



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



№ 2(67)
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 зазвучать 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

Комлева Г. Т. Жизель в моей жизни	6
Никитин В. Ю. Танцтеатр: синтез художественных средств и приемов	14
Николаев А. А. Новые факты из биографии Фелицаты Гюльень-Сор	25
Нори Н. Тарантеллы Италии (регион Базиликата, территория «Великой Лукании»)	36
Пушкина И. А. А. Я. Ваганова: в зоне внимания — характерный танец	53
Сапанжа О. С. Первые гастроли балетной труппы Большого театра СССР в Японии (1957). По воспоминаниям Ольги Лепешинской.	62
Ступников И. В. Танец после Дягилева (рецензия на спектакли фестиваля искусств)	74

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

Безуглая Г. А. Танцующий Люлли.	79
Константинова А. В. Искусство композиции целого. «Макбет» Дж. Верди в Каунасском государственном музыкальном театре.	90
Петрущенко В. А. Устройство электрического освещения в императорских театрах Санкт-Петербурга в XIX веке	99

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Глазунова Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России	117
Казарновская Л. Ю., Каминская Е. А. Сцена письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: музыкальная драматургия и режиссерское решение	132
Мальцев С. М. Основы теории музыкального знака (часть 1)	140
Политанская Ю. Н. Письма маэстро Э. Д. Седие — свидетельства истории вокального искусства XIX века	164
Хрущева Н. А. Постирония как музыковедческий термин	172
Шарма Е. Ю., Жеурова В. К. Исполнительский феномен Зои Лодий	183
Правила направления и опубликования научных статей	203
Порядок рецензирования научных статей	207
Редакционная политика журнала	209
Редакционная этика журнала	210
К сведению подписчиков	211

CONTENTS

Editorial Board.	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Komleva G. T.</i> Giselle in my life	6
<i>Nikitin V. U.</i> Dancetheater: a synthesis of the artistic techniques and means.	14
<i>Nikolayev A. A.</i> New facts from Félicité Hullin-Sor's biography	25
<i>Nori N.</i> Italian tarantellas (Basilicata — Lucania region)	36
<i>Pushkina I. A.</i> Character dance in the sight of Vaganova	53
<i>Sapanzha O. S.</i> The first tour of the Soviet ballet of the Bolshoi Theater of the USSR in Japan (1957): Memories by Olga Lepeshinskaya	62
<i>Stupnikov I. V.</i> Dance after Diaghilev (review of festival of art's performances).	74

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Bezuglaya G. A.</i> Dancing Lully.	79
<i>Konstantinova A. V.</i> The art of composing the whole. "Macbeth" by G. Verdi at the Kaunas State Musical Theatre	90
<i>Petrushchenkov V. A.</i> The creating of electric lighting in the Imperial Theaters of St. Petersburg in the 19th century	99

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Glazunova R. V.</i> Formation of the piano nocturne genre in Russia	117
<i>Kazarnovskaya L. Yu., Kaminskaya E. A.</i> Tatyana's writing scene from Tchaikovsky's "Eugene Onegin" opera: Musical drama and director's decision	132
<i>Maltsev S. M.</i> Fundamentals of the theory of musical sign (part 1)	140
<i>Politanskaya Y. N.</i> Letters of the maestro Enrico Delle Sedie as evidence of the history of vocal art the 19th century	164
<i>Khroustcheva N. A.</i> Post-irony as a musicological term	172
<i>Sharma E. Y., Zheurova V. K.</i> Zoya Lodiy's executive phenomenon	183
Requirements for author's manuscripts.	203
Peer-review	207
Editorial policy.	209
Ethics policy	210
To data of follovers	211

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

ЖИЗЕЛЬ В МОЕЙ ЖИЗНИ

*Комлева Г. Т.*¹

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

Балет «Жизель» справедливо считается самым совершенным творением танцевального гения. В данной статье описывается путь к партии Жизели балерины: от партии Мирты к главной героине, различные этапы исполнительской работы над образом. Балет «Жизель» представлен как живой спектакль, к которому интересно возвращаться и проживать каждую ситуацию, сценическую и танцевальную, заново. Автор сравнивает различные исполнительские трактовки «Жизели», в том числе, французскую версию Гранд Опера, и русскую, вариант Мариинского театра, сравнивает особенности хореографии, представляя их детально, изнутри собственной балетной практики.

Ключевые слова: балет, хореографическое наследие, «Жизель», Комлева, Алексидзе, Брюэль, Лавровский.

GISELLE IN MY LIFE

*Komleva G. T.*¹

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

Ballet "Giselle" is rightly considered the most perfect creation of dance genius. This article describes the path to Giselle's ballerina party: from Myrta's party to the main character, various stages of performing work on the image. Ballet "Giselle" is presented as a live performance, to which it is interesting to return and live every situation, stage and dance, anew. The author compares various performing interpretations of Giselle, including the French version of the Grand Opera, and the Russian version of the Mariinsky Theatre, compares the features of the choreography, presenting them in detail, from within their own ballet practice.

Keywords: ballet, choreographic heritage, “Giselle”, Komleva, Aleksidze, Bruel, Lavrovskiy.

Балет «Жизель» многие авторитетнейшие люди считают самым совершенным творением танцевального гения. Готова с этим согласиться. Мой путь к партии Жизели оказался долгим и непростым. И начала я с Мирты, второй по значимости партии, о главной героине даже не помышляла. Мои притязания были более чем скромны: мечтала по окончании хореографического училища станцевать Фею Сирени в «Спящей красавице» и индусский танец в «Баядерке». Я просто любила танцевать все, что мне предлагалось. Мои возможности и танцевальное будущее определяла не я — другие люди, профессионалы высшего класса. И я им вполне доверяла.

На что ты способен? Как это предугадать? Каковы границы тебе отпущенного? Тут существуют, по крайней мере, два варианта: первый — безмерные амбиции, переоценка своего творческого потенциала и, соответственно, запросы и претензии; второй — пассивно-выжидательная позиция, подчиненность обстоятельствам. Именно так складывалась поначалу моя творческая жизнь; стать хозяйкой своей собственной театральной судьбы я смогла лишь позднее, на ее завершающем этапе.

Лирическую героиню увидел во мне тогдашний главный балетмейстер Б. А. Фенстер, принимавший наш выпуск в театр. Он сразу поручил готовить партию Марии в «Бахчисарайском фонтане», намеревался поставить для меня балет «Невский проспект». Другой хореограф, И. Д. Бельский, сочинявший на мне дикувинную Потерявшую любимого в «Береге надежды», говорил неоднократно: «“Лебединое озеро” — вот что тебе танцевать надо непременно, вот прямое твое дело». А театральные необходимости диктовали другое: востребованы были умение себя организовать и владение техникой классического танца.

Техника эта, весьма скромная на выпускном вечере, набирала силу в классе виртуознейшей Н. М. Дудинской. И, наверное, вскоре я стала довольно уверенной. По крайней мере, когда возникал вопрос о срочной замене, тут же вспоминали обо мне. И роль Жизели на меня обрушилась внезапно, как снег на голову [1, с. 40–45]. К тому времени я уже не раз станцевала Мирту и очень любила эту партию: властное зло, правящее миром под покровом ночи — мощное, беспощадное, но даже оно отступало перед животворной силой любви. Именно Мирту я должна была танцевать на выездном спектакле в Выборгском Дворце культуры. Однако заболела Эмма Минченоч, назначенная Жизелью, сообщила она об этом в два часа дня. Остальные исполнительницы либо обзавелись больничным, либо гастролировали за границей.

Положение безвыходное. Главный балетмейстер К. М. Сергеев и директор театра П. И. Рачинский уговорили меня ради театра сделать невозможное: за два часа выучить главную партию! Конечно, это была авантюра, что вовсе не в моих правилах. Учила порядок с Б. В. Шавровым, легендарным партнером Е. М. Люком, считалось — лучшей довоенной Жизели. Спектакль благополучно состоялся, и через два дня его были вынуждены повторить: балерина так и не выздоровела. Естественно, ни о каком проникновении в роль говорить не приходилось: важно было одно — не смешаться бы, не забыть порядок. И затем к этой роли я долго не возвращалась: меня к ней просто не подпускали. Она считалась достоянием лирических танцовщиц, нередко уязвимых в виртуозном танце. Меня же именно к этому разряду виртуозок и приобщали. Я по-прежнему охотно танцевала Мирту, но теперь неизбежно возвращалась в мыслях и к своему антиподу, своей протагонистке — главной героине.

И тут снова Жизель [1, с. 139]! В 1972 году, спустя девять лет после первых авантюрных проб. Может, «заботились» о моем провале?

Обращаюсь к Дудинской, отставленной от театра. Важно контуры роли сохранить. Наталия Михайловна уверяла, что точно повторяла роль, сделанную Улановой. Две встречи с ней в Хореографическом училище, чтобы наверняка знать «текст», не исказить его. В мои времена это было Святая святых, и каждый сохранял этот текст неизменным. Важно сохранить контуры роли. Мода на «отсебятину» и «собственную трактовку» придет позднее. Разговоров о моей трактовке с Натальей Михайловной не было. Она уверяла, что точно повторяла роль, сделанную Улановой. Копировать Уланову (под гипнозом ее Жизели наш балет просуществовал долгое время) я не собиралась: уникальный мастер, повторить ее невозможно. Репетировал тогда со мной в театре С. С. Каплан. Профессионал высочайшего класса, он всегда создавал удивительно дружественную, благоприятную обстановку во время работы, видел удавшееся и обязательно подхваливал, при этом точно отмечая недочеты. Но речи о трактовке роли и тут не возникало; приходилось искать самостоятельно, полагаясь на внутреннее ощущение, я бы сказала, доверяя интуиции.

Конечно, помогал накопленный в классическом репертуаре опыт, так как почти весь этот репертуар был уже освоен. Роль Жизели меня привлекала прежде всего мощными контрастами: жизнь и смерть, упоение счастьем и сумасшествие. Надо было искать краски, чтобы сделать этот контраст разительным. Тогда, думала я, и возникнет нужный мне драматизм, предельная напряженность происходящего.

Понять, что в итоге получилось, помогла Ирина Анатольевна Венерт, страстная театралка, видевшая всех исполнительниц Жизели, начиная с 1920-х годов. Она не пропускала ни один мой спектакль и обязательно откликалась на каждый развернутой письменной рецензией. А глаз у нее был,

прямо скажем, снайперский.

«Как ни у кого, — писала Ирина Анатольевна, — у Комлевой — Жизели 1-го и 2-го акта были две разные Жизели, два разных существа в одном теле, безвозвратно рассеченных мечом смерти». И главное о 2-м акте, о том, что здесь было нового: «Всё живое, все живые выражения нежности, любви, страсти — всё это уже за порогом смерти. Но есть познание всего, и она спасает Альберта, помогает ему прожить в танце эту страшную ночь, потому что знает — как, и потому что знает «оттуда» — и всё его горе, и раскаяние, и запоздалую любовь, и знает больше, чем он, живой — что возврата нет. Ведь вечность известна ей больше, чем ему. Такой я вижу Жизель–Комлеву 2-го акта, и она меня восхищает — новизной, смелостью и правдой. Потому что мне кажется, что только сейчас я поняла, что главное-то в Жизели 2-го акта — сыграть смерть... после смерти...» (цит. по: [2, с. 159–183]).

А ведь поступала я, как сказано, интуитивно и никогда свою роль заранее не конструировала. Почему-то вспоминалась блокада, и это чувство замороженности и безразличия к смерти. Да, наверное, память детства, память о страшных днях медленного умирания в мою Жизель неосознанно вошли.

«Жизель» всегда оставалась для меня живым спектаклем. К нему было так интересно возвращаться и проживать каждую ситуацию, сценическую и танцевальную, заново. Неизменно помогала мне тут музыка, и я жадно вслушивалась в нее, выискивая в ней то, что прежде не освоила, не поняла, не охватила. Замечательная музыка, она какая-то объемная, открывает целое пространство крупных эмоций и тончайших всплесков, переливов чувств. И чувств не мелких, а масштабных.

Моя Жизель во времени менялась: костяк роли сохранялся, обогащались нюансы и оттенки. И тут мне чрезвычайно повезло встретиться с «Сильфидой» — родоначальницей романтического балета.

Боже, какое это счастье! Какое наслаждение! Малый оперный театр тогда опередил наш, Кировский. Там царил Олег Виноградов. Хореограф очень талантливый и — редкое качество среди художников, творческих людей — блистательный продюсер. Он пригласил Эльзу Марианну фон Розен возобновить «Сильфиду» с хореографией датского хореографа Августа Бурнонвиля (занудно, точно, один к одному) — вариант, который к тому времени в датском балете сохранился. А там истово верны были своему прошлому, чтили его, как Символ веры. Впервые увидела этот балет у датчан и влюбилась в него навсегда.

Позднее даже у датчан первоначальные контуры боготворимого ими спектакля стали размываться. Фон Розен, сама великолепная Сильфида, перенесла в Россию балет в его подлинном виде, заботясь о каждой детали, о каждом пластическом нюансе. Помогала ей в репетиционной работе Лена Виноградова, жена Олега, очень талантливый человек и отменный репетитор. Я рискну-

ла приготовить с ней фрагмент из этого балета для моих творческих вечеров в Большом зале Ленинградской филармонии, а потом отсняла его на телевидении. И вот — целый спектакль у нас в Кировском.

На моей премьере фон Розен присутствовала вместе с супругом Алланом Фридеричиа, самым крупным специалистом по Бурнонвилю. После спектакля оба прибежали со слезами на глазах благодарить за увиденное, дали ему самую высокую оценку. Именно Сильфида помогла мне по-новому взглянуть на Жизель как на итог романтического балета.

Спектакль Жюлья Перро и Жана Коралли сохранился благодаря замечательной редакции Мариуса Петипа, приближенной к эстетике более позднего, так называемого академического балета. Узорчатые, капризные линии романтического кордебалета сменились здесь более строгими, линейно организованными; плывущие, устремленные в таинственные дали позы обрели интонации утверждающие. Я попыталась это смягчить и характерное для романтического балета усилить. Иными словами, воспроизвести редакцию Петипа с оглядкой на созданное Бурнонвилем. Подобная стилизация мне самой была интересна.

В спор с утвердившейся версией Улановой, ставшей надолго чуть ли не канонической, вступило исполненное Натальей Макаровой и Никитой Долгушиным. Оба почему-то утаивают инициатора нового подхода к этому балету — Нину Фёдорову, интересную характерную танцовщицу и одаренного хореографа. Это она предложила возродить поразившее и запомнившееся в Жизели Ольги Спесивцевой, заранее обреченной, у которой трагический исход был предвосхищен. Отсюда сникшие кисти, безвольно истаивающие позы. Позднее это начинание талантливо подхватит Наталья Бессмертнова, как и Макарова, незабываемая в роли Жизели.

Мне такое толкование было чуждо. Жизель первого акта я видела солнечной, озаренной открывшейся возможностью ослепительного счастья. Тогда крах такого ожидания становится, действительно, катастрофой, несовместимой с жизнью. Во втором акте (это зорко подметила Венерт) — жесткая, непреодолимая граница между жизнью и смертью, и отделенная этой границей другая, новая Жизель, умудренная тайной вечности. Я это слышу в музыке, и мне музыкальные послылы хочется в танце передать. Как это сделать внятно пластически? Над этим я ломаю голову каждый раз заново.

Два спектакля «Жизели» оказались для меня особенными, каждый по своему уникальным. Гоги Алексидзе возглавлял тогда тбилисский балет и часто приглашал танцевать у него. И возобновленную «Жизель» поручил мне (оба вечера). Вот и теперь, заполучив гастролером Мишеля Брюэля, премьера Гранд Опера, Алексидзе просит меня станцевать с французом «Лебединое» и «Жизель» [1, с. 184]. Идея мне понравилась: пусть встретятся две знаменитые школы — французская и русская. Ведь интересно, согласитесь, в нынеш-

нем виде их сравнить.

Расхождения в хореографии были. Я старалась уступать гостю, принимая его вариант. Репетировать с Мишелем было очень приятно: изысканно вежливый, но естественный — типичный представитель элегантного французского балета. Очень красивые по лепке ноги демонстрировали тщательнейшую отделку движений. В пантомимных эпизодах — сдержанное благородство: никаких чрезмерностей. Кое-что из поддержек было ново и понравилось. Партнер приподнимал Жизель, а ноги ее мягко сгибались во время переноса, перепархивания с места на место. Создавалось ощущение невесомости; героиня словно клубилась вокруг кавалера. Очень тонкий эффект. Попробовала потом повторить это с нашими великолепными танцовщиками — такого эффекта не получалось. А вот в технике вращений с партнером наши юноши были сильнее, спортивнее.

Свердловский театр планировал две моих «Жизели» с Мишей Лавровским [1, с. 206]. Обратиться ко мне посоветовал Лавровскому Вахтанг Чабукиани. Значит, я ему действительно пришлась по душе. Первая встреча с Мишей не состоялась: ему пришлось танцевать за заболевшего в Большом. А вот второй спектакль, единственный, оказался экстраординарным. Нам предстояло встретиться на сцене впервые. Никогда прежде мы вместе не танцевали. Намечалась репетиция, да случилось непредвиденное: самолет опоздал настолько, что партнер появился перед самым спектаклем. Попробовали несколько поддержек — и в бой! К счастью, кавалером он был великолепным (настоящий мастер поддержки!) и актерски убедительным. Всё впервые, всё заново, ничего заученного, никаких штампов. Зал ревел! И сами мы получили удовольствие от того, что наш танец так сладился и был естествен. Торжество профессионализма!

Лавровский утверждал, что это был лучший спектакль в его жизни. И с тех пор звонит (и с годовыми поздравлениями, и по другим случаям), и каждый раз это повторяет. И у меня остался в душе светлый след от нашей встречи.

Но мой исполнительский опыт уже в прошлом. Теперь я готовлю эту партию с талантливой молодежью в качестве балетмейстера-репетитора. Интереснейшая задача — проживать спектакль по-другому, обнаруживая в нем бесконечное богатство возможностей. И тут подходы, уверена, могут быть самые разные.

Давным-давно состоялась моя встреча с очень интересной эстонской балериной Каие Кырб. Она уже станцевала Жизель, но решила почему-то приготовить ее заново со мной. Партия у нее, действительно, была «сырой», сделанной наспех. Внешне она очень подходила к этой роли: хрупкая, легкая, с изысканными линиями. Простота, наивность, доверчивость, открытая искренность, существенные для первой половины роли, ей не были близки.

Всё покрывал суховатый рационализм, почти деловитость. Ни переделать ее, ни требовать от нее того, чего в ней не было, я не могла — пустая затея, за пределами допустимого. Как здесь быть? Пришлось ориентироваться на ее выгодную графику: искать в ней предельную выразительность линий, добиваться одухотворенности. Результат нас обоих устроил. Никита Долгушин, встретившийся с Кырб при возобновлении спектакля в Таллинне, очень ее хвалил и говорил, что репетировать с ней было чрезвычайно легко. О работе со мной она умолчала... В интернете, говорят, она уверяет, что готовила спектакль в Большом театре. Горько звучат слова Николая Цискаридзе: «...не верьте ученикам, они вас предадут». Ученики бывают разные, но таких, о которых говорит многоопытный Николай Максимович, по крайней мере в театральной среде, увы, большинство.

Но ведь иногда это нам, менторам, наруку! Анастасию Волочкову Виноградов досрочно отозвал из училища от Дудинской и поручил ее мне. Первый спектакль в театре «Лебединое озеро» Настя по его просьбе готовила со мной. Выгодная внешность, скорее для подиума, чем для балета, и весьма средние танцевальные данные. И жадности к работе не было: приходилось заставлять, преодолевая ее недостатки. Потом она «кормилась» «Лебединым...» всю жизнь. И — о счастье! — ни разу не упомянула обо мне. Как я ей за это благодарна! Так не хочется запачкаться ее пошлой площадной популярностью...

Но вернемся к Жизели. Пришло новое поколение исполнителей, как правило, с превосходной внешностью и дивными танцевальными данными. Они совсем другие, чем были не только мы, но и их предшественники.

Анастасия Лукина — многообещающая перспективная начинающая балерина: тут и танцевальные данные завидные, и, главное, есть индивидуальность. Качество весьма редкое. Но эта индивидуальность особенная: в глаза не бросается, спрятана глубоко внутри. Ее надо разгадать и выявить. Не из тех, кто хватает на лету: ей надо подумать, вжиться в предлагаемое, с ним сродниться. На это уходит время, от педагога требуются огромное терпение и вера в будущее, в возможности Анастасии. Не просто, скажу я вам!

Святая простота, наивность — давно забытые качества. Они не востребованы. Для Жизели бы подошли, да исполнителям и современникам, похоже, неведомы. Как тут быть? Наверное, стоит культивировать доверчивость и открытость, сосредоточиться на этом, искать необходимое в поведении и мимике, в актерской выразительности. Жест в балете может сказать многое и требует тщательнейшей отработки, не меньшей, чем сам танец. А рождаться должен из внутреннего чувства, как эмоциональный итог сценической ситуации.

И вот самое трудное, драматическая кульминация, — сцена сумасшествия. Да, поведение. мизансцены, даже последовательность движений здесь пунктиром прочерчены, известны. Как тут не сфальшивить, не свалиться в наи-

грыш? Как все это сделать правдой?

Для меня здесь все решала музыка, красноречивая, рельефная. Но я ведь пришла к своей Жизели уже будучи зрелым мастером: за плечами опыт пятнадцати лет службы в театре, весь академический и огромный современный репертуар. А подопечная моя только начинает, подобным опытом не вооружена. Значит, я должна ей помочь: проигрывать с ней разные возможности, внимательнейшим образом вслушиваясь, что в ней находит наибольший отклик, что ее душе ближе. Итог превзошел ожидания: в сцене сумасшествия поразило ее зрелое актерское мастерство. И это было отмечено самим театром, руководством труппы. И реакция зала, потрясенного увиденным, стала оценкой усилий новой исполнительницы.

Второй акт дебютантке особенно удался. Ее мягкость, женственность здесь торжествовали. И музыкальностью танца, завораживающего певучестью, она покоряла. То был поэтический абрис счастья, которое стало теперь, за гранью смерти, недостижимым. Чувство утраты оттого становилось еще острее.

Я рада тому, что спектакль в итоге у Лукиной получился. Конечно же, это только начало работы. Радуют обнадеживающие перспективы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комлева Г. Танец — счастье и боль. Из дневников петербургской балерины. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 288 с.
2. Емельянова-Зубковская Г. Жизель: Петербург. XX век. СПб.: Композитор, 2007. 245 с.

REFERENCES

1. Komleva G. Tanecz — schast`e i bol`. Iz dnevnikov peterburgskoj baleriny`. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 288 s.
2. Emel`yanova-Zubkovskaya G. Zhizel`: Peterburg. XX vek. SPb.: Kompozitor, 2007. 245 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Комлева Г. Т. — Народная артистка СССР; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Komleva G. N. — People's Artist of the USSR; sokolovkaminsky@gmail.com

УДК 793.3

ТАНЦТЕАТР: СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ И ПРИЕМОВ

*Никитин В. Ю.*¹

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

В статье рассматривается одно из направлений современного танца — танцтеатр. Автор исследует основные пути развития синтеза художественных приемов, которые начались в драматическом театре и продолжились в хореографическом искусстве. На основе анализа творчества П. Бауш автор выделяет основные компоненты эстетической парадигмы танцтеатра и рассматривает их в применении к творчеству современных хореографов России.

Ключевые слова: хореографическое искусство, танцтеатр, П. Бауш.

DANCETHEATER: A SYNTHESIS OF THE ARTISTIC TECHNIQUES AND MEANS

*Nikitin V. U.*¹

¹ Moscow State Institute of Culture, Bibliotechnaya st. 7, Khimki, Moscow region, 141406, Russian Federation.

The article considers one of the directions of development of contemporary dance — the Dance Theater. The author explores the main ways of developing the synthesis of artistic techniques that began in the drama theater and continued in the choreographic art. Based on the analysis of the work of P. Bausch, the author identifies the main components of the aesthetic paradigm of the Dance Theater, and considers them in application to the work of modern choreographers in Russia.

Keywords: choreographic art, Dance Theater, P. Bausch.

Когда мы произносим слово «театр», то сразу же попадаем в многозначность трактовки данного термина: это и обозначение места презентации спектакля, концерта, шоу; и условный язык эмоционального воздействия актера на зрителя; и совокупность направлений (драматический театр, музыкальный театр, театр оперы и балета); и в какой-то мере определение жанровой специфики. Понятия «драматический театр» или «музыкальный театр» дают

нам представление о том художественном языке, с помощью которого создается произведение: в драматическом театре — это текст и актерская игра, в музыкальном театре — музыка и вокал, в балетном театре — движения человеческого тела.

Безусловно, язык и художественные приемы создателя театрального произведения индивидуальны и неповторимы и полностью зависят от стилевых приоритетов автора. Однако уже в начале XX века с изменением культурного ландшафта мы наблюдаем не просто заимствование, но и синтез художественных приемов из смежных видов искусств.

Как это ни парадоксально, но первыми обратились к вопросу о пластической образности актера режиссеры драматического театра. Уже в 1911 году большой интерес у режиссеров драматического театра вызвали поиски Э. Ж.-Далькроза в Хелерау. Гостями Института музыки и ритма в Хелерау были известные режиссеры — М. Рейнгардт, К. С. Станиславский, Ж. Питоев и др.

Наиболее ярко поиски пластической выразительности актера проявились в творчестве А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова. Существует достаточно доказательств того, что эти режиссеры были знакомы с системами Далькроза и Дельсарта, с творчеством А. Дункан и в силу своей художественной интуиции не могли пройти мимо тех изменений, которые начались в начале XX века в театральном и танцевальном искусствах.

Если сравнивать подходы Таирова и Мейерхольда к пластической выразительности актера, то можно сделать вывод, что они кардинально различаются. Мейерхольд создал собственный художественный метод (т. н. «биомеханику»), Таиров же попытался синтезировать достижения смежных видов искусств, в частности, вокала и хореографии, и воспитать «синтетического актера», в равной степени владеющего актерской игрой, вокалом и танцем. Г. А. Товстоногов вспоминал, что Таиров «нетерпимо относился не только к словесному косноязычию, но и к невнятности мимики и жеста» [1, с. 3].

К. Л. Рудницкий обращает внимание на то, что «Таиров хотел привить драматическому театру хореографические средства выразительности — балетную согласованность движений, красоту и чистоту позы и жеста» [1, с. 8]. Эта цитата еще раз подчеркивает интерес великого режиссера к тем изменениям, которые начались в области хореографического искусства с начала XX века.

В. А. Шербаков указывает, что «танец возникал в спектакле Таирова из действия, из ситуации. Он не был вставным номером, предусмотренным сценарием, — условность танца так же, как и условность жеста, оправдывалась изнутри» [1, с. 85]. Достаточно плодотворно Таиров сотрудничал с такими известными балетмейстерами, как К. Я. Голейзовский, М. М. Мордкин и Н. А. Глан, В. Я. Парнах совместно с которыми поставил многие спектакли Камерного театра.

Анализируя поиски В. Э. Мейерхольдом пластической выразительности актера, нужно, прежде всего, обратиться к датам. Появление «биомеханики» как художественного метода относится к 1918 году: «В 1918 году на “Курсах мастерства сценических постановок” в Петрограде вводится преподавание биомеханики как теории движений; в 1921 году Мейерхольд использует этот термин для занятий сценическим движением» [2, с. 46]. Однако биомеханика, как одно из направлений физиологии, была разработана В. А. Берштейном только в 1926 году в исследовании «Общая биомеханика». Таким образом, можно сделать вывод, что термин, который использовал в своей творческой практике Мейерхольд, не имел ничего общего с научной теорией. Можно также сделать вывод, что постановочные приемы, которые основывались на биомеханике, и биомеханика как основа для тренажа актеров — это разные вещи, и, на взгляд автора статьи, система тренажа, разработанная Мейерхольдом, ничего общего с танцем любого стиля не имеет. Она направлена на физическое совершенствование актеров и основывается на упражнениях, которые ближе все-таки к спорту (гимнастика, акробатика), чем к танцу.

В книге В. Полищук [3] даны примеры упражнений, которые разработал В. Мейерхольд. Все эти упражнения в той или иной степени послужили основой для учебного курса «Сценическое движение», разработанного впоследствии такими известными режиссерами и педагогами, как И. Э. Кох («Основы сценического движения»), Б. Г. Голубовский («Пластика в искусстве актёра»), А. Б. Немеровский («Пластическая выразительность актёра»), И. В. Яснец («Танец и пластическое решение спектакля в драматическом театре на рубеже XX–XXI вв.»). Как можно видеть из названия последнего труда, в исследованиях, посвященных драматическому театру, всегда противопоставлялись танец и пластика, что приводило к некой дихотомии, хотя в дальнейшем именно в танцтеатре подобное противопоставление исчезает.

Большое значение пластической выразительности актера придавал и М. А. Чехов. В основополагающем труде «Об искусстве актера» М. Чехов обосновывает свою теорию «психологического жеста» и рассуждает о значении физической составляющей в искусстве актера, однако нигде не употребляет слово «танец» [4, с. 220]. «М. Чехов считал, что актёр должен обладать “мудрым телом”. Всякий актёр в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему тело. Телесные упражнения нужны, но они должны быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах» [5].

Необходимо отметить, что политика государства в области искусства, а в особенности «Декрет» 1924 года, положила конец развитию «свободного танца» и практически на 70 лет оторвала нашу страну от развития современного искусства в США и Европе. Однако в эти годы, и именно в Советском Союзе,

происходил встречный процесс: возник интерес балетного театра к проблеме актерского воплощения. И в этом немаловажную роль сыграло творчество Р. Захарова. Да, безусловно, разработанная им эстетическая модель «драмба-лета» была достаточно примитивна. Как образно выразился в личной беседе с автором балетмейстер Г. А. Майоров, «...балет и опера — искусства элитарные, для восприятия которых необходим определенный интеллектуальный уровень. И когда элитарная публика после Революции оказалась в эмиграции и в театр пришел “рабоче-крестьянский зритель”, то возникла необходимость донести до его ума и чувств символическое искусство балета в максимально упрощенной форме. Отсюда и появление такого направления, как “драмба-лет”, в котором все было понятно» [6, с. 182].

Попытки Р. Захарова распространить на условное искусство балета принципы системы К. С. Станиславского говорят о том, что сказочно-романтические принцы и лебеди, царившие в классическом балете, уже не соответствовали культурным требованиям советского зрителя. Необходимо отметить, что в своих опубликованных трудах Захаров разработал те принципы постановочной работы балетмейстера, которые до этого времени не использовались в балетном театре, — драматургия спектакля, сверхзадача, биография роли, т. е. он перенес принципы системы К. С. Станиславского в балетный театр. И его балеты («Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник», «Утраченные иллюзии», «Золушка», «Красный мак», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба»), поставленные с использованием этих принципов, имели большой успех.

Во времена «перестройки» российское театральное искусство вновь обратилось к проблеме синтеза художественных приемов театра и танца. И первым в ряду режиссеров-новаторов был Г. К. Мацквичюс. Ученик М. И. Кнебель, он, несомненно, был драматическим режиссером, однако первый период его творчества в качестве мима привел к синтезу драматического и мимического начал в его спектаклях: «Преодоление», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Вьюга», «Блеск золотого руна», «Баллада о Земле», «Времена года», «Желтый звук», «И дольше века длится день». В его спектаклях соединялись элементы народного, эстрадного, классического танцев, акробатики, пантомимы и клоунады, дополненные уникальным синтезом музыки и светотехники. «Взгляд, жест, поза, едва уловимое движение тела “обнажают” человека больше, чем это могут сделать слова», — считал режиссер. Для обучения своих актеров Мацквичюс разработал собственную методику, в которой танец, пластика, вокал и сценическая речь сочетались с изучением психологии и философии. Конечно, Мацквичюса нельзя назвать хореографом, но его бесконечная фантазия в создании новых движений, новых форм пластической выразительности актера, позволяла создавать спектакли, непохожие ни на что существующее в те времена на советской сцене. Это был синтез хо-

реографии, слова, актерской игры, сценографии и режиссуры.

Поиски Мацкавичюса в области синтеза художественных приемов продолжил Р. Виктюк (например, в «Федре»): «Пластика, не соответствующая словам — мейерхольдовское изобретение, освоенное Виктюком, — является постоянным контрапунктом тексту Цветаевой, а выразительные средства нарочито минимальны: только гибкие тела актеров создают атмосферу действия» [7]. В «Служанках» хореография создавалась Э. Смирновым и А. Сигаловой. В новой редакции «Федры» режиссером по пластике был В. Аносов.

Поиски синтеза художественных средств драматического и хореографического искусств продолжились в 1990-е годы уже хореографами. Г. М. Абрамов, к тому времени уже хорошо известный своими постановками в спектаклях культовых режиссеров страны, создал «Класс экспрессивной пластики», исходя из актуальной идеи воспитания актеров, пригодных для решения задач пластического театра. «Класс» был создан в 1990 году; два года спустя был зачислен в актерский состав театра «Школа драматического искусства» под руководством А. Васильева и продолжал экспериментировать как в пластической импровизации, так и в поисках сценических форм представления актерской импровизации.

В 1994 году легендарная П. Бауш, приезжавшая в Москву со своими спектаклями, по приглашению А. А. Васильева посетила студию и была потрясена тем, что в России существует такой коллектив, умеющий использовать свои тела «так неформально».

В 1997 году С. Вальц ставит в «Классе» московскую версию своего спектакля «Улица космонавтов». На следующий год актеры из «Класса» участвуют в Германии в постановке С. Вальц «На земле».

Идея Абрамова — создать коллектив танцоров-импровизаторов, каждый из которых обладает индивидуальным телесным языком и способен создать ансамбль в спектакле. Глубинный, феноменологический подход к телу, постоянное исследование взаимодействия и трансформаций внутреннего пространства тела и внешней ему среды позволили ему найти новые возможности телесной выразительности, разработать оригинальные методики ее развития. Традиции Г. Абрамова продолжил его ученик К. Мишин, который достаточно долго руководил лабораторией при театре, где продолжал эксперименты своего учителя.

Еще одно имя в плеяде режиссеров, стремившихся сделать хореографию равноценным компонентом сценического действия, — Александр Пепеляев. Автору статьи довелось работать с ним в 1992–1994 годах, когда на юго-западе столицы существовал кафе-театр «Бедный Йорик», в котором начинались творческие поиски Пепеляева. «Особенностью творческого почерка Саши

было полное отсутствие хореографической подготовки. Как режиссера его больше интересовало соединение: танца и слова, танца и сценических эффектов, танца и актерского мастерства. В то время Саша был, наверное, единственным андеграундовым хореографом Москвы, и именно полное незнание, неприятие классического балета (да и, впрочем, как любого другого направления танца) привело к поразительным для того времени художественным открытиям, которые были совершенно внове для русского зрителя. Саша, прежде всего, режиссер, а потом уже хореограф. Он решает спектакль художественными средствами театра, а хореография — одна из красок, и не всегда самая главная» [6, с. 204]. В 1994 году он начинает работу над проектом «Кинетический театр», основанным на синтезе современной хореографии и литературного текста. В рамках проекта он поставил ряд оригинальных произведений, показанных в России и за рубежом.

В настоящее время в репертуаре российских драматических театров достаточно много спектаклей, синтезирующих актерскую игру, вокал и танец. В основном это мюзиклы, в которых танец, хотя и является средством создания образа, но он, как правило, исполняется с помощью балетной труппы и носит характер «вставного номера». К сожалению, мы не можем назвать известных имен актеров, попадающих под определение «синтетический», хотя необходимость в них чрезвычайно высока. Подобные спектакли нельзя отнести к жанру танцтеатра. Чтобы понять почему, обратимся к истории возникновения и эстетическим парадигмам «Танцтеатра».

О. Макарова считает, что «истoki танцтеатра принято искать в зазвучавших еще в начале XX века призывах освободиться от условности балета и вместо строгих ограничений балетной классики вывести на танцевальную сцену естественное, органичное человеческому телу движение. Свобода — так свобода во всем: в выборе выразительных средств, в отказе от каких бы то ни было законов и правил» [8].

Заслуга создания термина «танцтеатр» принадлежит К. Йоссу — ученику Р. Лабана. В 1927 году он создает танцевальное отделение при консерватории в городе Эссен («ФольквангшULE»), ставшее центром современного танца в Германии и воспитавшее не одну плеяду талантливых хореографов, в том числе и П. Бауш, закончившую эту школу в 1958 году.

В 1932 году К. Йосс создал первый спектакль, который можно отнести к жанру танцтеатра, — «Зеленый стол» на музыку Коэна. По мнению автора статьи, этот спектакль — «политическая агитка», однако, это был один из первых полнометражных спектаклей *"Ausdruckstanz"* (немецкого экспрессивного танца), решенный языком танца модерн с ярко выраженной политической и антимилитаристской направленностью. На международном конкурсе балетмейстеров в Париже в 1932 году он получил Гран-при.

Все творчество К. Йосса было направлено на создание «танцевальной драмы» (что впоследствии перекликается с творчеством Р. Захарова), органично соединяющей танец с художественными приемами драматического театра как театра переживания (психологическая выразительность), так и театра представления (внешняя изобразительность, доходящая до гротеска).

Однако эксперименты в области синтеза театра и танца остановились практически на 20 лет и получили развитие только в творчестве П. Бауш, которую безоговорочно считают основателем этого направления в танцевальном искусстве. Исследованию творчества П. Бауш посвящено немало статей, и мы не будем повторяться. Наша задача — определить ее творческие принципы и художественные приемы, их взаимосвязь с театральным жанром.

По мнению С. О. Снегиревой, «...структура танц-спектакля отрицает линейные, “романные” структуры, единство и хронологичность сюжета, вообще нормативную драматургию (с экспозиции главных тем и образов, их сопоставлением, конфликтным развитием, достижением кульминации и развязки). У танц-спектаклей нет завершенности и целенаправленности, часто они складываются из пластических импровизаций танцовщиков, которые уже в процессе работы отбираются и монтируются в соответствии с собственными представлениями о конструкции спектакля» [9, с. 92].

Спектакли П. Бауш сложно назвать танцевальными в традиционном понимании этого слова. Ее знаменитая фраза «Меня не интересует, как двигается человек, меня интересует, что им движет» воплощается в том, что зритель наблюдает не за красотой изысканных па или трюков, а за развитием действия, взаимоотношений, в результате чего появляются театральная эмпатия, зрительское сопереживание и соучастие.

Многие критики, особенно на начальном этапе творчества, относили ее спектакли к постмодернистскому танцу. По мнению автора статьи, это не совсем так. В экспериментах «Театра Джадсон», который считается основателем постмодернистского направления в танце, на первом месте стояли поиски возможности движения, не выражающего ничего, движения ради движения. А главное, вспоминая знаменитый «Манифест» И. Райнер, хореографы эпохи постмодерна отказывались от создания образа. П. Бауш в своих спектаклях создавала, прежде всего, образы и драматургию. Драматургия никогда не считалась общепринятой формой, особенно в постмодернистском танце, но именно присутствие драматургии (а иногда сюжетного развития) сближает творчество П. Бауш с драматическим театром. «Решение Пины Бауш привлечь танцовщиков в создание драматургии спектакля, то есть не размещать в их телах свою хореографию, а спросить их мнение — отмечается теоретиками как важнейшее качество ее творчества» [10].

Второй, не менее важный принцип танцтеатра — синтез. Музыка, голос,

актерская игра, танец, сценография — всё вместе и равноправно. Это блестяще доказала Пина, когда поставила оперу “Iphigenie auf Tauris” с певцами в оркестровой яме и танцовщиками на сцене; когда великолепный танцовщик и актер, верный ее соратник Д. Мерси, одновременно с драматически насыщенным монологом исполнял *pirouette, grand jeté, entrechats six* в спектакле «Гвоздики».

«Пина Бауш не придумывала свои спектакли. Она сочиняла их из материала, предлагаемого ей на пробных импровизациях. Она не разрабатывала сюжет, чтобы рассказать историю или последовательную, логическую драматургию. Она объединяла отдельные образы в единый образ спектакля: разрабатывая темы ассоциативно, освещая их с нескольких точек зрения, чтобы наглядно и театрально убедительно изобразить их; ее спектакли имеют открытую структуру, это коллажи, уклоняющиеся от фиксированных, объективных или рациональных описаний и интерпретаций. Движение, речь, музыка и сценический образ получают в постановках собственную динамику» [11, с. 39].

Важнейшую роль в спектаклях Пины и танцтеатра, как направления, всегда играла сценография. Танцтеатр не может быть представлен на пустой сцене. Актер-танцор, или танцор-актер, должен не просто располагаться в пространстве, но и обживать, и обыгрывать его. Актеры в спектаклях П. Бауш едят, курят; на сцене появляются животные; зрителям предлагаются напитки... Фантазии режиссера нет предела. Сценографию, похожую больше на драматургию препятствий, для Пины создавал ее муж Рольф Борциг, с которым она познакомилась в “Folkwangschule”. После смерти Борцига в 1980-м постоянным сценографом театра стал Петер Пабст — перфекционист, готовый на любое безумие: вроде дождя из песка, настоящего водопада или горы из миллиона цветочных лепестков.

Важной особенностью танцтеатра является использование нетанцевальной лексики (не символических, как в классическом балете, кодифицированных па), ни действенного движения, чего добивался Захаров, а бытовых движений, которые взяты из обыденной жизни. В преломлении хореографа (или режиссера) эти движения становятся характеристикой образа, повторяясь многократно или соединяясь с текстом и пением.

Уже в спектакле “Die sieben Todsünden” (1976) П. Бауш начала работать с голосом и вокалом. По сути, Пина создала новый тип универсальных танцовщиков. Однако возникают вопросы: «А танцовщики ли это? А может, танцующие актеры?» То, что танцовщики Пины владели множеством техник современного и классического танцев, — это бесспорно, однако, гораздо важнее не техника, а то, как она растворяется в создаваемом образе. Взаимосвязь внутреннего состояния и внешней выразительности — важнейшее качество танцовщика в танцтеатре (вспомним Таирова). «Ничего личного! Люди в ее спектаклях наряжаются, кривляются, рассказывают анекдоты, ходят вокруг

да около, демонстрируют трюки и городят всякую чушь. Они, как все люди, продают эрзацы — представления о самих себе, нечто ожидаемое, востребованное. Но за этим столько всего открывается! Страхи, комплексы, мечты, нереализованный творческий потенциал, нерастраченная нежность...» [10].

Важный принцип танцтеатра — полифония — многослойность и многозначность в трактовке образов; полифония как хореографический прием; полифония как способ развития драматургии, когда единая линия сюжета распадается на множество эпизодов, как будто не связанных между собой, но, в целом, развивающих действие. И как продолжение данного принципа — полистилистика. В танцтеатре лексика зависит от множества факторов, но прежде всего — от развития драматургии и образов. Поэтому хореографы пользуются лексикой, заимствованной из классического балета, танца модерн, джазового танца, народного танца с бытовыми движениями.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: танцтеатр — как направление современного хореографического искусства — представляет собой не просто соединение художественных приемов драматического театра и танца, но некий синтез, в котором танец, слово, образ, драматургия, сценография сливаются в единое целое.

К сожалению, синтетических актеров в России нигде профессионально не обучают. Однако, несмотря на это, театры танца в России получили свое место и признание публики. Безусловно, в этом направлении есть своя региональная специфика (практически полное отсутствие работы с голосом, т. е. использование сценической речи и вокала). К сожалению, российские хореографы предпочитают работать все-таки с исполнителями-танцорами, поэтому эти средства сценической выразительности используются достаточно редко. Однако в последнем спектакле А. Могилева «Выборы», показанном на фестивале «Проба №.», участвовали студенты и педагоги кафедры народного пения Московского института культуры, которые органично влились в ткань спектакля и создали вокальными средствами необходимую сценическую атмосферу. В числе известных российских хореографов, тяготеющих к танцтеатру, можно назвать О. Пону, Т. Баганову, С. Смирнова, Е. Панфилова, А. Сигалову.

По мнению автора статьи, в сегодняшней сценической практике наиболее полно принципы танцтеатра реализованы в творчестве С. Землянского, которого называют режиссером-хореографом (хотя в основном он работает в драматическом театре). В его творческом портфолио уже 14 спектаклей: «Материнское поле» в Театре им. Пушкина, «Ревизор», «Демон» в Театре им. Ермоловой, «Ревнивая к самой себе» в Театре им. Вахтангова, несколько спектаклей выпускных курсов Театрального института им. Б. Щукина и ряд постановок в провинциальных театрах.

Еще один достаточно известный хореограф, громко заявивший о себе

в драматическом театре, — выпускница ГИТИСа А. Холина, основавшая в 2000 году собственный театр танца. Известность ей принесли такие спектакли, как «Берег женщин», «Анна Каренина», «Отелло» на сцене Театра им. Вахтангова, оперы «Екатерина Измайлова» и «Пиковая дама» (в Большом театре), «Царь Эдип» и «Замок Синяя борода» (в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко).

Хотелось бы закончить статью словами этого хореографа, сказанными в интервью РИА «Новости»: «Я работаю в жанре пластического театра всю жизнь, и, откровенно говоря, меня никогда не волновало, как назвать мои постановки — драмой, балетом или как-то по-другому. Я хочу создавать живой театр, а какими способами я этого добиваюсь, не имеет значения. Конечно, движение — важно, без этого я не могу, но главное, чтобы был смысл, выражена суть произведения» [12]

ЛИТЕРАТУРА

1. Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения) / ред. К. Л. Рудницкий. М.: Наука, 1987. 150 с.
2. Сироткина И. Е. Биомеханика между наукой и искусством // Вопросы истории естествознания и техники. 2011. № 1. С. 46–70.
3. Полищук В. Книга актерского мастерства. Вс. Мейерхольд. М.: Аст, 2010. 222 с.
4. Чехов М. Об искусстве актёра. М.: Искусство, 1999. 271 с.
5. Кулагина И. Михаил Чехов и новая культура движения [Электронный ресурс]. URL: <http://artmoveri.ru/publications/articles/chehov/> (дата обращения: 30.03.2020).
6. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
7. Горфункель Е., Москвина Т., Мурзина А. «Федра» М. Цветаевой в постановке Р. Виктюка на Таганке. Новейшая история отечественного кино. 1996-2000 // Кино и контекст. Т. VI. СПб.: Сеанс, 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.demidova.ru/theatre/fedra/> (дата обращения: 13.02.2020).
8. Макарова О. Танцуют ли в танцтеатре. [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/34/minus-evropa-plus-34/tancuyut-li-v-tancteatre/> (дата обращения: 30.03.2020).
9. Снегирева С. О. Кабаре и танцтеатр // Современный танец: дискус и практики / под ред. Н. В. Курюмовой. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С. 92–108.
10. Герд О. П. Бауш: Ничья // Театр. 2010. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/pina-bauch-nichja/> (дата обращения: 30.03.2020).
11. Арнд Р. Искать и находить: вупертальская модель танцтеатра // Вестник

Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 39–47.

12. Холина А. «Анна Каренина» в танце: премьера в Вахтанговском. Интервью РИА «Новости». [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20120428/637129031.html> (дата обращения: 30.03.2020).

REFERENCES

1. Rezhisserskoe iskusstvo A. Ya. Tairova (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya) / red. K. L. Rudnickij. M.: Nauka, 1987. 150 s.
2. Sirotkina I. E. Biomekhanika mezhdu naukoy i iskusstvom // Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki. 2011. № 1. S. 46–70.
3. Polishchuk V. Kniga akterskogo masterstva. Vs. Mejerhol'd. M.: Ast, 2010. 222 s.
4. Chekhov M. Ob iskusstve aktyora. M.: Iskusstvo, 1999. 271 s.
5. Kulagina I. Mihail Chekhovinovaya kul'turadvizheniya [Elektronnyj resurs]. URL: <http://artmoveri.ru/publications/articles/chehov/> (data obrashcheniya: 30.03.2020).
6. Nikitin V. Yu. Masterstvo horeografa v sovremennom tance. M.: GITIS, 2011. 472 s.
7. Gorfunkel' E., Moskvina T., Murzina A. «Fedra» M. Cvetaevoy v postanovke R. Viktyuka na Taganke. Novejshaya istoriya otechestvennogo kino. 1996-2000 // Kino i kontekst. T. VI. SPb.: Seans, 2002. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.demidova.ru/theatre/fedra/> (data obrashcheniya: 13.02.2020).
8. Makarova O. Tancuyut li v tancteatre [Elektronnyj resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/34/minus-evropa-plus-34/tancuyut-li-v-tancteatre/> (data obrashcheniya: 30.03.2020).
9. Snegireva S. O. Kabare i tancteatr // Sovremennyy tanec: diskus i praktiki / pod red. N. V. Kuryumovoj. Ekaterinburg: Gumanitarnyj universitet, 2017. S. 92–108.
10. Gerd O. P. Baush: Nich'ya // Teatr. 2010. № 1. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://oteatre.info/pina-bauch-nichja/> (data obrashcheniya: 30.03.2020).
11. Arnd R. Iskat' i nahodit': vupertal'skaya model' tancteatra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 4 (39). S. 39–47.
12. Holina A. «Anna Karenina» v tance: prem'era v Vah-tangovskom. Interv'y u RIA «Novosti». [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ria.ru/20120428/637129031.html> (data obrashcheniya: 30.03.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikitin V. Y. — Dr. Habil., Ass. Prof., dancer-v@mail.ru

УДК 7.071.2

НОВЫЕ ФАКТЫ ИЗ БИОГРАФИИ ФЕЛИЦАТЫ ГЮЛЛЕНЬ-СОР

*Николаев А. А.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская площадь, д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматриваются жизнь и творчество балерины Фелицаты Вирджинии Гюллень-Сор. Дается общая оценка московской театральной жизни в первой трети XIX века. Разбираются обстоятельства приглашения Гюллень-Сор и ее супруга, композитора Фернандо Сора в Россию, в Москву. На основании архивных документов определяется точная фамилия балерины, анализируется ее контракт с Министерством Императорского Двора, уточняются обстоятельства, даты рождения и смерти выдающейся франко-русской балерины Фелицаты Гюллень-Сор.

Ключевые слова: Фелицата Вирджиния Гюллень-Сор, Фернандо Сор, балет, Министерство Императорского Двора.

New facts from Félicité Hullin-Sor's biography

*Nikolayev A. A.*¹

¹ Russian Institute of Art History, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article examines the life and work of ballerina Félicité Virginia Hullin-Sor. A General assessment of Moscow theatrical life in the first third of the 19th century is given. The author examines the circumstances of the invitation of Hullin-Sor and her husband, the composer Fernando Sor, to Russia, to Moscow. On the basis of archival documents, the exact surname of the ballerina is determined, her contract with the Ministry of the Imperial court is analyzed, and the circumstances, dates of birth and death of the outstanding French-Russian ballerina Félicité Hullin are specified.

Keywords: Félicité Virginia Hullin-Sor, Fernando Sor, ballet, Ministry of the Imperial court.

Московская театральная сцена в 20-е годы XIX века — один из интереснейших феноменов в истории русской культуры. В отличие от Петербурга, императорской столицы, в Москве было больше свободы, рамки цензуры не

были столь жестки, а наличие большого количества заинтересованной публики и уже сложившиеся музыкально-театральные традиции, поддерживаемые за счет средств богатых вельмож, позволили городу стать культурной столицей империи. Патриархальность и любовь к старине сочетались в Москве с живым интересом к европейским новинкам и вниманием к талантливым артистам.

Увеселения Москвы состояли из посещения театров, клубов со спектаклями, ресторанов с оркестрами и трактиров с музыкой. Кроме государственных, существовали частные театры; в доме Немчинова и Секретарева были любительские труппы. Отставные и провинциальные актеры выступали в Немецком клубе, Артистическом кружке. Музыкальные вечера проходили в Купеческом собрании и Приказчиьем клубах, играли также в концертно-лекционном зале «Славянский базар». Музыкально-театральная жизнь Москвы была насыщена событиями, но главными, конечно же, оставались представления Дирекции Императорских театров.

Дирекция Императорских театров Москвы в рассматриваемый нами период 20-х годов XIX века располагала двумя зданиями — Малого театра, открывшегося в 1824 году, и Большого, открытие которого пришлось на следующий год. Содержались одна балетная и две драматические труппы — французская и русская.

После театральной реформы 1822 года, связанной с перераспределением должностей в Министерстве Императорского Двора (в ведомство которого входила Дирекция Императорских театров), московским театрам требовались артисты. В связи с этим директор московской конторы Императорских театров Ф. Ф. Кокошкин радикально обновляет в 1823 году балетную труппу. Так в Москве оказывается яркая артистическая пара — прима-балерина парижской Гранд-Опера Фелицата Гюллень-Сор и ее муж — известный композитор и гитарист Фернандо Сор.

Музыку к балетам писали лучшие композиторы того времени, в числе которых были Катарина Кавос, Фердинанд Антонолини, Фридрих Шольц и др. Часто балетные представления ставили на музыку разных авторов. Балетмейстер-постановщик совместно с дирижером делал компиляцию известных музыкальных произведений, составляя отрывки из них под задачи сценария, хореографа, исполнителей. Однако многие балетмейстеры прислушивались к композиторам, их видению сюжета. Фернандо Сор писал авторские балеты, ориентируясь на талант своей супруги. В письме к своему другу, балетмейстеру Альберу, он пишет, что много работает над музыкой для балетов “*ma Chère petite femme*” (моей дорогой женошке) [1, p. 78].

Освещение событий, произошедших с супругами Фернандо и Фелицатой в период их пребывания в России, довольно противоречиво и изобилует вся-

ческими домыслами (об этом еще будет упомянуто). С одной стороны, это свидетельствует об интересе современников и потомков к этим персонам, а с другой, — получение точной, документально подтвержденной информации, об их жизни и творчестве достаточно затруднено.

Фернандо Сор — один из самых ярких и талантливых композиторов начала XIX века. Он был превосходным гитаристом-виртуозом, рассматривающим гитару как инструмент академический, способный на равных конкурировать с фортепиано и оркестром, обладающий для этого необходимыми средствами, технической базой. Он также блестяще владел оркестровым письмом, сочинив несколько балетов и опер, которые с большим успехом шли в Европе. К сожалению, сегодня они почти забыты.

Супруга композитора Фелицата Гюлень известна историкам балета не только как танцовщица, но и как талантливый педагог, хореограф, оставивший яркий след в истории балета в России. Она «оказала большое влияние на формирование искусства танцовщиц — Д. С. Лопухиной, А. И. Ворониной-Ивановой, Т. И. Глушковой и других» [2, с. 171]. В книге Ю. А. Бахрушина написано, что «Гюлен была маловыразительна и не отличалась актерским дарованием, но прекрасно владела техникой танца, которую постоянно совершенствовала» [3, с. 77]. Видный исследователь балета В. М. Красовская, в свою очередь, замечает, что Гюлень была технически сильной танцовщицей, исполнявшей в основном лирико-комедийные роли, но пантомима не была ее сильной стороной [4, с. 187]. О. Петров приводит мнение С. Аксакова: «Должно отдать полную справедливость г-же Гюлень: она не только превосходная танцовщица, но и учительница» [5, с. 123]. Адам Глушковский в своих «Воспоминаниях балетмейстера» отмечает талант «мадам Гюлень» как постановщицы [6, с. 395].

Фернандо Сор и Фелицата Гюлень приехали в Москву в октябре 1823 года. Уже 3 ноября произведения Сора звучали в Доме Апраксина, а Фелицата до конца года 21 раз выходила на сцену Большого и Малого театров. Столь удачный дебют был подкреплён бенефисом французской балерины 4 февраля 1824 года, когда балет «Сандрильона» с музыкой Ф. Сора впервые смогла оценить московская публика. Как и в европейских столицах, последовал успех. Московская пресса восторженно писала о первых выступлениях Гюлень: «Г-жа Гюлень-Сор смело выдержит сравнение с нашими ученицами Терпсихоры, которые, однако ж, и сами не испугаются сравнения в некоторых пунктах, хотя, впрочем, они же не сочтут излишним кое-что и перенять у парижской гостьи» [7, с. 316].

В качестве постановщика Фелицата Гюлень также добилась значительных успехов. Являясь балетмейстером Большого театра Москвы, она с 1831 до 1839 года [13] ставит спектакли, сочиняет большое количество балетов

и дивертисментов в различных жанрах. Здесь были и комедийные, и мифологические, и мелодраматические сюжеты. Неизменным успехом пользовались уже упомянутая «Сандрильона», а также балеты «Венецианский карнавал» (компиляция из музыки разных авторов), «Розальба» (музыка Д. Обера, Дж. Россини, Эрколани), «Фенелла» (музыка Д. Обера, аранжировка для балета Эрколани). В. М. Красовская считает, что не все постановки Фелицаты Гюльень были равноценными: «Разнообразные по жанрам, они иногда бывали однообразны по своим выразительным средствам, подчас страдали поверхностной стилизацией» [4, с. 187].

В своих постановках Фелицата ориентировалась на спектакли больших мастеров, занимаясь переносом европейских спектаклей на московскую сцену, постоянно расширяя репертуар труппы. Например, в январе 1835 года она поставила балет «Дон-Кихот Ламанчский, или Свадьба Гармаша» «...не по бледной копии Ж. Блаша, а по блиставшему жизнерадостными красками оригиналу балетмейстера Л. Ж. Милона» [4, с. 187]. Это было новаторством, поскольку в театральной практике того времени было принято переносить в Москву петербургские спектакли.

Еще одной стороной творческой деятельности Гюльень-Сор была педагогика. Талант ее в этой сфере не оспаривал ни один исследователь. Предлагая особое видение классического танца, она много внимания обращала на различную технику вращений, пируэтов и устойчивости. Много времени уделяла пальцевой технике. Ее ученицы Г. И. Воронина, Т. С. Карпакова, Е. А. Санковская, Д. С. Лопухина оставили заметный след в истории и развитии балета в России. Педагогическая деятельность Фелицаты высоко оценена современниками. Многочисленные положительные отзывы о ее работе мы встречаем у театральных критиков и коллег. Работа Фелицаты Гюльень также была отмечена на высочайшем уровне: в 1837 году за качественную и отличную педагогическую работу «по службе и по попечению об образовании новых талантов, принесших честь и украшение театру высочайше пожатой брильянтовой фермуар» [8, с. 43].

С 1825-го по 1838 год работу в Московском театральном училище она совмещает со службой в крепостном театре князя Юсупова [9, с. 27].

С именем Фелицаты Гюльень в истории балета связано несколько неточностей. Некоторые исследователи называют ее двойным именем — Фелицата Вирджиния. Доподлинно установлено, что Вирджинией звали сестру Фелицаты [1, р. 66]. В российских архивных документах второе имя Фелицаты не встречается. Однако в завещании, которое балерина написала в конце жизни, оно есть [10]. Таким образом, мы можем утверждать, что ее полное имя — Фелицата Вирджиния.

С фамилией также не все ясно. Фелицата всегда подписывалась своим твор-

ческим псевдонимом: фамилией “hullin”, которую всегда начинала со строчной, а не с прописной буквы. Фамилия при рождении всеми исследователями определяется как Ришард (Richard) [2, с. 171]. Однако в обнаруженном нами завещании балерины ее настоящая (девичья) фамилия была записана нота-риусом как Vichard (в русской транскрипции — Вичард или Вишар) [11]. Следует отметить и то, что в документах с иностранными фамилиями в России — большая путаница. Фелицату Гюльень в официальных письмах именовали Гулин, Юлень, г-жа Соор и даже... Лень.

Год рождения также не установлен доподлинно. Некоторые исследователи дают точное число рождения — 05.03.1805 [2, с. 171], некоторые — 1803-й [12, с. 241]. В. М. Красовская утверждает, что балерина родилась в 1804 году [4, с. 186]. Но никто не подтверждает заявляемую дату рождения балерины документально.

В Российском государственном архиве литературы и искусства сохранилась копия с оригинала свидетельства о рождении балерины, который запрашивался дирекцией Императорских московских театров при заключении с нею первого контракта. Копия предназначалась для передачи в Московское губернское управление Министерства внутренних дел Российской империи по запросу для уточнения социального статуса или класса, называемого тогда званием.

У исследователей возникла путаница в связи с тем, что свидетельство выдано Французской республикой, использовавшей в то время революционный календарь, достаточно сильно отличающийся от привычного (григорианского). В период с 1792-го по 1805 год летоисчисление велось особым образом. Ставший императором Наполеон Бонапарт вернул григорианский календарь с 1 января 1806 года. Дата в свидетельстве о рождении значит, как девятый день фримера 12 года республики, что при переводе на использующийся сейчас григорианский календарь это 29 ноября 1804 года [13]. Дата рождения Гюльень 9 марта 1805 года [2, с. 171] возникла от неточного прочтения документа. В свидетельстве написано: “Dujeudi neuf audoure frimaire de la République”. Слово “neuf” (девять) фигурирует в документе, а французский месяц “frimaire” (в переводе «месяц заморозков»), возможно, навел исследователей на мысль о марте. Теперь мы совершенно точно можем говорить, что родилась Фелицата Гюльень в четверг, 29 ноября 1804 года.

Надо отметить, что даты рождения балерин достаточно часто исправляли в сторону уменьшения возраста с целью заключения максимально продолжительных контрактов с театрами. Однако Министерство Императорского Двора внимательно следило за возрастом своих исполнительниц. В приведенном далее письме Ф. Ф. Кокошкину просматривается озабоченность сотрудника Министерства Ситникова возрастом танцовщицы:

Милостливый Государь Федор Федорович!

Господин Министр Императорского двора получил рапорт Конторы Дирекции Императорского Московского театра, коим испрашивает решение на возобновление контракта с танцовщицею Фелисите Юлень по истечении срока еще на четыре года, поручил мне предварительно снестись с Вашим Превосходительством: так как госпожа Юлень начинает уже стариться и потому не может долго занимать амплуа первой танцовщицы с пользой для театра, то нельзя ли предложить ей, чтобы существующий ныне контракт возобновлен был не более чем на два года или не найдете ли Вы способа каким либо другим образом сократить время служения ее в звании первой танцовщицы; но оставить ее на дальнейшее время только должность учительницы танцевального класса?

Покорнейше прося Вас, Милостливый Государь, почтить меня Вашим уведомлением по сему предмету для доклада Его Сиятельству, имею честь быть с совершенным почтением и преданностью Вашего Превосходительства покорнейший слуга Наин [?] Ситников [14].

Ходатайство было удовлетворено, контракт возобновлен. Фелисата Гюльень выступала до 1835 года. Последний раз она вышла на сцену в балете «Розальба», поставленном ею на музыку Обера, Россини и Эрколани [4, с. 260]. Закончив играть, Гюльень работала в театре до 1839 года, продолжая ставить спектакли и преподавать в школе.

Репертуар Фелисаты не ограничивался только классическими ролями. Известно ее участие в характерных танцах. Например, в 1828 году на сцене Большого театра Москвы был поставлен дивертисмент «Семик» на русские и цыганские темы, в котором Гюльень принимала участие. Это выступление было одобрительно воспринято публикой и положительно оценено критиками.

Выступала Фелисата и в комедийных постановках. Например, она принимала участие в известном балете Ф. Бернаделли «Механические фигуры», где важную роль играли дивертисментные танцы собственно механических фигур. Этот балет пользовался неизменной популярностью и шел с большим успехом в Москве. Вот что писал об этом С. Т. Аксаков: «...смешной фарс-балет «Механические фигуры» был очень хорошо выполнен во всех подробностях» [15, с. 461].

Открытие Большого театра Москвы состоялось 7 января 1825 года. Программа, в которой принимали участие супруги Сор, была повторена на следующий день. Гюльень-Сор в эти дни играла главные роли. В Прологе спектакля «Торжество муз» были задействованы лучшие актеры того времени, которые исполняли роли греческих богов. «Торжество муз» аллегорически

изображало, как Гений России при помощи муз из развалин сгоревшего Театра Майкла Меддокса создает новый прекрасный храм искусства — Большой Петровский Театр» [16, с. 3]. Гюльень-Сор выступала последней, выходя на сцену в хороводе нимф, составленном из «...всех первых танцовщиц и кордебалета», исполняя роль музы танца — Терпсихоры.

Во втором отделении исполнялся балет «Сандрильона», который в течение года до этого с успехом шел на московской сцене. «Блеск костюмов, красота декораций, словом, все театральное великолепие здесь соединялось, как равно и в прологе», — писал об этом В. Ф. Одоевский [17, с. 92]. Успех был оглушительным, и дирекции пришлось повторить представление на следующий день.

«Сандрильона» в Москве исполнялась довольно часто и неизменно пользовалась успехом. Интересно, что в качестве ответа на популярный балет в 1826 году появляется трехактное представление «Три пояса, или Русская Сандрильона» по сказке В. А. Жуковского в хореографии А. П. Глушковского, с музыкой капельмейстера Ф. Е. Шольца. Это не было противостоянием школ или соревнованием постановщиков, так как партии и в этом балете исполняли те же лица — Фелицата Гюльень-Сор и Жан Ришар.

На волне успеха Гюльень-Сор решила перенести московскую «Сандрильону» на столичную сцену. 26 июля 1828 года петербургский Большой (Каменный) театр принимал балет «Сандрильона» [18]. Событие экстраординарное для практики того времени — впервые балет приезжает из Москвы в Санкт-Петербург, а не наоборот. Ставит его женщина-балетмейстер, что также достаточно необычно. Фелицата не смогла приехать в столицу, поручив главную партию московской балерине Д. С. Лопухиной. К этому балету публика отнеслась благосклонно, о чем свидетельствует положительный отзыв в «Северной пчеле» [19].

Фелицата надолго остается в Москве, регулярно приезжая в Париж вместе со своими ученицами. В 1833 году она становится российской подданной. Смена гражданства была распространена среди артистов, так как только российский подданный при десятилетней выслуге в театре получал пенсioen в размере 2/3 от наивысшего оклада. Иностранцу же требовалось служить в театре 15 лет, и такой артист мог претендовать лишь на 1/3 жалования в виде пенсии.

Вопрос о прекращении деятельности и времени смерти балерины требует комментариев. Энциклопедия «Балет» датирует кончину балерины 1860-м годом [2, с. 171]. Указанной даты придерживаются В. М. Красовская [4, с. 186] и Ю. А. Бахрушин [5, с. 77], О. А. Петров [7, с. 308]. В Большой российской энциклопедии [12, с. 205] и энциклопедии «Русский балет» [20, с. 157] годом смерти значится 1850-й.

Весной 2019 года в Российском государственном историческом архиве нам удалось обнаружить рапорт Московской Конторы Императорских театров «О производстве пенсии занимавшей должности балетмейстера московских театров, Российской подданной Фелицаты Гюлень», в котором указывается иная дата смерти:

Дело кабинета его императорского Величества
1-го отделения. 2-го стола.

О производстве пенсии занимавшей должность
балетмейстера московских театров российской подданной
Фелицаты Гюлень.

По указу 12 декабря 1838 года

Начато 19 декабря 1838 года.

Кончено 28 февраля 1876 года.

Государь Император Высочайше повелеть соизволил: занимавшей должность балетмейстера Императорских Московских театров, российской подданной Филицаты Гюлень, прослужившей при сих театрах пятнадцать лет и, по болезненному состоянию уволенной во все отслужбы, производить из Кабинета в пенсион, на основании 1553 статьи продолжения 3-го тома Свода Законов, две трети старшего оклада, для пенсионеров Русских подданных определенного, т. е. по две тысячи шестьсот шестидесяти шести рублей в год.

Объявляя сию Высочайшую волю Кабинету к исполнению, уведомляю, что г-жа Гюлень желает получать пенсион в Москве.

Предложение Министра Императорского Двора от 19 декабря 1838 года за №3485.

Определенный пансион ... внесен в окладную книгу и в список на Высочайшее утверждение, начав производство со дня объявления Высочайшего повеления с 19 сего декабря, и ассигнуя к выдаче из Московского Уездного Казначейства.

25 апреля 1859, № 5188. [21]

Часто выезжающая в Париж Фелицата Гюлень доверила получение назначенной ей пенсии размером в 761 рублей 76 копеек французскому подданному Эмилию Маттерну. Пенсион Фелицаты Гюлень. был прекращен «за смертью ее 6 июля 1874 года» по резолюции кабинета от 28 февраля 1876 года [21]. Таким образом, к жизни Фелицаты, относительно даже самых смелых предположений о ее кончине, добавляется еще 14 лет.

Документы, хранящиеся в Национальном архиве Парижа подтверждаются приведенные нами сведения о дате кончины Ф. Гюлень [10]. Париж-

ские нотариусы очень скрупулезно описывали имущество умерших людей, а архивная служба Франции сумела сохранить множество подобных описей и завещаний. Дата смерти балерины теперь установлена совершенно точно, но требуется некоторое время для обработки документов, связанных с жизнью и творчеством Фелицаты Вирджинии Хертель, в девичестве Вишард — танцовщицы, преподавателя и постановщика балетов, известной в России как Гюллень-Сор.

ИТЕРАТУРА

1. Jeffery B. Fernando Sor composer and guitarist. London: Tecla Editions, 1994. 200 p.
2. Балет: энциклопедия // под ред. Ю. Н. Григоровича. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Бахрушин Ю. А. История русского балета. М.: Советская Россия, 1965. 248 с.
4. Красовская В. Русский балетный театр. Л.: Искусство, 1958. 310 с.
5. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 318 с.
6. Глушковский А. П. Воспоминания балетмейстера. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 576 с.
7. Н. Д. Московские записки // Вестник Европы. 1823. № 18. Окт. С. 316.
8. Вихрева Н. [и др.] К 220-летию Московского хореографического училища // Балет. 1994. № 1. С. 43–46.
9. Кашин Н. П. Театр Н. Б. Юсупова. М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. 64 с.
10. Archives Nationales. Paris. MC/ET/CXIV/425 Délivrance de legs au profit des légataires de Félicité Virginie Vichard dite Hullin, veuve de Hippolyte Arsène Hertel, rentière, rue Brunel, n°50.
11. Archives Nationales. Paris. MC/ET/CXIV/425 Dépôt judiciaire du testament olographe de Félicité Virginie Vichard, dite Hullin, veuve de M. Hertel, rue Brunel, n°50.
12. Чернова Ю. Н. Гюллень-Сор // Большая Российская энциклопедия. М.: Большая Рос. энциклопедия, 2007. Т. 8. С. 205.
13. Личное дело Фелицаты Гюллень // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 4. Д. 900.
14. По рапорту конторы Московского театра о возобновлении контракта с танцовщицей Фелисите Лень на 4 года // РГИА. Ф. 472. Оп. 12. Д. 372.
15. Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 3 т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 3. 438 с.
16. Чаянова О. Э. Торжество муз: Памятка исторических воспоминаний к столетнему Юбилею Московского Большого театра: 1825-1925 / сост. О. Чаянова. Изд.: М. и С. Сабашниковы. М., 1925. 45 с.
17. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 729 с.
18. Зрелища // Северная пчела. 1828. № 89. 26 июля. С. 1.
19. Русский театр // Северная пчела. 1828. № 92. 2 авг. С. 2.

20. Русский балет: энциклопедия // ред. Е. П. Белова и др. М.: Согласие, 1997. 631 с.
21. О производстве пенсии занимавшей должности балетмейстера московских театров, Российской подданной Фелицаты Гюльен // РГИА. Ф. 468. Оп. 4. Д. 1256.

REFERENCES

1. Jeffery B. Fernando Sor composer and guitarist. London: Tecla Editions, 1994. 200 p.
2. Balet: e`nciklopediya // pod red. Yu. N. Grigorovicha. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1981. 623 s.
3. Baxrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta. M.: Sovetskaya Rossiya, 1965. 248 s.
4. Krasovskaya V. Russkij baletny`j teatr. L.: Iskusstvo, 1958. 310 c.
5. Petrov O. Russkaya baletnaya kritika koncza XVIII – pervoj poloviny` XIX veka. M.: Iskusstvo, 1982. 318 s.
6. Glushkovskij A. P. Vospominaniya baletmejstera. SPb.: Planeta muzy`ki; Lan`, 2010. 576 s.
7. N. D. Moskovskie zapiski // Vestnik Evropy`. 1823. № 18, okt. S. 316.
8. Vixreva N. [i dr.] K 220-letiyu Moskovskogo xoreograficheskogo uchilishha // Balet. 1994. № 1. S. 43-46.
9. Kashin N. P. Teatr N. B. Yusupova. M.: Gos. akad. xudozh. Nauk, 1927. 64 s.
10. Archives Nationales. Paris. MC/ET/CXIV/425 Délivrance de legs au profit des légataires de Félicité Virginie Vichard dite Hullin, veuve de Hippolyte Arsène Hertel, rentière, rue Brunel, n° 50.
11. Archives Nationales. Paris. MC/ET/CXIV/425 Dépôt judiciaire du testament olographe de Félicité Virginie Vichard, dite Hullin, veuve de M. Hertel, rue Brunel, n° 50.
12. Chernova Yu. N. Gyullen`-Sor // Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya. T.8. Moskva, Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya, 2007. S. 205.
13. Lichnoe delo Feliczaty` Gyullen` // RGALI. F. 659. Op. 4. D. 900.
14. Po raportu kontory` Moskovskogo teatra o vobnovlenii kontrakta s tancovshhicej Felisite Len` na 4 goda // RGIA. F. 472. Op. 12. D. 372.
15. Aksakov C. T. Sobr. soch.: v 3 t. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1986. T. 3. 438 s.
16. Chayanova O. E`. Torzhestvo muz: Pamyatka istoricheskix vospominanij k stoletnemu Yubileyu Moskovskogo Bol`shogo teatra: 1825-1925 / Sost. Ol`goj Chayanovoj. Izd.: M. i S. Sabashnikov`. M., 1925. 45 s.
17. Odoevskij V. F. Muzy`kal`no-literaturnoe nasledie. M.: Muzgiz, 1956. 729 s.
18. Zrelishha // Severnaya pchela. 1828. № 89. 26 iyulya. S. 1.
19. Russkij teatr // Severnaya pchela. 1828. № 92. 2 avg. S. 2.
20. Russkij balet: e`nciklopediya // red. E. P. Belova i dr. M.: Soglasie, 1997. 631 s.
21. O proizvodstve pensii zanimavshej dolzhnosti baletmejstera moskovskix teatrov, Rossijskoj poddannoj Feliczaty` Gyullen` // RGIA. F. 468. Op. 4. D. 1256.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Николаев А. А. — nik-i-niki@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikolayev A. A. — nik-i-niki@yandex.ru

УДК 793.31

ТАРАНТЕЛЛЫ ИТАЛИИ (РЕГИОН БАЗИЛИКАТА,
ТЕРРИТОРИЯ «ВЕЛИКОЙ ЛУКАНИИ»)

Продолжение. Начало в № 1 (66) 2020

*Нори Н.*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. Дается обзор двух разновидностей (чилентской и тарантеллы из Поллино) пасторальных тарантелл «Великой Лукании», характерных для региона Базиликата и частично северной части Калабрии.

Ключевые слова: народные танцы юга Италии, чилентская тарантелла, тарантелла из Поллино, пасторальная тарантелла, регион Базиликата, Лукания, северная Калабрия.

ITALIAN TARANTELLAS (BASILICATA – LUCANIA REGION)

The beginning in No. 1 (66) 2020

*Nori N.*¹

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

Continuation.

The research of the Italian anthropologist Noretta Nori focuses on tarantella, its history, contemporary music and choreography. She emphasizes two types of tarantella – tarantella of Cilento and tarantella of Pollino, that are both typical of the Basilicata region and of a small area of Calabria region.

Keywords: folk dances of Southern Italy, tarantella of Cilento, tarantella of Pollino, shepherding tarantella, Basilicata region, Lucania, Northern area of Calabria.

Территориально обособленную группу итальянских тарантелл представляют тарантеллы и пасторали «Великой Лукании» (рис. 1).



Рис. 1. Территория горного массива Поллино между Луканией и Калабрией

Музыкально-танцевальная культура названного региона юга Италии имеет черты сходства, объяснимого сходством бытового уклада представляющих их коммун и общин, отдающих в хозяйственно-экономической деятельности предпочтение отгонному животноводству и добыче угля¹.

С давних пор в местах сбора пастухов проходят большие ярмарки, приуроченные к религиозным праздникам, самым известным и популярным из которых является День Святого Николая Чудотворца в Бари. Этот праздник (и многие другие подобные ему массовые праздничные мероприятия) способствовал культурному обмену, распространению традиций областей (Абруццо, Молизе, Ирпиния, Апулия и т. д.) Неаполитанского королевства.

На примере танца из Чиленто (пасторальной тарантеллы из долины Валледель-Сармента) далее мы подробно охарактеризуем одну из музыкально-танцевальных региональных традиций.

¹ Вплоть до XIX века отгонное животноводство было ведущей доходной статьей итальянской экономики в целом. В Неаполитанском королевстве, к примеру, контроль над миграцией стад осуществляли две (Королевская овечья таможня в Фодже и Малая таможня Абруццо), которые взимали плату за выпас и перегон скота. В поисках пастбищ, а также спасаясь от поборов, пастухи постоянно перемещались из одной области в другую.

С севера Неаполитанского королевства пастухи перегоняли свои стада на зимовку в Тавольере (Апулия). В гористой Базиликате проходил так называемый «малый перегон по вертикали», когда пастухи гнали скот на зимовку с гор в долины, где зима была более мягкой. Так, из горной области Чиленто, с предгорий массива Сирино и Виджано пастухи спускались к равнинам Баттипальи и Валло-ди-Диано в Кампании, а с Монте Поллино они двигались на восток к апулийскому побережью Ионического моря.

*Пасторальные тарантеллы «Великой Лукании».**Область распространения*

У региона Базиликата существует историческое название — Лукания. Современные границы этой области отличаются от древних: в прошлом территория «Великой Лукании» простиралась от реки Селе на юге Кампании до реки Лаос в районе Скалеа на севере Калабрии. Таким образом, историческая «Великая Лукания» занимала всю территорию современного национального парка Чиленто и северную часть Калабрии, включая долины и часть Апеннинских гор в провинции Матера в центре Базиликаты и горный массив Поллино. Долина Валле-дель-Сарменто, где получила распространение одна из разновидностей пасторальной тарантеллы, простирается к востоку от гор Поллино. Здесь расположены пять небольших общин в коммунах Террановадди-Поллино, Сан Паоло Албанезе, Сан Костантино Албанезе, Черсозимо и Ноэполи, славящихся богатой историей, культурными традициями и обрядами.

Контексты и функции

Как уже было сказано, в Средние века отгонное животноводство было одним из основных источников экономического развития и культурной жизни Лукании.

Описания того, как проходили «долгие праздники» в Великой Лукании по случаю возвращения пастухов домой, можно найти в работах этнохореолога Джузеппе Микеле Гала: «Многочисленные луканские праздники следовали двум моментам пастушеской жизни: отъезду и возвращению пастухов. Эти события отмечались торжественными шествиями со статуэтками и иконами Девы Марии, Христа и святых от одной церкви к другой. Самые активные шествия проходили весной (во время празднования выхода пастухов из деревни на горные или равнинные пастбища) и в конце лета (во время празднования возвращения священных изображений в родную церковь). Знаменитые луканские изображения Девы Марии — иконы Черной Мадонны Священной горы Монте Виджано и Мадонны из Поллино — также прошли этими дорогами. <...> Проходящие в Лукании религиозные “долгие праздники” частично сохранили архаичную структуру, включающую пешие переходы, остановки для отдыха и хотя бы одну ночевку рядом с санктуарием. <...> Во время «долгих праздников» из-за продолжительности переходов и необходимости восстановить силы на отдыхе в процессе паломничества, остановок и ночевки, а также во время специальных богослужений возникали спонтанные танцы. Участники исполняли тарантеллы или пасторали, а также особые ритуальные танцы, такие как танец с чентами, танцы с крестами или хоругвями, танец с серпом, тарантелла невесты и другие» [1, с. 6–7].

С историко-культурной точки зрения все остальные празднества Лука-

нии, связанные с календарным циклом, в том числе обряды, связанные с деревьями, впитали в себя особенности пасторальных «долгих праздников». Наиболее значимым, как по количеству участников, так и по количеству мероприятий, является цикл майских празднований. Среди них следует выделить праздник начала лета Маджио ди Аччеттура, начинающийся в местечке Аччеттура (провинция Матера) в первое воскресенье после Пасхи и продолжающийся до дня Святой Троицы. Праздничными являются комплексы обрядовых действий, как-то: движение процессий, исполнение тарантелл под аккомпанемент волынки и бубна. Женщины обычно танцуют, водрузив на голову *ченту* — конструкцию из деревянных реек (напоминающую по форме корзину или башню, либо корабль, украшенный разноцветными бумажными цветами, лентами и бантами), внутрь которой помещают свечи или иконки² (рис. 2).



Рис. 2. Танец с чентами. Фото Стефано Вая (из кн.: [2, с. 61])

Во время религиозных процессий участники периодически становятся в круг или расходятся по парам, пританцовывая под аккомпанемент деревенского оркестра. Мужчины, в руках которых во время процессии находятся статуэтки покровителя праздника Святого Джулиана и «майские» деревья, обычно являются исполнителями танцев с большими шестами — орудиями нападения и защиты во время игры. Участниками религиозной процессии всегда исполняется танец с церковными хоругвями или с хоругвями поселений и религиозных сообществ: исполнители мастерски крутят и подбрасывают древки, умело удерживая их в равновесии различными частями тела.

² Разновидностью тарантеллы, исполняющейся во время майских праздников, является танец греньё, для которого ченты создаются способом плетения из колосьев пшеницы.

Танцы в прошлом сопровождали все события жизни коммуны. Они исполнялись и во время зимних карнавалов, и во время забоя скота. В будние дни, летом, отдыхая после тяжелого трудового дня, соседи, собравшись в группы, танцевали, помимо тарантеллы, различные варианты фигурной польки, а мужчины исполняли танец с серпом либо под волынку, либо под тамбур.

Особый интерес для исследователей народных итальянских тарантелл представляет танец невесты (*tarantella delle zita*), исполнявшийся как в день помолвки, так и в день свадьбы. Он включает в себя элементы, обыгрывающие матримониальные ритуалы (от ухаживания до венчания).

Инструменты, сопровождающие танец

Волынка (*zampogna*) является бесспорной королевой среди музыкальных инструментов «Великой Лукании». Она используется на всех важнейших местных праздниках, например, в честь Мадонны ди Виджано и Мадонны дель Поллино. Музыканты и мастера музыкальных инструментов съезжаются на праздники, чтобы обменяться репертуаром, поделиться друг с другом техниками исполнения, а также купить или обменять инструменты. «Роль волынки не ограничивается исключительно сопровождением религиозных ритуалов (паломничество, религиозные процессии, церковные песнопения, рождественские новенны). Инструмент по-прежнему вовлечен во все значимые социальные (танцы, серенады, музыкальное сопровождение песен) и индивидуальные (пастух на пастбище) контексты, а в настоящее время, когда профессия волынщика становится все более редкой, может стать одним из способов заработать деньги» (цит. по: [1, с. 48]). Однако именно в Чиленто, Базиликате и Калабрии волынка, во всех своих разновидностях, была и остается инструментом, имеющим огромное значение: «Сама форма волынки, а также животное происхождение основных ее частей (не зря ее часто называют *la capra che suona*, “коза, которая звучит”), тесно связаны с магическо-ритуальной сферой, в то время как широкий функционал и огромное значение, которая волынка занимает в музыкальной жизни Лукании, делают ее настоящим звуковым символом региона» (цит. по: [3, с. 21]).

Волынки бывают различных типов и размеров: «волынка с ключом» (*la zampogna a chiave*), волынка-сурдулина (*la surdulina*), волынка-зампунья (*la zampogna*), волынка-зампуньелла (*la zampognella*) и волынка-сунаки (*sunacchi*). Иное название «волынки с ключом» на территории Лукании — «Звуки» (*suoni*). Это аэрофонический инструмент, состоящий из четырех различных по размеру трубок (две чантерные и две бурдонные); все они — с двойной тростью (как у гобоя) — вставляются в трубку усеченного конуса, который взаимодействует с мехом.

Мех волынки служит воздушной камерой, дающей возможность музыкан-

ту постоянно подпитывать воздухом трубки для извлечения непрерывного звука. Мех (воздушный резервуар) сделан из козьей шкуры шерстью внутрь. Воздух выходит из уст волынщика через мундштучную трубку для нагнетания воздуха. Правый чантер (трубка мелодии) содержит шесть звуковых отверстий, в то время как левый (с ключом) необходим для аккомпанемента. Так как нижнее отверстие расположено очень далеко от верхнего, его нельзя закрыть мизинцем. С этой целью используется металлический механизм, так называемый ключ. Две бурдонные трубки, различные по размеру, не имеют звуковых отверстий, и настройка первой трубки осуществляется по высокой ноте *manca*, а второй — по высокой ноте *dritta*.

Наконечники из рога, кости или дерева, которые служат для настройки инструмента, вместе с другими мелкими предметами, играющими магическую защитную роль, подвешиваются к инструменту на веревках. Волынки бывают разными, но все они довольно большие: в две ладони с половиной, в три ладони с половиной, в четыре и в шесть ладоней длиной. Волынка распространена также на юге Калабрии и на Сицилии.

Волынка-сурдулина (*la surdulina*) гораздо меньше по размеру, чем «Звуки». Она имеет четыре простых язычковых трости. Мех (воздушный резервуар) сделан из шкуры козленка. Два чантера (мелодийные трубки) имеют одинаковую длину и состоят из одного деревянного блока, называющегося «трумбетта» (правая и левая). Правая имеет пять отверстий, а левая — четыре. Эта волынка распространена на большой территории горного массива Поллино, в долине Валле дель Сарmento и на севере Калабрии.

Волынки — *зампонья*, *зампуньелла* и *сунакки* — инструменты пастушьего обихода с конструкцией настолько простой, что на них могли играть даже дети.

Из духовых инструментов в Лукании распространена *чьярамелла* (*la ciaramella*), называемая также *тотарелла* (*la totarella*) — двустольный народный музыкальный инструмент по типу гобоя с восемью отверстиями для пальцев. Это сольный инструмент, обычно сопровождаемый волынкой [4].

Не менее распространенным инструментом является гармонь. Начиная со второй половины XIX века, она вытеснила собой орган и волынку. Чаще всего используются гармони в четыре или в восемь ладов. Двухрядная гармонь встречается все реже и реже, поскольку ее невозможно широко растянуть для исполнения медленных танцевальных мелодий. Также растет популярность аккордеона.

Следующий инструмент — это бубен, выполненный из кожи козленка и заключенный в круглую деревянную рамку. К рамке в один или в два ряда прикреплены пары раскрашенных круглых бубенчиков из жести или листового кованого железа для извлечения более пронзительного звука. В Базиликате

существуют бубны двух размеров: *tammurè* и *tammurinè*. Первый по размеру больше и составляет около 40 см в диаметре, второй — около 20–30 см. Вместе с *сирè сирè* или тамбуром бубны традиционно сопровождают народные танцы.

Традиционными инструментами ручной работы являются мандолины и скрипки, ударная гитара (основной инструмент, сопровождающий тарантеллу из Гаргано), арфа из Виджано [1, с. 207].

Традиционный репертуар

Тарантеллы «Великой Лукании», некогда включавшей в себя Базиликуату, Чиленто, Валле-дель-Селле, расположенные на территории Поллино, можно разделить на три схожие ритмико-мелодически и различные в хореографическом отношении подгруппы.

А) Луканско-чилентская тарантелла центральной части южной Италии

Она получила широкое распространение в провинции Матера, в предгорьях Апеннин на юге и в центре региона Базиликата, на территории горного массива Поллино и в северной Калабрии. Структура танца типична для южных регионов и делится на две части: фронтальное положение в паре или движение по кругу с изменением направления: с поворотами и полуповоротами, а также с добавлением положений в *épaulements*.

Когда-то тарантелла танцевалась с кастаньетами, а также под аккомпанемент тамбура. На сегодняшний день кастаньеты заменяют щелканьем пальцев рук.

Луканско-чилентская тарантелла может исполняться как гетерогенными, так и гомогенными (двумя мужчинами или двумя женщинами) парами в трех композиционных вариантах [1, с. 30–38]:

1. на месте, без продвижения, с фронтальным положением в паре;
2. с поворотами в парах (с сохранением фронтального положения);
3. по большому кругу, который называется *giro grande*, когда все следуют друг за другом, поворачиваясь в сторону партнера, стоящего то впереди, то сзади.

Б) Саннийско-луканский тип тарантеллы

Этот тип популярен на территории, простирающейся от Молизе до Саннио, от Ирпинии до долины Селе, включая северную часть нынешней Базиликаты. Эта тарантелла под влиянием контраданса, модного в Европе в XVIII–XIX веках, танцуется по фигурам несколькими смешанными парами одновременно. В ее основе лежат элементы кадрили и контраданса, такие

как круг, цепь, звезда, круговая полька, шажки и т. п. Танец ведет *caroballo* («старший по танцу»).

В) Пасторальный тип тарантеллы

Был популярен в предгорьях массива Поллино. Его танцевали даже *arbereshe*, местные албанцы, поселившиеся на этой территории еще в XVI веке. Это наиболее архаичная танцевальная форма, имеющая множество вариантов исполнения и ритмических акцентов. Стилль исполнения пасторальной тарантеллы характеризуется горделивой осанкой и тяжелыми «заземленными» движениями ног с опорой на всю стопу.

Основные характеристики и композиционная структура Чилентской тарантеллы

Чилентская традиционная тарантелла, возможно, известна меньше других региональных разновидностей. Вместе с тем она жива и все еще исполняется. Танец исполняется под аккомпанемент духовой чьярамеллы и волынки с ключом, мажорное звучание которых придает танцу задорный характер.

Вид: парный танец.

Основная цель, смысловая нагрузка:

- подчеркивает культовый, ритуальный характер как в индивидуально-бытовом контексте, так и в групповых церемониях;
- выполняет функцию развлечения и приятного времяпрепровождения в свободное от работы время.

Композиционная структура танца: импровизационная комбинация кинетических связок из немногих базовых лексических мотивов без определенной обязательной последовательности.

Хорео-мелодическая структура: открытая свободная структура, между танцевальной формой и музыкальным сопровождением существует сильное ритмическое и тональное соответствие, вне зависимости от мелодического рисунка, в унисон.

Принципы композиции: музыкальное сопровождение в соответствии со своей итерационно-вариантной структурой диктует свободную композицию танца, в которой основные части связаны и повторяются с пространственными, динамическими или ритмическими микро-вариациями основной формы. Требуется постоянное обязательное выстраивание взаимоотношений между танцующими.

Движение в пространстве: исполнители движутся лицом друг к другу и по большому кругу в повороте вокруг своей оси, по малому кругу, взявшись за руки, в центре круга с боковыми переходами.

Темп и ритм: двухдольный метр с трехдольным подразделением в 6/8.

Начальное построение: танцоры обращены лицом друг к другу и находятся диаметрально противоположно по окружности.

Основные хореографические мотивы, движения ног:

**Танец во фронтальном положении лицом друг к другу:*

a: Основное движение (дважды $\text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} -$) — боковой шаг с продвижением в сторону по упрощенному принципу сценического *pas de basque* в своей невыворотной форме. Первый боковой шаг выполняется на затакт, решительно, почти с прыжком, после чего идут пружинистые переступания без поднятия ног от земли на полупальцы впередистоящей ноги и возврат тяжести корпуса на всю ступню сзади стоящей. Движение может выполняться как вправо, начиная с правой ноги, так и в противоположном направлении.

a_g: Вариант основного движения **a** (дважды $\text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} - \text{♩} \text{7} \text{♩} \text{7} -$), выполняемый с поднятием невысоко от земли впередистоящей ноги сразу же после переступания на нее.

d: Приставные пружинистые боковые шаги (дважды $\text{♩} \cdot \text{♩} - \text{♩} \cdot \text{♩}$), нога приставляется на полупальцы без переноса тяжести корпуса. Движение может исполняться как в части танца SI, так и SIII.

**Танец по большому кругу:*

a_s: Движение **a**, выполняемое с продвижением по кругу, а также в повороте вокруг себя.

a_{sg}: Движение **a_g**, выполняемое с продвижением по кругу, а также в повороте вокруг себя.

b: Приставные пружинистые шаги (двойной шаг) с продвижением вперед (дважды $\text{♩} \text{♩} \text{♩} - \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Исполняется шаг вперед на всю ступню правой ногой. Левая нога приставляется на полупальцы к правой, принимая на себя тяжесть корпуса (переступание); затем тяжесть корпуса переносится снова на правую ногу. Освободившаяся левая нога начинает движение вперед. Это движение встречается также в тарантеллах Калабрии и Сицилии, однако для Чиленто характерно пружинистое и почти прыжковое его исполнение.

b_s: Вариант движения **b** в продвижении назад (дважды $\text{♩} \text{♩} \text{♩} - \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Исполняется 1–2 раза подряд, сохраняя направление движения танца, т. е. танцоры двигаются спиной.

b_{vl}: Вариант движения **b**, выполняемый с продвижением по кругу в повороте вокруг себя как вправо, так и влево.

c: Тройной переменный шаг на низких полупальцах с продвижением вперед (дважды $\text{♩} \cdot \text{♩} - \text{♩} \cdot \text{♩}$).

c_s: Вариант движения **c**, выполняемый с продвижением назад.

d_{sl}: Вариант движения **d**, выполняемый с продвижением вперед по зигзагообразной траектории (дважды $\text{♩} \cdot \text{♩} - \text{♩} \cdot \text{♩}$).

d_{s2} : Вариант движения d_{s1} , выполняемый с продвижением назад (рис. 3).



Рис. 3. Фронтальная фаза Чилентской тарантеллы.

**Танец по малому кругу и лицом друг к другу:*

е: Акцентированные проходы по касательным линиям малого круга на шести шагах (трижды $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{--} \text{♩} \cdot \text{♩} \text{--} \text{♩} \cdot \text{♩}$). Движение выполняется с небольшим продвижением вперед-назад и вправо-влево: боковой шаг вправо правой ногой, шаг вперед левой ногой слегка накрест правой, шаг вперед правой ногой, боковой шаг влево левой ногой, шаг назад правой ногой слегка накрест левой, шаг назад левой ногой. Серия подобных проходов может исполняться танцорами зеркально и взявшись за руки.

Основные части танца.

SI: фронтальное расположение в паре, танец лицом друг к другу

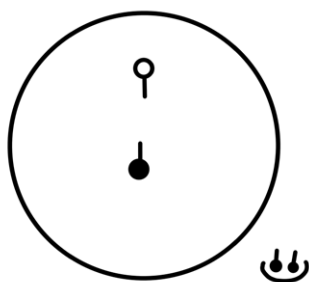
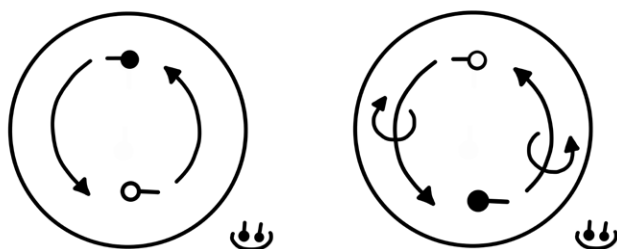


Схема 1

Начальная часть — когда два танцора находятся лицом друг к другу диаметрально противоположно по окружности. Движения **a**, **a_г**, **d** могут быть слегка видоизменены по желанию танцующих. Танцоры могут выполнять один и тот же лексический мотив одновременно, но с индивидуальными качественными вариациями.

SII: движение по большому кругу.



Схемы 2 и 3

Движение танцоров по кругу как вперед, так и назад, всегда в противоположном направлении от партнера с непрерывными синхронными его изменениями. Все описанные выше движения ($a_s, a_{sg}, b, b_s, b_{v1}, c, c_s, d_{s1}, d_{s2}$) могут быть слегка видоизменены по желанию танцующих, а также исполняться в повороте вокруг своей оси.

SIII: Танец по малому кругу и лицом друг к другу

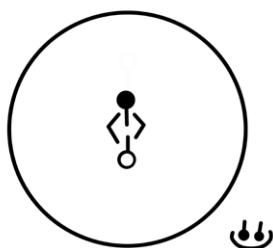


Схема 4

Прийти к этой части танца можно разными способами: либо танцоры, исполняя начальную часть SI, приближаются друг к другу и берут друг друга за руку, выполняя движения фронтального танца в маленьком кругу; либо пара выполняет SII (движется к центру круга, выполняя небольшие шаги с малым продвижением). В последнем случае танцоры остаются в противоположных направлениях, как в большом кругу, но касаются левым плечом левого плеча спутника.

Общая формула танца:

Чилентская тарантелла = n ([S I (фронтальный танец)] + [S II (танец по большому кругу)] + [S III (танец по малому кругу лицом друг к другу)])

Во время танца части следуют друг за другом. Свободно чередуются короткие фронтальные фазы с большими круговыми проходками или поворотами

пары в небольшом круге, в центре. Стил танца довольно радостен. Постоянная мягкость согнутых коленей и лодыжек подчеркивает гибкое движение и прыгающую динамику. Мужчины обычно танцуют с руками слегка приподнятыми до уровня груди и выше либо опущенными вдоль корпуса. Возможно и положение закрытых рук на талии или лишь одной из них. Женщины аккуратно поднимают переднюю часть юбки или фартука руками, акцентируя этим движения ног.

Основные характеристики и композиционная структура Пасторальной тарантеллы из Поллино

Благодаря территориальной изоляции области Поллино, местная пасторальная тарантелла сохранилась в своем первоначальном виде вплоть до 70–90-х годов прошлого века. Об этом сообщила нам Франческа Луфрано — жительница местечка Терранова в долине Сарменто.

Коммуна Терранова не имела выхода к морю. Она была зажата между двумя общинами местных албанцев (*arbëresche*), Сан Паоло Албанезе и Сан Костантино Албанезе, чье культурное влияние распространяется на всю долину, и горами Поллино. До ближайшего населенного пункта соседней Калабрии — Алессандрии-дель-Карретто — не было асфальтированной дороги, поэтому добраться до него можно было только по бездорожью. Единственный большой праздник, проходивший в Терранова, назвался Днем Мадонны-дель-Поллино.

Франческа из Террановы рассказала нам о подражании как способе передачи культурных и танцевальных традиций, о том, как отношения людей раскрывались через танец, как женственность выражалась в хорошо исполненном и изящном танце, о взаимодействии с партнером, о легкости, уверенности и неутомимости танцовщиц: «...Моя бабушка говорила мне, что женщина в танце должна оставаться женщиной... Она меня научила сторониться мужчин, ведь у них на уме все время только одно, защищать себя... и как благодаря танцу можно выразить себя... именно в танце ты должна выглядеть так, как тебя воспитали...

Она говорила мне, что женщина в танце должна всегда быть грациозной... всегда выглядеть не мужеподобной, а женственной... как на картинке... Она научила меня как сохранять дистанцию в танце, если мужчина решил позволить себе вольности, как не дать ему коснуться себя, а с изяществом отстраниться, приняв какую-нибудь позицию, например, положив руки на фартук перед собой... и, в зависимости от того, с какой стороны от него ты находишься, положить руку на пояс справа или слева и использовать согнутый локоть как защиту...

В нашем танце женщина никогда не выходит из танца сама, за исключением каких-то особых случаев... Девушка или девушки, которые начинают танец,

должны закончить сонату (часть танца законченной музыкальной формы)... Они не могут сменяться, потому что это считается символом слабости, плохого самочувствия, болезненности, усталости... Танец был один из способов доказать свою выносливость... Неутомимой должна была быть идеальная женщина в этой горной местности... Именно женщина должна была закончить сонату...

Мужчины могли, играя со шляпой, меняться... Одна пара выходила, другая входила... Шляпой или жестом они благодарили и подавали сигнал для смены... Бабушка говорила: старайся меньше шоркать, не волочи ноги... касайся пола решительно, чтобы основной шаг (*chizzatella*) выглядел уверенно ... Это дает большую устойчивость, и потом меньше устает, потому что может случиться, что очередной юноша сговорится с музыкантом, чтобы тот играл одну сонату целых полчаса, и нужно быть к этому готовой...

В пасторальной тарантелле есть сговор... сговор для достижения цели... Если это был танец вчетвером, то сговориться могли две женщины-сообщницы, чтобы не позволить юношами подчинить их себе: юношам, с которыми танцевали и которые также могли быть сообщниками или решили их обмануть... Такое мирное состязание...

Главное умение женщины — не уставать, а чтобы не уставать, надо придумывать новые коленца, помня наставления бабушки, завлекать всем телом вправо — влево, вперед — назад, но так, чтобы самой энергию не растрачивать, а мужчину при этом измотать... и себя показать во всей красе...

Помни, что женщина ведет в танце, даже если так не кажется... Это я решаю, в какую сторону кружиться, вправо или влево, в зависимости от того, куда мне надо повернуть, чтобы улизнуть от кавалера... Конечно, я могу и грациозно следовать за мужчиной, с которым у нас установилась связь и с которым мне приятно...»

Франческа Луфрано и Доменико Миралья передали мне танцевальную традицию долины Сарменто, где по-прежнему сохранились две разновидности тарантеллы, разные по стилю, но схожие по формально-структурному исполнению и правилам взаимоотношений между танцорами, — пасторальный танец и собственно тарантелла.

Пасторали в Лукании считаются самыми красивыми и древними танцами. Призыв «*Faccimmë na pastoralë a chiummë!*» приглашает к танцу, который исполняется на согнутых коленях, приземленно, с мелкими, акцентированными и скользящими движениями. По мнению Франчески, термин «пастораль» происходит не от слова *pastore* («пастух»), а от *pastoie* («веревки»), поскольку веревками связывали передние ноги лошадей или ослов, чтобы они не выходили за пределы огороженных заборами пастбищ. Именно этим и объясняется стиль исполнения, который требует движений с близкораспо-

ложенными стопами, как будто связанными веревкой.

Тарантелла — более веселый и жизнерадостный танец на прыжковых движениях, который исполняется под гармонь и бубны. Как пасторали, так и тарантеллы танцуются в парах, по четверкам и, изредка, группами по кругу.

Вид: парный танец.

Основная цель, смысловая нагрузка:

- подчеркивает культовый, ритуальный характер как в индивидуально-бытовом контексте, так и в групповой церемонии;
- выполняет функцию развлечения и приятного времяпровождения в свободное от работы время.

Композиционная структура танца: импровизационная комбинация кинетических связок из немногих базовых лексических мотивов без определенной обязательной последовательности.

Хорео-мелодическая структура: открытая свободная структура. Между танцевальной формой и музыкальным сопровождением существует сильное ритмическое и тональное соответствие, вне зависимости от мелодического рисунка, в унисон.

Принципы композиции: музыкальное сопровождение в соответствии со своей итерационно-вариантной структурой диктует свободную композицию танца, в которой основные части связаны и повторяются с пространственными, динамическими или ритмическими микровариациями основной формы. Предполагается постоянное обязательное выстраивание взаимоотношений между танцующими.

Движение в пространстве: по кругу, меняясь местами и изменяя направление движения, с боковыми переходами по полукругу с возможным сужением танцевального пространства, в повороте вокруг своей оси, и в центре круга, на месте лицом друг к другу, взявшись за руки.

Темп и ритм: двухдольный метр с трехдольным подразделением в 12/8.

Начальное построение: танцоры (2 или 4) обращены лицом друг к другу и находятся диаметрально противоположно по окружности.

Основные хореографические мотивы, движения ног:

**Танец по большому и малому кругу:*

а: Основное движение *chizzatella* (4 движения на ♩ ♩ ♩ ♩) — шаг пасторали: шаг по упрощенному принципу сценического *pas de basque* в своей невыворотной форме со «сжатыми», близкостоящими ногами. Сохраняется угол сгиба коленей на протяжении всего движения. Сзадистоящая нога после переступания проскальзывает немного вперед, принимая тяжесть корпуса на всю ступню. Корпус подтянут и сопровождает полуповоротами движения ног. Он слегка поворачивается вправо, если правая нога сзади, и влево, если

движение выполняется, начиная с левой ноги. Движение может исполняться несколько раз подряд с переступанием на одну и ту же ногу. В последнем случае динамика немного меняется, так как исчезает первый шаг. Это движение встречается и в других тарантеллах, и в сальтареллах региона Абруццо, где зачастую оно именуется «шаг пасторали». Может исполняться как во фронтальном танце, так и по кругу, чередуясь с движениями **b** и **b_{s1}** для отдыха.

a_v: Вариант основного движения **a**, выполняемый на месте в повороте вокруг себя как влево, так и вправо.

b: Приставные пружинистые шаги (двойной шаг) с продвижением вперед (два движения на ). Исполняется шаг вперед на всю ступню правой ногой. Левая нога приставляется на полупальцы к правой, принимая на себя тяжесть корпуса (переступание). Затем тяжесть корпуса переносится снова на правую ногу. Освободившаяся левая нога начинает движение вперед. Это движение встречается также в тарантеллах Калабрии и Сицилии (танец по кругу), однако для Поллино характерно немного утяжеленное его исполнение на мелких шагах.

b_v: Вариант движения **b**, выполняемый на месте в повороте вокруг себя как влево, так и вправо.

b_{s1}: Вариант движения **b**, выполняемый с продвижением назад. Исполняется 1–2 раза подряд, сохраняя направление движения танца, т. е. танцоры двигаются спиной.

**Танец во фронтальном положении лицом друг к другу:*

b_{s2}: Вариант движения **b** — *spuntapeda*, приставной пружинистый шаг (двойной шаг) с продвижением вперед (два движения на ). Корпус слегка поворачивается в сторону движения.

d: Боковые выбивания ноги с переступанием на полупальцы (). Корпус слегка наклоняется в сторону от выбиваемой ноги. Раскрытые руки, находясь впереди себя на уровне груди, сопровождают движения корпуса. Движение мужское. В женском танце встречается в более сдержанной форме. Может исполняться и во фронтальной фазе танца. Встречается в Монтемаранской пиццике (движение **e**) и в сальтарелло региона Абруццо, однако отличаются манерой исполнения и положением корпуса.

Основные части танца

**Танец в паре.*

SI: Танец по большому кругу. Движение танцоров по кругу как вперед, так и назад, всегда в противоположном от партнера направлении с непрерывными синхронными изменениями движения. Все описанные выше движения могут быть слегка видоизменены по желанию танцующих, а также исполняться в повороте вокруг своей оси.

SII: Фронтальный танец, танцоры расположены лицом друг к другу. Эта часть танца довольно коротка по времени.

SIII: Танец по малому кругу или *chizzatella*. Танцующие приближаются друг к другу и выполняют синхронные вращения вокруг себя, чаще влево, дама всегда находится чуть впереди кавалера и «отступает» по мере того, как тот приближается.

SIV: Боковой подход кавалера к даме. Отходя слегка назад, выполняя *chizzatella*, танцор решительно движется вперед, подняв правую руку вверх, приближается своим правым боком к левому боку дамы, почти касаясь ее. Дама на это сразу же отвечает вращением в противоположную от кавалера сторону, в то время как кавалер, подняв вверх левую руку, обходит свою даму и приближается к ее правому боку своим левым, почти касаясь.

**Танец вчетвером.*

SI: Танец по большому кругу. Танцующие расположены по кругу друг за другом, кавалер за своей дамой. Движение танцоров — по кругу как вперед, так и назад, в одном направлении, синхронно меняя его. Смена мест, с проходом через центр, между дамами и кавалерами.

SII: Фронтальный танец, танцоры расположены лицом к центру круга.

SIII: Танец по малому кругу, или *chizzatella*. Все четыре участника выполняют вращения вокруг себя, чаще против часовой стрелки, стараясь создать общую синхронность и гармонию.

Общая формула танца:

Пастораль или Тарантелла из долины Сарменто = n ([S I (танец по большому кругу)] + [S II (фронтальный танец)] + [S III (танец по малому кругу)]).

Социальный контекст в композиционной структуре танца.

Согласно Франческе Луфрано, основное социальное значение пасторали и тарантеллы заключается в возможности для каждого участника сохранять личное пространство в общем коллективном пространстве, когда каждый танцующий может свободно самовыражаться, двигаясь и вращаясь в едином общем кругу. Таким образом, посредством танца воспитываются навыки сосуществования в социуме, основанные на взаимном уважении, признании личных границ и равенстве между согражданами.

ЛИТЕРАТУРА/ REFERENCES

1. *Gala Giuseppe Michele*. La tarantella dei pastori. Appunti sulla festa, il ballo e la musica tradizionale in Lucania / Quaderni della Taranta Ed. Taranta; n. 7. Firenze 1999. 80 p.
2. *Scaldaferri Nicola, Feld Steven*. Maggio di San Giuliano ad Accettura. I suoni dell'albero, Udine: Nota Book di Valter Colle, 2012. 61 p.
3. *Ricci Antonello, Tucci Roberta*. La capra che suona. Immagini e suoni della musica popolare in Calabria, Roma: Squilibri, 2004; Salvatorelli, 2002. 224 p.
4. *Febo Guizzi*. Guida alla musica popolare in Italia 3. Gli strumenti, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2002. P. 209–252.

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

А. Я. ВАГАНОВА: В ЗОНЕ ВНИМАНИЯ — ХАРАКТЕРНЫЙ ТАНЕЦ

*Пушкина И. А.*¹

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

Статья посвящена А. Я. Вагановой — признанному профессору классического танца, которая, помимо классики, хорошо знала и понимала специфику характерного танца. Ссылаясь на отзывы профессионалов и критиков балета, автор доказывает, что А. Я. Ваганова обладала умением направить танцовщиков, дать дельный совет по технике исполнения характерных танцевальных композиций; также демонстрирует заинтересованность знаменитой балерины в развитии всех составляющих балетный спектакль направлений танцевального искусства.

Ключевые слова: А. Я. Ваганова, характерный танец, А. Волынский, выразительные средства балетного театра, А. Ширяев, Н. Анисимова.

CHARACTER DANCE IN THE SIGHT OF VAGANOVA

*Pushkina I. A.*¹

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

The article is dedicated to A. Vaganova and observes her attitude and deep knowledge of character dance. Her interest in the development of all styles of dancing, that form ballet performance, the ability to give a good advice on the technique of character dance performance reveals Vaganova's new little-known side.

Keywords: A. Vaganova, characteristic dance, A. Volynskiy, expressive means of ballet theater, A. Shiryayev, N. Anisimova.

Характерный танец в классическом балете — это одно из полноправных выразительных средств балетного театра. По сравнению с классическим характерный танец — это как выразительная, яркая и контрастная краска в палитре художника-балетмейстера.

С начала формирования оперно-балетного театра внутри каждой постановки присутствовали гротесковые, комедийные или жанровые сценки, которые, без всякого разделения, назывались характерными. Если в таком

эпизоде доминировали танцы, то и они определялись как характерные. Главное, что в них отсутствовали элементы бальной, придворной хореографии. Героями этих пантомимно-танцевальных сценок чаще всего выступали люди низших сословий (ремесленники, солдаты, торговцы, крестьяне...) или «экзотические дикари» (индейцы, турки, мавры...). Поэтому в их пластической характеристике присутствовали необлагороженные, т. е. резкие, грубые или ловкие трюковые акробатические движения.

Использование в характерных выходах (*entrees* — франц.) народных движений, элементов площадного общедоступного театра было необходимым для акцентирования принадлежности героев к «подлому» званию и резкого противопоставления их «благородному» сословию. Здесь отметим, что в конце XVII века и в XVIII столетии чаще всего такие выходы были комическими. Передовые балетмейстеры того времени (Ф. Хильфердинг, Ж.-Ж. Новерр и другие), стремясь к разнообразию и оригинальности, активно обогащали свои постановки движениями, заимствованными из народных плясок. Но для театральной сцены такие заимствования балетмейстеры стали облагораживать, т. е. художественно обрабатывать.

С начала XIX века характерные танцы приобретают все большее значение в балете. В период романтизма мир фантастический и мир реальный на балетной сцене вступают во взаимодействие и конфликт. Совершенно осознанно балетмейстеры используют классический танец для характеристики ирреальных фантастических персонажей (сильфиды, виллисы, саламандры, метеоры), а характерные танцы — для обозначения героев реальных. Для зрителя становится понятной национальность героев, их сословная принадлежность, конкретизируются и хореографически расцвечиваются события, предусмотренные сюжетом.

В творчестве М. Петипа характерные танцы становятся не просто увлекательным контрастным эпизодом — с их помощью балетмейстер характеризует главных персонажей, украшает действие и уточняет взаимоотношения положительных и отрицательных героев.

В XIX веке без характерного танца не обходился ни один балет или опера. Именно тогда в балете формировалось определенное амплуа характерного танцовщика / танцовщицы. Однако в Театральном училище еще не было отдельных классов обучения характерному танцу, и все воспитанники получали образование на основе классического танца. Только в театре окончательно определялись и уже целенаправленно развивались исполнительские способности к характерным выходам.

В конце XIX века в Мариинском театре имелись великолепные исполнители таких номеров: Л. Радица, Ф. Кшесинский, Т. Стуколкин, М. Петипа, С. Лукьянов, А. Бекефи, А. Ширяев. Несомненно, А. Ваганова видела их ис-

кусство в характерных танцах, невольно подмечала и впитывала все лучшее (стилистику, подачу, приемы).

С 1890-х годов А. Бекефи и А. Ширяев занялись разработкой и проведением пробных, ставших со временем регулярными, уроков характерного танца для артистов Мариинского театра. М. Петипа благосклонно относился к инициативе артистов, так как видел положительный эффект от занятий характерным танцем в спектаклях на сцене. Однако педагогическая инициатива Бекефи и Ширяева не получила поддержки со стороны Дирекции Императорских театров. Чиновники предпочли остаться на привычной позиции: если «нужно будет танцевать — артист выучит, это частное дело каждого» [1, с. 24].

Имя Агриппины Яковлевны Вагановой традиционно связывают с классическим танцем. Она — признанный мэтр именно этого главного вида выразительных средств в балете. Пребывая в должности артистки Мариинского театра, она снискала себе славу «царицы вариаций». Так, для А. Волынского она была «одной из самых замечательных артисток Мариинской сцены» [2, с. 84], лучшей «из хранилищ золотых богатств классической хореографии» [Там же]. Не раз этот критик посвящал восторженные строки описанию ее изумительного мастерства и констатировал «блестящий, виртуозный талант» [2, с. 67]. Волынский, как и Ваганова, ставил классический танец превыше всего и описывал классических танцовщиц со вкусом, витиевато-художественно, иногда предвзято (если не мог скрыть своего отношения к той или иной танцовщице).

Вместе с тем о выходах Вагановой в характерных танцах критики сцены писали нечасто. Удалось собрать и представить в настоящей статье некоторые краткие и весьма показательные высказывания современников об этом.

В балете «Дон Кихот», начиная с 1912 года, Ваганова исполняла партию уличной танцовщицы, требующую особой характеристичности танца, яркой колоритности чисто испанского рисунка — всего того, что не укладывалось в строгие каноны классического танца. А. Плещеев, увидев ее в этой партии, не смог удержаться от замечания: «Артистка в танце с кинжалами ... была «бледна»» [3, с. 230].

Новое амплу артистки также смутило А. Волынского, задавшегося вопросом: «почему А. Вагановой было поручено исполнение роли, жанр которой не в ее таланте...» [4, с. 7]. Далее, после просмотра балета «Талисман», он лишь укрепился во мнении, что исполнительница «встречается с танцами менее всего подходящими к ее стилю — больше характерными, чем классическими» [3, с. 231]. Таким образом, Ваганова для всех, и для Волынского в том числе, оставалась «образцом классического танца высшего разбора» [5, с. 5–6].

После завершения танцевальной карьеры в 1916 году она стала преподавать классический танец: сначала — в частном порядке, а затем (приняв при-

глашение А. Волынского) — в Школе русского балета. В 1921 году А. Ваганова перешла на преподавательскую работу в родное училище.

Все движения, позы, положения рук она продумала и прочувствовала собственным телом, будучи еще артисткой. О классическом танце она знала все и от этого была требовательной, но терпеливой, жесткой и острой на язык, однако, справедливой. Она стала непререкаемым авторитетом на протяжении тридцати лет (с 1921 по 1951) педагогической работы в театре и Хореографическом училище. Недаром в начале 1940-х годов ей были посвящены такие строки:

*В искусстве путь большой прошла Ваганова.
Она — краса балетных матерей:
Дудинская, Вечеслова, Уланова...
Не счесть ее балетных дочерей!*

[6, с. 30]

Действительно, обученных ею учениц было много (29 выпусков). Совершенно справедливо А. Ваганову принято называть «классичкой». Но у Агриппины Яковлевны не все воспитанницы-танцовщицы стали классическими балеринами. Нина Стуколкина (выпуск 1922 г.), Нина Анисимова (выпуск 1926 г.), Вера Каминская (выпуск 1927 г.), Татьяна Шмырова (выпуск 1930 г.), Татьяна Оппенгейм (выпуск 1931 г.), Ирина Генслер (выпуск 1948 г.) вышли из ее классов великолепными — страстными, смелыми, темпераментными — характерными исполнительницами. Все они владели высоким академическим стилем и профессионализмом, который приобретали, в том числе, и на вагановских уроках классики.

«Ярая защитница классического танца, как синтеза пластического искусства, из которого может возникать и развиваться любая танцевальная форма, Ваганова дала своим ученицам такую крепкую выучку, которая впоследствии помогла развиваться не только выдающимся классическим, но и характерным танцовщицам» [3, с. 265], — справедливо отмечала М. Франгопуло.

После Октябрьской революции 1917 года в молодой Советской стране появился интерес к народным танцам; стало необходимо выпускать в театр хорошо подготовленных характерных танцовщиков. С начала 1920-х годов в училище, благодаря А. Ширяеву, начались регулярные занятия по классу характерного танца.

В те годы, если по замыслу балетмейстера в спектакле встречался характерный танец, то и лучшие классические танцовщики, такие как М. Семенова, О. Иордан, Г. Уланова, К. Сергеев, Т. Вечеслова, В. Чабукиани, Н. Дудинская, свободно танцевали его, признавая характерные эпизоды полноправными в структуре балета.

Ваганова, уже будучи художественным руководителем труппы Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова, писала, что работа «...идет по трем основным направлениям. Первое — это критический анализ и освоение классического наследия прошлого; с этой целью заново поставлены балеты “Лебединое озеро” и “Эсмеральда”. Второе — это передача средствами балета великих произведений мировой литературы, как, например, “Бахчисарайский фонтан” или готовящийся к постановке “Витязь в тигровой шкуре” по поэме грузинского поэта Шота Руставели. Третье — создание революционных по своему содержанию балетов, основанных полностью или частично на характерном или народном танцах — таковы “Пламя Парижа” и “Партизанские дни”» [3, с. 100].

В одной из рукописных заметок за 1937 год А. Ваганова смело высказывает свои мысли и соображения, защищая балетмейстера и его новую постановку. Это спектакль «Партизанские дни» — уникальный пример хореографического сочинения, в котором балетмейстер В. Вайнонен раскрыл современную тему, пользуясь исключительно характерным танцем: «Тяжело и болезненно рождавшийся новый советский балет “Партизанские дни” подвергся нещадным нападкам. Критиковали все и всё. <...> А ведь тема, взятая авторами, была нелегкая. Впервые средствами балета собрались показать совершенную нами революцию» [3, с. 97]. Здесь отметим, что лучшего воплощения, чем в характерном танце, такую тему и нельзя было раскрыть, и А. Ваганова, профессионал высшей пробы, как никто другой это понимала.

В дальнейшем под руководством Л. Лавровского балетная труппа Театра имени С. М. Кирова продолжила характерное направление постановками В. Чабукиани «Сердце гор» (1938) и «Лауренсия» (1939), Ф. Лопухова «Тарас Бульба» (1940) и Н. Анисимовой «Гаянэ» (1942).

Нина Анисимова была одной из тех немногих учениц А. Вагановой, которые еще в школе почувствовали себя танцовщицами характерного направления: «Я очень рано определила свой будущий путь. <...> Я была уже “характерной”, когда впервые попала в ее класс. И поэтому-то я наивно полагала, что на меня Ваганова не должна обращать особенного внимания, так как я для нее неинтересный, “чужой” материал. Я ошиблась. С первых же уроков выяснилось, что она присматривается ко мне с большим вниманием» [3, с. 173]. Ваганова «одобрила мои занятия характерным танцем и всячески помогала мне даже тогда, когда я перешла в класс характерного танца (к А. В. Ширяеву — И. П.)» [7, с. 42]. Она, преподаватель классики, уделяла много внимания и характерному танцу, и была в нем профессионалом, тонким и требовательным. «Она учила нас относиться к характерному танцу так же серьезно и тщательно, работать так же наполнено, как и в классике» [7, с. 42].

Н. Анисимова писала, что А. Ваганова «...знала какие-то самые сокровенные тайны и потому могла советовать ученикам много полезного. Со мной она занималась специально, дополнительно, после уроков классического танца, проходя движения характерного танца» [Там же].

Творческое сотрудничество педагога и ученицы продолжилось в театре. После зачисления в труппу Н. Анисимова целый год «среди прочих кордебалетных танцовщиц танцевала классический вальс в первом акте “Лебединого озера”. Одновременно я (т. е. Н. Анисимова — И. П.) получила испанский танец в том же балете. Напрасно я просила Ваганову освободить меня от участия в кордебалете. Она была неумолима: “Нет, нет, тебе это очень полезно”» [3, с. 174].

Спустя годы Н. Анисимова вспоминала, как А. Ваганова заставляла ее танцевать классическую вариацию на пальцах. «Через не хочу», действуя по принципу контраста, мудрая наставница давала возможность начинающей артистке почувствовать себя в иной танцевальной среде. В отрицании классики исполнительница должна была найти новизну характерного танца. Именно в опыте соединения противоположных подходов к воспитанию тела рождался блистательный и академичный характерный танец.

Через некоторое время в театре Анисимовой дали станцевать в балете «Баядерка» знакомый со школьной скамьи индусский. И, по выражению самой танцовщицы, «...я станцевала его как умела» [3, с. 174]. И здесь бывший педагог классического танца пришла на помощь: «...в репетиционном зале, — вспоминала Н. Анисимова, — Ваганова танцевала его (индусский танец — И. П.) передо мной, показывая мне, куда надо переводить корпус, как закидывать руки, что и как надо делать, чтобы каждый жест, каждый поворот головы становились отчетливей и эффектней. Я, как сейчас, вижу ее перед собой — в обыкновенном платье, в меховых сапожках (дело было зимой), да еще с кружкой чая в руках (она любила иногда освежить себя глотком чая во время урока). Все вдруг стало предельно ясно и в то же время необыкновенно увлекательно. <...> Она просто и наглядно демонстрировала мне, как можно усовершенствовать свое “характерное” мастерство, если умело воспользоваться строго разработанными приемами ее методики классического танца» [Там же].

Ваганова регулярно с неослабевающим интересом смотрела репертуарные спектакли с участием своих бывших учениц. После спектаклей, при встрече, она указывала на ошибки и промахи, рекомендуя пути их исправления, отмечала удачи. Великолепно зная балеты, особенно старого, дореволюционного репертуара, она видела и замечала всё.

Впечатления Вагановой от одного из спектаклей, которые она посетила в Москве в Большом театре, узнаем из краткой заметки «“Лебединое озеро”

с участием М. Семеновой» [3, с. 107] за 1943 год. Текст начинается с отзыва на исполнение своей любимой ученицы, после чего следует строгая оценка качества характерного дивертисмента: «Номера характерных танцев в этом балете по исполнению не на высоте. И непонятно — тот же руководитель (А. М. Монахов — И. П.) не отрабатывает их так, как он это делал в Ленинграде. Испанский танец идет бледно с артистами среднего уровня. Венгерка проходит вся на высоком выбрасывании ног. Мазурка на присевших ногах. Нет па польской мазурки. Это нельзя назвать небрежностью: “старания” много, но воспитания мало» [3, с. 107].

С 1936 года в Москве регулярно, один раз в год, проводились Декады национального искусства советских республик, что также способствовало росту интереса к национальным танцам и особенностям их исполнения. Открывался совершенно другой мир — экзотичный, не известный, который не только удивлял, но и обогащал всех, прикоснувшихся к нему. Интересующиеся танцевальным искусством зрители, люди с профессиональным хореографическим образованием смотрели танцы, костюмы, обувь, грим участников... и многое брали на заметку для собственных концертных выступлений.

«Скажу еще об отношении Вагановой к чуждой ей специальности — к характерным, национальным танцам», — писала Анисимова, — ...она (Ваганова — И. П.) была постоянной посетительницей всех концертов национальных танцев; в частности, любила и ценила искусство Тамары Ханум¹. Она восхищалась плясками ансамбля Моисеева и с большим интересом смотрела все образцы танцевального фольклора, где бы они не демонстрировались, и кто бы их ни исполнял. Встречая ее на таких концертах и разговаривая с ней, я поражалась, как необычайно верно и тонко судит она об исполнении национальных танцев» [3, с. 175]. Современники отмечали, с какой “профессиональной жадностью” Ваганова стремилась видеть все новое и необычное в этой “чуждой” ей сфере хореографии» [3, с. 176].

Не только на практике признавала А. Ваганова важность характерного танца, не только прекрасно его знала и регулярно интересовалась, но, выступая в печати, говорила о важности достойного овладения этим видом выразительных средств в балетном спектакле. Во многих статьях, тезисах к докладам на конференциях и собраниях она упоминает характерный танец.

Так, в статье «Задачи хореографического образования» А. Ваганова писала: «Существеннейшим вопросом нашей педагогической работы я считаю не-

¹ Ханум Тамара (1906–1991) – узбекская танцовщица (армянского происхождения), певица и хореограф. Создала жанр песенно-танцевальной миниатюры, пропагандировала узбекские народные женские танцы. Ее искусство отличалось особой выразительностью мимики и жеста («поющие руки»). В 1926 году А. Луначарский назвал ее «первой восточной ласточкой».

обходимость расширения и пересмотра дела преподавания так называемых характерных танцев. <...> Сейчас понятие характерного жанра углубляется, мы стремимся придвинуть его вплотную к подлинным истокам народной танцевальности, превратить его из танцевально-дивертисментного номера в органический элемент хореографического спектакля. <...> Под этим углом зрения надо пересмотреть и обогатить наши учебные планы и программы по так называемому характерному танцу, обеспечив максимальное педагогическое внимание к ним» [8, с. 25].

Во многих выступлениях и статьях А. Вагановой прослеживается мысль о том, что характерный танец так же важен в балетном спектакле, как и классический. И он — ни в коем случае! — не второй предмет после классики. Она отстаивала равенство классического и характерного танцев, считая, что без выразительного характерного танца балетный спектакль был бы скучен и однообразен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. Л.–М.: Искусство. 1939. 188 с.
2. Волынский А. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. 398 с.
3. Ваганова А. Я. Статьи, воспоминания, материалы. Л.–М.: Искусство. 1958. 342 с.
4. Волынский А. Финал // Биржевые ведомости. 1912. № 12913 от 30 апр. С. 7.
5. Волынский А. Легендарный талант // Биржевые ведомости. 1913. № 13509 от 22 апр. С. 5–6.
6. Гинзбург И., Лео Б., Флит А. Ленинградский балет. Л.: Ленпартиздат 1940. 48 с.
7. Мастера балета-самодетельности. М.: Искусство, 1973. Вып. 1. 96 с.
8. Ваганова А. Я. Задачи хореографического образования // Рабочий и театр. 1937. № 3. С. 25.

REFERENCES

1. Lopukhov A., Shiryayev A., Bocharov A. Osnovy` xarakternogo tancza. L.–M.: Iskusstvo. 1939. 188 s.
2. Voly`niskij A. Stat`i o balete. SPb.: Giperion, 2002. 398 s.
3. Vaganova A. Ya. Stat`i, vospominaniya, materialy`. L.–M.: Iskusstvo. 1958. 342 s.
4. Voly`niskij A. Final // Birzhevy`e vedomosti. 1912. № 12913 ot 30 apr. S. 7.
5. Voly`niskij A. Legendarny`j talant // Birzhevy`e vedomosti. 1913. № 13509 ot 22 apr. S. 5–6.
6. Ginzburg I., Leo B., Flit A. Leningradskij balet. L.: Lenpartizdat 1940. 48 s.
7. Mastera baleta-samodeyatel`nosti. M.: Iskusstvo, 1973. Vy`p. 1. 96 s.

8. *Vaganova* A. Ya. Zadachi xoreograficheskogo obrazovaniya // *Rabochij i teatr*. 1937. № 3. S. 25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пушкина И. А. — i.pushkina.spb@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pushkina I. A. — i.pushkina.spb@yandex.ru

ПЕРВЫЕ ГАСТРОЛИ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ
БОЛЬШОГО ТЕАТРА СССР В ЯПОНИИ (1957).
ПО ВОСПОМИНАНИЯМ ОЛЬГИ ЛЕПЕШИНСКОЙ

*Сапанжа О. С.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

В центре внимания статьи — анализ заметок балерины Ольги Лепешинской, сделанных ею во время первых гастролей советского балета в Японии в 1957 году. «Японские впечатления», опубликованные в трех номерах журнала «Советская женщина» (№ 1–3, 1958). Они представляют собой описание турне труппы Большого театра СССР в Токио и Осаку. Эти заметки отражают место и значение балета в пространстве советской и мировой культуры, а также те изменения, которые произошли в 1950-е годы: рост международного интереса к советскому балету и начало регулярных гастролей коллективов ведущих театров за рубеж; расширение источников информации об искусстве балета (популярные иллюстрированные журналы, телевидение) и активизация процессов представления искусства советского балета внутри страны и за границей. Журнал «Советская женщина» (основан в 1945 году) выпускался на нескольких языках, что позволяло транслировать значимые идеи как советским читателям, так и читателям других социалистических и капиталистических стран. Заметки демонстрируют новое место балета в пространстве советской повседневности как его важнейшей составляющей, а также роль балета как неотъемлемой части советской культуры, представляемой с середины 1950-х годов за рубежом.

Ключевые слова: советский балет, гастроли, Япония, советская печать, Большой театр СССР, Ольга Васильевна Лепешинская.

THE FIRST TOUR OF THE SOVIET BALLET
OF THE BOLSHOI THEATER OF THE USSR IN JAPAN (1957):
MEMORIES BY OLGA LEPESHINSKAYA

*Sapanzha O. S.*¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Moika Emb. 48, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.

An analysis of the notes of the ballerina Olga Lepeshinskaya made by her

during the first tour of the Soviet ballet to Japan in 1957 is the focus of this paper. “Japanese impressions” were published in three issues of the magazine “Soviet Woman” (No. 1-3, 1958). These notes describe the tour of the USSR Bolshoi Theater troupe in Tokyo and Osaka. These notes are interesting as a historical document, in addition to information about the details of the trip. The note “Japanese impressions” shows the changes that happened in the understanding of ballet by the 1960s. In particular, they demonstrate the new place of ballet in the space of Soviet everyday life as its most important part, as well as the role of ballet as an element of Soviet culture, which has been represented abroad since the mid-1950s.

Keywords: ballet, Soviet ballet, tour of Soviet ballet, Soviet ballet in Japan, Soviet press, Bolshoi Theater of the USSR, Olga V. Lepeshinskaya.

В 1950-е годы советский балет занял значительное место в пространстве повседневной культуры¹. Предпосылки развития указанной тенденции складывались в 1930–1940-е годы. Еще до Второй мировой войны в балетном искусстве СССР произошли серьезные изменения. При сохранении основ классического танца, мощное развитие получил новый жанр балета — хореодрама (драматический балет). В соответствии с новыми представлениями о синтезе музыки, хореографии, сценографии и драматического действия был сформирован репертуар балетов на различные темы: *революционную* («Пламя Парижа» Б. Асафьева, 1932), *восточную* («Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, 1934), *классическую* («Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, 1935), *детскую* («Аистенок» Д. Клебанова, 1937). Показательно, что сатирически-ироническое изображение *производственной или колхозной* тематики, представленное в балетах Д. Шостаковича «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935), понимания не вызвало [1]. После окончания Великой Отечественной войны начнется развитие *сказочных* сюжетов (как на основе европейских, так и русских

¹ Речь в данном случае идет не о балете как пространстве высокого искусства, не о практике посещения театра как элементе праздничной культуры и даже не о материалах, которые являются обязательным элементом подготовки и представления спектакля (эскизы костюмов и декораций, либретто, программа спектакля, афиши и фотографические портреты исполнителей) и могут потом храниться в домашнем архиве, а о *репрезентации образов балета в ежедневных практиках*. Среди таких практик — *оформление интерьера* (с которым связано целое направление промышленного искусства, представлявшего образы балета в тиражном фарфоре, бронзе и даже в произведениях из полимерных материалов), *появление новых модных тенденций* (связанное с аксессуарами и парфюмерией, в том числе использующими балетные образы), *развитие телевидения как культурной индустрии* (активно представляющего гражданам мастеров советского балета) и, не в последнюю очередь, *распространение иллюстрированных периодических изданий* (освещавших наряду с другими важнейшими темами и развитие балета).

авторских сказок) в балетах С. Прокофьева «Золушка» (1944) и «Сказ и каменном цветке» (1950).

Помимо репертуарной политики, новое содержание получают представления *о месте и значении балета в пространстве советской культуры*. Этот процесс резко активизируется в 1950-е годы, когда формируются каналы трансляции широким массам информации о советском балете. Так, с появлением телевидения складываются самостоятельные жанры фильмов-балетов и телебалетов. Одним из первых опытов стал фильм «Мастера советского балета» (1953), состоящий из сюжетно смонтированных отрывков из балетов «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа». Затем эта практика станет чрезвычайно популярной и востребованной, достигнув пика популярности в 1960–1970-е годы. Не менее востребованы были заметки и развернутые репортажи о советском балете сюжетного или монографического характера в популярных иллюстрированных периодических изданиях, которые приобрели важное значение в повседневной культуре 1950-х годов.

С помощью этих каналов (периодическая печать и телевидение) эксперимент по превращению балета из искусства элитарного в искусство, доступное широким народным массам, вполне удался, а у советских граждан было сформировано устойчивое представление о балете как значительном явлении — *важнейшей составляющей советской культуры*.

Эта значимость усиливалась *международным триумфом советского балета*, о котором регулярно сообщали газеты, журналы, телевидение. Иногда впечатлениями о зарубежных гастролях на страницах популярных изданий делились сами артисты. Они описывали другие страны и создавали атмосферу непосредственного диалога между советским читателем, не имевшим возможности выехать за рубеж, и народным любимцем, посетившим ту или иную страну.

Путевые заметки о гастролях как жанр советской художественной публицистики

Обозначенный жанр рассказа о путешествиях, своеобразный обновленный жанр путевых заметок, был достаточно популярен в советской периодической печати. Это могли быть рассказы о поездках и экспедициях или небольшие заметки о важных событиях, произошедших за рубежом на конференциях или иных мероприятиях.

Отдельное направление составляли путевые заметки о творческих командировках или гастролях за рубеж. Чаще всего такие публикации появлялись на страницах литературно-художественных изданий, лидером которых являлся журнал «Огонёк». Важное место занимали публикации, посвященные

творческим командировкам советских художников. Приоритет отдавался дружественным странам. Так, например, в «Огоньке» печатались очерки советских художников, посетивших Индию, и публиковались репродукции их работ. В апрельском номере 1953 года вышла заметка художника В. П. Ефанова «Глазами очевидца», а на разворотах была представлена серия его работ «Народные типы Индии» (девушка-кули, индеец-чиновник, старый индеец в красной чалме, индеец-рабочий, сидящий мусульманин и др.), созданных во время посещения Индии в конце 1951 года [2, с. 14]. В 1955 году вышла книга этюдов А. М. Герасимова, созданная во время путешествия по Индии в начале 1954 года (Герасимов А. М. «Путевые этюды по Индии»). Чуть раньше, в июне 1954 года, «Огонёк» публикует путевые заметки художника и некоторые из работ: портреты индийцев (Д. Неру, шофера, пилигримма, художника, девочки, танцовщиц), виды городов (Бомбея, Бенареса) и деревень [3, с. 24; 4, с. 16-17].

Впечатления от зарубежных гастролей артистов театра печатались реже, но тем не менее и они появлялись на страницах журналов. Материал, интересный для анализа роли и места балета в советской культуре, специфики репрезентации артистов балета как посланников передовой страны социалистического лагеря, представляют заметки балерины Ольги Лепешинской, сделанные ею по итогам первых гастролей советского балета в Японии.

Первые гастроли советского балета в Японии

Европейский балет в Японии впервые был представлен в 1916 году: солисты Мариинского театра дали в Токио три концерта. В 1922 году в Японию на гастроли приезжала труппа Анны Павловой [5, с. 104].

В советской России активная гастрольная деятельность балета начинается лишь в 1954 году. До середины 1950-х годов гастроли советского балета за рубеж носили эпизодический характер. Так, в 1935-м и 1936 году по приглашению Сергея Лифаря в Париже выступала Марина Семенова (это было неожиданное явление советского балета после знаменитой дореволюционной антрепризы «Русские сезоны» Сергея Дягилева 1910-х годов).

В середине 1950-х годов зарубежные гастроли советского балета приобретают систематический характер. Начало было положено в 1954 году, когда труппы Большого театра (Москва) и Кировского театра (Ленинград) представили советский балет в Париже. В 1956 году с триумфом прошли гастроли Большого театра в Лондоне, в апреле 1959 года балетная труппа Государственного Академического Большого театра СССР выехала на гастроли в США и Канаду. Зарубежные турне советских театров стали важной частью формирования имиджа СССР, так как именно балет, по мнению руководства, «способен общаться



Рис. 1. Ольга Лепешинская и Владимир Преображенский в адажио из хореографической сцены «Вальпургиева ночь».
Фото Б. Борисова

на всем понятном языке танца с любой аудиторией, в любой стране и поэтому вполне закономерно предстает в разных концах планеты своего рода эстетическим и идеологическим полпредом советского общества» [6, с. 8].

В 1957 году состоялись гастроли Большого театра СССР в Японии. На гастроли в Токио и Осаку, длившиеся с 8 августа по 28 сентября, приехала труппа в составе пятидесяти артистов. Среди ведущих танцоров были О. В. Лепешинская, И. В. Тихомирнова, Я. Г. Сангович, В. А. Преображенский, Г. К. Фарманянц, А. И. Радунский, Ш. Х. Ягудин, Р. К. Карельская, Н. В. Тимофеева, Н. Д. Касаткина, Л. Я. Чадарайн (рис. 1). Руководителем балетной труппы был назначен заместитель директора С. В. Шашкин, дирижером — Г. Н. Рождественский [7, с. 15].

Уже первые гастроли произвели на японскую публику неизгладимое впечатление. Открывая в Токио в 2017 году фестиваль «Русские сезоны», посвященный 60-летию юбилею со дня первых гастролей советского балета в Японии, чрезвычайный и полномочный посол Японии в России Тохиса Кодзуки отметил: «Первые гастроли Большого театра 1957 года шокировали балетные круги Японии, за ними последовали другие многочисленные гастроли Большого театра. Они знакомили японцев с лучшими образцами русского балета» [8]. Через три года в Японию на гастроли из Ленинграда приехала труппа Кировского театра. Затем гастроли стали постоянными, более того, в Японии стремительно стала развиваться школа классического балета. В 1960 году в Токио была открыта Балетная школа имени П. И. Чайковского, куда для преподавания уроков классического танца были приглашены С. М. Мессерер и А. С. Варламов [7, с. 16]. Помимо сугубо творческой, не менее важной была политическая составляющая. Первые гастроли советского балета в Японии решали и дипломатические задачи: этот тур «стал первой ласточкой культурных обменов после подписания советско-японской декларации 1956 года, прекращающей состояние войны между странами» [9, с. 67–68].

«Японские впечатления» Ольги Лепешинской

Итак, гастроли советского балета в Японии открыли зрителям мир русского и советского балета и заложили традицию подготовки в области классической хореографии, которая до сих пор является важной составляющей японской хореографической культуры. Советские и японские газеты отзывались на триумф Большого театра СССР и публиковали небольшие заметки, интервью артистов и отзывы японской стороны. Откликнулись на японские гастроли и иллюстрированные журналы, издававшиеся в Советском Союзе. В журнале «Советская женщина» в 1958 году появилась серия очерков «Японские впечатления», которые были написаны О. В. Лепешинской (1916 – 2008) — главным действующим лицом этих гастролей. Во время гастролей балерина отпраздновала свой сорок первый день рождения. Одно из представлений («Вечер балета») было полностью посвящено творчеству Народной артистки СССР Ольги Васильевны Лепешинской и Заслуженного артиста РСФСР и УССР Владимира Алексеевича Преображенского (1912 – 1981).

Выбор журнала для публикации заметок был не случаен. Общественно-политический и литературно-художественный журнал «Советская женщина» выходил с 1945 года. О значимости этого журнала как идеологического инструмента свидетельствует тот факт, что он выпускался в издательстве ЦК КПСС «Правда» на нескольких языках, в том числе на английском, немецком, французском, испанском, китайском, корейском, японском, хинди. Декларируемой целью журнала было освещение жизни советских женщин, их участия в советском и коммунистическом строительстве; публикация материалов о проблемах международного женского движения и пропаганда образа советской труженицы за границей. Последний момент имел особенно большое значение: задача формирования этого образа была поставлена прежде всего перед журналами, издававшимися на иностранных языках. Номера журнала, одинаковые по содержанию, демонстрировали как советским гражданам, так и иностранным читателям образы передовых женщин СССР.

Заметки Ольги Лепешинской в журнале «Советская женщина» были призваны, в первую очередь, представить образ советской балерины — не только талантливой танцовщицы, но и советской гражданки, живущей во благо социалистического отечества и торжества мира. Вместе с тем, несмотря на неизбежный идеологический пафос, «Японские впечатления» представляют интерес и как отражение непосредственных, первых ярких эмоций от первых гастролей советского балета в новой стране, впечатлений от малоизвестной прежде культуры (рис. 2). Для большинства советских читателей подобные публикации были единственной возможностью познакомиться с другими странами.

Отметим, что темы балета освещались на страницах периодических изданий постоянно, среди них встречались и повествования от лица артистов балета. Даже в рассматриваемых номерах одновременно с очерками Ольги Лепешинской о гастролях советской труппы в Японии публикуются заметки кубинской балерины Алисии Алонсо (1920 – 2019) о гастролях в Ленинграде [10, р. 45].



Рис. 2. Встречи с японскими коллегами

К описанию собственно творческих впечатлений балерина приступает лишь в третьей части «Впечатлений». Заметки публиковались с первого по третий номер 1958 года, и первый раздел первого номера был полностью посвящен описанию мира женщин Японии (в соответствии с тематикой журнала) и неизбежной антивоенной риторике. Политические вкрапления появляются и в других частях заметок о гастролях. В третьей части О. Лепешинская рассказывает об американцах, сорвавших советский флаг перед отелем, иностранцах, пристававших к труппе с вопросами о советской пропаганде [11, р. 41], однако, в ней все же значительное внимание уделено самим представлениям.

Рассказывая о нравах и быте Японии, балерина комплиментарно отзываясь о японках, подмечает особенности их традиции носить детей на спине и сожалеет о том, что женщины все реже носят кимоно и все чаще одевают европейскую одежду — короткую юбку и тонкие каблуки, которые смотрятся очень стильно. Ольга Лепешинская отмечает, что исчезновение кимоно является «большой эстетической потерей» [12, р. 37].

Балерина проявляет интерес к японским сказкам. Она отмечает, что в них много общих с русскими сказками сюжетов и тем: «...сказка про Глупого Косуки, которую я слышала в Японии, очень похожа на нашу русскую сказку про Иванушку дурачка. Здесь также есть три брата — два умных и третий дурак. Однажды в лесу он находит грибы, особые грибы. Кто бы ни съел их, начинал смеяться. В городе он услышал о дочери правителя, которая никогда не смеялась (прямо как наша Царевна Несмеяна). Косуки пришел во дворец и предложил царевне блюдо из грибов. Она начала смеяться, и правитель отдал Косуки свою дочь в жены» [12, р. 38].

Второй очерк «Японских впечатлений» посвящен описанию достопримечательностей Токио, Осаки и Киото. Высокую оценку балерины получает Хокусай, с работами которого она познакомилась в Национальном музее в Токио. Читательницы же журнала могли на фотографиях увидеть, как артисты

балета осматривают достопримечательности (рис. 3).

Труппа Большого театра во время первых гастролей в Японии посетила театр Кабуки и Такарадзука Ревю. Театр Кабуки у балерины вызвал большой интерес: Ольга Лепешинская назвала его оригинальным, подлинно национальным по стилю и творческим по методам. У советского читателя представление об этом виде японского театрального искусства было очень смутным. Лепешинская отметила, что театр Кабуки посещал Советский Союз более двадцати лет назад. Труппа, по словам балерины, была поражена танцем-пантомимой марионетки, напоминающей русского Петрушку. Танцор изображал марионетку, работая нитями. Нити запутывались и марионетка двигалась очень комично. Дав высокую оценку театру Кабуки (и отметив, что сямисэн напоминает русскую балалайку), представления знаменитого театра «Такарадзука Ревю» балерина при этом оценивает критично: «В отличие от театра Кабуки, где все женские роли исполняют мужчины, эта труппа состоит только из женщин, трех сотен девушек, исполняющих мужские партии так же успешно, как и женские. Программа театра меняется четыре раза в год вместе со сменой сезонов. Вы можете найти все, что угодно в этом Ревю — фейерверки, каскады воды, калейдоскоп цветов, роскошные костюмы, но одной вещи Вы не найдете — искусства» [13, р. 40].

Недоумение вызывает у балерины обилие рекламы. Она отмечает, что на программках выступлений, наряду с биографиями танцоров и их портретами, была размещена реклама часов («...почему часы были на балетной программке, мы, действительно, не могли понять» [13, р. 40]). На последней странице программки была напечатана фотография Ольги Лепешинской, а над ней — рекламный текст авиакомпании Air-France («Танцоры Большого театра летают на Air-France. Почему бы не последовать их примеру?») [13, р. 40].

Рассказав о сложностях, которые поджидали труппу в пути (проблемы с приземлением лайнера, забавный случай инструктажа на борту о способах отпугивания акулы в случае посадки на воду), и встрече труппы (три иллю-



Рис. 3. Советские артисты балета осматривают достопримечательности



Рис. 4. Выступление в театре Кома

минированных грузовика везли реквизит), в третьей части «Впечатлений» Ольга Лепешинская переходит к рассказу о выступлениях советского балета на японской сцене.

Балерина отмечает, что перед гастрольями волновалась и задавала себе вопросы: «Поймут ли японцы наше классическое искусство? Понравится ли им наш реалистический метод? Будут ли убедительны сценические образы, в которых мы стараемся приблизиться к жизни насколько это возможно?» [11, р. 39]. Ответы на эти вопросы были получены уже во время первого выступления 28 августа 1957 года в театре Кома (рис. 4). Зал был полон: люди сидели на ступеньках и стояли везде, где только можно. Публика восторженно приняла выступления советских артистов. Ольга Лепешинская отмечает, что особенно теплые аплодисменты прозвучали в адрес Наталии Касаткиной, которая исполнила танец «Сакура» [11, р. 39]. Сама Н. Д. Касаткина в 2017 году, накануне гастролей в Японии Театра классического балета (художественным руководителем которого она была) в рамках фестиваля российского искусства «Русские сезоны», вспоминала, что с ней занимался Тасидзиро Ханаяги, «открывая тайны изысканной пластики японских танцовщиц» [14]. Об этом же упоминает в своих «Впечатлениях» Ольга Лепешинская. Она отмечает, что со многими японскими артистами русских танцоров связала настоящая дружба — «дружба людей, имеющих глубокие общие интересы» [11, р. 40] (рис. 5). Японские танцоры помогали советской труппе и с костюмами «быстро и с неизменным тактом» [11, р. 40]. Российские танцоры, в свою очередь, делились с коллегами профессиональными секретами. Балерина отмечала, что японцы понимают и действительно любят классический танец. Она писала, что Японию посещала великая русская танцовщица Анна Павлова, а позже Елена и Надежда Павловы основали в Токио школу классического танца. Русский балет в Японии развивается, писала О. В. Лепешинская: репертуар включал «Лебединое озеро», «Жизель», «Ромео и Джульетта» и даже балет «Петя и волк». Развитие балета сдерживало, по мнению

балерины, лишь отсутствие государственного театра.

Представления советской труппы в рамках первого гастрольного тура в Японию посетили свыше 60 тысяч человек. Помимо запланированных концертов (стоимость билетов на которые была достаточно высокой)², 24 сентября труппа дала представление на стадионе Кокусай, который вмещал 20 тысяч зрителей. Билеты на это представление стоили от 300 до 400 иен [11, р. 40-41].

Помимо гастрольной и экскурсионной программы, поездка включала встречи с учащимися, деятелями науки и культуры. Особенно запомнилась балерине встреча в Университете Васэда (Токио), на которую пришло четыре тысячи студентов и преподавателей [11, р. 41].



Рис. 5. Ольга Лепешинская и японская балерина Каори Исии

«Японские впечатления» Ольги Лепешинской представляют показательный образец жанра, популярного в советских публицистических изданиях 1950-х годов. Не лишённые идеологической нагрузки, они, тем не менее, отражают непосредственные впечатления от первого знакомства с японской культурой и японским зрителем. С одной стороны, путевые заметки Ольги Лепешинской отражают *общий интерес к советскому балету*, который стремительно растёт после первых гастролей за рубеж. С другой стороны, они дают представление *о роли и месте балета в пространстве советской повседневной культуры*, о том значении, которое балет приобрел в сознании советских граждан благодаря постоянным репортажам и публикациям о балетных постановках и мастерах советского балета.

В 1980-е годы издательство «Искусство» значительными тиражами выпускало серию книг цикла «Солисты балета», подтверждающих особый статус советского балета как важнейшего вида искусства, имеющего мировое признание и славу. Одна из книг серии была посвящена Ольге Лепешинской. В ней (с поправками на неизбежную пафосную идеологическую риторику) были отмечены это новое качество балета в советской культуре и роль в фор-

² 2 500 иен при средней зарплате 12 000 иен в месяц.

мировании балета народной артистки СССР Ольги Васильевны Лепешинской: «...жизнь и творчество О. В. Лепешинской чрезвычайно интересны, так как представляют собой типический пример формирования балетного артиста нового типа. Если на протяжении столетий классический балет являлся искусством для избранных, ... то послеоктябрьская эпоха сняла все шлюзы, мешавшие народу сделать классическую хореографию своей, близкой, понятной и любимой» [6, с. 206].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гендова М. Ю. «Время, вперед!». К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 122–134.
2. Ефанов В. П. Глазами очевидца // Огонек. 1953. № 14 (1347). С. 14.
3. Сапанжа О. С. Образы Индии в советской повседневной культуре 1950–1960-х гг. // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2018. № 4 (37). С. 22–27.
4. Герасимов А. М. Из заметок художника // Огонёк. 1954. № 25 (1410). С. 16–17.
5. Афанасьева Л. В. Взаимодействие России и Японии в театральной сфере // Научное мнение. 2013. № 10. С. 102–106.
6. Солодовников А. В. Ольга Лепешинская. М.: Искусство, 1983. 212 с.
7. Ивата О. А. Деятельность русских педагогов-хореографов в Японии // Педагогика искусства. 2009. № 2. С. 14–32.
8. «Русские сезоны» в Японии откроются знаменитой постановкой Большого театра «Жизель» // Classical Music News. 23.05.2017 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/russian-seasins-japan-2017/> (дата обращения: 23.01.2020).
9. Сердюк Н. Д. Из истории рецепции классического балета в Японии в первой половине XX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 1 (60). С. 62–69.
10. Alonso A. Not “Goodbye” but “Till We Meet Again” // Soviet Womam. 1958. № 3. P. 45.
11. Lepeshinskaya O. Japanese Impressions // Soviet Womam. 1958. № 3. P. 39–41.
12. Lepeshinskaya O. Japanese Impressions // Soviet Womam. 1958. № 1. P. 37–39.
13. Lepeshinskaya O. Japanese Impressions // Soviet Womam. 1958. № 2. P. 39–41.
14. Театр классического балета Касаткиной и Василева отправился на «Русские сезоны» в Японию // Рамблер. Новости 30.11.2017 [Электронный ресурс] // URL: <https://weekend.rambler.ru/places/38551239-teatr-klassicheskogo-baleta-kasatkinoy-i-vasileva-otpravilsypa-na-russkie-sezony-v-yaponiyu/> (дата обращения: 23.01.2020).

REFERENCES

1. *Gendova M. Yu.* «Vremya, vpered!» K probleme sociokul`turnogo konteksta sovetskix baletov 1930-x // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 4 (39). S. 122–134.
2. *Efanov V. P.* Glazami ochevidcza // Ogonek. 1953. № 14 (1347). S. 14.
3. *Sapanzha O. S.* Obrazy` Indii v sovetskoj povsednevnoj kul`ture 1950–1960-x gg. // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury`. 2018. № 4 (37). S. 22–27.
4. *Gerasimov A. M.* Iz zametok xudozhnika // Ogonek. 1954. № 25 (1410). Iyun`. S 16–17.
5. *Afanas`eva L. V.* Vzaimodejstvie Rossii i Yaponii v teatral`noj sfere // Nauchnoe mnenie. 2013. № 10. S. 102–106.
6. *Solodovnikov A. V.* Ol`ga Lepeshinskaya. M.: Iskusstvo, 1983. 212 s.
7. *Ivata O. A.* Deyatel`nost` russkix pedagogov-xoreografov v Yaponii // Pedagogika iskusstva. 2009. № 2. S. 14–32.
8. «Russkie sezony`» v Yaponii otkroyutsya znamenitoj postanovkoj Bol`shogo teatra «Zhizel`» // Classical Music News. 23.05.2017 [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/russian-seasins-japan-2017/> (data obrashheniya: 23.01.2020).
9. *Serdyuk N. D.* Iz istorii recepcii klassicheskogo baleta v Yaponii v pervoj polovine XX veka // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 1 (60). S. 62–69.
10. *Alonso A.* Not “Goodbye” but “Till We Meet Again” // Soviet Womam. 1958. № 3. P. 45.
11. *Lepeshinskaya O.* Japanese Impressions // Soviet Womam. 1958. № 3. P. 39–41.
12. *Lepeshinskaya O.* Japanese Impressions // Soviet Womam. 1958. № 1. P. 37–39.
13. *Lepeshinskaya O.* Japanese Impressions // Soviet Womam. 1958. № 2. P. 39–41.
14. Teatr klassicheskogo baleta Kasatkinoy i Vasileva otpravilsya na «Russkie sezony`» v Yaponiyu // Rambler. Novosti 30.11.2017 [E`lektronny`j resurs] // URL: <https://weekend.rambler.ru/places/38551239-teatr-klassicheskogo-baleta-kasatkinoy-i-vasileva-otpravilsya-na-russkie-sezony-v-yaponiyu/> (data obrashheniya: 23.01.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сапанжа О. С. — д-р культурологии, проф., sapanzha@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sapanzha O. S. — Dr. Habil., Prof.; sapanzha@mail.ru

УДК 792.8

ТАНЕЦ ПОСЛЕ ДЯГИЛЕВА (РЕЦЕНЗИЯ НА СПЕКТАКЛИ ФЕСТИВАЛЯ ИСКУССТВ)

*Ступников И. В.*¹

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

Статья содержит художественную критику спектаклей X Международного фестиваля «Дягилев. P.S.» (2019, ноябрь), посвященного двум важным датам в истории русского балета: 110-летию возникновения «Русских балетов» Дягилева и 130-летию со дня рождения Вацлава Нижинского. Анализируются четыре балета, составившие программу «Посвящение Нижинскому» и запомнившиеся зрителям современной интерпретацией выдающихся ролей замечательного танцовщика.

Ключевые слова: фестиваль искусств, Дягилев, Нижинский, «Русские балеты».

DANCE AFTER DIAGHILEV (REVIEW OF FESTIVAL OF ART'S PERFORMANCES)

*Stupnikov I. V.*¹

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

The article is dedicated to one of the parts of The 10th International “Diaghilev. P.S.” Festival held in November 2019. The Festival marked two anniversaries: 110 years after Diaghilev’s “Ballets Russes” and the 130th anniversary of Vaslav Nijinsky’s birth. “Hommage à Nijinsky”, analyzed in the article, consists of four ballets created by various choreographers and features contemporary interpretations of the great dancer’s most illustrious roles.

Keywords: arts festival, Diaghilev, Nijinsky, “Ballets Russes”.

Международный фестиваль искусств «Дягилев. P.S.» давно стал неотъемлемой частью культурной жизни Петербурга. 2019 год был для него юбилейным: в десятый раз его организатор, Музей музыкального и театрального искусства во главе с директором Натальей Метелицей, познакомил петербуржцев с новой программой [1], в которую вошли конференции, творческие

встречи, выставки и, конечно, балетные спектакли. Как и весь театральный мир, хозяева фестиваля обратились к двум ярким событиям в истории русской хореографии: 110-летию создания «Русских сезонов» Сергея Дягилева и 130-летию со дня рождения Вацлава Нижинского, легендарного танцовщика и балетмейстера, звезды дягилевской труппы.

«География» балетного репертуара поразила разнообразием: свои спектакли показали хореографы из Ирландии, США, Израиля, Японии, Великобритании. Остановлюсь лишь на нескольких из них.

Балетный марафон открылся на сцене театра «Балтийский дом» спектаклем «Посвящение Нижинскому» в исполнении труппы «Балет Монте-Карло». Не случайно именно эта труппа была представлена в юбилейной программе: именно в Монте-Карло с 1911-го и до кончины Дягилева в 1929 году располагалась база «Русских сезонов», а затем — центр «Русского балета Монте-Карло». Сегодня здание Театра Монте-Карло украшает открытая в 1954 году памятная доска Сергею Дягилеву, на которой написано: «“Русские балеты” ознаменовали появление большинства шедевров, блеск которых благодаря Ему, его друзьям и соратникам, отразился на всех искусствах».

Спектакль «Посвящение Нижинскому» представляет четыре новые хореографические версии выдающихся шедевров «Русского балета» — «Дафнис и Хлоя», «Видение розы», «Послеполуденный отдых фавна» и «Петрушка» [2], где главные партии исполнял Вацлав Нижинский. Таким образом, фестиваль соединил прошлое и настоящее, историческую память о поисках хореографов начала прошлого столетия и восприятие известных сюжетов современными балетмейстерами.

Либретто «Дафниса и Хлои» основано на вольной интерпретации романа греческого писателя II века н. э. Лонга. Хореограф балета Жан-Кристоф Майо по-своему услышал пленительную музыку Равеля и уплотнил «многонаселенный» рассказ Лонга, убрав второстепенные персонажи — пиратов, пастухов, крестьян, оставив лишь четырех героев: пасторальных Дафниса и Хлою и вполне земных Доркана и Ликэнион. Мастер создания дуэтного танца, Майо по-разному соединяет участников этого квартета: наивный Дафнис (Симон Трибуна) оказывается во власти страстной Ликэнион (Марианна Барабас), а трепетная Хлоя (Анжара Баллистерос) — в крепких объятиях Доркана (Матей Урбан).

Открывается балет удивительным по красоте и изяществу дуэтом Дафниса и Хлои: юные существа еще не знают, что такое любовь, но их томит непонятное, тревожное чувство. Адажио, в котором завязывается первый диалог, проходит без единого прикосновения героев друг к другу; волнение сказывается лишь в трепете рук, ускользающих движениях тел, не осмеливающихся слиться воедино.

Совсем иначе построен дуэт Дафниса и Ликэнион: опытная в делах любви полногрудая матрона преподает юному пастушку своеобразную школу воспитания чувств. Ее движения и жесты полны уверенности, а пластика тела — чувственности и женственности. Нелегкое испытание проходит и Хлоя: крепкие руки Доркона легко вздымают ее в воздушных поддержках, утверждая силу мужской воли и энергии. Основываясь на школе классического танца, хореограф создал яркое современное прочтение старинного сюжета.

Балет «Видение розы» на музыку Вебера поставил молодой немецкий хореограф Марко Гёке, которого нередко называют мистиком современного танца. И действительно, в его хореографии немало загадочного. Классический сюжет балета «Видение розы», сочиненного Михаилом Фокиным в 1911 году, он поставил как вызов канонам классического танца. От классического сюжета остались, лишь как намек на него, лепестки розы, обильно рассыпанные по планшету сцены да розовый цвет костюмов танцовщиков. Хореография двух персонажей — Девушки (Анисса Брюлей) и Розы (Даниеле Дельвеккио) — напоминает вихрь, ворвавшийся в уютный домашний мир человека. На каждый такт музыки приходится несколько движений; рисунок рук, резкий, угловатый, исполнен дрожи, нервных конвульсий, истерических всплесков. Музыка Вебера звучит как фон, танцовщики даже не пытаются попасть в ее ритмы; скороговорка пластики не дает возможности задуматься над смыслом происходящего. Героине Фокина такое видение розы могло присниться лишь в страшном сне. Спорный спектакль. Но, как заметила Наталья Метелица, «...фестивальное искусство не может и не должно быть бесспорным».

Для балета Вацлава Нижинского «Послеполуденный сон фавна» на музыку Клода Дебюсси хореограф Йерун Вербрюгген выбрал иное название, используя строчку из поэмы Стефана Малларме: «Неужели я влюбился в сон?». Хореограф создает дуэт для двух персонажей — Человека (Бенджамин Стоун) и Фавна (Алексис Оливейра). Это своеобразная дуэль между любовью и животной похотью. Человек бросает вызов Фавну, который старается соблазнить и покорить соперника. Хореограф ставит важный, с его точки зрения, вопрос самоидентификации: какие неизведанные чувства могут испытывать душа и тело человека? Кто же этот Фавн, столь упорно старающийся завладеть Человеком? Балет сталкивает сильных героев в трагических конфликтах и драматических коллизиях, которые сложнее простых любовных переживаний. Ничто в этом балете не является осязаемым, декорации создают зыбкую реальность сна, таинственного наваждения, от которого трудно избавиться.

Знакомый сюжет балета «Петрушка», поставленный Михаилом Фокиным и Александром Бенуа в 1911 году для труппы Дягилева, обретает сегодня в интерпретации хореографа Йохана Ингера звучание притчи об отчаяниях, раздумьях и торжестве протестующего человеческого духа. Действие

разворачивается в разных временных плоскостях: здесь и народные гулянья на площади в день масленицы, и кукольные представления балаганных актеров, и мир современной высокой моды, где куклами становятся манекены, подчиненные воле кутюрье. По приказу хозяина (явная отсылка к Сергею Дягилеву) манекенов старательно одевают в костюмы Петрушки (Жоржи Оливейра), Арапа (Алексис Оливейра) и Балерины (Анна Блэкуелл), которые старательно разыгрывают пантомиму о Петрушке, влюбленном в Балерину, и Арапе — сопернике Петрушки. В конце спектакля с актеров спадают пестрые наряды; они остаются в облегающих трико. Разоблачение (смена костюмов) символизирует превращение человеческого тела в биологическую субстанцию с бельмами в глазницах. Но манекены продолжают жить своей жизнью. В них не гаснут человеческие чувства, даже когда их отправляют на склад после шумного показа мод для светских гостей. Между Арапом и Петрушкой возникает ссора, так как каждый старается завоевать сердце Балерины. Во время схватки манекен Петрушки падает и разбивается. Сохранившуюся голову Петрушки торжественно ставят на пьедестал. Темнеет сцена, луч прожектора освещает лишь чело поверженного героя... Внезапно голова Петрушки поворачивается, его глаза оживают и устремляются в зал. Петрушка жив! Талантливо, с тонким чувством стиля хореограф чередует сцены прошлого с картинами современной глянцевой мишуры и безмерного тщеславия.

...Четыре балета увидели в тот вечер петербургские любители хореографии. Четыре балетмейстера представили свое понимание знакомой музыки и свою трактовку известных сюжетов. Фестиваль «Дягилев. P.S.» всегда несет в себе долю провокации, вызывая горячие споры среди зрителей, танцовщиков-профессионалов и критиков, и многократно доказывает, что искусство хореографии — не застывший кодекс правил и традиций, а живой источник вечных поисков, ошибок и открытий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Программа фестиваля «Дягилев. P.S.» // URL: <https://www.diaghilev-ps.ru/programs/2019/> (дата обращения: 01.02.2020).
2. Фирер А. Открытие фестиваля. Спектакль «Посвящение Нижинскому» // Российская газета [Электронный ресурс] // URL: <https://www.diaghilev-ps.ru/events/otkrytie-festivalya/> (дата обращения: 01.02.2020).

REFERENCERS

1. Programma festivalya «Dyaghilev. P.S.» // URL: <https://www.diaghilev-ps.ru/programs/2019/> (data obrashcheniya: 01.02.2020).

2. *Firer A.* Otkrytie festivalya. Spektakl' «Posvyashchenie Nizhinskomu» // Rossijskaya gazeta [Elektronnyj resurs] // URL: <https://www.diaghilev-ps.ru/events/otkrytie-festivalya/> (data obrashcheniya: 01.02.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ступников И. В. — д-р искусствоведения, проф.; igorstupnikov@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stupnikov I. V. — Dr. Habil, Prof.; igorstupnikov@yandex.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 782.91; 78.085.5

ТАНЦУЮЩИЙ ЛЮЛЛИ

*Безуглая Г. А.*¹

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

Статья посвящена театрально-танцевальной составляющей творчества выдающегося французского композитора Жана-Батиста Люлли (1632–1687). Освещаются малоизвестные факты сценической деятельности композитора, а именно: опыт его участия в театральных спектаклях в качестве танцовщика и мима; рассматриваются опыты постановки хореографии композитором. Выявляется историческая роль и значимость Люлли как реформатора театрального танца; отмечается влияние его творческой деятельности на развитие танцевальных жанров и трактовку их характера, включая жанр европейской оркестровой сюиты. Раскрывается специфика сотрудничества Люлли с хореографами, обусловленная синтетизмом замыслов композитора. Делается вывод о новаторском характере достижений Люлли в области музыкальной драматургии театрального танца, в формировании единства драматического содержания музыкального спектакля.

Ключевые слова: Жан-Батист Люлли, танец, балет, музыкальная драматургия, музыка балета, композиторское творчество в балете.

DANCING LULLY

*Bezuglaya G. A.*¹

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

The article is devoted to the theatrical and dance component of the work of the outstanding French composer. Little-known facts of his stage activities are highlighted, namely: the experience of his participation in theatrical performances

as a dancer and mime; highlights the experiments of staging choreography by the composer. The historical role and significance of Lully as a reformer of theatrical dance is revealed; the influence of the composer's creative activity on the development of dance genres and the interpretation of their character, including the genre of the European orchestra suite, is noted. The specifics of cooperation, due to the syncretism of the composer's ideas, are revealed. The conclusion is drawn about the innovative nature of Lully's achievements in the field of musical drama of theatrical dance, in the formation of the unity of the dramatic content of the musical staging performance.

Keywords: Jean-Baptiste Lully, dance, ballet, musical drama, ballet music, composer's work in ballet.

Известно, что многогранный гений едва ли не самого главного мастера французского барокко, выдающегося французского композитора Жана-Батиста Люлли (1632–1687) проявился во всех сферах музыкального искусства. Создатель жанра лирической трагедии был блестящим скрипачом и выдающимся дирижером, поражавшим современников исполнительским мастерством и искусной интерпретацией своей и чужой музыки.



Ил. Дитя Люлли. Андре Луи Адольф Лауст (Lully enfant. André Louis Adolphe Laoust) 1902

Известно также, что особым талантом Люлли наградила и Терпсихора: имеется немало свидетельств того, что композитор был одаренным танцовщиком-хореографом и мимом (Ил.).

«Необычайный талант ко всему, что принадлежит к сценическому действию, позволял ему танцевать если не с большим изяществом, то, по крайней мере, с весьма приятной живостью», — отмечал Ромен Роллан [1, с. 125], характеризуя деятельность Люлли на поприще танца.

Исторические документы не содержат сведения о каком-либо систематическом обучении юного Жана-Батиста искусству танца на родине, во Флоренции. После переезда во Францию в 1646 году будущий композитор был принят на службу при дворе великой

герцогини де Монпасье. В этот период, когда Люлли брал уроки музыки у Никола Меру, Никола Жиго и Франсуа Роберде, он познакомился со многими придворными мэтрами танца и танцовщиками-баладенами, которые, предположительно, могли обучать его танцу и пантомиме. Так, мэтр Жак Кордьё¹, возможно, помогал Люлли не только «в совершенствовании игры на скрипке», но и учил танцу. Люлли был также «коротко знаком» с танцовщиками дю Мустье² и Жаном Рено³ [3]. Скорее всего, именно по протекции этих придворных будущий создатель «Фаэтона», «Амадиса» и «Армиды» был представлен Людовику XIV в качестве скрипача и артиста.

Как танцовщик, занятый в балетах, исполнявшихся при дворе, Люлли отличался способностями к пантомиме и комедии. В возрасте 20 лет Жан-Батист принял участие в королевском «Балете Ночи»⁴ (“Ballet de la Nuit”, 1653): приятная внешность, хорошее чувство ритма и координация движений позволили ему выделиться. Он исполнил все порученные ему танцевальные и скрипичные партии настолько хорошо, что в марте этого же года король назначил его на должность «композитора инструментальной музыки».

Исполнение танцевальных ролей. В последующие годы Люлли совмещал карьеру танцора, музыканта-исполнителя и композитора; его имя включалось во все актерские составы танцовщиков. Об этом свидетельствуют программы и либретто танцевальных придворных представлений, с помощью которых можно восстановить хронологию танцевального участия Люлли в балетных спектаклях. В 1654 году Люлли исполнял роли Часов, Лет и Столетий в «Балете Времен» (“Ballet du Temps”), а также выступал в роли Моряка и одной из Планет. Годом позже имя Люлли было указано в программе вместе с именем композитора Мишеля Ламбера в «Балете удовольствий» (“Ballet des Plaisirs”), в котором они изображали семейную пару, а Люлли, кроме того, танцевал Сатира и Египтянина. Около десятилетия после этого Люлли как актер и комедийный танцовщик был востребован в королевских спектаклях, преимущественно в амплуа комических персонажей и травести [5, р. 28].

¹ Жак Кордьё, по прозвищу Де Бокан, «выделывавший чудеса ногами и со скрипкой» [2, с. 351], — выдающийся мастер танца, скрипач и композитор. С 1622 года служил при французском дворе, обучал танцу и музыке членов королевской семьи.

² «В то время он, безусловно, был знаком с танцорами королевских балетов и сотрудничал с одним из них, дю Мустье, в написании музыки для маскарада “Mascarade de la Foire Saint-Germain”, исполненного во дворце великой герцогини в марте 1652 года» [3].

³ В 1651 году он стал королевским мэтром танца («mâitre à danser du roi»).

⁴ В этом балете также танцевали четырнадцатилетний Людовик XIV, Ж-Б. Мольер, а также тесть и коллега Люлли, композитор Мишель Ламбер (1610–1696) [4, р. 167; 5, р. 8–29]. Вокальные части этого балета сочинил Жан Камбефор, а танцевальные номера представляли собой сборную сюиту.

Композитор продолжал танцевать и играть мимические роли и далее. В период работы с Ж.-Б. Мольером над комедиями-балетами Люлли танцевал и мимировал в «Браке поневоле» (1665), «Любви-целительнице» (1665). В «Комической пасторали» (1666) они вдвоем с мэтром Пьером Бошаном изображали цыганок, играющих на гитарах. Люлли также исполнял партию комических танцовщиков-буффионов в «Господине де Пурсоньяке» (1669) и «Мещанине во дворянстве» (1670) [6, р. 172]. Есть упоминания о том, как Люлли, войдя во вкус при исполнении комической партии в «Господине де Пурсоньяке», забыл о лимите времени, отведенном ему на роль, и был вынужден возвратиться к своим обязанностям музыканта и руководителя ансамбля прыжком в оркестровую яму. Он прыгнул со сцены прямо к клавесину, «с грохотом разбив инструмент» и заставив короля рассмеяться [7, р. 584].

Возглавив музыкально-театральную жизнь Франции при Людовике XIV, Жан-Батист Люлли продолжал уделять внимание танцевальному искусству, проявляя себя уже не в исполнительском амплуа, а в качестве художественного руководителя спектаклями. И на этом поприще Люлли показал себя как выдающийся реформатор театрального танца.

Новатор инструментального танца. Ж.-Б. Люлли повлиял на развитие жанров театральной хореографии и трактовку характера танцев, придав последним энергию и живость: он «восстал против господствовавшей в его время манеры слишком медленно исполнять танцы, по крайней мере, в театре... <...> Он дирижировал их в быстром темпе. К тому же он любил преимущественно танцы с быстрым и прерывистым движением вроде жиги, канари, форланы» [1, с. 162].

В силу глубокой погруженности в танцевальное искусство музыка балетов Люлли, впитавшая пластику и энергию его танца, приобрела особое свойство танцевальности: «...мы знаем, что вся его музыка была, по определению, удобной для танца (*danseable*)» [8, р. 32]. Благодаря указанному свойству она была востребована и звучала не только на сцене, но и в бальной зале. Мэтры танца Пьер Бошан и Луи Пекур, сочиняя для своих благородных учеников танцевальные композиции, предназначенные для исполнения на балах, использовали для аккомпанемента пьесы Люлли. После смерти композитора его музыка стала общераспространенной в хореографической практике вследствие ежегодных публикаций «Сборников танцев», с записями в нотации Бошана – Фёйе⁵. Более 50 танцевальных пьес⁶, представленных в каче-

⁵ В сборниках «Recueil de danses» хореографический текст публиковался вместе с музыкальным. Рауль Оже Фёйе издавал их в период с 1700-го по 1709 годы. Впоследствии выпуском названных сборников занимались преемники Фёйе — Жак Десаи и Мишель Гудро [9].

⁶ Так, например, в издании «Recueil de danses» 1704 года были опубликованы: Чаконя для мужского и женского соло (на музыку Чаконь из «Фазтона», 1683) в постановке

стве музыки для танцевальных постановок Луи Пекура и Рауля-Оже Фёйе и изданных с 1700-го по 1710-е годы, были атрибутированы историками как произведения Люлли [11].

Танцевальная музыка Люлли придала новый художественный импульс музыкальному искусству Европы, вдохновив многих композиторов на создание инструментальных сюит «в подражание Люлли». К числу первых «подражателей» могут быть отнесены ученики Люлли: Жан-Фери Ребель⁷ — автор ряда театрално-танцевальных сюит и Георг Муффат, предпославший изданию своих оркестровых сюит во французском духе развернутое предисловие, содержащее анализ художественных приемов версальского мэтра. Муффат восхищался «четкостью и акцентированностью ритмики», «удивительной стройностью оркестрового звучания, слаженностью фразировки» [12, с. 32]. Муффат высоко оценивал «стремление Люлли к предельной индивидуализации, строгой выдержанности темпа и ритмического рисунка для каждого отдельного номера» [12, с. 32]. Среди последователей Люлли отметим также Сигизмунда Куссера, выпустившего в 1682 году сборник пьес под названием «Музыкальные сочинения по французскому образцу»; Иоганна Каспара Фишера, автора сюиты с французским названием “Le Journal du Printemps”; Иоганна Йозефа Фукса с его собранием оркестровых сюит “Concertus Musico Instrumentalis”.

Люлли-хореограф. Велико было и прямое воздействие, которое композитор оказывал на искусство хореографии. Он принимал непосредственное участие в разработке танцевальных замыслов своих сценических опер и балетов и порой сам придумывал хореографию: «Танцами он интересовался не меньше, чем всем остальным. Часть балета в “Празднествах Амура и Вакха” была сочинена им. В балетах последующих опер он принимал участие почти такое же, как и Бошан. Он менял выходы, выдумывал выразительные па, подходящие к сюжету, а когда в том была необходимость, принимался плясать перед танцовщиками, чтобы заставить их поскорее понять свой замысел» [1, с. 125]. Ромен Роллан приводит высказывание Ж.-Б. Дюбо об особом таланте Люлли к сочинению характеристичных движений, отражающих характер музыки: «Люлли — говорит Дюбо, — принужден был сам сочинять балетные выходы, желая, чтобы они подошли к его мелодии. Таково происхождение па и фигур выхода в шаконне (чаконе — Г. Б.) из Кадма⁸. Штатный балетмейстер Бошан был не в состоянии, по мнению Люлли, уловить харак-

Л. Пекура; Сарабанда (из «Мещанина во дворянстве», 1670) для женского соло в постановке Л. Пекура, для мужчины и женщины в постановке Р. О. Фёйе [10].

⁷ Ребель посвятил своему учителю скрипичную сонату “Le Tombeau de M. Lully”.

⁸ «Кадм и Гермiona» (1673).

тер этой скрипичной мелодии» [1, с. 162].

Исследователи балета удостоверяют факт постановочной деятельности Люлли, опираясь на архивные документы. Подтверждены, в частности, упоминания о том, что Люлли поставил Чакону из 1-го акта в «Кадме и Гермионе» [13]. Известно также, что незадолго до смерти композитор сочинил хореографию танца циклопов в «Ацисе и Галатее»: «За полгода до смерти он сочинил балет на мелодию, под которую хотел заставить плясать циклопов из свиты Полифема» [14, р. 169].

Увлеченное отношение Люлли к роли танца в театральном спектакле повлекло композитора к дальнейшим новациям. Они проводились Люлли в направлении обновления содержания дивертисментной музыки его сценических произведений, которая все более и более обретала драматургическое значение, начинала «выполнять роль, неведомую дотоле в рамках музыкального театра» [12, с. 13]. Мелодии и ритмы танцев поздних опер и балетов Люлли стали служить для «психологической обрисовки какого-нибудь характера или драматической ситуации» [1, 163].

Стремление придать театральному спектаклю цельность вдохновляло композитора и на воплощение новых танцевально-драматических замыслов. Известно, что Люлли подбирал танцмейстеров для своих театральных работ, руководствуясь собственными, вполне профессиональными представлениями о хореографии. Более того, он определял стиль и форму танцев, давая конкретные указания постановщикам. В зависимости от замысла к постановке спектакля могли привлекаться два и даже три хореографа, работавшие под общим руководством композитора⁹. Антуан де Боссе и Пьер Бошан сочиняли «обычные» («ordinaires») балеты, в то время как сочинение пантомимических балетов и драматических сцен в операх Люлли поручал мэтру Хилаиру д'Оливе, ставившему «*вместе с ним*» погребальные танцы в «Альцесте», в «Психее», танцы в «Тезее», «Роковые сны» в «Атисе» и «Зябнущих» в «Исиде» [1, с. 163]. Приведенная цитата подтверждает, что отношение Люлли-хореографа к танцевальной стороне спектакля в зрелом возрасте было столь же заинтересованным.

Ритмическая сторона синтетического триединства. Близость средств музыки и танца в театральных произведениях Люлли наиболее заметно проявлялась в области метроритма. Поэтическая составляющая синтеза балетов Люлли обычно подчинялась общей художественной идее, основанной на замысле объединения музыкально-хореографических структур. Отдавая предпочтение музыке и танцу, Люлли использовал в своих танцевально-сценических осуществлениях хорошо известные в то время приемы работы¹⁰.

⁹ Только после смерти Люлли Пекур стал единолично ставить танцы [13].

¹⁰ К таким методам, в частности, прибегал Эмилио де Кавальери в работе над балло

Он посылал уже задуманные (или частично сочиненные) ритмические рисунки своих танцевальных пьес поэту-драматургу: «Сначала Люлли сочинял танцевальную музыку, а затем отправлял ее метрический расклад в форме бессмысленной “рыбы” своему либреттисту Филиппу Кино, который создавал пропеваемый текст» [16, р. 106]. О специфике творческой работы Люлли упоминал Ромен Роллан: «Для дивертисментов Люлли сначала сочинял музыку арий, затем делал наброски стихов; так же он поступал и в отношении некоторых арий, передающих действие. Затем он посылал свою тетрадь к Кино, который подгонял к наброскам свои стихи» [1, с. 118].

Здесь нужно подчеркнуть, что речь в подобных случаях идет именно о ритмической стороне музыкально-пластического замысла (поскольку конкретный танцевальный текст, который сочиняли вслед музыке хореографы, сотрудничавшие с Люлли, безусловно, определялся музыкой, а танец, в свою очередь, отзывался на интонационно-мелодические и изобразительные свойства музыки). Вместе с тем первоначальный замысел Люлли практически всегда был синтетическим и распространялся на танцевальную составляющую: «Фактически Люлли сочинял всю танцевальную музыку для реального танцевального исполнения в балетах и операх» [8, р. 32]. О синтетическом характере замыслов Люлли свидетельствует не только разнообразие танцевальных ритмов и структур его балетных (часто избегающих тривиальной квадратности¹¹) антре, но и драматургическая роль, которую выполняли танцевальные эпизоды в спектаклях.

Развитие танцевальной драматургии. Новые выразительные приемы танцевально-музыкального сближения стали формироваться в театре Люлли в связи с освоением театральным танцем ресурсов пантомимы. Как известно, жанр «действенного балета», развивающий эту сферу музыкальности хореографии, был разработан в творчестве Дж. Уивера (1673–1760), Ж.-Ж. Новера (1727–1810) и Г. Анджолини (1731–1803) позже, в XVIII столетии. Однако приемы выразительности, объединяющие жест и интонацию, движение и музыкальную звукоизобразительность, как указывают танцевальные описания сценических произведений Люлли, были достаточно широко представлены в драматически насыщенных сценах его балетов и опер.

Выше уже отмечалось, что сочинение пантомимических танцев в драматиче-

“O che nuovo miracolo” (Флоренция, 1689). Он обратился к поэтессе Лауре Гуидиччиони с просьбой сочинить стихи, точно следующие за метрической структурой танцевально-музыкального замысла. Аналогичным образом разрабатывалось балло «Слепая игра» (“Gioco della cieca”, 3 акт, сцена 2) к драматической пасторали Баттиста Гварини «Верный пастух» (“Il Pastor Fido”, 1592, Мантуя) [15].

¹¹ «Только малая часть танцевальной музыки Люлли (примерно четверть его двухдольных танцевальных пьес) основаны на последовательностях четырех- и восьмитактовых фраз. Остальные, при огромном структурном многообразии, нерегулярны» [8, р. 32].

ских сценах Люлли поручал «мастеру пластической интонации» — мэтру танца Хилаиру д'Оливе. Хореограф, в своем стремлении придать балету черты драматического искусства (в соответствии с художественными замыслами Люлли), в 1670-е годы перешел к «балетам почти без единого танцевального па, состоящим из жестов и изъятий чувств, одним словом, из немой игры» [1, с. 163]. В постановках д'Оливе использовал пантомиму, иллюстрирующую пропеваемый текст, в то время как «текст танцевальной арии (*air chanté*) “переводил” характер, который танцор представлял жестом, раскрывая в метафоре танца как в немой поэзии» [16, р. 106]. Так, например, во 2-м акте лирической трагедии «Психея» Вулкан, общаясь с рабочими-кузнецами, обращался к ним с помощью пения, а они отвечали движениями» [17, р. 175–176]. При этом музыка Люлли «давала ясное понятие о том, что они делают». И далее, в инструментальном номере «Кузнецы» (“*Les forgerons*”) композитор применял «ритмические и звуковысотные репетиции, подчеркивающие удары молотков циклопов» [17, р. 123–124].

Еще более яркие примеры синтеза жеста, танца и музыки представляют танцевальные эпизоды, интегрированные в развитие действия в лирической трагедии «Амадис» (1684). Хореография здесь отзывалась на интонационно-образительные свойства музыки двухсторонне: с помощью жестов, передающих эмоции, и с помощью танцевальных движений, отображающих характер и настроение музыки. Так, в седьмой сцене из 2-го акта, где сонм злых духов, призванных волшебными чарами, пытался сломить и напугать Амадиса, а демоны, принявшие облик нимф, очаровывали и обманывали его, танец представлял собой «пластическую имитацию» музыки, подкрепляющую последнюю ритмизованными «жестами и танцевальными движениями» [17, с. 126].

Дивертисменты последних опер Люлли были еще глубже включены в ход вокально-драматического развертывания. Они представляли собой элементы сложносочиненных форм, включающих в себя сольные и ансамблевые вокальные эпизоды, танцы в сопровождении хора, а также собственно инструментально-танцевальные формы. В поисках единства и цельности драматического содержания Люлли достигал невиданных патетических эффектов, создаваемых пантомимическими движениями танцоров, участников «немых хоров»: «...эти хоры на античный лад, без речей, исполнялись танцовщиками, подчиненными воле Люлли; они не отваживались ни на одно запрещенное им па и не смели пропустить жест, который им надлежало сделать в предписанное время» [1, с. 163]. Примером подобной многоуровневой структуры с участием танцующего хора может служить, в частности, шестая сцена из 1-го акта «Роланда» (1685)¹², в которой действие разворачивается путем

¹² Подробный музыкально-хореографический анализ этой сцены представлен в статье Харрис-Варрик [18].

чередования сольных и хоровых эпизодов (хор островитян призывает Роланда остерегаться безнадёжной любви).

За сто лет до осуществления драматургических новаций Новерра, за сто пятьдесят лет до появления феномена хореодрамы и «ритмической пантомимы» Сальваторе Вигано Жан Батист Люлли силой своего воображения создавал музыкально-пластические сцены, наполненные глубоким драматическим смыслом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. М.: Музыка, 1988. Вып. 3. Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. 449 с.
2. *Булычева А. В.* Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004, 448 с.
3. De La Gorce J. Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista] // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278219?result=560&rsk=DNHf7&mediaType=Article> (дата обращения: 07.04.20).
4. *Buelow G.* A History of Baroque Music. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 701 p.
5. *Massip K.* Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully; The stakes of the collaboration // Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: ed. by J. H. Heyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, P. 25–40.
6. *Powell J.* Pierre Beauchamps, Choreographer to Molière's Troupe du Roy Music & Letters. Vol. 76. No. 2 (May, 1995). Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 168–186.
7. *Borland J. E.* The Rise of Lully. The Musical Times. Vol. 48. No. 775. 1907. P. 583–588. URL: <https://www.jstor.org/stable/904701> (дата обращения: 06.03.2020).
8. *Harris-Warrick R.* The phrase structures of Lully's Dance Music // Lully Studies / ed. by Heyer J. H. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 32–56.
9. *Dezais J.* Il recueil de nouvelles contredances, Et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie: mises en chorégraphie d'une maniere si aisée que toutes personnes peuvent facilem[en]t les aprendre sans le secours d'aucun maitre, et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie. Binsted, Hampshire: Noverre Press, 2010. 204 p.
10. Recüeil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de Mr. Pecour, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera. Chez le sieur Feüillet, A Paris, 1704. 228 p. URL: <http://www.memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=198/musdi198.db&recNum=2> (дата обращения: 08.02.2020).
11. *Hilton W.* Dances to music by Jean-Baptiste Lully // Early Music. Vol. 14. No. 1 (Feb.,

- 1986). Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 50–63.
12. Конен В. Дж. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 11–32.
13. Pierce K., Thorp J. The Dances in Lully's *Persée* // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 10 (2004), No. 12. URL: https://www.sscm-jscm.org/v10/no1/pierce.html#_edn53 (дата обращения: 08.02.2020).
14. Dubos J. B. (abbé) *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*. Vol. 3. George Conrad Walther: à Dresde, 1760. 430 p.
15. Безуглая Г. А. Аполлонов «дар Гармонии и Ритма»: Балло Эмилио де Кавальери "O che nuovo miracolo" // *PHILHARMONICA*. International Music Journal. DOI: 10.7256/2453-613X.0.0.32170.
16. Burgess G. From dance to poem: Jean-Féry Rebel, Françoise Prévost and the character of dance in early 18th-century France // *Early Music February*. Vol. 46, Issue 1. 2018. P. 103–122. URL: <https://doi.org/10.1093/em/cay006> (дата обращения: 07.04.20).
17. Harris-Warrick R. *Dance and Drama in French Baroque Opera*. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
18. Harris-Warrick R. Reading Roland // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 16 (2010) No. 1. URL: <https://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html> (дата обращения: 23.03.2020).

REFERENCES

1. Rollan R. *Muzy`kal`no-istoricheskoe nasledie: v 8 vy`p. M.: Muzy`ka, 1988. Vy`p. 3. Muzy`kanty` proshly`x dnei. Muzy`kal`noe putesthestvie v stranu proshlogo. 449 s.*
2. Buly`cheva A. V. *Sady` Armidy`: Muzy`kal`ny`j teatr francuzskogo barokko. M: Agraf, 2004, 448 s.*
3. De La Gorce J. Jean-Baptiste Lully [Lulli, Giovanni Battista] // *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278219?result=560&rsk=DNHf7&mediaType=Article> (data obrashheniya: 07.04.20).
4. Buelow G. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 701 p.
5. Massip K. Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully; The stakes of the collaboration // *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*: ed. by J. H. Heyer. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, P. 25–40.
6. Powell J. Pierre Beauchamps, Choreographer to Molière's Troupe du Roy *Music & Letters*. Vol. 76. No. 2 (May, 1995). Oxford: Oxford University Press, 1995. P. 168–186.
7. Borland J. E. The Rise of Lully. *The Musical Times*. Vol. 48. No. 775. 1907. P. 583–588. URL: <https://www.jstor.org/stable/904701> (data obrashheniya: 06.03.2020).
8. Harris-Warrick R. The phrase structures of Lully's Dance Music // *Lully Studies* /

- ed. by Heyer J. H. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 32-56.
9. *Dezais J.* Il recueil de nouvelles contredances, Et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie: mises en chorégraphie d'une maniere si aisée que toutes personnes peuvent facilem[en]t les aprendre sans le secours d'aucun maitre, et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie. Binsted, Hampshire: Noverre Press, 2010. 204 p.
 10. Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meillieures entrées de ballet de Mr. Pecour, tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera. Chez le sieur Feüillet, A Paris, 1704. 228 p. URL: <http://www.memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=198/musdi198.db&recNum=2> (data obrashheniya: 08.02.2020).
 11. *Hilton W.* Dances to music by Jean-Baptiste Lully // *Early Music*. Vol. 14. No. 1 (Feb., 1986). Oxford: Oxford University Press, 1986. P. 50–63.
 12. *Konen V.* Dzh. Put` ot Lyulli k klassicheskoy simfonii // *Ot Lyulli do nashix dnei*. M.: Muzy`ka, 1967. S. 11–32.
 13. *Pierce K., Thorp J.* The Dances in Lully's Persée // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 10 (2004), No. 12. URL: https://www.sscm-jscm.org/v10/no1/pierce.html#_edn53 (data obrashheniya: 08.02.2020).
 14. *Dubos J. B. (abbé)* Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture. Vol. 3. George Conrad Walther: à Dresde, 1760. 430 p.
 15. *Bezuglaya G. A.* Apollonov “dar Garmonii i Ritma”: Ballo E`milio de Kaval`eri “O che nuovo miracolo” // *PHILHARMONICA*. International Music Journal. DOI: 10.7256/2453-613X.0.0.32170.
 16. *Burgess G.* From dance to poem: Jean-Féry Rebel, Françoise Prévost and the character of dance in early 18th-century France // *Early Music* February. Vol. 46, Issue 1.2018. P. 103–122. URL: <https://doi.org/10.1093/em/cay006> (data obrashheniya: 07.04.20).
 17. *Harris-Warrick R.* Dance and Drama in French Baroque Opera. New York: Cambridge University Press, 2016. 504 p.
 18. *Harris-Warrick R.* Reading Roland // *Journal of Seventeenth Century Music*. Vol. 16 (2010) No. 1. URL: <https://www.sscm-jscm.org/v16/no1/harris-warrick.html> (data obrashheniya: 23.03.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.05

ИСКУССТВО КОМПОЗИЦИИ ЦЕЛОГО. «МАКБЕТ» ДЖ. ВЕРДИ В КАУНАССКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

*Константинова А. В.*¹

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

Статья посвящена премьере оперы Дж. Верди «Макбет» в Каунасском государственном музыкальном театре (декабрь 2019 г.). Новая постановка этапного для композитора произведения, в котором он около 200 лет назад предпринял свою первую попытку реформировать итальянскую оперную традицию путем актуализации драматического начала, рассматривается в контексте многолетней полемики о феномене «режиссерской оперы» и приемах выявления авторских смыслов на основе классического музыкального материала. Автор приходит к выводу о несомненной художественной целостности спектакля, в котором режиссерское высказывание строится на принципах консенсуса традиции и модерна, реалистических и условных форм. Мастерство и продуктивное взаимодействие режиссера (Г. Жальвис), дирижера (И. Янулявичюс), хореографа (А. Янкаускас), сценариста (Т. Хижа) позволило авторам каунасской постановки воплотить в музыкальных и пластических образах собственный ответ на вызовы театральной современности.

Ключевые слова: Дж. Верди, У. Шекспир, «Макбет», опера, «режиссерская опера», премьера.

THE ART OF COMPOSING THE WHOLE. “MACBETH” BY G. VERDI AT THE KAUNAS STATE MUSICAL THEATRE

*Konstantinova A. V.*¹

¹ Russian State Institute of Performing Arts, 34, Mokhovaya St., Saint Petersburg, 191028, Russian Federation.

The article is devoted to the premiere of the Opera by J. Verdi’s “Macbeth” at the Kaunas state musical theatre (December 2019). The new production of a landmark work for the composer, in which he made his first attempt to reform the Italian Opera tradition about 200 years ago, is considered in the context of a long-standing controversy about the phenomenon of “director’s opera” and methods of identifying author’s meanings based on classical musical material.

The author comes to the conclusion about the undoubted artistic integrity of the performance, in which the director's conception is based on the principles of consensus of tradition and modernity, realistic and conventional forms. Skills and productive interaction of the Director (G. Zelvis), conductor (I. Janulevicius), choreographer (A. Jankauskas), set designer (T. Khyzha) allowed the authors Kaunas productions to bring in music and plastic images own response to the challenges of the theatre of our time.

Keywords: J. Verdi, W. Shakespeare, "Macbeth", opera, "director's opera", premiere.

«Режиссерский театр —
это актерский театр плюс искусство композиции целого»

В. Э. Мейерхольд.

Так складывается картина театрального мира, что именно опера долгие годы была и остается полем наиболее ожесточенных дискуссий о роли и правах режиссуры. Устойчиво представление о том, что существуют два ее направления: архаичная «повествовательная» (она же «постановочная»), не предполагающая извлечения новых смыслов из классического материала, и актуальная «режиссерская», в остром диалоге (а порой и в намеренном конфликте) с тем же материалом формирующая и транслирующая собственные морфемы на мотивы классики. Говоря о первой, называют имена «патриархов» В. Фельзенштейна, Ж.-П. Поннеля, Б. Покровского. Явление второй связывают с именами П. Шеро, Л. Бонди. Далее следует внушительная вереница авторов, чьи работы отличает «приоритет сценической интерпретации перед музыкальной трактовкой (то есть визуального ряда перед аудиальным)» [1, с. 25]. Вроде бы право режиссера на создание авторского сценического текста давно уже никто всерьез не оспаривает, но и вечный вопрос «если слон на кита налезет, кто кого поборет?» актуальности не теряет, частенько приводя к признанию «абсурдности спора или, точнее, его теоретической бессмысленности» [2, с. 51]. А спору тому, справедливости ради, уже не первое столетие, ведь о действенном, драматическом начале оперы и способах его полноценной сценической реализации серьезно и вполне режиссерски задумывались задолго до возникновения самого феномена «режиссерского театра».

Нет нужды здесь и сейчас сообщать всем известное о новациях Верди и Вагнера, хотя каждая новая постановка их произведений дает повод. Тем более — постановка «Макбета», где автор музыки выступил также создателем и прозаического сценария, и первого сценического текста оперы

в 1847 году. Здесь композитор предпринимает первую попытку реформирования итальянского традиционного оперного театра путем раскрытия его драматического, действенного начала, осваивает прогрессивный потенциал певца-актера, способного к раскрытию характера героя и его психологических мотиваций. Социально-психологическая проблематика с этого момента становится смыслоопределяющей для Верди, не утратившего интереса и к героическому. «Макбет» с позиции нашего «пост-знания» тем более интересен, что позволяет слышать «как молодой Верди разрывается между стереотипическими формулами *bel canto*, тягой к дансантно-пружинящему “гитарному” аккомпанементу — и яростным желанием вырваться из пут традиции, взломав стиль изнутри и насытив его подлинным трагизмом» [3, с. 108].

Очередную возможность услышать «Макбета» предоставил Каунасский государственный музыкальный театр на исходе декабря 2019 года. Предыдущая серьезная оперная постановка здесь была выпущена в 2011-м: «Лючия ди Ламермур» отмечена «Золотым крестом сцены» (высшая театральная награда в Литве) и все еще присутствует в репертуаре. За прошедшее время многое в мире стало иным, но вечные вопросы остались вечными, и явно не случайным представляется выбор «Макбета» для создания нового спектакля, позволяющего авторам создать собственную рефлексию уже свершившихся перемен.

Нельзя не отметить, что у большей части собравшейся команды оказались прочные творческие связи с Санкт-Петербургом. Режиссер — Гинтаутас Жяльвис — выпускник отделения музыкальной режиссуры Ленинградской консерватории (1983). Хореограф Александр Янкаускас в 2013-м прошел стажировку в той же консерватории у Н. Н. Боярчикова (позднее закончил аспирантуру в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и в 2017 году защитил кандидатскую диссертацию [4]). Создатель сценографии и костюмов Таисия Хижа — выпускница Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (мастерская Э. Кочергина). Команда, что и говорить, сильная и, что важно для реализации целостной сценической формы, в которой нет случайных или несущественных компонентов, способная к продуктивному сотрудничеству. «Макбет» — произведение этапное для своего создателя, словно возвращает современного постановщика к тем проблемам, которые решались почти 200 лет назад. Преодолеть драматическим наполнением партий кантиленную мелодику, убедительно привести сюжетные линии к трагическому разрешению — задачи, важность которых понимал и сам Верди (о чем свидетельствует его переписка времени первой постановки (см.: [5, с. 137–153])). Каунасская команда, вооруженная достижениями современной театральной техники и школы, должна была решить эти задачи по-своему. И, на наш взгляд, ключ к партитуре «шотландской пьесы» был

найден в гармоничном балансе традиции и новации, академизма и модерна.

Режиссура Г. Жяльвиса очевидно наследует тем самым принципам «повествовательной» традиции, чьи лучшие образцы в свое время «перевернули отношение к оперному певцу, показали, что вокалисты способны к правдивому, динамичному, психологически мотивированному поведению в сценическом образе» [1, с. 50]. Режиссер не гнушается ни мизансценическим лаконизмом в ариях и дуэтах, ни канонически живописными группировками массовых сцен. Его концепция, будучи предельно внимательной к музыкальной партитуре, раскрывая вполне злободневные аспекты сюжета о природе власти, не предполагает ни переноса средневековых событий в реалии сегодняшнего дня, ни портретного сходства персонажей с медийными лицами, ни трендовой техногенной атрибутики, ни клинических диагнозов персонажей. И если дуэтная сцена, в которой новоиспеченный король и его кровожадная королева планируют новые жертвы, вполне может трактоваться как разговор на семейной кухне, то никаких лобовых-бытовых деталей (вроде мебелировки или посуды) на сцене все же не появляется. Леди не ставят к газовой плите; Макбет не является с пакетом картошки из «Максимы». Только ведьмы в сером рубище вынесут два деревянных стула «под брутальную старину», (на них потом усядутся супруги), да свет софита очертит посреди сцены круг (словно абажур повесили над обеденным столом) и жутковатый образ «кровавой кухни», где инициалы обреченных выцарапывают мечом на полу, вполне ясен.

Нравственно-философское содержание сюжета, актуальное по своей сути, раскрывается с опорой на индивидуальные данные и профессиональные качества солистов, которым предоставлена возможность полноценного драматического развития характеров в рамках классической «дорежиссерской» музыкальной формы.

В премьерных представлениях мы увидели две пары заглавных героев, очень разные по фактуре и темпераменту. Станислав Трифонов (Минск, Большой театр оперы и балета республики Беларусь) и Гитана Печките — пара не юная, похоже, что этот Макбет и его леди вынашивали свое властолюбие долгие годы (рис. 1 на вклейке между с. 98 и 99). Герой Трифопова — зрелый характер, не только воин, но и отчасти мыслитель. Его Макбет носит некоторые черты чуть ли не Фауста (Фауста Гете, разумеется, а не Гуно). Мощный баритон — под стать уверенной несуетной повадке этого Макбета; претензии героя на королевское достоинство явно обоснованы его незаурядными лидерскими качествами, которые, увы, оказываются слабее его моральных устоев. Леди Макбет у Печките, вероятно, почти такова, какой ей предписывал быть композитор [5, с. 142]: беспощадная хищница, уставшая скрывать и сдерживать свою истинную, до первого злодеяния затаенную, природу. Она не стесняется быть некрасивой пластически, подчеркивать «неженственные»

регистры голоса, показывать мимический диапазон от хищной улыбки до болезненной гримасы. Зло в ее образе предстает ничем не приукрашенным, абсолютным и до поры непобедимым — надо видеть исполненный свирепой гордости жест, которым она отбрасывает шлейф своего алого платья в «*Vieni t'affretta*»¹ первого действия!

Паулюс Багдонас и Раминта Вайцекаускайте представляют пару хищников почти юных, словно впервые открывающих в себе неудержимые амбиции. Их яркая внешняя фактура и молодая энергия позволяют привнести в сюжет почти авантюрные краски. Эффектная Леди-Ванцекаускайте очевидным образом любит себя и своей способностью к злодейству, игра с чьей-то жизнью и смертью увлекает ее до безрассудства. Говоря о Макбете-Багдонасе, необходимо подчеркнуть, что мы стали свидетелями блистательного дебюта, а, вполне возможно, и рождения новой звезды литовской оперы. Выпускник каунасской Музыкальной академии показал удивительную творческую зрелость, заразительный певческий темперамент в сочетании с чувством меры в выверенном рисунке роли. Его Макбет проходит путь от героя до антигероя в изнурительной борьбе с собой и роком. Чувствуя обреченность вступившего на преступный путь, он не позволяет себе осознания собственной преступности, увлеченно обуздывая свой страх во имя нового злодейства. Безусловно сильную вокальную школу артист в этой партии сумел поставить на службу драматическому содержанию и сделал это очень органично.

И вот один из парадоксов внешне «повествовательной» режиссерской концепции: вопреки сложившимся стереотипам (а заодно и музыкальному материалу, где главенствуют темы леди), каунасский «Макбет» состоялся как несомненно «мужская» опера. «*Pietà, rispetto, amore*» заглавного героя здесь — более сильный акцент, чем «*Una macchia è qui tuttora!*» в сцене безумия леди Макбет. Общим леди, при всех индивидуальных достоинствах, достается почетный второй план (слишком очевидным в этой трактовке становится, что злой гений в женском облике не диктует главному герою однозначного выбора). Преамбула авторов спектакля в программке говорит о добре и зле, которые не существуют сами по себе, но реализуются в выборе каждого человека. И ответ за этот выбор каждый убедительно и ярко держит сам: и Банко (Томас Ладига), и Макдуф (Эдгарас Давидовичюс), и Малкольм (Жанас Вороновас), чья неизбежная ответственность за возложенную на себя корону в финале остается за пределами сценической истории (рис. 2. на вклейке между с. 98 и 99).

Лаконичная сценография Таисии Хижа, в солидной степени компенсированная сдержанным богатством стилизованных под «историзм» костюмов,

¹ Спектакль идет на языке оригинала.

поддерживает эпическую атмосферу. Наклонный пандус и три незамкнутых арки — вот, собственно, вся главная декорация, мгновенно дающая пространственный образ, суровый и символический. На равных со сценографией формирует и окрашивает пространство световая партитура (Аудрюс Янкаускас). Свет то заливает сцену темно-золотым, зеленоватым или багровым, то пронзает воздух острыми, как меч, лучами, и тогда зловеще непроницаемые тени подчеркивают пластику артистов и линии мизансцен.

Работа Александра Янкаускаса в спектакле очевидным образом выходит за рамки сугубо балетмейстерских функций, приближаясь к уровню пластической режиссуры. Четкая сквозная линия каунасского «Макбета» — материализованная в движении судьбоносная взаимосвязь персонажей реального мира с существами мира ирреального (то ли хтоническими «пузырями земли», то ли порождениями коллективного бессознательного); видится неслучайным, что хор облачен в серое (цвет границы, психологической «ничейной территории»). Хореография создает рисунок несомненно условный, метафорический, позволяющий зрительскому воображению большую свободу трактовки образов-символов. И, если «большинство музыкальных образов, отразивших фантастическую линию оперы, не содержат ничего зловещего, равно как и “отвратительного”» [5, с. 162], а жанровые особенности «музыки ведьм», близкие к танцевально-песенным, придают ей «комедийно-бытовой колорит» [5, с. 162], то и танец фантастического мира в постановке Янкаускаса никоим образом не представляет зрителю иллюстраций в «готическом» духе. Но и бытового-комедийного здесь тоже нет. Когда в очередном эпизоде явления духов тела танцоров складываются в тянущееся к колосникам «дерево» с извивающимися ветвями, безусловно, высокая эстетика момента адресует зрителя к категории «прекрасного», к сфере ассоциативно-поэтического. Духи-ведьмы-призраки, поющие и бессловесные, в спектакле одинаково активны: хор в лохматом рубище и балет в трико с фактурой грубого тканья создают единый образ взбесившейся материи, не принадлежащей ни добру, ни злу. Они подстрекают и наблюдают, они искушают славословиями Макбета и нагнетают агрессивными пассажами ярость леди, но они же спасают от подсланных убийц юного сына Банко. Ярko символична сцена, открывающая второй акт, когда из-под колосников появляется огромная корона (обруч с зубцами-ножами, безусловно напоминающий о знаменитых эскизах Э.-Г. Крэга 1903 года) [6]. Балетная группа сначала тянется к материализованному знаку власти в прыжках и поддержках... Но вот корона опускается вниз и становится котлом, где бурлит колдовское варево, выплескиваясь серыми телами-протуберанцами в заливший сцену багровый свет.

Участие хора, как уже говорилось, не ограничивается чистым исполнением музыкального материала (руководитель Раса Вайткевичюте): хор подви-

жен и выразителен в образах ведьм, раздувающих магический костер, и медиумов, интригующих и соблазняющих Макбета хитроумными формулами своих прорицаний. Мастерски деликатный во взаимодействии с хором и солистами, дирижер и музыкальный руководитель постановки Ионас Янулявичюс уверенно ведет оркестр, особенно выразительный в смыслоопределяющих для творчества Верди героико-романтических темах. Модерновая хореография и тяготеющее к академической традиции мизансценирование точно положены на музыкальную партитуру; стилизованные под «историзм» костюмы органично вписаны в пространство рядом с фактурами нового театрального времени, напоминающими и о знаковых постановках Эдуарда Кочергина, и о знаменитом занавесе Давида Боровского в «Гамлете» на Таганке. Все компоненты и участники действия существуют в прочной взаимосвязи и зачастую позволяют зрителю, забывая о присутствии оркестра, балета, хора, декораций и солистов, воспринимать целостный синтетический образ (рис. 3, 4 на вклейке между с. 98 и 99) .

Было бы несправедливо не заметить некоторых проблемных моментов премьерного спектакля, большинство из которых могут и должны быть проработаны в процессе роста (например, несколько навязчиво саркастичные интонации у леди Макбет-Печките или скованность Макдуфа в исполнении Повиласа Подлецкиса). Скорее всего, они останутся неизменными (как не вполне впечатляющий «Бирнамский лес» из рваного серого холста). Тем не менее, во всех главных составляющих «Макбет» нельзя не признать творческой удачей.

Нужно ли пытаться классифицировать постановку в формате уже обозначенной дихотомии «повествовательной» — «режиссерской» оперы? Формулирует ли режиссер какое-либо авторское послание на основе вердиевского материала или только следует партитуре? Позволим себе утверждать, что такое послание есть. И оно доверено детям. В сюжете этого «Макбета» они — свидетели настоящего, посланники будущего и тот чистый нравственный камертон, к которому настойчиво НЕ прислушиваются взрослые герои.

Вывести детей на большую театральную сцену — точно не новация (к тому же и «Макбет» в постановке Э. Някрошюса, где сын Банко предстает «настоящим» мальчиком, вспоминается легко). Но в этом спектакле внутри шекспировского и вердиевского появляется собственный самобытный «детский» сюжет — исключительно визуальный, режиссерский. Лишь раз будет нарушено безмолвие: когда пророчествовать речитативом о Бирнамском лесе будет сомнамбулически проходящий по авансцене отрок. Но ужасающе нем останется вышедший из темноты со свечой в руке совсем юный сын Банко, разбуженный голосами, оплакивающими убитого короля Дункана. Он же, этакий первоклашка в шотландском берете, молча будет

чертить что-то кинжалом на полу, пока его отец высказывает предчувствие своей скорой гибели в «Come dal ciel precipita» (словно каким-то мистическим зрением и слухом этот ребенок видел и слышал, как решалась судьба его отца на «кровавой кухне»). Ни звука не проронят усталые дети в толпе шотландских изгнанников, слушая плач Макдуфа о погибшей семье. И, наконец, одним из самых сильных эпизодов нельзя не назвать шествие восьми королей (у Верди это должны были быть восемь взрослых мужчин в коронах). Видение Макбета о потомках Банко, которые унаследуют шотландский трон, являют одетые в белое мальчики и девочки (возраста от 6 до 12 лет). Безмолвно, размеренным шагом, поочередно выходят они в центр сцены, чтобы передать из рук в руки королевскую корону на бархатной подушке. Ничего не изображая и не психологизируя, существуя лишь в качестве визуального символа, они словно напоминают: что бы ни было ценным сегодня, какими бы целями ни были мотивированы наши деяния, суда потомков им не избежать.

Месседж каунасского «Макбета» несомненно и отчетливо гуманистичен. При этом спектакль не предоставляет своему зрителю лобовых подсказок: на какие именно актуальные события современности проецировать шекспировскую фабулу, какими ультра-современными критериями определять долю собственной сопричастности к этим событиям, и т. д. А вот задуматься об этом и все-таки спроецировать шекспировские вопросы в сегодняшний день заставляет довольно настойчиво, так, «как композитор написал». Может быть, такой консенсус и есть самый убедительный аргумент в споре об оперных «древних и новых»?

ЛИТЕРАТУРА

1. Яськевич И. Г. Оперный театр в XX – начале XXI века: учеб. пос. Новосибирск: Изд-во НГТИ, 2020. 92 с.
2. Третьякова Е. Как композитор написал? Заметки об оперной режиссуре // Петербургский театральный журнал. 2014. № 1 (75). С. 51–54.
3. Садых-Заде Г. Год Верди в Мариинском театре // Петербургский театральный журнал. 2001. № 3 (25). С. 108–111.
4. Янкаускас А. Этапы формирования национального репертуара литовского балета: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2017. 156 с.
5. Орджоникидзе Г. III. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Изд-во «Музыка», 1967. 325 с.
6. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг / Отв. ред. Б. И. Зингерман. М.: Наука, 1983. 351 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Bachelis_t/craig (дата обращения: 25.02.2020.)

REFERENCES

1. Yas`kevich I. G. Operny`j teatr v XX – nachale XXI veka: ucheb. pos. Novosibirsk: Izd-vo NGTI, 2020. 92 s.
2. Tret`yakova E. Kak kompozitor napisal? Zametki ob opernoj rezhissure // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2014. № 1 (75). S. 51–54.
3. Sady`x-Zade G. God Verdi v Mariinskom teatre // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2001. № 3 (25). S. 108–111.
4. Yankakuskas A. E`tapy` formirovaniya nacional`nogo repertuara litovskogo baleta: dis ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2017. 156 s.
5. Ordzhonikidze G. Sh. Opery` Verdi na syuzhety` Shekspira. M.: Izd-vo «Muzy`ka», 1967. 325 s.
6. Bachelis T. I. Shekspir i Kre`g / Otv. red. B. I. Zingerman. M.: Nauka, 1983. 351 s. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Bachelis_t/craig (data obrashheniya: 25.02.2020.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Константинова А. В. — канд. искусствоведения, rapannakonstantinova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Konstantinova A. V. — Cand. Sci. (Arts), rapannakonstantinova@gmail.com



*Рис. 1. Макбет и Леди Макбет (С. Трифонов, Г. Печките).
Фото: Мартинас Алекса*



*Рис. 2. Банко (Т. Ладига), сын Банко (Э. Янкаускас).
Фото: Мартинас Алекса*



Рис. 3, 4. Сцены из спектакля.
Фото: Мартинас Алекса

УДК 792.022

УСТРОЙСТВО ЭЛЕКТРИЧЕСКОГО ОСВЕЩЕНИЯ В ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРАХ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В XIX ВЕКЕ

*Петрущенко В. А.*¹

¹ Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого,
ул. Политехническая, д. 29, Санкт-Петербург, 195251, Россия.

Цель статьи — изучение истории появления электрического освещения в Императорских театрах Санкт-Петербурга в XIX веке. Впервые электричество было применено для освещения сцены Большого (Каменного) театра в 1849 году. Электрическое освещение зрительного зала вначале появилось также в этом театре в 1878 году. Рассмотрен исторический фон, на котором производилось создание нового вида освещения в Императорских театрах России, различные этапы этого процесса, включая самые первые нереализованные проекты. Подробно описаны состав участников и оборудование системы электрического освещения Большого (Каменного) театра. В качестве основных источников информации использованы документы архивов: РГИА, ЦГИА СПб, ЦГАНТД СПб, РГА ВМФ, а также публикации в открытой печати. Отмечаются особенности первых систем электрического освещения Императорских театров.

Ключевые слова: электрическое освещение сцены и помещений, электростанция, свечи Яблочкова, лампы накаливания, паровая машина, динамо-машина.

THE CREATING OF ELECTRIC LIGHTING IN THE IMPERIAL THEATERS OF ST. PETERSBURG IN THE 19TH CENTURY

*Petrushchenkov V. A.*¹

¹ Peter the Great Saint Petersburg Polytechnic University, 29 Politechnicheskaya St., Saint Petersburg, 195251, Russian Federation.

The purpose of the article is to study the history of the appearance of electric lighting in the Imperial theaters of St. Petersburg in the XIX century. Electricity was first used to light the stage of the Bolshoi (Kamenny) theater in 1849. Electric lighting of the auditorium first appeared also in this theater in 1878. The author considers the historical background used for creating a new type of lighting in the Imperial theaters of Russia, as well as various stages of this process, including the very first unrealized projects. The participants and

equipment of the electric lighting system of the Bolshoi (Kamenny) theater are described in detail. The main sources of information are documents from the archives: RGIA, CGIA SPb, CGANTD SPb, RGA VMF, as well as publications in the open press. The features of the first electric lighting systems of the Imperial theaters are noted.

Keywords: electric stage and room lighting, power plant, Yablochkov candles, incandescent lamps, steam engine, Dynamo.

Электрическое освещение сцены и помещений Большого (Каменного) театра

Использование электричества для освещения сцены Большого (Каменного) театра Санкт-Петербурга началось в ноябре 1849 года¹. Для подсветки балетных декораций как во время репетиций, так и во время спектаклей использовалось электрогальваническое «солнце» Фуко-Дюбоска. «Для управления выписанным из-за границы снарядом солнечного освещения по Большому театру посредством гальванизма» [3, с. 1]. 15 ноября 1849 года в ведомство театральной Дирекции был принят на работу магистр фармации, химик Макар Феодосьевич Шишко. В обязанности Шишко входило приготовление искусственных огней и других химических составов, необходимых для спектаклей петербургских Императорских театров². В 1866 году Шишко создал специальную лабораторию для электрического освещения Большого (Каменного) театра с отводом через вентиляционные воздухопроводы вредных химических веществ, образующихся при работе гальванических батарей³ [7]. Лаборатория размещалась в помещении упраздненной паровой машины,

¹ 16 апреля того же года в Париже в Королевской академии музыки и танца на улице Ле Петелье на премьере оперы Дж. Мейербергера «Пророк» впервые в мировой истории театров на сцене было применено так называемое электрическое солнце — дуговая электрическая лампа Фуко-Дюбоска, работающая от батареи гальванических элементов Бунзена. С помощью этой лампы изобретателю удалось имитировать восход солнца во 2-м акте спектакля и пожар в 5-м акте [1; 2].

² Интересно отметить, что в 1856 г. М. Ф. Шишко отвечал за иллюминацию коронационных торжеств в Москве по случаю восхождения на престол Александра II; также в начале 1860-х годов устраивал газовое освещение петербургских и московских Императорских театров и исполнял должность инспектора этих систем [4]. В 1861 г. он участвовал в конкурсе на выполнение подрядных работ по созданию газового освещения Зимнего дворца, но проиграл его прусскому инженеру-механику Луи Запсу [5].

³ В ноябре и декабре 1849 г. в регуляторе использовались угольные электроды, полученные из Парижа, во время репетиций и представления балета «Питомца фей», поставленного Ж. Перро [6].

вероятно, ранее использовавшейся для подачи в театр воды из Крюкова канала в противопожарных целях и для питания фонтанов сцены.

В 1876 году в расходных счетах на спектакли Большого (Каменного), Александринского, Мариинского театров зафиксированы траты на электрические батареи [8]. Это означает, что, как минимум, в этих трех театрах задолго до введения в середине 1880-х годов электрического освещения зрительных залов и других театральных помещений для подсветки сцены регулярно использовались «электрические солнца» с их питанием от гальванических элементов.

Процессом создания электрической станции и системы освещения Большого (Каменного) театра⁴ руководила компания русского изобретателя электрической свечи П. Н. Яблочкова, однако фактическим исполнителем работ было не российское, а французское отделение. Это было связано с тем, что необходимое основное оборудование, включая свечи Яблочкова, производилось и закупалось во Франции, а не в России. Работы по установке и монтажу системы электрического освещения Большого (Каменного) театра выполнялись хозяйственным способом под наблюдением специалиста (шеф-монтажника) из Парижа⁵.

Проект здания электростанции для театра разработал архитектор А. И. Кракау (рис. 1) [9]. В нем должны были разместиться локомобиль (в составе парового котла и паровой машины), динамо-машина Грамма, шкаф для свечей, коммуникации по всем трактам, отопительная чугунная печь.

Во исполнение проекта в сентябре 1878 года из Парижа на пароходе «Эрика» в Санкт-Петербург было доставлено основное оборудование: динамо-ма-

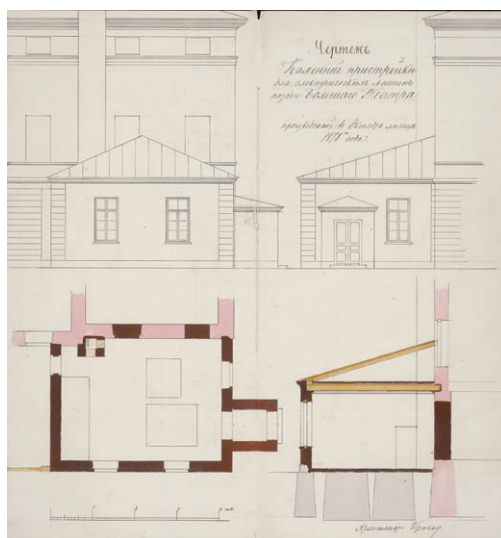


Рис. 1. Каменное здание электрической станции Большого (Каменного) театра, пристроенное к торцевой части театра в октябре 1878 г.

⁴ Подробности создания системы электрического освещения зрительного зала в Большом (Каменном) театре в 1878 г. изложены в: [9; 10].

⁵ В октябре 1878 г. П. Н. Яблочков приезжал в Санкт-Петербург для передачи руководству Императорских театров счета на оплату работ, выполненных в театре французским отделением его компании. Предполагалось, что 15 % от всей суммы, прописанной в счете, получит русское товарищество Яблочкова за выкупленную привилегию на использование свечей Яблочкова в России.

шина Грамма постоянного тока мощностью 20 лошадиных сил (далее л. с.) для 16 свечей Яблочкова, «разбирающийся домик» (по всей видимости, металлическая рама с кожухом локомотива)⁶. Как только фундамент под паровую машину весом 5700 кг был сооружен, она из Сухопутной таможни была доставлена в машинный зал и установлена на место.

В момент приемки доставленного по воде оборудования были обнаружены небольшие повреждения на машинах, 4 шара для электрических свечей оказались разбитыми. Часть свечей Яблочкова доставили из Парижа курьерским поездом, остальные свечи, необходимые для работы в театральном сезоне, были перевезены товарным поездом.

От французского «Главного общества по созданию электрического освещения по системе Яблочкова» (франц. — Société générale d'électricité. Procédés Jablochkoff) руководство работами в Санкт-Петербурге вначале осуществлял инженер К. Митчинсон. Строительство стального газохода диаметром 300 мм от парового котла до кирпичной дымовой трубы и системы водяного охлаждения на основе городского водопровода со сливом подогретой воды в канализацию выполняли работники завода Сан-Галли.

Консультации по поводу монтажа системы электрического освещения и ее дальнейшей эксплуатации оказывал генерал-майор Николаевской инженерной академии адъютант-профессор Николай Павлович Петров⁷.

Вероятно, запуск всей системы освещения театра предполагался осенью, но из-за неполадок в работе динамо-машины постоянного тока, доставленной морским путем, он был отложен. Новая машина переменного тока на 20 свечей Яблочкова большей мощности вместе с инженером-установщиком Иосифом Лакомбой прибыла поездом в Санкт-Петербург из Парижа только к концу ноября.

В качестве топлива для локомотива использовался светильный газ, проведенный в машинное отделение от существующей системы газового освещения театра. Бездымный каменный уголь применялся только для отопления каменной пристройки с помощью чугунной печи производства Сан-Галли.

Строительные работы в театре велись и днем, и ночью. Первый запуск

⁶ Оборудование было габаритным и тяжелым. Разбирающийся домик (общим весом в 5900 кг) прибыл в 49 тюках. Их доставляли в декорационный сарай, расположенный в Тюремном переулке, на повозке с запряженными в нее восемью лошадьми. Части электроосветительной машины (динамо-машины) находились в 31 ящике общим весом 4000 кг. Они также были доставлены в то же место пятью лошадьми.

⁷ Петров Н. П. — великий русский ученый, ученик механика и термодинамика И. А. Вышнеградского, математика и механика М. В. Остроградского. Является создателем гидродинамической теории смазки. В Николаевской инженерной академии и Технологическом институте читал курсы прикладной механики, теории и эксплуатации паровых котлов.

электростанции Большого (Каменного) театра 4 декабря 1878 года практически совпал по времени с другим знаковым событием — первым опытным электрическим освещением Зимнего дворца 3 декабря 1878 года.

Публикация газеты «Новое время» [11] отмечала восторг зрителей после внезапного включения электрических свечей. Автор статьи, в частности, сообщил, что в антракте после 1-го действия оперы «Марта, или Ричмондская ярмарка» Фридриха фон Флотова газовое освещение люстры было уменьшено до минимума. Внезапно зажглись свечи Яблочкова, расположенные в восьми матовых шарах и прикрепленные к парапетах лож 4-го яруса. Цвета и краски женских лиц и туалетов при электрическом освещении сохранили свою естественность, как и при дневном свете. Электрическое освещение выгодно отличалось от газового. Публика пришла к такому выводу путем сравнения освещения театральных помещений во время антракта, когда были одновременно включены на полную мощность оба вида осветительных приборов.

Судя по сохранившейся фотографии, здание Большого (Каменного) театра в то время выглядело величественно (см.: рис. 2).

Над торцевым фасадом театра возвышается кирпичная дымовая труба, которая, вероятно, была трубой электростанции 1878 года. Металлическая труба большого диаметра на переднем плане, очевидно, выполняла функции вытяжного воздуховода системы вентиляции и служила для отвода испорченного воздуха и продуктов сгорания газовых горелок.

Несмотря на проблемы, возникавшие в ходе электрификации здания, первый опыт освещения Большого (Каменного) театра электричеством был



Рис. 2. Фото Большого (Каменного) театра Санкт-Петербурга около 1880 г.

признан успешным. Инженеру Лакомбе от имени российского императора Александра II была пожалована «золотая медаль в петлицу на Станиславской ленте за устройство им с отличным успехом первого в России электрического освещения в Санкт-Петербургском Большом театре» [9, с. 71], а делегировавшему его в Россию французскому отделению «Главного общества по созданию электрического освещения по системе Яблочкова» было перечислено около 20 тысяч рублей за оборудование и руководство работами. «Товарищество П. Н. Яблочков-изобретатель и К°» в этом предприятии оказалось в убытке, скорее всего, из-за необходимости повторной покупки динамо-машины Грамма при фиксированной цене контракта.

Электрическое освещение в театре работало во время представлений и после первого запуска 4 декабря 1878 года. В последующие годы за бесперебойную работу электрооборудования театра отвечали разные люди. Известно, в частности, что за личный вклад в обеспечение работы системы электроосвещения во время парадного спектакля командированные 14 января 1879 года в театр офицеры минного класса лейтенант Е. В. Постельников (1-й выпуск офицеров минного класса) и мичман В. В. Игнациус⁸ были награждены подарками от Кабинета Его Императорского Величества (далее — ЕИВ). Также генерал-майору Н. П. Петрову, консультанту от Николаевской инженерной академии, был пожалован подарок от Кабинета ЕИВ за труды при устройстве электрического освещения Санкт-Петербургского Большого (Каменного) театра.

Внедренная в жизнеобеспечение театра система электрического освещения здания, при всей ее успешности, оказалась не безупречной. Она была рассчитана на горение 16 свечей Яблочкова, из которых 8 были установлены в зрительном зале на 4-м ярусе, 7 — в двух фойе, 1 — запасная. Конечной цели — собственно полного освещения сцены — не удалось достичь, так как для этого потребовалось бы не менее 8 свечей с соответствующей дополнительной мощностью динамо-машины [9, л. 111 и 112].

Стоимость устройства электрического освещения по системе Яблочкова составила 29 000 рублей; эксплуатационные затраты были оценены в 10 000 рублей в год. В течение трех месяцев работы экономия на светильном газе составила не более 290 руб. При столь высоких затратах и малой экономии на газе распространение электрического освещения на другие театры Санкт-Петербурга и России Служба Контроля Министерства Императорского Двора (далее — МИД) сочла преждевременным.

⁸ Оба также принимали участие в проведении опытов с электрическим освещением Зимнего дворца.

Проект электрического освещения Императорских театров Санкт-Петербурга инженера А. И. Руссо

В 1882 году к разработке проекта электроснабжения Императорских театров Петербурга приступил инженер А. И. Руссо — английский подданный, представитель компании Т. Эдисона “The General Electric Light and Power Co” в России. При его непосредственном участии формировались решения по наружной кабельной сети, рассматривались варианты по количеству и местам размещения электростанций, выбиралось оборудование систем электрического освещения зданий театров и оборудование самих электростанций. Он размещал заказы на поставку оборудования и материалов из Англии, выбранные работниками Службы Контроля МИД и согласованные с Российским правительством.

Следует отметить, что в то время в мире только начинали появляться первые стационарные электростанции общего пользования⁹. Большую часть потребителей электричества от этих станций составляли фонари наружного освещения улиц и площадей городов. С 30 сентября 1879 года, в течение 10 лет, в Петербурге велось освещение свечами Яблочкова моста Императора Александра II (Литейного моста).

Переписка между Конторой Императорских театров и Санкт-Петербургской Городской Управой по вопросу прокладки электрических кабелей, обеспечивающих электроснабжение театральных зданий от электростанций на основе динамо-машин, велась с ноября 1882-го по апрель 1883 года [12]. План прокладки кабельных линий по улицам города появился только в марте 1883 года (рис. 3).



Рис. 3. Схема проектной кабельной сети для электроснабжения Императорских театров и театральных зданий Санкт-Петербурга [12].

⁹ В Нью-Йорке на Пирл-Стрит, 257 с 4 сентября 1882 года Т. Эдисоном была введена в работу первая в мире центральная электростанция.

Я. И. Сенченко в своей диссертации [13] сообщает, что при активном участии электротехника и изобретателя В. Н. Чиколева были рассмотрены два варианта по количеству и местам размещения источников электроэнергии. В первом варианте для Большого и Мариинского театров предполагалась одна центральная станция, для Александринского и Михайловского театров — другая. В. Н. Чиколев приводит расстояние от Большого и Мариинского театров до центрального «электрического завода»¹⁰ с учетом всех условий равным 2500 м [14, с. 149]¹¹.

По мнению автора настоящей статьи, первый (неосновной) вариант электрического освещения Императорских театров и театральных зданий допускал использование городской центральной электростанции, расположенной на набережной Екатерининского канала (вблизи Казанского собора) и удаленной от Большого и Мариинского театров примерно на 2500 м. В этом месте товариществом «Электротехник» под руководством В. Н. Чиколева было выстроено здание электростанции, которое после банкротства товарищества в мае 1883 года было выкуплено К. Ф. Сименсом¹². От этой городской центральной электростанции могли бы получать электропитание все Императорские театры и их здания, а также фонари Невского проспекта, близлежащих улиц, частные потребители. Этот вариант в переписке Театральной дирекции с Городской управой не рассматривался.

Во втором варианте, обсуждаемом в [12], предполагалось создание электрической кольцевой сети на основе четырех электростанций, три из — которых должны были быть расположены вблизи каждого из театров. Этот вариант в Городской управе считался основным.

Предполагалось, что устройством кабельной сети будет также заниматься инженер А. И. Руссо. В [12] приводятся его обязательства по покрытию издержек, в случае их возникновения при прокладке кабелей через реки и каналы.

¹⁰ В профессиональном словаре В. Н. Чиколева термин «электрический завод» эквивалентен термину «электростанция».

¹¹ В свете данных В. Н. Чиколева, версия Я. И. Сенченко кажется сомнительной: строить и размещать центральную электростанцию исключительно для Большого и Мариинского театров на расстоянии 2500 м от них (при том, что приблизительно на том же расстоянии от них находятся Александринский и Михайловский театры) явно нецелесообразно.

¹² Здание было построено в 1882 г., но церковное руководство Казанского собора запретило размещать в нем электростанцию, мотивируя свое решение недопустимой близостью объекта, производящего шум и дым, к святому месту. Запрет стал одной из причин разорения товарищества «Электротехник». В 1889 г. электростанция все-таки была размещена в этом здании. За полученное от церкви разрешение на использование этого здания в качестве электростанции К. Ф. Сименс осветил электричеством икону Казанской Божьей Матери, расположенную снаружи на стене Казанского собора, в 60 метрах от здания станции.

В соответствии с основным вариантом проекта кольцевой системы электроснабжения театров первая электростанция должна была разместиться в здании мастерских в Тюремном переулке (переулок Матвеева), принадлежащем Дирекции Императорских театров. Ожидалось, что эта станция будет вырабатывать электричество для освещения Большого (Каменного), Мариинского театров и здания мастерских. Вторая электростанция, расположенная на Конюшенном дворе, должна была обеспечивать электроснабжение Михайловского театра и бывшего Иезуитского дома, в котором находились театральные мастерские этого театра. Третья электростанция планировалась к размещению в Доме Дирекции Императорских театров по Театральной улице, вблизи Александринского театра, для их электроснабжения. Четвертая электростанция должна была замкнуть кольцевую сеть и обеспечить резервирование для всех названных зданий. Ее положение не было определено окончательно, но предполагалось, что она будет находиться где-то между Вознесенским проспектом и Гороховой улицей.

В октябре и ноябре 1882 года А. И. Руссо и Министерство Императорского Двора переписывались по поводу доставки из Лондона груза с оборудованием для организации электрического освещения театров Петербурга. В одном из писем [15, с. 2] сохранился перечень (спецификация) на груз, которому предстояло пройти русскую таможенную в Петербурге: проводов, кабелей, труб для их прокладки общим весом 317 тн, машин и котлов — 195 тн, динамо-машин — 40 тн, ламп накаливания — 2 тн, прочих принадлежностей и материалов — 40 тн.

Очередной этап подготовительных мероприятий, направленных на реализацию проекта кольцевой системы электроснабжения театров, завершился подписанием между заказчиком — Дирекцией Императорских театров и исполнителем — «Главным Русским обществом электрического освещения и двигателей» (ГРОЭОиД) условного контракта от 16 апреля 1883 года [16, ч. А, л. 1]. Прокладка кабельной сети, строительство электростанций и монтаж системы электрического освещения в зданиях должны были выполняться под руководством инженера А. И. Руссо, представлявшего это общество.

Условия контракта были очень жесткими, как с точки зрения сроков, так и ответственности за количество и качество выполняемых работ. ГРОЭОиД обязано было за свой счет осуществить закупки оборудования и материалов при их беспошлинном ввозе, выполнить строительство электростанций, прокладку наружных кабелей, монтаж электроосветительного оборудования в зданиях. Исполнитель, на случай несвоевременного оказания услуг, принимал на себя дополнительные обязательства по сохранению в рабочем состоянии газового освещения. Не позднее 20 июля 1883 года должны были начаться (и продолжаться в течение 30 дней) опытные включения систе-

мы электрического освещения в Большом (Каменном) театре. Освещение остальных трех театров и зданий Дирекции Императорских театров должно было начаться с 30 августа 1883 года.

В случае успеха, контракт вступал в законную силу: ГРОЭОид принимал на себя обязательства эксплуатанта электрического освещения театральных зданий на срок 15 лет. Общество планировало получать за свои услуги ежегодно: в первые 5 лет — по 104 500 руб., в следующую пятилетку — по 99 000 руб., в последние 5 лет — по 95 000 руб.¹³. Сметные эксплуатационные затраты для всей системы электрического освещения за 15 лет составили 117 380 руб. Это значит, что стоимость строительства всей системы электрического освещения театров составляла около 1 млн рублей в ценах 1883 года.

Поскольку к апрелю 1883 года еще не были произведены закупки основного оборудования, к 20 июля 1883 года система электрического освещения в Большом (Каменном) театре с электростанцией оказалась не готовой к запуску. После доставки оборудования в Петербург 12 июля 1883 года А. И. Руссо обратился в Дирекцию Императорских театров с просьбой разрешить ему приступить к строительным и монтажным работам в театрах. Нарушение сроков он объяснял тем, что российское правительство медлило с заказом лондонским предприятиям больших электрических люстр для зрительных залов и бра. Объяснения Руссо не были приняты во внимание: 20 августа 1883 года в связи с несоблюдением календарного графика работ Дирекция Императорских театров аннулировала контракт с ГРОЭОид. По расторжении контракта Руссо не получил никакой компенсации, так как вся работа производилась на его страх и риск. Предположительно, он понес большие убытки, так как к началу августа оборудование поступило в Петербург. Кроме того, Руссо пришлось после расторжения контракта заплатить пошлину в размере 40 659 руб. на все товары, полученные из Англии. Заместитель Директора Императорских театров В. П. Погожев считал, что к нарушению сроков исполнения контракта привели завышенные денежные требования А. И. Руссо [17].

Следует отметить, что в 1883 году создать систему электрического освещения для четырех театров и нескольких зданий Дирекции театров на основе четырех электростанций и кольцевой наружной кабельной сети всего лишь за 5 месяцев было затруднительно для любого подрядчика того времени, так как объект такой сложности и мощности создавался впервые в мире. Однако, потерпев неудачу в первой попытке создания системы электрического освещения в Императорских театрах, МИД вскоре решилось на вторую: было при-

¹³ Сведения о капитальных затратах на создание системы электрического освещения всех театров и зданий в [16] отсутствуют.

нято решение объявить новый конкурс на выполнение этой работы. Предлагалось принять участие в торгах ряду фирм, в том числе компании ГРОЭОиД и инженеру Руссо. Дальнейший ход событий восстанавливается с помощью архивных документов [16], а также обзора деятельности МИД за время царствования императора Александра III [18].

19 августа 1883 года фирма «Сименс и Гальске» предложила министру МИД свой проект по устройству электрического освещения Императорских театров Петербурга. Она имела обязательство построить городскую электростанцию для освещения Невского проспекта от Аничкова моста до Большой Морской улицы до конца 1883 года. Первая электростанция фирмы «Сименс и Гальске» была возведена на деревянной барже, установленной на реке Мойка у Зеленого моста. Она была введена в эксплуатацию 30 декабря 1883 года.

В дальнейшем предполагалось строительство еще нескольких электростанций для освещения всего Невского проспекта и близлежащих улиц, в том числе — помещений частных владельцев. Очевидно, что фирма «Сименс и Гальске» была одной из самых подготовленных к такой работе. Своим предложением Дирекции Императорских театров она хотела увеличить общую нагрузку создаваемых ею центральных электростанций и тем самым сделать собственный проект электроснабжения городских объектов более выгодным. Это предложение Дирекцией Императорских театров не было принято. Неудачная попытка инженера Руссо заставила всех ответственных участников процесса подойти к созданию электрического освещения театров со всей тщательностью и осторожностью.

Приведенные факты показывают, как быстро менялась ситуация на вновь создаваемом рынке производства электроэнергии. Именитые и финансово состоятельные участники процесса вели тяжелую и рискованную конкурентную борьбу за заказы. Им случалось и проигрывать, и принимать решения на ходу, занимаясь проработкой различных вариантов систем электроснабжения, зависящих от согласия городских властей и служб Императорского двора.

Изучение зарубежного опыта и разработка стратегического плана по устройству электрического освещения в Императорских театрах

Электротехник Императорского двора лейтенант Александр Иванович Смирнов был направлен в заграничную командировку для ознакомления и изучения опыта работы действующих электростанций, посещения Международной Венской электрической выставки, состоявшейся в 1883 году. В Вене ему удалось встретиться с известными электротехниками — специалистами

в создании электрического освещения в театрах, осмотреть систему электрического освещения театра Эден в Париже, Савойского театра в Лондоне, театров в Брюнне и Будапеште.

С учетом мирового опыта Дирекция Императорских театров разработала следующие «требования»¹⁴ для создаваемой системы электрического освещения Императорских театров в России, подписанные директором Императорских театров И. А. Всеволожским:

«... 1. Освещение производится только лампами накаливания, дуговые лампы на постоянном токе применяются только в фойе, вестибюле, для наружного освещения, для сценических спецэффектов.

2. Выбор системы ламп накаливания производит Дирекция Императорских театров на основе сравнительных опытов в самих театрах.

3. Технические условия электрического освещения для театров определяются рядом документов, выработанных или одобренных Советом Российского Технического Общества в 1882–1883 гг., печатными отзывами правительственной комиссии в Англии об освещении общественных зданий, помещенными в английских газетах за 1883 г.

4. Вопрос о безопасности театров от погасания ламп должен быть поставлен на первый план, поэтому ставятся следующие неперенные условия.

а) Устройство нескольких центральных станций, из которых каждая, имея запасные машины, могла бы освещать при необходимости все театры и здания Дирекции.

б) Деление проводов внутри каждого театра не менее чем на 5 самостоятельных групп: сцена; помещения, окружающие сцену, коридоры, уборные, гардеробные и прочие; люстра с оркестром; барьеры лож, ложи и лестница для публики; фойе, коридоры и вестибюли для публики.

в) Установка совершенных на текущий момент аккумуляторов или резервных машин, всегда находящихся в действии и автоматически вводимых в работу на полную мощность при погасании света.

5. Условия о применении электрического освещения в сценических эффектах.

а) Возможность регулирования одним лицом механически из специальной для этого устроенной ложи осветителя, напряжения света как во всей системе сценического освещения, так и в частях его (софиты, кулисы, рампа, переносные аппараты).

б) Введение в самостоятельные цепи во всех частях сценического освеще-

¹⁴ Официальное название документа, регламентировавшего порядок создания системы электроосвещения Императорских театров: «Схема требований по отношению к устройству электрического освещения».

ния ламп с синим, зеленым и красным стеклами.

в) Для получения сильных световых эффектов должны быть испытаны лампы с вольтовой дугой, размещенные на галереях и переходах на верху сцены с рефлекторами и рефракторами различных систем и с цветными стеклами.

г) Перед составлением контракта необходимо обратиться в дирекции названных выше европейских театров с просьбой сообщить сведения о практических достоинствах и недостатках принятых ими систем электрического освещения как общего освещения, так и освещения, создающего сценические эффекты.

7. Условия создания системы электрического освещения должны соответствовать контракту с ГРОЭОиД инженера Руссо.

8. Дирекции следует привлечь 2-х практиков электротехников, знакомых с работой систем электрического освещения, для составления на основе требований Дирекции нормального задания и контракта на создание электрического освещения.

9. После составления и утверждения задания и контракта необходимо устроить конкурс между предприятиями на подряд.

10. Для всех этих видов работ и присутствия на конкурсе должна быть учреждена Комиссия из представителей театрального управления, одного театрального архитектора, заведующего искусственным освещением, одного машиниста, одного декоратора, начальника монтажной части, одного представителя от Контроля МИД и техника по электрическому освещению, не участвовавших в составлении плана и контракта» [16, Ч. А, с. 59-62 с об.]

В архивах не удалось обнаружить каких-либо документов об объявлении конкурса на создание систем электрического освещения всех Императорских театров Петербурга. Можно предположить, что по ряду соображений, в первую очередь из осторожности, было принято волевое решение в разных театрах строить электростанции разными способами.

Вскоре после опытного освещения Большого (Каменного) театра свечами Яблочкова произошел переход на лампы накаливания как в этом, так и во многих других театрах в мире. Вплоть до 1889 года в [16] встречаются сметы на доставку в Большой (Каменный театр) ламп накаливания и аккумуляторов, различных электротехнических изделий товариществом «Яблочков и К°», инженером Б. А. Цейтшелем, товариществом «Подобедов и К°». В смете по содержанию Мариинского театра в 1889 году сообщается о работе 58 ламп накаливания в Большом (Каменном) театре. Это означает, что система освещения этого театра электричеством была локальной и далеко не полной. Вероятно, это было связано с имеющимися планами существенной реконструкции театра.

В 1883 году была создана Комиссия по освидетельствованию состояния Боль-

шого (Каменного) и Мариинского театров, а также об устройстве в последнем электрического освещения [19]. Комиссия пришла к выводу о необходимости закрытия Большого театра после окончания театрального сезона 1884/1885 годов в связи с его опасным конструктивным и пожарным состоянием.

Электрическое освещение в Консерватории Императорского Русского музыкального общества

В 1890 году в здании простаивающего Большого (Каменного) театра случился пожар, после чего началась его перестройка в здание Консерватории Императорского Русского музыкального общества. Строительные работы велись с 1891-го и завершились к 1896 году. В новом здании во дворе была построена электростанция для обеспечения полного освещения Консерватории.

В публикациях в журналах «Неделя строителя» за 1895 год [20] и «Зодчий» за 1896 год [21] приведено описание электростанции и системы электрического освещения нового здания, показаны фасад и разрез, на котором видны электростанция и дымовая труба. В составе электростанции консерватории находились четыре паровых водотрубных котла системы «Фицнер и Гампер» с единичной площадью поверхности нагрева 150 м². В качестве топлива использовался мазут, сжигаемый в горелках системы «Тентелена». Для питания 3000 ламп накаливания использовались две паровые машины тройного расширения единичной мощностью 100 л. с. и одна машина компаунд мощностью 50 л. с. Для дежурного освещения и работы двух электрических подъемников применялась аккумуляторная батарея в 400 ампер-часов. Было предусмотрено трехцветное освещение сцены с современным регулятором. Арматура ламп, бронзовые и хрустальные люстры были изготовлены в Берлине.

В настоящее время Санкт-Петербургская консерватория носит имя композитора Николая Андреевича Римского-Корсакова. Следует отметить, что в его биографии были события, далекие от широко известной деятельности композитора и протекающие одновременно с ней.

Римский-Корсаков в 1875 году был в первом выпуске офицеров минного класса Кронштадта, сыгравшего большую роль в появлении и распространении электрического освещения в России [22]. В январе и феврале 1879 года лейтенант Римский-Корсаков принимал участие в дежурном наблюдении за электрическим фонарем на углу военной гавани Кронштадта [23]. В мае 1880 года его направляют в Англию на императорской яхте «Ливадия» для установки на ней электрического освещения [24, л. 6]. В этом же году он пишет заведующему офицерским минным классом капитан-лейтенанту В. П. Верховскому письмо на четырех страницах с подробным описанием

опытов электрического освещения на военных судах [24, л. 40–43]. То есть, как минимум, в период с 1873-го по 1880 годы Римский-Корсаков по долгу военной службы занимался монтажом, изучением и эксплуатацией электрического освещения на судах. В это время длительно действующих установок электрического освещения в зданиях в России практически не было.

Заключение

Изучение истории применения электричества в Императорских театрах показывает, что российские электротехники применяли самое передовое оборудование для электрического освещения сцены и помещений театров. Создание систем электрического освещения в Большом (Каменном) театре происходило практически параллельно с самыми первыми проектами в этой области, реализованными в других странах. Технические решения, примененные при создании этих систем, были оригинальными и совершенными для своего времени с использованием лучшей зарубежной техники в области тепловой энергетики и электротехники. В создании электрического освещения театров приняли участие изобретатель электрической свечи П. Н. Яблочков и его сотрудники из Парижского и Российского отделений, крупный ученый и инженер Н. П. Петров, офицеры-электротехники минного класса Кронштадта. Опыт первой системы электрического освещения Большого (Каменного) театра был использован при создании аналогичных систем в других Императорских театрах Петербурга и Москвы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Д. А. Блеск «Парижской оперы» // Электричество. 2018. № 7. С. 61–74; № 8. С. 62–73; № 9. С. 61–68.
2. Tissandier G. La science au nouvel opera. III. – La Lumiere electrique. La Nature I Sem. Paris, G. Masson Edituer Libraire De L'Academia De Medecine. 1875. P. 150–154.
3. По предписанию г-на Директора о принятии в ведомство театральной дирекции химиком магистра фармации Макара Шишко // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 12193.
4. По устройству газового освещения в Санкт-Петербургских и Московских Императорских театрах. Тут же о службе инспектора освещения, химика Макара Шишко // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 17600.
5. Зимин И. В. Зимний дворец. Люди и стены. История императорской резиденции. 1762–1917. М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2012. 478 с.
6. Отчет химика Шишко о материалах для электрогальванического освещения солнца в Балетных представлениях Большого театра за 1849 г. // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 12828.

7. Об устройстве в Большом театре лаборатории для химических работ по электрическому освещению // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 20766.
8. Об уплате по счетам инспектора освещения Шишко за химические препараты и фейерверки // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Д. 24151.
9. О распоряжениях и расходах по доставке из-за границы электроосветительного снаряда для Большого театра в Санкт-Петербурге и разбирающегося домика и о пожаловании золотой медали инженеру Лакомбе, устраивавшему электрическое освещение, а также и подарков генерал-майору Петрову, лейтенанту Постельникову и мичману Игнациусу. Ч.1 // РГИА. Ф. 482. Оп. 2 (765/1941). Д. 224.
10. О распоряжениях и расходах по доставке из-за границы электроосветительного снаряда для Большого театра в Санкт-Петербурге и разбирающегося домика и о пожаловании золотой медали инженеру Лакомбе, устраивавшему электрическое освещение, а также и подарков генерал-майору Петрову, лейтенанту Постельникову и мичману Игнациусу. Ч. 2 // РГИА. Ф. 482. Оп. 2 (765/1941). Д. 225.
11. Опыты электрического освещения по системе Яблочкова в Большом театре в С.-Петербурге // Новое время. 1878. № 997. 6 декабря. С. 4.
12. Об освещении электричеством Императорских Театров // ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 68. Д. 6.
13. Сенченко Я. И. Первые русские электростанции в Петербурге: дис. ... канд. тех. наук. ЛПИ им. М. И. Калинина. Ленинград, 1951 г. 469 с. // ЦГА НТД СПб. Ф. 190. Оп. 22. Д. 2219.
14. Чиколев В. Н. Избранные труды по электротехнике, светотехнике и прожекторной технике с биографическим очерком и комментариями / сост. проф. В. В. Новиков, под ред. проф. Л. Д. Белькинда. М.; Л.: Гос. энергетическое изд-во, 1949. С. 146–189 (Серия «Классики русской энергетики»).
15. Переписка о получении из Лондона материалов для электрического освещения театров // РГИА. Ф. 497. Оп. 18. Д. 703.
16. Дело Контроля Министерства Императорского Двора об электрическом освещении Мариинского театра // РГИА. Ф. 482. Оп. 2 (767/1943). Д. 11. Ч. А, Б, В, Г.
17. Барковец О. И., Погожев В. П., Гаевский В. М. Силуэты театрального прошлого. И. А. Всеволожской и его время / сост. А. В. Ипполитов, ред. Н. Ю. Духавина. М: Кучково поле: Фонд связь эпох, 2016. 237 с.
18. Обзор деятельности Министерства Императорского Двора и уделов за время царствования в бозе почившего Государя Императора Александра III (1881–1894). Ч. I. СПб: Тип. Главн. Управления Уделов. Моховая, 40. 1901. 229 с.
19. Об освидетельствовании зданий Императорских Большого и Мариинского театров в Санкт-Петербурге и об устройстве в последнем электрического освещения // РГИА. Ф. 482. Оп. 3 (134/2468). Д. 67.
20. Электрическое освещение нового здания С.-Петербургской Консерватории //

Неделя строителя. 1895. № 30. С. 161.

21. Санкт-Петербургская Консерватория Русского Музыкального Общества. Учебные заведения. Поперечный разрез. Л. 4. // Зодчий. 1896. XXV.
22. Материалы к истории минного офицерского класса и школы. С.-Петербург: Тип. Эдуарда Гоппе, 1899. С. 257.
23. Дело об электрическом освещении с 1.01.1879 // РГА ВМФ. Ф. 35. Оп. 1. Д. 64.
24. Об электрическом освещении // РГА ВМФ. Ф. 35. Оп. 1. Д. 81.

REFERENCES

1. Borodin D. A. Blesk «Parizhskoj opery» // E`lektrichestvo. 2018. № 7. S. 61–74; № 8. S. 62–73; № 9. S. 61–68.
2. Tissandier G. La science au nouvel opera. III. – La Lumiere electrique. La Nature I Sem. Paris, G. Masson Edituer Libraire De L'Academia De Medecine 1875. P. 150–154.
3. Po predpisaniyu g-na Direktora o prinyatii v vedomstvo teatral`noj direkcii ximikom magistra farmacii Makara Shishko // RGIA. F. 497. Op. 1. D. 12193.
4. Po ustrojstvu gazovogo osveshheniya v Sankt-Peterburgskix i Moskovskix Imperatorskix teatrx. Tut zhe o sluzhbe inspektora osveshheniya, ximika Makara Shishko // RGIA. F. 497. Op. 2. D. 17600.
5. Zimin I. V. Zimnij dvorecz. Lyudi i steny`. Istoriya imperatorskoj rezidencii. 1762–1917. M.: ZAO Izdatel`stvo Centrpoligraf, 2012. 478 s.
6. Otchet ximika Shishko o materialax dlya e`lektrogal`vanicheskogo osveshheniya solnca v Baletny`x predstavleniyax Bol`shogo teatra za 1849 g. // RGIA. F. 497. Op. 2. D. 12828.
7. Ob ustrojstve v Bol`shom teatre laboratorii dlya ximicheskix rabot po e`lektricheskomu osveshheniyu // RGIA. F. 497. Op. 2. D. 20766.
8. Ob uplate po schetam inspektora osveshheniya Shishko za ximicheskie preparaty` i fejervertki // RGIA. F. 497. Op. 2. D. 24151.
9. O rasporyazheniyax i rasxodax po dostavke iz-za granicy e`lektoosvetitel`nogo snaryada dlya Bol`shogo teatra v Sankt-Peterburge i razbirayushhegosya domika i o pozhalovanii zolotoj medali inzheneru Lakombe, ustraivavshemu e`lektricheskoe osveshhenie, a takzhe i podarkov general-majoru Petrovu, lejtenantu Postel`nikovu i michmanu Ignaciusu. Ch.1 // RGIA. F. 482. Op. 2 (765/1941). D. 224.
10. O rasporyazheniyax i rasxodax po dostavke iz-za granicy e`lektoosvetitel`nogo snaryada dlya Bol`shogo teatra v Sankt-Peterburge i razbirayushhegosya domika i o pozhalovanii zolotoj medali inzheneru Lakombe, ustraivavshemu e`lektricheskoe osveshhenie, a takzhe i podarkov general-majoru Petrovu, lejtenantu Postel`nikovu i michmanu Ignaciusu. Ch. 2 // RGIA. F. 482. Op. 2 (765/1941). D. 225.
11. Opy`ty` e`lektricheskogo osveshheniya po sisteme Yablochkova v Bol`shom teatre v S.-Peterburge // Novoe vremya. 1878. № 997. 6 dekabrya. S. 4.

12. Ob osveshhenii e`lektrichestvom Imperatorskix Teatrov // CzGIA. F. 513. Op. 68. D. 6.
13. Senchenko Ya. I. Pervy`e russkie e`lektrostancii v Peterburge: dis. ... kand. tex. nauk. LPI im. M. I. Kalinina. Leningrad. 1951 g. 469 s. // CzGA NTD SPb. F. 190. Op. 22. D. 2219.
14. *Chikolev V. N.* Izbranny`e trudy` po e`lektrotexnike, svetotexnike i prozhektornoj texnike s biograficheskim ocherkom i kommentariyami / sost. prof. V. V. Novikov, pod red. prof. L. D. Bel`kinda. M., L.: Gos. e`nergeticheskoe izd-vo, 1949. S. 146–189 (Seriya «Klassiki russkoj e`nergetiki»).
15. Perepiska o poluchenii iz Londona materialov dlya e`lektricheskogo osveshheniya teatrov // RGIA. F. 497. Op. 18. D. 703.
16. Delo Kontrolya Ministerstva Imperatorskogo Dvora ob e`lektricheskom osveshhenii Mariinskogo teatra // RGIA. F. 482. Op. 2 (767/1943). D. 11. Ch. A, B, V, G.
17. *Barkovecz O. I., Pogozhev V. P., Gaevskij V. M.* Silue`ty` teatral`nogo proshlogo. I. A. Vsevolozhskoj i ego vremya / sost. A. V. Ippolitov, red. N. Yu. Duxavina. M.: Kuchkovo pole: Fond svyaz` e`pox, 2016. 237 s.
18. Obzor deyatel`nosti Ministerstva Imperatorskogo Dvora i udelov za vremya czarstvovaniya v boze pozhivshego Gosudarya Imperatora Aleksandra III (1881–1894). Ch. I. SPb: Tip. Glavn. Upravleniya Udelov. Moxovaya, 40. 1901. 229 s.
19. Ob osvidetel`stvovanii zdaniy Imperatorskix Bol`shogo i Mariinskogo teatrov v Sankt-Peterburge i ob ustrojstve v poslednem e`lektricheskogo osveshheniya // RGIA. F. 482. Op. 3 (134/2468). D. 67.
20. E`lektricheskoe osveshhenie novogo zdaniya S.-Peterburgskoj Konservatorii // Nedelya stroitelya. 1895. № 30. S. 161.
21. Sankt-Peterburgskaya Konservatoriya Russkogo Muzy`kal`nogo Obshhestva. Uchebny`e zavedeniya. Poperechny`j razrez. L. 4. // Zodchij. 1896. XXV.
22. Materialy` k istorii minnogo oficerskogo klassa i shkoly`. S.-Peterburg: Tip. E`duarda Goppe, 1899. S. 257.
23. Delo ob e`lektricheskom osveshhenii s 1.01.1879 // RGA VMF. F. 35. Op. 1. D. 64.
24. Ob e`lektricheskom osveshhenii // RGA VMF. F. 35. Op. 1. D. 81.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петрущенко В. А. — канд. техн. наук, доц.; pva38@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Petrushchenkov V. A. — Cand. Sci. (Technics), Ass. Prof.; pva38@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.08

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО НОКТЮРНА В РОССИИ

*Глазунова Р. В.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена зарождению и развитию жанра фортепианного ноктюрна в России. Процесс рассматривается в контексте бытования предшествующих форм «ночной музыки» и формирования фортепианной миниатюры в европейской музыкальной культуре романтизма. Прослеживается эволюция жанра от первых образцов его создателя Фильда до вершины в творчестве Шопена, в также факты обращения к нему Глинки, Гензельта, Рубинштейна, Балакирева, Кюи и других русских композиторов.

Ключевые слова: фортепианные миниатюры, пути развития жанра ноктюрна, русская фортепианная школа, Джон Фильд.

FORMATION OF THE PIANO NOCTURNE GENRE IN RUSSIA

*Glazunova R. V.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, Teatral'naya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of the piano miniature genre (such as mazurka, impromptu, song without words, humoresque, etc.), its place in the instrumental music of the 19th century. Lyrical piano miniatures in this period of time become an expression of the very essence of the romantic worldview. The most important role in the development of the piano miniature was played by the rapid improvement of the instrument itself. Over a century, the piano has come a long way, turning into a concert instrument. The pianist began to have a rich range of shades in the areas of touché, dynamics, articulation, intonation, which also stimulated the imagination of miniature composers. Among various

genres of the piano miniatures (mazurka, impromptu, song without words, humoresque, etc.), a nocturne originated from the fusion of the tradition of vocal “night music” and lyric-dramatic miniatures. The first composer to approve the nocturne genre in a similar vein was the prominent Irish-Russian pianist, teacher and composer John Field. Comparing the nocturnes of Field and Chopin, the author comes to the conclusion that in the lyrical component of the creativity of the Field, he still remains at the level of everyday music making, while Chopin explores the depths of the genre, focusing on the internal component, human feelings and emotions. These two approaches, nocturne more as a form and nocturne more as an internal content, largely determined the development of the genre in Russia.

Keywords: piano miniatures, the nocturnal genre, Russian piano school, John Field.

Жанр ноктюрна, являющийся одной из разновидностей лирической миниатюры, получает широкое распространение в инструментальной музыке XIX века. Общеизвестно, что определение этого жанра связано с этимологией слова «ноктюрн» — «ночной». С глубокой древности ночь для человека — это время для особых, мистических переживаний. Если наполненный светом день, с его ясностью, четкостью, осязаемостью — время активной деятельности, то погружающая все в таинственную тьму ночь — время для успокоения, созерцания и размышления. Согласно античной мифологии, богиня ночи Никта (др.-греч. — Νύξ, Νυκτός) возникла из первоначального Хаоса и является одной из мирообразующих потенций [1, с. 218]. И в античной, и в скандинавской мифологии именно ночь порождает день (у греков Никта рождает Гемеру, у германцев Нотт рождает Дагра), а в древних орфических трактатах ночь, Никта, выступает в роли «кормилицы богов», с которой начинается этот род. [2, с. 46]. Этимология русского слова «ночь» восходит к индоевропейскому слову “noktis”, имеющему санскритский корень “nak”, который перешел впоследствии во многие европейские языки.

С давних пор образ ночи получил свое отображение в искусстве. Музыка, как самый таинственный и мистический вид искусства, наверное, лучше всего предназначена для выражения загадочной сущности ночи. Одним из музыкальных жанров, первоначально предназначенных для исполнения именно в ночное время, является ноктюрн. Само слово «ноктюрн» в переводе с французского языка означает «ночной» (nocturne). В итальянском и немецком языках ноктюрн обозначается, соответственно, как “notturmo” и “Nachtstück”. В статье «Исторические формы ноктюрна» К. Кузнецов возводит генеалогию жанра к грегорианскому хоралу, а именно к «нощным бдениям» (laudes

natutinae), песнопениям, предназначенным для исполнения во время ночных служб [3, с. 123]. Ноктюрн имел место в богослужебной практике. В «Истории христианской музыки», анализируя структуру христианского богослужения, Э. Уилсон-Диксон подчеркивает, что в Утрене, построенной на пении девяти псалмов, псалмы объединены в три «ноктюрна» («ночные стражи») и чередуются с чтениями [4, с. 50]. Первые светские образцы «ночной музыки» встречались в искусстве трубадуров и труверов. Они использовались в особых «зоровых песнях» (*chansons d'aube*), которые должны были «вести слушателя в атмосферу некоторой противоположности не дневных переживаний» [3, с. 125].

Сам термин «ноктюрн» впервые появляется в музыкальном лексиконе XVIII столетия и обозначает многочастное камерное произведение развлекательного характера, предназначенное для исполнения на открытом воздухе¹. Ноктюрны в этот период знаменуют собой уже не поэтизацию ночи, а, напротив, стремятся внести в ночную атмосферу «элемент дневного шума и радости» [3, с. 124]. Отсюда — бодрые маршевые и танцевальные ритмы в начале и в конце «ночных» серенад; немалая доля в последних юмора; обилие музыкальных шуток и пикантных неожиданностей, свойственных музыке Гайдна.

В многочастных серенадах Моцарта ноктюрн проявлен по-иному: это музыка, исполненная подлинной поэтичности и светлой мечтательности. У Бетховена ночная песнь становится атрибутом философских размышлений, о чем свидетельствует, в частности, «Вечерняя песня под звездным небом» (“*Abendlied unterm gestirnten Himmel*”) 1820 года (WoO 150) на слова Генриха Гёбле. Текст песни гласит: «Когда солнце заходит и день склоняется к покою, Луна тихо и дружелюбно приветствует нас, и ночь опускается на землю, Когда звёзды сверкают великолепием и зажигаются пути тысячи солнц: Тогда

¹ Ближайшими жанровыми аналогами ноктюрна были многочастные серенады, дивертисменты и кассации. Первые ноктюрны представляли собою сюиты, где части чередовались между собой по принципу контраста. Подобную трактовку жанра можно встретить в творчестве Йозефа Гайдна (1732–1809), посвятившего в 1790 году неаполитанскому королю Фердинанту IV восемь ноктюрнов для колесной лиры (король играл на этом экзотическом сегодня инструменте), двух кларнетов (или скрипок), двух валторн, двух альтов и контрабаса, а также в творчестве его младшего брата Иоганна Михаэля Гайдна (1737–1806), создававшего многочастные *potturñi* для струнного состава и *basso continuo*, к которому в отдельном случае приписывалась облигатная валторна. В жанре ноктюрна работали также такие мастера XVIII века, как Иоганн Георг Альбрехтсбергер (1736–1809), Игнац Плейель (1757–1831) и, конечно, Вольфганг Амадей Моцарт, написавший *Serenata potturña* D-dur KV. 239 для струнных и литавр, *Notturmo* D-dur KV. 286 для четырех оркестров и знаменитую *Eine kleine Nachtmusik* (Маленькую ночную серенаду) G-dur KV. 525. Среди композиторов-классиков одним из последних в подобном «сюитном» жанре создавал произведения принц Фридрих Людвиг Христиан Прусский (1772–1806) с его “*Notturmo pour le pianoforte, flûte, violon, viola, violoncello obligé et deux cors ad libitum*”, оп. 8.

душа чувствует себя столь великой и стряхивает с себя бранный прах». Эти строки Гёбле, положенные Бетховеном на музыку, перекликаются со знаменитыми «Гимнами к ночи» Новалиса, созданными великим философом-поэтом в 1797 году. В этом произведении Новалис противопоставляет полному «всеотрадным светом» дню «священную, неизглаголанную» ночь, которая «с силой незримой за сердце хватает» [5, с. 146–147]. Ночь для поэта — носительница откровений, связующее звено между жизнью и смертью. Подобное восприятие ночного времени становится характерным для пришедшего на смену классицизму романтизма, с его неиссякаемой тягой ко всему таинственному, мистическому, с его антиномией исполненного страданий мира земного и волшебного мира грез и фантазий. Ночь же предстает всемогущей покровительницей любовных грез и снов, которые для романтиков и есть настоящая реальность, в противоположность прозаическому дневному миру.

В эпоху Романтизма в известном смысле переосмысливается иерархия искусств. На пьедестал вместо поэзии восходит музыка, постигающая «сущность мира не в отвлеченных понятиях, не в словах, а непосредственно» [6, с. 99–100]. Л. Тик, Г. Новалис, Э. Т. А. Гофман говорят о том, что мыслить звуками — выше, нежели мыслить понятиями, ибо музыка вступает в свои права там, «...где никакая поэзия, никакое литературное мастерство, никакое красноречие не могут охватить настоящую глубину чувств» [6, с. 100].

В иерархии музыкальных жанров также происходят перемены. В XVIII веке высшей формой музыкального выражения считался вокал, в частности, опера. В понимании же ряда композиторов-романтиков «там, где музыка связана со словом, там музыка еще скована» [6, с. 100]. Поэтому высшей формой музыки становится «музыка абсолютная, музыка внесловесная, <...> музыка инструментальная» [6, с. 100]. В сфере вокальных жанров среди романтиков, в частности в творчестве Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа, особое значение получает песенная лирика, так называемая немецкая Lied (песня). Этот жанр особенно привлекает романтиков своей миниатюрностью, замкнутостью, а также возросшей значимостью аккомпанемента. Слова же помогают сделать музыку более человечески значимой и потому доступной широкой аудитории.

Смена ценностных ориентиров в иерархии музыкальных жанров вызвала, однако, и горячие философские споры. Так, в немецкой музыке сформировались две враждующие музыкальные партии: поклонников Рихарда Вагнера, его творческих и философских воззрений — вагнерианцы и приверженцы Йоганнеса Брамса — брамины. Вагнер и его последователи утверждали в эстетических трактатах приоритет слова над музыкой и на высший пьедестал ставили оперу, как синтетический жанр, объединяющий в себе музыку, поэзию, изобразительное искусство; брамины же отстаивали чистую абсо-

лютную замкнутую музыкальную область, которая не нуждается в словесных пояснениях и самооценна.

И далеко не случайно в XIX веке, в эпоху расцвета инструментальной музыки необыкновенно популярным становится жанр фортепианных лирических миниатюр. Они становятся выражением самой сущности романтического мирозерцания. «Здесь — то зеркало, в котором отражаются существеннейшие черты романтического мироощущения, здесь — концентрированная и кратчайшая “формула” его поэтики» [7, с. 3]. В сознании романтиков стройный упорядоченный мир классиков распадается на множество осколков, в каждом из которых отражается образ бытия. Картина мира становится необычайно пестрой и складывается из сиюминутных впечатлений и постоянно сменяющих друг друга образов. Миниатюра трактуется как микрокосмос, как большое в малом, поэтому в ней особенным образом отражено стремление к концентрированному самовыражению. Марина Цветаева называла это так: «свести воедино карманные часы и звездный циферблат». В романтической миниатюре проявлены недосказанность, загадочность, в ней «...весь музыкальный, временной процесс оказывается охваченным одним лирическим состоянием, помещается внутрь него» [7, с. 11].

В центр внимания художника попадает непосредственно переживаемое мгновение. «Вместо потока времени с направленностью развития из прошлого в будущее в миниатюре действует время лирического переживания, психологически длящееся в настоящем» [7, с. 12]. Эта сиюминутность лирического переживания есть то, что отличает романтическую миниатюру от более ранних клавесинных пьес, где организация времени «исходит из барочной риторически-игровой природы, ...что приводит к весьма разработанным многоэпизодным композициям» [7, с. 18].

Важнейшую роль в развитии фортепианной миниатюры сыграло стремительное усовершенствование самого инструмента. За столетие рояль превратился в инструмент концертный. Пианист стал располагать богатейшей гаммой оттенков в области туше, динамики, артикуляции, интонирования, что также стимулировало фантазию композиторов-миниатюристов. Эволюция рояля привела к тому, что он сделался едва ли не главным инструментом эпохи. Особенно привлекала романтиков способность рояля петь, подражать человеческому голосу.

В связи с этим свойством среди разных жанров фортепианных миниатюр (мазурка, экспромт, песня без слов, юмореска и др.) прочно утвердился ноктюрн, произошедший из слияния традиции вокальной «ночной музыки» и лирико-драматической миниатюры. Сегодня слово «ноктюрн» чаще всего ассоциируется именно с фортепианной лирикой, однако на протяжении всего XIX века в музыкальных словарях ноктюрн определяют, в первую очередь,

как род серенады «из нескольких частей для духовой музыки, в особенности для валторн, но также и для смычковых инструментов» [8]. И только благодаря своему интенсивному развитию на протяжении XIX столетия и существенному вкладу выдающихся композиторов-романтиков ноктюрн стал трактоваться как «небольшое лирическое, преимущественно фортепианное музыкальное произведение» [9]. Первым композитором, утвердившим жанр ноктюрна в подобном ключе, стал выдающийся ирландско-русский пианист, педагог и композитор Джон Фильд (1782–1837).

Рецензии в прессе тех лет свидетельствуют, что Фильд получил известность и славу буквально с самых первых своих выступлений. Так, в 1804 году лейпцигская газета «*Zeitung für die elegante Welt*» писала: «Господин М. Клементи, посетивший в прошлом году Петербург с коммерческой целью, оставил здесь, между прочим, господина Фильда. Его большая, превосходная фортепианная техника, его собственные сочинения, счастливая память, позволяющая с легкостью овладевать фугами Баха и сонатами Клементи, делают этого молодого человека, которому еще только 20 лет, достопримечательностью в музыкальном мире» [10, с. 97].

Фильд достаточно быстро стал культовым музыкантом в России, он был знаком практически со всеми выдающимися деятелями искусства того времени. А. С. Пушкин несколько раз слушал игру Фильда в концертах и салонах. Есть предположение, что уроки фортепианной игры у знаменитого ирландца мог брать А. С. Грибоедов. Быть учеником у Фильда почиталось за великую честь, несмотря на очень высокую плату, которую он требовал за свои занятия. Интенсивная педагогическая деятельность Фильда в огромной степени способствовала становлению фортепианной и композиторской школы в России. Многочисленные ученики Фильда, среди которых были А. Дюбюк, А. Герке, А. Верстовский, А. Гурилев, В. Одоевский, М. Глинка, стали воспитателями последующего поколения профессиональных музыкантов, таких как М. Балакирев, М. Мусоргский, П. Чайковский, В. Стасов и другие.

Неповторимое и отмечаемое всеми «пение» Фильда на клавишно-молотчковом инструменте имеет разные истоки: во-первых, это, конечно, сам склад личности художника-творца, его утонченность и деликатность; во-вторых, с самых ранних лет обучение игре на клавире у итальянских мастеров (для итальянцев искусство пения всегда в музыке оставалось на первом месте). Нельзя сбрасывать со счетов и соприкосновения Фильда со славянской песенной стихией. В начале XIX века в России начинает свой взлет жанр русского лирического романса, и, разумеется, Фильд в салонах и в быту неоднократно слышал пение под гитару или под клавирные переборы.

Все вышеуказанные факторы работали, когда Фильд давал своим сочиненным в 1810-е годы в Петербурге нескольким пьесам лирического мечтатель-

ного характера название «ноктюрны». В 1859 году Ференц Лист к изданному в Лейпциге сборнику «Девять ноктюрнов Дж. Фильда» пишет пространное предисловие, в котором подчеркивает новаторское значение жанра, изобретенного Фильдом: «До Фильда фортепьянные произведения неизбежно должны были быть сонатами, рондо и т. п. Фильд же ввел жанр, не относящийся ни к одной из этих категорий, жанр, в котором чувство и мелодия обладают верховной властью и свободно движутся, не стесненные оковами насильственно предписанных форм. Он открыл путь всем тем сочинениям, которые впоследствии появились под названием “Песни без слов”, “Экспромты”, “Баллады” и т. п., и был родоначальником этих пьес, предназначенных для выражения внутренних и личных переживаний» [12, с. 417]. Далее Лист пишет: «Наименование “ноктюрны” блестяще подходит к тем пьесам, которые Фильду пришлось в голову назвать этим именем. Ибо уже первые их звуки переносят нас в те часы, когда душа, освободившись от дневных тягот, погруженная в самое себя, возносится к исполненным таинственным областям звездного неба. Здесь мы видим ее окрыленную радостью, парящую, подобно Филомеле древних, над ароматами и цветами земли, проникнутую любовью к природе» [11, с. 417]. В современных источниках, исследующих исторические предпосылки фильдовских ноктюрнов, заслуживает внимания указание на связь композитора с культурой своей родины, а именно с кельтской культурой, центром которой оставалась Ирландия. Кельтская тема начинает активно проникать в литературу как раз на рубеже XVIII–XIX веков: в 1760 году шотландский поэт Джеймс Макферсон издал свой первый сборник «Отрывки древней поэзии», опубликованный от лица легендарного старинного певца-сказителя Оссиана. Вышедшие вслед за ним поэмы пользовались огромной популярностью в Европе и в России, пробудили в последней значительный интерес к английской, т. е. кельтской старине. Подражаниями Оссиану занимались великий русский поэт начала XIX века, в частности Пушкин, Жуковский, Баратынский, Карамзин. Не исключено и проникновение «оссианизма» в творчество Фильда, ведь «...формирование и становление мировосприятия композитора проходило в Ирландии и Англии, в непосредственном контакте с кельтской культурой и особенностями кельтского мировидения» [12, с. 204]. Со слов современников доподлинно известно, что Фильд всегда держал при себе томик Шекспира. А ведь в творчестве великого английского драматурга фантастически-сказочные образы (смыкающиеся в том числе и с кельтской мифологией) играют огромную роль. Чего только стоит, например, пьеса «Сон в летнюю ночь», которую Фильд, несомненно, отлично знал. Так что драма Шекспира, прочитанная в одну из петербургских белых ночей, вполне могла повлиять на возникновение нового жанра.

Ноктюрны Фильда появились в то время, когда миниатюра только на-

чинает утверждаться в фортепианной музыке. Первые девять фильдовских ноктюрнов по времени написания хронологически совпадают с поздними бетховенскими сонатами. Можно заметить, что не связанные с прикладными танцевальными жанрами фортепианные миниатюры появились и развивались вне главенствующей на рубеже XVIII–XIX веков австро-немецкой традиции. Константин Зенкин одну из причин этого явления видит в том, что «... крупномасштабное симфоническое мышление, достигшее такого совершенства в Венской классической школе, препятствовало автономизации и миниатюризации отдельных частей цикла» [7, с. 36].

Важно отметить тот факт, что Фильд использовал свои отдельные ноктюрны в качестве частей или разделов фортепианных концертов и дивертисментов. Так, Шестой ноктюрн F-dur, транспонированный в C-dur, стал второй частью Шестого фортепианного концерта; лирический Соль-мажорный эпизод разработки Седьмого концерта стал Двенадцатым ноктюрном G-dur; Первый Ми-мажорный дивертисмент для фортепиано и струнных — ноктюрном № 18 E-dur; первая часть Второго фортепианного дивертисмента «Пастораль» появилась в версии для сольного фортепиано как «Романс», а затем в 1835 году уже была издана как Восьмой ноктюрн A-dur. Кроме Восьмого ноктюрна, «романсами» в первой публикации (1812) были обозначены ноктюрны № 1; 2; 9. Появившийся в начале 1810-х годов XIX века заголовок «Романс» для сольной фортепианной пьесы означал в России то же самое, что позже Мендельсон в немецкой традиции обозначил как «Песня без слов». Таким образом, Фильда отчасти можно считать родоначальником и этого жанра фортепианной музыки. Его заслугой стало также то, что в его ноктюрах «миниатюра обретает поэмную свободу течения» [7, с. 41].

Задав основные параметры жанра ноктюрна, выражающиеся в создании «специфически фортепианного педально-воздушного пространства и преобращенность вокального прообраза в контексте культуры рафинированного инструментализма» [7, с. 40], Фильд, однако, не смог «интегрировать им же созданный жанр в целостность более высокого порядка» [7, с. 42]. Создать эталонный образец ноктюрна в истории музыки было суждено гению Шопена, у которого «...ноктюрны через всю его жизнь проходят как непрерывная череда сокровенных душевных излияний» [3, с. 129]. В отличие от Фильда, у которого «...ноктюрн балансировал между риторичностью лирического созерцания в духе медленных частей сонат венских классиков и более романтическим, непосредственным выявлением эмоции в песенно-романтическом высказывании» [7, с. 100], Шопен сразу ощутил этот жанр как уникальный в своем роде.

Первые ноктюрны Шопена (Op. 9) были опубликованы в Париже в начале 1830-х годов, примерно в то же самое время, когда вышли из печати

последние ноктюрны Фильда (№ 11–14). Мелодика первых трех ноктюрнов Шопена произрастает из славянской вокальной лирики и тесно связана с интонациями бытового романса. Уже в этом раннем опусе Шопен развивает фортепианную фактуру таким образом, что она также начинает «петь», создавая «единый, неразрывный и непрерывно длящейся фон — обобщенное выражение лирически созерцаемого, романтически одушевленного пространства» [7, с. 101]. В дальнейших своих ноктюрах Шопен все дальше отходит от бытовой основы в сторону драматизации и поэтизации этого жанра. Поздние ноктюрны Шопена, по сути, уже представляют собою поэмы, зачастую наполненные остроконфликтными образами. Так, ноктюрн № 13 c-moll со сквозным драматическим развитием, трагической кульминацией уже смыкается с жанром баллады.

Сравнивая ноктюрны Фильда и Шопена, можно заметить, что при общей лирической составляющей Фильд, при всех своих находках, остается на уровне пусть высокопрофессионального, но все-таки бытового музицирования, т. е. его ноктюрн воспринимается больше как внешняя форма. Шопен же исследует глубины жанра, уделяя главное внимание внутренней составляющей, человеческим чувствам и переживаниям. Эти два подхода (ноктюрн больше как форма и ноктюрн больше как внутренне содержание) во многом определили пути развития жанра в России.

Следующие после Фильда образцы фортепианного ноктюрна в русской музыке оставил Михаил Глинка. Два фортепианных ноктюра Глинка создал под влиянием Фильда. Первый из них, Es-dur, был написан в 1828 году, до первого зарубежного путешествия композитора в Италию. В это время Глинка был вхож в салон талантливой пианистки, композитора и ученицы Фильда Марии Шимановской, которая также пробовала свои силы в жанре ноктюрна (перу Шимановской принадлежит ноктюрн As-dur). Характерно, что свой первый ноктюрн Глинка предназначил «...для фортепиано или арфы». В первой трети XIX века фортепиано (как и арфа) было в России инструментом домашнего, салонного музицирования. До выхода рояля на большую концертную сцену должно было пройти какое-то время. В ноктюре Es-dur Глинка так же, как и Фильд, сохраняет идущий от сонатных Andante тип формы, с контрастом между главной темой, изложенной в романсовой фактуре (отдельными интонациями и элементами фактуры уже предвосхищающей знаменитый романс «Я помню чудное мгновенье»), и аккордовыми переборами шестнадцатыми нотами.

Второй ноктюрн Глинки f-moll, созданный в 1839 году и носящий авторский заголовок «Разлука» (“La séparation”), принадлежит перу композитора, находящегося в зените своего таланта, и напоминает по стилю «романс без слов». В своих записках Глинка упоминает об этом ноктюре: «Для сестры

Елисаветы Ивановны, бывшей тогда с полуглухонемым племянником Соболевским в Петербурге, написал я ноктюрн “La séparation” (f-moll) для фортепиано. Принялся также за другой ноктюрн “Le regret” («Сожаление» — Р. Г.), но его не кончил, а тему употребил в 1840 году для романса “Не требуй песен от певца”» [13, с. 92]. Приведенная цитата интересна также тем, что Глинка сам признается в общности своих романсовых и инструментальных мелодий. Мелодия ноктюрна «Разлука» строится из простых вокально-декламационных интонаций: преимущественно секундовых вздохов и опеваний. Романтическая сентиментальность сочетается в этой пьесе с классической уравновешенностью формы. При всей своей чувствительности мелодия не доходит до откровенного трагического надрыва; речитативность поэтизируется «ритмом стиха, музыкально продолженным в кантабильности скрытого вальсового движения» [8, с. 263]. Как справедливо замечает Константин Зенкин, в этом ноктюрне — «исток фортепианной лирики Чайковского: кроме общего тона высказывания, бросаются в глаза такие частые приемы, как повторное проведение мелодии в виолончельном регистре <...> или повторение многозвучных аккордов в аккомпанементе» [8, с. 263].

Вторая треть XIX века в России — время активного утверждения фортепиано как самоценного солирующего инструмента, имеющего право звучать на большой концертной эстраде без сопровождения оркестра, голоса или какого-либо другого инструмента. Этому способствовало, с одной стороны, активное совершенствование самого инструмента в сторону более яркого и сочного звука, а с другой стороны, — интенсивное развитие исполнительской школы. В становлении русской фортепианной школы немалая роль принадлежит Адольфу Львовичу Гензелту (1814–1889), младшему современнику и хорошему другу Михаила Глинки. Гензельт начал свою карьеру после стажировки у Иоганна Непомука Гуммеля, ученика Моцарта и Гайдна, пережил Шопена, Мендельсона, Шумана и Листа, с которыми был знаком лично, и ушел из жизни в то время, когда свои первые исполнительские успехи уже стал делать Сергей Рахманинов — воспитанник гензелевского ученика Николая Зверева. Немец по рождению и по воспитанию, более 50 лет своей жизни Адольф Гензельт посвятил России, ставшей, по сути, его второй Родиной. Кроме Глинки, он был дружен с Даргомыжским, Балакиревым, Рубинштейном, Чайковским; музыкальные уроки у Гензельта брал известный критик и идеолог «Могучей кучки» Владимир Стасов. Благодаря высокому общественному положению (должности «наблюдателя за музыкальным образованием» (в дальнейшем «инспектора») в Училище правоведения и должности генерального инспектора царских воспитательных заведений для благородных девиц) Адольф Гензельт был хорошо знаком с членами императорской фамилии и был весьма влиятельным в сфере музыкального образования.

Перу Гензельта принадлежат три ноктюрна: Ми-бемоль минор, ор. 6, № 1 («Страдание в счастье»), Фа мажор, ор. 6, № 2 («Фонтан») и Ля-бемоль мажор, ор. 32. Два ноктюрна, ор. 6, с посвящением российской императрице Александре Федоровне, были изданы в 1836 году издательством «Шлезингер» в Берлине, затем в 1839 году в Париже, позже переиздавались в России, в частности, в московском издательстве «Гутхейль». Кроме авторского варианта, существует облегченное четырехручное переложение ноктюрнов (ор. 6), что говорит о популярности этой музыки в свое время. В разных изданиях также можно заметить разную последовательность ноктюрнов. Так, в петербургском издательстве Стеловского ноктюрн «Фонтан» был издан как ор. 6, № 1, а «Страдание в счастье», соответственно, как ор. 6, № 2. Обе пьесы не содержат в себе больших технических сложностей. «Страдание в счастье» представляет собой образец чувствительной романтической миниатюры, а «Фонтан» монолитностью своей трехслойной фактуры (мелодия — гармонические фигурации, передающиеся из руки в руку, — бас) напоминает этюдные опусы автора. Более поздний ноктюрн, ор. 32 As-dur, был впервые издан в 1854 году с посвящением Марии Степановне Кржисевич, племяннице помещика Г. С. Тарновского, приятельнице Михаила Глинки и Тараса Шевченко. Эта миниатюра со своим благородным сдержанным пафосом заставляет вспомнить отдельные страницы шопеновских ноктюрнов, до которых, впрочем, гензелевская пьеса «не дотягивает» по драматизму и внутренней разработке. Если говорить о ноктюрах Гензельта в целом, то надо отметить, что его миниатюры ближе к фильдовским лирическим жанровым зарисовкам, нежели к драматическим шопеновским поэмам. Пьесы написаны в стандартной сложной двухчастной форме, имеют ясное тонально-ладовое строение и, вместе с тем, не лишены интересных гармонических и фактурных находок. Ноктюры Гензельта не имеют значительных технических сложностей и легко могли исполняться в то время в быту продвинутыми любителями.

Во второй половине XIX века развитие жанра фортепианного ноктюрна в русской музыке прямым образом связано с появлением профессиональной русской исполнительской и композиторской школы, и главная заслуга в этом принадлежит Антону Рубинштейну (1829–1894) — создателю и директору первой русской консерватории — и Милию Балакиреву (1836–1910) — основателю «Бесплатной музыкальной школы», учителю и вдохновителю кружка русских композиторов, получившего название «Могучая кучка».

Будучи весьма плодовитым автором, А. Г. Рубинштейн внес значительный вклад в русскую музыку. Важно то, что он стал первым композитором в России, чьи сочинения для солирующего фортепиано получили широчайшее распространение в музыкальном искусстве и воплотили не менее масштабные художественные идеи, чем произведения композитора в симфони-

ческих жанрах.

Активная исполнительская деятельность и огромный пианистический репертуар Рубинштейна не могли не сказаться на особенностях его композиторского творчества, эволюционирующего от жанровых прикладных пьес к воплощению серьезных идей и концепций. В своей музыке Антон Рубинштейн испытывал довольно сильное влияние современных ему композиторов: Листа, Шопена, Мендельсона, Шумана. Это касается и его ноктюрнов. Первые два юношеских ноктюрна, изданные в Вене под оп. 10², более всего похожи на образцы Фильда или раннего Шопена, с характерной арпеджированной фактурой и мелодией в правой руке. В дальнейшем в своих ноктюрнах Рубинштейн отходит от привычных схем. В его ноктюрнах усложняются фактура, форма, содержание, появляются черты других жанров: вальс в ноктюрне G-dur op. 75; № 8 из цикла «Петергофский альбом»³; песня без слов в ноктюрне F-dur, op. 109; № 3 из цикла «Музыкальные вечера»; баллада в ноктюрне As-dur, op. 118; № 5 из цикла «Воспоминания о Дрездене». Ноктюрн из op. 118 был создан в 1894 году после возвращения Рубинштейна из Дрездена в Россию и стал одним из его последних произведений. В идиллическую картину ночного пейзажа проникают мрачные и тревожные предчувствия грядущей смерти; взволнованная середина написана в духе шопеновских балладных драматических эпизодов.

На позднем этапе развития фортепианного ноктюрна к нему неоднократно обращается Цезарь Кюи (1835–1918), чье творчество еще не получило всесторонней оценки. Фортепианный ноктюрн встречается на протяжении всей творческой биографии композитора и впервые появляется в переломный для жанра период (1877), когда связь с фильдовским и шопеновским музыкально-интонационным прообразом начинает растворяться в тенденциях позднеромантического симфонизма.

Современник Антона Рубинштейна, Милий Алексеевич Балакирев, также внес значительнейший вклад в развитие русского музыкального искусства. История расставила эти две фигуры по «разные стороны баррикад»: «западник», сторонник немецкого систематического метода музыкального образования, общавшийся с великокняжескими особами — Антон Рубинштейн; ярый сторонник всего национального, имевший успех в демократических разночинных кругах, — Милий Балакирев. Даже главные их «детища» (ос-

² Вернувшись в Россию в 1848 году, Рубинштейн начал новую нумерацию своих сочинений, и под оп. 10 был издан посвященный великой княгине Елене Павловне и ее окружению цикл музыкальных портретов «Каменный остров».

³ Этот созданный в 1866 году цикл из двенадцати пьес интересен еще и тем, что среди прочих пьес Рубинштейн помещает «Траурный марш». Спустя 28 лет именно в Петергофе он встретит свою смерть.

нованная Рубинштейном Петербургская консерватория и организованная Балакиревым Бесплатная музыкальная школа) появились в России один и тот же 1862 год. Еще при жизни эти конкурирующие друг с другом на поприще общественно-просветительской деятельности фигуры были тесно связаны друг с другом. Так, Балакирев два сезона руководил созданным при участии Рубинштейна «Русским музыкальным обществом», а ученик Балакирева Николай Римский-Корсаков стал одним из ключевых профессоров в созданной Рубинштейном консерватории. И Рубинштейн, и Балакирев, несмотря на свои различные художественные взгляды, преклонялись перед гением Шопена.

К жанру ноктюрна Балакирев обращался в раннем и позднем периодах своего творчества. Сохранилась программа первого публичного концерта Балакирева 12 января 1855 года в Нижнем Новгороде с включенным в нее Ноктюрном для фортепиано. Рукопись этой пьесы обнаружить не удалось. В Петербурге, в доме Мятлевых, 22 марта 1856 года Балакирев также исполнял свой Ноктюрс gis-moll. Вполне возможно, что эта миниатюра вместе со Скерцо h-moll была сочинена молодым Балакиревым в феврале 1856 года. Три ноктюрна, созданные Балакиревым на закате жизни, в 1898, 1901 и 1902 годах, являются настоящим шедевром фортепианной литературы и демонстрируют поэтико-драматическое понимание природы этого жанра. В этом плане огромное влияние на Балакирева оказал, конечно же, Шопен (в 1894 году, в Польше, Балакирев выступил на открытии памятника Шопену).

Если фортепианные ноктюры Балакирева можно отнести к высоким образцам жанра, в которых употреблены все творческие силы автора и отражен уникальный композиторский опыт симфониста, мыслителя, выдающегося пианиста, то аналогичные жанровые пьесы в наследии Чайковского, Ляпунова, Рахманинова, Глазунова и других представляются, скорее, этапными на пути поиска собственных форм и жанров выражения лирического. Сказанное не умаляет художественный уровень этих миниатюр, а лишь подчеркивает, что сфера выразительности упомянутых композиторов ограничивается светлым, безмятежным образным содержанием.

В интерпретации Скрябина фортепианный ноктюрс окончательно порывает со сферой «певучести» в романтическом понимании *bel canto*, с которой он был исторически тесно связан, сохраняя при этом специфическую мечтательность, меланхоличность образного содержания. Если понятие «импрессионизм», как рефлексия зрительных впечатлений, справедливо для музыкального творческого процесса, то наследие Скрябина — одна из его вершин. Свидетельства глубины визуальных впечатлений в творчестве композитора обнаруживаются не только в пресловутом цветовом восприятии музыкаль-

ной гармонии, но и, к примеру, в его заметках о путешествиях и творческом методе в целом.

Фортепианный ноктюрн в творчестве русских композиторов представлен всеми инвариантами образно-тематического развития, начиная от воздушных фильдовских прототипов и заканчивая лирико-драматическими монологами Балакирева, Скрябина, Кюи. В жанре отразилась эволюция как общей музыкальной выразительности, так и фортепианного стиля. Само образное содержание приобрело весьма широкую трактовку — от меланхолии до действенного драматического порыва. Однако вплоть до начала XX века сохранилась суть жанра, привлекающая к нему совершенно различных композиторов: свобода выражения интимных образов в музыке, ограниченная особенностями собственного стиля и исполнительского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А. Ф. Никта // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Эксмо, 2003. Т. 2. 432 с.
2. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. Ч. 1. 576 с.
3. Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна // Искусство. 1925. № 2. С. 129–130.
4. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.
5. Новалис. Гимны к ночи // Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир. Наука, 2003. С. 146–147.
6. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. Исторические этюды. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 90–113.
7. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма М.: Мос. консерватория, 1997. 509 с.
8. Римап Г. Музыкальный словарь / пер. с нем., ред. Ю. Энгеля. М.: П. Юргенсон, 1901. 582 с.
9. Толковый словарь Ожегова // С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. М.: ИТИ Технологии, 2006. 944 с.
10. Николаев А. А. Джон Фильд // Русский ирландец Джон Фильд / сост. И. Н. Васильева-Южина, отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. М.: Центр кн. ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. 128 с.
11. Лист Ф. Джон Фильд и его ноктюрны // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 414–420.
12. Лысюк С. Ноктюрны Дж. Фильда в контексте идей культуры и искусства первой трети XIX века // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: збірник наукових праць. Луганськ: Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв, 2010. Вип. 12. С. 204–218.
13. Глинка М. Записки / ред. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 222 с.

REFERENCES

1. Losev A. F. Nikta // Mify` narodov mira: v 2 t. M.: E`ksmo, 2003. T. 2. 432 s.
2. Fragmenty` rannix grecheskix filosofov. M.: Nauka, 1989. Ch. 1. 576 s.
3. Kuznecov K. Istoricheskie formy` noktyurna // Iskusstvo. 1925. № 2. S. 129–130.
4. Uilson-Dikson E`. Istoriya xristianskoj muzy`ki. SPb.: Mirt, 2001. 428 s.
5. Novalis. Gimny` k nochi // Genrix fon Ofterdingen. M.: Ladomir. Nauka, 2003. S. 146–147.
6. Sollertinskij I. Romantizm, ego obshhaya i muzy`kal`naya e`stetika // Sollertinskij I. Istoricheskie e`tyudy`. L.: Gos. muz. izd-vo, 1963. S. 90–113.
7. Zenkin K. Fortepiannaya miniatyura i puti muzy`kal`nogo romantizma M.: Mos. konservatoriya, 1997. 509 s.
8. Riman G. Muzy`kal`ny`j slovar` / per. s nem., red. Yu. E`ngelya. M.: P. Yurgenson, 1901. 582 s.
9. Tolkovy`j slovar` Ozhegova // S. I. Ozhegov, N. Yu. Shvedova. M.: ITI Texnologii, 2006. 944 s.
10. Nikolaev A. A. Dzhon Fil`d // Russkij irlandecz Dzhon Fil`d / sost. I. N. Vasil`eva-Yuzhina, otv. red. Yu. G. Fridshtejn. M.: Centr kn. VGBIL im. M. I. Rudomino, 2009. 128 s.
11. List F. Dzhon Fil`d i ego noktyurny` // List F. Izbranny`e stat`i. M.: Gos. muz. izd-vo, 1959. S. 414–420.
12. Ly`syuk S. Noktyurny` Dzh. Fil`da v kontekste idej kul`tury` i iskusstva pervoj treti XIX veka // Problemi suchasnosti: kul`tura, mistecztvo, pedagogika: zbirnik naukovix prac`. Lugans`k: Lugans`k. derzh. in-tkul`turi i mistecztv, 2010. Vip. 12. S. 204–218.
13. Glinka M. Zapiski / red. A. S. Rozanov. M.: Muzy`ka, 1988. 222 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Глазунова Р. В. — доц., glazoreg@mail.ru
ORCID 0000-0003-0196-7478

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Glazunova R. V. — Ass. Prof., glazoreg@mail.ru
ORCID 0000-0003-0196-7478

УДК 782; 784

СЦЕНА ПИСЬМА ТАТЬЯНЫ ИЗ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»
П. И. ЧАЙКОВСКОГО:
МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕНИЕ

*Казарновская Л. Ю., Каминская Е. А.*¹

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

Статья посвящена основным вопросам оперной драматургии и «исторически достоверного» режиссерского решения на примере анализа сцена письма Татьяны. Авторы обосновывают актуальность выбранной темы, доказывают важность режиссерской интерпретации музыкального произведения для современного зрителя, анализируют сцену письма Татьяны с точки зрения режиссерского прочтения. В заключении статьи делается вывод о сложности режиссерского решения в оперных спектаклях, необходимости грамотной работы режиссера с вокалистом.

Ключевые слова: режиссерское решение, оперная драматургия, интерпретация, диалог смыслов.

TATYANA'S WRITING SCENE FROM TCHAIKOVSKY'S "EUGENE
ONEGIN" OPERA: MUSICAL DRAMA AND DIRECTOR'S DECISION

*Kazarnovskaya L. Yu., Kaminskaya E. A.*¹

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

The article is devoted to the main issues of opera drama and the “historically reliable” director’s decision based on the analysis of Tatyana’s writing scene. In the introduction to the article, the relevance of the chosen topic is substantiated; the importance of the director’s interpretation of a musical work for a modern audience is proved. In the main part of the work, from the point of view of the director’s reading, the scene of Tatyana’s letter is analyzed. In conclusion, the conclusion is drawn about the complexity of the director’s decision in opera performances, the need for competent work of the director with the vocalist.

Keywords: director’s decision, opera drama, interpretation, dialogue of meanings.

В эпоху постструктурализма и постмодернизма вопросы интерпретации музыкальных произведений предшествующих эпох встают особенно остро. Связано это с индустриализацией культуры и, как следствие, поиском новой выразительности, основанной, как правило, на преодолении границ устоявшихся структур: их коллажировании, переводе в игровые, направленные на удовлетворение потребностей зрителя в сиюминутном удовольствии гротескные, саркастические формы, эпатаже. Возникновение идей о невыразимости смысла произведения искусства приводит к тезису о «смерти автора» (или «вынесении его за скобки»), подразумевающим множественность интерпретаций авторского замысла, вплоть до его полного искажения.

Изначальные эксперименты с современным искусством привели и к пересмотру классических произведений, в том числе и музыкально-театральных. Специфика последних (например, произведений инструментального жанра) связана с большей направленностью на зрителя. Зачастую именно этим объясняется возможность и необходимость осовременивания классических опер, привнесения в них элементов, не свойственных эпохе создания, но понятных и доступных современному зрителю. Такие явления получили название «современная оперная режиссура» или «режиссерская опера» [1]. При этом чаще всего метаморфозам подвергаются произведения, ставшие шедеврами оперного искусства. Нивелируется их уникальность, узнаваемость художественных образов и сюжетов. В этой связи рассмотрение классических режиссерских решений и традиционной музыкальной драматургии выглядит не просто как попытка защитить академическое искусство от подобного рода постмодернистских течений, но и как восстановление отечественной культурной идентичности. Именно поэтому в рамках данной статьи будут рассмотрены музыкальная драматургия и особенности режиссерского решения сцены письма Татьяны в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Вся сцена письма Татьяны — лирическая кульминация второй картины — это небольшая моноопера. Не случайно П. И. Чайковский написал эту сцену первой. Именно она является «осью» оперы. Татьяна проводит всю сцену в постели, что позволяет перенести «...центр внимания зрителя с внешней игры на внутренние мотивы сцены, заменяя грубые движения рук, ног, всего тела — ритмическою игрою на мимике и малых жестах. Эта деликатность рисунка в соединении с музыкой придавала всей сцене тонкую законченность в стиле Пушкина и Чайковского» [2]. Рядом сидит, слегка покачиваясь, няня Филиппьевна (кстати, и Пушкин этого никогда особо не скрывал, персонаж списан со знаменитой Арины Родионовны Яковлевой).

Начинается главная тема. Татьяна вдруг видит, что няня собирается уходить:

– Не спится, няня: здесь так душно!

Открой окно да сядь ко мне.

– Что, Таня, что с тобой?

– Мне скучно,

Поговорим о старине [3].

Слово «скучно» требует от вокалиста особого внимания, особого состояния. Это совершенно не состояние скуки. Татьяну трясет, она хватается подушки, мечется. Ей просто не хватает дыхания. Она, как раненая птица, не знает, как себя успокоить, как быть. Вокалисту необходимо передать состояние смятения и сомнения в собственной решимости. Это все есть в музыке.

Татьяне хочется подобраться к заветной теме — теме любви: «*Была ты влюблена тогда?*» Она хочет выцепить, вырвать из няни, как она венчалась. Может быть, она расскажет, ведь няня — это самый близкий для Тани человек, самый родной. Она буквально с первых дней жизни держала ее на руках, и именно няне Татьяна всегда поверяла все тайны своей души. Но, говоря о любви, Татьяна и Филиппьевна имеют в виду совсем разное. Одна — возвышающее душу романтическое чувство. А другая...

– И, полно, Таня! В эти лета

Мы не слыхали про любовь;

А то бы согнала со света

Меня покойница свекровь.

Татьяна нервничает, перебирая кусочек одеяла.

Ах, няня, няня, я тоскую,

Мне тошно, милая моя:

Я плакать, я рыдать готова!.. [3].

Вот ее состояние! Это — невероятное состояние на точке кипения. Это — прорвавшийся крик души. Это — пожар. И тут уже не девичьим, а абсолютно женским голосом: «*Я влюблена!*»

Поди, оставь меня одну.

Дай, няня, мне перо, бумагу

Да стол придвинь, я скоро лягу [3].

И тут она смягчается, понимает, что она просто обидела самого дорогого для нее человека (няню) своими резкими ответами и жестом: «*Прости!*»

И вот тут начинается... Татьяна одна. Все тихо. Светит ей луна.

Облокотясь, Татьяна пишет.

И всё Евгений на уме,

*И в необдуманном письме
Любовь невинной девы дышит [3].*

Татьяна уже ничего не замечает. Тут начинается абсолютная агония с пересохшим ртом, с абсолютно высохшими глазами: «Погибну я. Мне всё равно». Это уже, скорее, Катерина из «Грозы», которая «ухнула» с того самого утеса вниз...

Вдруг Таня срывается:

*Пуская погибну я, но прежде
Я в ослепительной надежде... [3].*

Она впервые признается, и это ее томит, жжет. Она вся горит, пылает внутри, там настоящий расплавленный металл!

*Блаженство темное зову,
Я негу жизни узнаю,
Я пью волшебный яд желаний... [3].*

Это гениально у Чайковского сделано: после яркого форте вдруг — пианиссимо. «Я пью волшебный яд желаний!» Вот она, нега жизни: влюбленной быть, любить, со всей страстью отдаваться этому чувству. В ней проснулось желание быть с Онегиным, соединиться с ним всем своим существом. Это для девочки из дворянской семьи в то время было просто невероятно! И она бросается в это чувство:

*Я пью волшебный яд желаний,
Меня преследуют мечты:
Везде, везде передо мной
Мой искуситель роковой... [3].*

Она абсолютно обожествила Онегина. Он — ее роковой искуситель. И она бросается к столу и пишет, пишет, макает перо в чернильницу, руки дрожат. Она говорит:

*Я дождалась, открылись очи!
Я знаю, знаю, это он [3].*

Она искушена! Вот почему Татьяна так с няней осторожно начинает разговор: он ее искусил, подвиг на эмоции, которые ей были незнакомы. Она не имеет понятия об этих чувствах, и вдруг в ней все забурило! Она увидела этого красавца, этого светского льва, в котором, с ее точки зрения, всё было прекрасно. Это на грани греха, и для нее это, конечно, страшно. Татьяна — чистый и, очевидно, очень верующий и ангельски не замутненный душою человек. И вдруг — *искуситель роковой*. Видимо, в какой-то момент она понимает, что открыла в письме слишком много, дала слишком много чувства: Онегина

такой выплеск может испугать. «Реальные бытовые нормы поведения русской дворянской барышни начала XIX века делали такой поступок немислимым: и то, что она вступает без ведома матери в переписку с почти неизвестным ей человеком, и то, что она первая признается ему в любви, полностью выводило ее за рамки всех норм приличия» [4].

Онегин же, прочитав столь бурное начало, вполне мог запросто взять письмо и порвать его. А потом сделать то, о чем она напишет: «...презреньем наказать». И она комкает написанное: «Нет, всё не то, начну сначала. Ах, что со мной?» То есть ее сознание и чувства находятся в явном противоречии. Более того — она боится своих собственных чрезмерных эмоций, которые хлещут через край. И Татьяна немного «приземляет» себя, снова берет себя в руки:

Не знаю, как начать...

(Задумывается, потом снова начинает писать.) [3].

Музыка П. И. Чайковского подчеркнуто ритмична, поэтому вокалисту необходимо показать этот ритм, оправдать композиторские намерения. Он дает уменьшенные или октавные интервалы, следовательно, перед исполнителем и режиссером стоит задача музыкально-драматическая — найти этому оправдание. И этому есть объяснение: она пишет пером. Никакого нажима, никакого педалирования. У зрителя должно быть ощущение естественности действия; никакой нарочитости. Это помогает понять, что значит писать пером: очень равномерно, даже монотонно, постоянно макая его в чернильницу, без нажима, чтобы не оставить кляксу или пометку. Вот поэтому такая музыка!

Она уже ясно представляет себе картину своей несчастной доли: дальнейшего прозябания в деревне. Она готова повторить судьбу своей матери, которая сначала, «читая книги, волновалась», а потом смирилась:

По сердцу я нашла бы друга,

Была бы верная супруга и добродетельная мать... [3].

Вот оно! Вот ее грядущая судьба, она ее себе очень хорошо представляет. И вдруг:

Другой!.. Нет, никому на свете

Не отдала бы сердца я!

То в вышнем суждено совете,

То воля неба: я твоя! [3].

В вокальной партии «срывается» нота. Она и должна срываться. Никаких вокальных красот! Заметим, в первый раз Татьяна обращается к Евгению на «ты». Она уже себе представляет их счастливую супружескую жизнь, иначе

зачем бы ей няню пытаться о ее венчании? Она считает, что услышала этот глас Божий. Для Татьяны в Онегине сейчас и заключен весь смысл ее жизни. Все лучшее, что есть в ней, что есть в ее сердце, в ее душе, в ее мечтах об идеале, в ее мечтах о самом прекрасном, самом лучшем человеке, которого она все-таки всегда надеялась в жизни встретить, прежде чем станет жить как *«верная супруга и добродетельная мать»*. Онегин для нее — весь мир. И ему она вручает свою судьбу.

Все это — тоже не вставая с постели. И это очень верное режиссерское решение. Это ее мир: детская комната, альков, кровать, книги, трюмо, чернильница, перо, подушка, в которую она плачет и которой поверяет свои мысли [5].

Только при таком решении и такой драматургии сцены не возникнет коммуникационного конфликта между двумя интерпретациями: той, к которой привык зритель, которая для него узнаваема, и той, которую предлагает режиссер [6]. Ведь режиссер как интерпретатор оперного произведения выступает лишь посредником между автором, исполнителями и зрителями. В этой сложной коммуникативной цепочке режиссеру отводится важная сотворческая роль. При этом сотворчество у него дуальное: с одной стороны — с автором произведения, с другой — со зрителем, как конечным звеном коммуникативной цепочки. И сложность режиссерского решения заключена как раз в том, чтобы максимально точно («исторически достоверно») [7] передать замысел автора и, одновременно, соответствовать картине мира, современным ценностным установкам, ожиданиям зрителя. Именно поэтому так важна грамотная драматургия как целой постановки, так и каждого ее отдельного фрагмента (сцены в данном случае), верное режиссерское решение, тем более, что оперная сцена представляет собой произведение, где в диалог вступают тексты и смыслы, заложенные в них автором литературного источника, автором либретто, автором музыки. И смысловывление, позволяющее анализировать смысловые интенции оперных произведений в контексте конкретно-исторической ситуации, лежит, прежде всего, на режиссере.

ЛИТЕРАТУРА

1. Густякова Д. Ю. Анахронизм как принцип репрезентации классической оперы в современной культуре / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 3, Т. 1. С. 224–229. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anahronizm-kak-printsip-reprezentatsii-klassicheskoy-opery-v-sovremennoy-kulture/viewer> (дата обращения: 01.02.2020).
2. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. URL: <https://www.litres.ru/konstantin-sergeevich-stanislavskiy/moya-zhizn-v-iskusstve6686901/chitat-onlayn/page-35/> (дата обращения: 01.02.2020).

3. Евгений Онегин» Чайковского П. И. Оперное либретто / ред. И. Уварова. Второе издание. М.: Гос. муз. изд-во. 1963. URL: <https://www.stihi.ru/2010/11/22/511> (дата обращения: 01.02.2020).
4. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарии. Гл. 3. Ч. 4. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/lotman/onegin-kommentarij/onegin-comments-3-4.htm> (дата обращения: 01.02.2020).
5. Казарновская Л. Ю. Оперные тайны. М.: АСТ, 2019. 352 с. (Классика лекций).
6. Бараш Л. А. Интерпретация классики в постмодернистской культуре // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-klassiki-v-postmodernistskoy-kulture/viewer> (дата обращения: 01.02.2020).
7. Фомина В. П. Проблемы современной вокальной интерпретации ранней итальянской оперы XVII века // Вестник МГУКИ, 2011, № 1 (13). С. 228–232. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-sovremennoy-vokalnoy-interpretatsii-ranney-italyanskoj-opery-xvii-veka/viewer> (дата обращения: 01.02.2020).

REFERENCES

1. Gustyakova D. Yu. Anaxronizm kak princip reprezentacii klassicheskoy opery` v sovremennoj kul` ture / D.Yu. Gustyakova // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2014. № 3, Т. 1. S. 224–229. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/anahronizm-kak-printsip-reprezentatsii-klassicheskoy-opery-v-sovremennoy-kulture/viewer> (data obrashheniya: 01.02.2020).
2. Stanislavskij K. Moya zhizn` v iskusstve. URL: <https://www.litres.ru/konstantin-sergeevich-stanislavskiy/moya-zhizn-v-iskusstve-6686901/chitat-onlayn/page-35/> (data obrashheniya: 01.02.2020).
3. «Evgenij Onegin» Chajkovskogo P. I. Opernoe libretto / red. I. Uvarova. Vtoroe izdanie. M.: Gos. muz. izd-vo. 1963. URL: <https://www.stihi.ru/2010/11/22/511> (data obrashheniya: 01.02.2020).
4. Lotman Yu. M. Roman A. S. Pushkina «Evgenij Onegin». Kommentarii. Gl. 3. Ch. 4. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/lotman/onegin-kommentarij/onegin-comments-3-4.htm> (data obrashheniya: 01.02.2020).
5. Kazarnovskaya L. Yu. Operny` e tajny`. M.: AST, 2019. 352 s. (Klassika lekciy).
6. Barash L. A. Interpretaciya klassiki v postmodernistskoj kul` ture // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina, 2016. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/interpretatsiya-klassiki-v-postmodernistskoy-kulture/viewer> (data obrashheniya: 01.02.2020).
7. Fomina V. P. Problemy` sovremennoj vokal` noj interpretacii rannej ital` yanskoj opery` XVII veka // Vestnik MGUKI, 2011, № 1 (13). S. 228–232. URL: <https://>

cyberleninka.ru/article/n/problemny-sovremennoy-vokalnoy-interpretatsii-ranney-italyanskoy-opery-xvii-veka/viewer (data obrashheniya: 01.02.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

Каминская Е. А. — д-р культурологии, проф., проф., kaminskayae@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

Kaminskaya E. A. — Dr. Habil., Prof., kaminskayae@mail.ru

УДК 78.072.2; 781

ОСНОВЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЗНАКА (ЧАСТЬ 1)

*Мальцев С. М.*¹

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

В статье изложены основные предпосылки и аксиоматика концепции музыкального знака. В качестве исходного семиотического определения знака избирается определение Ч. Пирса, согласно которому знаком признается нечто, заменяющее для кого-либо что-либо по некоторому свойству или способности. Денотатом музыкального знака признается эмоция (музыка — язык чувств). В музыке встречаются знаки-иконы, индексы, условные знаки и символы. Основным и важнейшим видом знака является знак-икон. Информация в музыке передается путем соозначения разных типов знаков. Излагаются важнейшие признаки, по которым можно судить интроспективно о собственной эмоции и, в восприятии, об эмоциях другого человека. Среди таких признаков — физиологические вегетативные изменения, изменения сенсорных восприятий внешнего мира, выразительные движения, речь и ее темпоральные, акустические, логико-семантические характеристики. Исследуется также распознавание эмоций по их симптомам. Для распознавания существенно знание ситуации, в которой находится человек.

Ключевые слова: Ч. Пирс, знак, икон, индекс, условный знак, символ, речь, выразительные движения.

FUNDAMENTALS OF THE THEORY OF MUSICAL SIGN (PART 1)

*Maltsev S. M.*¹

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

The article expounds the main prerequisites and axiomatics of the musical sign concept. As the initial semiotic definition of a sign, the one of Ch. Pierce is chosen, according to which a sign is recognized as anything that replaces something else for someone by some property or ability. The denotate of a musical sign is an emotion (music is the language of feelings). In music there are signs-icons, indexes, conventional signs and symbols. The main and most important type of sign is icon. Information in music is transmitted

by co-designating different types of signs. The most important features are expounded by which one can judge introspectively about one's own emotions and in perception about the emotions of another person. Among these features are physiological vegetative changes, changes in sensory perceptions of the external world, expressive motions, speech and its temporal, acoustic, logical and semantic characteristics. The recognition of emotions by their symptoms is also investigated. For recognition, it is essential to know the situation in which a person is located.

Keywords: Ch. Pierce, sign, icons, index, conventional sign, symbol, speech, expressive motion.

Изложим сначала основные предпосылки или аксиоматику нашей концепции музыкального знака.

В качестве исходного общесемиотического определения знака, от которого мы отталкиваемся, избираем достаточно широкое определение Ч. Пирса, согласно которому знаком признается нечто, заменяющее для кого-либо что-либо по некоторому свойству или способности. С этим определением неэклектически связана пирсовская же традиционная общесемиотическая классификация знаковых типов на: **иконы**, для которых характерно некоторое сходство означающего и означаемого в знаке; **индексы**, для которых характерна естественная причинная связь означающего и означаемого в знаке; и **символы**, для которых характерна произвольно установленная связь между означающим и означаемым. Р. Якобсон трактует эту классификацию следующим образом: «...можно сказать, что для воспринимающего индивида знак-индекс ассоциируется с обозначаемым объектом в силу действительно существующей между ними в природе связи, иконический знак — в силу фактического сходства, тогда как между знаком-символом и объектом, к которому он отсылает, никакой природно-обусловленной связи не существует. Знак-символ является знаком объекта “на основании соглашения”. В основе отношения между разнообразными символами одной и той же системы лежат традиционные правила. Связь эта между чувственно воспринимаемым **означающим** символа и мысленно постигаемым (переводимым) **означаемым** этого символа основана на согласованной заученной, привычной ассоциации. Таким образом, знаки-символы и знаки-индексы находятся с объектом в отношении ассоциации (искусственной в первом случае, естественной во втором), а сущность иконического знака состоит в сходстве с объектом. С другой стороны, знак-индекс, в противоположность иконическому знаку и знаку-символу, с необходимостью предполагает действительное присутствие обозначаемого объекта. Строго говоря, основное различие между

знаками трех видов заключается скорее в иерархии их свойств, чем в самих свойствах. Так, согласно Пирсу, любая картина “достаточно условна в способе изображения”, и в той мере, в какой “условные знаки способствуют сходству”, такой знак можно рассматривать как **иконический символ**» [1, с. 83].

Эта гибкая и диалектичная классификация нуждается, с нашей точки зрения, в уточнении только в одном пункте: в различении **простых условных знаков**, имеющих произвольную связь между означающим и означаемым знака, и **собственно символов**, у которых связь между означающим и означаемым сохраняет иконический рудимент мотивации (например, весы, как символ правосудия, не могут быть произвольно заменены каким-либо другим предметом, скажем, метлой или ботинками) и для которых характерна ярко выраженная «несоразмерность» означающего и означаемого, большая емкость заложенного в них смыслового содержания. Относительно последних Ю. М. Лотман пишет: «Символ отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента, определенным подобием между планами выражения и содержания» [2, с. 199]¹. Мы сразу же здесь отграничиваемся от мистической трактовки символа [5], которую встречаем в некоторых музыкально-эстетических концепциях [6, с. 333–341], полагая, что научный взгляд на проблему семиозиса не может включать мистику или спекуляцию на ней.

Нужно иметь в виду, однако, что предложенная здесь классификация имеет не абсолютный, а в известной мере условный характер, предполагая возможность иерархии переходных типов знаков, сочетающих одновременно различные свойства, что можно видеть и на примере музыкальных знаков.

Денотат музыкального знака нам хорошо известен из опыта: широчайшее распространение — от Ж.-Ж. Руссо до А. Веберна — определения музыки как «языка чувств» или «языка эмоций» указывает на *эмоции* как на конечный денотат музыкальных знаков и их комплексов. За этим определением стоит опыт всего человечества, и было бы странным с этим не считаться. На этот коллективный опыт мы опираемся и из него исходим в нашем исследовании.

Известная нам также из опыта способность музыки передавать информацию о картинах, об идеях и мыслях человека никоим образом не противоречит признанию эмоции в качестве основного денотата музыкального знака: любая идея или мысль, переданная средствами музыки, всегда эмоциональна, а сама передача информации осуществляется здесь опосредованно, через особую точность эмоционального настроения.

С признанием эмоции в качестве основного денотата музыкального знака связано априорное интуитивное признание *тотальной знаковости* музыкальной ткани. Чтобы установить это, нам совсем не нужно обращаться

¹ См. также сходные точки зрения в работах: [3, с. 120–130; 4, с. 131–134].

к свойствам вербального языка и речи и затем дедуктивным способом искать эти свойства в звучащей музыке. Знакомый каждому обыденный пример — настройка радиоприемника — со всей определенностью показывает, что мы способны мгновенно воспринимать эмоциональную информацию, которая несет музыка, из любой произвольно вычлененной синтагмы музыкальной ткани. И такое наше включение в коммуникацию происходит ничуть не с меньшей оперативностью, нежели аналогичное включение в словесное сообщение, зачитываемое диктором на известном нам языке. Отсюда вытекает и наше понимание музыкального знака как любого воздействующего выразительного средства музыки, передающего своим воздействием информацию о чем-то отличном от него самого².

И, наконец, последняя предпосылка, от которой мы отталкиваемся в построении нашей концепции, — признание определенной шкалы (или параметров) подобия (философы сказали бы изоморфизма или гомоморфизма), определенных и реально существующих общих свойств (*tertium comparationis*) между музыкой как акустическим и протяженным во времени феноменом, с одной стороны, и ее реальными жизненными прототипами³ — с другой.

Музыкознание за всю историю своего существования накопило огромное количество частных или систематизированных в специальные учения наблюдений о сходстве речевой и музыкальной интонации⁴. Не меньшее количество наблюдений сделано в музыкознании и над подобием ритма выразительных движений человека, ритмов ходьбы, бега, рабочих движений, вегетативных эмоциональных реакций (частота пульса, дрожь) и музыкального ритма (об этом: [24; 25, с. 277, 283; 26, с. 382–391; 27, с. 167, 190–192, 198, 229; 22]). Реальная общность параметров музыки и внемузыкальной действительности становится ясной, в частности, из предложенного В. В. Медушевским разграничения **специфических**, т. е. свойственных одной только музыке, и **неспецифических** средств музыкальной выразительности [10, с. 34–40], согласно которому к специфическим причисляются только лад и гармония, а к неспецифическим — темп, ритм, контрапункт (например, диалог и полилог в речи), динамика, артикуляция, фразировка и все остальные выразительные средства.

² Аналогичные или же сопоставимые точки зрения в см. работах: [7, S. 114; 8; 9; 10; 11; 12; 13].

³ Важнейшими из последних являются: человеческая речь, выразительные движения и эмоциональные вегетативные реакции (пульс, дрожь и т. п.).

⁴ См. литературу о музыкальной риторике: [14; 15; 16; 17; 18; 19]; см. также ряд других работ, принадлежащих перу известных отечественных ученых: [20; 21; 22; 23, с. 17–20] и мн. др.

Эмоция как денотат музыкального знака

Констатация, что эмоция является основным денотатом музыкального знака — это только первый шаг к пониманию музыкального семиозиса. Вторым важнейшим шагом является ясное понимание, каким образом и художник, и мы, воспринимающие произведение искусства, получаем информацию об эмоциональных процессах. Несмотря на огромную роль в этом интуиции, многое в регистрации нами эмоциональных процессов в экспериментальной психологии уже серьезно изучено, и было бы неправильным обойти этот опыт. Попробуем обобщить данные, накопленные в науке.

Начнем с определения самой эмоции. Таких определений в психологии много. Приведу два полярных, намечающих антиномию среди ряда других определений.

Одно из известных парадоксальных определений эмоции, высказанных в конце XIX века, принадлежит В. Джемсу — американскому философу и представителю функционального направления в американской психологии. По его мнению, эмоция является *не причиной* сопутствующих эмоции физиологических и двигательных реакций человеческого организма, а их *следствием*: «Мы опечалены, потому что мы плачем, приведены в ярость, потому что бьем другого» [28, с. 288]. Сходную гипотезу выдвинул и датский анатом Г. Ланге, утверждая, что эмоции возникают как следствие изменений сосудистой (вазомоторной) системы. Обе эти близкие точки зрения носят в психологии название гипотезы Джемса – Ланге⁵.

Иное, противоположное определение эмоции находим у П. В. Симонова, посвятившего изучению эмоций ряд трудов: «Эмоция есть отражение мозгом потребности и вероятности ее удовлетворения в данный момент» [30, с. 46]. В этой концепции сознание выступает в качестве психической первопричины, а сосудистые (вазомоторные), двигательные и иные симптомы эмоции выступают в качестве следствия этой первопричины. Эта концепция получила в современной психологии название информационной теории эмоций. Из этого информационного понимания эмоции мы исходим в дальнейшем при построении теории музыкального знака.

К этому определению эмоций примыкает и концепция об особых *художественных эмоциях*, развиваемая С. Х. Раппопортом [31]. Для таких эмоций характерны ретроспективность, типизированная конкретность, связанная с процессами художественного перевоплощения, лежащего в их основе. Это — художественные *модели* обыденных эмоций. Музыка (и искусство вообще) передает информацию не об обыденных эмоциях, а об эмоциях худо-

⁵ Эта парадоксальная гипотеза не получила впоследствии в психологии экспериментального подтверждения [29, с. 321–322].

жественных, во многом схожих с обыденными, но в то же время и определенным образом отличающихся от них⁶. Испытывающий эмоции ревности, Отелло не душит на сцене по-настоящему актрису, играющую роль Дездемоны, но зритель верит, что Отелло действительно ее душит.

Для информационной теории эмоций характерна (1) естественная, существующая в природе связь между причиной и следствием, между самой эмоцией и ее симптомами, как и (2) действительное соприсутствие между внешними проявлениями — симптомами эмоции — и самой эмоцией⁷.

Рассматривая выразительные средства музыки с позиций семиотики как знаки, а эмоции (обыденные в реальной жизни или художественные в искусстве) как конечный денотат этих знаков, мы понимаем, что процесс выражения эмоций человеком заслуживает при исследовании музыкального семиозиса самого пристального внимания. Чем точнее будут наши индуктивным образом полученные представления о том, как именно выражаются симптомы эмоции у человека, тем прочнее на этих «кирпичах» будет построена психофизиологическая основа теории музыкального знака.

Перед нами встает задача обзора современных научных данных о выражении эмоций человеком. Такой обзор, в принципе, мог бы быть освещен с разных точек зрения: с антропогенетической, физиологической, медицинской, психологической, социологической и др. Имея в виду тему настоящей статьи, определим, что здесь все названные аспекты интересуют нас, в конечном счете, лишь постольку, поскольку они помогают выявить те стороны выражения эмоций, которые *может интроспективно наблюдать у себя сам художник* (композитор, исполнитель, поэт, драматический актер, танцор, живописец), равно как и наблюдать проявления эмоций у других людей, и использовать в дальнейшем свои наблюдения в качестве материала в художественном творчестве.

Выражение эмоций у человека — сложный многокомпонентный процесс, в котором отдельные стороны выражения тесно связаны между собою либо причинной связью, либо взаимно дополняют друг друга. Научная абстракция, необходимая для анализа любого сложного явления, позволяет нам дифференцировать отдельные стороны выражения эмоций.

Выделим четыре следующих:

1. физиологические вегетативные изменения;
2. изменения чувственных (сенсорных) восприятий окружающей действительности;

⁶ В древнеиндийской и современной традиционной индийской эстетике различие между обыденными эмоциями и эмоциями художественными выражается понятием «раса». См.: [32; 33].

⁷ Отсылаю к взглядам Ч. Пирса — Р. Якобсона на знаки-индексы.

3. выразительные движения;
4. речь.

Рассмотрим их в отдельности, обратившись к специальной психологической литературе. Подчеркнем, что большинство приведенных в нашем обзоре данных были получены в специально поставленных психологических экспериментах. Мало того, часть этих данных была получена при исследовании уникальных, реальных, опасных для жизни критических ситуаций и даже катастроф, в которых погибли люди, и действий операторов (летчиков-испытателей, будущих космонавтов, подводников и др.) в поисках выхода из таких ситуаций.

1. Физиологические вегетативные изменения

Важнейшей общей характеристикой выраженности эмоций является нарушение вегетативных функций, к числу которых относят изменения мышечного тонуса, частоты сердечного ритма, артериального давления; сужения и расширения сосудов; скорости, амплитуды и ритма телодвижений; температуры тела, потоотделения, диаметра зрачка, секреции слюны, работы пищеварительных органов, электрической активности мозга; изменения химического и гормонального состава крови, мочи, слюны; изменения основного обмена веществ [34, с. 151]. Хотя не все из перечисленных симптомов эмоции воспринимаются человеком субъективно у себя либо распознаются у других индивидуумов, эти скрытые от непосредственного наблюдения факторы оказываются причиной более явных, уже регистрируемых актом непосредственного восприятия изменений [35, с. 638, 640]. Эти изменения уже доступны непосредственному наблюдению, а потому должны нас интересовать.

Одним из таких явных и весьма показательных для распознавания эмоций факторов является дыхание. Чарльз Дарвин в своем не потерявшем по сей день научного значения капитальном труде «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) делает целый ряд тонких замечаний по поводу связи характера дыхания человека с той или иной эмоцией [36, с. 800]. Так, при унынии дыхание становится замедленным, слабым, часто прерывается глубокими вздохами; в горе человек то забывает дышать, то дышит глубоко, то дыхание его становится судорожным, и он «задыхается от горя» [36, с. 800–801]; смех сопровождается глубоким вздохом, затем следуют короткие прерывистые судорожные сокращения диафрагмы и грудной клетки: человек смеется, «держась за бока» [36, с. 84]; при решимости, подготовке к активному действию обычно следует глубокий вздох, а затем сильное сокращение грудной клетки [36, с. 835]; в состоянии ярости дыхание становится прерывистым: человек «задыхается от гнева» [36, с. 839]; при пренебрежении имеет место легкий выдох и фырканье [36, с. 849]; в момент удивления де-

лается сильный вздох, как и при решимости, затем идет перерыв в дыхании, затем дыхание становится очень тихим и спокойным — «дыхание замирает» [36, с. 868]; при испуге дыхание на время прекращается, затем, при возобновлении, — становится тяжелым и затрудненным [36, с. 873–874]; при стыде нарушается дыхательный ритм [36, с. 893]. Другим важным самодиагностируемым вегетативным симптомом эмоции является ускорение или замедление пульса (тахи- или брадикардия): «и сердце бьется в упоенье» (Пушкин), или же, как говорится, от избытка чувства «сердце замирает». Такие изменения пульса могут наблюдаться и при положительных, и при отрицательных эмоциях, например при испуге. Регистрируется субъектом у себя и изменение кровяного давления при эмоциональном стрессе: в критических ситуациях кровь начинает «стучать в висках». При этом отдельно из ускорения или замедления пульса эмоция не распознается. Для ее распознавания требуется еще *знание ситуации*, в которой находится человек.

2. Изменения сенсорных восприятий внешнего мира

Второй группой симптомов выражения эмоций у человека является изменение сенсорно-чувственного восприятия внешнего мира: изменяется (снижается или активизируется) фиксация доходящих до организма впечатлений [37, с. 63; 38]. Причиной этих изменений является, по-видимому, регистрация субъектом целого ряда физиологических изменений функционирования своего организма: происходит как бы частичная переориентация сознания от восприятия явлений внешнего мира к восприятию своего «микромира», своего «материального я» [34, с. 173; 35, с. 640]. Установлено, например, что изменение эмоционального фона обычно сопровождается изменениями зрачка. Вследствие этого изменяется зрительный фокус, отчего предметы могут казаться расплывчатыми, нечеткими, искаженными. Здесь — истоки искусства импрессионистов. Изменяется и цветовая чувствительность. Установлено, что красный цвет возбуждает, желтый радует, зеленый успокаивает, синий угнетает, фиолетовый беспокоит. Отсюда и обратная связь: находясь в определенном эмоциональном состоянии, человек «окрашивает мир» в определенные цвета⁸. Изменяется и восприятие времени. Время, наполненное приятной и интересной деятельностью, кажется короче, нежели проведенное просто в ожидании. При ретроспекции, воспоминании соотношения, однако, могут быть обратными [41, с. 868; 42]. Изменяется и восприятие речи: при эмоциональном возбуждении оно примитивизируется, из целена-

⁸ Недаром говорят: «черная тоска», «видеть мир сквозь розовые очки», или, как в тексте популярной песни Ю. Милютин из кинофильма «Сердца четырех»: «Всё стало вокруг голубым и зеленым» [39, с. 280; 40, с. 104].

правленной деятельности по извлечению смысла⁹ превращается в инертное, неконтролируемое сознанием автоматическое (эхолалическое) повторение слов, услышанных в чужой речи, с характерной поверхностной оценкой воспринимаемых высказываний и нарушением их смыслового анализа. Одни и те же фразы в состоянии эмоционального напряжения могут восприниматься как бессмысленные, а в спокойном состоянии — как осмысленные [37, с. 64; 43, с. 111]. Наконец, изменяется и общий объем воспринимаемых сенсорно сигналов: в спокойном состоянии этот объем выше, нежели при отрицательных эмоциях или при состояниях угнетения [40, с. 192, 105; 44, с. 14].

3. Выразительные движения

Роль выразительных движений (мимики и пантомимики) в выражении эмоций хорошо известна всем нам из повседневного опыта, поэтому нет необходимости останавливаться на этом слишком подробно. Определяющую роль играют мимика и пантомимика в искусстве танца. Кинетические акты, жестикуляцию в обыденной жизни, по-видимому, можно рассматривать как прорывающиеся наружу произвольные реакции, отражающие определенный вид внутренней деятельности, возникающей, в свою очередь, в ответ на эмоциональный раздражитель [45, с. 23]. Отметим сразу же, что обыденные эмоции хорошо распознаются как по одной мимике [34, с. 165, 169–170], так и по совокупности мимики и жестов, в результате чего может быть получена весьма разнообразная информация об эмоциях другого человека [45, с. 23]. Отмечается, что в условиях эмоционального стресса роль мимики и жеста оказывается более значительной, индивидуализированной и менее регламентированной [45, с. 28]. Так, например, для состояния ярости характерны резкие движения рук, топанье ногами, бесцельные движения, стремление к разрушению; в страхе или ужасе человек вскидывает руки, потом как бы припадает к земле; его движения судорожны, наблюдается дрожь (тремор) [36, с. 873–874; 35, с. 638–639]. В выразительных движениях, касаниях, поглаживаниях и т. п. в значительной степени отображаются эротические эмоции. Эротический акт в этом смысле есть физиологически обусловленная совокупность выразительных движений, причиной которых выступает эмоциональное переживание¹⁰.

В целом же выразительные движения в искусстве, в частности движения танцора, являются одним из важнейших составляющих фундаментального

⁹ Описание нормального восприятия речи находим в книге Е. В. Назайкинского: [22, с. 267–268].

¹⁰ См.: [46; 47]. Анализ эротических выразительных движений и специфика их отображения в музыке сделан автором в монографии: [48, с. 263–324].

античного понятия *мимезис*: говоря словами Платона, «выражение с помощью тела — это подражание тому, что выражает тело, которому подражаешь» [49, с. 660–661].

4. Речь

Особо важной группой симптомов выявления эмоций у человека являются симптомы, связанные с речевой деятельностью. Взгляд на проблему в антропогенетическом аспекте показывает, что эмоциональная окраска человеческой речи в значительной мере сохранила сходство с голосовой реакцией животных [40, с. 99]. Как и у животных, у человека через интонацию выражается отношение индивида к ситуации [50, с. 524]. Отсюда ясно, какое значение для понимания эмоции имеет знание ситуации, в которой находится человек. В процессе эволюции от животных, включая приматов, к человеку переходным типом вокализации были так называемые *лалии* — неартикулируемые или полуартикулируемые звуки, из которых потом произошла артикулированная речь. Звуки речи, согласно некоторым предположениям, возникли как часть мимико-пантомимического комплекса, сопровождавшего обычно состояние повышенной эмотивности. Впоследствии звуки приобрели самостоятельное значение и стали употребляться и в отсутствии аффекта [50, с. 523]. Чрезвычайно важно следующее: речевой аппарат человека, согласно предположению Дарвина, в значительной степени развился ради выражения эмоций. В некотором смысле это единственный специальный орган для выражения эмоций у человека и животных [36, с. 913].

Поэтому не вызывает удивления хорошо известный из повседневного опыта такой факт: человек способен совершенно точно определять как степень возбуждения, так и вид эмоции говорящего в случаях, когда вся информация об эмоциях содержится только в акустико-фонетическом уровне речи, а в семантике высказывания нет никаких указаний на этот счет. Это подтверждается целым рядом данных экспериментальной психологии, в силу чего многие психологи признают речевые проявления одним из самых информативных показателей для распознавания эмоций. Укажем здесь лишь на два особо важных в этом отношении фактора. Установлено, что вегетативные показатели эмотивности, обладающие наибольшей лабильностью и изменчивостью, характеризуют в основном кратковременные эмоциональные реакции, в то время как сдвиги в электромиограмме речевой мускулатуры характеризуют более стойкие и глубокие эмоциональные сдвиги [51, с. 238]. Установлено также, что при эмоциональном возбуждении у человека почти полностью отсутствуют ложные проявления и маскировки в речи и наблюдается высокая естественность голоса [44, с. 12].

Различают два пути выявления эмоций в речи: интонационно-фонетиче-

ский и вербально-понятийный. Оба пути тесно связаны и взаимообусловлены. Согласно воззрениям некоторых лингвистов, средства выявления эмоций при речевой коммуникации объединяются в так называемый «эмоциональный язык», в котором различают две стороны: вокализацию и голосовые качества. К вокализации причисляют: а) «характеризаторы» — смех, плач, шепот; б) «классификаторы» — изменения интонации. К голосовым качествам относят языковые признаки артикулируемой речи — тон, тембр и т. д. [52, с. 21]. К «эмоциональному языку» также иногда причисляют и некоторые лексические и грамматические элементы, которым ситуативный контекст сообщил эмотивность, не присущую им в языке, а также кинетические явления (мимику, жесты, выразительные движения), сопровождающие речь. Все эти средства, будучи различимы по своей материальной субстанции, служат одной и той же цели — максимальной информативности речи, без чего общение людей было бы затруднительным [53, с. 28]. Эти дополнительные средства выражения эмоций косвенно информируют нас и о ситуации, в которой находится человек. Приведу яркий пример выявления эмоций посредством «эмоционального языка» в записи врача: «В пятиминутном акте общения пациентки с врачом были замечены и зарегистрированы следующие паралингвистические явления: (1) паузы, их продолжительность, их значения; (2) вдохи и выдохи (с глоточным сжатием и без него), их продолжительность, их значения в передаче эмоционального состояния пациентки; (3) интенсификация гласных и согласных, продление и сила их звучания; (4) назализация, заполняющая паузы (так называемое «мэканье»); (5) прерывистость в подаче речи, вызванная эмоциональным состоянием человека (например, слезами); (6) ускорение и замедление темпа, вызываемое различными состояниями человека: спокойствием, нервозностью и т. д. (очень любопытно в этой связи одно из зарегистрированных ускорений темпа, вызванное чувством стыда, обиды); (7) шепот, крик в акте общения; (8) сужение и расширение диапазона голоса при передаче информации, степень его сужения и расширения; (9) повышение и понижение основного тона и степень его повышения и понижения; (10) полнокровность звучания речи, вызванная степенью раскрытия рта; (11) сдавленность звучания речи, вызванная артикуляцией звуков с почти закрытым ртом и как результат эмоционального состояния; (13) неразборчивость и предельная слитность речи, вызванная ослаблением активности органов речи, принимающих участие в артикуляции (при подавленности) и т. д.» [53, с. 28].

Согласно концепции «эмоционального языка», вербальный слой языка обычно несет информацию о предметно-логическом и ситуационном содержании высказывания, а «эмоциональный язык» (то есть комплекс паралингвистических средств) несет информацию об отношении субъекта к переда-

ваемой информации, ее эмоциональной оценке. Б. В. Асафьев писал: «Мы говорим “слова текут”, если понимаем, что за чередованием слов в тоне речи звучит, переливаясь тончайшими оттенками смысла, эмоциональное отношение к высказываемому словами» (курсив мой — С. М.) [54, с. 162]. Ряд аналогичных высказываний, принадлежащих видным лингвистам, приводит Л. И. Тимофеев [55, с. 233–236]. Психологами установлено, что чем менее эффективны логические доводы говорящего, тем более эмоциональной становится его речь [22, с. 272; 40, с. 107]. Но могут быть и обратные случаи, когда информация об эмоциях оказывается заключенной в понятия и передается с помощью основных средств языка; интонация же принимает на себя часть предметно-логической (ситуативной) информации. Так бывает, по крайней мере, в двух типичных случаях: когда интонация выступает в роли «заместительницы» отсутствующих в фразе слов (например: «дойдет письмо?» вместо «дойдет ли письмо?», где первый вопрос должен звучать интонационно более настойчиво), и при логическом ударении (например: «вы пойдете?» или «вы пойдете?») [22, с. 293–302]. Поэтому интонационный и вербальный пути передачи информации не так просто разделить даже в плане научной абстракции. К этим трудностям добавляется еще одна (и немалая): проблема теснейшей и непосредственной связи речи с вегетативно-физиологическими путями выражения эмоций и, прежде всего, с дыханием.

Рассмотрим теперь имеющиеся данные о темпоральной, акустической и логико-семантической характеристиках речи как выразительницы эмоций.

4.1. Темпоральные характеристики речи

К ним относят соотношение средней длины отрезка речи и пауз: темпа артикулирования и скрытой (латентной) реакции на вопрос. Относительно первой из названных характеристик установлено, что при эмоциональном возбуждении нарушается темпоральная оформленность сообщения в единое целое, выражающаяся в большей, чем обычно, прерывистости речи за счет появления частых и длительных поисковых пауз [37, с. 83]. Средняя длина пауз имеет тенденцию к увеличению [43, с. 110; 56, с. 107], а средняя длина отрезка речи обычно сокращается, что особенно характерно для индивидуумов тормозного типа [43, с. 110] или для раздраженных, агрессивно настроенных операторов (сокращение на 5–15 %) [44, с. 14]. Соответствуют этому данные, полученные другими исследователями, в связи с чем делаются попытки определения эмоций и темперамента по этому показателю. Отмечается, что короткая средняя длина отрезка речи характерна для разгневанных, возбужденных субъектов, длинная — для медленных, религиозных людей, сибаритов, любящих уют и удобства [22, с. 291]. Отношение общего времени пауз к их количеству у людей возбудимого типа имеет тенденцию к уменьше-

нию, а у испытуемых тормозного типа — к увеличению. Что касается темпа артикулирования, под которым понимается отношение количества слогов и высказываний ко времени, потраченному на их произнесение, то установлено его увеличение при эмоциональном возбуждении у всех испытуемых независимо от типов их нервной деятельности [43, с. 110]. По другим сведениям, отмечается увеличение темпа артикулирования за счет уменьшения пауз на 15–25 %. При утомлении отмечается его уменьшение за счет увеличения длительности пауз, при депрессии — близость к норме [44, с. 13]. При стремлении к выразительности речи (например, при художественном чтении) меняется соотношение гласных и согласных; значительно увеличивается длительность гласных: в стихах на месте нормативных стоп появляются спондеи, так что основная единица фонетического уровня — слог — приближается по своим характеристикам к музыкальному звуку («чтение нараспев») [22, с. 261–262]. Скрытый период реакции на запрос у раздражительных, агрессивно настроенных операторов сокращается до минимума, увеличивается число прерываний оператором поступающих сообщений своим комментарием [44, с. 14]. По другим данным, скрытый период реакции на запрос увеличивается у испытуемых тормозного типа и уменьшается у испытуемых возбудимого типа [43, с. 110]. Знание ситуации, в которой находится индивидум, и здесь повышает понимание его эмоциональной реакции на события.

4.2. Акустические характеристики речи

Важнейшими из них являются звуковысотность, характеризующаяся частотой основного тона, а также индивидуальный тембр голоса, характеризующийся через средний уровень речи. При эмоциональном возбуждении у испытуемых актеров и студентов театральных вузов установлено возрастание частоты основного тона на 35–70 %; при эмоциональном стрессе частота основного тона возрастает на 140–210 % [44, с. 13], по другим данным — на 200–300 % [57]. Кроме того, характерным оказывается явление изрезанности в мелодии основного тона, а также возрастание скорости появления в речевом потоке зон, где частота основного тона превосходит среднюю, характерную для данного индивида [57, с. 48; 37, с. 64; 43, с. 111]. С явлением изрезанности в мелодии основного тона непосредственно связана выразительность речи: установлено, что наиболее важной характеристикой чтения, с точки зрения выразительности и эмоциональности, являются именно мелодические особенности интонирования [22, с. 262; 58, с. 90]. Для речи в спокойном состоянии характерна плавность перехода от зон с частотой основного тона, превышающей среднюю величину, характерную для данного индивида, к зонам с частотой основного тона меньше средней. Наблюдается большая протяженность во времени между зонами, более низкая скорость

изменения частоты основного тона. При утомлении, а иногда и состоянии депрессии происходит снижение частоты основного тона на 5–15 % [57]. Статистические характеристики звуковысотного диапазона варьируются в зависимости от эмоциональных состояний в очень большой степени, а потому могут быть одним из показателей эмоций. Так, например, установлено, что непосредственность высказывания проявляется в широком диапазоне интонационных изменений (модуляций) голоса, сдержанность — в узком [22, с. 288–289].

Чрезвычайно индивидуален у человека тембр голоса, являющийся одним из постоянных его качеств, менее всего подверженных внешним воздействиям. Тембр речи связывают с самыми глубокими свойствами личности, с выражением тончайших душевных движений [22, с. 286]. Это подтверждается целым рядом экспериментальных данных. Установлено, в частности, что при эмоциональном возбуждении имеет место распознавательный сдвиг формантных частот гласных звуков (основная тенденция к повышению частоты 1-й форманты — на 5–12 %), увеличение ширины формант и перераспределение спектральной энергии в область более высоких частот [44, с. 13]. По другим данным, при положительных эмоциях происходит концентрация спектра в области высоких частот, при отрицательных — в низких [57, с. 43].

Что касается громкостных характеристик, то установлено, что средний уровень речи в состоянии повышенного эмоционального возбуждения обычно возрастает на 3,5 – 6,0 дБ [44, с. 14; 57, с. 49]; при утомлении и депрессии — снижается до 2,5 – 3,5 дБ, при эмоциональном стрессе — возрастает дополнительно на 8 – 12 дБ [44, с. 14–15]. Резкие перепады среднего уровня речи через достаточно короткие промежутки времени являются показателем эмоционального напряжения, особенно характерного для людей возбудимого типа. В некоторых случаях эмоциональное напряжение сопровождается полной неизменностью среднего уровня речи, что особенно характерно для людей «тормозного типа» [43, с. 111].

4.3. Логико-семантические характеристики речи

Все исследователи отмечают, что одним из самых характерных показателей эмоционального возбуждения является трудность подыскивания слов человеком, неадекватность словесного выражения мыслей. Вспомним несколько характерных высказываний поэтов: «О, если б без слова сказаться душой было можно!» (Баратынский), или: «Не нами бессилье изведено слов к выраженью желаний» (Фет), или: «Мысль изреченная есть ложь» (Тютчев). Аналогичные высказывания можно найти чуть ли не у каждого большого поэта. Трудность подыскивания слов рождает большое количество семантически несоответствующих нуждам говорящего (т. е. нерелевантных)

повторений отдельных слогов, слов, словосочетаний, увеличение количества «заполнителей молчанья» (заломленных рук, слов-паразитов); снижение, по сравнению с речью того же человека в спокойном состоянии, словарного разнообразия речи, связанное с выбором языковых единиц, обладающих высокой субъективной частотностью в идиолекте данного человека, а потому и легче припоминаемого в состоянии эмоционального напряжения; появление логически незавершенных предложений; увеличение количества ошибок синтаксических сочетаний, некорректируемых говорящим. Иначе говоря, наблюдается примитивизация речи и нарушение соответствия между содержанием высказывания и формой его выражения [37, с. 64; 43, с. 111]. Характерна и сама семантика высказываний. Попытки получить количественные характеристики компонентов эмоционального состояния при помощи анализа семантики высказываний (контент-анализа) оказались успешными [59, с. 117–118]. Так, например, установлено, что удельное содержание слов в высказывании, связанных с негативной эмоцией по смыслу, может служить показателем враждебности говорящего [40, с. 101].

Такова общая характеристика путей выражения эмоций человеком в свете данных современной экспериментальной психологии.

5. Распознавание эмоций по их симптомам

Обращаем внимание на следующую важнейшую для цели нашего исследования общую особенность описанного выше процесса: *любое исчерпывающее описание эмоции всегда выражается в терминах, характеризующих реагирующий механизм, и только в них* [35, с. 629; 40, с. 92]! Лишним подтверждением тому может служить само существование упомянутой выше теории эмоций Джемса – Ланге, абсолютизовавшей этот тезис, вообще приравнивая эмоцию к актам ее выражения, то есть к симптомам. Наш вывод: хочешь понять эмоцию — ищи и исследуй симптом, ее выражающий. Однако из факта, что мы можем познавать эмоцию, только исследуя акты ее материального выражения, отнюдь с неизбежностью не вытекает, что эмоция *есть* акты ее выражения, а не некая психическая сущность.

Прежде чем перейти к проблеме распознавания эмоций по их симптомам, остановимся на существенных для распознавания антиномиях «врожденного-приобретенного» и «произвольного-спонтанного» в выражении эмоций. Мысль Дарвина о том, что основные способы выражения эмоций врожденны человеку [36, с. 708–709, 909, 912], получает подтверждение в современной науке [34, с. 185]. Вместе с тем подчеркивается, что именно показатели эмоций не могут служить универсальными критериями в распознавании эмоций, так как они в высшей степени зависят от социальных и культурных влияний [35, с. 629]. Влияние общества на характер выявления эмоций происходит

в двух направлениях: (1) в поощрении выражений одних эмоций и порицании других; (2) в создании условного языка мимики, обогащающего спонтанные движения и делающего их более многообразными. Язык мимики может быть универсален или, напротив, весьма специфичен, и тогда его интерпретация возможна лишь при знании особенностей конкретной социальной или этнической группы [34, с. 165]. Эмоциональные проявления человека представляют собой смесь произвольных и непроизвольных способов реагирования [35, с. 629; 34, с. 154]. Однако нужно подчеркнуть, что врожденные проявления эмоций не всегда выявляются спонтанно, также как приобретенные — не всегда произвольно. Так, проверенная опытом К. Станиславского и его последователей практика актерского мастерства показывает, что актер может произвольно, с помощью «манков», вызвать у себя такие врожденные проявления эмоций, как сердцебиение, потоотделение, кожно-гальваническая реакция («волосы встают дыбом»), слезы, изменения речевой вокализации и др. [40]. Материалы по расследованию авиационных катастроф показывают, что летчики после осознания всей сложности грозящей смертью аварийной ситуации в некоторых случаях при переговорах с другими операторами оказываются способными подавить такие, к примеру, врожденные проявления эмоций, как спектральная характеристика тембра речи [44, с. 14–15]. С другой стороны, приобретенные в социальной среде проявления эмоций (например, привычные мимические реакции) могут выявляться и спонтанно, непроизвольно, по принципу условного рефлекса.

Добавим к сказанному следующее: поскольку музыкальный икон воспроизводит в подобной форме общую психофизиологическую картину выражения человеческих эмоций, естественно ожидать, что это воспроизведение будет соответствовать этой общей картине и в некоторых частностях (то есть свойства моделируемого объекта скажутся и на самой модели). Это мы и наблюдаем на деле. В этом смысл мимезиса.

Так, известно, что основные способы выражения эмоций врождены человеку, а потому общепонятны для любого человеческого индивида [36, с. 708–709, 909, 912; 34, с. 165]. Но и моделирование человеческих эмоций в музыке с помощью иконов имеет общепонятный, универсальный характер: не зря музыку называют «универсальным языком» человечества. Обращают на себя внимание и более детальные и тонкие семантические соответствия в обеих системах. Так, при естественном выражении эмоций наблюдаются явления своеобразной «омонимии» и «синонимии» симптомов. Под «омонимией» здесь понимаются одинаковые симптомы при разных, диаметрально противоположных эмоциях (например, тахикардия почти при всех эмоциях, одинаковые изменения дыхания и в горе, и в гневе, одинаковые изменения речевого сигнала при различных эмоциях и т. п.) [36, с. 801, 839; 35, с. 664; 40, с. 93; 37, с. 67;

38]. Под «синонимией» симптомов мы понимаем появление диаметрально противоположных симптомов при одной и той же эмоции у людей с разным типом нервной деятельности (например, различные перепады среднего уровня речи во времени, различное отношение общего времени пауз и их количество, различную скрытую реакцию на вопрос и т. п.). Этой своеобразной «омонимии» и «синонимии» в симптоматике обыденных эмоций соответствуют неоднократно описанные в музыковедении явления омонимии и синонимии музыкально-выразительных средств. Л. А. Мазель писал: «Отдельные музыкальные средства, связанные с элементами музыки, то есть те или иные мелодические рисунки, ритмы, ладовые обороты, гармонии и т. д., не имеют раз навсегда заданных, фиксированных выразительно-смысловых значений: одно и то же средство может применяться в неодинаковых по характеру произведениях и содействовать весьма различным — даже противоположным — выразительным эффектам» [60, с. 23]. Такое совпадение семантических свойств объекта и его музыкальной модели, конечно же, нельзя назвать случайным.

И еще один аспект соответствия: данные экспериментальной психологии говорят о том, что внешние показатели эмоции не могут служить универсальными критериями для распознавания, так как зависят в определенной степени от социальных и культурных влияний и, следовательно, являются условными [35, с. 629]. Но и в музыке мы наблюдаем подобные явления: музыка Западной Европы малопонятна для индийца и, наоборот, индийская музыка малопонятна для европейца, в силу чего музыка приобретает определенные черты условного языка. Таким образом, обе системы имеют аналогичное диалектическое сочетание противоположных свойств: универсальной общепонятности и условности. Сам же музыкальный икон всегда и с необходимостью сочетает в себе одновременно свойства знаков иных типов: индекса (поскольку он моделирует симптом — вид индекса) и условного знака (поскольку, во-первых, он не является полным тождеством с симптомом, а включает элемент условности изображения, и, во-вторых, поскольку определенные черты условного знака имеет и сам симптом, и эти черты «впечатываются» в икон).

ЛИТЕРАТУРА

1. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках // Семиотика и искусствометрия. М.: Мир, 1972. С. 83–87.
2. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. 21. Тарту: ТГУ, 1987. С. 10–21.
3. Брудный А. А. Знак и сигнал // Вопросы философии. 1961. № 4. С. 120–130.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

5. Мейзерский В. М. Проблема символического интерпретанта в семиотике текста // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. 21. Тарту: ТГУ, 1987. С. 1–9.
6. Орлов Г. А. Древо музыки / Предисл. М. Друскина. СПб.: Сов. композитор; Вашингтон: Frager, 1992. 408 с.
7. Mayer G. Semiotik und Sprachgefüge der Kunst // Beiträge zur Musikwissenschaft. 9. Jg. 1967. Heft 2. S. 112–121.
8. Stahmer K. Vier Thesen zum Grundsatz-problem «Musik und Sprache» // Colloquium Music and Word / Arr. and edited by Rudolf Pecman. Brno. 1973.
9. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) // Советская музыка. 1973. № 8. С. 20–29.
10. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.
11. Медушевский В. В. Как устроены художественные средства музыки? // Эстетические очерки: Сб. ст. / Сост. и общ. ред. С. Раппопорт. Вып. 4. М.: Сов. композитор, 1977. С. 79–113.
12. Jiránek J. Taemstvi hudebního významy. Praha: Academia, 1979. 164 s.
13. Jiránek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. Berlin: Verlag Neue Musik, 1985. 255 S.
14. Mattheson J. Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg: Herold, 1737. 182 S.
15. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 484 S.
16. Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert. Würzburg: Triltsch, 1941. 173 S.
17. Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1975. С. 345–378.
18. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М.: Музыка, 1983. 77 с.
19. Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber-Verlag, 2007. 307 S.
20. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л. – М.: Музгиз, 1947. 164 с.
21. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М. – Л.: Музыка, 1965. 136 с.
22. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
23. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1977. 160 с.
24. Бюхер К. Работа и ритм: Рабочие песни, их происхождение, эстетическое и экономическое значение. СПб.: О. Н. Попова, 1899. 112 с.
25. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. – Л.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.

26. Швейцер А. И. С. Бах. М.: Музыка, 1965. 725 с.
27. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
28. Джэмс У. Психология / Пер. с англ. И. И. Лапшина. 5-е рус. изд. СПб.: К. Л. Риккер, 1905. 448 с.
29. Ярошевский М. Г. История психологии. 2-е изд., перераб. М.: Мысль, 1976. 463 с.
30. Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций / АН СССР. Объед. науч. совет «Физиология человека и животных». М.: Наука, 1970. 141 с.
31. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1972. 168 с.
32. Гринцер П. А. Проблема семантики художественного текста в санскритской поэтике // Ученые записки Тартуского Государственного университета. Вып. 422. Труды по знаковым системам IX. Тарту: ТГУ, 1977. С. 3–26.
33. Менон Р. Р. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М.: Музыка, 1982. 80 с.
34. Фресс П., Пиаже Ж. Экспериментальная психология. Вып. 5. М.: Прогресс, 1975. 284 с.
35. Линдслей Д. Б. Эмоции // Экспериментальная психология. Т. 1. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 629–684.
36. Дарвин Ч. Выражение эмоций у человека и животных // Дарвин Ч.; Сочинения. Т. 5: М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. С. 659–922.
37. Носенко Э. Л. К проблеме эмоциональной вариативности речи // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 61–66.
38. Носенко Э. Л. Изменения характеристики речи при эмоциональной напряженности // Вопросы психологии. 1978. № 6. С. 76–85.
39. Дорофеева Э. Т. О возможных критериях распознавания эмоциональных состояний // Проблемы моделирования психической деятельности. Вып. 2. Новосибирск: [б. и.], 1968. С. 279–280.
40. Симонов П. В. Высшая нервная деятельность человека. Мотивационно-эмоциональные аспекты. / АН СССР. Ин-т высш. нервной деятельности и нейрофизиологии. М.: Наука, 1975. 175 с.
41. Вудроу Г. Восприятие времени // Экспериментальная психология. Т. 2. М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. С. 859–878.
42. Толстой Д. А. Музыка и время // Советская музыка. 1971. № 12. С. 44–50.
43. Носенко Э. Л., Чугай А. А., Карпов О. Н. Система автоматического определения эмоционального состояния человека по акустическим и темпоральным характеристикам речи // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 108–113.
44. Никонов А. В., Попов В. А. Особенности структуры речи человека-оператора в стрессовых условиях // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 11–16.
45. Носенко Э. Л., Величко Л. Ф. Некоторые особенности кинетического поведения

- говорящего в процессе речи как индикаторы эмоциональной напряженности // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 23–29.
46. Кривцун О. А. Психологические корни эротического искусства // Психологический журнал. 1992. Т. 13. № 1. С. 95–106.
47. King F. H. A Survey of Biological, Psychological, Sociological, and Cultural Factors Regarding Sleep-Related Female Orgasms. A dissertation of the degree of Doctor of Philosophy. North Miami Beach, Florida, 2006. 179 p.
48. Мальцев С. М. Tempo rubato. Типология, исторические формы. СПб.: [б. и.], 2015. 361 с.
49. Платон. Апология Сократа, Критон, Ион, Протагор. М.: Мысль, 1999. 864 с.
50. Бунак В. В. Речь и интеллект. Стадии их развития в антропогенезе // Ископаемые гоминиды и происхождение человека. М.: Наука, 1966. С. 497–555.
51. Тимофеев А. Н., Замахвер Ш. М., Волюнкина Г. Ю. Особенности электромиограммы артикуляционной мускулатуры в динамике различных эмоциональных состояний // 22-е совещание по проблемам высшей нервной деятельности. Рязань, 1969. С. 238.
52. Колишанский Г. В. Паралингвистика. М.: Наука, 1974. 80 с.
53. Смирнова Н. И. Паралингвизмы как часть смыслового и эмоционального фонда речи // Методический бюллетень №5. М.: Воен. ин-т иностр. языков, 1971. С. 16–30.
54. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М.: Изд. АН СССР, 1954. 384 с.
55. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 4-е изд., испр. М.: Просвещение, 1971. 461 с.
56. Курашвили В. А., Кузнецов В. С., Катов М. И. Использование речевых сигналов для оценки состояния оператора // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 103–108.
57. Фролов М. В., Таубкин В. Л. О влиянии эмоционального состояния диктора на некоторые параметры речевого сигнала // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 46–55.
58. Бондарко Л. В., Вербицкая Л. А., Игнаткина Л. В., Светозарова Н. Д., Сергеева Т. А., Цветкова Л. В. О фонетических коррелятах различной степени выразительности и эмоциональности речи // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 84–90.
59. Ласко М. В., Резвицкая Ж. И. Определение эмоционального состояния методом контент-анализа речи // Речь и эмоции. Материалы симпозиума 11–14 ноября 1974 г. Л.: [б. и.], 1975. С. 128–131.
60. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Сов. композитор, 1978. 452 с.

REFERENCES

1. *Yakobson R.* K voprosu o zritel'ny`x i slukovy`x znakax // *Semiotika i iskusstvometriya*. M.: Mir, 1972. S. 83–87.
2. *Lotman Yu. M.* Simvol v sisteme kul'tury` // *Simvol v sisteme kul'tury`*. Trudy` po znakovy`m sistemam. 21. Tartu: TGU, 1987. S. 10–21.
3. *Brudny`j A. A.* Znak i signal // *Voprosy` filosofii*. 1961. № 4. S. 120–130.
4. *Losev A. F.* Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. M.: Iskusstvo, 1976. 367 s.
5. *Mejzerskiy V. M.* Problema simvolicheskogo interpretanta v semiotike teksta // *Simvol v sisteme kul'tury`*. Trudy` po znakovy`m sistemam. 21. Tartu: TGU, 1987. S. 1–9.
6. *Orlov G. A.* Drevo muzy`ki / *Predisl. M. Druskina*. SPb.: Sov. kompozitor; Vashington: Frager, 1992. 408 s.
7. *Mayer G.* Semiotik und Sprachgefüge der Kunst // *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 9. Jg. 1967. Heft 2. S. 112–121.
8. *Stahmer K.* Vier Thesen zum Grundsatz-problem «Musik und Sprache» // *Colloquium Music and Word* / Arr. and edited by Rudolf Pecman. Brno. 1973.
9. *Medushevskij V. V.* K probleme semanticheskogo sintaksisa (o xudozhestvennom modelirovanii e`mocij) // *Sovetskaya muzy`ka*. 1973. № 8. S. 20–29.
10. *Medushevskij V. V.* O zakonomernostyax i sredstvax xudozhestvennogo vozdejstviya muzy`ki. M.: Muzy`ka, 1976. 255 s.
11. *Medushevskij V. V.* Kak ustroeny` xudozhestvenny`e sredstva muzy`ki? // *E`steticheskie ocherki*: Sb. st. / Sost. i obshh. red. S. Rappoport. Vy`p. 4. M.: Sov. kompozitor, 1977. S. 79–113.
12. *Jiránek J.* Taemstvi hudebniho vyznamy. Praha: Academia, 1979. 164 s.
13. *Jiránek J.* Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. Berlin: Verlag Neue Musik, 1985. 255 S.
14. *Mattheson J.* Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg: Herold, 1737. 182 S.
15. *Mattheson J.* Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 484 S.
16. *Unger H. H.* Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16–18. Jahrhundert. Würzburg: Triltsch, 1941. 173 S.
17. *Zaxarova O. I.* Muzy`kal`naya ritorika XVII – pervoj poloviny` XVIII v. // *Problemy` muzy`kal`noj nauki*. Vy`p. 3. M.: Sov. kompozitor, 1975. S. 345–378.
18. *Zaxarova O. I.* Ritorika i zapadnoevropejskaya muzy`ka XVII – pervoj poloviny` XVIII v. M.: Muzy`ka, 1983. 77 s.
19. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber-Verlag, 2007. 307 S.
20. *Asaf`ev B. V.* Muzy`kal`naya forma kak process. Kniga vtoraya. Intonaciya. L.-M.: Muzgiz, 1947. 164 s.
21. *Asaf`ev B. V.* Rechevaya intonaciya. M.-L.: Muzy`ka, 1965. 136 s.
22. *Nazajkinskiy E. V.* O psixologii muzy`kal`nogo vospriyatiya. M.: Muzy`ka, 1972. 383 s.
23. *Ruch`evskaya E. A.* Funkcii muzy`kal`noj temy`. L.: Muzy`ka, Leningradskoe otделение, 1977. 160 s.

24. Byuxer K. Rabota i ritm: Rabochie pesni, ix proisxozhdenie, e`steticheskoe i e`konomicheskoe znachenie. SPb.: O. N. Popova, 1899. 112 s.
25. Teplov B. M. Psixologiya muzy`kal`ny`x sposobnostej. M.-L.: Izd-vo Akad. ped. nauk RSFSR, 1947. 335 s.
26. Shvejcer A. I. S. Bax. M.: Muzy`ka, 1965. 725 s.
27. Mazel` L. A., Czukkerman V. A. Analiz muzy`kal`ny`x proizvedenij. E`lementy` muzy`ki i metodika analiza maly`x form. M.: Muzy`ka, 1967. 752 s.
28. Dzhems U. Psixologiya / Per. s angl. I. I. Lapshina. 5-e rus. izd. SPb.: K. L. Rikker, 1905. 448 s.
29. Yaroshevskij M. G. Istoriya psixologii. 2-e izd., pererab. M.: My`sl`, 1976. 463 s.
30. Simonov P. V. Teoriya otrazheniya i psixofiziologiya e`mocij / AN SSSR. Ob`ed. nauch. sovet «Fiziologiya cheloveka i zhivotny`x». M.: Nauka, 1970. 141 s.
31. Rappoport S. X. Iskustvo i e`mocii. 2-e izd., dop. M.: Muzy`ka, 1972. 168 s.
32. Grincer P. A. Problema semantiki xudozhestvennogo teksta v sanskritskoj poe`tike // Ucheny`e zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo universiteta. Vy`p. Trudy` po znakovy`m sistemam IX. Tartu: TGU, 1977. S. 3–26.
33. Menon R. R. Zvuki indijskoj muzy`ki. Put` k rage. M.: Muzy`ka, 1982. 80 s.
34. Fress P., Piazhe Zh. E`ksperimental`naya psixologiya. Vy`p. 5. M.: Progress, 1975. 284 s.
35. Lindslej D. B. E`mocii // E`ksperimental`naya psixologiya. T. 1. M.: Izd-vo inostrannoj literatury`, 1960. S. 629–684.
36. Darvin Ch. Vy`razhenie e`mocij u cheloveka i zhivotny`x // Darvin Ch.; Sochineniya. T. 5: M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1953. S. 659–922.
37. Nosenko E`. L. K probleme e`mocional`noj variativnosti rechi // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 61–66.
38. Nosenko E`. L. Izmeneniya xarakteristiki rechi pri e`mocional`noj napryazhennosti // Voprosy` psixologii. 1978. № 6. S. 76–85.
39. Dorofeeva E`. T. Ovozmozhnny`x kriteriyax raspoznavaniya e`mocional`ny`x sostoyanij // Problemy` modelirovaniya psixicheskoy deyatel`nosti. Vy`p. 2. Novosibirsk: [b. i.], 1968. S. 279–280.
40. Simonov P. V. Vy`sshaya nervnaya deyatel`nost` cheloveka. Motivacionno-e`mocional`ny`e aspekty` / AN SSSR. In-t vy`ssh. nervnoj deyatel`nosti i nejrofiziologii. M.: Nauka, 1975. 175 s.
41. Vudrou G. Vospriyatие vremeni // E`ksperimental`naya psixologiya. T. 2. M.: Izd-vo inostrannoj literatury`, 1963. S. 859–878.
42. Tolstoj D. A. Muzy`ka i vremya // Sovetskaya muzy`ka. 1971. № 12. S. 44–50.
43. Nosenko E`. L., Chugaj A. A., Karpov O. N. Sistema avtomaticheskogo opredeleniya e`mocional`nogo sostoyaniya cheloveka po akusticheskim i temporal`ny`m xarakteristikam rechi // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 108–113.

44. *Nikonov A. V., Popov V. A.* Osobennosti struktury` rechi cheloveka-operatora v stressovy`x usloviyax // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 11–16.
45. *Nosenko E. L., Velichko L. F.* Nekotory`e osobennosti kineticheskogo povedeniya govoryashhego v processe rechi kak indikator` e`mocional`noj napryazhennosti // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 23–29.46.
46. *Krivczun O. A.* Psixologicheskie korni e`roticheskogo iskusstva // Psixologicheskij zhurnal. 1992. T. 13. № 1. C. 95–106.
47. *King F. H.* A Survey of Biological, Psychological, Sociological, and Cultural Factors Regarding Sleep-Related Female Orgasms. A dissertation of the degree of Doctor of Philosophy. North Miami Beach, Florida, 2006. 179 p.
48. *Mal`cev S. M.* Tempo rubato. Tipologiya, istoricheskie formy`. SPb.: [b. i.], 2015. 361 s.
49. *Platon.* Apologiya Sokrata, Kriton, Ion, Protagor. M.: My`sl`, 1999. 864 s.
50. *Bunak V. V.* Rech` i intellekt. Stadii ix razvitiya v antropogeneze // Iskopaemy`e gominidy` i proisxozhdenie cheloveka. M.: Nauka, 1966. S. 497–555.
51. *Timofeev A. N., Zamaxover Sh. M., Voly`nkina G. Yu.* Osobennosti e`lektromiogrammy` artikulyacionnoj muskulatury` v dinamike razlichny`x e`mocional`ny`x sostoyanij // 22-e soveshhanie po problemam vy`sshej nervnoj deyatel`nosti. Ryazan`, 1969. S. 238.
52. *Kolshanskij G. V.* Paralingvistika. M.: Nauka, 1974. 80 s.
53. *Smirnova N. I.* Paralingvizmy` kak chast` smy`sl`nogo slova i e`mocional`nogo fonda rechi // Metodicheskij byulleten` №5. M.: Voen. in-t inostr. yazy`kov, 1971. S. 16–30.
54. *Asaf`ev B. V.* Izbranny`e trudy`. T. 2. M.: Izd. AN SSSR, 1954. 384 s.
55. *Timofeev L. I.* Osnovy` teorii literatury`. 4-e izd., ispr. M.: Prosveshchenie, 1971. 461 s.
56. *Kurashvili V. A., Kuznecov V. S., Katalov M. I.* Ispol`zovanie rechevy`x signalov dlya ocenki sostoyaniya operatora // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 103–108.
57. *Frolov M. V., Taubkin V. L.* O vliyanii e`mocional`nogo sostoyaniya diktora na nekotory`e parametry` rechevogo signala // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 46–55.
58. *Bondarko L. V., Verbiczskaya L. A., Ignatkina L. V., Svetozarova N. D., Sergeeva T. A., Czvetkova L. V.* O foneticheskix korrelyatax razlichnoj stepeni vy`razitel`nosti i e`mocional`nosti rechi // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 84–90.
59. *Lasko M. V., Rezviczkaya Zh. I.* Opredelenie e`mocional`nogo sostoyaniya metodom kontent-analiza rechi // Rech` i e`mocii. Materialy` simpoziuma 11–14 noyabrya 1974 g. L.: [b. i.], 1975. S. 128–131.
60. *Mazel` L. A.* Voprosy` analiza muzy`ki. Opy`t sblizheniya teoreticheskogo muzy`koznaniya i e`stetiki. M.: Sov. kompozitor, 1978. 452 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мальцев С. М. — д-р искусствоведения, проф., Заслуженный деятель искусств РФ;
smaltsev@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maltsev S. M. — Dr. Habil., Prof.; Honored Artist of the Russian Federation;
smaltsev@inbox.ru

УДК 7.78.784

ПИСЬМА МАЭСТРО ЭНРИКО ДЕЛЛЕ СЕДИЕ – СВИДЕТЕЛЬСТВА ИСТОРИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА XIX ВЕКА

Политанская Ю. Н.^{1, 2}

¹ Московский областной музыкальный колледж имени С. С. Прокофьева, ул. Писаревская, д. 12, г. Пушкино, Московская обл., 141207, Россия.

² Московский государственный университет культуры и искусства, ул. Библиотечная, д. 7, г. Химки, Московская область, 141406, Россия.

Статья посвящена изучению эпистолярного наследия певца и вокального педагога XIX века Энрико Делле Седие, оказавшего большое влияние на сохранение основ бельканто в искусстве Италии и Франции. Представленные в статье материалы впервые вводятся в обиход отечественного музыкознания. Избранные письма позволяют понять педагогические взгляды маэстро на воспитание певцов, а также описать жизнь автора в контексте историко-культурных событий.

Ключевые слова: Энрико Делле Седие, письма, перевод, вокальная педагогика, итальянская певческая традиция.

LETTERS OF THE MAESTRO ENRICO DELLE SEDIE AS EVIDENCE OF THE HISTORY OF VOCAL ART THE 19TH CENTURY

Politanskaya Y. N.^{1, 2}

¹ Moscow regional college of music in honor of S. S. Prokofiev, 12 Pisarevskaya St., Pushkino, Moscow Region, 141207, Russian Federation.

² Moscow State University of Culture and Arts, 7 Bibliotchnaya ul., Khimki, Moscow Region, 141406, Russian Federation.

The article is devoted to the study of the epistolary heritage of the singer and vocal teacher of the 19th century Enrico Delle Sedie, who had a great influence on the preservation of the foundations of Belcanto in the art of Italy and France. The materials presented in the article are first introduced into the practice of Russian national musicology. Selected letters make it possible to understand the pedagogical view of the maestro on the education of singers, as well as to describe the author's life in the context of historical and cultural events.

Keywords: Enrico Delle Sedie, letters, translation, vocal pedagogy, Italian singing tradition.

Российское музыковедение всегда с большим интересом относилось к эпистолярному наследию отечественных и западноевропейских музыкантов. Обращение к текстам, имеющим форму письма, соответствует направленности исследований на научное, т. е. объективное осмысление истории культуры. Авторское видение культурной ситуации, индивидуальные оценки различных художественных исканий и творческих методов, наложенные на особенности социально-исторической реальности, помогают воссоздать правдивый облик мастера. Они дают первичную информацию о его окружении, среде, в которой протекали жизнь и творчество, вносят флер живого дыхания эпохи. Мотивационная характеристика подобных исследований обычно следующая: «Письма — источник для изучения "истории снизу", исследование того, как люди разного положения, знания и кругозора переживают на себе исторические события. <...> Письма, действительно, могут рассматриваться как материал для построения индивидуальных и коллективных биографий, реконструкции личных и общественных связей» [1].

В свете сказанного большой интерес вызывает эпистолярное наследие Энрико Делле Седие. В российском музыкознании, в отличие от французского и итальянского, личность маэстро малоизучена. Европейцам Седие известен как превосходный певец и вокальный педагог XIX века. Одна из улиц города Ливорно, где родился маэстро, носит его имя. По мнению авторитетных европейских музыкальных критиков, маэстро своей работой «Эстетика пения и мелодраматического искусства» (*"Estetica del canto e dell'arte melodrammatica"*, 1885) подвел итог концептуальным спорам вокруг бельканто.

По сообщениям «Вестника Ливорно», Джулио Роберти (Giulio Roberti), директор флорентийских хоровых школ, считал Энрико Делле Седие «...достойным приемником тех великих артистов, уступающим многим из них в красоте и силе голоса, однако являющимся равным с точки зрения вокального мастерства и драматического восприятия» [2]. Практически всех он превосходил артистической культурой и искусством преподавания и, конечно же, был «самым понятым из них» [Там же]. Корреспондент «Вестника...» также информировал читателей о том, что в своей статье, опубликованной в неаполитанской газете «Понедельник одного любителя» (*"I lunedì d'un dilettante"*), Дж. Роберти превозносил имя Седие. По мнению Роберти, парижского музыкального мира и французской прессы, маэстро полностью и блестяще раскрыл себя в вокально-артистическом деле и на педагогическом поприще.

Современные певцы и педагоги европейских консерваторий и сегодня интересуются творческой биографией маэстро Седие. Так, например, профессор Римской государственной консерватории Санта-Чечилия Ребекка Берг (Rebecca Berg) ставит его в пример своим ученикам. Бьянка Барсанти (Bianca Barsanti) посвятила личности Седие работу «Энрико Делле Седие и его фонд

в Библиотеке Лаброника...»¹. Обратившись к эпистолярному наследию маэстро, она систематизировала письма по годам и расшифровала наиболее сложные для чтения и понимания. В рамках исследования было проанализировано 51 письмо Э. Д. Седие. Они адресованы издателям Франческо² и Пьетро Виго³. Как пишет Барсанти, «...страсть к музыке и, особенно к пению, вдохновили меня приблизиться к фигуре Энрико Делле Седие...» В письмах он предстает «настоящим мужчиной, неиспорченным сценической пылью, удовлетворенным собственной работой, собственной жизнью, настоящим ливорнезцем, уважающим себя и не лишенным чувства юмора» [3, р. 4].

Российское музыкознание получает возможность прикоснуться к новому автобиографическому материалу впервые. В Приложении к настоящей статье (см. рис. 1–5 на вклейке между с. 171 и 172) представлены фотокопии одного (письмо от 5 августа 1877 года) из трех писем маэстро, ранее не изучавшихся Бьянкой Барсанти. Это новый материал, дающий общее представление о сложности и иерархичности содержания писем, неоднородности содержащейся в них информации. Актуальность вводимого в научный оборот материала определяется его функцией: он становится неким «мостиком» между эпохами. Опираясь на новые данные, можно изучить личность певца, его творчество, время, в котором он жил, людей, с которыми он общался, выявить эстетические взгляды Седие в культурном контексте эпохи.

Публикующееся вместе с данной статьей письмо от 5 августа 1877 года написано прописью на итальянском языке, требующей расшифровки. Поэтому подготовка документа к прочтению (его дешифровка) рассматривается автором настоящей публикации как сопутствующая инструментальная задача. В целом письма являются источником информации о личной жизни певца; они позволяют почувствовать специфику взаимоотношений автора с адресатами, в данном случае — с издателями (Франческо Виго, Энрико Кьеллини) и другом (Л. Бьянки).

¹ Бьянка Барсанти (Bianca Barsanti) — итальянская оперная певица XXI века. «Enrico Delle Sedie e il suo Fondo alla Biblioteca Labronica: introduzione, storia, catalogo della collezione operistica». Pisa: Lettere e Filosofia, 2001–2002 — квалификационная работа Барсанти, находящаяся в Библиотеке Лаброника Ф. Д. Гуэррацци (Biblioteca Labronica F. D. Guerrazzi di Livorno) города Ливорно.

² Франческо Виго (Francesco Vigo) — типограф (Ливорно, 1818–1889), живший в Ливорно. Имел с 1854 года собственную типографию; публиковал литературные произведения и многочисленные буклеты. Самое значимое издание под редакцией И. Джорджи (I. Giorgi) и У. Бальцани (U. Balzani) — «Реджесто Фарфенсе» («Regesto Farfense») Грегорио да Катини (Gregorio da Catino) (1879).

³ Пьетро Виго (Pietro Vigo) — итальянский писатель и историк (Ливорно, 1856–1918).

Письма⁴ отличаются друг от друга тональностью. Переписка с Энрико Кьеллини⁵ — дружеская. Характер письма от 30 мая 1886 года к Кьеллини позволяет увидеть в Седие человека глубоко искреннего, преданного и благодарного: «Мой дорогой друг, не знаю, как выразить тебе мою искреннюю благодарность за непрерывное и великодушное беспокойство, которым ты меня удостоил. Ты можешь быть уверен, мой дорогой Энрико, что я никогда не забывал о твоей драгоценной дружбе и, с моей стороны, это было всегда взаимно, с искренней и благодарной любовью» [4].

В письме говорится о том, что маэстро старался постоянно совершенствоваться в своей работе. Несмотря на большой сценический и педагогический опыт, он постоянно учился и знакомился с работами современников, искренне благодаря всех тех, кто давал ему такую возможность. В письме есть следующие строки: «Я получил книгу, которую ты мне любезно направил. Быть может, ранее я восхищался Маэстро Базеви⁶, так как его репутация как ученого обошла все уголки Европы, не будучи с ним знакомым, однако я очень тебе благодарен за посылку, сделанную тобой. Теперь я имею возможность и буду наслаждаться великими теориями этого выдающегося маэстро» [4].

Общеизвестно, что вокальное искусство Италии в XIX веке претерпевало кризис. Это происходило из-за отказа певцов от фиоритурного пения в пользу форсировки голоса. Появлялись педагоги по вокалу, не имевшие сценического опыта. Все указанное способствовало забвению старинных итальянских традиций.

Дж. Роберти настораживала сложившаяся ситуация. Он был «...против ... молодого неподготовленного для театра поколения, ... против так называемых маэстро, преподающих драматическое пение, ограниченных в том, что касает-

⁴ Письма находятся в Библиотеке Лаброника Ф. Д. Гуэррацци (Biblioteca Labronica F. D. Guerrazzi di Livorno) города Ливорно.

⁵ Энрико Кьеллини (Enrico Chiellini) — майор национальной гвардии Ливорно в XIX веке.

⁶ Абрам Базеви (Abramo Basevi, 1818–1885) — композитор и музыкальный критик. Сначала он был врачом во Флоренции, затем полностью посвятил себя музыке и после ряда неудач (например, издания музыкального журнала *“l’Armonia”*) добился некоторого успеха в сочинении опер «Ромильда и Эццелино» (*“Romilda ed Ezzelino”*, 1840) и «Энрико Ховард» (*“Enrico Howard”*, 1847). Базеви — основатель «Бетховенских утренних концертов», из которых впоследствии образовалась знаменитая *“Societa del Quartette”*, имевшая большое влияние на музыкальную жизнь Италии вообще и Флоренции в частности. В 1863 году Базеви основал *“Concerti popolari di musica classica”*. Он также был автором музыкальных периодических изданий; опубликовал следующие труды: «Изучение опер Дж. Верди» (*“Studio sulle opere di G. Verdi”*, 1859); «Введение в новую гармоническую систему» (*“Introduzione ad un nuovo sistema d’armonia”*, 1862) и «Учебник по истории музыки» (*“Compendio della storia della musica”*, 1886). В последние годы жизни Базеви занимался философией.

ся метода, главным образом, плохо связанной гаммой звуков и принудительной постановкой определенного рода криков...» [5, р. 7].

На упадок искусства пения указывал Дж. Биаджи, полагавший, что разрушению «...способствует огромное количество маэстро, которые в большинстве своем являются теоретиками, чему, безусловно, сложно поверить» [Там же, р. 63].

Итальянский музыкальный критик Филиппи (Filippi) указывал на удручающее положение пения в Италии вообще и в Милане (основном, по его мнению, месте распространения этого искусства) в частности. Он считал Э. Д. Седие одним из наиболее совершенных и убедительных исполнителей своего времени [Там же, р. 51]. Филиппи указывал на то, что в консерваториях необходимо знакомить учащихся и профессоров с трактатом маэстро Седие, чтобы избежать непоправимых ошибок, предубеждений и неведения, в котором, как ему казалось, пребывало вокальное искусство. Эта книга, по словам Филиппи, могла стать опорой и надеждой на то, что итальянское певческое искусство возродится для лучшего будущего [Там же, р. 57].

В письме от 30 мая 1886 года маэстро делился с Энрико Кьеллини своими соображениями о вокальных трудах и проблемами их издания: «Как только я смогу избавиться от трудностей, с которыми я встретился в Соединенных Штатах Америки, связанных с защитой моего авторского права, то смогу без ущерба опубликовать последнюю работу, недавно напечатанную в Ливорно у издателей Меуччи и Виго. Ты получишь один экземпляр, который уже хранится на складах того же Меуччи» [4].

Осмелимся предположить, что, скорее всего, в указанном письме речь шла о вокальном трактате Седие «Эстетика пения и мелодраматического искусства» (*“Estetica del canto e dell arte melodrammatica”*), вышедшем в 1885 году, 11 лет спустя после написания маэстро первого вокального труда «Искусство и физиология пения» (*“Arte e fisiologia del canto”*).

Особый интерес представляет письмо Э. Д. Седие Франческо Виго от 18 августа 1877 года, затрагивающее своим содержанием педагогическую проблематику. В письме ставятся вопросы о характере взаимоотношений между учителем и учеником, стоимости уроков, личном отношении маэстро к своей работе, сообщается о желании помочь молодым певцам: «Когда я сталкиваюсь с молодыми людьми, которые владеют хорошим голосом, наделены интеллектом и готовы обучаться, при условии, что они имеют достаточно средств, чтобы жить в Париже, я охотно берусь обучать их, заставляя оплачивать только аккомпаниатора (3 франка за урок). Что касается меня, то я с нетерпением жду, когда ученик станет артистом и сможет извлечь выгоду из своего таланта» [3, р. 175].

Письмо проникнуто обеспокоенностью маэстро о том, что, как только уче-

ник становится успешным, то, охваченный дебютной лихорадкой, он перестает слушаться советов наставника. По этой причине Седие практиковал заключение с учениками договоров, в которых оговаривал свое право на указание, в какой именно момент ученик может выйти на сцену. В равнодушии и кропотливости Седие-исполнителя, учителя и писателя прослеживается искреннее желание сохранить истинные итальянские традиции пения с помощью учеников, передать им все свои знания в области вокального мастерства.

Э. Д. Седие большую часть жизни провел именно во Франции. Его жизненный, творческий и педагогический путь совпал с тем временем, когда страна переживала революцию 1870 года и последовавший за ней целый ряд глубоких социальных потрясений и преобразований.

В письме от 5 августа 1877 года, адресованном Леонардо Бьянки (L. Bianchi)⁷, Седие делится своими мыслями о событиях, происходящих в стране, размышляет над тем, как политическая ситуация вторгается в частные планы. Важно отметить, что это письмо также впервые представляется специалистам:

«Мой дорогой друг. Это, правда, что никогда не стоит браться за реализацию далеко идущих проектов, поскольку почти всегда случается, что Дьявол совершает что-то подлое и проект “уходит в дым”. Именно так и происходит со мной сейчас! Рита⁸ и я организовывали праздничную поездку в Италию этим летом. И вот война с Востока⁹ и еще большее внутреннее волнение в стране говорят мне “Нет”. Безумный ватиканский переворот 16 мая¹⁰ вызвал недоверие (к власти — Ю. П.) и раздражение (от политических скандалов — Ю. П.) по всей Франции. Он наполнил будущее страхом и неуверенностью» [6].

Читая письмо, понимаешь настроение, в котором прибывает Седие. Испытывающий любовь к родине — Италии, связанный дружескими нитями с соотечественниками и единомышленниками, он болеет душой за вторую родину, Францию. Из того же письма: «Я обнаружил, что большая часть меня заинтригована французскими ценностями, я вынужден быть осмотровым

⁷ Leonardo Bianchi (Леонардо Бьянки) — невролог, психиатр и итальянский политик. Был также парламентарием и министром образования.

⁸ Маргарита Тиццони (Margherita Tizzoni) — супруга Э. Д. Седие, пианистка и певица.

⁹ Речь идет о Франко-прусской войне, которую Франция проиграла.

¹⁰ События, которые Седие называет «ватиканским переворотом 16 мая», произошли не в Ватикане, а во Франции. В тот день президент-роялист Патрис де Мак-Магон уволил премьер-министра-республиканца Жюль Симона за критику действий якобы «плененного в Ватикане» Папы Римского Пия IX — верного союзника последнего французского императора Наполеона III. Громкая отставка спровоцировала кризис власти в стране: парламент отказался признать новое правительство, после чего был распущен президентом.

ным, чтобы отражать гнусные удары. Может, удастся извлечь пользу из “первого луча света” и свести к минимуму возможные потери. Так что, вместо того, чтобы обнимать тебя, я обязан быть начеку» [6].

Изучение эпистолярного наследия Седие, несомненно, полезно, так как проясняет обстоятельства его жизни. Частный взгляд Седие как человека, представляющего культурную часть общества, позволяет понять отношение людей к судьбоносным историческим событиям, происходящим в стране. В письмах, так или иначе, воссоздается панорама эпохи, дается представление о различных аспектах жизни страны и людей. Благодаря письмам «...в центре исследования оказывается внутренний мир человека, его эмоции, искания, сомнения, отношения с родными и близкими, с окружающим миром. При этом герой исследования рассматривается одновременно и как субъект деятельности, и как объект изучения» [7, с. 285] для друзей и коллег. Как отметил Ю. М. Лотман, исследователь «тщательно собирает источники: листы книг, писем, дневников, листы воспоминаний современников. Но это не жизнь, а лишь ее отпечатки. Их еще предстоит оживить» [8, с. 12].

Письма Э. Д. Седие, преломляющие проблемы Его мира, являются бесценными историческими документами, оказывающими неоценимую помощь в познании истории вокального искусства Италии и Франции XIX века во взаимодействии национальных культур, творцов, исполнителей, педагогов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Инфопедия. URL: <https://infopedia.su/18x3a2.html> (дата обращения: 15.03.2020).
2. Gazzetta Livornese, Martedì, 16 Febbraio. 1875, №. 1107.
3. Barsanti B. Enrico Delle Sedie e il suo Fondo alla Biblioteca Labronica: introduzione, storia, catalogo della collezione operistica: tesi di Laurea Pisa: Lettere e Filosofia, a. a. 2001–2002. 203 p.
4. Lettera autografa di E. D. Sedie a E Chiellini dal 30 maggio 1886 // Biblioteca Labronica F. D. Guerrazzi di Livorno, Manoscritti Chiellini.
5. Delle Sedie E. Artista, Insegnante, Scrittore. Giudizi della stampa italiana e straniera. Livorno: Tipografia di Frang. Vigo, 1875. 67 p.
6. Lettera autografa di E. D. Sedie a L. Bianchi dal 5 agosto 1877 // Biblioteca Labronica F. D. Guerrazzi di Livorno.
7. Тарумова И. Т. Ярославский педагогический вестник. 2016. №. 1. С. 282–286.
8. Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина (Писатели о писателях). М.: Книга, 1987. 336 с.

REFERENCES

1. Infopedia. URL: <https://infopedia.su/18x3a2.html> (data obrashheniya: 15.03.2020).
2. Gazzetta Livornese, Martedì, 16 Febbraio. 1875, №. 1107.
3. *Barsanti B.* Enrico Delle Sedie e il suo Fondo alla Biblioteca Labronica: introduzione, storia, catalogo della collezione operistica: tesi di Laurea Pisa: Lettere e Filosofia, a. a. 2001–2002. 203 p.
4. Lettera autografa di E. D. Sedie a E Chiellini dal 30 maggio 1886 // Biblioteca Labronica F. D. Guerrazzi di Livorno, Manoscritti Chiellini.
5. Delle Sedie E. Artista, Insegnante, Scrittore. Giudizi della stampa italiana e straniera. Livorno: Tipografia di Frang. Vigo, 1875. 67 r.
6. Lettera autografa di E. D. Sedie a L. Bianchi dal 5 agosto 1877 // Biblioteca Labronica F. D. Guerrazzi di Livorno.
7. *Tarumova I. T.* Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2016. №. 1. S. 282–286.
8. Lotman Yu. M. *Sotvorenje Karamzina (Pisateli o pisatelyax)*. M.: Kniga, 1987. 336 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Политанская Ю. Н. — аспирант, ulya_polit@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Politanskaya Y. N. — Postgraduate student, ulya_polit@mail.ru

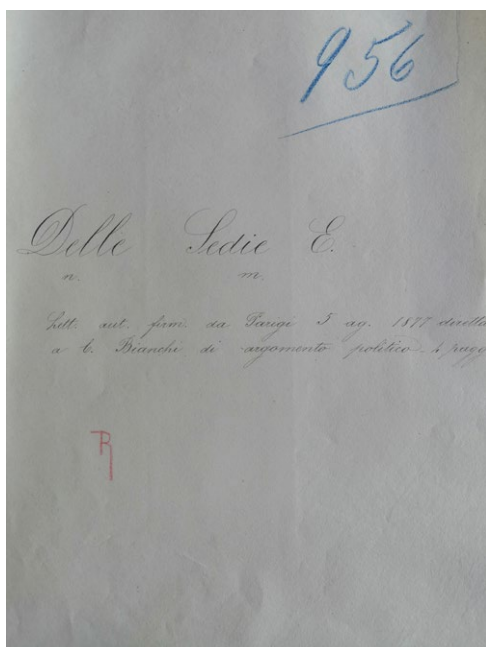


Рис. 1. Письмо Э. Д. Седие от 5 августа 1877 года

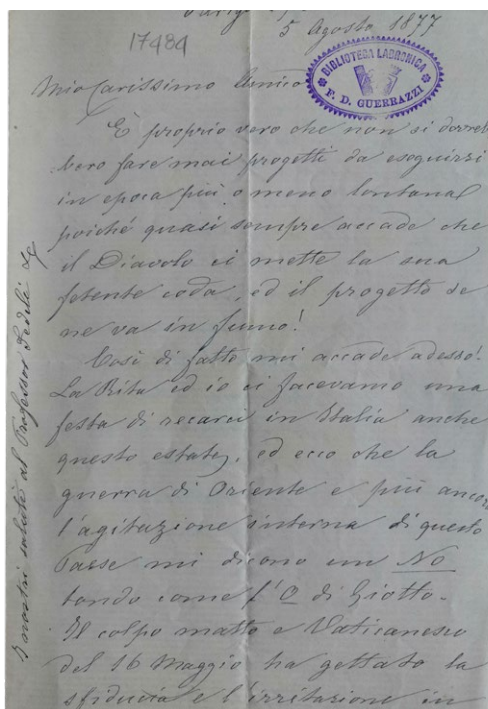


Рис. 2. Письмо Э. Д. Седие от 5 августа 1877 года

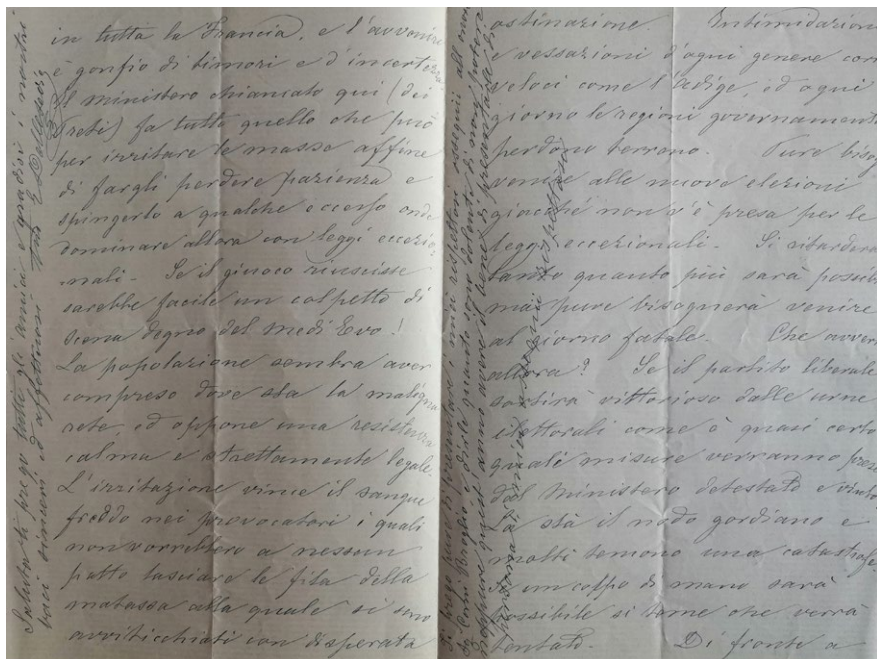


Рис. 3-4. Письмо Э. Д. Седие от 5 августа 1877 года

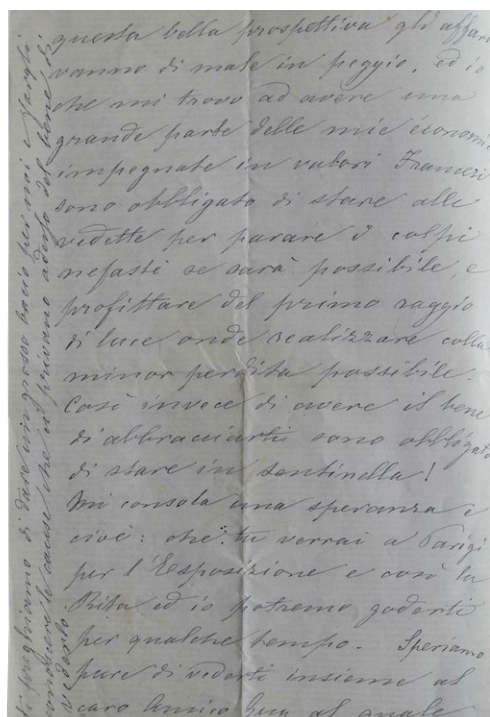


Рис. 5. Письмо Э. Д. Седие от 5 августа 1877 года

УДК 7.03

ПОСТИРОНИЯ КАК МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ТЕРМИН

*Хрущева Н. А.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3., литера «А», Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Термин «постирония» сегодня становится все более популярным, особенно среди блогеров, тинейджеров и хипстеров. В статье предпринимается попытка поместить явление постиронии в контекст музыковедения. Постирония, понимаемая как «обратная ирония», ирония, вывернутая наизнанку, и «новая прямота», позволяет по-новому взглянуть на ряд музыкальных феноменов современности и, одновременно, иначе высветить отдельные явления в музыке прошлых веков.

Ключевые слова: постирония, ирония, новая музыка, метамодерн.

POST-IRONY AS A MUSICOLOGICAL TERM

*Khroustcheva N. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatral'naya sq., 3, lit. A, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The term of a “post-irony” is becoming more and more influential, especially among bloggers, teenagers and hipsters. The article is devoted to phenomenon of post-irony in the context of musicology. Post-irony is understood as the reverse irony, irony which is inside out and «a new directness» allows us to take a fresh look at a number of modern musical phenomenon and at the same time highlights in a new way some of phenomenon of music of the past.

Keywords: post-irony, irony, new music, metamodern.

Термин «постирония» сегодня чаще используется рэперами, блогерами и школьниками, чем профессорами и историками музыки («Постирония — это Слава Гнойный», — говорит видеоблогер П. Шумин [1]). Можно констатировать своеобразную «моду» на постиронию, которая в какой-то степени затрудняет фундаментальный научный анализ этого явления. В то же время очевидно, что время говорить о постиронии пришло: эпоха четвертой промышленной революции и метамодерна порождает феномены, которые невозможно адекватно проанализировать без привлечения этого понятия.

Постирония — это двойной переворот высказывания: ироническое переворачивается, чтобы снова стать серьезным, но эта серьезность — не такая, какой была изначально, а новая прямота на следующем витке спирали. В широком смысле она отражает идею осцилляции (колебания), заявленную в метамодернистском манифесте Л. Тернера [2]: это качание между двумя противоположными смысловыми полюсами, т. е. между *прямотой* и *иронией*.

Ирония (от греч. *Eiroineia* — «отговорка», «притворство») как термин, феномен, способ высказывания, эстетический принцип, кажется, лежит в основании не только искусства, но и самого человеческого существования. Каждая эпоха, а иногда и художественное направление, приносила с собой свой тип иронии. Можно говорить об иронии античной (сократовской), романтической, экзистенциальной (у Кьеркегора), символистской, постмодернистской, площадной и многих других (причем в ряде случаев речь будет идти о совершенно разных явлениях). Однако при всем разнообразии видов иронии можно выделить главное, что их объединяет: *это утверждение чего-либо через внешнее его отрицание*. Постирония в этом смысле представляет собой противоположное иронии явление: она утверждает что-либо через, наоборот. Постирония — это как бы ирония, вывернутая наизнанку, *обратная ирония*.

Постирония приходит после всех видов иронии, и вбирает в себя черты многих из них.

Ирония Сократа была направлена на поиск, рождение истины с помощью «майевтики», однако в ней была заложена потенциальная софистичность, возможность смыслового переворота (за что философы-эвристики осуждали Сократа). Данная черта свойственна и постиронии. Однако если ирония Сократа была философским методом, то постирония является эстетическим явлением.

Подобно *романтической иронии* постирония порождает эйфорическое переживание и включает в себя противоположности: «...именно здесь дух художника должен охватить все направления одним всевидящим взглядом. И этот над всем царящий, все разрушающий взгляд мы называем иронией», — пишет Зольгер [3, с. 381]. При этом, если романтическая ирония может быть разрушительной (не случайно Гегель осуждал ее за «абсолютную отрицательность»), то постирония, скорее, созидательна, т. к. не нацелена на уничтожение смыслов. Чрезвычайно важно, что романтическая ирония является атрибутом гения (художника, творца), а постирония принадлежит всем: последняя принципиально неэлитарна и напрямую не связана с актом искусства.

Экзистенциальная ирония (понятие Кьеркегора) также близка постиронии возможностью балансировать между серьезностью и несерьезностью¹, однако,

¹ Теоретики метамодекна впоследствии назовут эту способность осцилляцией.

у Кьеркегора ироник — это совершенно особый тип личности, действующий в истории, персонаж-трикстер, каким, к примеру, был Сократ.

Смысловая осцилляция сближает постиронию и с описанным М. Бахтиным *площадным смехом*. В площадном смехе также наблюдается инверсия «верха» и «низа», как телесного, так и космогонического. Другое сходство проявляется в отношении к вертикальным структурам, шире — метанарративам. Несмотря на то, что карнавальность переворачивает иерархию, она, тем не менее, завязана на ее существовании: опровергнуть можно только то, что отчетливым образом существует. В конечном счете, площадная ирония служит укреплению вертикальной иерархии, и в этом она сближается с постиронией, которая невозможна без воскрешения «убитых» постмодерном метанарративов; подобно тому как площадной смех только подчеркивал власть церкви, постирония только утверждает существование метанарративов. Но в этой же области коренится их различие: если площадная ирония работала с реально существующей иерархией, то постирония приходит уже после «смерти Бога», а значит, вертикаль и иерархичность постиронии носят ностальгический, ирреальный характер.

Отправной точкой для постиронии становится ирония *постмодернистская*. Для постмодернизма ирония — основа основ, то, без чего немислимы такие концепты как «ризом», «палимпсест», «деконструкция». Главная функция постмодернистской иронии заключается в тотальном обесценивании любых метанарративов. В постмодернистском искусстве именно ирония становится способом превращения «тела» произведения в бесконечную плоскую, бескрайнюю и принципиально лишенную «верха» и «низа» «поверхность».

Ирония определяет как постмодернизм (художественное направление), так и постмодерн (состояние культуры). Культовый текст Бодрийяра «Ирония техники» сообщает нам о том, что «...ирония — единственная духовная форма современного мира, который уничтожил все остальные» [4, с. 119]. Художник-постмодернист чувствует себя не просто подавленным, но раздавленным огромным культурным багажом, накопленным другими эпохами. По У. Эко, если прошлое невозможно разрушить, его нужно иронически обыграть. Ирония становится единственным козырем в этой игре, единственным спасением от информационной травмы².

Американский философ Р. Рорти (1931–2007) предложил концепцию постмодернистского *ирониста* [5]. Его иронист — свободная личность, независимый творческий субъект, работающий со случайностью и свободный

² Эко манифестирует положения постмодернизма в «Заметках на полях романа “Имя розы”». Этот роман, изданный в 1981 г., сам стал чистым образцом постмодернистской литературы, поэтому все описываемые Эко положения одновременно описывают его собственную эстетику.

от влияния метанарративов. Его стратегия — постоянное сомнение в любых унаследованных, укорененных свойствах личности; вскрытие и обесценивание социальных конструкторов; тотальный релятивизм.

Существенным признаком постмодернистской иронии является ее интеллектуальный характер. Несмотря на то, что постмодернизм манифестирует свое слияние с массовой культурой, он все-таки по своей природе элитарен. У Ж. Делёза настоящими субъектами подлинного желания, производимого только через фантазм, становятся ребенок, дикарь, ясновидящий, революционер и художник. Высокоинтеллектуальным должен быть и читатель У. Эко (хотя писатель допускает и возможность «наивного чтения»).

Ирония в постмодернизме — искра, которая зажигает очистительный костер тотального *потлача* (праздника жертвенного «обмена» североамериканских индейцев, описанного М. Моссом [6]). Ж. Бодрийяр описывает особое наслаждение, которое возникает «...от гибели бога и его имени и вообще от того, что там, где было нечто — имя, означающее, инстанция, божество, — не остается ничего. <...> Нужна наивность человека западной цивилизации, чтобы думать, будто “дикари” униженно поклоняются своим богам, как мы своему. Напротив, они всегда умели актуализировать в своих обрядах амбивалентное отношение к богам, возможно даже, что они молились им только с целью предать их смерти» [7, с. 344–345]. «Праздник» постмодернизма — это тотальный потлач, в котором сгорают различия и все смешивается со всем; все уравнивается. Однако его тотальность иная, чем в площадном смехе, где ирония служит способом упорядочивания мира, примирения и уравнивания себя с ним. В постмодернизме ирония, наоборот, необходима для дистанцирования человека от мира людей и социальных конструкторов, для обособления. Ирония здесь — спасательный круг в море метанарративов. Площадная ирония укрепляет коллективное сознание, а постмодернистская — индивидуальное.

Сегодня, в эпоху четвертой промышленной революции и метамодерна, постмодернистская ирония словно переплавляется в постиронию. Постирония приходит на смену постмодернистской иронии как более сложное, составное явление. В метамодерне ирония постмодерна не преодолевается полностью, но остается глубоко внутри, как составная часть единого сложного высказывания метамодерна. Метамодерн устает от иронии постмодерна, но уже не может обходиться без нее, смотреть на мир без нее. Поэтому ирония продолжает быть в него включена.

Главным отличием постиронии от иронии эпохи постмодернизма является то, что если постмодернистская ирония распространялась по горизонтальной поверхности, то постирония осциллирует по вертикали; другими словами, если постмодернистская ирония обесценивала любую истину, по-

стирония воскрешает метанарративы для того, чтобы колебаться между их отрицанием и утверждением.

По У. Эко, ирония («метаязыковая игра» и «высказывание в квадрате») доступна пониманию как интеллектуала, так и простака. В этом допущении серьезности, разрешении на прямоту прочтения также видны зачатки постиронии. И постмодернистская, и метамодернистская ирония тотальны, всепроникающи, базисны для всей парадигмы; обе смешивают массовое и элитарное. Но различия между ними более чем фундаментальны: если постмодернистская ирония направлена на обнаружение и обесценивание метанарративов, то постирония вновь актуализирует эти метанарративы в виде «новой прямоты». В то время как постмодернистская ирония рефлексировала над смешением массового и элитарного, постирония, хотя и вырастает из этого смешения, больше его не «обсуждает».

Постмодернистская ирония приводит к появлению в искусстве постмодернизма палимпсеста явных и скрытых цитат; постирония, в свою очередь, приводит к обратному — к отмене цитатности. Всеобнуляющая игра постмодернистской иронии сменяется своеобразной «новой серьезностью».

Интересно, что в литературоведении постирония (правда, в контексте постмодернизма) уже была описана как *противоирония*³. М. Эпштейн в своей книге «Постмодерн в русской литературе» подробно описывает противоиронию на примере фрагмента поэмы «Москва – Петушки» (1970):

Я вынул из чемоданчика всё, что имею, и всё ощупал: от бутерброда до розового крепкого за рупь тридцать семь. Ощупал — и вдруг затомился. Еще раз ощупал — и поблек... Господь, вот ты видишь, чем я обладаю. Но разве это мне нужно? Разве по этому тоскует моя душа? Вот что дали мне люди взамен того, по чему тоскует душа! А если б они мне дали того, разве нуждался бы я в этом? Смотри, Господи, вот: розовое крепкое за рупь тридцать семь...

И, весь в синих молниях, Господь мне отвечал:

— А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.

— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно!

«Ну, раз желанно, Венчик, так и пей», — тихо подумал я, но все еще медлил. Скажет мне Господь еще что-нибудь или не скажет?

Господь молчал.

³ Этот термин предложил филолог В. Муравьев, друг и исследователь творчества В. Ерофеева.

Происходящий здесь противоиронический процесс Эпштейн описывает так: «Розовое крепкое и стигматы святой Терезы настолько неравноценны, что нельзя их сравнивать без насмешки. Но если вдуматься, над чем же это насмешка, о чем ирония? Над розовым крепким — было бы глупо. Над святой Терезой — еще глупее. Ирония вроде бы подразумевается, но она есть только тень противоиронии, ее выразительный оттенок. Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. Первоначальный серьезный подтекст читался так: о, святая Тереза! фу, ничтожный Веничка! Ирония перемещает акценты: у каждого есть свое розовое крепкое, у одного — розовое крепкое, у другого — стигматы. Противоирония еще раз смещает акценты: у каждого есть свои стигматы, у одного — стигматы, у другого — розовое крепкое. Нельзя сказать, что в результате противоиронии восстанавливается та же серьезность, которая предшествовала иронии. Наоборот, противоирония отказывается и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения — “от Бога”: что человеку ненужно, то ему и желанно; в промежутке между нужным и желанным помещаются и святость, и пьянство; величайший человек не больше этого промежутка, и ничтожнейший — не меньше его» [8, с. 422–423].

Сегодня постиронию можно наблюдать не только в искусстве, но и в повседневной реальности: она просматривается в интернет-мемах и названиях магазинов, надписях на футболках и в политических лозунгах. Постиронист, замещающий сегодня художника, наконец-то получает возможность говорить прямо. Впервые после романтизма и постмодернизма означаемое может позволить себе совпадать с означаемым, даже если это скорее «прямота», чем прямота.

Возможно, поэтому сегодня новую актуальность обретает жанр *плаката*, поскольку плакатное измерение может обрести любой жест. Именно в точке плаката, возможно, впервые в истории элитарное совпадает с популярным, массовое — с индивидуальным, авторское — с надличным. По сути, сегодняшний плакат просто не может не быть постироническим: любое манифестационное утверждение в XXI-м веке несет в себе многочисленные перевороты века XX.

В массовой культуре постирония порождает новый тип *нейминга*, возвращая, а точнее, пересоздавая культуру простого архетипического слова. Подобно иероглифам Введенского, такие названия отливают сразу многими, в том числе и противоречащими друг другу смысловыми оттенками.

«Плакатами» становятся и арт-объекты, исходящие из глубокого эстетического переживания простейших сообщений и составляющих их букв: «Счастье не за горами» (в Перми), «Я дома» (в Саратове), и букварные интернет-мемы вроде жутковатых картинок с надписями типа: «Д. Добро»,

«Н. Надежда», «Л. Любовь», и «новая прямота» дизайнерской иероглифики: сегодня на футболке чаще будет написано: «Терпение и труд», чем, например, какая-нибудь сложная цитата. На смену характерным для поп-арта заигрываниям с брендами, иронии гламура и травестии приходит «новая прямота» иероглифики [9, с. 62–64].

В музыке постирония обнаруживает свои собственные, специфические признаки. Самые явные возникают на пересечении музыки и слова: не только в различных формах вокальной музыки, но и в случаях, когда происходит наложение музыки на текст (в театре, кинематографе, различных формах видеоискусства в интернете, *Stories* в соцсетях и т. п.).

Постирония обнаруживается там, где текст очень четко оформлен с точки зрения жанра (т. е. в какой-то степени предсказуем, понятен, целен) и где он образует ощутимый, зримый, осязаемый *контрапункт с музыкальной тканью*. Самые важные качества постиронического вокального произведения — это *ясность* (как текста, так и музыки) и *единство приема* от начала до конца (метамодерный длительный аффект).

Постирония в музыке — это всегда *цельность композиторского жеста*: постиронические произведения вызывают ощущение не столько сочиненной, сколько определенным образом *решенной* музыки. Это решение, это жест (к примеру, соединение лирического текста с агрессивной манерой пения/чтения) становится очевидным с первых тактов (первых секунд звучания), и, что еще важнее — *сохраняется от начала и до конца*, создавая метамодерный осциллирующий аффект. Для «постиронической» музыки поэтому нехарактерны какие-либо изменения (особенно частые) фактуры, типа гармонического языка, манеры исполнения и других музыкальных параметров: композиторский жест выбирается с самого начала и остается неизменным как скульптура.

Примером постиронии может служить вокальный цикл «Тихие песни» (1977) Валентина Сильвестрова.

Писать условно лирическую музыку на текст «Я встретил вас» в конце 1970-х невозможно. Еще невозможнее — писать музыку на этот текст в до миноре, украшая простой гармонический язык гипертрофированно детализированными нюансами. Эта невозможность в квадрате и создает постиронию: экстракт романсового «кода» столь насыщен, плотен, избыточен, что в нем слово Пушкина снова становится возможным, звучащим, действенным.

Еще одним ярчайшим примером постиронии можно считать «Песню колхозника о Москве» Леонида Десятникова, написанную для фильма режиссера Александра Зельдовича «Москва» (2000). В ней объектом двойного постиронического переворота становится известная советская песня. В отличие от иронических жестов соц-арта, искусство Десятникова сообщает ей новую красоту.

5. „Я ВСТРЕТИЛ ВАС ...“

Стихи Ф. ТЮТЧЕВА

Andantino (♩ = 76) sotto voce

rit. --- *pp*

accel. --- rit. --- accel. rit. --- rit. --- Я ВСТРЕТИЛ

una corda
leggiere *p* *pp*

38

rit. --- rit. ---

вас - и все бы - ло - е в отжишем серд - це о - жи -

rit. --- rit. ---

leggiere

* *con Ped.*

ло; я вспо - мнил вре - мя зо - ло - то - е - и

rit. --- rit. ---

Прим. 1. В. Сильвестров. Тихие песни. N 5 «Я встретил вас». Т. 1–9

Намного больше постиронического есть в музыке неакадемической. Именно в этой области контрапункт между способом пения / чтения и содержанием текста, а также единство приема возникают очень часто (к примеру, в песне «Никогда» панк-группы «Оргазм Нострадамуса»).

Постирония может возникать и в «чистой» музыке (т. е. музыке без вокала и текста в любом его виде). Здесь ее уловить сложнее. Главный принцип остается тем же: необходимо присутствие двух контрастирующих пластов в одновременности. Соединение пластов должно быть цельным композиторским жестом, решением, сохраняющимся от начала до конца, а их «сообщение» — осциллирующим, колеблющимся между двумя противоположностями. Таково *Canto ostinato* Симеона Тен Хольта (1977), во время исполнения которого возникает «двойной аффект» меланхолии и эйфории:



Прим. 2. Симеон тен Хольт. *Canto ostinato* для четырех роялей. Ц. 74

Простая и откровенно сентиментальная мелодия, будто бы сложенная из десятков других, смутно знакомых или едва припоминаемых, превращается в своего рода метагимн, лишенный пафоса, но полный экспрессии. Впрочем, холодность экспрессии относительна: если прослушать главную тему один раз, то экспрессия может показаться теплой и прямой. Только после многократного прослушивания градус экспрессии спадает, и появляется та самая отстраненная сентиментальность, та самая меланхолическая эйфория, составляющая главный и единственный аффект музыкальной постиронии.

Постиронию в музыке, таким образом, можно определить как **сосуществование двух (и не более) противоположных смысловых пластов внутри цельного композиторского жеста**. При этом важно, чтобы этот композиторский жест реализовывался через относительно «простой» музыкальный

язык (даже подчеркнуто примитивный, завязанный на игре с банальным материалом).

Из предлагаемого определения следует, что постиронические жесты намного легче найти в неакадемической музыке. Панк-рок, пост-панк, синти-поп практически базируются на этом принципе (чего не скажешь об академическом «мейнстриме» последних десятилетий, наследующем традиции второго музыкального авангарда). Однако возникает ощущение, что сегодня постирония приобретает все более важное значение именно в музыке академических композиторов (хотя граница между академическим и неакадемическим, и даже профессиональными и непрофессиональным, становится все менее различимой).

Из эпохи четвертой промышленной революции постирония легко экстраполируется и на музыку прошлых эпох. Можно находить «постиронию» в колеблющихся «смыслах» фортепианных пьес Шумана, в своеобразной прямоте лирики Эрика Сати, в отдельных вызывающе простых багателях Бетховена. Также, безусловно, интересной представляется проблема постиронического исполнительства, в котором исполнитель отчасти самоуничтожается, «обнуляет» сам себя⁴.

Постирония, таким образом, может быть не только ключом ко многим явлениям современной музыки, но и универсальным музыковедческим термином, позволяющим в различных явлениях музыки прошлого увидеть одновременное существование двух смыслов и осциллирующий «метамодерный» аффект. Ж. Бодрийяр показал, как поздний капитализм превращает в симулякры политическое и социальное измерения, а также идеи добра, равноправия, свободы, свободы слова. «Д. Добро» — новое утверждение в мире симулякров, провозглашение целостности в той форме, в которой она может существовать сегодня; новый большой рассказ в эпоху пост-метанарративности. Сегодня в ново-фольклорном «площадном» интернет-дискурсе, в плакатных надписях на одежде и архитектурных объектах, наконец, в бытовом юморе (и, наоборот, не-юморе) постирония становится одним из основных способов правдивого высказывания о себе и о мире. В музыке же постирония превращается в магический кристалл, преломляющий, казалось бы, навсегда утраченное: тональность, романтическую гармонию, простую мелодию, безыскусную Красоту.

⁴ Таковым было искусство Олега Каравайчука и отчасти Сергея Курехина, отдельные элементы которого можно видеть и в академическом исполнительстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шумин П. Videоблог «Jut». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dyXu5sOJSxg> (дата обращения: 19.05.2019).
2. Тернер Л. Метамоде́рнизм: краткое введение. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата обращения: 21.05.2019).
3. Зольгер К. В. Ф. Эрвин. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве / пер. с нем. В. П. Шестакова. М.: Искусство, 1978. 432 с.
4. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства / пер. с франц. А. Качалова. М.: РИПОЛ классик, 2019. 348 с.
5. Rorty R. Contingency, Irony and Solidarity. Camb., Cambridge University Press, 1989. 201 p.
6. Mauss M. Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. L'Année sociologique. Paris: P.U.F. 1925. Pp. 7–29.
7. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. 5-е изд. М.: Добросвет, изд-во КДУ, 2019. 392 с.
8. Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. Учеб. пос. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
9. Хрущева Н. Метамоде́рн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ-классик, 2020. 303 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хрущева Н. А. — канд. искусствоведения; n-khroustcheva@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khrustcheva N. A. — Cand. Sci. (Arts); n-khroustcheva@yandex.ru

УДК 7.071.2

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФЕНОМЕН ЗОИ ЛОДИЙ

Шарма Е. Ю., Жеурова В. К.¹

¹ Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121357, Россия.

Статья посвящена исследованию исполнительского искусства практически забытой ныне камерной певицы Зои Петровны Лодий. Обладавшая достаточно скромными «исходными» данными, она не только возвела свое творчество на высочайший уровень, но и заняла одно из первых мест в ряду основателей отечественной школы камерного пения.

Анализ творческой биографии артистки показал, что можно выделить ряд ключевых позиций, которые непосредственно способствовали построению ее успешной сценической карьеры. Среди них — набор необходимых личностных качеств, хорошая стартовая база, направленность вокальной подготовки, высочайший профессионализм, яркая индивидуальность, неповторимый исполнительский почерк и др.

Для объективного освещения данного вопроса был применен междисциплинарный подход. Это позволило рассмотреть деятельность певицы через призму современных исследований в области теории и психологии успеха.

Авторы приходят к выводу, что всестороннее изучение исполнительского феномена З. П. Лодий, которая сегодня была бы ярким образцом успешного «карьериста» (в хорошем понимании этого слова), может быть надежным ориентиром для нового поколения музыкантов.

Ключевые слова: Зоя Лодий, камерно-вокальное исполнительство, певица, исполнительский феномен, карьера, успех.

ZOYA LODIY'S EXECUTIVE PHENOMENON

Sharma E. Y., Zheurova V. K.¹

¹ Institute of Contemporary Art, 27 A, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The article is devoted to the study of the performing arts of the now almost forgotten chamber singer Zoya Petrovna Lodi. Possessing a rather modest “baseline” data, she not only raised her art to the highest level, but also took one of the first places among the founders of the national chamber singing school.

An analysis of the artist's creative biography showed that a number of key positions can be identified that directly contributed to the construction of her successful stage career. Among them are a good starting base, orientation of vocal training, the highest professionalism, bright personality, unique performing style, etc.

An interdisciplinary approach has been taken to objectively address this issue. This allowed us to consider the activities of the singer, including through the view of modern research in the field of theory and psychology of success.

The authors conclude that a comprehensive study of the performing phenomenon of Z. P. Lodi, which today would be a vivid example of a successful "careerist" (in the good sense of the word), could serve as a reliable guide for a new generation of musicians.

Keywords: Zoya Lodi, chamber-vocal performance, singer, executive phenomenon, career, success.



Ил 1. З. П. Лодий.
1928 г. [1].

Камерное вокальное исполнительство в России имеет давние традиции и представлено замечательной плеядой певиц. Среди них — М. А. Оленина-Д'Альгейм, А. Н. Пургольд-Молас, О. Н. Бутомо-Названова, Е. В. Копосова-Держновская, Н. Л. Дорлиак, Н. А. Казанцева, З. А. Долуханова и др. Однако в этом списке незаслуженно забытым оказалось имя Зои Петровны Лодий (1886–1957) (Ил. 1).

Между тем, З. П. Лодий стояла у истоков советской школы камерного пения. При ее непосредственном участии камерное пение обрело статус жанра, требующего специальной профессиональной подготовки: по ее инициативе были открыты соответствующие классы в консерваториях Москвы (1929) и Ленинграда (1932). Под ее же руководством проходило становление многих талантливых артистов: Э. Хиля, А. Фрейндлих и других.

Благодаря ее мужеству в годы Ве-

ликой Отечественной войны не только в блокадном Ленинграде, но и в боевых частях Ленинградского фронта не угасала музыкальная жизнь. Зоя Петровна самоотверженно занималась со студентами консерватории¹ и активно содействовала развитию фронтовых артистических бригад (принимала участие в подготовке концертных программ) укрепляя, тем самым, боевой дух советских воинов. Своим многолетним многогранным творчеством З. П. Лодий приобщила к указанному жанру самую широкую зрительскую аудиторию, задав высочайшую планку для последующих поколений исполнителей, о чем сохранилось немало свидетельств непосредственных слушателей, запечатленных, в частности, как в эпистолярном наследии, так и обширной мемуарной литературе. В числе наиболее значимых имен назовем Б. В. Асафьева, А. М. Горького, В. В. Барсову, Б. Р. Гмырю, К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, П. П. Когана, С. В. Образцова, Н. К. Печковского, А. Б. Гольденвейзера, А. И. Цветаеву.

В архивно-рукописном фонде Российского национального музея музыки (далее — РНММ) имеется немало анонимных заметок из газет первой половины XX века, в которых, например, находим такую цитату: «...Как певица, как искусный толкователь стиля каждого композитора, каждой эпохи, З. П. Лодий находилась на такой высоте, которая редко достигается отечественными камерными певцами» [2, л. 215]. Некий Казимир (очевидно, псевдоним) подчеркивал, что «у Зои Лодий нужно учиться петь» [Там же, л. 284]. В целом изучение биографии артистки показало, что ее творчество можно смело рассматривать как уникальное явление.

Так, из архивных записей следует, что Зоя Петровна не обладала яркой сценической внешностью и большим голосом. С детства она страдала тяжелым заболеванием позвоночника (до 16 лет была практически прикована к постели), которое исказило фигуру (появился горб, который она, став певицей, была вынуждена тщательно маскировать костюмами).

При таких исходных данных карьерный рост в профессии солистки-вокалистки казался маловероятным, особенно с учетом той серьезнейшей конкуренции, которая неизменно сопровождает любую творческую деятельность. Тем не менее З. П. Лодий удалось выделиться на фоне других артистов, поднять свое искусство на высочайший уровень и стать в ряд основателей отечественной школы камерного пения.

Парадоксальность исследовательской ситуации заключается в том, что доступных для прослушивания записей голоса Зои Петровны авторам настоящей статьи обнаружить не удалось. Достоверными источниками изучения ее

¹ Как известно, певица вместе со своим постоянным концертмейстером Т. С. Салтыковой добровольно отказались от эвакуации.

творческой деятельности могут считаться печатные материалы и архивные документы, являющиеся, первоисточниками к биографии З. П. Лодий. Однако понять и дать оценку исполнительскому феномену певицы можно лишь путем применения к этим первоисточникам некоторых специальных знаний из области теории и психологии успеха.

Хорошая стартовая база и направленность вокальной подготовки

Не секрет, что артистка представляла известную музыкальную династию: ее отец и дед были знаменитыми тенорами и ведущими вокальными педагогами своего времени. Мать певицы, талантливая пианистка² и педагог, выступала вместе с мужем в концертах, в том числе в организованных Императорским Русским музыкальным обществом (далее — ИРМО). Она также аккомпанировала дочери, делавшей первые шаги на сценическом поприще. Поэтому, безусловно, истоки своеобразного искусства Зои Лодий следует искать в семье.

Добавим к сказанному, что П. А. Лодий³, отец Зои, был разносторонним артистом и успешно выступал в водевилях, оперетте, на сценах оперных театров, включая Мариинский; дед, А. П. Лодий, учился в Италии, затем у М. И. Глинки, недолго пел в опере, но больше прославился в камерном жанре и особенно как вокальный педагог; прадед (П. Д. Лодий) был известным философом. Сам факт рождения в подобной семье до некоторой степени определяет будущее, но все же не является решающим.

Как наследница известной фамилии, певица с малых лет была вхожа в соответствующий культурный круг, в котором наряду с одобрительной оценкой своих голосовых возможностей получила хорошие базовые знания и навыки, необходимые для начала певческой карьеры. В итоге в поисках амплуа она остановила свой выбор на камерно-вокальной музыке⁴.

Все преподаватели, занимавшиеся с З. П. Лодий сольным пением, были признанными музыкальными авторитетами своего времени. Первые уроки вокала певица, естественно, получила от отца⁵. Далее последовали занятия с И. В. Тартаковым (ученик Дж. Корси и К. Эверарди), Н. А. Ирецкой (ученица Г. Ниссен-Саломан и П. Виардо), консультации с А. Г. Жеребцовой-Андреевой (уче-

² Окончила Петербургскую консерваторию с большой серебряной медалью в 1877 г. по классу Г. Г. Кросса.

³ Учился вокалу у Дж. Корси и К. Эверарди.

⁴ Имеются сведения, что З. Лодий пробовала себя и в оперном жанре: в частности, выступала в сценах из оперы Дж. Верди «Риголетто» в т. н. «Маленьком театре» в паре с Иоакимом Тартаковым [3, с. 201].

⁵ В начале карьеры она была известна, прежде всего, как дочь своего отца.

ница Н. А. Ирецкой) и стажировка у итальянского маэстро Витторио Марии Ванзо — популярного коуча первой половины XX века, специализировавшегося на стиле бельканто. Бесспорное влияние перечисленных преподавателей на формирование индивидуального стиля З. П. Лодий не вызывает сомнений. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что начинающая певица прошла превосходную певческую школу, синтезировавшую русскую, итальянскую и отчасти французскую вокальные традиции. И именно эта школа стала отправной точкой ее восхождения к вершинам мастерства.

Набор личностных качеств, необходимых для достижения успеха

Современная психология выделяет ряд личностных качеств, способствующих профессиональному росту в любой сфере, однако их можно рассмотреть и применительно к будущему артисту. Сюда входят: целеустремленность, самодисциплина, пунктуальность, упорство, настойчивость, творческая активность, креативность, воля к победе, трудолюбие, высокая работоспособность, увлеченность, стремление к самосовершенствованию, оптимизм, коммуникабельность и т. д. [4].

Практически всеми этими чертам характера обладала З. П. Лодий. По воспоминаниям коллег, ей были свойственны «...творческое горение, непримиримая требовательность» [5, с. 49], необычная внутренняя сосредоточенность, «глубочайший оптимизм», «редкое человеческое обаяние, умение располагать к себе людей» [6, с. 3].

Концертмейстер Т. С. Салтыкова, проработавшая вместе с певицей много лет, вспоминала, что Лодий «...была человеком острейшего ума, ясной воли и великолепного юмора. Работоспособность Зои Петровны была поразительна и удивляла всех нас ... ею всегда владела творческая мечта. В искусстве она умела быть увлекающейся до безрассудства: всегда новые кумиры, переоценка ценностей, неизменная мечта и романтичность. <...> И внешне Зоя Петровна всегда служила для нас примером: невзирая на тяжелую болезнь, она всегда приходила в консерваторию тщательно одетая, никогда не разрешала себе опаздывать, в обращении всегда была вежливо-ровной» [Там же].

Пианистка Н. И. Голубовская оставила об артистке следующий отзыв: «Она крепко любила жизнь, и природу, и общение с людьми, и литературу, но, как неугомонная пчела, со всего собирала мед для своего творчества» [7, с. 3].

Особенно ярко указанные черты характера З. П. Лодий проявились в годы Великой Отечественной войны. Глубоко больная и уже немолодая, пережившая смерть мужа, разрушение квартиры (после попадания авиабомбы), голод и холод, она во время блокады Ленинграда проводила занятия в консерватории со своими студентами, была активным руководителем шефских

артистических бригад, дававших концерты в воинских частях, личным примером морально поддерживала других исполнителей.



Ил 2. Нотный автограф З. П. Лодий. 1941–1943 гг. [8].

В свете сказанного показательны воспоминания одного из учеников З. Лодий: «Твердость духа... Этому нужно было учиться. Так, по крайней мере, было со мной. Я уже не вставал с постели. В комнате, где я лежал взрывной волной были выбиты оконные стекла. Окна были забиты кусками фанеры и какими-то старыми одеялами. Температура держалась минусовая. Я лежал в кровати, одетый в пальто, зимнюю шапку и валенки, укрытый всем, чем можно было укрыться. По-моему, и мыслей-то никаких не было, кроме ставшего привычным в то время переживания момента, секунды, вдоха, выдоха, ощущения жизни в ту минуту, которая течет сейчас... А дальше было чудо. Раскрылась дверь, и в комнату вошли две женщины — Зоя Петровна Лодий — профессор Ленинградской Консерватории по классу камерного пения и ее концертмейстер, пианистка Тамара Сергеевна Салтыкова. Монолог Зои Петровны был краток и бескомпромиссен. Немедленно встать, подойти к инструменту и начать петь. Работать вместе со всеми, кто еще жив. Умирать молча, покориться судьбе без попытки последней борьбы — дезертирство, подлость. Я не помню, сколько лет тогда было Зое Петровне Лодий. Знаю только, что она была очень пожилым и больным человеком. Так вот о чуде. Я поднялся, как библейский Лазарь из могилы» [9, с. 248].

Все необходимые для построения успешной карьеры качества артистка проявила с самого начала творческой деятельности. О ее первом выступле-

нии в Москве видный музыкальный критик своего времени Ю. Д. Энгель сообщал следующее: «Есть соблазн сказать, что такие певицы nascuntur, non fiunt⁶, но это было бы не совсем верно. Сколько все-таки надо работать, — и над голосом, и над дикцией, и над декламацией, и Бог знает еще над чем и как вдумчива и любовна должна быть эта художественная работа, чтобы в конце концов ее вовсе не было видно, и все это изящество, четкость, тонкость казались бы чем-то простым, непосредственным, неотъемлемым от самой песни!» [10, с. 4].

Каждому выступлению З. П. Лодий с концертной программой предшествовала серьезнейшая подготовительная работа. Даже дебют⁷ молодой исполнительницы был тщательно продуман заранее, поэтому «она впервые выступила перед публикой уже будучи во всеоружии средств художественного на нее воздействия» [2, с. 337–338].

Таким образом, можно говорить не только о соответствующих чертах характера, но и о наличии у артистки способности к стратегическому мышлению, подкрепленному сильной мотивацией и умением сосредоточиваться на главном, а также о некотором перфекционизме, безусловно, способствовавшем ее успешному продвижению на сценическом поприще.

Высочайшее профессиональное мастерство

О выдающихся исполнительских качествах певицы в свое время писали многие современники. Приведем некоторые выдержки из архивных документов:

«Вокальное искусство Зои Лодий — это законченный образец вокального мастерства» [2, с. 232].

«Прекрасная вокальная школа..., общая музыкальность, выдающаяся чистота интонаций счастливо сочетаются с редким по красоте, нежности и гибкости голосом» [11, с. 31].

«Но одно изумительно в ее исполнении — это техника, а еще больше... виртуозность исполнения. Так может петь только человек, во-первых, глубоко интеллигентный, а во-вторых, большой трудоспособности» [2, с. 284].

«Превосходное владение техническими приемами, безупречность выполнения форшлаггов, трелей, украшавших мелодику старинных композиторов, указывало на незаурядность творческой воли певицы, научившейся с пленительной непринужденностью преодолевать изощренные трудности вокализации» [11, с. 26]. И это лишь малая часть отзывов, подтверждающих высочайший уровень профессионализма артистки.

История профессионального становления З. Лодий абсолютно стандар-

⁶ Рождаются, а не становятся (лат.).

⁷ Как известно, первое выступление Зои Лодий состоялось в Новороссийске в 1906 году.

тна, в том смысле, что человек со средними «исходными данными» смог достичь вершин мастерства в избранной области деятельности упорным трудом, так как был к тому глубоко мотивирован. (Сказанное соотносится с современными рекомендациями, касающимися успешного карьерного роста, когда в приоритет ставится овладение выбранной профессией на самом высоком уровне).

Системное формирование концертных программ

Свойственные певице творческая активность и способность мыслить стратегически наиболее ярко проявились, на наш взгляд, в ее подходе к формированию концертного репертуара, включавшего в себя произведения от Средних веков до середины XX столетия. При этом З. Лодий не ограничивалась общераспространенными сочинениями, а старалась обогатить свой исполнительский арсенал редко исполняемыми и малоизвестными миниатюрами. Подтверждение сказанному мы находим в воспоминаниях современников артистки, к примеру: «Ленинградская певица Зоя Петровна Лодий с мужем, — писала В. М. Ходасевич, — приехали на отдых в Сорренто после ее занятий в Милане у знаменитого учителя пения. Они часто приходят по вечерам к нам, и она поет. Репертуар огромный. Она откопала в архивах и разучила необыкновенной красоты итальянские песни и романсы средневековья и Возрождения» [12, с. 196]. По утверждению А. Л. Доливо, З. П. Лодий вела серьезную работу по подготовке тематических концертов с 1912 года [13, с. 72], т. е. практически с начала профессиональной карьеры.

Изучение архивных материалов показало, что данному вопросу певица уделяла большое внимание, разработав целый ряд базовых принципов, которых неизменно придерживалась при подборе репертуара. Она, в частности, подчеркивала, что:

- «...программа должна нести в себе объединяющую ее содержание идею, звучащую в определенной органически-слитной форме;
- готовя новую программу, надо ставить перед собой сложную задачу: надо учить не только отдельное произведение, но и непрерывно проверить его сочетание с предыдущими и последующими романсами;
- надо уметь вписать каждое отдельное произведение в общую композицию программы;
- программа — это лицо певца, его музыкальное мировоззрение, она должна быть как книжка стихов поэта;
- программа — это месяцы, часы работы, часто это долгие мучительные поиски верной интонации, которые публике потом кажутся вдохновенной импровизацией» [6, с. 3].

Кроме того, современники отмечали, что особое внимание в своей твор-

ческой деятельности певица уделяла вокальным циклам. Известно, например, что помимо произведений Л. Бетховена («К далекой возлюбленной»), Ф. Шуберта («Зимний путь», «Прекрасная мельничиха»), Р. Шумана («Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины»), М. Мусоргского («Детская», «Без солнца»), артистка исполняла «создаваемые ею циклы» из произведений И. Брамса⁸ и П. И. Чайковского, рисующие «своеобразные биографии одного действующего лица» [7, с. 3].

З. П. Лодий фактически выступила новатором, стала «первой камерной певицей, исполнявшей в нашей стране все классические вокальные циклы» [6, с. 3]. В этой связи, опять-таки, напрашиваются параллели с современными установками по построению успешной карьеры, которая должна быть подкреплена креативным подходом, стратегическим планированием и системным мышлением. Можно утверждать, что при формировании собственной репертуарной политики артистка использовала вполне актуальный и эффективный подход.

Владение разнообразными музыкальными стилями

Владение различными певческими стилями — это один из основных показателей профессионального мастерства вокалиста. Поэтому Зоя Петровна уделяла последнему самое пристальное внимание. В этом смысле современники даже сравнивали ее с Вандой Ландовской, которая, в свою очередь, была признана одним из мировых авторитетов в области исполнения старинной музыки. Вновь обратимся за доказательствами сказанному к документам эпохи:

«Во французских и итальянских песнях Зоя Лодий положительно очаровывает нас чуткостью классического стиля, в который она вложила много нежности и трогательности, не говоря уже о тончайшей интерпретации. Ее чуткость к старинному стилю напоминает знаменитую клавесинистку Ванду Ландовску» [2, с. 232].

«В ее исполнении, каждая пьеса — законченная картина, целая гамма настроений и переживаний, переданных с чарующей простотой, тонко чувствующего стиль и характер произведения художника» [2, с. 341].

«В ней в высшей степени развито чувство стиля» [10, с. 446].

Подчеркнем, что с целью овладения различными стилями певица несколько лет провела на стажировке в Италии, внимательно прислушивалась к рекомендациям коллег. Так, известный пианист М. А. Бихтер помогал ей в работе над немецкими песенными циклами и музыкой старинных масте-

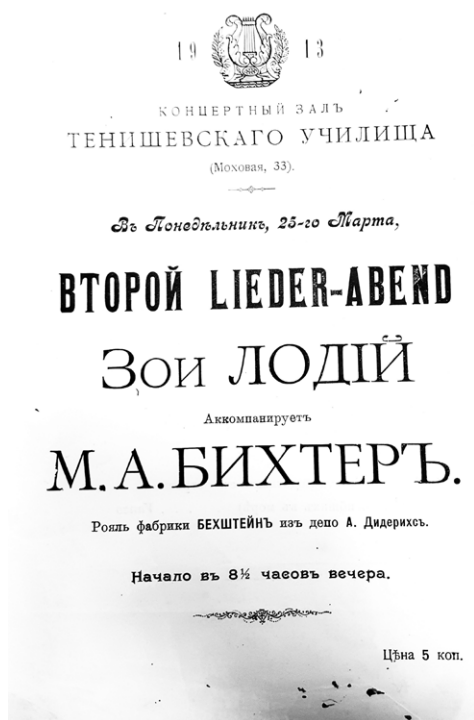
⁸ Созданный самостоятельно «цикл» на музыку И. Брамса З. П. Лодий назвала «Путь поэта» [2, с. 344].

ров и, по словам певицы, открыл ей много «нового» [11, с. 33]. Также здесь следует отметить постоянную готовность артистки к конструктивному сотрудничеству, стремление к расширению компетенций в рамках профессии и открытость знаниям на протяжении всей карьеры — все это, как известно, важнейшие составляющие успешного продвижения в любой области.

Высокохудожественная интерпретация камерно-вокальных произведений, идеальная дикция и фразировка

Знакомство с многочисленными архивными материалами натолкнуло на мысль, что одним из ключевых принципов исполнительского искусства З. П. Лодий было серьезное отношение к слову и смысловой составляющей музыкального произведения (см. об этом: [15]), которое делало ее исполнение поистине уникальным. Действительно, современники (Д. Н. Журавлев, в частности, [16]) отмечали, что в этой области ей практически не было равных.

Еще одним важным показателем исполнительского мастерства З. П. Лодий была идеальная дикция (которая, как известно, является острейшей проблемой для большинства вокалистов⁹). В противоположность многим начинающим и даже профессиональным исполнителям молодая артистка сразу же проявила себя как мастер декламации. Рецензенты отмечали, что З. П. Лодий могли «...позавидовать не только первоклассные певцы, но и первоклассные драматические актеры, ибо ее дик-



Ил. 3. Афиша концерта Зои Лодий с участием М. А. Бихтера. 25 марта 1913 г. [14].

⁹ Не явилась исключением и ситуация начала XX века, на фоне которой певица начинала свою карьеру. Об этом пишется, к примеру, в журнале «Театр и искусство» за 1912 год: «За исключением отдельных корифеев вокального искусства, как Шаляпин, Собинов, Тартаков и Смирнов, у подавляющего большинства наших певцов каша во рту. <...> Этот недостаток разрушает в корне художественность впечатления. <...> Не понимаешь того, что происходит на сцене, не можешь разобраться в сюжете, не улавливаешь смысла целых фраз» [17, с. 531].

ция наполнена бесконечными тончайшими модуляциями и гармониями» [2, с. 232].

Еще на заре своей карьеры Зоя Петровна сумела впечатлить авторитетного музыкального критика В. Г. Каратыгина, который отметил, что «...г-жа Лодий... положительно должна считаться специалисткой по умению открывать тонкую интимную красоту в вещах, казалось бы, безнадежно устаревших и поблекших» [18, с. 867], чем, отчасти, поспособствовал ее дальнейшему продвижению на концертной эстраде. И это несмотря на достаточно скромные голосовые данные, о которых время от времени, все-таки, упоминали некоторые слушатели! (К примеру, С. С. Прокофьев 20 декабря 1927 года сделал в своем дневнике критическую запись: «Пташка¹⁰ еще поспела на Зою Лодий, которая пела сегодня в полузакрытом концерте, но была разочарована ее голосом, хотя и отдавала дань интерпретации» [19, с. 614]).

Итак, именно «интерпретация» и послужила, на наш взгляд, отправной точкой успеха артистки:

«В ее песне слово ищет себе исчерпывающего адекватного музыкального выражения, и музыка находит себе словесное воплощение» [2, с. 285].

«Выразительность слова, красочность интонаций и какая-то искрящаяся мимика были поистине удивительны» [5, с. 46].

«Художественная отделка слова, звука, каждой детали, каждого штриха, прозрачная, тонкая фразировка, согретая душевной теплотой, дают нам право поставить Зою Лодий на первое место в ряду русских камерно-вокальных исполнительниц» [11, с. 31–32].

«Ее сила в богатстве интонаций, в мастерском владении голосом. Ее артистические средства все — в интонациях» [2, с. 341].

Не секрет, что именно постижение внутренней логики развития произведения служит импульсом к построению фразы, расстановке смысловых акцентов и т. д., в конечном итоге помогая созданию законченного сценического образа. Однако при работе с вокальными миниатюрами этот крайне важный аспект приобретает первостепенное значение, т. к. миниатюры не только ограничены по времени звучания, но и лишены различных «вспомогательных» оперных средств. В указанном контексте исполнительский акцент смещается в сторону технического и общекультурного уровня вокалиста, который в профессиональной среде иногда определяется характеристикой «умный певец».

Сказанное можно отнести к З. П. Лодий, которая, обладая всеми необходимыми качествами «умной певицы», максимально развивала сильные сто-

¹⁰ Первая жена композитора (певица Лина Ивановна Прокофьева) слушала Зою Лодий на концерте в Лондоне.

роны своего дарования и поэтому неизменно демонстрировала «громадное музыкальное чутье с отчетливой, ясной фразировкой» [2, с. 337] (достигая при этом «результатов большой художественной ценности» [20, 166], несмотря на небольшой по оперным меркам голос).

Талант драматической актрисы

Исполнительский феномен З. П. Лодий, безусловно, включал в себя талант драматической актрисы, выделявший ее на фоне других исполнителей. Соответствующие подтверждения тому есть в документах эпохи:

«Подлинное искусство заставляет забыть о внешнем облике артиста. Эта маленькая горбатая женщина с острыми чертами лица заставляла слушать себя с затаенным дыханием» [21, с. 112].

«Это — одна из тех артисток, которые умеют не только вызвать к бытию потенциальную жизнь песни, но и претворить ее в своем личном воссоздании до чего-то неповторяемо индивидуального, до паки творчества» [10, с. 4].

«Пение Зои Лодий привлекало аудиторию не только совершенством владения голосом, не только тонкостью отделки мельчайших деталей, но главное, артистичностью, т. е. подлинным перевоплощением в передаваемые художественные образы, настолько глубоким и самозабвенным, что слушателям порою начинало казаться, что они реально видят перед собой на эстраде “героя” исполняемого произведения» [2, с. 344].

«Горбатая, уже немолодая певица Зоя Лодий пела “Я стройна, молода, ты свезешь ли меня, я в Риальто спешу до заката”, и благодаря тому, что она вовсе не старалась выдать себя за героиню, у зрителя не возникало даже тени досады от того, что образ не соответствовал внешнему виду певицы. Зоя Лодий видела образ над собой (курсив С. В. Образцова — *В. Ж., Е. Ш.*), строила его как что-то самостоятельное, прекрасное, и таким воспринимал его зритель [22, с. 45].

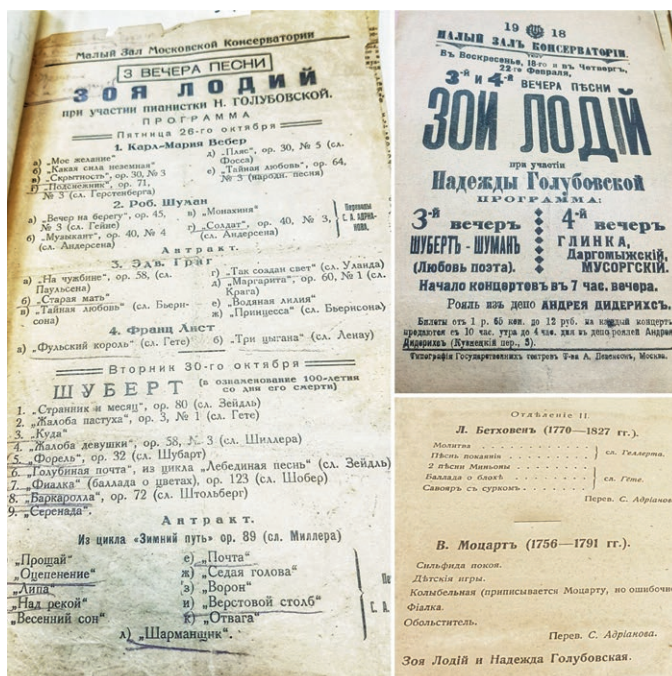
«Она преображалась то в пастушку, то в шестнадцатилетнюю девушку, то увлекала вас с собой в мир ранних детских переживаний, так тонко показанный Мусоргским. Когда она начинала петь, умолая не бранить ее за любовь, ее глаза наполнялись слезами. Состраданием окрашивался ее голос, когда она изображала просящего подростка с сурком. В образе моцартовской старушки Зоя Лодий погружалась в мир сумрачных воспоминаний, и тогда у ее рта и глаз собирались сухие глубокие морщины. Чарующей игривостью подкупали французские песни. И, как на старинной эмали, играет улыбка, сверкают глаза, ниспадают волны волос, вьется нить тусклого жемчуга» [5, с. 45–46].

Многочисленность подобных отзывов доказывает принятие и понимание современниками драматического дарования певицы. Недаром В. Г. Каратыгин ставил ее в один ряд с Ф. И. Шаляпиным и И. В. Ершовым: «Есть певцы-художники... сюда отнес бы я Шаляпина, Ершова, Бутомо-Названову, Зою

Лодий...» [23, с. 279], а П. П. Коган охарактеризовал ее как большую актрису, «которая в своем исполнительском творчестве поднялась на ту вершину перевоплощения, где стираются грани между искусством художника и правдой рожденного им образа» [5, с. 44]. Упомянутые качества, несомненно, позволили З. П. Лодий найти достойное место в камерно-вокальном жанре.

Яркая индивидуальность, выработка своего исполнительского почерка

Как известно, важнейшей составляющей успеха любого артиста является яркая индивидуальность. В этом отношении Зоя Петровна также выгодно отличалась от других исполнителей. Обратимся за доказательствами к Н. И. Голубовской, которая в течение нескольких лет работала с певицей в качестве концертмейстера: «Каждому подлинному художнику, кроме дарования его и мастерства, присущи свои особые черты, из которых складывается его индивидуально-неповторимый облик. В Зое Лодий необыкновенно сильно проявлялся этот элемент особенного, отличавший ее от всех решительно вокальных исполнителей. Особенным был и ее успех у публики, не просто успех, а необыкновенно тесный контакт, сближение с аудиторией. <...> Еще об одной черте творчества Зои Лодий хочется мне сказать. У каждого в жизни бывают минуты, когда в разговоре с человеком, особенно дорогим, голос неуловимо меняется, и простые слова звучат трепетно и волнующе для того, кому



Ил. 4. Афиши концертов Зои Лодий с участием Надежды Голубовской [24].

они сказаны. Зоя Лодий владела этой тайной. В ее пении всегда звучала эта трепетная, глубоко интимная нотка. Поэтому каждому слушателю казалось, что певица поет для него одного. Потому навстречу ей открывались сердца. Ибо для нее момент творческого общения был самым дорогим моментом, а аудитория — самым дорогим собеседником» [7, с. 3].

«Дарование Зои Лодий, вся ценность передачи которой в особой интимности интонаций, в тонком нюансе, в мягко намеченном акценте, — отмечал другой рецензент, — непременно требует своеобразного “уюта” специальной камерной эстрады, во всяком случае обстановки небольшого зала, всегда сближающей камерного певца со своей аудиторией» [2, с. 300], «...ее стиль необычно своеобразен и редок» [Там же, с. 297].

Действительно, исполнительская манера З. П. Лодий отличалась особой интимностью и искренностью. Кроме того, как отмечает П. П. Коган, ей было присуще «чувство артистического увлечения» [5, с. 46], которое она мгновенно «обретала» выходя на сцену, что помогало с первых же минут выступления «захватывать» слушателей и удерживать их внимание до конца концерта. А это, в свою очередь, свидетельствует об умении певицы работать с целевой аудиторией. Ясно, что указанное качество, вместе с яркой индивидуальностью, обеспечивали успешность ее карьеры.

Работа в «команде» единомышленников: культивирование высокой ансамблевой культуры в тандеме «вокалист-пианист»

Изучение творческой биографии З. П. Лодий приводит к умозаключению, что она, будучи профессионалом высокого класса, придавала большое значение исполнительскому ансамблю, за которым, как известно, стоят «...не только совместная синхронная фразировка, совпадение темпов и слитность звучания, а нечто более высокое, подчас необъяснимое» [25, с. 50–51]. Певица неизменно уделяла внимание «художественной стороне» [13, с. 73] ансамблевого исполнительства, старалась работать с концертмейстерами, отвечавшими ее строгим требованиям. Достаточно вспомнить имена пианистов, с которыми она сотрудничала на протяжении исполнительской карьеры: Б. В. Асафьева, М. А. Бихтера, Н. И. Голубовской, В. С. Горовица, О. Я. Дунович, А. И. Зилоти, Б. С. Маранц, И. С. Миклашевской.

Кульминацией ансамблевой деятельности певицы стал, на наш взгляд, ее дуэт с молодым В. С. Горовицем¹¹, состоявшийся во время киевских гастролей З. Лодий в 1923 году. Обратимся к отзывам очевидцев: «Оба исполни-

¹¹ В концерте исполнялся вокальный цикл Ф. Шуберта «Зимний путь». Известно также, что в 1924 г. состоялся еще один концерт Зои Лодий с участием В. Горовица: прозвучали арии В. А. Моцарта и песни французских композиторов.

теля — нервные и впечатлительные — не сливались вместе, а гармонически и эмоционально дополняли и оттеняли друг друга. Это был незабываемый дуэт, раскрывший в воображении слушателя целый мир сложных настроений и ассоциаций. <...> ...Союз Зои Лодий с Владимиром Горовицем дает возможность проследить сочетание музыки с голосом, вокального и пианистического совершенства» [5, с. 23].

Однако даже у такого мастера, как Зоя Лодий, время от времени имели место не слишком удачные, с точки зрения ансамбля, выступления (когда уровень игры концертмейстера не соответствовал высокой художественной планке, заданной певицей). Об одной из таких неудач, к примеру, сообщалось в газете «Русские ведомости» за 1916 год: «Единственное немилое, что было в концерте, это — аккомпаниатор. Ах,



Ил. 5. Пианист В. Горовиц, 1923 [26].

как он всем своим деревянно-официальным аккомпанементом шел вразрез с тонким пением артистки!» [10, с. 4]. В «Русской музыкальной газете» за 1917 год также отмечался некоторый диссонанс между игрой пианистки и мастерством певицы: «Отмечаем хороший успех г-жи Лодий у слушателей, а также замену исполнительницы ф-п. партии, обычно выступающей с г-жою Лодий, другой пианисткой. Позволяем себе думать, что прежняя пианистка более подходит к г-же Лодий. Ее аккомпанемент более уверен, точен и музыкален» [20, с. 166]. Вместе с тем изучение архивных материалов показало, что большинство выступлений артистки, все-таки, выдерживало самую строгую критику (в плане ансамблевой согласованности).

Существенной составляющей исполнительского феномена Зои Лодий было ее самопозиционирование не просто как певицы, но как серьезного музыканта. Кроме того, успешности артистке прибавляли ее инициативность и открытость для любых видов сотрудничества. Действительно, круг творческих и дружеских контактов З. Лодий был чрезвычайно широк. В разное время в него входили: А. А. Ахматова, М. А. Волошин, А. М. Горький, М. А. Кузмин, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, Б. В. Асафьев, П. П. Коган,

С. С. Прокофьев, Л. В. Шапорина, Д. Н. Журавлев, Н. Я. Данько и многие другие. Благодаря своему мужу, известному филологу и переводчику С. А. Адрианову¹², Зоя Лодий органично влилась в литературно-художественное пространство Серебряного века, стала выступать на знаковых площадках эпохи, таких, к примеру, как артистические кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов»¹³. Она легко соглашалась петь на любых сценах, независимо от их статуса и престижности. В программках и газетных анонсах концертных мероприятий первой половины XX века с участием З. Лодий встречаются адреса: Придворной певческой капеллы, Городской думы, различных театров¹⁴, залов Собраний, училищ и консерваторий, частных домов, библиотек¹⁵, рабочих клубов. Видный представитель Наркомпроса И. В. Егоров в своих мемуарах упоминает даже о концертах, проходивших в «окопах» Первой мировой войны [27, с. 196]. Известно, что артистка многократно выступала в благотворительных концертах; концертах Русской музыки герцогини О. Н. Лейхтенбергской; концертах С. А. Кусевицкого; вечерах современной русской музыки, организованных журналом «Музыкальный современник»; концертах для «избранных» (в редакции журнала «Аполлон») [28, с. 346]; концертах ИРМО¹⁶ и др.

В советское время немаловажную роль в подготовке выступлений Зои Петровны сыграл ее единомышленник — П. П. Коган, который, в частности, помог ей с организацией большого сольного тура по стране [5, с. 44]. Часто певица сама инициировала проведение своих выступлений. К такому выводу можно прийти, ознакомившись с воспоминаниями режиссера театра марионеток П. П. Сазонова: «В это время я встретил профессора Адрианова, который оказался любителем кукол и знатоком истории кукольников в России. Он слышал о нашей затее¹⁷, очень ею заинтересовался, и я пригласил его на репетиции. Он пришел со своей женой — известной камерной певицей

¹² С. А. Адрианов является также переводчиком многих произведений, исполнявшихся певицей.

¹³ Любопытно, что если в начале карьеры, особенно в литературных кругах, о З. П. Лодий говорили как о «жене профессора С. А. Адрианова», то на пике ее творческой популярности самого С. А. Адрианова представляли как «мужа известной певицы».

¹⁴ Она, в частности, участвовала в знаменитой постановке «Сила любви и волшебства» (1915–1916) на сцене Петроградского художественного театра кукол П. Сазонова и Ю. Слонимской.

¹⁵ Так, в одной из библиотек Харькова 22 апреля 1924 года состоялся ее совместный концерт с А. А. Ахматовой.

¹⁶ К примеру, с (Мекленбургским) квартетом герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого.

¹⁷ Спектакль «Сила любви и волшебства».

Зоей Лодий. Она очень увлеклась этим делом и предложила себя в качестве певицы для спектакля» [29, с. 120].

Безусловно, каждый талант уникален по-своему и не всегда объясним. Однако в случае с З. П. Лодий есть определенная закономерность успеха, которую можно выявить и проследить. Есть несколько ключевых факторов, которые, вкупе с несомненной одаренностью, помогли артистке выдвинуться в выбранной области. В свою очередь, знания об основах успешности в певческой профессии имеют очевидную практическую ценность для сегодняшних исполнителей. Творческая деятельность З. П. Лодий может быть рассмотрена с позиций современной науки, представленной теорией и психологией успеха. В этом научно-методологическом контексте всестороннее изучение исполнительского феномена З. П. Лодий, которая сегодня, на наш взгляд, была бы ярким образцом успешного «карьериста» (в хорошем понимании этого слова), могло бы послужить надежным ориентиром для нового поколения музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лодий З. П. 1928 г. // РНММ. Ф. 176. Ед. хр. 328. Л. 1.
2. Фонд семьи Лодий. 1787–1975 гг. // РНММ. Ф. 176. Ед. хр. 487. Л. 215–344.
3. Алянский Ю. Увеселительные заведения старого Петербурга. СПб.: Аврора: Стройиздат. 2003. 351 с.
4. Ситдикова С. Акмеологические особенности развития карьерной успешности женщин: дис. канд. психол. наук. Ростов-на-Дону. 2009. 196 с.
5. Коган П. Вместе с музыкантами. 2-е изд., доп. М.: Сов. композитор, 1986. 272 с.
6. Салтыкова Т. З. П. Лодий и камерная музыка // Музыкальные кадры. 1961. № 10. С. 3
7. Голубовская Н. Черты художника // Музыкальные кадры. 1961. № 10. С. 3.
8. Нотный автограф З. П. Лодий. 1941–1943 гг. // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 1086. № 36, Л. 8. [Электронный ресурс] URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/victory/06.php (дата обращения: 03.03.2020).
9. Суханов Г. Настоящая жизнь — это театр. СПб.: Юнимед, 1999. 256 с.
10. Энгель Ю. Концерт Зои Лодий // Русские ведомости. 1916, № 266, С. 4.
11. Россихина В. Советское камерно-вокальное исполнительство. Творческие портреты. М.: Сов. композитор, 1976. 112 с.
12. Ходасевич В. Портреты словами: очерки. М.: Сов. писатель, 1987. 320 с.
13. Доливо А. Зоя Лодий // Советская музыка. 1956. № 12. С. 72–73.
14. Афиша концерта Зои Лодий с участием М. А. Бихтера. 25 марта 1913 г. // РНММ. Ф. 176. Ед. хр. 327. Л. 13.
15. Жеурова В., Шарма Е. Синергия слова и музыки как основа творческого метода работы

- З. П. Лодий с поэтическими текстами в камерных вокальных произведениях // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 4. С. 118–136.
16. Журавлев Д. Жизнь. Искусство. Встречи // вст. ст. О. М. Итиной. М.: Всерос. театр. о-во, 1985. 373 с.
17. Кнорозовский И. «Тангейзер» в Народном Доме // Театр и искусство. 1912. № 27. С. 531–532.
18. Черногорский [Каратыгин В.] По концертам // Театр и искусство. 1914. № 45. С. 867.
19. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933: в 3 т. Париж: SPRKF, 2002. Ч. 2. 890 с.
20. Концерты в Петрограде. Хроника // Русская музыкальная газета. 1917. № 6. Ст. 165–166.
21. Филиппов Б. Записки «Домового». 3-е изд., доп. М.: Сов. Россия, 1989. 509 с.
22. Образцов С. Моя профессия. М.: Искусство, 1981. 464 с.
23. Каратыгин В. Концерт А. И. Мозжухина // Избранные статьи. М.–Л.: Музыка (Ленингр. отд.), 1965. С. 279–281.
24. Афиши концертов Зои Лодий с участием Надежды Голубовской. // Материалы РНММ. Ф. 176. Ед. хр. 333–346. Л. 94–95, а также РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 2. Ед. хр. 108. Л. 8; Ф. 2985. Оп 1. Ед. хр. 638. Л. 9.
25. Яковенко С. И довелось, и посчастливилось. М.: Изд. дом «Композитор», 2007. 440 с.
26. К концертам в Москве // Театр и музыка. 1923. № 7. С. 684.
27. Егоров И. От монархии к Октябрю. Воспоминания. Л.: Лениздат. 1980. 272 с.
28. Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен: Изд-во Центр. объединения полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. 364[3] с.
29. Конечный А., Мордерер В., Паринис А., Тименчик Р. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры. Новые открытия. 1988 / сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 1989. С. 96–154.

REFERENCES

1. Lodij Z. P. 1928 g. // RNMM. F. 176. Ed. xr. 328. L. 1.
2. Fond sem`i Lodij. 1787–1975 gg. // RNMM. F. 176. Ed. xr. 487. L. 215–344.
3. Alyanskij Yu. Uveselitel`ny`e zavedeniya starogo Peterburga. SPb.: Avror: Strojizdat. 2003. 351 s.
4. Sitdikova S. Akmeologicheskie osobennosti razvitiya kar`ernoj uspešnosti zhenshhin: dis. kand. psixol. nauk. Rostov-na-Donu. 2009. 196 s.
5. Kogan P. Vmeste s muzy`kantami. 2-e izd., dop. M.: Sov. kompozitor, 1986. 272 s.
6. Salty`kova T. Z. P. Lodij i kamernaya muzy`ka // Muzy`kal`ny`e kadry`. 1961. № 10. S. 3
7. Golubovskaya N. Cherty` xudozhnika // Muzy`kal`ny`e kadry`. 1961. № 10. S. 3.

8. Notny`j avtograf Z. P. Lodij. 1941–1943 gg. // Otdel rukopisej Rossijskoj nacional`noj biblioteki. F. 1086. № 36, L. 8. [E`lektronny`j resurs] URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/victory/06.php (data obrashheniya: 03.03.2020).
9. Suxanov G. Nastoyashhaya zhizn` — e`to teatr. SPb.: Yunimed, 1999. 256 s.
10. E`ngel` Yu. Koncert Zoi Lodij // Russkie vedomosti. 1916, № 266, S. 4.
11. Rossixina V. Sovetskoe kamerno-vokal`noe ispolnitel`stvo. Tvorcheskije portrety`. M.: Sov. kompozitor, 1976. 112 s.
12. Xodasevich V. Portrety` slovami: ocherki. M.: Sov. pisatel`, 1987. 320 s.
13. Dolivo A. Zoya Lodij // Sovetskaya muzy`ka. 1956. № 12. S. 72–73.
14. Afisha koncerta Zoi Lodij s uchastiem M. A. Bixtera. 25 marta 1913 g. // RNMM. F. 176. Ed. xr. 327. L. 13.
15. Zheurova V., Sharma E. Sinergiya slova i muzy`ki kak osnova tvorcheskogo metoda raboty` Z.P. Lodij s poe`ticheskimi tekstami v kamerny`x vokal`ny`x proizvedeniyax // Muzy`kal`noe iskusstvo i obrazovanie. 2019. T. 7. № 4. S. 118–136.
16. Zhuravlev D. Zhizn`. Iskustvo. Vstrechi // vst. st. O. M. Itinoj. M.: Vseros. teatr. o-vo, 1985. 373 s.
17. Knorozovskij I. «Tangejzer» v Narodnom Dome // Teatr i iskustvo. 1912. № 27. S. 531–532.
18. Chernogorskij [Karaty`gin V.] Po koncertam // Teatr i iskustvo. 1914. № 45. S. 867.
19. Prokof`ev S. Dnevnik. 1907–1933: v 3 t. Parizh: SPRKF, 2002. Ch. 2. 890 s.
20. Koncerty` v Petrograde. Xronika // Russkaya muzy`kal`naya gazeta. 1917. № 6. St. 165–166.
21. Filippov B. Zapiski «Domovogo». 3-e izd., dop. M.: Sov. Rossiya, 1989. 509 s.
22. Obraczov S. Moya professiya. M.: Iskustvo, 1981. 464 s.
23. Karaty`gin V. Koncert A. I. Mozzhuxina // Izbranny`e stat`i. M.–L.: Muzy`ka (Leningr. Otd.), 1965. S. 279–281.
24. Afishi koncertov Zoi Lodij s uchastiem Nadezhdy` Golubovskoj. // Materialy` RNMM. F. 176. Ed. xr. 333–346. L. 94–95, a takzhe RGALI. F. 991. Op. 2. Ed. xr. 108. L. 8; F. 2985. Op 1. Ed. xr. 638. L. 9.
25. Yakovenko S. I dovelos`, i poschastlivilos`. M.: Izd. dom «Kompozitor», 2007. 440 s.
26. K koncertam v Moskve // Teatr i muzy`ka. 1923. № 7. S. 684.
27. Egorov I. Ot monarxii k Oktyabryu. Vospominaniya. L.: Lenizdat. 1980. 272 s.
28. Makovskij S. Na Parnase «Serebryanogo veka». Myunxen: Izd-vo Centr. ob`edineniya polit. e`migrantov iz SSSR (CzOPE`), 1962. 364[3] s.
29. Konechny`j A., Morderer V., Parinis A., Timenchik R. Artisticheskoe kabare «Prival komediantov» // Pamyatniki kul`tury`. Novy`e otkry`tiya. 1988 / sost. T. B. Knyazevskaya. M.: Nauka, 1989. S. 96–154.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Шарма Е. Ю. — канд. искусствоведения; научный руководитель;
el.sharma@yandex.ru

ORCID 0000-0002-9296-811X

Жеурова В. К. — аспирант, newworld14.94@mail.ru

ORCID 0000-0003-3870-9712

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Sharma E. Y. — Cand. Sci. (Arts); Scientific adviser; el.sharma@yandex.ru

ORCID 0000-0002-9296-811X

Zheurova V. K. — Postgraduate Student, newworld14.94@mail.ru

ORCID 0000-0003-3870-9712

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

№ 2 (67) 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 XX.XX.2020. Формат 70×100/16.
Тираж XXX экз. Заказ № XXXXXXXX

Отпечатано ООО «Эс Пэ Ха»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15