычковая группа отсутствует вовсе. Во всех трех произведениях ощущается равноправие вокальной и инструментальной партий, контрапунктическая манера соединения которых создает художественный эффект сопричастности разьединенным веками событиям, пространственную и временную стереофонию. Важнейшую роль в сочинениях сыграла их поэтическая, вербальная основа, которая, являясь частью звукового ряда, также оказалась близкой хореографу. Для «Полевой мессы» был создан текст на чешском языке²⁵, дополненный латинскими фразами из молитв: “Kyrie eleison”, “Dominus vobiscum”, “Agnus Dei”, “Miserere nobis”. Текст «Глаголической мессы» Яначека, имеющий все традиционные для службы разделы, написан на старославянском языке. В результате интонационного переосмысления Стравинским латынь «Симфонии псалмов» получила неоднозначное звучание, порой близкое русской речевой распевности²⁶.

Интонационное поле всех трех сочинений в той или иной мере обращено к духовным жанрам, фольклору и звуковому фонду современности. Здесь

²⁵ Текст создан чешским поэтом Иржи Мухой.

²⁶ Третью часть своей хоровой симфонии композитор сначала сочинил на славянский текст, а “Laudate Dominum” для Стравинского звучало как «Господи помилуй».

слышится опора на старинные интонационные лексемы культовой музыки (григорианика, гуситские хоралы, ритмо-интонации православных перезвонов и юбилейных), включение в ткань архаичных фольклорных попевок²⁷ и гармоническая жесткость звуковых сочетаний XX века. Объединенные вместе, религиозная псалмодия, песенные и декламационные фразы, скандирование, а порой даже языческая заклинательность, сообщили музыке высокую смысловую насыщенность, лирическую теплоту и ритмо-интонационную живость высказывания, столь необходимую балетмейстеру.

Вовлеченная в сферу хореографического бытия, «Полевая месса» обнаружила глубинную связь пластического чувства Мартину с самой различной (как квазиромантической, игровой, мятежной, так и суровой, возвышенной музыкальной) образностью. Произведение было создано в сложный для композитора период оккупации Чехословакии нацистской Германией (в марте 1939 года), которая не позволила ему вернуться на родину, где, по его мнению, он наконец-то мог быть по-настоящему полезен. Мартину не только лишился некой внутренней опоры, но и почувствовал утрату свободы, как необходимого жизненного ощущения. «Только теперь мы осознали, что она (свобода) не дается, а завоевывается... И еще одна из основных человеческих ценностей — ценность убеждений, которые руководят всеми нашими поступками и ведут нас к цели, которую мы перед собой поставили или для которой мы были избраны, — убеждений человеческих и художественных, что, может быть одно и то же» (цит. по: [3, с. 103]). Внутренний настрой композитора можно определить как «состояние воина», с его собранностью, терпением, мужеством и верой. Не случаен и выбор жанра. Для Мартину месса обладала богатейшей культурно-исторической памятью и концентрировала важнейшие смыслы европейской духовной традиции. Обратившись к языку своего народа, Мартину создал произведение мощной впечатляющей силы, наполненное яркими драматическими контрастами. Композитор отступил от композиционно-драматургических канонов древнего католического жанра, выстроив синтетическое произведение, сочетающее черты особой (полевой) мессы, распространенной в военной ритуальной музыке с содержательными мотивами реквиема, его философско-трагедийной глубиной.

«Полевая месса» Мартину, нередко характеризующаяся исследователями как «развёрнутая вокальная фреска» [3, с. 103], написана для баритона соло, муж-

²⁷ Примечательно, что в сочинениях Яначека и Мартину чешские (славянские) интонации «живут» самым естественным образом, а в опус Стравинского славянизмы проникли окольным путем. Вторая вокальная тема фуги из средней части «Симфонии псалмов» построена на интонациях, близких распевным баховским фугам из первого тома «Хорошо темперированного клавира» (es-moll, b-moll), вызывающих опосредованные ассоциации с русской песенностью.

ского хора и камерного оркестра²⁸. Сочинение, наполненное лирико-драматической образностью, обращено не к бесстрашным героям, но к обыкновенным людям, пытающимся противостоять варварству разрушения. Их сокровенное общение с высшей силой, протекающее в различных состояниях души, стало драматургической идеей Мессы, основанной на контрастном сопоставлении разделов: в ожидании новых сражений воины обращаются к Богу с молитвой о спасении, возмездии и наказании врагов. Одной из идейных доминант произведения стал образ Родины, находящейся под угрозой. Это подчеркнуто структурой текста Й. Мухи, в поэтических строфах которого пламенные, молитвенные воззвания чередуются с воспоминаниями об Отчизне. Вступление, пять вокальных фрагментов, предваряемых инструментальными интерлюдиями, и центральный оркестровый эпизод органично спаяны в единый композиционный цикл. Вступительный раздел «Полевой мессы» (*Lento / Adagio / Poco moderato*) имеет важное драматургическое значение, поскольку становится интонационно-образной базой сочинения. Маршевые ритмы, мелодические обороты строевой и лирической песни здесь соединяются с фанфарой и хоральными интонациями, воссоздавая обстановку действия — поле битвы, видимое как бы издалека. Поддерживающие аккорды, исполняемые гармонием, или фортепиано, благодаря усложненному звуковому составу²⁹ сообщают музыке некоторый иррациональный флер. Основная часть произведения (с ц. 3) построена на сопоставлении и взаимодействии двух образных сфер — светлой, радостной и героико-драматической, напряженной. Драматургические нарастания внутри разделов, их композиционная «устремленность» друг к другу, переходы от чисто инструментального звучания к оркестрово-хоровому, или *a capella*, выделение сольных партий создают особый образно-структурный ритм сочинения. Символический, лейтмотивный характер в Мессе получили отдаленные трубные кличи и ритмические фигуры ударных, пронизывающие всю партитуру. Динамичное сопоставление военно-драматических³⁰ и светлых, идиллических образов в музыке Мессы дополняется яркостью стилизованных контрастов. Вокальная партия произведе-

²⁸ Кроме отказа от струнных смычковых инструментов, к специфическим чертам исполнительского состава произведения, усиливающим контраст между теплотой человеческих эмоций и суровостью солдатской жизни, можно отнести отсутствие партий гобоев и валторн, включение фортепиано, большой группы ударных. Звучание гармонием (органа), введенного композитором, подчеркивает культовую природу жанра, сообщает музыке «Полевой мессы» величественный и даже грозный характер, напоминая о трансцендентных образах.

²⁹ Под усложнением мы понимаем расщепление и внедрение тонов в созвучиях.

³⁰ Данная образность заполняет батальные сцены, угадывающиеся в музыке сочинения, а также эпизоды размышлений и переживаний воинов, выраженных в молитве.

ния соединила суровую архаику хорального письма с мягкими, лирическими интонациями чешской песни, а оркестровая — изысканные колористические звуко сочетания с неоклассической графичностью. «Проследивая линию развития хоровой партии, можно найти примеры многообразного использования ранних форм многоголосия. Здесь и псалмодические песнопения, канонические имитации, ведение мелодии параллельными терциями и квартами, унисонное пение в духе гуситских хоралов. Они воссоздают мужественную и суровую атмосферу борьбы чешского народа в эпоху Реформации, связывают прошлое с настоящим» [3, с. 104-105]. Наиболее ярко национальная интонационная природа проявилась в партии солиста-тенора, благодаря использованию синкопированных ритмических фигур, общей интонационно-ритмической свободе, подчеркивающей лирическую теплоту высказывания. Инструментальный стиль Мессы также неоднороден: в сочинении проследживается многократное противопоставление классико-романтического и современного письма. «Для воплощения светлых образов Мартину использует технику концерто грассо, с его радостной оживленностью движения и ритмической энергией: оркестровая фактура здесь прозрачна, оркестр имитирует органные тембры. Примером тому — центральный оркестровый раздел. Хоральный эпизод — соло органа, звучание которого рождает ощущение возвышенной отрешенности, словно воссоздает атмосферу церковной службы» [3, с. 105]. Для драматических сцен Мартину использует приемы остиной техники. Полифункциональные гармонические наложения подчеркнуты звучанием ударной группы. Резкие динамические контрасты, сочетающиеся с истонченностью фактурных линий, усиливают экспрессию этих эпизодов. Важным для «Полевой мессы» стал образ звучащего пространства, создаваемый колокольностью, которая пронизывает все сочинение, начиная с первых его тактов³¹. Данный образ, усиливающий эпичность Мессы, играл, по признанию Мартину, существенную роль в его отношении к музыкальной композиции в целом. «Это тот простор, который постоянно у меня перед глазами и который, мне кажется, всегда присутствует в моих работах» [4, с. 307].

Предложенную чешским хореографом интерпретацию Мессы можно обозначить как музыкально-хореографическую солдатскую поэму: настолько близкими, органично связанными оказались звуковые и пластические образы. Как заметил однажды Р. Нуреев, Иржи Килиан обладает самыми «золотыми» ушами: он превращает метафоры в движения, слышит музыку и видит пластику. В хореографии, также как и в музыке «Полевой мессы», наблюдается контрастное сопоставление военного, агрессивно-наступательного

³¹ Вступление открывается гулками, «размыто-бряцающими» фортепианными аккордами, дополненными звучанием кроталов, треугольника и колокола для мессы.

начала с символическим выражением человеческого страдания, мук страха и сомнений, оттеняемых светом радостных воспоминаний. Подобно музыкальному, хореографическое наполнение вступительного раздела Мессы включает в себя пластические комбинации и элементы, воплощающие важнейшие образы сочинения: крест³² (символ страданий), мольбу³³, намерение освободиться³⁴. На звучащей маршевой поступи, монотонной и сухой, появляется еще один — «батальный» — интонируемый кордебалетом вид движений, обретающий сквозное драматургическое значение. В «рубящих» жестах танцовщиков, специфических фигурах «конной посадки», закрывании головы обеими руками прочитываются удары мечом, кавалерийское наступление, попытки укрыться от снарядов. Количество исполнителей в постановке Килиана весьма символично: двенадцать танцовщиков заставляют вспомнить об апостолах, их духовных испытаниях, мученичестве и вере. Сначала все участники движутся одинаково, но затем группа (кордебалет) расслаивается на постепенно редющие линии-«фланги», подчеркивающие рисунок партии каждого солдата. Последующее развертывание хореографического повествования по отношению к музыке Мессы можно обозначить как художественный ряд с переменной функциональностью, сочетающий элементы смыслового дублирования, подголоска (детализации и углубления), а в редкие моменты — контрапункта (противопоставления). Дублированием, а точнее, максимальным сближением хореографии с музыкальной образностью отмечены многие страницы партитуры. Молитвенные, военные, страдальческие, радостно-возвышенные и игровые фрагменты произведения интонируются с привлечением соответствующих движений. Например, после вступления хора со словами «Отче наш» (начала основной части Мессы, ц. 3), когда марш исчезает и остается суровое, хорально-псалмодическое звучание, прерываемое глубокими колокольными басами фортепиано, воины припадают к земле, молитвенно возносят руки. В их хореографическом рисунке появляется коленопреклоненность, сочетающаяся с пластикой скованности и мучения — заведением рук «в замок», выгибанием корпуса и откидыванием головы. Примечательно, что в хореографии «Полевой мессы» преобладает унисон кордебалета, символизирующий единство помыслов и действий во-

³² Крест создается статуарной фигурой с разведенными в сторону руками и подтянутой, или вытянутой вперед/назад ногой. В последнем случае, благодаря наклону корпуса, возникает подобие летящей птицы, которое можно интерпретировать как аллегорическое воплощение души.

³³ С мольбой ассоциируется полуприседание с вознесенными к небу руками.

³⁴ Данное намерение имитируется затрудненным шагом с поочередными кругообразными движениями плеч.

ющих, их военно-полевое братство. Появление в музыке сольных реплик баритона почти всегда сопровождается выделением сольной танцевальной партии (ц. 4; 10; такт 9 после ц. 26), впоследствии «сливающейся» с групповой пластической линией. Это, в частности, происходит в момент вступления баритона со словами «Да будет воля...», звучащего на фоне светлой, квартовой заклички, интонируемой флейтой пикколо и кларнетами. Горизонталь стоящего на коленях со смиренно опущенной головой кордебалета оттеняет «летающий» танец солиста, фигуры и движения которого варьируют идеи положения «effacée».

Образно-смысловая детализация музыкального содержания, подобная подголосочному фактурному движению, проявляется в нескольких эпизодах Мессы. Наиболее заметно это выразилось в одном из центральных разделов произведения (ц. 26). На репликах хора «Kyrie eleison», сопровождаемых тремоло фортепиано, пришедшим на смену его инфернально-зловещему мелодическому движению, в хореографической ткани происходит отделение группы из четырех танцовщиков от остальных. Кларнеты и вокалист-баритон интонируют свои мелодии, наполненные молящими песенно-речитативными оборотами, а четверка солистов ведет свою лирическую танцевальную партию³⁵ на фоне припавшего к земле кордебалета. Завершение Мессы отмечено, на наш взгляд, контрапунктическим смысловым сочетанием. После ряда выразительных, статичных фигур, исполняемых всеми танцовщиками под звучащий а сарелла хор «Смилуйся надо мной, Боже!» (от ц. 32) и проникновенное соло баритона, на последних тактах произведения «солдаты» закрывают лица руками, а их поза (единая для всех) напоминает вопросительный знак. В то время как в музыке установился ясный, величественный B-dur³⁶, и под тихую, маршевую пульсацию ударных хор интонирует «Отче наш, сущий на небесах! Аминь!», создавая впечатление просветленности и успокоения духа молящихся, хореографическая «история» завершается фигурой сомнения. Это — эмоциональное «многопочие» художника, не участвовавшего в человеческой трагедии 1940-х, но ставшего современником продолжающихся по сей день военных конфликтов, несущих смерть и опустошение.

Как заметила О. Полисадова, в создаваемом Иржи Килианом художественном пространстве зритель «имеет возможность созерцать непрерывность по-

³⁵ Функциональное распределение в танцевальном квартете — «3+1», а фигуры, образуемые его пластикой, напоминают о мученике, поддерживаемом святыми, «снятии с креста» и. т. п.

³⁶ Данная тональность в творчестве Мартину символически обозначает спасение, на что указывает Г. Хальбрайт, характеризуя финальный раздел балета «Душитель». После весьма сложного тонально-гармонического развития в музыке балета также устанавливается си-бемоль мажор.

исков хореографа, осмысленную витиеватость его парадоксального танца» [5, с. 138]. Установка на раскрытие духовной сути музыкального произведения, диктующей возможности хореографического воплощения, неизменно присуща этому замечательному мастеру, обладающему, кроме прочего, талантом «балетной актуализации» самого разнообразного музыкального материала. В данном случае художественная интуиция привела его к сочинению, на первый взгляд, весьма далекому от балетного жанра, однако, обладающему необходимой хореографу образно-драматургической направленностью, тембровой, интонационной и лингвистической характерностью.

Немалую роль для органичного перехода «Полевой мессы» в «балетное измерение» сыграли, как нам представляется, некоторые свойства музыки, присущие этому и другим хореографическим сочинениям Мартину, обладающим явной или скрытой пластичностью музыкального материала, часто воплощаемой в песенно-танцевальных интонациях. В этой связи важно отметить и склонность композитора к стилистическому контрасту в музыке: «Возможность надеть на свою музыку тот или иной наряд чрезвычайно увлекала Мартину, и мы находим у него то стилизацию оперы *buffa*, то оперы *seria*, то *concerto grosso*, то мистериальной драмы эпохи Перотина, то обращение к площадному балагану, то к эпохе Монтеверди» [6, с. 35]. Своеобразным продолжением «игрового» начала, или же проявлением характерной фантазийности творчества³⁷, стало стремление Мартину к жанровому симбиозу — качеству, неоднократно отмечаемому исследователями в сочинениях композитора. Й. Вислужил даже полагает, что обозначение «опера», «балет» к музыкально-сценическим произведениям Мартину неприемлемо [8, с. 10]. Свобода жанровой трактовки заметна и в «Полевой мессе», отступающей от канонической формы, музыкальное разворачивание которой вызывает аналогии с вокально-симфонической поэмой. Идея жанрового «обогащения» нашла проявление и в расширении традиционного комплекса выразительных средств: неожиданное родство Мессы с балетами композитора возникает благодаря присутствию в них человеческого голоса, звучащего сольно и хором, с текстом и без слов, поющего и декламирующего. Кроме неповторимой эмоциональной и образной краски, голос приносит с собой идею жанрового синтеза, корни которого — в древнем обряде. В свою очередь, идея магического акта, обряда, являющаяся основой «Полевой мессы» как христианского культового жанра, пронизывает несколько балетов Мартину, в которых стихия волшебного заклинания, контакт со сверхъестественными силами

³⁷ По замечанию Н. Гавриловой, «фантазийность мышления — едва ли не самое удивительное свойство его (Богуслава Мартину — прим. А. Г.) искусства... Фантазийность определяет сочетание конструктивных и деструктивных черт музыкального языка» [7, с. 8].

сопряжены с танцем. Обрядовое начало обнаруживает себя в волшебном воздействии музыки («Ночь»), танце Смерти («Тень»), танце жизни, понимаемом как традиционное фольклорное продуцирование («Коляда»), или преодоление смерти («Иштар»). Своеобразное магическое заклинание звуковой гармонии производит народная песня в балете «Мятеж». Несколько обрядовых танцев и сцен можно найти в опусе «Шпаличек»³⁸; а «Душитель» и вовсе обозначен как «обряд инициации», философский поединок человека со смертью³⁹. В своей хореографической постановке Иржи Килиан продлевает эту содержательную линию балетов Мартину. Обрядово-магическая сфера, дополненная драматическими и лирическими мотивами, получила яркое пластическое воплощение в «Полевой мессе», близкой актуальным для хореографа музыкально-стилевым и образно-философским художественным устремлениям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мигуле Я. Б. Мартину. М.: Музыка, 1981. 232 с.
2. Halbreich H. Bohuslav Martin: Werkzeichnis, Dokumentation und Biographie / Harry Halbreich. Zürich; Freiburg i. Br.: Atlantis, Cop. 1968. 384 S.
3. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. М.: Музыка, 1974. 272 с.
4. Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články. Praha, SVH, 1966371 s.
5. Полисадова О. Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: уч. пособие. Владимир: Владимир. гос. ун-т, 2013. 202 с.
6. Полякова Л. Богуслав Мартину и Сергей Прокофьев (Контрасты и параллели) // Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Н. А. Гаврилова. М.: б/и, 1992. С. 31–39.
7. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. Художник и традиции XX века // Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Н. А. Гаврилова. М.: б/и, 1992. С. 3–9.
8. Вислоужил Й. Слово о Мартину / Богуслав Мартину. К 100-летию со дня рождения: мат-лы науч. конф. / ред.-сост. Н. А. Гаврилова. М.: б/и, 1992. С. 9–12.

³⁸ Во втором действии балета — Сказке о Сапожнике и Смерти — маленькая бабочка танцует вокруг головы злого великана, пока тот не сходит с ума, совершая, таким образом, танцевальное «заклинание» персонажа. В третьем действии имеется обрядовая сцена уничтожения Смерти на пасху. Молодые девушки топят соломенное чучело, олицетворяющее смерть, и приветствуют весну в образе ели, украшенной лентами «майского дерева», сопровождая свои действия песнями и танцами.

³⁹ Интересно, что в тембровой палитре философско-драматического балета «Душитель», так же как и в «Полевой мессе», отсутствуют струнные смычковые инструменты, но роль человеческого голоса весьма значительна.

REFERENCES

1. Migule Ya. B. Martinu. M.: Muzy`ka, 1981. 232 s.
2. *Halbreich H.* Bohuslav Martinů: Werkzeichnis, Dokumentation und Biographie / Harry Halbreich. Zürich; Freiburg i. Br.: Atlantis, Cop. 1968. 384 S.
3. *Gavrilova N.* Boguslav Martinu. M.: Muzy`ka, 1974. 272 s.
4. *Martinů B.* Domov, hudba a svět. Denky, zapisniky uvahy a clanky. Praga: Statni Hudebni Vyda-vatelstvi, 1966. 371 s.
5. *Polisadova O.* Baletmejstery` XX veka: individual`ny`j vzglyad na razvitie xoreograficheskogo iskustva: uch. posobie. Vladimir: Vladimir. gos. un-t, 2013. 202 s.
6. *Polyakova L.* Boguslav Martinu i Sergej Prokof`ev (Kontrasty` i paralleli) // Boguslav Martinu. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. konf. / red.-sost. N. A. Gavrilova. M.: b/i, 1992. S. 31–39.
7. *Gavrilova N.* Boguslav Martinu. Xudozhnik i tradicii XX veka // Boguslav Martinu. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. konf. / red.-sost. N. A. Gavrilova. M.: b/i, 1992. S. 3–9.
8. *Vislouzhil J.* Slovo o Martinu / Boguslav Martinu. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya: mat-ly` nauch. konf. / red.-sost. N. A. Gavrilova. M.: b/i, 1992. S. 9–12.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ОПЕРНОГО ТЕАТРА

УДК 782; 784

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА В АКАДЕМИЧЕСКОЙ МАНЕРЕ ПЕНИЯ В ТЕХНИКЕ БЕЛЬКАНТО

*Казарновская Л. Ю.*¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена основным вопросам постановки голоса в академической манере пения. Акцентируется внимание на характеристиках голоса и основах его постановки в технике бельканто, проводится эмоционально-образный анализ романса П. И. Чайковского на слова А. К. Толстого «Кабы знала я». Делается вывод о необходимости грамотной работы с голосом как в период обучения, так и на протяжении всей певческой карьеры вокалиста.

Ключевые слова: академическая манера пения, постановка голоса, техника бельканто, характеристики голоса, эмоционально-образное содержание произведения.

VOICE IN THE ACADEMIC MANNER OF SINGING IN BEL CANTO TECHNIQUE

*Kazarnovskaya L. Yu.*¹

¹ Institute of modern art, St. Novozavodskaya, 27 A, Moscow, 121309, Russian Federation.

The article is devoted to the main issues of voice in the academic manner of singing. Emphasis is placed on the characteristics of the voice and the basics of its staging in the Belcanto technique, an emotional-figurative analysis of the romance of P. I. Tchaikovsky to the words of A. K. Tolstoy, "If I Knew," is carried out. The conclusion is drawn about the need for competent work with the voice, both during the training period and throughout the vocalist's singing career.

Keywords: academic manner of singing, voice production, Belcanto technique, voice characteristics, emotionally-shaped content of a work.

Несмотря на то, что постановкой голоса в академической манере пения занимаются уже достаточно долго, есть мнение о том, что ее (постановки голоса) основы давно требуют пересмотра, изменений. Связано это с новыми музыкальными выразительными особенностями, в том числе и в академической музыке, появлением новых музыкальных жанров и стилей, их смешением, характерным для эпохи постмодернизма. Однако физиология человека и его эстетико-акустические представления остаются почти неизменными. Именно поэтому вопросы, связанные с грамотной постановкой вокального голоса, остаются актуальными музыковедческими, в том числе музыкально-образовательными, проблемами.

Целью данной статьи является обобщение и концентрированное выражение основ постановки голоса в технике бельканто. Методологическими основами исследования стал феноменологический подход к явлениям искусства, герменевтический подход к трактовке вокальных произведений и метод текстуального анализа.

Стиль бельканто возник как ответ на вызов музыкальной эпохи классицизма. В это время появляются новые музыкальные жанры, в том числе и опера, а вместе с ней — потребность в новых вокальных приемах. Если до XVIII века оперы в основном исполнялись во дворцах, в небольших помещениях с хорошей акустикой, где хватало кастратной манеры пения, мягкого звукоизвлечения, то уже в начале XIX века, одновременно со строительством итальянских театров, потребовалось более насыщенное вокальное и оркестровое звучание. Это вызвало увеличение численности состава оркестра и, как следствие, более громкого, яркого вокального звучания с опорой на грудные резонаторы. Вокалистам предстояло так петь, чтобы перекрывать довольно большой оркестр, инструменты в котором стали переоснащать металлическими струнами. Новая звучность инструментального звучания потребовала от вокалиста принципиально иного дыхательного и голосового посыла. Это и стало основной причиной возникновения новой вокальной техники бельканто. В кастратной манере пения не было соединения вокальных регистров: «головное» — фальцетное звучание существовало отдельно от грудного. В соответствии с этим выстраивалась и динамика произведений: звучание на груди — *forte*, звучание фальцетом (в голове) — *piano*. При соединении регистров в технике бельканто вокалист должен был петь таким образом, чтобы его слышали в большом помещении. Звучание голоса должно было перекрыть звучание оркестра по динамике, но при этом вокалисту нельзя было срывать на крик. Появилось и новое требование к вокалисту: понимать, что композиторы разных эпох писали музыку для разных вокальных техник, и исполнять ее необходимо по-разному.

Именно поэтому так важна грамотная постановка голоса. Голос в белькан-

то ровный, подвижный, исполнение связное. Основное внимание уделяется именно технике звукоизвлечения. Суть бельканто в свободном, естественном звуке: «...эту манеру можно назвать полностью физиологичной, что крайне важно — именно технику бельканто певец использует, если намерен сохранить здоровье голоса на долгие годы...» [1, с. 54].

Технически постановка голоса в технике бельканто — довольно сложная задача как для педагога, так и для обучающегося, несмотря на физиологичность этой манеры. Именно это и создает сложность для педагога, ведь каждый обучающийся — индивидуален. В ходе занятий у ученика должны выработаться собственные, абсолютно индивидуализированные ощущения. Педагог, как грамотный настройщик звука, становится не инструктором, а проводником на пути освоения приемов вокальной техники применительно к личностным психофизиологическим возможностям обучающегося.

Среди характеристик певческого голоса в технике бельканто следует выделить ровность, гибкость, подвижность, устойчивость и плавность [1, с. 52–53]. Остановимся на каждой характеристике.

Ровное звучание голоса достигается достаточно сложно. Отдельные участки диапазона, в силу индивидуального строения голосового аппарата, получают различную тембральную и динамическую окраску; и приобретение цельности звучания по всему диапазону — важнейшая задача, стоящая перед вокалистом и его педагогом.

Гибкость, часто, — природное свойство человеческого голоса. Гибкий голос имеет большую тембральную палитру и звуковысотный диапазон. За счет этого достигается выразительность вокального звучания.

Подвижность голоса также зависит от природной предрасположенности. Под этой характеристикой следует понимать не только способность воспроизводить голосом виртуозные фрагменты музыкальных произведений, но и умение точно исполнять самые различные последовательности музыкальных интервалов, легко выстраивать динамическую партитуру произведения, т. е. переходить с одного нюанса на другой (вплоть до резко контрастных).

Устойчивость певческого голоса — необходимое качество, характеризующееся константностью его звучания вне зависимости от исполняемого материала. Устойчивый голос звучит равномерно, уверенно, спокойно, что достигается, в том числе, расслабленностью мышечного аппарата, правильным соотношением между напряжением и расслаблением в голосовом аппарате.

Плавность голоса — ближе к эстетической стороне пения. Плавный голос характеризуется ровностью амплитуды колебаний голосовых связок во время пения, регулярностью их смыкания, отсутствием «выпадения» определенных частот.

Ключевая роль в пении принадлежит *дыханию*. Умение грамотно управ-

лять дыханием — фундамент постановки голоса в любой манере пения. Без правильного дыхания не существует качественного вокального исполнения. Однако понимание этого пришло не сразу в вокально-педагогическую практику. В разные эпохи предъявлялись различные требования к навыку вокального дыхания. Лишь со второй половины XIX века в методиках постановки голоса намечается тенденция развития абдоминального (диафрагмального) дыхания: «Диафрагма — главная дыхательная мышца при абдоминальном дыхании на вдохе опускается довольно низко, ...ощущается ... ниже линии пупка — в животе, и является главным показателем глубокого вдоха» [1, с. 54]. У вокалиста должно создаться ощущение «воздушного столба внутри тела» [Там же]. Такое дыхание нефизиологично, оно, как правило, не используется в разговорной речи.

Методика постановки вокального дыхания включает в себя обучение правильному вдоху и правильному выдоху.

Постановка правильного вдоха. Техника его основана на медленном вдохе через нос с ощущением опускания диафрагмы. При этом искусственным образом живот как бы надувается, а грудная клетка, напротив, незначительно расширяется. Набранный воздух задерживается на несколько секунд, после чего совершается медленный выдох через рот. При правильном выполнении упражнения выдох должен быть длиннее вдоха. Достаточность вдоха чрезвычайно важна: дыхание обслуживает все процессы организма, и пение — в последнюю очередь. Организм не допустит кислородного голодания, поэтому некачественность вдоха, следовательно, некачественность певческого дыхания, неизбежно повлечет некачественность пения.

Вдыхать при пении следует через нос, чтобы не пересушить стенки горла. Дыхательная система человека организована таким образом, что глубокий вдох, «вдох вниз», возможен в гораздо большей степени именно через нос, а не через рот. При вдохе через рот чаще всего происходит поверхностное дыхание, оно рефлекторно включается при дыхательной недостаточности, например, при быстрой ходьбе, беге, физической нагрузке, когда потребность организма в кислороде увеличивается. Часто при вдохе через рот формируется верхнее («ключичное») дыхание. Его можно наблюдать у вокалистов при поднятии плеч. Однако поверхностное дыхание, так же как и ключичное, для пения неприменимо, ведь только плавный и спокойный вдох дает состояние, которое принято называть «певческим покоем» [1, с. 56]. Важно понимать, что пение не должно сопровождаться напряжением, которое негативно может сказаться на качестве звука.

Вдох должен быть бесшумным. Шумный, порывистый вдох изнуряет голосовой аппарат, создает лишнюю нагрузку на органы дыхания и привносит в пение посторонние свистящие звуки, лишая его красоты. Кроме того, при

порывистом вдохе может возникнуть напряжение гортани, что приведет к искажению звука. Во время пения гортань должна оставаться эластичной, расслабленной. Бесшумный вдох влечет за собой плавный, спокойный выдох, что приводит к равномерности в расходовании воздуха при звукоизвлечении.

Большое внимание при постановке голоса в технике бельканто уделяется наработке навыка *пополнения запаса воздуха до его израсходования*. «Добор без перебора — важный принцип вокального дыхания» [1, с. 55]. Необходимо научиться пополнять запасы воздуха до того, как он закончится. Это более комфортно, чем делать новый вдох, когда полностью израсходован воздух. В этом случае певец рискует сбиться в исполнении произведения. Под руководством педагога необходимо довести дыхательную практику с добором воздуха во время пения до автоматизма.

Постановка правильного выдоха. Правильный выдох не менее важен. Воздух при нем должен расходоваться экономно, без усилий, толчков, напряжения диафрагмы. Это создает свободу и красоту вокального звука. Для постановки плавного выдоха необходимо обучение снятию напряжения мышц живота. Среди вокалистов давно замечено, что голосовое напряжение возникает из-за напряжения диафрагмы, именно поэтому от него необходимо избавляться. При этом, конечно, атака звука должна сохраняться.

При работе над постановкой выдоха следует контролировать желание напирать диафрагму, а атаку производить созданием подсвязочного давления, что достигается при краткой задержке выдыхаемого воздуха при смыкании связок. Плотность смыкания связок рождает ощущение напряжения: мышцы гортани сопротивляются давлению потока выдыхаемого воздуха. Именно это сопротивление и рождает звук. Поэтому до извлечения звука необходимо набранный в легкие воздух задержать на несколько секунд (одну-две), а затем начинать выдыхать и петь легким коротким проталкиванием ощущаемого воздушного столба через голосовую щель. Именно такова техника правильного дыхания, которая была описана выше. Возникающий при этом толчок (та самая атака) должен быть решительным, но не преувеличенным, чтобы не было крика. Правильная атака, наряду с грамотным вокальным дыханием, исключает дефекты и недостатки звучания певческого голоса. Дыхание должно быть хорошо сбалансировано по темпоритму: без суеты, спешки, но и без особой медлительности. Индикатором баланса и размеренности дыхания будет извлекаемый звук — свободный, не сдавленный. Дыхание должно быть спокойным и глубоким. Это создает у певца ощущение его достаточности для звучания. Все это способствует психологическому комфорту и снижению волнения перед началом пения.

При регулярных занятиях вокалом постепенно вырабатывается навык сознательного управления дыханием. В дальнейшем он должен закрепиться,

что и создаст правильную основу, ту самую «опору» для голоса.

Положение корпуса при занятиях вокалом. Положение тела вокалиста должно быть естественным, без напряжения лицевых мышц, мышц гортани, плеч, шеи, ротовой полости [1, с. 57–58]. Это важно, в том числе и для правильной артикуляции и естественной дикции вокалиста, что необходимо для качественного произнесения музыкально-литературного текста произведения.

«Зевок» в пении. Зевок необходим для увеличения объема ротовой полости. Он важен для мягкого, четкого, выразительного, объемного звучания голоса. Зевок напрямую не связан с открытием рта у вокалиста. Степень их взаимообусловленности следует определять индивидуально у каждого ученика, с учетом его физиологических параметров.

Направление потока воздуха. Очень важным элементом постановки голоса является направление потока воздуха. Это некая конечная цель воздушного столба, которая находится позади зубов верхней челюсти. Однако существуют мнения, что поток воздуха направляется непосредственно на зубы или в твердое нёбо [1, с. 63]. В каждом конкретном случае педагог корректирует это направление, чтобы вокальный звук был свободным, чистым, объемным, тембрально насыщенным.

Конечно, вопросам постановки дыхания и направленности звука уделяется значительное внимание и большое количество времени именно на начальном этапе обучения вокалу. С течением времени при регулярных грамотных занятиях эти навыки доводятся до автоматизма. Однако на протяжении всей певческой карьеры вокалист должен уделять постановке дыхания существенное внимание, ведь именно от него зависит качество вокального звучания, его красота, глубина, ровность, чистота интонирования. В то же время, обладая совершенной вокальной техникой, следует помнить, что вокальное произведение, даже вышедшее непосредственно из театрального представления, остается драматическим произведением. Для его исполнения мало знания нотного текста. Важно понимание сути произведения, независимо от того, на каком языке оно исполняется. Но еще более важно умение «вычитывать» смысл произведения, способность грамотно интерпретировать его эмоционально-образное содержание. А для этого необходимо обладать широким кругозором, эрудицией, знанием эпохи создания текста и музыки.

Подтвердим сказанное примером — романсом П. И. Чайковского на слова А. К. Толстого «Кабы знала я». В основе музыкального языка произведения — интонации народных песен. Однако песенное начало в этом романсе выражено в меньшей степени. Вокальная партия ее крайних частей носит мелодекламационный характер, сближая романс с жанрами плача и причита. И это не случайно. Романс «Кабы знала я» — это рассказ о горькой женской доле. Романс начинается с фортепианного вступления, в котором на фоне пастораль-

ной мелодии-наигрыша, настраивающей на образы крестьянского быта, как зловещий призрак звучит тема рока из «Пиковой дамы». После устрашающей паузы на фермату (как будто все замерло от этого контраста и предчувствия беды) возникает обреченная, опустошенная вокальная партия, состоящая из ряда коротких музыкальных восходящих секвенцированных фраз [2, с. 22]. Это должно звучать как текст, который постоянно бормочут «помертвевшие от горя губы», каждый раз заставляя возвращаться к воспоминаниям о своей безрассудной и несчастной любви, как бы заново переживая любовную драму. Темпоритм мелодии изменяется; вокальная партия звучит на *f* при описании героя романса — разудалого молодца. Но это не его характеристика в чистом виде. Это — представления героини о нем, о ее чувствах к нему. Поэтому фразы остаются короткими. Повышается тесситура произведения (как горячий пыл любви). Средний раздел контрастен первому. По характеру он близок городской песне или городскому романсу, что снова вводит слушателя в быт и уличную музыкальную культуру XIX века. Однако это кажущееся лирическое отступление. Ведь это — повествование о безрассудно-безудержно всепожирающей страсти. Уже первая фраза средней части «Кабы знала я, кабы ведала» звучит экстатически-счастливо. При этом страстный характер текста как бы сдерживается мелодией в вальсовом ритме. Все сменяется третьей частью, возвращающей в мир горести и страдания. Снова зловещая пауза на фермате. Все оборвалось, все рухнуло! И образ сломленной горем девушки, подчеркивается «стонущими» секвенциями. Это — трансформация образа в полубезумную старуху без надежды, без будущего, с воплями отчаяния и последним «Ах!», как повисающим крылом смерти. И снова фортепианное обрамление — пастораль и тема рока, сжигающего человеческую судьбу.

Такое эмоционально-образное воплощение и донесение текста до слушателя возможно только при грамотном владении голосом. Оно невозможно без правильной его постановки и владении вокальной техникой. Именно поэтому данным вопросам должно уделяться значительное внимание как в процессе обучения вокалиста, так и на протяжении всей его певческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казарновская Л. Ю. Любовь меняет всё. М.: «Э», 2016. 320 с. (Любовь Казарновская. Легенда оперной сцены).
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2007. 679 с.

REFERENCES

1. Kazarnovskaya L. Yu. Lyubov` menyaet vse. M.: «E`, 2016. 320 s. (Lyubov` Kazarnovskaya. Legenda opernoj sceny`).
2. Dmitriev L. B. Osnovy` vokal`noj metodiki. M.: Muzy`ka, 2007. 679 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Казарновская Л. Ю. — проф. каф. академического пения, лауреат премии Ленинского комсомола; ljuba.fond@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kazarnovskaya L. Yu. — Prof. of the Department of Academic Singing, Laureate of the Lenin Komsomol Prize; ljuba.fond@gmail.com

УДК 792.8

ПЁТР АНТОНОВИЧ ПЕСТОВ И ФЕНОМЕН СОВЕРШЕНСТВА (К 90-летию со дня рождения П. А. Пестова)

*Кочеткова Л. А.*¹

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Малый Кисловский переулок, д. 6, Москва, 125009, Россия.

Рецензия на новую книгу о выдающемся балетном педагоге П. А. Пестове (1929–2011) раскрывает намерения авторов представить эволюцию его взглядов и методики обучения.

Ключевые слова: П. А. Пестов, Н. М. Цискаридзе, И. Л. Кузнецов, педагогика балета, урок классического танца, методика преподавания мужского классического танца, русский балет.

PETER ANTONOVICH PESTOV AND THE PHENOMENON OF PERFECTION

*Kochetkova L. A.*¹

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

A review of a new book about the outstanding ballet teacher P. A. Pestov (1929–2011) reveals the authors' intention to present the evolution of his views and teaching methods.

Keywords: P. A. Pestov, N. M. Tsiskaridze, I. L. Kuznetsov, ballet pedagogy, classical dance lesson, methods of teaching male classical dance, Russian ballet.

В Российском фонде культуры состоялась презентация книги Н. М. Цискаридзе, И. Л. Кузнецова «Шесть экзаменационных уроков классического танца П. А. Пестова» [1] (ил. 1).

Не такой уж частый случай, когда учебное пособие перерастает жанровые рамки и становится чем-то большим, а именно: неким сводом правил, на которых строятся и профессиональная карьера танцовщика, и отчасти его базисные жизненные установки.

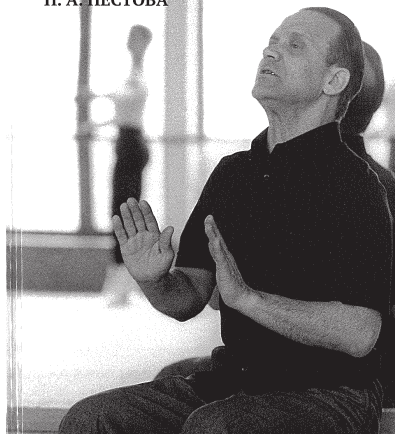
Педагогическое творчество Петра Антоновича Пестова (1929–2011), тесно связанное с ежедневным балетным классом, напрямую определяет эти базовые установки (ил. 2).

Его служение профессии стало Миссией. Для учеников Пестова, преподававшего в 1964–1996 годах в Москве, а затем, до конца жизни, в Школе Штутгартского балета Джона Кранко, это вполне аксиоматично. Его репутация в мире танца крайне высока и сегодня, и это очевидное обстоятельство вызвало рождение книги. Ее создатели — Николай Цискаридзе и Илья Кузнецов понимают свою издательскую задачу как обобщение опыта их великого учителя. Выполнение этой высокой задачи оказывается не таким уж простым делом.

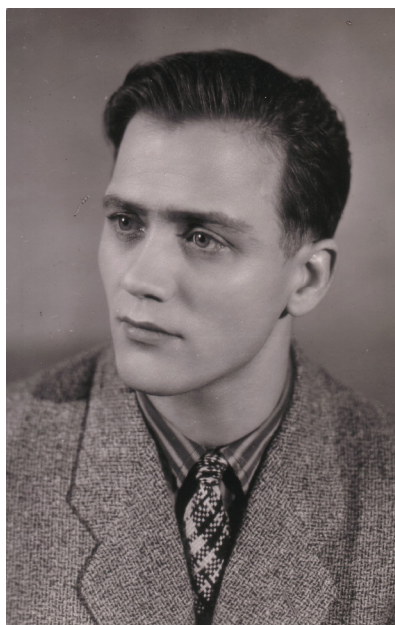
Если их подход к личности своего героя понятен, и его разделяют многие люди балета, то совсем иное дело — зафиксировать черты этой личности через сухую запись урока и посмотреть на самый урок, вернее их череду, как на долгий и изнурительный процесс поиска совершенства. Одна из особенностей вышедшей книги — заявленная в ней идея развития методики Пестова. Она менялась с появлением в классе того или иного особенного ученика и требовала в ответ индивидуального развития. «Мы приводим многочисленные примеры того, что методика Пестова долгие годы разрабатывалась ее автором с учетом индивидуальных особенностей и возможностей учеников, — отмечает во вступительной статье Николай Цискаридзе. — Для П. А. Пестова ученики, отличающиеся выдающимися способностями к балету, были особенно интересны; работа с ними требовала нестандартных решений и реализации педагогических задач повышенной сложности. ...Исходя из этих критериев, он ставил задачи и создавал индивидуализированные программы обучения будущих танцовщиков..., позволяя каждому развиваться в своем темпе, в зависимости от

Н. М. Цискаридзе, И. Л. Кузнецов

ШЕСТЬ ЭКЗАМЕНАЦИОННЫХ УРОКОВ
КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА
П. А. ПЕСТОВА



Ил. 1. Обложка книги



Ил. 2. П. А. Пестов.
Почтовая открытка



Ил. 3. Н. М. Цискаридзе

взросления, в рамках индивидуального подхода» [1, с. 5] (ил. 3).

Менялся также во времени репертуарный контекст, сильно влиявший на отбор приемов обучения, набор технических заданий. Еще вчера плодотворная комбинация тех или иных движений (скажем, мелкая техника, заноски) в какой-то момент переставала быть востребована на сцене и соответственно теряла актуальность в учебном процессе. Как утверждают авторы, будучи категорическим сторонником точности движения, перфекционистом в обучении, Пестов был вместе с тем податлив на меняющиеся постепенно или, наоборот, резкие сломы в хореографическом ландшафте XX века. Давая крепкую профессиональную подготовку, буквально вбитую в воспитанника навечно, педагог при-

ходил к выводам об относительной подвижности балетного канона вообще. Здесь — определенный внутренний парадокс, хотя и не такой уж невозможный, если учесть протяженность и насыщенность самого опыта Пестова.

Закончив после войны Пермское хореографическое училище у С. М. Трубцовой, Е. Н. Гейденрейх и приезжавшего туда периодически А. И. Пушкина, соответственно, усвоив основы ленинградской школы, он с 1952-го по 1958 год работал в Пермском и Новосибирском театрах оперы и балета как характерный и гротесковый солист. В дальнейшем же стал развиваться в педагогическом направлении уже в Москве, в ГИТИСе, у ма-

ститого педагога Н. И. Тарасова (1958–1963). Это приводит его окончательно в учебный класс, и он в 1968–1996-е годы преподаёт в Московском академическом хореографическом училище; время от времени выпускает, помимо крепких профессионалов и видных премьеров, Александра Богатырёва, Вячеслава Гордеева, Валерия Анисимова, Александра Ветрова, Владимира Малахова, Николая Цискаридзе (ил. 4).

Ил. 4. Ученики 4-го класса МАХУ.
В центре — Илья Кузнецов
и Николай Цискаридзе

Его имя в еще большей степени растет в своем значении, когда он покидает Россию и начинает преподавать в Штутгартской школе Джона Кранко (с 1996). Вплоть до самой смерти в 2011 году его методику впитывают в себя стремящиеся к нему попасть европейские и американские танцовщики. Международное признание зафиксировали три его творческих вечера: в Нью-Йорке (2009), в Большом театре в Москве и Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (2010).

Из этой внешней биографической канвы ясен охват событий, лично пережитых, и лиц, повлиявших на становление, обретение собственного пути и рождение Мастера. П. А. Пестов оказался человеком системным, признавал, разумеется, систему подготовки артиста, сложившуюся до него и им перенятую (в первую очередь — вагановскую), в том смысле, что издавна, еще на ранних этапах учебы, начал осмысливать профессию, осознавать объем творческих и технологических задач. С этой целью вел записи уроков, полученных им от старых мастеров: Е. Н. Гейденрейх, А. И. Пушкина, Н. И. Тарасова, Ю. И. Плахта, В. И. Пономарева, В. М. Чабукиани... И это перешло в непрерывное занятие уже со своими учениками. Осталось огромное число записей комбинаций движений, которые он задавал новому поколению премьеров в разное время. Эти записи, полученные авторами от наследников, а также переданные им от других лиц, составляют сегодня некий неструктурированный пока архивный массив ценнейших сведений по истории отечественного балета и методике обучения. Указанный архив и лег в основу новой книги, о которой мы говорим. Это первая, и вполне состоявшая на сегодняшний день, систематизация педагогического наследия П. А. Пестова, проведенная его учениками очень ответственно.

В названии нет ни эмоциональных посылов лирико-романтического толка, ни надрывно-доказательной публицистики, часто сопровождающей высказывание о любимом человеке. Только практическая, педантичная (в стиле самого наставника) акция двух профессионалов, знающих, что Пестов в первую очередь — это бесконечная работа в классе, жестокое самоограничение, адская требовательность, неостановимый поиск совершенства. В этом авторы видят величие педагога, определявшего их личные судьбы, биографии их коллег, где бы те географически не находились, какую бы позицию не занимали (от артиста кордебалета до премьеры), и в конечном счете влиявшего на облик мужского балетного исполнительства во второй половине XX века (ил. 5).

Шесть уроков записаны до мельчайших подробностей и штрихов — так, что можно поступательно входить в проблематику данного, сегодняшнего класса, а в более широком плане — в поле балетного академизма. Культура изложения материала (цифры, схемы, музыкальный метраж, французская терминология, указания темпов, смены позиций и пр.) создает иллюзию при-



Ил. 5. П. А. Пестов на уроке поправляет Илью Кузнецова.
1-й слева — Николай Цискаридзе

и обработан. Но и то, что уже сделано Цискаридзе и Кузнецовым, ясно указывает на обобщающий характер педагогики Пестова. И. Кузнецов пишет: «В профессиональном балетном мире принято ценить и гордиться педагогической преемственностью. Через наставников Пестова легко прослеживаются линии к Пономареву, Гердт и Вагановой, к Легату, Вазем и Иогансону. Если предположить, что мастер хоть частично собрал в своей методике наследие великих мастеров прошлого, то его творчество, его школа, однозначно заслуживают внимания и подробного исследования» [1, с. 27] (ил. 6).



Ил. 6. И. Л. Кузнецов

сутствия в классе Пестова — от вариантов разогрева у палки до Adagio и Allegro на середине¹. В этих описаниях и комментариях к ним авторов ясно прочитываются мучительный тренинг, педантичность, переходящая в безжалостность и непреклонность, из которых, однако рождается Метод.

О Системе Пестова в целом мы пока не можем говорить. Обобщения такого рода станут возможны, когда весь его архив будет освоен

Действительно, в российском педагогическом балетном сообществе, исторически богатом славными именами, не мог, не должен затеряться П. А. Пестов — всеобъемлющий профессионал, стремившийся к совершенству, ради него принимавший немало жертв, пренебрегавший комфортом, материальным благополучием, режимом труда и отдыха. Последующим поколениям осталось освоить его наследие. С новой книгой «Шесть экзаменационных уроков классического танца П. А. Пестова» это будет нетрудно сделать.

¹ Приведены преимущественно записи уроков учащихся МАХУ классов 1992 и 1996 годов выпуска.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цискаридзе Н. М., Кузнецов И. Л. Шесть экзаменационных уроков классического танца П. А. Пестова: учеб. пособие. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 256 с.

REFERENCES

2. Ciskaridze N. M., Kuznecov I. L. Shest` e`kzamenacionny`x urokov klassicheskogo tancza P. A. Pestova: ucheb. posobie. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 256 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кочеткова Л. А. — артистка балета Большого театра России (1998–2014), аспирантка; lolaballet1410@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kochetkova L. A. — ballet artist of the Bolshoi Theatre of Russia (1998–2014), Postgraduate student; lolaballet1410@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 792

БЛОКОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ДРАМАТУРГИИ Н. С. ГУМИЛЁВА

Кумукова Д. Д.¹

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

В статье проводятся эстетические параллели между поэтической драматургией А. А. Блока и Н. С. Гумилева. В рассматриваемых произведениях для театра Гумилева («Дон Жуан в Египте», «Гондла», «Отравленная туника») обнаруживаются реминисценции в образной системе, характере конфликта и сюжетных построениях блоковских драм «Балаганчик» и «Роза и Крест». Анализ пьес поэта-акмеиста Гумилева, теоретически оппонирующего эстетике Блока, показывает, что новое художественное течение, нацеленное на «преодоление символизма», имеет родословную, восходящую не только к общим с символизмом истокам, но и к театральной философии Ф. Ницше.

Ключевые слова: Гумилев, Блок, поэтическая драма, «Дон Жуан в Египте», «Роза и Крест», акмеизм, символизм.

BLOK'S REMINISCENCES IN DRAMATURGY BY N. S. GUMILYOV

Kumukova D. D.¹

¹ Russian Institute of Arts History, 5, St. Isaac's square, Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article identifies and considers aesthetic parallels between A.A. Blok's and N. S/. Gumilyov's poetic dramaturgy. Such dramaturgic works by Gumilyov as *Don Juan in Egypt*, *Gondla* and *The Poisoned tunic* reveal the reminiscences of Blok's dramas *Balaganchik*, *The Stranger*, *The Rose and the Cross* in the figurative system, the nature of the conflict and plot constructions. The analysis of the plays by acmeist poet Gumilyov, theoretically opposed to Blok's aesthetics,

demonstrates that the new artistic movement aimed at “overcoming symbolism” not only has the common origin with symbolism, but also can be traced back to the theater philosophy of F. Nietzsche.

Keywords: Gumilyov, Blok, poetic drama, *Don Juan in Egypt*, *The Rose and the Cross*, acmeism, symbolism.

Драматургия Н. С. Гумилева за свою практически столетнюю историю не получила основательного научного осмысления и до настоящего времени остается темой малоизученной. Такая судьба поэтической драмы рубежа XIX–XX веков не является исключительной. Почти без внимания искусствоведов остается драматургическое наследие И. Ф. Анненского, Вяч. И. Иванова, Ф. Сологуба, В. Я. Брюсова, М. И. Цветаевой. Иную историю изучения произведений для театра получил А. А. Блок: его поэтические драмы становились объектом исследования для разных поколений ученых XX–XXI веков.

Драматургия Блока привлекала и всех великих режиссеров – современников поэта: В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова, К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко. Мейерхольд поставил «Балаганчик» (1906, 1914) и «Незнакомку» (1914), хотел работать над «Королем на площади», «Песней Судьбы», «Розой и Крестом»; Таиров мечтал об открытии театрального сезона в 1916 году спектаклем «Роза и Крест»; Вахтангов начинал репетировать «Незнакомку», хотел ставить «Розу и Крест». Наконец, Станиславский и Немирович-Данченко с 1916-го по 1919 год работали над постановкой «Розы и Креста» в Художественном театре (спектакль не состоялся).

В отличие от блоковской драматургии, пьесы Гумилева привлекали театр значительно в меньшей степени. Исследователь русского театра начала XX века Д. И. Золотницкий невниманию сцены к произведениям Гумилева объяснял тем, что пьесы были «непонятыми при жизни и запретными после смерти» [1, с. 3] поэта.

Драматургия Н. С. Гумилева рождается в те же годы (1900–1910), что и драматургия А. А. Блока. Первое произведение для театра Гумилева — «Шут короля Батиньоля» — написано в том же 1906 году, что и «Балаганчик» — первая пьеса Блока. Поскольку «Шут короля Батиньоля» не сохранился, весь драматургический цикл Гумилева открывается драмой «Дон Жуан в Египте» (1911), дающей основания говорить о содержательных параллелях с «Балаганчиком» — при всей разнице эстетических устремлений двух драматургов.

Эпоха рубежа XIX–XX веков характеризуется обращением поэтов к драматургии (Анненский, Сологуб, Вяч. Иванов, Брюсов, Блок, Гумилев, Цветаева).

Специалист по символистскому искусству Ю. К. Герасимов объясняет приход «всех известных поэтов символизма» к драме стремлением доказать жизнеспособность и универсальность своего направления прорывом «из субъективной сферы лирической поэзии в сферу объективного и “публичного” искусства театра» [2, с. 254].

Теми же мотивами можно объяснить и приход Гумилева в драматургию. Его потребность в объективном жанре как в форме, призванной продемонстрировать необходимость утверждения акмеизма, может быть подтверждена тем обстоятельством, что принципы нового направления провозглашались в то же самое время, когда стали появляться произведения поэта для театра. На это совпадение указывали разные исследователи [1, с. 14; 3, с. 35], да и сам Гумилев, по сути, отметил эту связь, назвав книгу «Чужое небо», куда вошла пьеса «Дон Жуан в Египте», своим первым акмеистическим сборником ¹.

Вопреки вышеизложенному, смею предположить, что в данном вопросе приверженность художника к тому или иному направлению не имеет принципиального значения. Драматургия здесь нужна и важна поэту именно как объективный вид творчества; и слова С. М. Городецкого, сказанные по отношению к Блоку, о том, что «театр был первым его исходом из узкого круга лирики, — исходом, которого он искал всю жизнь» [4, с. 81], вероятно, можно также отнести и к Гумилеву.

Автор статьи о гумилевском сборнике «Чужое небо» Т. А. Мелешко отмечала, что пьеса «Дон Жуан в Египте» была «задумана отчасти как полемический диалог с автором “Балаганчика” о путях и возможностях развития лирического театра» [3, с. 24]. Действительно, полемический настрой у идеолога нового направления, долженствующего преодолеть прежнее увлечение символизмом, в отношении «Балаганчика» не мог не появиться. Гумилев, по сути, отрицает драматургическую состоятельность блоковской «лирической трилогии» («Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади»). В своей статье «Театр Александра Блока» (1918) он пишет: «Театрального же в них нет ничего, кроме модной в то время ломки веками выкристаллизовавшихся форм отношений между двумя сторонами рампы, оказавшихся не под силу тогдашним актерам и авторам» [5, с. 31].

Ведя этот эстетический спор, Гумилев создает пьесу, образная картина которой парадоксально перекликается с блоковской. В «Дон Жуане» Гумилева возникает схожая схема взаимодействия масочных персонажей, олицетворяющих собой различные начала в человеке. Если у Блока маски Пьеро, Арлекина и Коломбины воплощали (в порядке перечисления) мечтательность, чувственность

¹ Пьеса «Дон Жуан в Египте» была опубликована в 1912 г., статья «Наследие символизма и акмеизм», ставшая манифестом нового направления, — в 1913-м.

и женственность; то у Гумилева эта треугольная схема несколько усложняется. Дон Жуан, сохраняя свою мифологическую родословную чувственного героя, несет и поэтическую мечтательность блоковского Пьеро, которая противопоставляет персонаж Дон Жуана персонажу его слуги — практичному приспособленцу Лепорелло. В пьесе Гумилева Дон Жуан и Лепорелло, подобно блоковским Пьеро и Арлекину, оказываются соперниками в любви. (Предметом страсти становится дочь торговца свиньями, американка Мисс Покэр). У Блока Арлекин уводит невесту Пьеро; у Гумилева, в финале пьесы, Дон Жуан — невесту Лепорелло. С учетом проведенной аналогии Мисс Покэр Гумилева можно рассматривать в качестве вариации блоковской Коломбины (как маски возлюбленной, как образа вечной женственности).

«Поэтичность» Дон Жуана претворяется в разыгрывании характерной «донжуанской» партии. Герой ведет свою обольстительную игру не ради достижения конкретной цели, он играет в значении «творит» и в этом смысле оказывается художником, поэтом, житетворцом. Для оформления «поэтического» пути героя Гумилев создает египетские декорации. «Египет / египетское», по замечанию исследователя В. В. Кудасовой, «в системе гностических символов означает “животное”, чувственное начало в человеке. А фраза “покинуть Египет” подразумевает уход от “чувственного и материального” и стремление к Земле Обетованной через Красное Море и пустыню» [6]. Таким образом, Дон Жуан, являющийся, согласно своей историко-культурной судьбе, чувственным Арлекином, в пьесе Гумилева обретает черты своего антипода — мечтательного, возвышенного Пьеро. Не случайно поэтический монолог героя Гумилева предваряет ремарка «мечтательно», которая неоднократно сопровождает прямую речь Пьеро у Блока. Сам же монолог Дон Жуана — это стихи настоящего поэта:

Дон Жуан: (мечтательно)
 Земля во мгле;
 Задумчивое устье Нила,
 И я плыву на корабле,
 Где вы сидите у ветрила.
 <...> Победоносная любовь
 Нас коронует без короны
 И превращает в пламя кровь
 И в песню — лепет иступленный.
 [7, с. 45; 49]

Добавление поэтической мечтательности к традиционной чувственности Дон Жуана уводит его образ от односторонней трактовки, характеризующей блоковские маски. С этим тезисом косвенно перекликается характеристика

Дон Жуана, данная исследователем В. М. Сечкаревым: «Дон Жуан силен, его любовь ненасытна, но где-то он в ней артист, она связана с поэзией, она красива» [8]. Автор цитируемых слов, вольно или невольно, указывает на сопряжение двух начал человеческой натуры, в образной системе Блока названных Арлекином и Пьеро.

Ироничный автобиографический подтекст гумилевской пьесы также рифмуется с «Балаганчиком», отразившем в трио из Пьеро, Арлекина и Коломбины тройственный союз А. А. Блока, А. Белого и Л. Д. Блок. Относительно «Дон Жуана в Египте» существует свидетельство сына поэта, Л. Н. Гумилева, о том, что в образе американки Мисс Покэр драматург изобразил А. А. Ахматову, а в образе Лепорелло — поэта и ученого-востоковеда В. К. Шилейко, ставшего вторым мужем поэтессы. О связи Шилейко с «египетской» темой рассказала уже в 1960-е годы сама Ахматова своему литературному секретарю, поэту и мемуаристу А. Г. Найману. Ее комментарии по поводу вступления во второй брак он записал так: «Это всё Коля и Лозинский: “египтянин! египтянин!..” — в два голоса. Ну, я и согласилась» [9, с. 79]. Соответственно, в пьесе Гумилева Лепорелло представлен «известнейшим во всей Европе» ученым-египтологом, профессором и деканом.

Напрашивается вывод о том, что диалог образной системы «Дон Жуана в Египте» и «Балаганчика» нужен Гумилеву для утверждения идей новой школы, и в том числе, путем отрицания старой, или, как говорил В. М. Жирмунский, путем «преодоления» символизма. Практически о том же писала Мелешко, считавшая пьесу Гумилева о Дон Жуане «драматургическим манифестом нового течения, попыткой разыграть в лицах и драматических ситуациях процесс “преодоления символизма”» [3, с. 35].

При всем этом драматургию Блока можно признать задающей образную систему, характер конфликта и тематику драматических произведений Гумилева. Так, пьеса «Гондла» (1917) по всем перечисленным параметрам вызывает ассоциации с блоковской «Розой и Крестом» (1913), хотя, Гумилев отказывал в драматичности героям этой пьесы Блока, называя их «какой-то колонией толстовцев, где каждый без спора и колебания делает то, что ему скажет другой» [5, с. 32]. В этой первой крупной (состоит из четырех актов)² драме поэта, обращенной, как «Роза и Крест», к древней истории³, конфликт складывается из столкновения крайних начал человеческой природы: мечтательно-возвышенного / поэтического и неодухотворенного / звериного (согласно образной системе произведения, «лебединой» / христианской Ирландии и «волчьей» / языческой Исландии).

² До «Гондлы» все пьесы Гумилева были одноактными миниатюрами.

³ Время действия «Гондлы» — X—XI вв.; «Розы и Креста» — начало XIII в.

Герой пьесы Гондла — поэт, ирландский скальд, «лебедь», несущий идею безмерности человеческого духа — оказывается в волчьей стае, человеческих законов не знающей. Такой сюжет свидетельствует о неоромантическом аспекте драмы⁴.

Персонаж Гондлы обнаруживает черты неоромантического героя, в одиночку сопротивляющегося окружающему миру, но не вступая с ним в непосредственную борьбу. В этом аспекте важна характеристика образа Гондлы, данная Золотницким: «Героем драмы выступал избранник судьбы и одновременно изгой. Сын скальда и скальд, отмеченный божьим даром, он был отвергнут чужой, черствой средой. К тому же внешне ущербный, горбатый, он был духовно могуч и прекрасен, его взор различал добрые знаки с небес» [1, с. 22]. Здесь исследователь, по сути, говорит о неоромантической двойственности героя, которая свойственна и блоковскому Бертрону из «Розы и Креста»: в нем также высокое благородство снижается отсутствием собственно героического начала, внешней ущербностью, «низкой, смешной и ничтожной породой», по словам Изоры.

Иного плана амбивалентность героини «Гондлы» Леры («она же Лаик, знатная исландская девушка»), имеющей два лика: дневной и ночной, совмещающих противоположности — волчье и лебединое начала. На вопрос Гондлы о причинах ее былой веселости Лера отвечает:

Вспоминаешь ты Леру дневную,
Что от солнца бывает пьяна,
А печальную Лаик ночную
Знает только седая луна.
[10, с. 77]

Оба начала борются в ней как разнонаправленные стремления к взаимоисключающим друг друга ценностям: земным и божественным. Родословная такой разорванности вновь ведет к блоковскому «Балаганчику» с его символистскими образами. Гумилевская Лера, подобно блоковским Коломбине и Изоре, оказавшись в ситуации выбора между мечтателем-поэтом Гондлой и чувственным любовником Лаге, выбирает «земной вариант». Она отказывается от своего ночного начала по имени Лаик и остается дневной Лерой.

Лера:

Так? Ну, помни обет мой веселый:
Чуть погаснет на западе луч,
Лаик будет за дверью тяжелой,

⁴ Неоромантизм, в отличие от классического романтизма, снижает идеализированную высоту героя, сохраняя при этом его конфликт с миром.

И у Лаге окажется ключ.
Он войдет к ней, ее он измучит
Ненасытным желаньем мужским.
Он ее наслаждаться научит,
И смирится она перед ним.
И на месте тоскующей Лаик
Будет Лера и ночью и днем,
Неустанно тебя проклиная,
Называя трусливым щенком.
[10, с. 101–102].

Но в финале поэтическое, одухотворенное начало одерживает победу над земной, черствой плотью. Гондла кончает жизнь самоубийством, отказываясь от телесной оболочки. И хотя перед смертью герой превращается из мнимого короля в настоящего⁵, реальную царскую власть он отвергает, освобождаясь от земных уз и преодолевая личностное начало:

Там, в стране, только духам известной,
Заждались короля своего,
Мой венец не земной, а небесный,
Лаик, терны — алмазы его.
<...> Нет, я звездный король и надзвездный,
Что земле я и что мне земля?
Лебедям короли бесполезны,
И не надо волкам короля!
[10, с. 101; 110]

Самоубийство Гондлы можно сравнить со смертью блоковского Бертрана, испытывающего «неземную сладость» исчезновения, гаэтановскую Радость–Страдание. У Блока Бертран перед смертью говорит о блаженстве:

О, какая мука!
И сладость — за мукою вслед!
Неземная сладость
Повеяла в сердце!
Как ночь прекрасна!
[11, с. 243]

И у Гумилева Гондла перед самоубийством тоже признается в радости ухода:

⁵ Не являясь принцем крови, Гондла становится королем путем передачи власти от отца-скальда, в свое время избранного на ирландский престол, к сыну по завещанию.

(Ставит меч себе на грудь)

Вот оно. Я вином благодати
Опьянился и к смерти готов,
Я монета, которой Создатель
Покупает спасенье волков.

(Закалывается)

Лаик, Лаик, какое бессилье!
Я одну тебя, Лаик, любил...
Надо мною шумящие крылья
Налетающих ангельских сил.

(Умирает)

[10, с. 113–114]

Мотив жертвенности, обусловленный высокой целью, вызывает и другую содержательную параллель — с трагедией Цветаевой «Ариадна» (1924), в которой герой Тезей отказывается от своей любви, добровольно уступая Ариадну богу Вакху ради ее безмерного, вечного, божественного счастья. Тезей преодолевает личные чувства, земную ограниченность, убивая в себе минотавра, т. е. животное начало в человеке, что и позволяет Вакху назвать Тезея богом. Так и Гондла ради преодоления варварской природы волков и обращения их в лебедей платит жизнью, утверждая тем самым победу духа в борьбе земного и божественного.

В двуликой Лере также побеждает «лебединое», ночное начало. Она в итоге тоже избирает неземной путь, отправляясь в ладье с мертвым Гондлой «дорогой невозможной» «по ночным и широким волнам»:

Лера:

Так уйдем мы от смерти, от жизни
— Брат мой, слышишь ли речи мои? —
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

[10, с. 101]

Блаженство конца, воспеваемое гумилевскими Лерой и Гондлой, как и блоковским Бертраном, укладывается в эстетическую философию Ф. Ницше. Театральная концепция немецкого философа предполагает растворение индивидуального начала, слияние героя с мировой музыкальной стихией в трагическом восторге уничтожения. В рецензии на пьесу «Гондла», написанной близким другом Гумилева Ларисой Рейснер⁶, содержится отсылка

⁶ История любви Н. С. Гумилева и Л. М. Рейснер развивалась в период создания пьесы «Гондла». Лариса Рейснер стала прототипом героини Леры-Лаик. 8 ноября 1916 г. в

к пониманию древней трагедии как единому лону религиозно-культурных начал: «Как ни ослепителен крест, он подчиняется законам старой, языческой правды, вещему обряду трагических игр» [12, с. 264]. Этот древний трагический обряд, явленный Ницше как борьба и взаимодействие двух — дионисийской и аполлинийской — стихий, у Гумилева претворяется в конфликте музыкально-одухотворенного и земного, обытовленного начал.

В этом смысле трагедия «Отравленная туника» (1918) — еще один пример включения в образную картину пьесы таинственных сил невидимой стихии, так или иначе управляющей происходящим.

Героиня трагедии, тринадцатилетняя царица Зоя, подобно блоковской Изоре, испытывает тоску по чему-то неизведанному, по любви, по страсти. Признания блоковской и гумилевской героинь обнаруживают общие мотивы.

У Блока Изора рассказывает Алисе о постоянно звучащей в ней песне таинственного рыцаря:

В сердце моем — весна.
<...>Нынешней ночью
Странный приснился мне сон <...>
Встал предо мною неведомый рыцарь <...>
«Странник! Странник!» — вскрикнула я <...>
Видела ты, что подушку мою
Я зубами рвала!
И рубашку рвала на плече!
Слышишь ты, как сердце стучит...
И в ушах — этот вечный напев:
«Радость—Страданье...»
Песня мне спать не дает...
[11, с. 184, 185–186, 188]

У Гумилева Зоя при первой встрече с поэтом Имром признается в своем любовном томлении:

Я целовала гладкие каменья,
Которые выбрасывало море,
Я целовала лепестки жасмина,
Который вырос под моим окошком.
Когда мне становилось очень больно,
Тогда свои я целовала руки,

письме к Рейснер Гумилев признавался: «...я начинаю писать новую пьесу, причем, если Вы не узнаете в героине себя, я навек брошу литературную деятельность...» // Гумилев Н. С. Собр. соч.: в 3 т. М., 1991. Т. 2. С. 198.

Меня ж с тех пор, как мать моя скончалась,
Никто ни разу не поцеловал.
[13, с. 154–155]

В итоге Зоя отдается страсти; ее душу охватывает стихия, носителем которой становится поэт Имр. В образе «бродячего царя-поэта» Имра можно увидеть параллель с блоковским странником-певцом Гаэтаном из «Розы и Креста»: они оба — посланцы некоего неизвестного мира, манящего к себе тоскующие души, и оба обладают музыкальными чарами. Зоя попадает под воздействие этих чар, которым она противостоять оказывается не в силах:

Мне хорошо и страшно.
Я слышу будто звон далеких арф
Бесчисленных, и ветер слишком знойный
И слишком пряный... я — как облака,
Что тают в полдень в небе просветленном,
И я не знаю, что со мной такое.
[13, с. 184–185]

Истоки этой стихии — по ту сторону добра и зла, и потому Зою не могут удержать понятие нравственности, положение царевны, долг перед отцом — императором Византии и женихом — царем Трапезондским. Ее непреодолимо влечет завораживающий голос поэта. После своей первой встречи с Имром она говорит Трапезондскому царю:

А ты мне скажешь,
Что у меня глаза, как у газели,
Что жарок рот мой, что с моею грудью
Сравнятся блеском только зеркала?
<...> Высокий, он казался мне виденьем,
Его глаза светились словно звезды,
Его уста краснели, словно роза,
А речь звучала, как биенье сердца.
[13, с. 168]

Зое Имр кажется видением потому, что его происхождение неоднозначно, также как и неоднозначно происхождение Гаэтана, песня которого тревожит и манит Изору. Очарованность, или зачарованность, поэтом, как неким фантастическим миром, и приводит Зою к отказу от принятых норм, превращая ее в «отравленную брачную тунику», несущую гибель. «Отравленной туникой» называет Зою императрица Византии Феодора, указывая, по сути, на иную природу ее «зла», отличную от природы «зла» самой Феодоры, знающей «все притоны и таверны». Благородный же Царь Трапезондский не может оста-

ваться в жизни, где рухнули все привычные для него ценности (правда, честь, идеал), и где таинственным образом в наивной девочке совместились «кроткий ангел с демоном свирепым». Он умирает, бросаясь вниз с высоты собора Святой Софии.

Это слияние ангела с демоном — не определение образа Зои, а характеристика поэтической стихии, добра и зла не ведающей. Не о той ли таинственной стихии говорит современный исследователь русской драматургии конца XIX – начала XX века О. К. Страшкова, замечая, что «в образах личности творящей (Гафиз, Гондла) отражена уверенность акмеиста в том, что только поэзия является формой освобождения тайных сил вселенной» [14, с. 172]?

В целом можно сказать, что носителями этой «музыкальной» стихии становятся герои драматических произведений Гумилева — Дон Жуан, Актеон (герой одноименной драмы), Гондла, Гафиз (герой пьесы-сказки «Дитя Аллаха»), Имр, преодолевшие земную природу и своим поэтическим даром взломавшие границы принятых «человеческих, слишком человеческих» норм. Здесь также напрашиваются параллели между героями пьес Блока и Гумилева. Можно сделать вывод, что драматургическое творчество двух поэтов, своего рода эстетических оппонентов, восходит к музыкально-синтетической концепции театра⁷, сформировавшейся на рубеже XIX–XX веков под влиянием театральной философии Ницше. Отсюда и постоянное ощущение присутствия некой таинственной силы, управляющей всем происходящим; отсюда и герои, оказывающиеся посланцами этой силы (или «мировой музыки», согласно формуле Блока), отсюда, наконец, и образы этих героев, рождающихся вне добра и зла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Золотницкий Д. И. Театр поэта // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 3–38.
2. Герасимов Ю. К. В. Я. Брюсов и условный театр // Театр и драматургия: Труды ЛГИТМиК. Вып. 2. Л.: ЛГИТМИК, 1967. С. 253–273.
3. Мелешко Т. А. Одноактная пьеса в стихах «Дон Жуан в Египте» в составе поэтического сборника Николая Гумилева «Чужое небо» // Неординарные формы русской драмы XX столетия. Вологда: Русь, 1998. С. 24–35.

⁷ Термин «музыкально-синтетическая концепция театра», означающий воплощение музыкальной сущности визуальными образами, был введен историком и теоретиком театра В. И. Максимовым на основе анализа эстетических систем В. И. Иванова, А. Белого, А. Н. Скрябина, А. А. Аппиа. Термин используется в его докторской диссертации «Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто» (2001), монографиях: «Век Антонена Арто» (2005), «Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века» (2014) и др.

4. Городецкий С. М. Воспоминания об Александре Блоке // Печать и революция. 1922. № 1. С. 75–88.
5. Гумилев Н. С. Театр Александра Блока // Александр Блок: Новые материалы и исследования: Литературное наследство. М.: Наука, 1993. Т. 92. Кн. 5. С. 31–34.
6. Кудасова В. В. Пьеса Н. Гумилёва «Дон Жуан в Египте» в культурной парадигме Серебряного века // Гумилёвские чтения: сб. материалов. 2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumilev.ru/print.phtml?aid=195083595> (дата обращения: 01.11.2019).
7. Гумилев Н. С. Дон Жуан в Египте // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 39–51.
8. Сечкарев В. М. Гумилев – драматург [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gumilev.ru/about/1/> (дата обращения: 01.11.2019).
9. Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989. 300 с.
10. Гумилев Н. С. Гондла // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 70–116.
11. Блок А. А. Роза и Крест // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Художественная литература, 1961. Т. 4. С. 168–246.
12. Рейснер Л. Н. Гумилев. «Гондла» // Летопись. 1917. № 5–6. С. 262–264.
13. Гумилев Н. С. Отравленная туника // Гумилев Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 150–211.
14. Страшкова О. К. Воплощение неомифологического сознания акмеистов в драматургических произведениях Н. Гумилева // Вестник Ставрополь. гос. ун-та. 2006. № 46. С. 165–173.
15. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: РГИСИ, 2014. 304 с.

REFERENCES

1. Zolotnickij D. I. Teatr poeta // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskustvo, 1990. S. 3–38.
2. Gerasimov YU. K. V.YA. Bryusov i uslovnij teatr // Teatr i dramaturgiya: Trudy LGITMiK. Vyp. 2 L.: LGITMIK, 1967. S.53 S. 253–273.
3. Meleshko T. A. Odnoaktnaya p'esa v stihah «Don ZHuan v Egipte» v sostave poeticheskogo sbornika Nikolaya Gumileva «CHuzhoe nebo» // Neordinarnye formy russkoj dramy HKH stoletiya. Vologda: Rus', 1998. S. 24–35.
4. Gorodeckij S. M. Vospominaniya ob Aleksandre Bloke // Pechat' i revolyuciya. 1922. № 1. S. 75–88.
5. Gumilev N. S. Teatr Aleksandra Bloka // Aleksandr Blok: Novye materialy i issledovaniya: Literaturnoe nasledstvo. M.: Nauka, 1993. T. 92. Kn. 5. S. 31–34.
6. Kudasova V. V. P'esa N. Gumilyova «Don ZHuan v Egipte» v kul'turnoj paradigme

- Serebryanogo veka // Gumilyovskie chteniya: sb. materialov. 2006 [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.gumilev.ru/print.phtml?aid=195083595> (data obrashcheniya: 01.11.2019).
7. *Gumilev N. S. Don ZHuan v Egipte* // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 39–51.
 8. *Sechkarev V. M. Gumilev – dramaturg* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.gumilev.ru/about/1/> (data obrashcheniya: 01.11.2019).
 9. *Najman A. G. Rasskazy ob Anne Ahmatovoj*. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1989. 300 s.
 10. *Gumilev N. S. Gondla* // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 70–116.
 11. *Blok A. A. Roza i Krest* // Blok A. A. *Sobr. soch.*: v 8 t. M.; L.: Hudozhestvennaya literatura, 1961. T. 4. S. 168–246.
 12. *Rejsner L. N. Gumilev. «Gondla»* // *Letopis'*. 1917. № 5–6. S. 262–264.
 13. *Gumilev N. S. Otravennaya tunika* // Gumilev N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody. Stat'i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 150–211.
 14. *Strashkova O. K. Voploshchenie neomifologicheskogo soznaniya akmeistov v dramaturgicheskikh proizvedeniyah N. Gumileva* // *Vestnik Stavropol'. gos. un-ta*. 2006. № 46. S. 165–173.
 15. *Maksimov V. I. Modernistskie koncepcii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy v teatre HKH veka*. SPb.: RGISI, 2014. 304 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кумукова Д. Д. — канд. искусствovedения; dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kumukova D. D. — Cand. Sci. (Arts); dkumukova@yandex.ru

УДК 7.01

ЭВОЛЮЦИЯ ХРОМАТИЧЕСКИХ КЛАВИАТУР ГАРМОНИК И ИХ МЕСТО В СОХРАНЕНИИ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ОБРАЗОВАНИЯ

*Кравцов Н. А.*¹

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

В статье рассматриваются линии эволюции хроматических клавиатур гармоник. Показаны усовершенствования клавиатур в зависимости от духовных запросов общества и различных условий функционирования в музыкальных жанрах с XIX по XXI век. Раскрыты пути преодоления назревших проблем в современном исполнительстве и педагогике аккордеонно-баянной культуры.

Ключевые слова: аккордеон, концертино, баян, кнопочный; аккордеон, эволюция, клавиатура, гармоника, диатоника, хроматика, традиционная, музыка, академическое, творчество, образование.

CHROMATIC HARMONIC KEYBOARDS AND EVOLUTION OF THEIR PLACE IN THE PRESERVATION OF ACADEMIC TRADITIONS OF EDUCATION

*Kravtsov N. A.*¹

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

This article discusses the evolution lines of chromatic harmonic keyboards. Keyboard improvements are shown depending on the spiritual needs of society and various operating conditions in musical genres from the 19th century to the 21st century. Ways of overcoming urgent problems in modern performance and pedagogy of accordion-culture are revealed.

Keywords: accordion, concertina, button accordion, button accordion, evolution, keyboard, harmonica, diatonic, chromatic, traditional music, academic creativity and education.

Сегодня композиторское творчество и искусство игры на гармониках опираются на инструменты с двумя различными типами клавиатур — клавиш-

ными и кнопочными. Существование двух типов клавиатур у одного вида инструментов объясняется разными историческими процессами в эволюции их конструкций, которые развивались параллельными курсами на протяжении более двухсот лет. С одной стороны, это продукт мировой музыкальной культуры — органно-фортепианная клавиатура, с другой — многочисленные кнопочные системы клавиатур аккордеонов. Обе линии инструментов оказались востребованными современниками и оказались способными удовлетворить музыкально-эстетические потребности и духовные запросы общества.

В русле развивающегося искусства современная аккордеонно-баянная культура воспринимается как неординарное явление в музыке XXI века. Ее отличает активная интеграция гармоник во все сферы деятельности музыкальной культуры: творческую, исполнительскую, педагогическую, производственную и издательскую. Практически во всех музыкальных жанрах профессионального и традиционного искусства мы обнаруживаем их заметное влияние. В русле сложившейся интеграции нас интересует понимание положения и перспективы хроматических гармоник в важнейшей сфере — академическом жанре.

Усовершенствования и историческое формирование обеих клавиатур проходили на фоне различных временных эпох и стилей, где закономерности инструментального развития прослеживаются очень отчетливо. Они тесно связаны с такими сферами жизни общества, как быт, музыкально-эстетическое воспитание, творчество и образование. Наличие вузовской системы подготовки и непрерывного профессионального образования может служить индикатором признания обществом важной роли гармоник в формировании духовных ценностей.

Профессиональное и предпрофессиональное образование являются основным звеном в формировании кадров для аккордеонно-баянной культуры. Оно базируется на двух хроматических инструментах — клавишном аккордеоне и кнопочном аккордеоне (баяне). Различие в клавиатурных устройствах обоих инструментов наложило свой отпечаток на процесс подготовки специалистов для различных музыкальных жанров современной музыки. Так, если в жанрах народной музыки, джазе, кроссовере и других существенное место занимает импровизационное начало, порой с элементами нематериального сохранения музыкального стиля, то в академическом жанре, напротив, автор сочинения полностью фиксирует текст и защищает свое авторство различными юридическими актами. По сравнению с рояльной, более компактное размещение клавиш-кнопок октавы у кнопочных клавиатур было замечено композиторами рубежа XX и XIX веков, интенсивно использовавшими музыкальные построения с необычайно широко разнесенными голосами. В современном репертуаре академического сольного исполнительства явственно обозначились преимущества кнопочного аккордеона (баяна), где доминируют оригинальные сочинения, специально

написанные для исполнения на кнопочных системах. Сегодня большинство этих ярких оригинальных сочинений, созданных крупнейшими композиторами современности, невозможно исполнить на клавишном аккордеоне без искажений авторского текста. Особенно это очевидно в отечественном баянном искусстве, где российские баянисты задают тон всему образовательному и исполнительскому процессу. В академическом образовании из-за конструктивных отличий клавиатур возникает двойной подход в подготовке специалистов по единому для двух инструментов образовательному стандарту. Полноценное участие аккордеонистов в сохранении творческого наследия А. Холминова, С. Губайдуллиной, Г. Банщикова, Ю. Шишакова, А. Кусякова, Е. Подгайца, А. Репникова, Вяч. Золотарёва, Г. Шендерёва и многих других представляется весьма сомнительным.

Сегодняшнее состояние инструментария есть отражение двухсотлетней эволюции хроматических гармоник. Она проходила на фоне апробированных практикой процессов формирования органно-фортепианной клавиатуры. Так, простейшие диатонические клавиатуры гармоник в ходе развития обнаруживают сходные с рояльной тенденции усовершенствования.

Напомним исторически обусловленные этапы формирования органно-фортепианной клавиатуры, которые нам известны с I в. до н. э.

Во-первых, у ранних гидравлосов¹ выдвижные клавиши были заменены более удобными нажимными. Чтобы выдвинуть выдвижную клавишу, необходимо было сначала захватить рычаг и только потом его выдвинуть. В отличие от нажимных клавиш выдвижные нуждались в двух движениях, что усложняло процесс исполнения. Позднее в конструкциях переносных органов-портативов применялись наряду с нажимными клавишами и выдвижные. Вскоре последние окончательно были вытеснены нажимными.

Во-вторых, размеры клавиш были различными и менялись в зависимости от особенностей звукообразования инструментов. Так, например, у клавикордов, на которых играли четырьмя пальцами, клавиши были маленькими, что позволяло получить звуковысотную вибрацию (*Bebung*). Удлиненные клавиши рояля позволяли путем плавного скольжения по ним получать дополнительные тембровые оттенки. Помимо этого создавались идеальные эргономические условия для адаптации различных по анатомическим строениям рук музыкантов. С использованием пяти пальцев при игре стабилизировался размер шага между клавишами у рояля и пианино, который остановился на размере в 22 мм.

В-третьих, диатонические клавиатуры пополнялись полутоновыми клавишами до тех пор, пока их количество в одной октаве не достигло двенадцати.

¹ Гидравлос — водяной орган, в камере которого постоянное давление воздуха обеспечивалось гидравлическим устройством. Был изобретен в III в. до н. э. механиком Ктезибием.

После чего начался исторический процесс кристаллизации равномерно темперированного строя, получивший свое окончательное решение в творческой практике великого И. С. Баха.

В-четвертых, расширение диапазона инструментов приводило к разрастанию клавиатурного щита из-за увеличения количества октав.

В-пятых, в научных и экспериментальных целях изготавливались клавиатуры, имеющие в октаве свыше двенадцати клавиш. Так, гармонийум Эйтца имел 52 клавиши и 104 тона в одной октаве. Подобные конструктивные разработки преследовали цель приблизить клавишные инструменты к чистому строю Пифагора. Среди инструментов, имеющих большее количество клавиш в одной октаве, — гармонийумы Гельмгольца, Бозанкета, энгармонийум Танака. Последний был даже использован для исполнения полифонических сочинений И. С. Баха и органных сонат Мендельсона. Клавиатура энгармонийума Танака визуально сохраняла черты органно-фортепианной клавиатуры, что не отталкивало, а помогало музыкантам в ходе исполнительского эксперимента играть на ней (рис. 1).

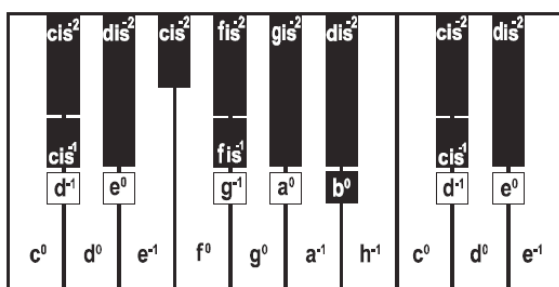


Рис. 1. Клавиатура Танака

В XV веке клавиры с 12 клавишами в одной октаве практически сформировались. И все же из-за царившего неравномерно-темперированного строя в XVI – XVII вв. продолжалось изготовление клавиатур с меньшим числом тонов в октаве (рис. 2)².



Рис. 2. Органно-фортепианные клавиатуры с меньшим числом тонов в октаве

² Иллюстрации из кн.: Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. Энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 821.

Скорее всего, на рисунках изображены нижние октавы инструментов, где отсутствие полного комплекта 12 ступеней для исполнения генерал-баса выдает неравномерно темперированный строй.

Поиски новых конструкций хроматических клавиатур двенадцатиступенного равномерно-темперированного строя занимали особое место в эволюции клавишных инструментов. Экспериментам подвергались клавиры и фортепиано. Начиная с XIX века молодая гармоника послужила великолепным полигоном для таких опытов. Ниже показаны гармоника-флейта (harmoniflut) с заимствованной у рояля клавиатурой (рис. 3) и елецкая рояльная гармоника производства 1910 года, Россия (рис. 4).



Рис. 3. Гармоника-флейта производства 1852 года. Франция



Рис. 4. Елецкая рояльная гармоника производства 1910 года. Россия

До XIX столетия единственной клавиатурой для всех клавишных инструментов была известная органная и рояльная. После того как в начале XVIII века

итальянский мастер Бартоломео Кристофори заимствовал ее в конструкции изобретенного фортепиано, отечественное музыкознание стало именовать клавиатуру «органно-фортепианной».

Попытки преобразовать органно-фортепианную клавиатуру, с целью упростить игру на ней, предпринял в XX столетии С. Кисленко. Он предложил все 12 хроматических клавиш октавы сделать одинаковой формы, где в продольном сечении выполнил их в виде трапеции, а саму клавишу изготовил с горбинкой-выступом как у черных клавиш. Такое устройство позволяло играть в любой тональности одинаковой топографией и аппликатурой, что упрощало игру. Однако это позитивное решение наносило сокрушительный удар по сохранению творческого наследия, так как неизмеримо увеличивалось расстояние между клавишами при взятии одной октавы (рис. 5). По этой причине исполнение сочинений, например венских классиков, становилось невозможным.

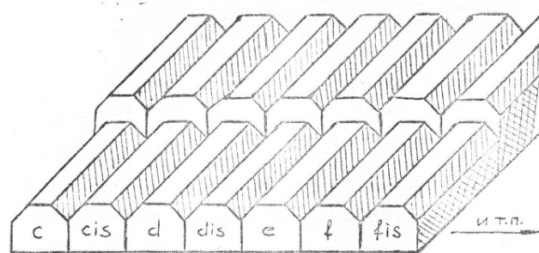


Рис. 5. Клавиатура С. Кисленко

В XIX столетии формирование клавиатур клавишных инструментов стало сродни социальным революциям: так много было предложено в музыке новых систем и эргономических усовершенствований.

Особое место в ряду хроматических клавиатур занимает клавиатура Пауля Янко, улучшенная Франке и Блютнером (1887) [1, с. 134]. В клавиатуре П. Янко два ряда клавиш 12 хроматических звуков были размещены в каждом из них в последовательности одного тона (рис. 6).

	C#	D#	F	G	A	H
C	D	E	F#	G#	A#	

Рис. 6. Схема тонов октавы на клавиатуре Пауля Янко

При последовательном дублировании двух основных и четырех дублирующих рядов можно добиться такого же результата в транспонировании по тональностям, как и на клавиатуре С. Киселенко. Но уже расстояние между клавишами интервала октава заметно уменьшается. Однако эта клавиатура не нашла широкого применения в клавишных инструментах. Причину этого наиболее точно и метко охарактеризовал известный советский пианист и педагог С. И. Савшинский, который считал, «чтобы играть на клавиатуре Янко пианисту надо переучиваться, а не доучиваться» [2, с. 199].

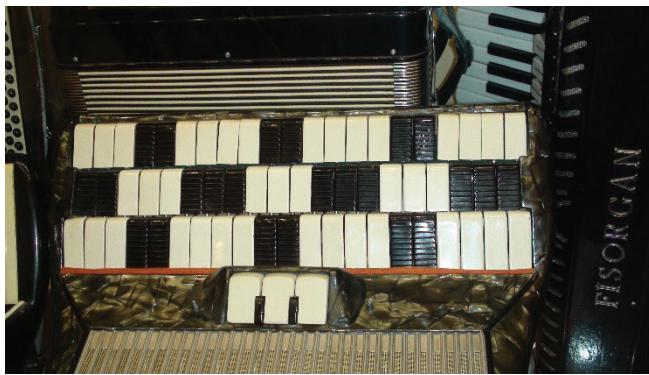


Рис. 7. Аккордеон с дублирующим третьим рядом клавиш у клавиатуры системы П. Янко. Италия. 1927 г.



Рис. 8. Аккордеон с кнопочной клавиатурой системы П. Янко. Италия. 1927 г.

В историческом процессе формирования органно-фортепианной клавиатуры, начало которого восходит к III в. до н. э., выкристаллизовался ее основной принцип размещения клавиш в однорядной (!) последовательности полутона. Эпохальная трансформация форм ее клавиш от пентатоники к диатонике, а затем к двенадцатиступенной хроматике создает визуальное ощу-

шение двух рядов черных и белых клавиш. Но это только на первый взгляд. И в этом можно убедиться, если посмотреть на клавиши рояльной клавиатуры сверху. У клавиатурной крышки все двенадцать клавиш размещены в одном ряду в интервале полутона: те, что справа, звучат на полтона выше, те, что слева, — на полтона ниже. Изменялись только формы клавиш, которые улучшали эргономические свойства клавиатуры на различных этапах музыкальной культуры.

После естественного появления клавиатуры Пауля Янко, с ее целотонными рядами клавиш, музыкальный мир замер в ожидании появления клавиатур с рядами клавиш в интервал полутора тона, или малой терции. Можно сказать, что в истории аккордеона клавиатура П. Янко явилась стыковочным элементом — феноменом, родоначальником, предвестником появления кнопочных хроматических клавиатур. Но у хроматических клавиатур еще была одна «родная мама» — диатонические клавиатуры гармоник, повсеместно распространившиеся в XIX веке на территориях разных стран, включая Россию. В процессе бытования диатонические гармоники расширили свой диапазон, и, чтобы сохранить старые габариты инструментов, мастера укоротили клавиши одного ряда через одну. Прикрепили к краям кнопки — получилось два ряда клавиш-кнопок. В рядах они располагались в различной последовательности интервалов малых и больших терций. Поэтому музыканты и мастера легко учли особенности двух конструкторских идей и применили их вместе в одном инструменте — хроматической кнопочной гармонике, имеющей в рядах клавиш интервал терции, но только одной — малой. Эта конструктивная находка связала цепочку развития клавиатурных систем органно-фортепианной и кнопочной клавиатур в мировой музыкальной культуре. Устройства новых кнопочных клавиатур с лихвой помогли реализовать исполнительские амбиции гармонистов и открыли необычные возможности в музыкальном языке для клавишных инструментов.

Здесь обнаруживается, что на развитие гармоник оказали прямое воздействие третий и четвертый этапы формирования рояльной клавиатуры. А дальше гармоника активно отзывалась на все новые преобразования в конструкции органно-фортепианной клавиатуры. Важно отметить, что заимствование в конструкции гармоник органно-фортепианной клавиатуры сразу же привело к резкому уменьшению шага (расстояние между центрами соседних клавиш) ее клавиш.

С XIX века по настоящее время прошло только двести лет. Но процессы преобразования в современных конструкциях хроматических гармоник прослеживаются по очень близким параметрам с клавишными инструментами органно-фортепианной группы.

Во-первых, весь XIX век шло расширение диапазона диатонических гармо-

ник. Это происходило по двум направлениям: путем расширения количества октав; благодаря удвоению звучания при нажатии одной клавиши (при движении меха на «разжим» извлекался один звук, при движения меха на «сжим» — другой). Эти преобразования позволили инструментам легко внедриться в музыкальную культуру быта народов многих стран: России, Австрии, Франции, Италии, Германии, Бельгии, Англии, а позднее — США. Во-вторых, более глубокое проникновение в музыкальные традиции и жанры вызывало обращение к расширению тональных возможностей инструмента, и особенно это требовалось в песенном жанре. В отличие от существовавших ранее клавишных инструментов, где этот процесс шел на фоне энгармонического строя, гармоник развивались в рамках равномерно темперированного строя, который уже создал великий И. С. Бах. При этом в регионах огромной Российской империи (а также на территории Италии, где в отличие от других европейских стран доминировало промышленное изготовление гармоник) мастерами-кустарями изготавливались свои многочисленные оригинальные типы диатонических инструментов, отличавшихся внешним видом, диатоническим звукорядом, диапазоном и звучанием. Среди российских гармоник — многочисленные вятские, тульские, невские, ливенки, косимовские, саратовские, бологовские, новоржевские, сибирские (фисовые), татарские, петербургские и прочие.

Постепенно при расширении диапазона диатонические клавиатуры обрели форму, стали двумя, тремя и даже четырьмя рядами кнопок (как у новоржевской, в обиходе ласково называвшейся «тальяночкой»). Линия с различными звуками на «разжим» и «сжим» обогатила коллекцию диатонических гармоник. Вершинами ее является в России гармоника Белобородова, а в Германии — бандонеон Г. Банда, которому аргентинский композитор Астор Пьяцолла своим творчеством обеспечил бессмертие.

А истоком зарождения хроматических гармоник явились две линии: одна — созданная в Австрии, а другая — в Англии.

Почти двести лет прошло с момента создания австрийцем армянского происхождения Кириллом Демианом (Ciryll Demian) механизма для новой клавиатуры гармоник (6 мая 1829 г.), которая обеспечила инструменту долгожительство в мировой музыке. Это изобретение, пусть и на простейшем уровне, оказалось способным ответить бытовым запросам как людей эпохи Александра Пушкина, Роберта Шумана, Фредерика Шопена, Михаила Глинки, Гектора Берлиоза, Александра Дюма, так и нашим современникам. Многие изобретения могут так долго быть полезными.

Идея К. Демиана не имела аналогов. Он обеспечил нажатием одной кнопки звучание целого аккорда, что упрощало игру. Эта конструктивная идея на протяжении двух столетий оказалась жизнеспособной в музыкально-досуговой сфере, традиционной и бытовой музыкальной культурах.

Вторая линия гармоник ведет свое начало практически одновременно с созданием К. Демианом аккордеона. Она появилась двумя неделями позднее, в том же 1829 году. Инструмент, который создал знаменитый английский ученый Чарлз Уитстон (англ. Charles Wheatstone, патент, Лондон, 1829), отличался тем, что в его правой и левой клавиатурах были только мелодические звуки. Эти инструменты детально описаны французским композитором Гектором Берлиозом в труде «Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке...», в котором крупнейший музыкант XIX века предполагал использовать их как оркестровые инструменты. Эта линия продолжалась с созданием Генрихом Бандом бандонеона с измененным размещением кнопок в правом и левом полукорпусах инструмента. Конечная форма, продолжившая линию инструмента Ч. Уитстона, — инструменты с мелодическими клавиатурами в правом и левом полукорпусах. Хроматические клавишные и кнопочные клавиатуры инструментов линии Ч. Уитстона применялись в церковной службе в случаях, когда отсутствовали в помещении церкви органы, портативы и фисгармонии.

Третья линия впитала обе идеи К. Демиана и Ч. Уитстона. Было видно, что совмещение в левом полукорпусе гармоник, несомненно, даст новый импульс аккордеону и позволит приблизиться к сфере академической музыки. В России мастер С. З. Новиков изготовил для баяна два взаимозаменяемых левых полукорпуса. На одном были размещены готовые аккорды, а на другом (в той же последовательности) — звуки, как в правой клавиатуре баяна. Только низкие тона он разместил внизу полукорпуса.



Рис. 9. Баян с готово-выборной клавиатурой с дополнительной левой клавиатурой. Мастер С. З. Новиков. 1912 г. Музей гармоники имени А. Мирека

Известный советский пианист и баянист Павел Александрович Гвоздев предложил объединить две идеи К. Демиана и Ч. Уитстона, путем оригинального размещения кнопок аккордов по своей схеме и совместил их с рояльной клавиатурой, у которой игровые площадки выполнены также в форме кнопок и добавлен один дублирующий ряд клавиш

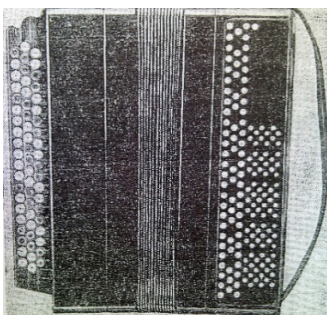


Рис. 10. Баян с готово-выборной системой Гвоздева

За рубежом были попытки разместить кнопочную хроматическую клавиатуру между меховой рамкой и аккордовой системой «Stradella», что привело к увеличению количества рядов кнопок до девяти.



Рис. 11. Девятирядная система готово-выборного аккордеона фирмы Hohner

Сейчас трудно сказать, кто первый изготовил переключатель с готовой клавиатуры на выборную. Известно, что в Ленинграде в 1929 году П. Е. Стерлиговым была изготовлена клавиатура с переключением готового аккорда на выборный звукоряд. Эту систему он защитил авторским свидетельством. Так или иначе, во второй половине XX века баяны стали оснащаться в левой механике переключателями (за рубежом система получила название «converter»). С 1962 года в СССР промышленность «Музпрома» приступила к изготовлению готово-выборных баянов, а с 1974 года — готово-выборных аккордеонов.

В изучении и понимании феномена кнопочных клавиатур следует рассматривать их взаимосвязь с природой развития органно-фортепианной клавиатуры. Конструкторское решение размещения хроматических клавиш-кнопок в интервале малой терции потребовало апробации размещения различных вариантов для положения самих рядов относительно друг друга. И прежде чем найти окончательное решение, к началу XX столетия возник

фейерверк новых хроматических систем кнопочных клавиатур. Только некоторые из них получили дальнейшее распространение в различных странах, в том числе и в Российской империи. Сегодня в мире используются семь кнопочных систем (рис. 12; 13; 14) [3, с. 105-106].



Рис. 12. B-Griff и его разновидности



Рис. 13. C-Griff и его разновидности

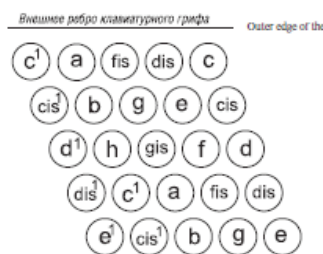


Рис. 14. Французская система

Любопытный факт: к настоящему времени прекратили существование, созданные исключительно российскими мастерами, три хроматические кнопочные клавиатуры — П. Е. Стерлигова, Н. З. Синицкого и В. П. Хегстрема (рис. 15; 16; 17) [3, с. 108]



Рис. 15. Система П. Е. Стерлигова



Рис. 16. Система Н. З. Синицкого



Рис. 17. Система В. П. Хегстрема

Таким образом, со второй половины XX столетия хроматические выборные гармоник, включая их клавишные разновидности, оснащались в левом полукорпусе только кнопочными выборными системами. С последними связаны многие проблемы, так как аккордеонистам в силу этих обстоятельств приходится учиться играть на трех(!) клавиатурах. Известный отечественный музыкант профессор РАМ им. Гнесиных Егоров в 1972 году в журнале «Музыкальная жизнь» писал: «Выборная система аккордеона ... создаёт новые трудности для освоения инструмента, т. к. строится по образцу правой клавиатуры баяна в зеркальном или параллельном расположении кнопок. Следовательно, аккордеонисту необходимо ориентироваться в трёх системах клавиатур: фортепианной, кварто-квинтовой с готовыми аккордами и выборной баянной, – что несравненно сложнее, чем на готово-выборном баяне, где всего 2 системы клавиатур» [4, с. 10]. Трудно найти более сложное решение для исполнительства. Во всяком случае, аналогов в истории инструментов не имеется.

Все сложилось так, что к моменту активного внедрения кнопочных готово-выборных систем выборной клавиатуры органно-фортепианного типа для клавишного аккордеона создано не было. Изящное решение Гвоздева не компоновалось с традиционными аккордами «Stradella», а сами удлиненные клавиши органно-фортепианной клавиатуры были изначально несовместимыми с кнопками-аккордами.

С созданием готово-выборных кнопочных аккордеонов начался интенсивный процесс становления аккордеона в академической музыке. Уменьшенная на треть площадь размещения кнопочных клавиш 12 хроматических ступе-

ней октавы послужила тем мощным фактором, который привлек внимание композиторов. В новых оригинальных сочинениях для баяна появилась необычная фактура с широко разнесенными голосами; активно использовались пассажи, состоящие из двойных нот. Кроме того, введение дополнительных (дублирующих) рядов клавиш резко улучшило эргономические условия позиционной и виртуозной игры. После этих преобразований в конструкции инструмента заметно расширились исполнительские возможности баянистов, а их игра достигла истиной виртуозности и блеска.

В это же время у аккордеонистов на фоне изучения и обучения игре на трех клавиатурах все явственнее стала выявляться проблема несоответствия заимствованной традиционной органно-фортепианной клавиатуры запросам современной академической и оригинальной музыки, написанной для кнопочных гармоник. Особенно это негативно сказывалось в подготовке исполнителей высшей категории, где выпускные программы по репертуару у баянистов и аккордеонистов были неравнозначны или их оригинальный авторский текст бесцеремонно адаптировался под игровые условия органно-фортепианной клавиатуры. Так в мировой образовательной системе академической подготовки аккордеонистов появляется понятие «двойных стандартов». Следует заметить, что это не касается подготовки клавишников в других неклассических жанрах — фолк, джаз, кроссовер, поп и т. п.

Чтобы избежать противоречий в развитии хроматических гармоник, необходимо было найти конструктивное усовершенствование клавишного аккордеона. Проведенная в 1981 году Н. А. Кравцовым модернизация органно-фортепианной клавиатуры с целью «сжатия» площади размещения клавиш октавы представляет собой симбиоз клавишной и кнопочных клавиатур (рис. 18; 19; 20).

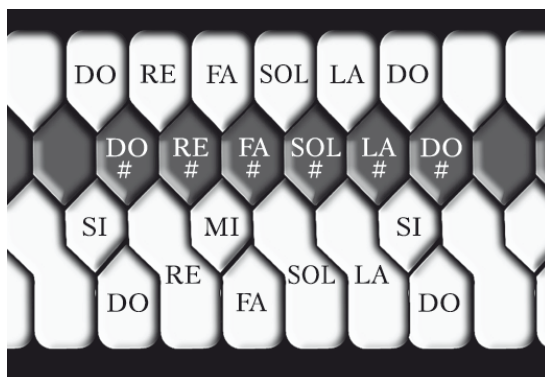


Рис. 18. Схема размещения хроматических клавиш после модернизации Н. А. Кравцовым органно-фортепианной клавиатуры

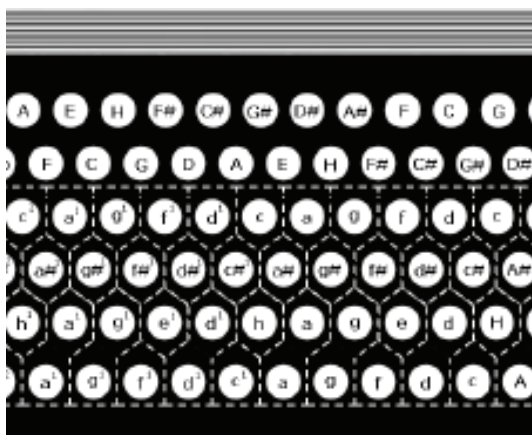


Рис. 19. Зеркальная схема размещения кнопок на левой выборной клавиатуре



Рис. 20. Для удобства игры большим пальцем два крайних ряда выборной клавиатуры размещены ступенчато на аккордеоне Кравцова белорусской фирмы «ZONTA»

Кратко преимущества аккордеона с клавиатурами системы Кравцова можно перечислить в следующих положениях:

1. Сохраняя органологическую связь с игрой на органно-фортепианной клавиатуре аккордеона, музыкант может исполнить, не искажая авторский текст, любое сложное по фактуре произведение, включая написанные оригинальные сочинения для кнопочных аккордеонов и баянов и других клавишных инструментов. Он может быть совершенно творчески свободным и независимым от недостатков рояльной клавиатуры при выборе репертуара и поиска новых художественно-выразительных средств. Естественным образом ликвидируется различие в академических образовательных программах аккордеонистов и баянистов как в высшей школе, так и в среднем звене.

2. Обучение игре на готово-выборном аккордеоне становится проще.

- 2.1. Зеркальное размещение тонов в выборной клавиатуре позволяет исполнять одинаковой аппликатурой гаммы, аккорды и арпеджио как в правой, так и левой руке;

2.2. Оснащение клавиатурой Кравцова левой выборной системы сокращает число клавиатурных устройств до двух вместо существующих сегодня трех;

3. Система упрощает процесс игровой адаптации благодаря сохранению аппликатуры великих музыкантов прошлого (Ф. Бузони, Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Мошковского, В. Пахмана, Л. Годовского, Х. Римана и других) в нотографических редакторских текстах.

Таким образом, с модернизацией клавиатур клавишного аккордеона решается проблема образования при подготовке аккордеонистов, возникшая в ходе исторического формирования хроматических клавиатур инструмента.

Вместе с тем аккордеонно-баянная культура требует оценки ее современного состояния с целью правильного понимания дальнейшего развития ее составляющих — творчества, исполнительства, педагогики и усовершенствования инструментов.

Учитывая вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:

1. Наличие в практике музыкальной культуры семи кнопочных клавиатур и двух клавишных свидетельствует, что процесс кристаллизации конструкций для хроматических аккордеонов не закончен.

2. Органно-фортепианная клавиатура остается базовой в музыкально-эстетическом воспитании, в традиционных и массовых жанрах музыкальной культуры (фолк, джаз, рок, кроссовер и т. п.)

3. Определились основные преимущества компактных кнопочных клавиатур и клавишной системы Кравцова как возможных носителей нового музыкального языка в инструментальной культуре.

4. Эти клавиатуры обладают богатейшим потенциалом нераскрытых художественно-выразительных средств, которые могут быть с успехом использованы как в создании оригинальных сочинений, так и в сохранении нематериального наследия народов мира.

5. С клавиатурой системы Кравцова линия заимствованной органно-фортепианной клавиатуры в конструкцию хроматических гармоник обрела эволюционную органологическую законченность. Данная система обладает необходимыми параметрами, которые отвечают запросам современной академической музыки, и, в частности, ее оригинальным композициям для кнопочных гармоник, исполнению на них, решению музыкально-педагогических задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зимин П. Н. История фортепьяно и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 215 с.
2. Савишинский С. И. Пианист и его работа. Л.: Сов. композитор, 1961. 271 с.
3. Кравцов Н. А. Аккордеон XXI века. СПб.: Изд-во «МСТ», 2004. 124 с.
4. Егоров Б. М. Нужны хорошие баяны // Музыкальная жизнь. 1972. № 6. С. 10.

REFERENCES

1. Zimin P. N. Istoriya fortep`yano i ego predshestvennikov. M.: Muzy`ka, 1968. 215 s.
2. Savshinskij S. I. Pianist i ego rabota. L.: Sov. kompozitor, 1961. 271 s.
3. Kravtsov N. A. Akkordeon XXI veka. SPb.: Izd-vo «MST», 2004. 124 s.
4. Egorov B. M. Nuzhny` xoshie bayany` // Muzy`kal`naya zhizn`. 1972. № 6. S. 10.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кравцов Н. А. — канд. искусствоведения, проф., Заслуженный деятель искусств РФ;
kravtsov@accordionkravtsov.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kravtsov N. A. — Cand. Sci (Arts), Prof., Honored Artist of the Russian Federation;
kravtsov@accordionkravtsov.ru

УДК 792.2

ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СОЗДАНИЯ АМЕРИКАНСКОГО РЕПЕРТУАРНОГО ТЕАТРА

Самитов Д. Г.¹

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Малый Кисловский переулок, д. 6, Москва, 125009, Россия.

В статье поднимаются актуальные для регионального театра принципы функционирования Американского репертуарного театра (АРТ), созданного в 1980 году художественным руководителем Робертом Брустейном вместе с Робертом Очардом, в первые десятилетия его развития. В США нет государственного театра, он является общественной организацией и существует благодаря поддержке зрительской аудитории и меценатов. Так в Америке поддерживаются многие региональные театры, в том числе и АРТ, который, свою очередь, смог сформировать приглашенную труппу, осуществлять репертуарную политику, реализовывать множество образовательных программ, помогающих формировать зрительскую аудиторию. Исследуя многостороннюю деятельность Американского репертуарного театра, автор останавливается на положительных примерах развития коллектива, ставшего во многом эталоном для многих региональных театров США. Образец Американского репертуарного театра показывает возможность появления и развития американского регионального театра как части национального театрального процесса. Методом исследования являются изучение многочисленных данных по принципам формирования творческого ядра, работе со зрителями, анализ характерной модели регионального театра. Автор доказывает, что благодаря профессиональным усилиям художественного-организационного руководства Американский репертуарный театр превратился в феномен, распространяемый среди американских театров. В статье впервые определяются принципы создания модели регионального театра на примере Американского репертуарного театра (АРТ).

Ключевые слова: Американский репертуарный театр, Роберт Брустейн, художественный руководитель, Роберт Очард, региональный театр, зрительская аудитория, Йельский репертуарный театр, Гарвардский университет.

CREATIVE PRINCIPLES OF FORMATION OF THE AMERICAN REPERTORY THEATER (ART)

*Samitov D. G.*¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts – GITIS, Maly Kislovskiy per., 6, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article raises the principles of the functioning of the American Repertory Theater (ART), founded in 1980 by Artistic Director Robert Brustein, together with Robert Orchard, in the first decades of its development. There is not the state theater in the USA, it is a public organization and exists thanks to the support of the audience and philanthropists. Many regional theaters in America are supported this way, including ART, which, in its turn, was able to form a guest troupe, repertoire policy and make many educational programs that help to form an audience. Exploring the multilateral activities of the American Repertory Theater the author dwells on positive examples of the development of the company, which has become in many ways the benchmark for many American regional theatres. The example of the American Repertory Theater shows the possibility of the emergence and development of the American regional theatre as part of a national theatre process. The research method is the study of numerous data on the principles of the formation of the creative core, working with the audience, analysis of the characteristic model of a regional theatre. The author proves that thanks to the professional efforts of artistic leadership, the American Repertory Theater has become a phenomenon that is spread among American theatres.

Keywords: American Repertory Theater, Robert Brustein, Artistic director, Robert Orchard, regional theatre, audience, Yale Repertory Theater, Harvard University.

Американский репертуарный театр (далее — АРТ) берет свое начало не в Кембридже, предместье Бостона, где он находится сейчас, а в знаменитом Йельском Университете. Именно там получил известность Роберт Брустейн, его основатель, долгие годы возглавлявший АРТ. В 39 лет, в 1966 году, Роберт Брустейн, актер, ведущий критик в области драматургии и декан Школы драматического искусства в Йеле, основал Репертуарный театр с постоянной труппой в Нью-Хейвене. Там он разработал и академическую программу, которая получила признание как одна из самых лучших в стране программ по обучению драматическому искусству.

Оригинальность и высокий художественный уровень постановок соз-

дали этому театру всеамериканскую известность. Некоторые влиятельные критики, например Клайв Бернс из «Нью-Йорк Таймс», характеризовали Йельский театр как один из самых лучших театров в англоязычном мире. Позже Брустейн писал: «Оглядываясь назад, я осознал, что были и свои трудности, и преодоления в йельские годы, но они формировали основание для того, чем мы могли стать впоследствии» [1, р. 329].

Еще в Йеле Брустейн декларировал бескомпромиссность в вопросах формирования условий для творческо-художественного процесса. В 1979 году Брустейн был вынужден покинуть Йель из-за расхождений во взглядах с новым президентом Йельского университета А. Барлеттом Гианатти. Брустейн считал, что школа драматического искусства и театр должны быть принципиально ориентированы на высокий профессионализм и само искусство, в то время как Гианатти говорил о необходимости ориентировать театр и школу, прежде всего, на интересы, связанные с процессом получения профессионального актерского образования. Таким образом, позиция Гианатти в отношении к Йельскому театру ставила конечной целью образование, тогда как для Брустейна занятие театральным образованием было лишь одним из аспектов в процессе художественного созидания именно репертуарного регионально-го театра, поэтому он отказался подчинить интересы Йельского репертуарного театра интересам драматической школы. Руководством Гарвардского университета была принята его творческая концепция во взаимоотношениях между театром и университетом, где уже обучали артистов и других творческих работников. Ему было тогда 52 года.

В Гарварде Брустейн становится профессором английского языка и литературы и совместно с коллегами по театру разрабатывает программы 12 курсов по обучению драматическому искусству, по которым начинают преподавать этот предмет на различных факультетах университета. При финансовой поддержке и под эгидой Гарварда Брустейн создает Американский репертуарный театр. АРТ не является ни частным, ни университетским театром по своему юридическому статусу. Американский репертуарный театр — это региональный театр. Статус регионального театра подразумевает взаимодействие в основном с местной зрительской аудиторией, городским населением, студентами и преподавателями университета.

В Американском репертуарном театре местные власти назначили 25 членов комиссии из авторитетных лиц, давших добровольное согласие работать в Попечительском совете театра на добровольных началах. Попечительский совет является ответственным за всю деятельность театра, которую он делегирует художественному руководителю и директору. Теоретически Попечительский совет имеет возможность оказывать какое-то давление на художественную политику театра, ибо в компетенции совета находится продление

или непродление контракта по прошествии трех лет.

Роберт Очард, долгое время работавший директором АРТ, в интервью автору статьи разъяснял эту ситуацию следующим образом: «Формально они могут сказать: “Поставьте такую-то пьесу”. Мы их работники. Но ставим мы, и решение принимаем мы. Как избежать конфликтов с Попечительским советом? Мы, Брустейн и я, являемся членами этого совета. Таким образом, нанимаем сами себя» [2]. Анализируя сказанное Р. Очардом, можно сделать вывод, что Попечительский совет АРТ относится к так называемым «дружественным» советам.

Важно выделить два условия, которые позволили создать АРТ.

Во-первых, — личность самого Брустейна, вышедшего с инициативой создания репертуарного театра, инициативой, которая была поддержана местным сообществом.

Во-вторых, — социальная среда, где можно эту инициативу реализовать.

Бостон предоставил для этого практически идеальные условия. Это и высокоразвитая культурная городская среда со знаменитыми Бостонским симфоническим оркестром, Бостонским балетом, Бостонской оперой, другими театрами и, конечно, университетской публикой. В Бостоне довольно высокий средний уровень жизни населения. Это один из крупнейших урбанистических центров США с высокоразвитой инфраструктурой в штате Массачусетс, где по данным 1980 года городское население составляло 83,8 %.

АРТ получил для работы технически оснащенное здание, удачно расположенное в районе Кембриджа, со зрительным залом на 556 мест и еще одну отдельно расположенную новую сцену, где театр имел возможность экспериментировать, создавая новые спектакли.

Но, кроме вышеупомянутых, необходимо было третье условие: чтобы идея создания репертуарного театра и ее художественное выражение, адекватное видению Р. Брустейна, в определенной мере соответствовали ожиданиям города.

Основу нового театрального коллектива составили 35 человек, прибывших с Брустейном из Йеля. Это и директор Роберт Очард, и административный штат, и художники, и заведующие цехами, и, конечно же, артисты. Театр со своим основным коллективом просто переехал в другое место. Высокая репутация Репертуарного театра в Йеле помогла АРТ и дала ему возможность привлечь 14000 зрителей в год открытия театра в Бостоне. Это был неожиданный успех, потому что в Йеле театр никогда не имел, по статистическим данным, больше 3000 постоянных зрителей.

Составить программу для первого сезона было нетрудно. Р. Брустейн заявил свою будущую художественную концепцию четырьмя постановками, две из которых были перенесены с йельской сцены, включая постановку пье-

сы У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». Остальные пьесы театр ставил впервые: «Ревизор» Н. Гоголя и пьесу молодого драматурга, студента Йельского университета Марка Лейба «Терри бай Терри». Таким образом, Р. Брустейн определил основные репертуарные линии АРТ:

- мировая классика;
- современная американская драматургия;
- новые пьесы, не шедшие на сцене ранее.

Брустейн писал: «В чем-то второй сезон был для нас полезным. Мы пришли в Бостон с хорошей репутацией, но многие люди, купившие абонементы, в действительности не знали, что из себя представляет наш театр... Когда же мы не выступили с нетрадиционным прочтением Шекспира или с самым последним мюзиклом, люди освободились от иллюзий» [3, р. 2].

АРТ — это образец регионального театра, созданного ради служения творческим целям. Этот статус определил возможность проводить художественную политику, ставя главной целью развитие профессионального театра как формы искусства. Брустейн четко разграничивал задачи художника-творца и естественное желание театральной организации добиться быстрого успеха у зрителей. Он не считал, что театр должен стремиться быть сразу понятым зрителем, но и не спешил обвинять зрителей, если и те не могли сразу оценить художественные достижения театра. Роберт Брустейн писал: «Серьезный художник не всегда сразу доводит до зрителя все, что он хочет сказать. В некоторых случаях требуется время, прежде чем аудитория окажется способной его понять... Мы должны им служить, мы должны их субсидировать. Для этой цели мы и существуем» [3, р. 5].

Эти слова выдающегося деятеля американского театра имеют сегодня особое значение, когда в период функционирования российских театров слышатся вновь призывы к их самоокупаемости. Опыт США, других европейских стран дает возможность проанализировать эволюцию развития регионального театра, понять необходимость общественной, государственной и частной поддержки существования художественных творческих коллективов, выполняющих свою миссию — служение зрителям своих городов и проведение своих художественных программ.

Об искусстве АРТ театральные обозреватели в США писали как об авангардистском или экспериментальном. Действительно, АРТ не раз заявлял о своем намерении создать или применить новые экспериментальные идеи и приемы в театре. Но это не было погоней за новшествами. Для Американского репертуарного театра было важно, в первую очередь, использовать уникальность искусства и языка театра как такового и выявить в нем все то, что может создать живое зрелище, что нельзя так хорошо показать на телевидении или в кино. В результате театр стремился к такой форме искусства, где

текст, слово, традиционно находившиеся в центре реалистического театра, не являлись обязательно главным средством выразительности, на котором зрителю нужно фокусировать основное внимание, «... где общее ощущение носит более импрессионистический характер, более абстрактный, более поэтический, где визуальные и лирические образы являются основными на сцене наряду с текстом», — отмечал в интервью Роберт Брустейн [4].

Осуществляя художественное руководство АРТ, Брустейн привлекал к реализации своей художественной идеи многих современных режиссеров. Так, в стенах АРТ в 1984 году выдающийся американский режиссер Роберт Уилсон, которого по масштабу его постановок и их гипнотическому воздействию на зрителей сравнивают с Вагнером, поставил «Гражданские войны» (американский фрагмент). Смелые работы АРТ, получившие международный резонанс, далеко не всегда пользовались поддержкой местных зрителей. Во время премьерного показа пьесы «Гражданские войны» в 1985 году 200 человек покинули зал во время спектакля. Но, в конечном счете, эта пьеса все-таки имела успех у своего зрителя в Бостоне.

Когда АРТ был создан в 1980 году, критики задавались вопросом, найдет ли театр своего зрителя в Кембридже. Они чувствовали, что местные зрители предпочитают более традиционные и исторические работы, чем современный и новаторский театр, который АРТ успешно представлял в Йеле. Тем не менее АРТ стремился утвердить свое видение и понимание театра и верил, что он сформирует свою зрительскую аудиторию в Кембридже, которая сможет разделить его представление о театре. Театр был скорее готов искать такую публику и развивать ее, чем приспосабливаться и менять свои взгляды в соответствии со вкусом первых держателей абонементов.

Автор был свидетелем премьерного показа спектакля Роберта Уилсона по последней пьесе Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Было лето 1991 года. В зрительном зале — аншлаг. Несмотря на сложность драматургии, театр в течение спектакля и в антракте не покинул никто, хотя часть зрителей заметно скучала и, возможно, не понимала сущности философских рассуждений главных героев. Сценография в спектакле была одновременно проста для восприятия и сложна с точки зрения сценического воплощения, как это бывает у постановщика Р. Уилсона (бегущая река, камнепад, самоходное кресло). Картины спектакля отделялись куплетами очень популярного в свое время чернокожего исполнителя-степиста. Он, слегка сгорбленный в силу своих преклонных лет, уже с трудом выходил на авансцену, но всегда под овации зрителей, многие из которых хорошо знали его творчество. Этот ход режиссера, очевидно, поддерживал внимание и создавал иллюзию понимания у всех зрителей происходящего в целом действия. Спектакль «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» уже тогда показал очевидность того, что пе-

риод массового ухода зрителей со спектаклей Американского репертуарного театра закончился. За многие сезоны театром был воспитан свой зритель. Несмотря на сложный драматургический материал последней ибсеновской пьесы, когда был велик риск потерять зрителей и абонементодержателей, а значит и доходную часть бюджета, руководство театра в лице художественного руководителя и управляющего директора ставило просветительские цели основополагающими.

Пример АРТ, развития его коллектива и всей сложной творческо-организационной модели при помощи классической драматургии дает долгий, но очевидный эволюционный положительный пример служения драматического театра своему сообществу.

Художественные цели на протяжении всех лет существования АРТ и по сегодняшний день реализовываются по трем основным направлениям:

1. Представление новых пьес.
2. Классические работы.
3. Забытые пьесы, обретающие новую жизнь в оригинальной постановке, созвучной современной аудитории.

При выборе пьес театр основывается на следующем принципе: «Ставить пьесы, которые вызывают наибольший интерес театра с художественной точки зрения, что в конечном итоге должно вести к повышению уровня сценического искусства на благо зрителей и актеров» [3, p. 11].

Для Брустейна важно было не только поставить спектакль, но и создать идеальное пространство, где могли бы заниматься творчеством актеры, режиссеры, дизайнеры и музыканты. По словам Роберта Очарда, «артисты и администрация АРТ так проникнуты видением Брустейна, что ему не надо заниматься каждодневными делами, связанными с руководством и управлением. Влияние взглядов Брустейна было особенно важным и решающим в связи с тем, что члены труппы постоянно испытывали давление со стороны коммерческих театров» [2]. Так было до 2002 года, когда Р. Брустейн был художественным руководителем театра. Этот период считается специалистами и исследователями американского театра как особенно творчески плодотворный.

Таким образом, создание АРТ на территории Бостона оказалось возможным по причине наличия там всех необходимых условий для возникновения регионального некоммерческого театра:

- идеи и инициативной личности (Р. Брустейн);
- художественного видения, программы, предложенной Р. Брустейном и отвечавшей ожиданиям города;
- среде, предоставляющей возможность в определенной мере осуществить программу (Гарвардский университет).

В свое время журнал «Театр» в обзоре американской театральной жизни 1980-х годов резюмировал: «Забросив Бродвей с его пышными мюзиклами, настоящий американский театр существует сегодня на огромном пространстве от Атлантического до Тихоокеанского побережья» [5, с. 51]. Эти слова актуальны и сегодня, а региональные театры и есть национальное богатство США.

Сегодня, когда ни Роберт Брустейн, ни Роберт Очард уже не руководят Американским репертуарным театром, коллектив продолжает свою деятельность. Творческие принципы, заложенные в основу театрального коллектива, помогают и в дальнейшем развиваться театру. Значит, они были так фундаментальны, органичны, индивидуальны и в то же время типичны, если на этих принципах продолжают развиваться многие американские региональные театры. Сегодня зрители АРТ по-прежнему ждут от театра новых спектаклей. Об этом свидетельствуют многие социологические исследования, которые проводил и сам театр, и привлеченные профессиональные организации. За более чем сорокалетнюю историю театр сформировал своего зрителя, занял свое неповторимое место среди региональных театров США.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Brustein R. Making Scenes. A Personal History of the Turbulent Years of Yale, 1966–1979.* New York: Random House, 1981. 341 p.
2. Интервью Д. Г. Самитова с управляющим директором Американского репертуарного театра Робертом Очардом. 12 февраля 2007 года.
3. *American Repertory Theatre: 1988 / Ed. by Ch. Hart.* Cambridge: American Repertory Theatre. 1988. 24 p.
4. Интервью Д. Г. Самитова с художественным руководителем Американского репертуарного театра Робертом Брустейном. Бостон. Июль 1998 года.
5. *Маркс Р. Американский театр 80-х // Театр. № 9. 1989. С. 51–55.*

REFERENCES

1. *Brustein R. Making Scenes. A Personal History of the Turbulent Years of Yale, 1966–1979.* New York: Random House, 1981. 341 p.
2. Interv`yu D. G. Samitova s upravlyayushhim direktorom Amerikanskogo repertuarnogo teatra Robertom Ochardom. 12 fevralya 2007 goda.
3. *American Repertory Theatre: 1988 / Ed. by Ch. Hart.* Cambridge: American Repertory Theatre 1988. 24 p.
4. Interv`yu D. G. Samitova s xudozhestvenny`m rukovoditelem Amerikanskogo repertuarnogo teatra Robertom Brustejnom. Boston. Iyul` 1998 goda.
5. *Marks R. Amerikanskij teatr 80-x // Teatr. № 9. 1989. С. 51–55.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

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 и в распечатанном виде (формат А 4). 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-й 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 — 90*120 мм, max — 130*120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подписуночный 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 ученой степени, звании, адрес электронной почты;

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

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

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

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «Иванов_Рис 1.jpg»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте
<https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

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

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на 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 обнаружение 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 должен 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» можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

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

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 1 (66) 2020

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

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 16.03.2020. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз.

Отпечатано ООО «Эс Пэ Ха»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15