



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



№ 3(68)
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
Соколов-Каминский А. А. Николай Николаевич Боярчиков — совесть балета	6

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Верба Н. И. Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Фридриха де ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Ханса Вернера Хенце	20
Водзицкий М. Отчет о состоянии оцифровки и доступности материалов коллекции Н. Г. Сергеева в Гарварде	37
Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества.	45
Дудина М. К. Британское и российское балетоведение о Фредерике Аштоне, английском балетмейстере.	57
Макарова О. Н. Pas de «Корсар». Не очень известная история очень известного pas de deux Старикова Л. М. К вопросу о подлинной «Истории балетного театра в России XVIII века»	67 75

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

Горн А. В. Балеты Ю. Фалика: жанровые взаимодействия и музыкально-драматургические идеи.	85
Грибов С. С. Стратегии генеративного искусства в современном танце. Опыт концептуализации в художественных практиках постмодернизма	99
Груцынова А. П. Опера и кинематограф: встреча в начале XX века («Пиковая дама», 1910)	116
Петрущенко В. А. Электрическое освещение Императорского Мариинского театра . . .	134

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

Майнище В. А. Московские «Жизели»	148
---	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Дробышева Е. Э., Смекалов Ю. А. Искусство «в заточении»: арт-стратегии эпохи карантина	160
Лаврова С. В., Шекалов В. А. Когнитивная революция и музыкальная когнитивистика.	171
Мальцев С. М. Основы теории музыкального знака (часть 2)	186
Мелихов И. А. «Квнтет для пяти солистов» Небойши Живковича: традиция и эксперимент	211
Панасюк В. Ю. Опера П. И. Чайковского «Иоланта» в режиссерской интерпретации А. Жолдака	233
Финкельштейн Ю. А. Отечественная гитарная музыка: темброво-колористический аспект	242
Шекалов В. А. Рецензия на книгу С. В. Лавровой «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века»	251
Правила направления и опубликования научных статей	257
Порядок рецензирования научных статей	261
Редакционная политика журнала	263
Редакционная этика журнала	264
К сведению подписчиков	265

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3
<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Nikolai Nikolaevich Boyarchikov — Ballet conscience	6

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Verba N. I.</i> Features of interpretation of the archetypal image of the sea maiden and Friedrich de La Motte Fouquet's fairy tale "Undine" in the ballet of the same name by Hans Werner Henze	20
<i>Wodzicki M.</i> A report on the state of digitalization and accessibility of materials of the Harvard N. G. Sergeyev Collection	37
<i>Gorbatov S. V.</i> Diversity and characteristic features of the Russian Cossacks scenic dance culture.	45
<i>Dudina M. K.</i> British and Russian Choreology about English Choreographer Sir Frederick Ashton	57
<i>Makarova O. N.</i> Pas de <i>Le Corsaire</i> . Not very famous story of a very famous pas de deux . . .	67
<i>Starikova L. M.</i> To the problem of authenticity of "The history of Ballet Theatre in Russia" . .	75

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Gorn A. V.</i> The ballets of Yuri Falik: The interaction of genre and musical-dramatic ideas . . .	85
<i>Gribov S. S.</i> Strategies of Generative Art in Contemporary Dance. Conceptualization Experience in Artistic Practices of Postmodernism.	99
<i>Grutsynova A. P.</i> Opera and Cinema: A Meeting at the Beginning of the 20th Century ("The Queen of Spades", 1910)	116
<i>Petrushchenkov V. A.</i> Electric lighting of the Imperial Mariinsky Theatre.	134

BALLET CRITICISM

<i>Mainiece V.</i> Moscow "Gisels"	148
--	-----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Drobysheva E. E., Smekalov Y. A.</i> "Confined" art: artistic strategies in the time of quarantine .	160
<i>Lavrova S. V., Shekalov V. A.</i> Cognitive revolution and musical convivity.	171
<i>Maltsev S. M.</i> Fundamentals of the theory of musical sign (Part 2)	186
<i>Melikhov I. A.</i> "Quintet for five soloists" by Nebojsa Zivkovic: Tradition and experiment . . .	211
<i>Panasiuk V. Yu.</i> "Iolanta" by P. I. Tchaikovsky in the director's interpretation by A. Zholdak .	233
<i>Finkelshtein Yu. A.</i> Russian guitar music: Timbre-coloristic aspect	242
<i>Shekalov V. A.</i> A review to the book "Salvatore Sciarrino and others..." by S. V. Lavrova . . .	251
Requirements for author's manuscripts.	257
Peer-review	261
Editorial policy	263
Ethics policy	264
To data of followers	265

НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ БОЯРЧИКОВ — СОВЕСТЬ БАЛЕТА

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена великому хореографу Николаю Боярчикову, покинувшему этот мир в марте 2020 года. С его уходом завершилась целая эпоха в отечественном хореографическом искусстве, которая была освящена его именем. Уникальный хореограф, уникальная личность, он воплощал тончайшие душевные движения человека в форме острых драматических коллизий. Боярчиков преобразил и Пермский балет, и балет Малого оперного театра, и наши представления. Приглушив чувственное начало танца, он высветил интеллектуальную природу движения и пластики. Боярчиков, который учился у таких гигантов, как Лопухов и Бельский, и продолжал их линию преемственности. В статье анализируется творческий путь хореографа, а также определяется его ведущее место в отечественном хореографическом искусстве.

Ключевые слова: Н. Н. Боярчиков, хореограф, личность.

NIKOLAI NIKOLAEVICH BOYARCHIKOV — BALLET CONSCIENCE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is dedicated to the great choreographer Nikolai Boyarchikov, who left this world in March 2020. With his departure, an entire epoch in the Russian choreographic art, which was consecrated by his name, came to an end. A unique choreographer, a unique personality, he embodied the most subtle spiritual movements of a person in the form of sharp dramatic collisions. Boyarchikov transformed the Perm ballet, the Maly Opera ballet, and performances. By muffling the sensuous beginning of the dance, it highlighted the intellectual nature of movement and plasticity. Boyarchikov, who studied under such giants as Lopukhov and Belsky and continued their line of succession. The article analyzes the creative path of the choreographer, as well as determines his leading place in the domestic choreographic art.

Keywords: N. N. Boyarchikov, choreographer, personality.

Завершилась целая эпоха в отечественном хореографическом искусстве. Она освящена именем Николая Боярчикова. Уникальный хореограф, уникальная личность. По-особому затаенно и наполнено его творчество. Трезвость мысли породила иронию, прежде всего — к самому себе. И к лирике. И... к классическому танцу. Боярчиков против «многословных» адажио, пространных дуэтов, сложившихся танцевальных структур. Хореограф воплощает душевные движения человека в форме острых драматических коллизий. Снова ориентация на драматический театр? Снова тяга к литературе? Боярчиков действительно видит в ней опору.

Он во многом преобразил и Пермский балет, и балет Малого оперного, и наши представления о том, что этому искусству подвластно. Осмелился приглушить чувственное начало танца, чтобы высветить, по его мнению, главное — интеллектуальную природу движения, пластики вообще. Мысль не только служит движущей силой его задумок: хореограф активно вовлекает зрителей в прихотливые игры своего изобретательного, нередко изощренного ума, предлагает участвовать интеллектом в происходящем. Он тем образовывал нас и возвышал.

И тут его родословной на поприще балетмейстера можно позавидовать. Его творческие пути не просто пересеклись с такими гигантами как Федор Лопухов и Игорь Бельский: обнаружилось их духовное родство. У первого Боярчиков начинал учиться профессии хореографа в Ленинградской консерватории [1]. Учился тихо, ненавязчиво, не обременяя мастера своими посещениями, просто из природной стеснительности (ведь занятия Федор Васильевич, весьма почтенных лет, проводил у себя дома). А в чем-то главном оказался своему ментору сродни, и, прежде всего, в страстном желании докопаться до сути. У Бельского Боярчиков консерваторский курс завершал. Тот руководил тогда балетной труппой Малого оперного, знал своего студента и как артиста балета, еще в консерваторские годы заметил и выделил молодого коллегу. Их роднила прежде всего тяга к современности и современным формам танца. Оба знали классическое наследие, в известной мере владели им, но властителем их дум стало желание воплотить в пластике духовный мир человека нового времени, уже XX века.

Бельский обладал редким чутьем на еще несостоявшиеся таланты, предугадывал их и радостно открывал остальным, гордясь чужим даром, любуясь им, с неискоренимой верой в будущее молодости. Встреча с ним для многих была той искрой, от которой вспыхивали их собственные возможности, чтобы в дальнейшем неудержимо развиваться, превращая начинающих в мастеров. Так с его благословения родилось особое племя необыкновенно талантливых людей. Боярчиков из их числа.

Невиданное дело: он студентом по воле Бельского поставил два спектакля!

Первым были «Три мушкетера» с музыкой В. Баснера на родной сцене Малого оперного (1964), повторенные затем в Перми (1966) [2]. Боярчиков не создавал пластический подстрочник к литературному тексту, он передал авантюрный дух романа. Но отношение постановщика к сети интриг, обилию дуэлей, к самим мушкетерам было ироничным. Ирония определила стилистику хореографии и всего спектакля.

«Почти по Дюма» — значилось на афише. Балетмейстер предложил новое отношение к литературному первоисточнику: при всей любви к нему — самостоятельный, чуть отстраненный взгляд со стороны, с позиций современного художника. Так современностью окрашивалось былое.

А в качестве дипломной работы Боярчиков осуществил «Деревянного принца» Б. Бартока (Малый оперный, 1966). Формировался его творческий метод. Одной из особенностей стало неожиданное отношение к лирике. Он словно остерегался, что лирические эмоции заслонят четкость движения мысли. В следующей работе («Пиковая дама», Ленинградский камерный балет под руководством П. А. Гусева, 1969) позиция хореографа утвердилась [2]. И лирика, и связи ее с происходящим стали пружинами действия. Это уже была целая эстетическая программа. Родился самобытный художник со своим взглядом на искусство танца и на его будущее.

Одноактный балет был поставлен на музыку С. Прокофьева, написанную в 1936 году к неосуществленному фильму «Пиковая дама». Балетмейстер и его музыкальный консультант Н. Мартынов связали разрозненные номера прокофьевскими «Мимолетностями», усилив тем самым лирическое начало в музыке. Лирические пьесы стали узловыми в действии. Появление Графини и картина ее прошлого поставлены на музыку, создающую атмосферу светлой поэтической грусти. Эпизод в спальне Графини идет под необычную, воздушную, таинственную пьесу с взволнованными пассажами в середине, лихорадочными бликами, торжественными звуками, подобными колокольному звону.

Наметив лирическое чувство, Боярчиков тут же сдерживает его. Балетмейстера отрезвляет угроза бездуховности. В музыке ее воплощают звуковые провалы, заполняемые метрономом. По контрасту с только что исполненной «Мимолетностью» смерть Графини и метания Германна поставлены тоже в музыкальном вакууме. Полное безмолвие и глухота (нет даже ударов метронома) наступит с крахом иллюзий героя.

Художник у этого постановщика обычно разделяет его видение, но непременно идет своим путем. В музыке — явно лирическое начало. В великолепном оформлении Аллы Кожемковой оно начисто отсутствует.

Черные сукна. Ни одного яркого, согретого теплом блика. Солнце скрыто навесом. Он из карт — символа удачи: то потолок прижатого к земле мира,

не знающего выси и голубого неба. Карты помечены тенью вещи. Тут знак реального предмета: свечи, люстры, с зеркально перевернутым, словно поверженным, двойником. Слепые вещи подменили солнце. Внизу, придавленные ими, в неверном полумраке снуют обезличенные люди.

Жизнь предстает как игра: у каждого — свое место. Ставка в ней — подлинные ценности: любовь, смысл жизни; выигрыш же призрачен и обманчив. Богатство неуловимо: оно присутствует тенью, подобно знакам реальных вещей на свисающих сверху картах.

Мир молодости Графини — застывшие воспоминания. Медлительны ее движения на пальцах, околдовывает вязь приторможенных туров. Но вот пластическую кантилену рвут острые, дисгармоничные позы. Юная Графиня, только что сверкавшая молодостью и красотой, сникает, словно стареет на глазах. Жизненные силы тают затем и у новоявленной старухи: их крадет у нее Германн. А его страсти игрока разгораются. Их, кажется, безмолвно поощряет Графиня. Рядом с ней меркнет Лиза... Она обезоруживающе прозаична: то живой тросточкой подпирает старую Графиню, то неказистой товаркой оттеняет красоту Графини молодой. Неяркое чувство у Германа с Лизой, но и такому не ужиться с корыстью. Гибнет цельность личности; задохнувшись, смолкает музыка. Ее подменяет метроном. Раздваивается мир героя: возникает его лирический двойник. Игрок отторгает его. Теперь каждый живет самостоятельной жизнью. И они — враги.

Поединок: побеждает то один, то другой. Временное поражение игрока оплакивают карты: тут они персонифицированы, их исполняют артисты. Но в итоге корыстолюбие и тщеславие выиграют. А затем придет осознание непоправимости свершившегося: игрок склонится над поверженным двойником, скорбя об утрате.

Спектакль не пессимистичен. Ирония, острота контрастов обернутся мудростью финала. Вернется элегическая и мечтательная музыка. Германн простится с Лизой и будет не то без слез оплакивать свои мечты, не то механически баюкать мертвого ребенка — свернувшегося калачиком лирического двойника. Одно не может существовать без другого. В борьбе поэзии и прозы выбор остается за самим человеком.

Потрясающий, недооцененный спектакль! Смело, пронзительно точно. И очень глубоко. Чуткость к литературному первоисточнику счастливо сочетается здесь с самостоятельностью балетмейстерского замысла. Особый — одновременно фантастический и реальный — колорит повести хореограф передает экспрессионизмом гротеска и прозрачностью опрошенной¹ балетной неоклассики.

¹ Сохранена авторская орфография.

Думаю, это был манифест Боярчикова как художника. Заявленное здесь многое определило в его дальнейших спектаклях.

Встреча с Пермским балетом была предопределена и вылилась в длительное и чрезвычайно плодотворное сотрудничество (1971–1977). Отличная школа с ленинградскими корнями. Первоклассная труппа. Пермякам не доставало лишь оригинального, современно мыслящего лидера. Боярчиков тут подходил идеально.

Вот как они об этом вспоминают сами: «Мы считаем, что это золотой век нашего балета, когда в театр нельзя было попасть, когда мы утром приходили на работу к 9:30, а люди всю ночь дежурили, [ждали], когда касса откроется. Николай Боярчиков был профессионалом во всех отношениях и вообще светлым человеком, мы его любили, полностью ему доверяли, у нас была настоящая, насыщенная жизнь», — утверждает заведующий балетной труппой Пермского театра оперы и балета Виталий Дубровин в интервью ТАСС [3]. Работать с этим хореографом было так интересно, что каждую встречу с ним с нетерпением ждали, почитали за счастье, не думали о своем свободном времени: «Когда мы работали над “Ромео и Джульеттой”, было предложение поставить “Испанские миниатюры”, так мы из театра не уходили, поставили [в театре] раскладушки. С ним пермская труппа впервые выехала [на гастроли], и были шикарные отзывы» [3].

С Боярчиковым Пермский балет родился заново как лидирующая труппа в стране (наряду с такими гигантами как Большой и Кировский театры). Сюда зачастили критики: еще бы, одна премьера за другой!

Тут его талант хореографа в полной мере заявил о себе как о новом слове в отечественном балете. Поражает творческий диапазон спектаклей Боярчикова: от трагедийности «Ромео и Джульетты», «Царя Бориса», «Чудесного мандарина», «Трех карт» (под этим названием в Перми шла «Пиковая дама») — трагедийности, разрабатываемой каждый раз по-новому и многопланово, — до острой комедийности «Слуги двух господ», балета, искрящегося задором, выдумкой, весельем.

Хореограф не повторяет собственные находки из спектакля в спектакль, не использует уже найденные, выверенные, безотказные схемы. Он каждый раз ищет и находит такие приемы драматургии, которые с наибольшей полнотой отвечают содержанию поставленного, раскрывают ту мысль, что занимает в данный момент воображение художника. Потому столь неповторим Боярчиков в каждой своей работе, потому столь многообразны и столь выразительны его находки в области формы балетного спектакля. Пожалуй, в этом трудно найти ему равных.

Эпическая просветленность «Ромео и Джульетты» (1972), нервный ритм и ломкость сценического действия в «Царе Борисе» (1975), многоступенча-

тое нагнетание мощной кульминации «Чудесного мандарина» (1973), изысканность психологического рисунка в «Пиковой даме», прихотливая смена настроений в «Слуге двух господ» (1976) — каждый спектакль Боярчикова по-своему оригинален, каждый будит в зрителе активное отношение к происходящему.

Хореограф чужд иллюстративности. Он активно, творчески осмысляет захватившую его тему. Сюжет становится близок ему лишь тогда, когда будут найдены ключи к хореографическому постижению задуманного. Боярчиков в прямом смысле «сочиняет» спектакль, а не только танцы к нему; сочиняет, не боясь самых сложных форм организации действия. А это, в свою очередь, требует от зрителей творческого соучастия, фантазии, развитого чувства сцены.

Образность хореографического мышления, склонность к емкой поэтической метафоре — сильные стороны балетмейстерского таланта Боярчикова. Многолик, например, в спектакле «Царь Борис» образ набата — гласа народного, то стонущего, взывающего к помощи в безвременье, то стихающего в затаенном вопросительном ожидании: что-то еще будет, лучшее ли грядет [4]?

Мечется Борис, снедаемый сознанием вины. И неотступно следует за ним Юродивый со своей неподкупной безжалостной правдой — то суд совести народной, суд совести его собственной, Бориса. Убит царевич: неистово бьется Юродивый о колокол, снова надрывается набат. Его тревожный стон неутрахающей болью пронзает истерзанную душу Бориса, обрекает несправедливого царя на нравственные муки, леденящий страх.

Жуткая, насильственная тишина воцаряется в финале: у престола — новый царь, Лжедмитрий, со своей неправдой и своим предательством. На голову коленопреклоненных русичей низвергаются колокола, погребая побежденных под собой. Смолкли, наконец, колокола, безмолвны люди. Но тема набата, пронизывающая весь спектакль, продолжает жить в нашей памяти обещанием краткости безмолвия — знака торжества насилия и лжи. Голос правды, голос народный обязательно возродится, убежден хореограф, даря и нам надежду.

Созданное Боярчиковым — несомненный и весомый вклад в развитие современной хореографии. Здесь всегда явно прослеживается позиция художника наших дней, горячий интерес к судьбам истории, обостренное восприятие проблем нравственной ответственности личности. Даже обращаясь к темам, казалось бы, давно исчерпанным, он и здесь остается художником самобытным, мыслящим широко, неожиданно, смело.

Таким неожиданным и смелым представляется нам его «Ромео и Джульетта». В отличие от других балетмейстеров молодого поколения, бравшихся за музыку Прокофьева, Боярчиков отказался как от заимствований,

так и от полемики с великолепной постановкой Л. Лавровского, признанной классикой советского балета. Неповторимость индивидуального чувства, существенная для Лавровского, Боярчикову не столь важна. Главное для него — изначальная ценность любви как огромной творческой, созидательной силы, противостоящей косности, душевной черствости, рутине. Именно любовь, творческое начало поверяют в постановке Боярчикова суть личности, ее гуманистический пафос.

Ритуал следует за ритуалом: вот ссора, вооруженная стычка, примирение. Вся жизнь — ритуал, меняющий лишь внешнее обличье, но сохраняющий главное — нерушимость заведенного порядка, жесткую последовательность событий, строгую иерархию ролей. Обручение с Парисом — новый парадный ритуал для Джульетты. И лишь вспыхнувшее чувство дарит нравственное просветление личности героям, лишь любовь вдохнула жизнь в мир заученного, трафарета, схем.

Пять пар двойников, юношей и девушек, — «хореографический орган» — то вторят героям, то создают атмосферу происходящего, то движут действие. Необычный хореографический аккомпанемент активно поддерживает основную тему спектакля: нравственного возмужания, обретения самих себя, собственного предназначения жизни. Так выявляется отношение хореографа к событиям, а вместе с тем историческая перспектива: опыт поколений, научившихся ценить любовь, отстаивать самостоятельность личности.

В течение тридцати лет, с 1977-го по 2007 год, Боярчиков возглавлял балетную труппу родного Малого оперного (театр менял свое название). Сюда он вернулся зрелым мастером, уже получившим широкое признание. Пермский балет стремился сохранить полученный при нем мощный творческий импульс, оставался среди лучших коллективов в стране. Выросшее новое поколение исполнителей, воспитанное им и его хореографией, утвердилось как необыкновенно перспективное, украсило самые престижные сцены, даже Большого и Кировского театров. Были и те, кто навсегда связал свою творческую жизнь с Боярчиковым: некоторые артисты преданно последовали за ним, влились в труппу Малого оперного, участвовали во всех его начинаниях.

Творчество мастера успешно развивалось, охватывая в том числе и неожиданные для него области: хореограф проявил особый интерес к прошлому балетного театра, дореволюционному и советскому. И тут его позиция была самостоятельной и оригинальной.

Восхищает дерзость мастера, берущегося за темы, своей спецификой по прежним меркам от балета весьма и весьма далеким [5]. Здесь у Боярчикова нет табу: важно, чтобы тема его взволновала. Посудите сами, каков разброс, каков диапазон интересов! Тут нет ощутимых границ: «Орфей и Эвридика», «Геракл» и «Женитьба», «Макбет», «Разбойники» и «Тихий Дон».

Даже «Петербург» А. Белого, с его сложной символикой и многозначной образностью повествования, Боярчиков представил, пластически истолковал и по-своему осмыслил.

Не прошел он и мимо «Фауста» (1999) [6]. Опираясь на некоторые сюжетные мотивы, почерпнутые в знаменитом произведении Гёте, Боярчиков размышляет о жизни и ее ценностях. Размышляет с лаконизмом умудренного опытом человека, с пронзительной точностью талантливого художника, оказавшегося, как и все мы на рубеже тысячелетий, в тупике, сделав, вроде бы, выбор и сомневаясь в правильности открывшегося пути.

В сумраке вокруг героя толкнутся монотонной чередой неразличимые тени: может, души ушедших (а то и близких), может, прожитые годы. Память выхватывает одно, другое, чтобы затем снова погрузить в небытие. Что это, приближение конца или начало новой жизни?

Жизнь напоминает о себе странным видением грубоватого праздничного разгула. В шальных напевах — зов к танцу. Деловито топочут деревенский пары, топорщатся ярко расцвеченные одежды. Дамы разухабисты, чересчур мужиковаты. Женственность отсутствует, спрятана где-то в тайниках. Могущество женских чар откроется позднее, чтобы опутать героя плотной сетью искушения, привязанности, греха.

Мысли о живом и жизни персонифицированы в образе Черного Пуделя, который оказывается Мефистофелем. Три ангела отныне будут сопровождать героя в его странствиях по миру дьявольского искушения и обмана, напоминая своим присутствием о чистых зовах души, искренних побуждениях и порывах. Фауст отстраняет от себя наивные, поднадоевшие, пресные истины, предпочтя открытие неизведанного. Их угодливо предлагает ему Мефистофель. Князь тьмы снимает с Фауста шоры обыденности, пробуждая в нем дар видеть за рамками привычного. Раздвигаются пределы Вселенной, открывая новые миры, запечатанные прежде меры чувства и неизведанное пространство чувственного.

Все вокруг приходит в движение. Театральные конструкции тому вторят. Колосники то нависают над планшетом сцены, то взлетают, открывая безбрежное, мерцающее звездами пространство. Проекторы выхватывают фрагменты сцены, маня запредельной жизнью. Метафора множится: темные горизонты колосников размечены пятнами света прожекторов словно гигантский нотный стан в небе, напоминая о музыке небесных сфер, о замысле Создателя. Сюжет намечен, но не только он организует действие.

Здесь-то и сконцентрировано главное — опыт балетного театра XX века. Недаром спектакль посвящен Учителю, выдающемуся хореографу Федору Лопухову. Боярчиков не боится прослыть надоедливо старомодным, твердя с почти маниакальной настойчивостью о могуществе идеи, выраженной пла-

стикой. Он стремится прояснить рациональную природу танцевального искусства, отмечая искусы причудливой декоративности классического танца, почти стыдясь его чувственной стихии.

Пальцевой техникой классического танца наделена лишь лирическая героиня. Пластика спектакля соткана из движений иного рода: элементы классического танца присутствуют, но часто лишены поэтического существа. И не случайно. Поставленное Боярчиковым — о вечных испытаниях, выпавших человечеству, о становлении души, тянущейся к красоте, любви, лирике вопреки, а, может быть, благодаря могучим силам искушения и соблазна. Сколько душевной энергии нужно, чтобы все это преодолеть...

Конструктивный принцип спектакля, объявленного «хореографической трагедией», лаконичен и прост. Два акта — две крайности обманного мира — мира психологической реальности и мира фантомного, выдуманного. И тот, и другой воплощены хореографом в принципах «травести» (сначала мужского, затем женского). Лишь искреннее увлечение героя возвращает привычное распределение ролей: его партнершей в лирических сценах выступает Маргарита, затем Прекрасная Елена. Но внешний образ идеальной возлюбленной обретает лишь внешне различимые черты, сохраняя неделимое внутреннее единство. Потому обе роли исполняются одной актрисой.

Сложна музыкальная ткань спектакля, талантливо сочиненная композитором Ш. Каллошом. Звучания причудливы, многообразны. Экзотические инструменты усиливают неординарные эффекты. Великолепны хоры и вокальные партии, запечатленные на фонограмме. Все вместе образует первозданный музыкальный космос. Из его туманно-прозрачной пустоты рождаются зерна музыкальных тяготений. И тогда, сменяя один другого, прорезываются некие ритмо-мелодические комплексы, напоминающие то народные танцы, то цыганские напевы, то почти джазовые интонации.

Сценография Р. Иванова образна и лаконична. Пространство может быть замкнуто и от остального отсечено, а может сливаться с космическими далями и увлекать бесконечностью.

Премьера оставила ощущение значительности происходящего и убедительного масштаба хореографа.

Для Боярчикова балетный театр — единое художественное пространство: ему тут интересно все. Враждебная неприязнь первого поколения реформаторов к предшественникам теперь прошла, и охаянная хореодрама воспринималась этим поколением хореографов спокойнее: они даже признали в созданном той эпохой несомненные достоинства, даже вернулись к прежним спектаклям, чтобы их по-своему оживить.

Спектакль «Слуга двух господ» М. Чулаки в постановке Н. Боярчикова [7] (Пермь, 1976; Свердловск, 1976; Малый оперный, 1978; Вильнюс, 1979) —

жизнерадостный, динамичный, красочный балет. Одновременно это и дань уважения памяти талантливого советского хореографа Б. Фенстера, сыгравшего видную роль в развитии балета Малого оперного, и поиск современным постановщиком собственных путей в освоении трудного, специфического жанра балетной комедии.

Сюжетные перипетии пьесы К. Гольдони и, главное, созданный Фенстером по ее мотивам сценарный план, взятый Боярчиковым за основу, требовали обратиться к опыту советского балетного театра 1930–1950-х годов в создании спектакля со сложной драматургической фабулой. Вместе с тем надо было учесть и те значительные изменения, которые произошли в эстетике хореографического искусства за последние десятилетия. Своеобразие постановки Боярчикова прежде всего этим и определяется: он предпринял попытку переосмыслить жанр хореодрамы на современной танцевальной основе.

Спектакль насыщен действенным танцем; в этих сценах раскрываются характеры героев, завязываются и разрешаются комедийные ситуации. Постановщик тактично вплетает в хореографическую структуру элементы пантомимы, но именно танец делает главным выразительным средством происходящего. Характер дарования Боярчикова способствует успеху в реализации замысла. Лучшими как раз и оказались эпизоды, в которых режиссура и танец органично соединились, дополняя друг друга.

Такова, например, центральная сцена объяснения переодетой в мужское платье Беатриче с Клариче, опасющейся любовных притязаний нежеланного «жениха». Постановщик находит немало комичных режиссерских и пластических деталей в нелепом, затянувшемся поединке столь непохожих натур: капризной, изнеженной Клариче и напористой, целеустремленной Беатриче. Их столкновение строится на сопоставлении контрастных танцевальных характеристик, исключающих возможность пластического диалога. Намеренная глухота к «высказываниям» мнимого жениха порождает целую вереницу забавных курьезов.

Связи пьесы Гольдони с традициями комедии масок несомненны и велики. А это, в свою очередь, обязывает к блистательному, отточенному, безупречному актерскому мастерству (в том числе и в балетной версии). К сожалению, именно в этой сфере — в искусстве актерской разработки образа — многое из достигнутого советским балетом в предыдущие годы предано забвению, а то и утрачено. Сказанное относится прежде всего к культуре самостоятельной работы исполнителя над ролью, к сценическому перевоплощению, к умению осмыслить порученную партию как целое.

Спектакль Боярчикова восстанавливает в правах театральную природу балета и предлагает актерам множество интереснейших задач.

Заново поставленный «Слуга двух господ» привлекает уважительным отношением к прошлому отечественного балета, а для актеров это — превосходная школа комедийного мастерства.

Малый оперный с Боярчиковым продолжал осваивать традиционный академический репертуар. Это было требование времени и прежде всего практики зарубежных гастролей. Хореограф, состоявшийся в современном репертуаре, не побоялся обратиться к таким сложнейшим машинам Петипа как «Баядерка» Л. Минкуса и «Раймонда» А. Глазунова; не остался в стороне от новомодных тогда соблазнов (напомнить об утраченном в более поздних версиях). Но сделал он это по-своему, очень тактично, не выдавая собственные придумки за подлинность премьерного оригинала.

«Лебединой песней» этого признанного философа танца стал балет «Принцесса Луны, или История о старике Такэтори» Ш. Каллоша (2002) [8]. Он возник по заказу для японских гастролей, но оказался провидческим, выразил состояние души постановщика и, в некотором смысле, итоговым. Это было предчувствие конца.

Бездетный старик Такэтори обнаружил в зарослях бамбука чудесную девочку и удочерил ее. Окруженное обожанием и любовью, это необыкновенное создание приносит бедняку достаток и счастье, с годами превращается в девушку неземной красоты. Именитые женихи мечтают о ней как об избраннице, но тщетно: ее сердце для них закрыто. И лишь принц Микадо, сын Солнца, вызвал встречный интерес и готовые пробудиться чувства. Никто не знает о неземном происхождении героини: это Принцесса Луны, из-за оплошности сосланная сюда на время. Срок отлучения от родины завершился, она должна вернуться в родные края, расстаться и с приемным отцом, и с полюбившимся юношей. Разлука с дорогими ей людьми предопределена, неизбежна. Волшебное воинство, посланники Луны, увлекают ее за собой. И Принцесса растворяется в пространстве, истаивает; диск Луны медленно поглощает ее. Впервые в спектакле звучит живой женский голос. Потрясающий вокализ. Мечта о счастье. Оно было возможно и близко. И — прощание с ним...

Здесь не было ни привычного классического танца, ни пальцевой техники. Четкая графика причудливой пластики напоминала иероглифы. Цанни, слуги сцены в черном (считалось, что невидимые) помогали героям парить в воздухе, свободно преодолевая любые дали. Завораживала музыка: удивительный, неожиданный коллаж, объединивший звучания разных эпох и территорий в единое музыкальное пространство. И привкус Японии создавался. Звучание оркестра мастерски соединялось с несколькими фонограммами, раздвигая замкнутое сценическое пространство до масштабов Вселенной. Скупая, образная сценография лаконичной символикой изображения напоминала японскую живопись.

Тонкий, поэтичный, щемящий душу спектакль. Спектакль-прощание с труппой, театром, любимым искусством, даже временем, создавшим его как художника.

Авторский балетный театр Боярчикова, созданный его трудом и талантом, подходил к концу. Завершалась также история интереснейшего, особого, не похожего на другие создания советской эпохи, Малого оперного театра. В этих стенах возникнет совсем другой, коммерческий, прежде всего, организм, который отрежет себя от прошлого.

И еще об одной странице биографии Боярчикова, думаю, надо упомянуть — о нем как педагоге. Возвращение в родной город началось как раз с консерватории (1976) [9]. Мудрый многоопытный П. А. Гусев призвал его преподавать. Да, да, то самое, чему он здесь учился у таких гигантов как Лопухов и Бельский. Линия преемственности продолжалась. Но к тому времени и его собственный опыт многое значил. Преподавать пришел хореограф, не просто освоивший азы мастерства. Это был зрелый художник со своей позицией в искусстве, не похожий ни на кого. Родилась мастерская Николая Боярчикова. Его учеников нельзя было не узнать, они отличались от других.

Место Боярчикова на кафедре, украшенной многими несравненными мастерами, было особенным. Экзамен — это не только испытание для студента: экзаменуется ведь и педагог тоже. Боярчиков выступить не спешил. С интересом выслушивал других. Мнения могли быть противоположными. Все ждали его оценки. Она всегда была сдержанной, спокойной, взвешенной и очень мудрой. Он видел больше нас, остальных; видел перспективу, что из этого может произрасти.

Вслед за Гусевым, ректоратом от заведования отставленным, кафедру возглавил Н. А. Долгушин. Очень талантливый, инициативный человек. Много интереснейших начинаний при нем было осуществлено. Кафедра процветала. И тут — конфликт с ректором. Кафедру дважды пытались закрыть. Боярчикова выдвинули ее спасителем. Вот кто оказался идеальным руководителем нашего коллектива (я там работал с момента прихода к заведованию Долгушина). Прежний, тоже замечательный, всё воспринимал сквозь призму собственных интересов. Интересы кафедры для Боярчикова были превыше всего.

Он задумал невозможное — конкурс молодых балетмейстеров. А деньги? Откуда их взять? Я, шутя: «Боярчиков богатый, он даст». Он вспыхнул, съезжился, как-то по-особому собрался. И в перерыве спрашивает: «Откуда ты знаешь, что деньги — мои?» Так открылось скрытое спонсорство, которое он утаивал. Боярчиков поделился своей давней мечтой: собирал валюту после зарубежных гастролей; очень хотел, чтобы ребята оживились, чтобы азарт в них проснулся, и чтобы что-то получили за свои труды...

Педагогический талант Боярчикова оказался востребован и родной

Вагановской академией. Он с радостью откликнулся на приглашение своей «alma mater», пришел сюда, вооруженный огромным опытом и собственной постановочной деятельностью, и достигнутым в области педагогики. По сути молодая, только что родившаяся тут кафедра балетмейстерского мастерства впитала весь творческий багаж полувековой деятельности кафедры консерваторской — детища Ф. В. Лопухова. А рождалось-то балетмейстерское образование в этих стенах (довоенные балетмейстерские курсы в Хореографическом училище) и при самом активном участии этого великого мастера! Круг замкнулся, преемственность восторжествовала. Великая традиция, столь животворная в балете!

Николай Боярчиков. Очень близкий мне человек. Мой друг. Я им горжусь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дачная исповедь хореографа, который не хотел ни танцевать, ни ставить // Соколов-Каминский А. Где танец музыкою венчан... Лирические заметки. СПб.: Агентство «Визит», 2002. С. 26–30.
2. Соколов-Каминский А. Схватка с лирикой // Театр. 1970. № 2. С. 23–25.
3. Памяти Николая Боярчикова. URL: ptj.spb.ru > blog > pamyati-nikolaya-boyarchikova (дата обращения: 01.06.2020).
4. Соколов-Каминский А. Дерзновенная мысль хореографа // Вечерняя Пермь. 1976. № 31. С. 3.
5. Николай Боярчиков // Соколов-Каминский А. Горизонты балета. СПб.: Санкт-Петербург. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова. 2007. С. 248–268.
6. Соколов-Каминский А. Есть хореограф! // Невское время. 1999. № 200. С. 4.
7. Соколов-Каминский А. Красочный балетный спектакль // Вечерний Ленинград. 1979. № 9. С. 3.
8. Малахов А. В. «Принцесса Луны, или История Такэтори» как учебная составляющая дисциплины «Введение в профессию» // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2008. № 2. С. 229–238.
9. Наши мастера: Боярчиков Николай Николаевич // Здесь музыка венчает танец. 50 лет кафедре хореографии / отв. ред. А. Соколов-Каминский. СПб.: Композитор * Санкт-Петербург. 2013. С. 107–110.

REFERENCES

1. Dachnaya ispoved` xoreografa, kotory`j ne xotel ni tancevat`, ni stavit` // Sokolov-Kaminskij A. Gde tanez muzy`koyu venchan... Liricheskie zametki. SPb.: Agentstvo Vizit, 2002. S. 26–30.
2. Sokolov-Kaminskij A. Sxvatka s lirikoj // Teatr. 1970. № 2. S. 23–25.

3. Pamyati Nikolaya Boyarchikova. URL: ptj.spb.ru > blog > pamyati-nikolaya-boyarchikova (data obrashheniya: 01.06.2020).
4. *Sokolov-Kaminskij A. Derznovennaya my`sl` xoreografa* // *Vechernyaya Perm`*. 1976. № 31. S. 3.
5. Nikolaj Boyarchikov // *Sokolov-Kaminskij A. Gorizonty` baleta*. SPb.: Sankt-Peterburg. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2007. S. 248–268.
6. *Sokolov-Kaminskij A. Est` xoreograf!* // *Nevskoe vremya*. 1999. № 200. S. 4.
7. *Sokolov-Kaminskij A. Krasochny`j baletny`j spektakl`* // *Vechernij Leningrad*. 1979. № 9. S. 3.
8. *Malaxov A. V. «Princessa Luny`, ili Istoriya Take`tori» kak uchebnaya sostavlyayushhaya discipliny` «Vvedenie v professiyu»* // *Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2008. № 2. S. 229–238.
9. *Nashi мастера: Boyarchikov Nikolaj Nikolaevich* // *Zdes` muzy`ka venchaet tanecz. 50 let kafedre xoreografii* / *otv. red. A. Sokolov-Kaminskij*. SPb.: Kompozitor * Sankt-Peterburg. 2013. S. 107–110.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА МОРСКОЙ ДЕВЫ И СКАЗКИ ФРИДРИХА ДЕ ЛА МОТТ ФУКЕ «УНДИНА» В ОДНОИМЕННОМ БАЛЕТЕ ХАНСА ВЕРНЕРА ХЕНЦЕ

*Верба Н. И.*¹

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

Значение мифологических и фольклорных сюжетов в художественной культуре невозможно переоценить. Они питают творчество авторов и составляют основу содержания произведений самых разных видов искусств. Важной приметой бытия таких «вечных» сюжетов в культуре становится их созвучность эпохе, которой они принадлежат. Сохраняя основные мотивы, вечные сюжеты трансформируются в зависимости от эстетических, стилевых, философских черт того или иного периода. Одним из примеров подобных модификаций является сюжет об Ундине. Он претворен во множестве сочинений, демонстрируя исключительную гибкость и соответствие самым важным мировоззренческим константам разных эпох.

В статье предпринимается попытка проанализировать сюжет об Ундине и особенности его трактовки в балете Ханса Вернера Хенце и Фредерика Аштона в контексте образно-стилевых тенденций XIX–XX веков. Уделяется внимание смысловым акцентам в драматургии, анализу особых выразительных средств, при помощи которых в ткани балета воплощается архетипический образ морской девы, а также сравнению способов его отображения в музыке романтического века и современности.

Ключевые слова: архетипический образ, морская дева, балет XX века.

FEATURES OF INTERPRETATION OF THE ARCHETYPAL IMAGE
OF THE SEA MAIDEN AND FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUET'S
FAIRY TALE "UNDINE" IN THE BALLET
OF THE SAME NAME BY HANS WERNER HENZE

*Verba N. I.*¹

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

The importance of mythological and folk stories in the art culture cannot be overestimated – they “feed” the creativity of various authors and form the basis of numerous works in different arts. An important feature of the existence of such eternal stories in culture is their conformity to the era in which they are embodied. While preserving the main motives, the stories are transformed depending on the aesthetic, stylistic, philosophical and ideological features of a particular period. One example of such modifications is the story about Undine, implemented in many works of different eras and demonstrating compliance with the most important constants of time in each of them.

This article attempts to analyze the story about Undine and the peculiarities of its interpretation in the ballet of Hans Werner Henze and Frederick Ashton in the context of figurative and stylistic trends of the 19th– 20th centuries. The attention is paid to semantic accents in drama, the analysis of special expressive means by which the archetypal image of the sea maiden is embodied in the fabric of the ballet, and the comparison of ways of displaying it in the music of the romantic age and modern times.

Keywords: archetypal image, mermaid, the ballet of the 20th century.

Балет «Ундина» Ханса Вернера Хенце, созданный им в 1958 году в содружестве с английским балетмейстером Фредериком Аштоном, — явление выдающееся как в мире балетного искусства, так и культуре в целом. При постепенном очевидном ослаблении интереса композиторов, поэтов, художников к «русалочьей» теме, произошедшем в XX веке¹, «реставрация» сюжета Фридриха де Ла Мотт Фуке являет собой очень важный случай обращения к волшебной сфере. Он свидетельствует о том, что образ по-прежнему живет, продолжая волновать воображение творцов.

Премьера балета состоялась 27 октября 1958 года в Королевском театре

¹ Об этом свидетельствует гораздо меньшее в сравнении с эпохой романтизма число сочинений о морской деви.

«Ковент-Гарден» в Лондоне. Партию Ундины танцевала легендарная Марго Фонтейн, Палемона — Майкл Сомс, за дирижерским пультом в тот вечер был сам композитор Ханс Вернер Хенце². Балет до сих пор сохраняет свои репертуарные позиции на сценах многих театров мира, включая родной «Ковент-Гарден»³ и Большой театр в Москве⁴. Постановки «Ундины» Цезаря Пуни в Мариинском театре, а также очевидное внимание к балету Хенце на сценах мировых театров дают некоторые основания думать о возрождении интереса к «русалочьей тематике», столь характерной для эпохи романтизма, но не являющейся репрезентативной для искусства XX века.

Очевидно, что каждый сюжет, возникающий и пользующийся большой популярностью в ту или иную эпоху, несет на себе ее отпечаток и выступает своего рода образцом мировоззрения, образных и стилевых предпочтений художников, композиторов, поэтов... Сюжет о морской деве и его востребованность в течение всего XIX и в начале XX века являют собой подлинные и красноречивые «маркеры» эпохи⁵ и как нельзя более ярко раскрывают вышеприведенный тезис.

В самом деле, романтический XIX век чрезвычайно богат разножанровыми произведениями, многопланово раскрывающими сложный, амбивалентный образ морской девы и породившей ее морской стихии. Русалка, Мелюзина, Лорелея, Ундина, многочисленные наяды, nereиды, нимфы становятся героинями стихотворений, баллад, поэм, живописных полотен, романсов, песен, опер, камерно-инструментальных опусов⁶. Непременным следствием

² На официальном сайте театра существует архивная запись об исполнителях премьерных показов балета [1].

³ Так, в течение второй половины XX века, а также в 2006 и 2009 годах, этот балет присутствовал в репертуаре Лондонского королевского театра [2].

⁴ В сезоне 2016–2017 годов балет «Ундина» в постановке Вячеслава Самодурова шел на сцене Большого театра [3].

⁵ Отметим очевидное тяготение романтиков к волшебным образам. Обусловленные ими выразительные противопоставления идеального / фантастического и реального миров в различных произведениях составляли собой важные черты эстетики романтизма [4; 5; 6]. Морская дева — лишь часть таких «иномирных» образов, созданных художниками, поэтами, композиторами, наряду с воздушными феями (вспомним «Сильфиду»), потусторонними образами («Жизель») и многими другими. Вместе с тем «русалочья тематика» представляется наиболее последовательно развиваемой культурой романтизма. Эти образы обретают частое и максимально разноплановое воплощение. Исследователи не раз констатировали их важность в культуре, в целом [7; 8; 9] и музыкальном искусстве, в частности [10; 11].

⁶ Претворению «русалочьей тематике» в музыкальном театре XIX века посвящена статья Л. В. Кириллиной [10]; различные аспекты воплощения этой темы в разножанровых поэтических, литературных, живописных, музыкальных произведениях рассматриваются также и автором настоящей статьи [12].

такой популярности архетипических русалочьих образов в художественной культуре⁷ явился процесс накопления средств их запечатления.

Типичными способами претворения образа морской деви в музыкальном искусстве, которые делают его легко узнаваемым, можно назвать круговые, замкнутые мотивы и общую драматургическую тенденцию к повторности музыкального материала, его возвратности, символизирующей такую знаковую сему русалки, как способность завлечь, обворожить, заколдовать; тональную «подвижность» и метроритмическую гибкость, олицетворяющие игривость, непостоянство русалочьего облика; особые — «люющиеся», «журчащие», «волнообразные» — фактурные решения, живописующие различные ипостаси водной стихии, и т. д. [16]. Названные средства выразительности использовались композиторами независимо друг от друга в разножанровых произведениях, в центре которых — изменчивый, исключительно притягательный образ морской деви. Подобное «единодушие» разных авторов определялось природой архетипического образа, словно «подсказывавшего» творцам средства своего запечатления. Этим обусловлены и разветвленные, очевидные, столь естественные интертекстуальные связи между русалочьими опусами.

Нужно понимать и то, что перечисленные способы являются характерными именно для эпохи романтизма, поскольку они есть разумеющийся результат романтической интерпретации архетипического образа морской деви и романтических же «технологий» его звуковоплощения.

Поэтому тем более важно проанализировать, *какие* акценты расставляет Его величество Время в архетипическом образе морской деви и откристаллизовавшемся вокруг него сюжете, *как* трактуют сказку Фуке современные авторы, *каким* взором окидывает «переросшая» романтические установки и прошедшая суровые испытания XX века художественная культура универсальные смыслы заключенных в этой фабуле вечных вопросов? Жизнь и смерть, любовь и верность, волшебство и реалии — в какие формы облакаются эти вечные «оппозиции» в наши дни? Актуальны ли сформировавшиеся в XIX веке средства музыкального выражения одного из самых притягательных образов?

⁷ Не будет большим преувеличением утверждение, что архетипические образы составляют базис культуры. Они выступают в качестве смысловых оснований различных произведений в самых разных видах искусств, придавая им «вечное», универсальное звучание, обуславливая отклик слушателей / зрителей вне зависимости от временной дистанции, разделяющей эти произведения, и воспринимающую их аудиторию. Значение архетипа в пространстве культуры представляет собой одну из важных сфер приложения исследовательских сил, коль скоро многочисленные современные исследования посвящены выявлению роли архетипических структур в литературе, живописи, музыке. Пласт научной литературы по этим вопросам чрезвычайно велик, поэтому ограничимся лишь некоторыми примерами [13; 14; 15].

В версии Фредерика Аштона сказка Фуке претерпела существенную трансформацию, не затрагивающую, однако, сердцевину сюжета. Сокращен список персонажей и изменены имена основных действующих лиц. Возлюбленного Ундины зовут не Хульбрандт, а Палемон, соперницу героини — Бертой, а не Бертальдой, Пастор теперь становится Отшельником, место могущественного родственника Ундины Кюлеборна занимает повелитель морей Тиреннио. В либретто Аштона нет родителей Ундины и Герцога с супругой. Их отсутствие означает и исчезновение важных драматургических линий, связанных, в том числе, со знаковыми характеристиками самой Ундины, поскольку во взаимоотношениях с родителями и Герцогом проявляются важнейшие семы ее образа. Вспомним, к примеру, мотив подмены в сказке Фуке и вытекающее из него разоблачение Бертальды, когда простодушная Ундина стремилась явить ей кровных родителей, а разгневанная Бертальда отрекалась от родных отца и матери, не желая быть дочерью простолюдинов⁸. В данной драматургически напряженной «точке» противопоставление двух героинь представляется разящим, а христианские качества Ундины очерчиваются очень рельефно. Здесь налицо контраст между Ундиной, изначально душой не обладающей, но стремящейся получить ее и осознающей значение этого драгоценного дара, и миром человеческим, постоянно попирающим в угоду тленным жизненным привилегиям нетленные и вечные христианские ценности, особенно явственны⁹.

Отказываясь от связанной с родителями драматургической линии и мотива подмены, Аштон, скорее всего, руководствовался вполне понятными и объяснимыми требованиями к балетному либретто, стремясь «облегчить» многонаселенную сказку Фуке и приспособить ее к танцевально-сценической версии. Думается, подобный маневр изрядно обедняет глубочайшие, по-настоящему христианские смыслы сказки Фуке, изымая из нее концептуальные акценты, сопряженные с высветлением героини, педалированием ее искренности, простоты, неискушенности на «фоне» мыслящих отнюдь не христианскими категориями людей.

Однако нельзя сказать, что Фредерик Аштон вовсе отказался от выраженного христианского вектора сказки Фуке. В либретто фигурирует Отшельник, несущий те же функции, что и Пастор. Его образ столь же просветлен, а роль в самых значимых моментах действия сравнима с той, какую исполняет священник в сказке Фуке. Кроме того, Аштон сохраняет один из самых важных мотивов: после венчания с Палемоном Ундина обретает, наконец, желаемую человеческую душу.

⁸ Это сцена составляет собой часть одиннадцатой главы – «Именины Бертальды» [17].

⁹ Данный аспект особо рассматривается в исследованиях, посвященных сказке Фуке [18].

Образ владыки морей Тиреннио, с одной стороны, наследует многие качества Кюлеборна Фуке (например, властность, враждебность людям, способность мстить, противодействовать и т. д.), с другой, — несет в себе, прежде всего, отцовские семы¹⁰: могущественный родственник пытается защитить свое любимое дитя от развращенного и непостоянного человеческого мира. В либретто же Аштона Тиреннио выступает конкурентом Палемона. В этом образе практически редуцируются защитнические качества, но взамен появляются, скорее, сопернические. Подобная трансформация, по сравнению с литературным первоисточником, выглядит вполне оправданной для балетной версии. Драматургические противопоставления волшебного и реального миров, выраженные в конкретных парах персонажей Ундина – Берта, Палемон – Тиреннио, таким образом, уравниваются, обретая законченность.

Рыцарь Палемон сохраняет в себе все основные семы обрисованного в сказке Фуке Хульбрандта: страстность, порывистость, очарованность чудесным видением Ундины и, в то же время, непостоянство, неспособность быть верным своему слову. Мотив предательства со стороны рыцаря у Аштона изрядно смягчен: причиной женитьбы на Берте становятся не сословные привилегии и высокий социальный статус, который мог бы принести ему брак (как, например, в сказке Фуке), а чудесное спасение вместе с Бертой после кораблекрушения. Как и у Фуке, в финале балета рыцарь гибнет от поцелуя морской девы, предпочитая смерть страданиям без своей Ундины. Последние строчки сказки Фуке, живописующие «обвившийся» вокруг могилы Хульбрандта ручей, метафорически воплощены в заключительной сцене балета, когда Ундина держит на руках своего мертвого возлюбленного, обреченная вечно оплакивать его.

Сама же Ундина в целом наследует главные черты созданного в сказке и затем многократно претворенного в разных жанрах образа — чудесного, обольстительного, ирреального, страдающего от несовершенства человеческого мира, но, однако, прощающего его. Хореографическое искусство располагает особыми средствами запечатления волшебной природы Ундины. В балете особенно выразительными выглядят ее невесомость, воздушность и невероятная притягательность.

В отличие от многовекторной в смысловом плане сказки Фуке с ее универсально-бытийными, философскими проблемами в балете Хенце-Аштона более «педалирована» личная любовная история с подчеркнутым конфликтным противопоставлением любящей друг друга пары (Ундина — Палемон) и противостоящих им сил (Берта — Тиреннио). Разумеется, эта схема прошла

¹⁰ Эти же черты акцентируются и композиторами, создававшими оперы на сюжет сказки Фуке: Э. Т. А. Гофманом, А. Лорцингом, А. Ф. Львовым [16].

испытание «на прочность» и закрепились в качестве драматургически эффективной во множестве музыкально-сценических произведений. Либреттист мыслил прежде всего как балетмейстер и, вероятно, вовсе не ставил перед собой задачу детально *перенести* сказку Фуке на балетную сцену, но попытался сотворить *собственную* версию этого вечного сюжета и создать возможности для ее для хореографического воплощения.

Что же в музыке? Партитура балета доказывает повторяющийся из источника в источник тезис о том, что Хенце создавал свою музыку, скрупулезно воплощая требования Аштона [19] (настолько продуманным кажется каждый мелодический оборот, столь хореографичной представляется каждая музыкальная фраза). Не меньшего внимания заслуживают и стилистические особенности музыки балета. Исследователи не случайно идентифицируют в творчестве Хенце разнообразные устремления от неоклассицизма до сериальности и затем — сознательное возвращение к неоклассицизму¹¹. Балет «Ундина» демонстрирует широкий спектр разнородных влияний: здесь можно услышать вполне уловимые (быть может, даже сознательные) отсылки к И. Ф. Стравинскому, М. Равелю, П. Хиндемиту, К. Орфу и другим мэтрам музыкального неоклассицизма XX века¹². «Приправленная» атональностью и прихотливой метроритмикой, словно «сотканная» из многозначительных аллюзий, музыка балета Хенце, тем не менее, ни в коем случае не производит впечатления эклектичности, коль скоро выбор мелодических оборотов, тембров, ритмической организации обусловлен, прежде всего, самой сущностью сюжета, стремлением композитора раскрыть его разноплановость во всех деталях. Быть может, исчерпывающе стилистику балета комментирует изречение самого Хенце, касающееся творчества в целом, но оно выглядит впол-

¹¹ Так, сразу после Второй мировой войны Хенце получает возможность продолжить прерванное трагическими военными событиями образование. Первые его произведения написаны в излюбленном им неоклассическом стиле, который впоследствии станет основой его композиторского творчества. Будучи поклонником Стравинского, Хиндемита, Равеля, Рахманинова, Прокофьева, Хенце в начале своего пути открыт и для новых, радикальных веяний: на исходе 1940-х годов он, как и многие другие композиторы, посещает известную своими авангардистскими устремлениями летнюю Дармштадтскую школу, пробует свои силы и в сериальной технике. Однако последняя не становится у Хенце магистральной, но лишь спорадическим творческим опытом. Впоследствии он отдает предпочтение такому важному для него неоклассицистскому направлению, которое выступает своего рода эмблемой его стиля [20].

¹² Отметим также несомненные, на наш взгляд, влияния не только Стравинского, но и фортепианной стилистики Дариуса Мийо на танцы из дивертисмента третьего акта. В партии фортепиано, чье соло в балете Хенце весьма продолжительно и которая сопровождает различные номера дивертисмента, слышатся отчетливые реминисценции из фортепианных сюит Мийо с их прихотливой ритмикой, джазовыми мотивами, терпкими гармониями и яркой акцентностью.

не справедливо и в отношении частного произведения — балета «Ундины». Композитор признается в своей огромной любви к театру (что подтверждается всей его деятельностью, так как магистральными жанрами в его наследии выступают опера и балет) и декларирует его принципиальную *синкретичность*: «Театр — это действительно моя область, так как волшебство, магия, маскарад, моление, пафос и буффонада соединяются у меня с музыкой таким образом, что позволяют прояснить то направление, в котором течет сама жизнь» [21]. Отмеченный Хенце «микс» подчеркнуто контрастных и в то же время совершенно естественных для сюжета о драматичных контактах морской девы с миром людей явлений характеризует и партитуру «Ундины», в которой внимательное ухо различит богатейшую палитру состояний, положений, чувств, мастерски сопряженных с педалирующей их выразительность балетмейстерской работой.

Разумеется, важным предстает вопрос об использовании тех средств выразительности, что сформировались в романтическом XIX веке для воплощения архетипического образа морской девы. Остаются ли они актуальными и в музыке XX века? С одной стороны, поиск в партитуре балета «закругленных» мотивов, тональной изменчивости и других указанных ранее способов претворения в музыкальном искусстве архетипического образа морской девы весьма затруднен атональной природой музыки. С другой стороны, утверждение, что одним из композиционных принципов музыки балета становится постоянный повтор мотивов, в том числе и закругленных, не будет выглядеть большим преувеличением. Специфика балетной музыки такова, что повторность музыкального материала порой выглядит неизбежной, так как она определяется необходимостью подчеркивать определенные движения. Круговые мотивы играют огромное значение в сцене, когда Палемону впервые является чудесное видение Ундины в гроте в первом акте (№ 4, Adagio¹³). Здесь закругленность и постоянная повторность одних и тех же кольцеобразных интонаций живописуют состояние гипнотической завороченности рыцаря, созерцающего прекрасное и доселе им невиданное существо. Ирреальная сущность Ундины проиллюстрирована и соответствующим знаковым для этой героини тембром арфы, а также скрипичными тремоло в высоком регистре. Все эти, повторим, очень типические, определяемые самим образом средства создают необходимое впечатление от творимого на сцене волшеб-

¹³ В Интернете есть видеозапись лондонской постановки 2009 года, собравшей звездный состав исполнителей: Мияко Йошида (Ундина), Эдвард Уотсон (Палемон), Джenezия Росато (Берта), Рикардо Червера (Тиреннио), Гари Эвис (Отшельник) и др. [22]. Так, пляска водных духов и тритонов в конце первого акта выглядит по-настоящему экзотическим действием — в столь агрессивно-наступательном ключе «решены» и ее музыка, и хореография.

ства и в то же время объясняют полноту и силу искреннего чувства рыцаря Палемона.

Красноречивой «аркой» выглядит видение Ундины Палемону в третьем акте балета. Чудесным образом спасшись после вызванного Тиреннио кораблекрушения, унесшего в море Ундину, Палемон собирается жениться на Берте. Рыцарь, однако, оказывается не в силах забыть Ундину: ее образ является ему во дворце непосредственно перед свадебным балом. В данном фрагменте очевидна ярчайшая аллюзия на сходное в драматургическом и смысловом планах видение Одетты Зигфриду на балу, где он предает ее. В данном *Adagio* «плоть» музыкального сопровождения составляют именно круговые замкнутые мотивы: Ундина зовет рыцаря, и этот зов облекается в типические средства выразительности, которые включают не только упомянутые кольцообразные, будто «обнимающие» рыцаря построения, чья яркость усиливается их повторностью, но и неперенный для морской деви тембр арфы. Пронзительно красивая мелодия скрипки в высоком регистре звучит как символ недостижимого счастья.

Отметим, что отсылка к «Лебединому озеру» П. И. Чайковского — отнюдь не единственная причина, которая дает возможность рассматривать балет Хенце в широком контексте произведений о морской деви. Значимой, на наш взгляд, выступает аллюзия на танец с тенью из «Ундины» Цезаря Пуни в первом акте балета Хенце (второе *Adagio* из № 4). Напомним, что данного мотива и предпосылок к нему нет в сказке Фуке. Однако балет Пуни в постановке Жюль Перро стал настоящей легендой в мире балетного искусства, и, без сомнений, Хенце знал о предшествующих запечатлениях архетипического образа морской деви в балетном жанре. Отсылка к этому произведению чрезвычайно важна — она как будто «связывает» обеих Ундин, обогащает понимание балетов.

Продолжая рассмотрение способов запечатления в музыке образа Ундины, отметим, что танец с тенью являет собой красочную картину причудливых сочетаний арфы и духовых, буквально иллюстрирующих игру Ундины (арфа) с ее тенью (духовые). Хенце (интуитивно, или же намеренно) использует наиболее ярко экспонирующие Ундину тембры.

Тиреннио — антипод Ундины, чей образ олицетворяет вовсе не чарующие свойства водной стихии, но ее грозную сущность и мощь. Пара этих персонажей олицетворяет амбивалентность водной стихии, которая в сюжете об Ундине обычно персонифицируется в образах самой морской деви и ее дяди Кюлеборна. В балете же Хенце функции грозного родственника Ундины выполняет Тиреннио. Симптоматично (в контексте проблемы воплощения архетипических образов в музыкальном искусстве), что способы его характеристики сравнимы с теми, которые использовали другие композиторы.

Появления Тиреннио в балете Хенце знаменуют драматургические «рубежи», контраст которых рельефен, разящ и репрезентирует собой важные режиссерские приемы Хенце и Аштона. Сцены с Ундиной и Тиреннио *глубоко контрастны* в темповом, тембровом, динамическом и метроритмическом смыслах. Так, большая часть сцен Ундиной и Палемоном выдержана в рамках *Adagio, Largo*, в то время как сцены с Тиреннио — в *Allegro assai, Vivace assai* и т. д. Палитра лирических с тончайшими градациями внутри *p* сцен с Ундиной включает в себе мягкие, теплые тембры деревянных духовых и арфы, солирующей скрипки и, в общем, отмечена прозрачной фактурой оркестра с предельной дифференциацией инструментальных линий. Появления же на сцене Тиреннио (и сопровождающих его водных духов) знаменуются прорезывающими звучаниями медных духовых оркестрового *tutti*, волнообразными нагнетаниями и спадами, яркой динамикой¹⁴. Отметим и глубоко различные метроритмические «модусы» двух персонажей, олицетворяющих сложность и неоднозначность водной стихии. Ритмика сцен с Ундиной — мягкая, подчеркивающая лирическую суть любовных сцен, в то время как в экстатических, напоминающих музыку К. Орфа и Б. Бартока ритмах Тиреннио без труда идентифицируются угрожающая сила и сокрушительная мощь как самого героя, так и прародительной для него природной стихии. Ярчайшим примером является сцена кораблекрушения, которая свидетельствует о том, что Хенце удалось воплотить в музыке настоящий апокалипсис¹⁵.

Думается, что Тиреннио и Ундина предстают в балете Хенце – Аштона как главные герои: столь выпуклы их музыкальные портреты, на фоне которых характеристики Палемона и Берты несколько меркнут. Возлюбленный Ундины фактически раскрывается только лишь в дуэтных танцах с нею, а музыка этих *Pas de deux* подчинена раскрытию в большей степени *ее* образа. Тем не менее в начале первого и третьего актов (два сольных *Adagio* — два видения рыцарем Ундины) композитор и хореограф обрисовывают Палемона как тонко чувствующего, страдающего, увлекающегося и, в итоге, глубоко раскаивающегося героя. Подобный ракурс интерпретации образа рыцаря сохраняет в себе важнейшие черты, заложенные еще в сказке Фуке, и затем под-

¹⁴ Так, пляска водных духов и тритонов в конце первого акта выглядит по-настоящему экстатическим действием. В столь агрессивно-наступательном ключе «решены» и ее музыка, и хореография.

¹⁵ Особо отметим, что знаковый контраст между морской девой и ее родственником представляет собой один из краеугольных векторов драматургии опер на основе сюжета сказки Фуке. В этом смысле интертекстуальные параллели между произведениями очевидны, как очевидны и причины, побуждающие разных авторов обращаться к сравнимым средствам отображения этих персонажей в музыке.

черкиваемые независимо друг от друга различными композиторами¹⁶. В этом и заключается, повторимся, общее для многих архетипических образов свойство *подсказывать* творцам средства своего запечатления.

Важно уделить внимание и музыкальному портрету Отшельника, также несущему в себе все отличительные признаки архетипического образа¹⁷. И пусть этот герой имеет лишь эпизодическую роль в балете, все же способы его музыкальной обрисовки весьма коррелирует с теми, что экспонировали Пастора в операх Гофмана, Лорцинга, Львова на сюжет Фуке. Среди разлива впечатляюще чувственной музыки, сопровождающей лирические сцены между Ундиной и Палемоном, «глас» Отшельника, у которого ищет и находит защиту пара влюбленных, звучит лаконично, строго, весомо и в то же время мягко. Сцена венчания в конце первого акта выглядит настоящей лирической кульминацией. Проникновенна, разительно красива сопровождающая ее музыка; выпуклы в ней по-отцовски снисходительные мотивы, иллюстрирующие будто «произнесенные» напутственные речи Отшельника в адрес новобрачных. В этих моментах образ Отшельника тесно смыкается с выведенным Фуке и затем претворенным в музыкальном смысле различными композиторами Пастором.

Образ Берты «решается» Хенце средствами, также сравнимыми с теми, к каким прибегали вышеперечисленные композиторы. Соперница Ундины подчеркнуто «человечна», что выражается в выборе для нее именно *танцевальной* музыки. Разумеется, подобный эпитет в приложении к балету может показаться странным, однако смысл его заключается в объективной, *жанровой* трактовке партии Берты. «Удельный» вес ее выходов, в сравнении с Ундиной, довольно мал и дает немного простора выражению ее сущности. У Берты нет своего тембра (как, например, у Ундины), нет свойственных ей одной каких-либо знаковых мотивов, нет развернутых лирических сольных эпизодов, в которых бы раскрывались ее переживания. Образ, в общем, достаточно обыден, но он имеет важное драматургическое значение, поскольку на фоне его «обыкновенности» ярче, рельефнее проступают волшебные, ирреальные черты морской девы. Отметим, что подобный драматургический прием, когда парные женские образы служат контрастным фоном друг для друга, очень

¹⁶ Выраженные параллели существуют не только между различными запечатлениями в оперном жанре рыцаря из сказки Фуке. Тенденция изобразить в том же ракурсе неверного возлюбленного очевидна в известной драме А. С. Пушкина «Русалка» и одноименной опере А. С. Даргомыжского [23].

¹⁷ Сам Юнг, обозначая основные архетипы, вывел, в числе прочих, образ Мудрого Старика (и женский вариант — Мудрую Старуху). Художественные инсталляции этого образа в культуре неисчислимы; в музыкальном же искусстве яркими воплощениями выступают, например, образы Досифея, Сусанина и других.

прочно утвердился в музыкально-сценических произведениях разных жанров, в том числе и в операх, балетах на «русалочью тематику»¹⁸.

Таковы, в общем, основные принципы музыкальной драматургии балета Хенце — Аштона, которая, с одной стороны, во многом *наследует* откристаллизовавшиеся в течение XIX века средства воплощения в музыкальной ткани архетипических образов морской деви и ее возлюбленного и соперницы, могущественного водного владыки, мудрого Пастора и прочих героев, а с другой — предлагает *иную* интерпретацию, *новое* видение вечного сюжета о трагичном столкновении волшебного существа с миром людей и *свои* способы реализации его в балетном жанре.

Природа архетипических образов имеет свойство раскрываться с разных сторон в зависимости от эпохи. Сохраняя неизменными основные семы, эти вечные образы отражают самые яркие установки времени, в котором они воссоздаются. В данном контексте важно обратиться к трансформации сюжета о морской деви в постановке Большого театра в сезонах 2015–2017 годов, сопровождавшейся большим резонансом. В либретто, написанном хореографом Вячеславом Самодуровым [24], сюжет сказки Фуке переводится из событийно-действенной, раскрывающей сложные вопросы взаимоотношений человека и природы, в символистскую плоскость, превращая балет в богатую смыслами, оттенками, нюансами *притчу* о человеке, любви, одиночестве...

Здесь нет того числа персонажей, что задействованы в лондонском спектакле¹⁹. Фактически полем разворачивания сюжета становится подсознание / сновидение / иллюзии, а основными героями выступают Ундина, Беглец и их многочисленные отражения. Событийная канва обусловлена мотивом бегства героя от действительности, возникающими у него стремлениями и попытками Ундины удовлетворить их. Очень тонкая грань между «объективом камеры» то с ее, то с его стороны, все время «размываемые» переходы между этими двумя мирами, множась отражения главных героев и лишь призрачные, едва узнаваемые «сколы» с сюжета Фуке сообщают многомерному спектаклю с отнюдь не линейным разворачиванием сюжета²⁰ очень соблазни-

¹⁸ Помимо Бертальды и Ундины, назовем еще такие выразительные пары, как Волхова и Любава, Панночка и Ганна, которые во многом выступают как «знаменатели» знакомого для волшебных опер двоемирия.

¹⁹ Действующими лицами выступают Ундина, Беглец, отражения Ундины, отражения Беглеца.

²⁰ В различных периодических изданиях, представленных, в том числе, и в Интернет-ресурсах существует множество критических рецензий, раскрывающих особенности восприятия этого балета зрителями-слушателями. При всех разноречивых мнениях всё же есть и общие места, касающиеся горячо обсуждаемого «ухода в бессознательное», принятого и с успехом осуществленного постановщиком балета [25; 26].

тельный для толкования именно с архетипической точки зрения ракурс.

В самом деле, в версии Самодурова, очищенной от наслоения действий, обнажены и укрупнены сами архаические образы в неожиданной и, пожалуй, в равной степени свойственной как для XIX, так для XX века трактовке. Мотив бегства в *иной* мир чрезвычайно важен для понимания романтического мировоззрения, коль скоро уход от действительности представляет собой одну из отправных точек романтической эстетики. Важно также акцентировать вожденное для Беглеца пристанище — олицетворяемую Ундиной водную стихию, где, быть может, герой сможет обрести желаемую цель. Вспомним также и о богатой крещенской, возрождающей, смыслюющей все тяготы этого мира семантике, которой обладает вода. В данном контексте, накопленном в течение многих веков, попытки Беглеца вырваться за пределы искажающего человека вещного мира в иное, в буквальном смысле *очищающее* измерение, чтобы вернуть себе *Себя* (хотя бы даже в сновидениях), представляются весьма символическими, глубокими, знаковыми и универсальными для ищущего способы восстановить расколотую целостность с Природой²¹ человека.

В то же время бегство из действительности мира сегодняшнего также является собой важнейший мотив, просматривающийся во многих художественных произведениях XX–XXI веков. На наш взгляд, авторам-постановщикам²² «Ундины» в Большом театре удалось актуализировать старый сюжет о морской деве и ее возлюбленном для полноценного восприятия искушенным и, увы, уже мало вдохновляющимся сказками современным слушателем, «транспонировать» архетипические образы в созвучную ему «тональность» и тем самым доказать вечные, немеркнущие смыслы русалочьего мифа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ondine [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/performance.aspx?performance=12074&row=0> (дата обращения: 01.05.2020).
2. Кузнецова Т. «Ундина» выплыла на сцене Ковент-Гардена: восстановление балета Фредерика Аштона // «Коммерсантъ». № 106. 17 июня 2009 года. С. 11.
3. Пудеева М. Балет «Ундина» Х. В. Хенце [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/undina-balet> (дата обращения: 01.05.2020).
4. Карташова И. В. О своеобразии эстетического идеала ранних романтиков //

²¹ Именно с природой в целом, поскольку морская дева в «русалочьих мифах» выступает персонафикацией морской стихии.

²² Важно отметить, что «Ундина» в постановке Вячеслава Самодурова и под управлением Павла Клиничева завоевала премию «Золотая маска»-2017 (номинация балет / работа дирижера) [27].

- Проблемы романтического метода и стиля: межвуз. сб. / Н. А. Гуляев. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1980. С. 3–32.
5. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 7–43.
 6. Чавчанидзе Д. Л. Особенности романтического миропонимания Фуке («Ундина») // Миропонимание и творчество романтиков: межвуз. сб. науч. тр. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1986. С. 137–149.
 7. Ланда Е. В. «Ундина» в переводе В. А. Жуковского и русская культура // Фуке де ла Мотт Ф. «Ундина». М.: Наука, 1990. С. 472–536.
 8. Верба Н. И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 2. С. 124–128.
 9. Процина Е. Г. Мифологическая модель «Ундины» Фридриха де ла Мотт Фуке // Романтизм и его исторические судьбы: мат-лы межд. науч. конф. (VII Гуляевских чтений) 13–16 мая 1998 г.: в 2 ч. Тверь: Тв. гос. ун-т, 1998. Ч. 1. С. 27.
 10. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–71.
 11. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М. 2007. 21 с.
 12. Верба Н. И. Сюжет о морской деви в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. тр. Кемерово: Кем. гос. ун-т, 2017. С. 47–53.
 13. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте: 2-е изд., испр. и доп. Тверь: Тв. гос. ун-т, 2001. 94 с.
 14. Квитко А. А. Особенности визуализации архетипа героя в светском изобразительном искусстве на христианскую тематику // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 4. С. 101–104.
 15. Петрушевич Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М. 2008. 24 с.
 16. Верба Н. И. Сюжет об Ундине в опере XIX века. Проблема архетипических образов. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. 220 с.
 17. Фуке де Ла Мотт Ф. «Ундина» / пер. с нем. Н. Жирмунской, В. Дымшиц. М.: Изд. дом Мещерякова, 2019. 184 с.
 18. Чавчанидзе Д. Романтическая сказка Фуке // Фуке де ла Мотт Ф. «Ундина». М.: Наука, 1990. С. 421–471.
 19. Hans Werner Henze. Composer of “Ondine” [Электронный ресурс]. URL: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_05/apr05/rj_hans_werner_henze_ondine.htm (дата обращения: 01.05.2020).
 20. Вишневецкий И. Случай Генце // Митин журнал. 1999. Вып. 57. С. 421–442.
 21. Творческие портреты композиторов. Ханс Вернер Хенце [Электронный ресурс].

- URL: <http://art.niv.ru/doc/dictionary/composer/articles/218/hence-hans-verner.htm> (дата обращения: 01.05.2020).
22. Hans Werner Henze "Ondine" [Электронный ресурс]. URL: <https://ok.ru/video/87893084887> (дата обращения: 01.05.2020).
 23. Верба Н. И. Архетипические образы сюжетов о морских девах в драме «Русалка» А. С. Пушкина и одноименной опере А. С. Даргомыжского: учеб. пос. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. 72 с.
 24. Ханс Вернер Хенце. «Ундины»: балет. Либретто Вячеслава Самодурова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/915/> (дата обращения: 01.05.2020).
 25. Беляева Е. «Утонули в бессознательном» [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/utonuli-v-bessoznatelnom/> (дата обращения: 01.05.2020).
 26. Пудеева М. Русский след «Ундины» [Электронный ресурс]. URL: <https://musicseasons.org/russkij-sled-undiny/> (дата обращения: 01.05.2020).
 27. Лауреаты премии «Золотая маска»-2017 [Электронный ресурс]. URL: http://www.goldenmask.ru/fest_23_180.html (дата обращения: 01.05.2020).

REFERENCES

1. Ondine [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.rohcollections.org.uk/performance.aspx?performance=12074&row=0> (дата обращения: 01.05.2020).
2. Kuznecova T. «Undina» vy`ply`la na scene Kovent-Gardena: vosstanovlenie baleta Frederika Ashtona // "Kommersant". № 106. 17 iyunya 2009 goda. S. 11.
3. Pudeeva M. Balet «Undina» X. V. Xence [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://musicseasons.org/undina-balet> (дата обращения: 01.05.2020).
4. Kartashova I. V. O svoeobrazii e`steticheskogo ideala rannix romantikov // Problemy` romanticheskogo metoda i stilya: mezhvuz. sb. / N. A. Gulyaev. Kalinin: Kalinin. gos. un-t, 1980. S. 3–32.
5. Mixajlov A. V. E`steticheskie idei nemeczkogo romantizma // E`stetika nemeczkix romantikov. M.: Iskusstvo, 1987. S. 7–43.
6. Chavchanidze D. L. Osobennosti romanticheskogo miroponimaniya Fuke («Undina») // Miroponimanie i tvorchestvo romantikov: mezhvuz. sb. nauch. tr. Kalinin: Kalinin. gos. un-t, 1986. S. 137–149.
7. Landa E. B. «Undina» v perevode V. A. Zhukovskogo i russkaya kul`tura // Fuke de la Mott F. «Undina». M.: Nauka, 1990. S. 472–536.
8. Verba N. I. K probleme peresecheniya arxetipov syuzhetov o morskix devax s mirovozzrencheskimi konstantami e`poxi romantizma // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2012. № 2. S. 124–128.
9. Proshhina E. G. Mifologicheskaya model` «Undiny`» Fridrixa de la Mott Fuke // Romantizm i ego istoricheskie sud`by`: mat-ly` mezhd. nauch. konf. (VII Gulyaevskix

- chtenij) 13–16 maya 1998 g.: v 2 ch. Tver': Tv. gos. un-t, 1998. Ch. 1. S. 27.
10. Kirillina L. V. Rusalki i prizraki v muzy`kal`nom teatre XIX veka // Muzy`kal`naya akademiya. 1995. № 1. S. 60–71.
 11. Antipova N. A. Fantasticheskoe v nemeczkoy romanticheskoy opere: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2007. 21 s.
 12. Verba N. I. Syuzhet o morskoj deve v muzy`kal`noj kul`ture XIX veka // Muzy`kal`naya kul`tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sb. nauch. tr. Kemerovo: Kem. gos. un-t, 2017. S. 47–53.
 13. Domanskij Yu. V. Smy`sloobrazuyushhaya rol` arxetipicheskix znachenij v literaturnom tekste: 2-e izd., ispr. i dop. Tver': Tv. gos. un-t, 2001. 94 s.
 14. Kvitko A. A. Osobennosti vizualizacii arxetipa geroya v svetskom izobrazitel`nom iskusstve na xristianskuyu tematiku // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv. 2017. № 4. S. 101–104.
 15. Petrushevich Yu. Yu. Arxetipicheskie motivy` v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2008. 24 s.
 16. Verba N. I. Syuzhet ob Undine v opere XIX veka. Problema arxetipicheskix obrazov. SPb.: RGPU im. A. I. Gercena, 2019. 220 s.
 17. Fuke de La Mott F. «Undina» / per. s nem. N. Zhirmunskoj, V. Dy`mshicz. M.: Izd. dom Meshheryakova, 2019. 184 c.
 18. Chavchanidze D. Romanticheskaya skazka Fuke // Fuke de la Mott F. «Undina». M.: Nauka, 1990. S. 421–471.
 19. Hans Werner Henze. Composer of “Ondine” [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_05/apr05/rj_hans_werner_henze_ondine.htm (data obrashheniya: 01.05.2020).
 20. Vishneveczkij I. Sluchaj Gence // Mitin zhurnal. 1999. Vy`p. 57. S. 421–442.
 21. Tvorcheskie portrety` kompozitorov. Xans Verner Xence [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://art.niv.ru/doc/dictionary/composer/articles/218/hence-hans-verner.htm> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 22. Hans Werner Henze “Ondine” [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ok.ru/video/87893084887> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 23. Verba N. I. Arxetipicheskie obrazy` syuzhetov o morskix devax v drame «Rusalka» A. S. Pushkina i odnoimennoj opere A. S. Dargomy`zhskogo: ucheb. pos. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2015. 72 s.
 24. Xans Verner Xence. «Undina»: balet. Libretto Vyacheslava Samodurova [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.bolshoi.ru/performances/915/> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 25. Belyaeva E. «Utonuli v bessoznatel`nom» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://musicseasons.org/utonuli-v-bessoznatelnom/> (data obrashheniya: 01.05.2020).
 26. Pudeeva M. Russkij sled «Undiny`» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://musicseasons.org/russkij-sled-undiny/> (data obrashheniya: 01.05.2020).

27. Laureaty` premii «Zolotaya maska»-2017 [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.goldenmask.ru/fest_23_180.html (data obrashheniya: 01.05.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ОТЧЕТ О СОСТОЯНИИ ОЦИФРОВКИ И ДОСТУПНОСТИ МАТЕРИАЛОВ КОЛЛЕКЦИИ Н. Г. СЕРГЕЕВА В ГАРВАРДЕ

*Водзицкий М.*¹

¹ Калифорнийский университет, Эванс холл, 995, Беркли, США.

В статье дан отчет о сегодняшнем состоянии оцифровки и доступности материалов коллекции Н. Г. Сергеева в Гарвардской библиотеке. Представлены сведения о количестве и процентном соотношении к общему числу единиц хранения, доступных в режиме онлайн как для основного массива электронных документов коллекции (MS Thr 245), так и для отдельных категорий документов: хореографических нотаций, клавиров, репетиторов, оркестровых партитур). Определена динамика, отмечены некоторые тревожащие тенденции процесса оцифровки, названы факторы, затрудняющие доступ балетной общественности к информации о реальном состоянии дел и прогрессе оцифровки коллекции.

Ключевые слова: коллекция Н. Сергеева в Гарварде (Гарвардская коллекция), оцифровка, хореографические нотации, репетиторы, статистика доступности материалов.

A REPORT ON THE STATE OF DIGITALIZATION AND ACCESSIBILITY OF MATERIALS OF THE HARVARD N. G. SERGEYEV COLLECTION

*Wodzicki M.*¹

¹ 995 Evans Hall, University of California, Berkeley, CA 94720-3840, USA.

The article is a report on the current state of the digitalization and accessibility of materials of the N. G. Sergeyev collection at Harvard Library. The number of accessible units, what percentage they form of the total, the page count of the accessible units, and of the total, are given for the main body of the collection, (MS Thr 245), and for several categories of the materials, like choreographic notations, piano reductions, répétiteurs, orchestral scores. The dynamics of the process is determined and some worrying characteristics are noted. The factors preventing the ballet community from gaining information about the actual state and progress of the digitalization of the Collection are named.

Keywords: N. G. Sergeyev Collection at Harvard, digitalization, choreographic notations, répétiteurs, materials accessibility statistics.

Введение

В Гарвардской библиотеке сегодня есть две группы документов, связанных с бывшим главным режиссером императорской балетной группы Мариинского театра Н. Г. Сергеевым¹. Первая, полученная в феврале 1967 года, разделена на две части с шифрами MS Thr 186 и MS Thr 187. Материалы, относящиеся к «Лебединому озеру», образуют 14 единиц хранения MS Thr 186, в то время как две единицы хранения, относящиеся к балету «Дон Кихот», принадлежат к MS Thr 187.

Второй группе документов, полученной в ноябре 1969 года, был присвоен шифр MS Thr 245. Этот массивный фонд разделен на 290 единиц хранения и содержит материал примерно по 37 балетам и 29 операм с балетными дивертисментами. Треть этих 290 единиц хранения содержит хореографические нотации по системе Степанова². Кроме нотаций, имеются планы группировок, описания мизансцен и пантомим, синопсисы, печатные программы, клавиры, репетиторы, оркестровые партитуры и оркестровые голоса (как рукописные, так и печатные). К этому следует добавить эскизы костюмов и декораций, фотографии и один фотоальбом. Единицы хранения пронумерованы от 1 до 287. Содержание описано в «Инвентаре новых поступлений» Гарвардской библиотеки (запись *69M-85). В ней указано, что единица хранения № 206 «пропущена», зато в последовательность вставлены четыре дополнительных единицы хранения. Этим объясняется расхождение. Для краткости я буду в дальнейшем называть массив фондовых документов MS Thr 245 Коллекцией.

Гарвардская коллекция представляет огромный интерес для балетоведов, хореографов, студентов. Для подавляющего большинства из них посещение Бостона и изучение материалов на месте неосуществимо, поэтому оцифровка является единственным способом сделать материалы Коллекции общедоступными.

Сегодня процесс оцифровки в Гарвардской библиотеке осуществляется централизованно. После копирования оцифрованные материалы добавляются в цифровое хранилище (Digital Repository). Затем они привязываются к онлайн каталогу Коллекции, который является единственным общедоступным выходом на оцифрованные изображения. Если сотрудник библиотеки по какой-то причине не выполнит привязку оцифрованного документа

¹ Речь идет о материалах, большей частью вывезенных Н. Г. Сергеевым из Петрограда, в период эмиграции из России в 1918 г.

² Система Степанова — способ записи (нотации) балетных спектаклей и танцевальных номеров, изобретенный в конце XIX века танцовщиком Мариинского театра Владимиром Степановым (1866–1896).

к каталогу или удалит уже привязанную ссылку на оцифрованные изображения из каталога Коллекции, то они становятся недоступными пользователям «из внешнего мира». Им, в большинстве случаев, даже не узнать, что данный материал оцифрован. Оцифрованные изображения сможет просматривать и скачивать лишь узкий круг лиц: только те, кому сообщили веб-адрес (URL address) страницы с оцифрованными изображениями. Описанный механизм, вследствие которого оцифрованные материалы Коллекции не доходят до общего пользователя и доступны лишь «узкому кругу», действительно имел место.

Итак, онлайн каталог Коллекции является тем местом, где пользователь может узнать, какие материалы оцифрованы, и получить к ним доступ. На главной странице Коллекции, в одной из вкладок [1] отображается текущее количество оцифрованных материалов. По состоянию на 12 мая 2020 года их было 74. Читатель должен иметь в виду, что это не количество оцифрованных единиц хранения, а количество весьма произвольно образованных «цифровых объектов» (digital objects). Главная страница Коллекции не предупреждает пользователя об этом столь существенном различии. Многие из этих 74 «цифровых объектов» указывают на одну и ту же последовательность цифровых изображений. Единственная разница заключается в том, с какого из них начинается просмотр.

Ранее, когда оцифровка проводилась отделом Гарвардской библиотеки, где хранится Коллекция, оцифрованные материалы порою вообще не выкладывались в цифровое хранилище.

Далее термин «доступный» будет использоваться в том смысле, что соответствующий материал оцифрован, и ссылка на изображения дана в онлайн-каталоге Коллекции.

Материалы коллекции по категориям

Оцифровка материалов отдела, в котором хранится Коллекция, началась в 2005 году. Пятнадцать лет спустя, несмотря на огромный интерес мирового балетного сообщества, доступны лишь 53 из 290 (т. е. 18,3 % от общего количества) ее единиц хранения.

В данном отчете отражены данные по состоянию на 12 мая сего года. Через два дня после появления в Интернете предварительной «малой» версии этого отчета [2] одну, ранее недоступную единицу хранения, MS Thr 245 (45), сделали доступной. Произошло это год спустя после ее добавления в Цифровое хранилище. Дополнительно в Интернете появилась прямая ссылка [3] на оцифрованные изображения другой, прежде недоступной единицы хранения, MS Thr 245 (268), которая в Цифровое хранилище была добавлена полтора года тому назад.

Отдельные единицы хранения Коллекции содержат материалы более чем одной категории. Они могут, например, содержать хореографические нотации по системе Степанова и скрипичный репетитор, или скрипичный репетитор и клавиш. Прошу это учесть, глядя на приведенные ниже цифры.

Из 290 единиц хранения Коллекции:

98 содержат хореографические нотации, включая 28 доступных, составляющих 28,6 % от общего числа нотаций;

45 — клавиры, включая 8 доступных, составляющих 17,8 % от общего числа клавиров;

21 — репетиторы, включая 5 доступных, составляющих 23,8 % от общего числа репетиторов;

92 — оркестровые партитуры, включая 12 доступных, составляющих 13,0 % от общего числа оркестровых партитур.

Количество страниц в материалах коллекции

В онлайн-каталоге Коллекции отсутствует какая-либо информация об общем количестве страниц всех единиц хранения или количестве страниц для каждой отдельной единицы хранения. Мне удалось определить количество страниц для 272 из 290 единиц хранения Коллекции. Соответственно, я не располагаю информацией о количестве страниц 18 единиц хранения.

Следует иметь в виду, что общие итоги и процентные соотношения являются результатом анализа страниц из 272 единиц хранения. Каждый рисунок, каждая фотография, каждый лист с оборотом, за исключением чистых сторон, считаются за одну страницу.

Общее количество страниц для 272 единиц хранения — 22357, из них доступно 7983 (т. е. 35,7 % от общего числа страниц).

Обращает на себя внимание тот факт, что 18,3 % оцифрованных единиц хранения Коллекции дают 35,7 % от общего количества страниц. Это связано с тем, что некоторые единицы хранения, особенно партитуры, чрезвычайно объемны. Одни только единицы хранения MS Thr 245 (31) и MS Thr 245 (32) с оркестровыми голосами «Пахиты» насчитывают 3566 страниц! Это количество составляет 45 % от общего числа доступных страниц. Если удалить эти непропорциональные по объему партитуры из счета доступных страниц, то проценты резко упадут.

Количество страниц по категориям

Ниже для каждой категории цифровых документов Коллекции я указываю общее количество страниц для единиц хранения, количество и процент доступных страниц от их общего числа.

Из 4407 страниц хореографических нотаций доступны 1758 (39,9 % от общего числа).

Из 2358 страниц клавиров доступны 814 (34,5 % от общего числа).

Из 1929 страниц репетиторов доступны 1129 (58,5 % от общего числа).

Из 14658 страниц оркестровых партитур доступны 4855 (33,1 % от общего числа)³.

Доступность материалов коллекции по избранным балетам

Здесь я привожу данные по нескольким избранным балетам, сценические реконструкции которых находятся в центре внимания общественности. Для каждого названия учитываются все единицы хранения, содержащие материалы, связанные с тем или иным конкретным балетом.

Балет «Жизель»: 12 единиц хранения; из них доступны — 2. Всего страниц — 1938, из них доступны — 131 (6,8 %)⁴.

Балет «Спящая красавица»: 12 единиц хранения; из них доступна — 1. Всего страниц — 888, из них доступны — 218 (27 %)⁵.

Балет «Баядерка»: 13 единиц хранения; из них доступна — 1. Всего страниц — 1331, из них доступны — 314 (23,6 %)⁶.

Динамика процесса оцифровки материалов

Онлайн-каталог Коллекции не дает подсказок о том, когда та или иная единица хранения была оцифрована, когда была добавлена в цифровое хранилище и, самое главное, когда она стала доступна пользователям. Он также не содержит сведений о последних добавлениях, о количестве добавляемых страниц, и о том, к каким единицам хранения они относятся. Определение количества страниц недоступных единиц хранения — слишком сложная задача для обычного пользователя. Я вижу в этом основные причины того, что у балетного сообщества в течение многих лет было лишь смутное представление о реальном состоянии дел и прогрессе оцифровки Коллекции. Если бы балет-

³ NB. У меня нет информации о количестве страниц, по крайней мере, двух репетиторов. Если бы эта информация была, то процент доступных страниц в категории «репетиторы», вероятно, был бы намного ниже.

⁴ NB. Доступно только 14 страниц нотаций. У меня нет информации о количестве страниц двух единиц хранения.

⁵ NB. У меня нет информации о количестве страниц одной единицы хранения.

⁶ NB. Единственная доступная единица хранения для «Баядерки» — это микрофильм скрипичного репетитора. Нет ни одной доступной страницы хореографических нотаций. Эти данные включают материалы сцены «Теней», использованные Н. Г. Сергеевым в его постановке под названием «Сон раджи».

ная общественность имела хоть какое-нибудь представление о том, как происходит процесс оцифровки, она, несомненно, годами раньше уже подняла вопросы, касающиеся странных аспектов этого процесса и его чрезвычайно медленного продвижения.

Из 53 доступных в настоящее время на сайте Коллекции единиц хранения 36 принадлежат одному первоначальному блоку оцифровки. Первые 6 из этих 36 единиц хранения были доступны во второй половине 2009 года и, уж точно, не позднее начала 2010-го. Это те единицы, которые относятся к работе Ю. П. Бурлаки, когда он возглавлял балет Большого театра, точнее, к его постановке «Эсмеральды» в Большом театре (декабрь 2009-го). Не позже 2012 и 2013 годов оказались доступны 31 единицы хранения этого начального блока. Начальный блок оцифровки включает в себя:

18 из 28 доступных единиц хранения, содержащих хореографические нотации;

6 из 8 доступных единиц хранения, содержащих клавиры;

4 из 5 доступных единиц хранения, содержащих репетиторы;

10 из 12 доступных единиц хранения, содержащих партитуры.

Что касается количества страниц, то начальный блок содержит:

6665 из 7983 доступных страниц (83,5 %);

5902 страницы, доступных не позднее 2012 и 2013 годов (73,9 % от общего количества доступных страниц).

За последние 7 лет стали доступны лишь 22 единицы хранения. Они составляют 9,3 % от общего количества страниц Коллекции. Из этих 22 единиц хранения 9 относятся к одному заказу, связанному с запланированной постановкой «Конька-Горбунка».

Если Гарвардская библиотека сама не инициирует оцифровку, ее заказывают внешние пользователи. Насколько мне известно, все доступные материалы Коллекции были оцифрованы по таким внешним заказам. Стандартный заказ обходится заказчику в один доллар США за страницу и сопровождается определенными условиями, которые заказчик обязан принять. Одним из них является оплата заказчиком полной оцифровки документа, даже если ему не нужны всего лишь несколько страниц. Для целого ряда единиц хранения это делает заказ дорогостоящим. Другое условие связано с тем, что материал после оцифровки по персональному заказу станет доступным всем пользователям. Если по каким-либо причинам заказчик не хочет, чтобы материал был доступен другим (выложен в открытый доступ на сайт), он может оформить съемку материалов по спецзаказу. Но это будет стоить, как минимум, в 8–15 раз дороже за страницу.

Копирование материалов Коллекции началось в 1997–1998 годах. Оцифровка в отделе Гарвардской библиотеки, где хранится Коллекция, началась в 2005 году. Однако самые ранние материалы появились в открытом доступе лишь в конце 2009 года. Неужели материалы Коллекции не оцифровывались в течение четырех предыдущих лет? А если оцифровывались, то почему они недоступны?

Итогом этого отчета могут быть и другие вопросы:

1) Заказывал ли оцифровку каких-либо материалов Коллекции известный реконструктор классических балетов по сергеевским нотациям С. Г. Вихарев с соратниками? Если заказывал, то почему они недоступны?

2) Почему, вопреки правилам, не все материалы Коллекции, оцифрованные по стандартному заказу, становятся доступными?

3) В чем причина того, что большинство материалов, необходимых для осуществления постановок — «Спящая красавица», «Баядерка», «Жизель» — активно использующего в своей работе нотации А. О. Ратманского, остаются недоступными? Мы говорим о тысячах страниц и десятках единиц хранения...

БЛАГОДАРНОСТИ

В заключение хочу поблагодарить балетных специалистов, предоставивших мне информацию и тем самым позволивших провести данное исследование. Я благодарю балетоведов и историков балета, следивших за Коллекцией с момента появления первых оцифрованных материалов, и всех, кто внес вклад в оцифровку собственными заказами, и тех, кто поделился со мной важными данными об очередности появления оцифрованных материалов на сайте библиотеки. Часть данных, например количество страниц недоступных единиц хранения, помогли мне собрать сотрудники Гарвардской библиотеки.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets. URL: <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185> (дата обращения: 29.05.2020).
2. Imperial Russian Ballet and more / Русский Императорский Балет и не только. URL: <https://www.facebook.com/groups/ImperialRussianBallet/> (дата обращения: 29.05.2020).
3. Оцифрованные изображения MS Thr 245 (268). URL: <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:38092792> (дата обращения: 29.05.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Водзицкий М. — штатный профессор, dura.europos@berkeley.edu

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Wodzicki M. — tenured professor, dura.europos@berkeley.edu

УДК 793.3

МНОГООБРАЗИЕ И ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОГО КАЗАЧЕСТВА

Горбатов С. В.^{1, 2}

¹ Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Б. Пушкарская, д. 14, лит. Б, Санкт-Петербург, 197198, Россия.

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

В последние десятилетия в Российской Федерации активно возрождается казачество как особый субэтнос со своей уникальной историей, традициями и культурой. Танец — это неотъемлемая часть казачьей культуры, он обладает особенностями, характерными для разных казачьих сообществ, населяющих различные территории нашей страны. Некоторое время тому назад традиционные казачьи танцы обрели жизнь на концертной и театральной сцене, определились традиции их профессионального исполнения. Изучение исторически сложившихся традиционных плясок казаков с особенностями их сценических форм, выделение присущей им хореографической лексики и основных приемов исполнения важны для сохранения танцевальной культуры казачества. Материалом для изучения являются танцевальные номера, входящие в современный репертуар крупнейших российских ансамблей народного танца, таких как Государственный театр танца «Казачьи Танцы России» (г. Липецк), Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М. С. Годенко и др. Концертные программы этих коллективов наиболее полно отражают все многообразие танцевальной культуры российского казачества. На основе изучения хореографического текста казачьих танцев выделены характерные особенности, присущие нескольким крупным казачьим группам: донским, лебедянским, кубанским казакам, а также казакам-некрасовцам.

Ключевые слова: танцы казаков, хореографические традиции, танцевальная культура.

DIVERSITY AND CHARACTERISTIC FEATURES OF THE RUSSIAN COSSACKS SCENIC DANCE CULTURE

Gorbatov S. V.^{1, 2}

¹ The Eifman Dance Academy, 14, B. Pushkarskaya St., Saint Petersburg, 197198, Russian Federation.

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

In recent decades, the Russian Federation has been actively reviving and developing the Cossacks, as a special sub-ethnic group, with its own unique history, traditions and culture. Dance is an integral part of the Cossack culture, it has its own characteristics that are belong to different Cossack communities inhabiting various territories of our country. Over time, the traditional Cossack dances acquired life on the concert and theatrical stage, also the traditions of their professional performance were determined. The study of historically formed traditional dances of the Cossacks with the peculiarities of their stage forms, the allocation of their inherent choreographic vocabulary and the basic methods of performance are important for maintaining the dance culture of the Cossacks. The fertile material for the practical development of the article were dances, which are part of the modern repertoire of the largest Russian folk dance ensembles. The concert programs of these groups most fully reflect the diversity of the dance culture of the Russian Cossacks. Based on the data obtained, the characteristic features of the dances of several large Cossack communities are described.

Keywords: the Cossack dance, choreographic tradition, dance culture.

Казачество — это исторически сложившаяся на территории бывшей Российской империи сложная этническая и культурная общность, до Октябрьской революции 1917 года фактически принадлежавшая к отдельному сословию русского общества. В настоящее время на территории Российской Федерации официально зарегистрировано одиннадцать реестровых казачьих обществ, крупнейшими из которых являются Кубанское, Волжское, Оренбургское, Уссурийское.

Первые исконные казачьи области формировались в низовьях рек (Днепра, Дона и Волги) с начала XIV века. Тогда славянское население, притеснявшееся татаро-монголами, оставаясь верным православию и заветам предков, переселялось на окраины Русского государства. К концу XIV века образовалось несколько крупных поселений казаков, проживавших в Евро-

пейской части Руси [1, с. 14].

К XVI веку некоторые казачьи группы выросли в крупные вольные воинские формирования. Они являлись одновременно автономными государственно-организованными сообществами и так называемыми казачьими войсками — Запорожскими, Донскими, Волжскими, Яицкими и др. В целом процесс формирования казачества в особое военно-служилое сословие завершился в XIX веке. Главной обязанностью казачества была военная служба. Особенности происхождения и сословное положение отразились на самосознании представителей этого уникального российского субэтноса.

Казачество по сей день устойчиво сохраняет национальную самоидентификацию и культурно-бытовое своеобразие, осознает себя особым народом. Культуру казачества характеризуют стремление к обустроенной жизни, самоуважение, чувство собственного достоинства. На первом месте здесь стоит культ настоящего мужчины — сильного и смелого воина, патриота и семьянина. Во многих традициях казаков просматриваются черты великорусских традиций, которые передавались из поколения в поколение.

Танец в культуре казачества всегда занимал особое место. Однако исторический процесс становления и развития казачьей танцевальной культуры имеет свои особенности, отличные от формирования танцевальных культур у других народов.

Танец в культуре народов мира складывался на протяжении веков, начиная с древнейших времен, когда господствовали родоплеменные общественные отношения. В танце имитировались трудовые процессы, охота и война, с танцами были тесно связаны многие ритуалы и магические действия, заклинания духов предков. Казаки — в силу их сравнительно недавнего формирования как отдельного субэтноса — не могли рассматривать танцы в связи с неким священнодействием, связывать их с религиозными культами, ритуалами. Танцевальная культура российского казачества возникла как часть общественных занятий, обрядов, игр, определенный вид досуга.

В то же время танец, особенно мужской, в среде казаков был поводом для демонстрации ловкости, силы, и, шире, способом тренировки боевых навыков во владении оружием и рукопашной схватки. Как отмечает исследователь А. Н. Соколова, «...солный мужской казачий танец становился источником получения воинской энергетической подпитки, использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений» [2, с. 192]. В качестве примера можно привести такие движения (прыжки), как «разножка» и «щучка» из арсенала и казачьих, и украинских, и русских танцев. Эти прыжки образно имитируют некоторые приемы боя без оружия, когда боец, взмывая в воздух, наносит противнику удары ногами. Принятое в настоящее время исполнение «разножки» — это толчок дву-

мя ногами, которые затем раскрываются в стороны до положения шпагата, а корпус подается вперед, с тем, чтобы в высшей точке ладонями обеих рук произвести хлопок по голени. Для исполнения «щучки» толчок также производится с двух ног, которые затем поджимаются под себя и быстро вытягиваются вперед. Одновременно корпус сильно подается вперед, а руки хлопают по вытянутым ногам [3, с. 138]. В описанной технике исполнения названные движения входят в программу обучения характерному танцу в профессиональной хореографической школе.

А. Н. Соколова предлагает разделять казачьи танцы на две большие группы по территориальному признаку (местам бытования). Одну группу составляют общерусские танцы, другую — так называемые «кавказские»¹. Первая группа представлена большим количеством жанров [2, с. 193]. Классификация, предложенная А. Н. Соколовой, достаточно условна и может быть дополнена и расширена, например, за счет включения специфических танцев так называемых казаков-некрасовцев, танцевальная культура которых испытала на себе влияние восточной, прежде всего турецкой и арабской хореографии. Ниже мы рассмотрим различные варианты казачьих танцев и попытаемся выделить их характерные черты.

В состав традиционных для казачьей среды шермиций — показательных, «примерных» боев, устраиваемых по праздникам, — включались состязания по владению холодным оружием: рубка мишеней в пешем строю (как шашкой, так и шашкой с кинжалом), фланкировка шашкой, фехтование на шашках и фехтование на пиках.

Шермиции — как особое зрелищно-прикладное явление в казачьей культуре, а также боевые упражнения с использованием оружия — нашли свое отражение в танцах казаков. Так, пика в танце используется в качестве опоры при выполнении некоторых прыжков, в частности, артисты делают высокий «голубец», держась за пик с упором в пол. Исторические корни появления в казачьей танцевальной культуре приведенной связки движений лежат в боевой практике казаков. Во время боя спешенные воины могли противостоять атаке противника на конях именно таким способом: опираясь обеими руками о пик, упертую тупым концом (втоком) в землю, казак, подпрыгнув, сильным ударом ноги мог попытаться сбить нападающего противника с коня.

Также в качестве примера художественного переосмысления боевых навыков, можно привести такое распространенное в танце движение, как «ползунок» на полной присядке. «Ползунок» имитирует прием боя спешенных воинов против всадников, когда казак с обнаженной шашкой на плече,

¹ Как следует из названия, эта группа танцев распространена среди казаков, проживающих на приграничных территориях с народами Кавказа.

на корточках «проползал» под брюхом у коня противника, после чего внезапно атаковал его. В современном виде «ползунок» делается на глубоком приседании: исполнитель при этом «...перескакивает на полупальцы с одной ноги на другую, поочередно выбрасывая вперед на воздух то одну, то другую ногу» [3, с. 137]. Руки танцовщика уже не держат шашку, они, как правило, открыты в стороны, перед собой.

В танцевальной культуре казаков необходимо различать характер мужского и женского танца. Женщина в казачьей традиции выступает в первую очередь как хранительница очага. Женский танец здесь лиричный, мягкий; исполнительница часто наделяется лебединой грацией. Особо ценятся такие качества, как женственность, непорочность, что находит свое отражение и в хореографии, подчеркивается танцевальной лексикой [4, с. 5].

В истории казаков, проводивших большую часть времени в военных походах, охранявших границы родины, нередкими и даже традиционными бывали случаи «добывания» жен из стана противника. Вместе с женами-«инородками» в казачью культуру постепенно проникали характерные культурные особенности и традиции различных народов, с которыми казаки жили бок о бок или даже вступали в конфликты: кавказские, восточные (турецкие).

Таким образом, в танцевальной культуре казаков, особенно южных областей России, укоренился и сохранился до наших дней целый ряд характерных движений, например скользящих шагов из кавказской лезгинки. Влияние соседей проникало и в казачью традиционную музыку, новые заимствованные ритмы вносили изменения в сам характер исполнения танцев. Поэтому наряду с распевными, плавными движениями в женском казачьем танце встречаются бисерные, мелкие движения, исполняемые, однако, крайне сдержанно, с глубоким внутренним чувством достоинства и уверенности.

Основное свое развитие танцевальная культура российского казачества получила в ходе проведения общественных гуляний, общих народных соборов, обрядовых игр. Именно тогда осуществлялась непосредственная коммуникация между лагами в России. Церковь, как еще одно общественное место, где мужчины и женщины встречались под одной крышей, для неформального общения не подходила. Танец в казачьей среде развивался в качестве одной из форм общения (заигрывания) мужчин и женщин, преобразованной с помощью общественной культуры в особый вид взаимоотношений.

Одной из особенностей казачьих танцев является танцевальная форма перепляса. Характерный для традиционных общерусских плясок перепляс нашел отражение в нескольких хореографических номерах изученного материала.

Традиционно перепляс имеет следующую структуру: сольная пара (или один солист) исполняет сложные движения в комбинациях с определенной по-

следовательностью. Затем другая пара солистов (или солист) в качестве своеобразного ответа, словно вступая в танцевальный диалог, повторяет только что исполненную комбинацию, или, как вариант, исполняет ее с определенным усложнением, добавляя в комбинацию еще более виртуозные элементы.

Есть также вид массового перепляса, так называемый пляс «улица на улице», где две группы соперничают между собой. В сценических формах перепляса такие группы обычно различаются по пластическому характеру, выраженному в разных темпах и приемах исполнения движений. Здесь основной соревновательный элемент перепляса — не в более виртуозном повторении одной заданной темы, а в противоборстве двух различных стилей исполнения, основанных на одном и том же танцевальном материале, в данном случае — казачьей танцевальной культуре.

Такого рода состязания плясунов проводились на Руси издревле, и чаще всего на ярмарках. Танцовщики постоянно тренировались, выдумывали новые сочетания движений, не известные соперникам и зрителям, и до начала танцевальных «ристалищ» все оригинальные наработки держали в большом секрете. Это постоянно пополняло и обогащало технику русского, а затем и казачьего пляса.

В каждой деревне, хуторе существовали свои танцевальные традиции, особые хореографические «трюки», комбинации движений. Они сохранялись в народной среде и передавались «из ног в ноги», из поколения в поколение: «щучка», разные виды разножек и т. д. Стоит отметить, что приемы боевых искусств, как в части рукопашного боя, так и в части владения холодным оружием, так же хранились и передавались от старших к младшим на различных общественных праздниках, обрядовых и мероприятиях ритуального характера [5, с. 50].

Таким образом, перепляс в бытовой жизни казаков был характерен для танцев на больших празднествах, на которых присутствовали представители разных населенных пунктов, хуторов, например на свадьбах.

Трюковые движения показывают индивидуальное исполнительское мастерство танцовщиков, эмоционально воздействуют на зрителя, создавая необходимый эффект зрелищности, демонстрируют ловкость, удачу, широту танца, придают ему мужественный, смелый характер, а значит, успешно работают на создание образа казака-воина, бесстрашного и отчаянного защитника родины, искусного как на поле брани, так в пляске.

Многие движения, составляющие танцевальную лексику казачьих общерусских танцев, пришли из повседневной жизни, быта казаков. В старину на общественных гуляниях с танцами бытовало выражение «плясать с кандибобером» — то есть выполнять во время пляски замысловатые движения, особые фигуры. Так, например, популярное общерусское движение, перешед-

шее и в казачьи танцы — «ковырялочка», появилось в танцевальной культуре из традиции на массовых гуляниях и общественных танцевальных мероприятиях демонстрировать обновики одежды, украшений: девушки похвалялись новой обувью, сапожками, показывая их в танце со всех сторон. «Ковырялочка» основана на поворотах работающей стопы с различными вариантами переноса ее на носок и на пятку. По мере развития сценических форм народного танца «ковырялочка» из простого бытового движения превратилась в академическое движение характерного танца, стала использоваться в профессиональной хореографии.

Современное казачество бережет и сохраняет свои, накопленные веками исторические и культурные ценности, в том числе и образцы хореографического творчества, характерные для каждой отдельной территориально и исторически обособленной группы казаков — донских, кубанских, сибирских и др. С течением времени, в условиях развития в нашей стране самостоятельных и профессиональных танцевальных коллективов народного танца, танцевальная лексика и традиции исполнения казачьих плясок постепенно приобретали академические черты. Большую роль в этом процессе сыграли балетмейстеры И. А. Моисеев, П. П. Вирский, М. С. Годенко, Л. П. Милованов, которые включали казачьи танцы в репертуар руководимых ими хореографических коллективов.

В настоящее время в России полностью построен на традиционных казачьих песнях и танцах репертуар следующих крупных вокально-танцевальных ансамблей: Государственного казачьего ансамбля песни и танца «Ставрополье» (г. Ставрополь), Государственного академического ансамбля песни и пляски Донских казаков имени Анатолия Квасова (г. Ростов-на-Дону), Государственного театра танца «Казачьи России» (г. Липецк). Казачьи пляски входят в программы концертов таких известных коллективов народного танца как Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени М. С. Годенко, Ансамбль песни и пляски российской армии им. А. В. Александрова. Номера, входящие в их концертные программы, обладают яркой характерностью, хореографическим содержанием; многие имеют сюжетную основу с выраженной линией взаимоотношений персонажей — участников танца. Таковы хореографические композиции «Чернобровый, черноокий» (танец волжских казаков), «Казачий пляс» (танец кубанских казаков), «Хоперцы» из репертуара коллектива «Казачьи России»; «Казачьи», «Красный яр» из репертуара ансамбля танца Сибири и т. д.

При сопоставлении и анализе пластических мотивов и движений, используемых в хореографии номеров казачьих танцев, можно отчетливо проследить родственные связи и различия в культурных особенностях казачьих обществ. Однако надо особо отметить, что их объединяет единое базисное

начало — русский народный танец, на котором впоследствии, под влиянием исторических и территориальных факторов, развились самостоятельные культурные традиции отдельных казачьих общин.

Например, история липецкого казачества уходит своими корнями в конец XIV века. По сути, именно на южных границах Руси начали формироваться этносоциальные группы казаков. Город Лебедянь, административный центр района Липецкой области, может по праву считаться «базой» российского казачества, откуда расселение казаков активно пошло далее на юг, в первую очередь к Дону. В танцевальной и песенной культуре лебедянских казаков, представленной в репертуаре ансамбля «Казачи России» (г. Липецк) такими номерами как «Липецкая матаня», довольно трудно обнаружить существенные отличия от общерусской народной традиции.

История донского и запорожского казачеств насчитывает не одну сотню лет. Казаки, жившие на территории нынешней Украины и на Кубани, обладают своей специфичной танцевальной культурой. Хореография танцев опирается на движения, характерные для обособленной группы украинских танцев, куда в первую очередь входит знаменитый украинский гопак. Эти танцы хотя и близки по характеру, но целым рядом моментов отличаются от общерусских танцев.

Первоначально гопак исполнялся исключительно мужчинами и был по своей природе боевым танцем. В этом причина его популярности у казаков. Практически все движения, используемые в этом танце, на самом деле были боевыми выпадами, подсечками и сабельными ударами. Бесконечные вращательные повороты и перекаты также использовались в сабельном бою как способы уйти от атаки противника. Этот танец был своеобразным показателем ловкости, силы, мужества и тренированности воина.

С течением времени гопак начали танцевать и вдали от места его рождения: сначала — в прилегающих к Запорожской Сечи городах, а затем в левобережной Украине. По мере его распространения танец менялся: в нем уже разрешалось участвовать и женщинам. Женские движения в гопаке — более плавные и легкие.

Движения женского украинского танца обусловлены формой национального костюма, в который входит более высокая (по сравнению с традиционной русской), поднятая до колен юбка. Из-за этого изменяется высота подъема ноги в танцах, и становится возможной широта амплитудных движений (например, украинская «веревочка» исполняется со стопой, подводящейся под икру). Также особенностью женского украинского танца является характерная «вязь» ногами за счет мелких, быстрых и четких движений стоп.

Положение рук в женском украинском танце также связано с национальным костюмом. Женщины на Украине носили расшитую рубаху с глубоким выре-

зом, потому рука обычно лежала на груди, словно бы придерживая нитки бус.

Характерное украинское движение тынок — род классического *pas de basque*. Это последовательные перескоки из стороны в сторону с двумя переступаниями на месте, когда работающая нога переходит опорную вперед накрест и ставится на полупалец у большого пальца опорной ноги. Небольшой женский тынок выполняется легко и четко, причем ноги стремительно поднимаются вперед и переносятся то вправо, то влево. В мужском танце тынок принимает вид *pas de basque* с высоко поднятыми коленями и обычно сочетается с высоким прыжком-голубцом, «след в след». Это движение выполняется с соединением стоп в воздухе в положении *écartée* на 90°; при этом корпус откидывается на бок, противоположный выбросу ноги [3, с. 122]. Этот высокий голубец, как уже было упомянуто, был имитацией боевых приемов и мог исполняться с опорой на пику.

Еще одно казачье войско — Кубанское — было сформировано в 1860 году путем слияния нескольких казачьих войск. В него вошли части Черноморского (из оставшихся верными запорожских казаков), Екатеринославского и Азовского казачьих войск. Обосновавшись на территории современного Краснодарского края, именно кубанские казаки многое восприняли в культурном, бытовом и фольклорном плане от народов, населяющих Северный Кавказ [6, с. 56]. Взаимопроникновение культур отразилось на внешнем виде казаков, их музыкальном, вокальном и танцевальном наследии.

В танце кубанских казаков просматривается его неразрывная связь с военной подготовкой, обучением владением оружием, приемам верховой езды. Вместе с тем танцевальная культура кубанцев проникнута сдержанным лиризмом, уважительным отношением к женщине — подруге и матери, хранительнице домашнего очага. Элементы бытовой и обрядовой традиции прочно вошли в хореографию кубанских танцев, стали их неотъемлемой частью.

Часто хореография танцев строится на характерных движениях, заимствованных из кавказских танцев, в первую очередь, — горской лезгинки с ее резкими выбросами ног и положением рук танцоров.

Волжское казачество ведет свою историю с 1734 года, когда указом Анны Иоанновны было учреждено Волжское казачье войско. Оно просуществовало до конца XVIII века. В результате пугачевского восстания это войско было расформировано, а казаки его составлявшие, большей частью были переселены на Северный Кавказ. В итоге на Волге, в двух станицах (в границах нынешней Волгоградской области) осталась небольшая группа казаков. Трудно говорить об особом характере танцев волжских казаков. Они, как и лебедянские казаки, сохранили тесную связь с общерусской пляской.

Особо выделяются в казачьей среде казаки-некрасовцы. Казак Игнат Некрасов был сподвижником атамана Кондрата Булавина, возглавившего

восстание донских казаков 1707 – 1708 годов против царской власти. После поражения булавиинцев Некрасов увел своих людей (500 – 600 семей, всего около 2000 человек) на Кубань, в то время находившуюся под контролем Крымского ханства. Некрасовцы, или, как их еще называли, «Игнат-казаки» первоначально обосновались на Таманском полуострове, а с течением времени отошли вглубь Османской империи и поселились на озере Майнос (Куш) и на острове Мада. Некрасовцы на протяжении более чем двух с половиной веков сохраняли свою веру, обычаи и культуру. В первые десятилетия XX века начался процесс постепенного возвращения семей казаков-некрасовцев на историческую родину. Последняя большая волна переселенцев из Турции прибыла в СССР в 1962 году и осела в Левокумском районе Ставропольского края.

В танцах некрасовцев сильно заметно ассимиляционное влияние восточной, в частности, турецкой танцевальной культуры, которая причудливым образом оказалась вплетенной в исконно русские, казачьи пластические мотивы. В женском танце присутствуют элементы традиционного танца живота с амплитудными «выбросами» бедра работающей ноги, при отведенном назад и наклоненном корпусе. Такие движения придают ярко выраженную восточную окраску женскому танцу, подчеркивая исторические корни заимствования казаками пластических элементов у своих южных соседей. На примере казаков-некрасовцев мы можем рассмотреть и пристально изучить степень влияния чужеродной культуры народов Ближнего Востока на исконную танцевальную культуру казачества. Хореографическая лексика, образность танцев некрасовцев оказывается пронизанной движениями восточных народов, включая элементы так называемого «танца живота» («ракс шарки»).

Заимствования коснулись и костюма некрасовцев (главным образом — женского). На голове у девушек — характерно повязанный платок, по его краю, а также на груди и на поясе — обилие украшений из монет (монисто). Особый крой рукавов и юбки также говорит о сильном влиянии восточного стиля на одежду казаков за столетия, проведенные на территории Турции.

Как мы видим, танцевальная культура российских казаков в целом происходит из одного корня — русского народного танца. Вместе с тем танцы практически каждого исторически сложившегося на территории России казачьего войска имеют свои характерные отличия, обусловленные, в первую очередь, географическими факторами (ареалом проживания, соседством с носителями иных культур).

Изучение традиционных форм и стилизованных особенностей казачьих плясок, определение и фиксация их хореографической лексики очень важны в свете государственной политики, направленной на возрождение традиций народов, населяющих Российскую Федерацию. Такие исследования позволяют

не только обогатить существующие в современной практике сценические формы казачьих танцев, но и сохраняют художественную высоту их академического исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Савельев Е. П. Древняя история казачества. Историческое исследование: в 4 ч. М: Вече, 2010. Т. 1. 480 с.
2. Соколова А. Н. Казачий танец как культурный феномен // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4. С. 191–196.
3. Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца: учеб. пос. СПб: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2011. 161 с.
4. Карпенко И. А., Ясько С. Н. Казачья традиционная танцевальная культура // Культура и время перемен. 2018. № 4 (23) [Электронный ресурс]. URL: <https://timekguki.esrae.ru/39-394> (дата обращения: 15.01.2020).
5. Проценко Б. Н. Инициальные обряды как элемент духовной культуры донских казаков // Известия высших учебных заведений. Северо-кавказский регион. Общественные науки. 1996. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34345805> (дата обращения: 14.01.2020).
6. Соколова А. Н. Кавказские танцы в традиционной культуре Кубани / Проблемы изучения и пропаганды казачьей культуры: материалы научно-практической конференции. Майкоп. 1998. С. 55–64.
7. Сень Д. В. «Войско Кубанское Игнатово Кавказское»: исторические пути казаков-некрасовцев. Краснодар: Изд-во КубГУ, 2001. 385 с.

REFERENCES

1. Savel'ev E. P. Drevnyaya istoriya kazachestva. Istoricheskoe issledovanie: v 4 ch. M: Veche, 2010. T. 1. 480 s.
2. Sokolova A. N. Kazachij tanecz kak kul'turny`j fenomen // Vestnik Ady`gejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. 2011. № 4. S. 191–196.
3. Gensler I. G. Metodika prepodavaniya xarakternogo tancza: ucheb. pos. SPb: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2011. 161 s.
4. Karpenko I. A., Yas`ko S. N. Kazach`ya tradicionnaya tanceval`naya kul`tura // Kul`tura i vremya peremen. 2018. № 4 (23) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://timekguki.esrae.ru/39-394> (data obrashheniya: 15.01.2020).
5. Procenko B. N. Inicial`ny`e obryady` kak e`lement duxovnoj kul`tury` donskix kazakov // Izvestiya vy`sshix uchebny`x zavedenij. Severo-kavkazskij region.

Obshhestvenny`e nauki. 1996. № 1. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://elibrary.ru/contents.asp?id=34345805> (data obrashheniya: 14.01.2020).

6. *Sokolova A. N.* Kavkazskie tancy v tradicionnoj kul`ture Kubani / Problemy` izucheniya i propagandy` kazach`ej kul`tury`: materialy` nauchno-prakticheskoy konferencii. Majkop. 1998. S. 55–64.
7. *Sen` D. V.* «Vojsko Kubanskoe Ignatovo Kavkazskoe»: istoricheskie puti kazakov-nekrasovcev. Krasnodar: Izd-vo KubGU, 2001. 385 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горбатов С. В. — преподаватель, аспирант; sgorbatov65@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorbatov S. V. — Lecturer, Postgraduate student; sgorbatov65@mail.ru

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

БРИТАНСКОЕ И РОССИЙСКОЕ БАЛЕТОВЕДЕНИЕ О ФРЕДЕРИКЕ АШТОНЕ, АНГЛИЙСКОМ БАЛЕТМЕЙСТЕРЕ

Дудина М. К.^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер «А» Санкт-Петербург, 190000, Россия.

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

Значение творчества Фредерика Аштона для английского балета велико: он — создатель национального репертуара, стиля, исполнительской школы и собственно труппы. Российский зритель открыл для себя творчество Аштона менее десяти лет назад, и должному теоретическому осмыслению этот феномен еще подвергнут не был. В данной статье автор знакомит читателя с избранными англоязычными публикациями, а также дает обзор отечественных изданий о творчестве Аштона. Детальному разбору подвергнута монография Джеральдин Морис «Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography» («Балеты Фредерика Аштона. Стиль, исполнение, хореография») как наиболее релевантное издание, отражающее видение заданной темы передовыми специалистами.

Ключевые слова: Фредерик Аштон, английский балет, балетмейстерский стиль, Джон Персиваль, Джеральдин Морис, Дэвид Воган, Жюли Каванах, Наталья Рославлева, хореографическое искусство.

BRITISH AND RUSSIAN CHOREOLOGY ABOUT ENGLISH CHOREOGRAPHER SIR FREDERICK ASHTON

Dudina M. K.^{1, 2}

¹ Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov 2, liter A Glinki St., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

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

The creative work of Frederick Ashton has a great significance for English ballet: he is the author of the national ballet repertoire, the style and the school. Moreover, he is a co-founder of the ballet company. Russian audience got acquainted with Ashton's works less than ten years ago. Therefore, this phenomenon still hasn't been theoretically comprehended. In the article the author proposes to discover featured English publications and makes a review

of the Russian publications devoted to Frederick Ashton. The Geraldine Moris' monograph "Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography" is subjected to detailed analysis as the most relevant one, which is supposed to reflect the vision of a given topic by the industry leading experts.

Keywords: Frederick Ashton, English ballet, the ballet master's style, John Percival, Geraldine Moris, David Vaughan, Julie Kavanagh, Natalia Roslavleva, the art of choreography.

Личность балетмейстера Фредерика Аштона в истории английского балета — полумифическая. Сегодня в Англии даже далекие от искусства люди это имя знают и произносят с придыханием. Тем интереснее сравнить мнение его соотечественников и современников с нынешним восприятием творчества хореографа.

Национальный герой, лорд танца, сэр Фредерик при жизни, будучи человеком скромным, звездным ореолом увенчан не был. В прессе время от времени появлялись небольшие заметки и развернутые статьи о его творчестве, привязанные к памятным датам. В большинстве своем публикации такого рода далеки от стандартов балетной критики, это скорее бульварные заметки, напоминающие те, что печатают журналы о жизни звезд эстрады. Там вперемешку указаны сведения о премьерах балетов, имена исполнителей, особенности домашнего интерьера хореографа, его правительственные награды и породы любимых собак. Так уж случилось, что сэр Фредерик Аштон — ровесник английского балета. Национальная школа, балетная труппа и ее репертуар росли и развивались вместе с его балетмейстерской карьерой и благодаря ей.

Одновременно формировалось и английское балетоведение. Критики «взрослели» постепенно, и потому более зрелые публикации о маэстро Аштоне начали появляться с 60-х годов XX века. Несколько статей представляют особенный интерес. Первая — «Мастер британского балета» — портрет балетмейстера в газете "The times" от 30 декабря 1967 года [1]. Ее автор Джон Персиваль (1927–2012) — английский балетный критик — никогда танцовщиком не был, но впервые увидев балет, решил всецело посвятить себя ему. Особенной симпатией Персиваль проникся к творчеству Аштона, и потому его большая статья о балетмейстере несет отпечаток теплоты и уважения к своему герою.

Автор начинает с рецензии на спектакль «Золушка»: пишет, как публика принимала артистов, как аплодировала, сколько раз кого вызывала на поклон. Интрига состоит в том, что наибольшей популярностью пользовался исполнитель комической пантомимной роли сводной сестры Золушки. Этим

исполнителем был сам создатель балета — шестидесятитрехлетний Фредерик Аштон, который вместо того, чтобы почивать на лаврах, оставался верным своему кредо — доставлять радость зрителю. Об этом Аштон сам говорил, вспоминая ранние свои балеты: «Я думал, что большое значение имеет задача развлечь, повеселить и очаровать публику» [2].

Критик видел главный талант балетмейстера в «необыкновенном чувстве Правильного». Он рассказал историю о том, как Аштон начал ставить. Когда Мари Рамберт предложила своему танцовщику Фредерику Аштону попробовать силы в хореографии и «вручила» ему пьесу Ю. Гуссенса, танцовщик яростно сопротивлялся и заявил, что музыка «нетанцевательна». Рамберт, чтобы доказать ему обратное, симпровизировала несколько движений. Аштон подскочил с криком: «Не так! Не так! Я знаю, как надо» [1, р. 15]. И ощущение «как надо» никогда не подводило балетмейстера в дальнейшем.

Его балеты исполнены гармонии и чувства меры, его хореография необыкновенно музыкальна, его юмор всегда добрый и интеллигентный. Повинуясь все тому же чутью на «правильное», балетмейстер открывает новые имена на балетной сцене и делает из них настоящих звезд (Марго Фонтейн, Мойра Шерер, Антонietta Сибли, Энтони Доуэл, Александр Грант). Под влиянием Аштона формируется благородный английский исполнительский стиль.

Персиваль рассуждал об оригинальности и заимствовании в балетном театре, заостряя вопрос на том, что есть «оригинальная хореография». Классический балетный словарь ограничен несколькими десятками движений. Но в комбинировании их между собой кроются широчайшие для балетмейстера возможности. Для чего же хореограф, наделенный богатым воображением, пользуется движениями и комбинациями своих предшественников и современников? Уж явно не от недостатка фантазии. В случае с Аштоном чужая хореография зачастую вдохновляла художника на создание авторской. Одна броская поза, поддержка или прыжок перерастали в целый хореографический отрывок, поставленный «по мотивам».

Фредерик Аштон, обладая феноменальной двигательной памятью, всегда смотрел все балетные постановки, которые можно было увидеть и часами пересматривал записи с балетами Петипа, на недоуменные вопросы отвечая, что у него с маэстро Петипа персональные уроки искусства балетмейстера. В своих постановках Аштон без зазрения совести пользовался не только чужой хореографической лексикой, но и драматургическими ходами и композиционными приемами, если они органично вписывались в его концепцию. Но это не простое заимствование. Творчески переработанные находки коллег в балетах Аштона играют новыми яркими красками и зачастую выглядят изящнее и гармоничнее, чем изначальные варианты. Разве это — не оригинальная хореография? Джон Персиваль приводит несколько примеров таких

заимствований: из «Вакханалии» Анны Павловой в «Ундине», из «Свадебки» Нижинской и «Лавки Чудес» Мясина в «Les rendez-vous».

«Секретом успеха» балетов Аштона критик считал главенствующее место в них «чистого танца». Он проводил параллели с творчеством Августа Бурнонвиля, признание которого произошло после смерти балетмейстера. Персиваль считал, что именно «чистый танец» обеспечит балетам Аштона долголетие и еще большее признание в будущем. Здесь с критиком можно и не согласиться. Не в «чистом танце» дело: создатель Английского балета активно пользовался и действенным танцем, и пантомимой, и даже чечеткой, например. Но именно в гармонии всех элементов, в их уместности и музыкальности и кроется секрет его успеха.

Еще один поклонник Фредерика Аштона Джеймс Монахан (1912–1985) опубликовал любопытную заметку в журнале «Country life» в 1981 году [3]. Примечательно, что он впервые воздал должное балетмейстеру как автору сюжетных балетов, считая Аштона мастером бессюжетных, близких по жанру к танцсимфонии, опусов. В этой статье критик очарован «Тщетной предосторожностью» Аштона, и, хотя на тот момент балет не выходил из репертуара двадцать лет, Монахан, пересмотрев его еще раз, преисполнился нежности и умиления к этому детищу зрелого балетмейстера. Этот балет на самом деле невозможно не полюбить. В нем весь Аштон со своей легкостью и романтикой, тонким юмором и ностальгической любовью к старой доброй Англии. Несмотря на то, что действие балета происходит во Франции, балетмейстер воспекает английскую природу и нравы ушедшего столетия.

Джеймс Монахан задался вопросом, есть ли хоть какие-то ограничения в творчестве Аштона, или же балетмейстеру подвластны любые жанры и стили. Исследователь пришел к выводу, что есть сфера, в которой балетмейстер не работал — это область тяжелой драмы, настоящей трагедии. Светлое восприятие мира, искрящееся жизнелюбие и молодой задор, очевидно, делали область мрачной психологической драмы неприемлемой для балетмейстера. Все его творчество пронизано солнечным светом, озвучено лирической мелодией под аккомпанемент мажорных аккордов.

Помимо статей в периодических изданиях о Фредерике Аштоне изданы и несколько отдельных публикаций. Наиболее «серьезные» труды — книга Дэвида Вогана «Frederick Ashton and his ballets» («Фредерик Аштон и его балеты») [4], монография Жюли Каванах «Secret Muses. The Life of Frederick Ashton» («Тайные музы. Жизнь Фредерика Аштона») [5] и исследование Джеральдин Морис «Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography» («Балеты Фредерика Аштона. Стиль, исполнение, хореография») [6].

Труд Д. Вогана — серьезное, подробное и компетентное исследование. В книге автор обозрел балетное творчество Аштона с самых ранних постано-

вок и до конца 1960-х годов. Проблема заключается в том, что балетмейстер продолжал активно работать вплоть до 1988 года, а, значит, поздний период творчества Аштона в книге не освещен.

Иного плана работа Ж. Каванах. Автор задается целью пролить свет на личную жизнь балетмейстера и найти в ней предпосылки к творчеству, прототипы героев, влияние реальных людей на сюжеты, воплощенные в балетах хореографа. Внушительное по размерам издание изобилует воспоминаниями самого Фредерика Аштона, его друзей и коллег, биографическими фактами и разного рода домыслами автора, рассуждениями, уводящими в дебри психологии, и, зачастую, сомнительными выводами.

Книга английской танцовщицы и исследователя балета Джеральдин Морис — третья по счету монография, посвященная Фредерику Аштону. В отличие от предыдущих изданий, книга эта скорее представляет собой теоретическое исследование на тему хореографии и стиля вообще на примере шести балетов Аштона, что понятно из ее названия: «Балеты Фредерика Аштона. Стиль, исполнение, хореография». Исследование вышло в свет в сентябре 2012 года (но, по словам автора, более 10 лет она работала над ним) и представляет интерес для читателя будучи редким образчиком современной теоретической балетной мысли (а для российского читателя — в особенности, так как зарубежная критика для нас была и остается малоизвестной и потому непонятной).

Джеральдин Морис, ныне возглавляющая факультет теории и истории балета в Роэмптонском университете (Лондон), в прошлом танцевала в Королевском балете и поэтому знакома с хореографией и с самим маэстро Аштоном не понаслышке. Она к тому же опиралась на значительное количество авторитетных источников (внушительный список литературы, видео и фотоматериалов представлен в конце книги).

В первой главе, «Проблема стиля и распознавания движения», автор определила суть проблемы: отождествление понятий балетмейстерского стиля и школы. Есть смысл пояснить, что в западном балетоведении под «школой» подразумевают методику классического танца, принятую к преподаванию в конкретном регионе, полностью сформировавшуюся и проверенную временем, например, «русская школа» или «англо-американская школа». Морис задалась вопросом, где пролегает граница между чередованием стандартных движений балетного экзерсиса и авторской хореографией, если балет поставлен на классическом материале. Но с тем же успехом можно спросить композитора, как ему удастся сочинить оригинальное произведение, пользуясь семью нотами и ограничиваясь жесткими законами гармонии.

Далее речь идет о доминировании советской школы в мире, в азиатских, европейских странах и даже в Америке. Морис обвиняет систему А. Я. Вагановой

в ее чрезмерной сосредоточенности на технике. «Правильность исполнения поставленного движения становится самоцелью в танце», — пишет исследователь [6, р. 4]. Однако, испокон веков отличительной особенностью русской школы было, помимо развитой техники, глубокое наполнение содержанием. Советское время внесло коррективы в систему преподавания, но максимализм требований к технике — закономерная производная перфекционизма советской идеологии («догнать и перегнать» и тому подобного). Но даже в период расцвета советского героического балета запросы к смысловому наполнению были столь же высоки. Стоит только вспомнить замечательных советских балерин, воспитанных в эстетике драмбалета, то, как они проживали свои роли на сцене, и все обвинения по поводу погони за техникой в адрес школы А. Я. Вагановой становятся несостоятельными.

Следующие, на ком лежит вина за утрату хореографических стилей, по мнению Морис, — балетные критики. Она говорит о том, что нынешние рецензии на спектакли, статьи и публикации профессионалов от балета зациклены на разборе конкретных движений и их исполнения. Мало пишут о хореографии в целом, не пытаются подчеркнуть особенности балетмейстерского стиля и почерка. Трудно спорить с этим утверждением, так как западная балетная критика и публицистика для русского читателя была и остается малоизвестной, но Морис справедливо подметила, что большая ответственность лежит на тех, кто профессионально разбирается в хореографии и публикует свои мысли по поводу того или иного балетного события, формируя общественное мнение и направляя публику на определенный ход мыслей.

Что же такое балетмейстерский стиль, и где область его свободы, задается вопросом автор. Морис считает, что если хореограф работает в рамках классического танца, то проявить индивидуальность он может в ритмических и пространственных компонентах движения, в то время как при переносе спектакля и на репетициях этим компонентам должного внимания не уделяют, во главу угла ставят исключительно «pas», то есть движение в чистом виде. Таким образом, от спектакля к спектаклю балетмейстерский стиль постепенно уходит, сглаживается до ровного полотна классического танца.

Данное наблюдение новизной не отличается. Это действительно так: балетмейстерский стиль со временем уходит, спектакли трансформируются, лишь немногие сохраняются в репертуаре в первоизданном виде, переживая своих создателей. Этот естественный процесс, в целом, отвечает необходимой «селекцией» в балетном мире, зачастую способствует рождению новых течений, связанных со стилизацией ушедших художественных эпох [7].

Маэстро Аштон в этом долгожитель: он умер в 1988 году, а ведущие специалисты отрасли, включая Морис, по-прежнему исследуют его творчество, занимаются идентификацией стиля Аштона, разбирают наиболее характерные

для него движения и комбинации. Вот уже двадцать пять лет Королевский балет и другие труппы мира бережно хранят в своем репертуаре лучшие его произведения, с определенной периодичностью исполняя их. Стиль исполнения в большинстве случаев отражает эстетические воззрения эпохи — запросы публики, артистические представления о том, что есть прекрасное, и растущие технические требования времени. Так почему бы ему не изменяться?

Еще более абсурдна полемика Морис с учебником классического танца В. С. Костровицкой [8]. Пособие обвинили в некомпетентности, так как «в книге описаны только движения рук, ног и головы, при этом опущена значительная часть важнейшей информации, такой как динамическое разнообразие и взаимоотношение одного движения с другим в измененном контексте» [6, р. 7]. Но если бы учебник включал в себя все эти описания, а также «четкие инструкции о строении музыкальной фразы и темпе» [6, р. 7] и другие рекомендации, он бы увеличился в размере многократно и оставил балетных педагогов без работы. Во всяком случае, в следующей книге исследователи бы сетовали на утрату преподавательских стилей и многообразия школ танца. Учебно-методическое пособие — это лишь схематические рекомендации и советы в помощь педагогу. Следует воздержаться от обвинения в ориентации более «на развитие эстетических характеристик, нежели художественных черт балета», в «догматическом отношении к тренажу» и в «уверенности, что не существует другого правильного способа исполнения балетных танцев» [6, р. 6–7], поскольку это всего лишь учебник.

В отечественной литературе творчество Аштона исследуется, начиная с 1959 года, когда была опубликована монография Наталии Рославлевой «Английский балет» [9]. Краткое жизнеописание балетмейстера начинается с фактической ошибки: «Аштон родился в 1906 году в Южной Америке» [9, с. 27]. Маэстро помолодел на два года, вероятно, в силу объективно затрудненной добычи сведений из буржуазно-демократических стран в середине века. Труд Рославлевой носит обзорный характер, описывает этапы становления английского балета как национального явления, попутно выделяя достижения конкретных деятелей. Здесь можно почерпнуть ценную информацию о ранних постановках Аштона для «Общества Камарго» и «Балетного клуба». Представляет интерес описание жизни труппы «Sadler's Wells», а именно репертуарная политика, особенности художественного руководства Нинет де Валуа и их с Аштоном (занимавшим в труппе должность главного балетмейстера) разделение обязанностей. Обзор репертуара обрывается на 1958 году. В это время английский балет едва успел стать «Королевским», а Аштон еще не стал Сэром.

Статья об Аштоне в «Балетной энциклопедии» [10] за авторством той же Н. П. Рославлевой, предоставляет краткие сведения о творчестве балетмей-

стера, вплоть до конца 1970-х годов. Заметным недостатком статьи является скудный список литературы по теме.

В 2014 году исполнилось сто десять лет со дня рождения балетмейстера. На многих мировых сценах прошли балеты Аштона, что спровоцировало всплеск интереса к его творчеству. В российской периодике появились единичные статьи о спектаклях Аштона в связи с осуществленными постановками Большого, Мариинского и других театров. Журнал «PRO Танец: Балет *ad libitum*» (главный редактор Вероника Кулагина) несколько номеров подряд публиковал критические и обзорные статьи: биографическую статью в двух номерах журнала [11, 12], рецензии на балеты «Сильвия» [13], «Маргарита и Арман» [14]. Не отставали и московские издания [15, 16], снабжая читателей необходимыми сведениями перед походом в столичные театры на российские премьеры балетов Аштона.

Тем не менее, возросший в России зрительский интерес к творчеству английского балетмейстера, достиг некой критической точки. В ответ на сформировавшийся запрос в 2017 году было опубликовано издание «Фредерик Аштон. Жизнь и творчество» [17], опирающееся на материалы архивов Музея Виктории и Альберта (The V&A Theatre and Performance Archives) и Королевской Академии танца (White Lodge Museum and Ballet Resource Centre). Автор публикации выявила основные жанры в творчестве хореографа на примере четырех спектаклей и осветила неизвестные для российского зрителя факты биографии английского классика.

Значение творчества Фредерика Аштона для английского балета переоценить трудно. Он — создатель национального репертуара, стиля, исполнительской школы и собственно труппы. Более того, Аштон — один из столпов мирового балетного искусства XX века. Его имя стоит в одном ряду с именами выдающихся деятелей хореографии и широко известно за пределами родины.

Российский зритель открыл для себя творчество Аштона недавно (менее десяти лет назад), и должному теоретическому осмыслению данный феномен еще подвергнут не был. Изучение периодической печати и монографий о балетмейстере, вкуче с просмотром и анализом его спектаклей, подготовит благоприятную почву для фундаментальных исследований зарубежного хореографического искусства XX века и его взаимосвязей с отечественным балетным театром.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Percival J.* Master of British ballet // The Times. 1967. December, 30. P. 15.
2. *Ashton F.* Notes of choreography // The Dance have many faces / ed. by W. Sorell. Cleveland: World Publishing, 1951. 258 p.

3. *Monahan J.* Ashton in his autumn // *World of ballet, Country Life*. 1981. October, 1. P. 1148.
4. *Vaughan D.* Frederick Ashton and his ballets. London: A. and C. Black, 1977. 522 p.
5. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
6. *Morris G.* Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London: Dance books, 2012. 238 p.
7. *Меньшиков Л. А.* История культуры как «вечное возвращение» стиля // *Вестник СПб. ун-та. История*. 2006. № 2. С. 115–126.
8. *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Л.: Искусство, Ленинград. отд., 1968. 262 с.
9. *Рославлева Н. П.* Английский балет. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. 169 с.
10. *Рославлева Н. П.* Аштон Фредерик // *Балет: энциклопедия* / под ред. Ю. Н. Григоровича. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
11. *Дудина М. К.* Фредерик Аштон: К юбилею великого мастера // *PRO Танец: Балет ad libitum*. 2014. № 3. С. 2–4.
12. *Дудина М. К.* Фредерик Аштон: К юбилею великого мастера (часть 2) // *PRO Танец: Балет ad libitum*. 2015. № 4. С. 2–4.
13. *Кулагина В.* «Сильвия» // *PRO Танец: Балет ad libitum*. 2014. № 2. С. 2–3.
14. *Поллак Е.* «Маргарита и Арман», или премьеры полувековой давности // *PRO Танец: Балет ad libitum*. 2014. № 3. С. 5–6.
15. *Вязовкина В.* Романтические сюжеты Аштона // *Балет*. 2013. № 2 (179). С. 44–45.
16. *Кузнецова Т.* Джентльменская хореография // *Коммерсантъ Weekend*. 2015. № 37. октябрь. С. 25.
17. *Пинчук М. К.* Фредерик Аштон. Жизнь и творчество: Лекция. СПб.: СПб. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2017. 53 с.

REFERENCES

1. *Percival J.* Master of British ballet // *The Times*. 1967. December, 30. P. 15.
2. *Ashton F.* Notes of choreography // *The Dance have many faces* / ed. by W. Sorell. Cleveland: World Publishing, 1951. 258 p.
3. *Monahan J.* Ashton in his autumn // *World of ballet, Country Life*. 1981. October, 1. P. 1148.
4. *Vaughan D.* Frederick Ashton and his ballets. London: A. and C. Black, 1977. 522 p.
5. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
6. *Morris G.* Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London: Dance books, 2012. 238 p.
7. *Men'shikov L. A.* Istoriya kul'tury kak «vechnoe vozvrashchenie» stilya // *Vestnik*

- SPb. un-ta. Istoriya. 2006. № 2. S. 115–126.
8. *Kostrovickaya V. S., Pisarev A. A.* SHkola klassicheskogo tanca. L.: Iskusstvo, Leningrad. otd., 1968. 262 s.
 9. *Roslavleva N. P.* Anglijskij balet. M.: Gos. muz. izd-vo, 1959. 169 s.
 10. *Roslavleva N. P.* Ashton Frederik // Balet: enciklopediya / pod red. Y. N. Grigorovicha. M.: Sov. enciklopediya, 1981. 623 s.
 11. *Dudina M. K.* Frederik Ashton: K yubileyu velikogo мастера // PRO Tanec: Balet ad Libitum. 2014. № 3. S. 2–4.
 12. *Dudina M. K.* Frederik Ashton: K yubileyu velikogo мастера (chast' 2) // PRO Tanec: Balet ad Libitum. 2015. № 4. S. 2–4.
 13. *Kulagina V.* «Sil'viya» // PRO Tanec: Balet ad Libitum. 2014. № 2. S. 2–3.
 14. *Pollak E.* «Margarita i Arman», ili Prem'era poluvekovoj давности // PRO Tanec: Balet ad Libitum. 2014. № 3. S. 5–6.
 15. *Vyazovkina V.* Romanticheskie syuzhety Ashtona // Balet. 2013. № 2 (179). S. 44–45.
 16. *Kuznecova T.* Dzhenl'menskaya horeografiya // Kommersant" Weekend. 2015. № 37. Oktyabr'. S. 25.
 17. *Pinchuk M. K.* Frederik Ashton. Zhizn' i tvorchestvo: Lekciya. SPb.: SPb. gos. konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2017. 53 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дудина М. К. — ст. преподаватель, аспирант, maria.dudina0410@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dudina V. R. — Senior Lecturer, Postgraduate Student, maria.dudina0410@gmail.com
SPIN-код 2014-9327

УДК 792.8

PAS DE «КОРСАР». НЕ ОЧЕНЬ ИЗВЕСТНАЯ ИСТОРИЯ
ОЧЕНЬ ИЗВЕСТНОГО PAS DE DEUX

По материалам конференции «Hommage a Petipa» 11-12.03.2020

Макарова О. Н.¹

¹ РГПУ им. А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена истории pas de deux из второго действия балета «Корсар». Его автором часто называют Мариуса Петипа, однако на основании программки Мариинского театра и публикаций в периодической печати удалось выяснить, что прототип этого pas de deux — pas d'action, исполнявшийся тремя артистами, впервые появился в петербургском спектакле 11 января 1915 года в постановке Самуила Андрианова. С сезона 1922–1923 годов авторство вставного номера для Медоры, Конрада и безымянного раба приписывалось Александру Чекрыгину. С начала 1930-х появился вариант дуэтного исполнения его хореографии. Когда в 1941 году спектакль «Корсар» выпал из репертуара Театра им. С. М. Кирова, номер стал исполняться как концертное pas de deux.

Ключевые слова: pas de deux, pas d'action из балета «Корсар», Самуил Андрианов, Александр Чекрыгин.

PAS DE *LE CORSAIRE*. NOT VERY FAMOUS STORY
OF A VERY FAMOUS PAS DE DEUX

Makarova O. N.¹

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

The article is dedicated to the history of pas de deux from the ballet *Le Corsaire* Act II. Marius Petipa is often called its author. However, from the programs of the Mariinsky Theatre and periodical publications, it was possible to find out that the prototype of this pas de deux (pas d'action, performed by three artists) first appeared in the St. Petersburg production on January 11, 1915. It was choreographed by Samuil Andrianov. From the season 1922–1923, the authorship of this number for Medora, Konrad and the nameless slave was attributed to Alexander Chekrygin. Since the early 1930s, a duet version of his choreography appeared. When in 1941 the production of *Le Corsaire* fell out of the repertoire of the Kirov Theatre, the number began to be performed

as a concert pas de deux.

Keywords: pas de deux, pas d'action from the ballet *Le Corsaire*, Samuil Andrianov, Alexander Chekrygin.

Сегодня практически ни один конкурс артистов балета и программы многочисленных гала-концертов не обходятся без виртуозного pas de deux из «Корсара». Автором его хореографии, как правило, называют Мариуса Петипа, между тем появилось оно в спектакле только несколько лет спустя после смерти хореографа. Точнее, появился прототип pas de deux — pas d'action, исполнявшийся тремя артистами, позже получивший вариант и дуэтного исполнения. История рождения номера, хореография которого до сих пор в разных постановках «Корсара» поручается то двум, то трем исполнителям, — под стать насыщенной событиями истории всего балета.

«Корсар» прибыл на петербургскую сцену из Парижа. Парижскую новинку, балет Жозефа Мазилье, пересказал Жюль Перро. Постановку Перро со временем отредактировал Петипа, а потом и сам вписал свое веское слово в биографию «Корсара», сочинив «Оживленный сад» по примеру парижского pas des fleurs, добавленного в спектакль Мазилье.

Танцевальный текст петербургского «Корсара», как восточный ковер, вмещал фрагменты сочинения Мазилье, Перро и Петипа, пополнялся новыми номерами, да еще и варьировался в зависимости от предпочтений исполнительницы: если она была кокетливой и игривой, то танцевала «Маленького корсара»¹, если нет, то номер опускался. Так было при заботившемся о балеринах Петипа; не изменилась мозаичная композиция и после его смерти. В «Корсаре» не было канонического текста. Набор номеров не влиял на развитие сюжета, а лишь расцвечивал красками отдельных персонажей. Например, во втором действии, в гроте, был pas de six для Медоры, солиста и четырех танцовщиц. Состав исполнителей в нем был подвижен: в каких-то спектаклях в pas de six участвовал исполнитель партии Конрада, в каких-то — солист, имени которого не было в списке действующих лиц (он не играл роль персонажа, участвовавшего в развитии сюжета). Да и сам pas de six иногда опускался, не исполнялся в спектакле (афиша премьеры возобновления «Корсара» для Пьерины Леньяни 13 января 1899 года это демонстрирует). На месте этого pas de six на музыку Пуни и появилось pas d'action — предмет нашего внимания.

¹ «Маленький корсар» — танец, поставленный Мариусом Петипа для своей супруги, Марии Суровщиковой-Петипа. Этот номер, в котором Медора пытается развеселить Конрада и, нарядившись мальчиком, в болеро и феске, изображает рвущегося в бой маленького пирата, был включен во вторую картину спектакля в 1863 году, когда Петипа возобновил «Корсар» для бенефиса супруги.

Случилось это в 1915 году. Атмосферу, царившую в труппе Мариинского театра в то время, охарактеризовал критик Аким Львович Волинский, постоянный балетный зритель, пристально следивший за текущими спектаклями: «Работа балетной труппы совершается без контроля сведущего человека со вкусом и талантом. Режиссер перестраивает спектакли, меняя на ответственных местах исполнителей. Но для успеха дела этого очень мало» [1]. И про «Корсара»: балет идет «...в общем по старым образцам постановки М. Петипа, ...довольно вяло, не вызывая в публике никаких сенсаций» [1].

Очевидно, стремлением оживить старые спектакли, «вызвать в публике сенсации» и стали новые вставные номера в балетах. Их имел в виду Волинский, говоря, что «режиссер перестраивает спектакли» [1].

В прологе «Спящей красавицы» появилась поставленная Федором Лопуховым вариация — в партии феи Сирени ее стала исполнять Елизавета Гердт. В «Тщетной предосторожности» новое *pas de deux* для себя и Эльзы Вилль сочинил Самуил Андрианов. Он же стал автором и *pas d'action* в «Корсаре».

Самуил Андрианов, высокий и стройный обладатель благородных черт лица, в те годы выступал в ведущих партиях во многих балетах. «Первоклассный танцовщик, он и нам, начинавшим свой путь, прививал традиционную для петербургской школы академичность, классическую строгость формы и благородство манеры», — вспоминал своего педагога Михаил Михайлов [2, с. 27]. Другой его ученик, Борис Шавров, рассказывал, что для развития прыжка Андрианов занимался с утяжелителями, привязывал к щиколоткам мешочки с песком и сравнивал высоту своего прыжка с меткой прыжка Нижинского, сохранившейся в одном из школьных залов. Он достигал ее, но, не имея от природы баллона, не зависал в воздухе, как Нижинский [3, с. 605]. Подтверждает это и другой современник Андрианова, искусствовед Ф. И. Блинов²: «...У него не было особой виртуозности и особого прыжка» (цит. по: [3, с. 605]).

Помимо исполнения обязанностей премьеры, Андрианов пробовал себя и в качестве хореографа: ставил номера для себя и партнерш, сочинил танцы для новой постановки оперы «Рогнеда»³. В сентябре 1914 года Андрианов был назначен штатным балетмейстером Мариинского театра. И в январе 1915-го его имя появляется в афише «Корсара» не только как исполнителя партии Конрада, но и автора нового *pas d'action*.

² Ф. И. Блинов — постоянный посетитель Мариинского театра в начале XX века. Его зрительские заметки, переданные Вере Красовской, стали одним из источников ее исследования «Русский балетный театр начала XX века».

³ Премьера возобновления оперы Александра Серова «Рогнеда» состоялась в Мариинском театре 30 сентября 1914 года, режиссером постановки выступил Пётр Мельников.

Танцовщик и новоназначенный балетмейстер для своего дебюта в «Корсаре» 11 января придумал номер. Вместо привычного *pas de six* в сцене в гроте предводитель корсаров Конрад призывал раба танцевать со своей возлюбленной Медорой. Конрад любовался их танцем, иногда вступал в него сам, а раб в эти мгновения почтительно отстранялся. Андрианов сделал свою партию более танцевальной. Как известно, Мариус Петипа обычно не жаловал танцовщиков обилием сольных виртуозных танцев. Роль Конрада была больше пантомимной, чем танцевальной. Если учесть, что Самуил Андрианов стал исполнять ее в очередь с 71-летним Павлом Андреевичем Гердтом, можно представить, какую техническую нагрузку предполагала партия. Андрианов сочинил танцы для себя, Медоры (Тамары Карсавиной) и не задействованного в общем действии балета раба (его появление после аналогичного солиста в *pas de six* никого не удивило) в исполнении Анатолия Обухова.

Однако и новые танцы не особо удивили публику. Обычно внимательный, хорошо знавший репертуар критик Валериан Светлов их просто не заметил или не счел нужным о них писать: «Несмотря на свое преимущество перед г. Гердтом в молодости, он [Андрианов] пасует перед ним в сценической игре и в создании сценического образа. Для безумно храброго, пылко влюбленного корсара у г. Андрианова не хватает темперамента: он как-то чересчур академичен и холодноват» [4].

Аналогично отозвался о новом Конраде и Аким Волынский: «Игра С. К. Андрианова мне не понравилась совсем. Параллели с П. А. Гердтом тут не может быть никакой. Механично и не одухотворено никакими чувствами. Ни силы, ни страсти, ни импонирующего внешнего вида. Андрианов картинен в “Пахите”, в мундире офицера с тугим красным воротником или с эффектно наброшенным на плечи плащом. Козыряет красиво и крутит усики по-военному. Но для Конрада потребовались психологические данные, которых у артиста не имеется или, может быть, имеется в минимальной степени» [5]. Хотя Волынский и отметил, что «...перетасовки [в спектакле], сделанные или допущенные Н. Г. Сергеевым, представляют интерес для критики» [5], к балетмейстерскому опыту Андрианова он был безжалостен: «Бессодержательно и холодно. Однообразные эффекты без намека на поэзию. В адажио миллион падений дамы на руки кавалера и высоких ее переносов по сцене. Кончается оно опять-таки падением — на этот раз лицом и корпусом к полу, что уже окончательно не годится никуда. В классических танцах, построенных по принципу *en dehors* с открытыми изнутри к публике широкими плоскостями тела, фортель Андрианова кажется нелепостью. Не блистательна после этого и вариация балерины. Бег ее на пальцах зигзагами в разных направлениях схвачен из «Эсмеральды» или из пролога «Спящей красавицы». Кода коротка, отрывочна и затаскана по своим фигурам. Таким образом,

шага вперед своей постановкой Андрианов не сделал никакого. Много надо ему трудиться еще на пути балетмейстера. Трудиться, учиться и главное всего — понять в душе, а не среди чужих произведений мотивов для своей работы. Может быть, тогда и выйдет что-нибудь путное» [5].

Поначалу новые танцы были включены в «Корсар» на правах эксперимента. Через неделю после дебюта Андрианова, 18 января Павел Гердт в роли Конрада с Ольгой Преображенской (Медорой) танцевали старый *pas de six*. Однако *pas d'action* прижился. И когда в 1917 году Самуил Андрианов скоропостижно скончался, его *pas d'action* остался в спектакле, и в программках указывалось имя постановщика этого номера. А с 1920-го перестали писать фамилию Андрианова; просто в перечне танцев балета остался *pas d'action*. В сезоне 1922–1923 годов рядом с *pas d'action* в программке возникло имя постановщика Александра Чекрыгина.

Чекрыгин — фигура заметная в петербургском балете тех лет. Его называли «актером на все амплуа» [6]. В «Корсаре» в годы своей исполнительской карьеры он танцевал три разноплановые роли: страстного Конрада, вероломного Бирбанто и старого паши. «Чекрыгин в совершенстве владеет всеми имеющимися в распоряжении бессловесного актера средствами художественной выразительности: мимикой, жестом, движением, гримом, — так о таланте артиста отзывалась критика. — Мимика его чрезвычайно богата и разнообразна. Ни один мускул лица не остается у Чекрыгина неиспользованным. Жест широкий и размашистый, согласованный с музыкой, но не превращающийся в ритмическую жестикуляцию, традиционную для старого балетного театра» [6].

Помимо исполнительской карьеры, Александр Чекрыгин занимался и балетмейстерской деятельностью: ставил номера, сочинил балет «Роман бутона розы»⁴ и активно участвовал в процессе записи спектаклей по системе Владимира Степанова⁵. В апреле 1922 года, отметив двадцатилетие службы в театре, со следующего сезона Чекрыгин занял пост «реставратора балетов и репетитора» [7]. 26 ноября 1922 года впервые в программке «Корсара» он был назван автором *pas d'action*. Можно предположить, что изменения в текст Андрианова Чекрыгин внес и раньше, когда сам танцевал *pas d'action* в роли Конрада. Описания танцев «Корсара» тех лет или свидетельства внимательных, досконально знавших хореографический текст критиков в периодиче-

⁴ В 1904 году балет Риккардо Дриго «Роман Бутона розы и бабочки» готовился Мариусом Петипа для сцены Эрмитажного театра. Однако публике спектакль представлен не был. Постановка Чекрыгина стала первой увидевшей свет интерпретацией партитуры. Премьера состоялась 11 мая 1919 года в бенефис композитора.

⁵ Изучение основ разработанной Владимиром Степановым системы записи танца на рубеже XIX–XX веков было включено в программу Императорского театрального училища. В Мариинском театре ею пользовались для записи спектаклей текущего репертуара.

ской печати найти не удалось.

Если вспомнить статью Волинского о сочинении Андрианова, то можно предположить, что Чекрыгин оставил в адажио высокие поддержки (проносы Медоры через сцену), но отказался от падений балерины на руки партнера, может быть, заменив их на *port de bras* в арабеске с опорой на руку партнера.

В непростое для классического наследия первое советское десятилетие, когда старые балеты, чтобы сохраниться в репертуаре, должны были отвечать трем требованиям: «1. невредность, 2. демократичность, 3. высокая художественная ценность» [8, л. 5], «Корсар» выжил, остался на сцене. Он оказался ценен своей демократичностью, «...важен как балет, в котором очень сильна игровая сторона» [8, л. 5].

В 1931 году, когда Агриппина Яковлевна Ваганова показала свою редакцию «Корсара», название *pas d'action* в программке уступило место более понятному советскому зрителю «сцена с танцами», словно подчеркивавшему необходимую демократичность балета. Уже в 1932 году среди участников этой сцены значились то трое персонажей — протагонисты Медора и Конрад и безымянный раб, то двое — Медора и раб. Со временем исполнение «сцены с танцами» этой парой закрепилось.

Когда партия раба появилась в репертуаре виртуоза Вахтанга Чабукиани, он усложнил вариацию. Вера Михайловна Красовская пишет, что именно ему принадлежала идея включить в классическую вариацию револьтад — движение, считавшееся принадлежностью словаря характерного танца: «Это движение он повторял в широком ходе вокруг сцены, подобно жете и пируэтам, заключающим классическую вариацию» [9, с. 24–25].

В программках вагановской версии «Корсара» указывалось имя Чекрыгина как постановщика «сцены с танцами». В годы войны в эвакуации «Корсар» исчез из репертуара Кировского театра. У «сцены с танцами» началась самостоятельная концертная жизнь. Эффектный номер, включавший адажио, вариации и коду, идеальный для демонстрации техники и танцовщика, и балерины, стал исполняться как *pas de deux* в концертах⁶. Спектакль вернулся на сцену только в 1973-м в редакции Константина Михайловича Сергеева, и в программках новой постановки имя Чекрыгина уже не значилось.

Танцы, появившиеся в спектакле по воле Самуила Андрианова, а затем измененные Александром Чекрыгиным, стали частью хореографического многоголосья «Корсара». Имена сочинителей со временем забылись, однако в этом есть не только историческая несправедливость, но и признание мастер-

⁶ В 1958 году это *pas de deux* исполняли студенты Ленинградского хореографического училища им. А. Я. Вагановой Алла Сизова и Рудольф Нуреев на Всесоюзном смотре хореографических училищ в Москве.

ства того, кто так искусно вписал новый номер в стилистику старого балета, что его хореографию стали считать наследием Пети́па. А как разделить лавры между авторами, причастными к созданию этих, позволяющих блеснуть виртуозной техникой вариаций и каскадов прыжковых трюков, осталось тайной «Корсара».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волынский А.* Ареопак сведущих людей // Биржевые ведомости. 1915. 22 января, утренний выпуск. С. 6.
2. *Михайлов М. М.* Жизнь в балете. Л., М.: Искусство, 1966. 316 с.
3. *Красовская В. М.* Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 656 с.
4. *Светлов В.* Театральное эхо. Балет // Петроградская газета. 1915. 12 янв. С. 5.
5. *Волынский А.* Шаги вперед (Балет) // Биржевые ведомости. 1915. 14 янв., утренний выпуск. С. 6.
6. *Бродерсен Юр.* Заслуженные актеры балета // Рабочий и театр. 1936. № 19. С. 12.
7. Сведения о числе участия артистов балетной труппы в репетициях и спектаклях за 1922 год // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 3.
8. Протоколы заседаний Художественно-политического совета балета // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 71.
9. *Красовская В. М.* Вахтанг Чабукиани. М.: Искусство, 1956. 191 с.

REFERENCES

1. *Voly`nskij A.* Areopag svedushhix lyudej // Birzhevy`evedomosti. 1915. 22 yanv., utrennij vy`pusk. S. 6.
2. *Mixajlov M. M.* Zhizn` v balete. L., M.: Iskusstvo, 1966. 316 s.
3. *Krasovskaya V. M.* Russkij baletny`j teatr nachala XX veka. Xoreografy`. SPb.: Lan`, Planetamuzy`ki, 2009. 656 s.
4. *Svetlov V.* Teatral`noe e`xo. Balet // Petrogradskaya gazeta. 1915. 12 yanv. S. 5.
5. *Voly`nskij A.* Shagi vpered (Balet) // Birzhevy`evedomosti. 1915. 14 yanv., utrennij vy`pusk. S. 6.
6. *Brodersen Yur.* Zasluzhenny`e aktery` baleta // Rabochij i teatr. 1936. № 19. S. 12.
7. Svedeniya o chisle uchastij artistov baletnoj truppy` v repeticiyax i spektaklyax za 1922 god // CzGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 27. L. 3.
8. Protokoly` zasedanij Xudozhestvenno-politicheskogo soveta baleta // CzGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 71.
9. *Krasovskaya V. M.* Vaxtang Chabukiani. M.: Iskusstvo, 1956. 191 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. — канд. искусствоведения; bailaolga@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. — Cand. Sci. (Arts); bailaolga@mail.ru

УДК 793

К ВОПРОСУ О ПОДЛИННОЙ «ИСТОРИИ БАЛЕТНОГО ТЕАТРА В РОССИИ XVIII ВЕКА»

По материалам конференции «Hommage à Petipa» 11-12 марта 2020 г.

*Старикова Л. М.*¹

¹ Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, 125009, Россия.

Автор статьи констатирует, что настоящей документированной истории балетного театра в России XVIII века, особенно первой его половины, у нас пока нет. Место подлинных фактов в работах о ранних этапах нашего балетного театра занимают фантазийные вымыслы, заимствованные авторами во многом из апокрифической «Хроники русского театра, Носова» (1883). В статье на примере книг по истории балетного театра XVIII века показано, как происходит «заражение» разных изданий заведомо недостоверными сведениями, переписываемыми авторами последующих поколений. Пресечь эту порочную практику может только появление документально выверенной «Истории балетного театра в России XVIII века», в которую внесли значительный вклад и иностранные балетмейстеры и танцовщики. Поэтому для создания ее нужны усилия международного научного сообщества.

Ключевые слова: «История балетного театра в России XVIII века», документ и вымысел, так называемая «Хроника русского театра, Носова», иностранные балетмейстеры и танцовщики на русской сцене, документальная история балета в России XVIII века и международное научное сообщество, Мариалуиза Феррацци.

TO THE PROBLEM OF AUTHENTICITY OF “THE HISTORY OF BALLET THEATRE IN RUSSIA”

*Starikova L M.*¹

¹ State Institute for Art Studies, 5, Kozitsky pereulok, Moscow, 125000, Russian Federation.

The author of the article states that we still do not have a real documented history of ballet theatre in Russia of the 18th century, especially its first half. The genuine facts in the works on the early stages of our ballet theatre are substituted by make-believe stories borrowed by the authors mostly from the apocryphal “Chronicles of the Russian Theatre, Nosov” (1883). The article,

using books on the history of the 18th century ballet theatre as an example, shows how the “infection” of various publications occurs with deliberately false information rewritten by the authors of subsequent generations. This vicious practice can only be curbed by the appearance of a documented “History of Ballet Theatre in Eighteenth Century Russia” which was significantly contributed by foreign choreographers and dancers. Therefore, to create it, the efforts of the international scientific community are required.

Keywords: “History of Ballet Theatre in Eighteenth Century Russia”, documents and make-believe stories, apocryphal “Chronicles of the Russian Theatre, Nosov”, foreign choreographers and dancers on the Russian stage, documented history of ballet theatre in Russia, the 18th century, international scientific community, Marialuisa Ferrazzi.

Занимаясь более сорока лет документальным исследованием истории театра в России XVIII века (когда все виды и жанры его существовали в значительной общности и слиянии), волей-неволей приходится обращаться и к истории балета этого времени. Я не считаю себя балетоведом, но, отмечая несомненные достижения в создании в последние десятилетия документальной базы истории театра той эпохи, констатирую, что настоящей истории балетного театра в России XVIII века, особенно первой его половины, у нас пока нет. (Записки Я. Штелина «*Nachrichten von Tanzkunst und Balleten in Rußland*» [1]¹, при всей их ценности, не могут восполнить этот пробел в объеме полной истории.)

Предвижу возражения многих, вспомнивших сразу труды В. М. Красовской. Не пытаюсь хоть сколько-нибудь умалить заслуги этого большого ученого, все-таки хочу напомнить, что ее работа, посвященная XVIII столетию, изданная в 1958 году, называется «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века» [2]. Это же относится и к «Истории русского балета» Ю. А. Бахрушина [3].

Историкам абсолютно ясно, что балетный театр в России, особенно первой половины XVIII века, нельзя назвать в общем «русским», так как в нем ведущее место принадлежало иностранным балетмейстерам и танцовщикам. В. М. Красовская уделила им внимание в других изданиях: в книгах серии «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории», от возникновения и до конца эпохи романтизма, начатой в 1979 году. В первой книге этой

¹ В русском пер. см.: Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / пер. с нем. и вступ. ст. Б. И. Загурского. Под ред. и с предисловием проф. Б. В. Асафьева. Л., 1935. С. 145–171.

серии присутствует краткая заметка о Гильфердинге в Санкт-Петербурге [4, с. 268–271]. Во второй, в одном из разделов, всего на двух страницах упоминается о «Балете об Орфее и Эвридике» (1673 г.), Ж.-Б. Ланде и основанной им в 1738 году балетной школе, а также о приезде танцовщика А. Ринальди (Фоссано) с оперной труппой Ф. Арайи [5, с. 245–246]. На последующих страницах речь идет о балетмейстерах и танцовщиках, работавших в России во второй половине XVIII века.

То же можно сказать и о балетных главах фундаментального труда А. А. Гоzenпуда «Музыкальный театр в России», посвященных в основном второй половине XVIII столетия [6, с. 199–232]. Причиной такого беглого представления этой эпохи нашего балетного театра были определенные идеологические установки того времени и крайняя скудость подлинных документальных материалов о театре в России первой половины XVIII века (точнее, 1730–1750 годов, в которые происходило активное развитие балета) вообще.

Однако, как известно, абсолютной пустоты не бывает нигде, так не оказалось ее и в истории балетного театра в России первой половины XVIII столетия. По созданной для этой истории еще во второй половине XVIII века Я. Штелиным мемуарной канве истории последующих времен «расписывали» и «вышивали» свои узоры, черпая для этого сведения, подчас легендарные и фантастические, кто где мог. Но основным арсеналом для этого многим служила так называемая «Хроника русского театра, Носова» [7], опубликованная Е. В. Барсовым в 1883 году (впрочем, ни автор ее, ни Барсов никогда не упоминались, что делало эти сведения еще загадочнее для разгадки их источника).

Так, в знакомой всем историкам балета книге А. Плещеева «Наш балет» (1896) читаем: «Когда именно у нас начались балетные спектакли — с точностью определить не легко. К. А. Скальковский утверждает, что настоящий балет является у нас не ранее 1736 года. М. И. Пыляев, согласно имеющимся у него источникам, любезно сообщил мне, что первые балетные спектакли в Петербурге происходили “на народном театре” у Зеленаго моста (ныне Полицейский). Открытие таких представлений состоялось на второй год восшествия на престол императрицы Екатерины I. <...> Первые балеты носили название “Баснословная комедия с разными танцами, как-то: немецкими, французскими, английскими и польскими”; “Ясное соколиное перушко”, комедия и сказка с пением и танцами. 1 января 1730 года в том же театре у Зеленаго моста шла музыкальная комедия “Орфей в аду” с плясками духов сочинения Франца Фюршта. В следующем году на придворном театре комедия-сказка с песнями и танцами “Баба-Яга”; в последней танцовщицами явились графини Воронцова, Апраксина, Брюс, а танцовщиками — гг. Шепелев и Струговщиков. На публичном же театре лучшими артистами счита-

лись тогда г-жи Жульен и Вольбрик и г. Эрнест. Спектакли у Зеленаго моста прекратились только в 1731 году, 25 апреля, после представления “Разрушение Вавилона”. Этот театр от ветхости и подмытия его водою Мойки, берега которой не были укреплены, рушился. Я весьма признателен М. И. Пыляеву как за это сведение, так и за несколько других» [8, с. 32].

Эта выдержка показательна тем, что источником сведений о ранних балетах для Плещеева является М. И. Пыляев, которому он вполне доверяет, а в упоминаемом факте (о начале балетов в 1736 году) К. А. Скальковским явно сомневается. На самом деле, Скальковский сообщает вполне проверенный к тому времени факт (так как его книга была издана в 1882 году [9, с. 151], т. е. до выхода в свет «Хроники...» Носова в 1883 году). А Пыляев (в 1896 году) сообщил Плещееву вымышленные сведения из опубликованной уже «Хроники...» Носова, не упомянув ее автора.

В начале XX века эти «бесценные сведения», со ссылкой на Плещеева, повторил в своей работе В. Светлов [10, с. 10–11], а далее они пошли «гулять» по разным изданиям. Чтобы не быть голословной, приведу несколько примеров из самого источника — «Хроники...» И. Носова:

«1726 год. Месяц январь. Понедельник 30 дня. На театре в Зимнем дворце придворными дамами и кавалерами представлена: Лада. Баснословная комедия с разными танцами, как-то: Немецкими, Французскими, Английскими и Польскими» [7, с. 54–55].

«1728 год. Месяц май. В Москве. Вторник 7 дня <...> в Кремлевском дворцовом театре придворными дамами и кавалерами представлено: Фениксово золотое перушко. Народная сказка-комедия» [7, с. 57].

«1729 года. Месяц январь. Вторник 1 дня. В Санкт-Петербурге. На театре у Зеленаго моста российскими комедиантами учениками Франца Фиршта представлены: король Франтопель, комедия. <...> В Москве. Вторник 1 дня. В Кремлевском дворцовом театре придворными дамами и кавалерами представлено: Ясное соколиное перушко, комедия-сказка с пением и танцами» [7, с. 58].

«1730 года. Месяц январь. Вторник 1 дня. В Санкт-Петербурге на театре Зеленаго моста русскими комедиантами Франца Фиршта представлены: Скитающиеся пошехонцы, Русская комедия-быль. В Москве <...> на театре в доме графа Брюса немецкими комедиантами Франца Фиршта представлено: Орфей в Аде. Музыкальная комедия с плясками духов, сочинения Франца Фиршта» [7, с. 59].

«1731 год. Месяц генварь. Понедельник 28 дня. В день рождения Ея Императорскаго Величества Анны Иоанновны в Зимнем дворце. Маскарады, на кои сверх придворных дам и кавалеров, приглашены иностранные чрезвычайные послы, министры, знаменитое русское дворянство, купечество, которые украшали маскарад разно-характерными танцами; гвардейские ундер-

офицеры с женами, которые отличались в русской пляске.

Вторник 29 дня. В день коронации <...> В Москве, на театре в Кремлевском дворце придворными дамами и кавалерами представлена: Баба-яга, комедия-сказка в разговорах с песнями и танцами соч. А. Д. Ш-ва» [7, с. 59–60].

А далее Носов дает список действующих лиц и исполнителей, которых мы приводим: «Дмитрий Андр. Шепелев (обер-гофмаршал двора ЕИВ), П. П. Ермаков, графини: Воронцова, Апраксина, Брюсова, Степан Ив. Струговщиков» [7, с. 59–60].

«Среда 30 дня. На театре в Кремлевском дворце (на 2-й день коронации), итальянскими придв. актерами представлена итальянская интермедия в 1 д.: Нарцис, влюбленный сам в себя». А ниже в списке действующих лиц поименованы их исполнители: «Г. Отто, г-жа Вольбрик, г. Вильгельм, г. Петипах, г-жа Жульен, г. Адамсон, г. Эрнест» [7, с. 60].

«1731 год. Месяц апрель. Среда 25 дня. На святой неделе открытие театра после великого поста; на театре у Зеленого моста немецкими комедиантами Франца Фиршта, по возвращении из Москвы после коронации, представлено: Разрушение Вавилона, историческая драма. Сей пиесой прекратились театральные представления, по случаю разрушения театра от ветхости и подмытием его водою разлитием реки Мойки, которая не была еще укреплена берегами...» [7, с. 63]. (В. Светлов называл этот спектакль уже «комедия-балет» [10, с. 11]).

Те, кто непосредственно углублялся в работы по истории балетного театра России первой половины XVIII века, наверняка узнали знакомые пассажи: названия балетов и имена их исполнителей, которые почерпнуты из фантазийного сочинения Ивана Сергеевича Носова. Этот Носов состоял с 1820-го по 1830 год второстатейным актером петербургского театра и совмещал должность библиотекаря при собрании сценических произведений русской труппы. После его смерти в 1858 году остался плод «его творения» — рукопись, названная им «Летопись русского театра от начала его основания до конца XVIII века». Она, в конце концов, попала в руки историка Е. В. Барсова и была им издана в 1883 году под названием «Хроника русского театра, Носова» [7], хотя у него были сомнения по поводу достоверности многих фактов, приведенных в ней. Однако И. Носов в своей рукописи неоднократно уведомляет, что сведения им «...выписаны из оригинала Истории о Российском театре, составленной российским придворным актером Иваном Афанасьевичем Дмитриевским» [11]. Именно это Барсов считал «исторической важностью» этой «Хроники...». Помимо этого, «творческий метод» И. Носова состоял в том, что он брал часто подлинный известный факт (из имевшейся в его руках библиотеки) и помещал его в фантазийный контекст; но именно этот факт и заставлял верить всему прочему.

Кроме «Летописи...», после Носова осталось так называемое «Собрание старинных афиш», одна из которых (в двух вариантах) была опубликована в 1914 году в «Истории русского театра» под редакцией В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса [12, с. 143, 145]. Афиша эта, якобы, относилась к спектаклю, происходившему 22 сентября 1762 года в день коронации Екатерины II, когда были представлены опера «Цефал и Прокрис» и балет «Прибежище Добродетели». Историкам балета первая знакома еще и по публикации в книге М. Борисоглебского в 1938 году [13, с. 29]. Совсем недавно, в 2015 году, ее воспроизвел К. В. Малиновский [14, с. 380]. На самом деле эта афиша оказалась рукотворной фальшивкой Носова: при помощи ножниц и клея вырезанные куски титульных листов из либретто оперы и балета 1750-х годов были наклеены на лист бумаги и дополнены сверху и с боков надписями, сделанными Носовым от руки [15].

Несмотря на критические разборы изданной «Хроники русского театра, Носова» серьезными филологами и театроведами, появлявшимися время от времени [16; 17; 18], она глубоко пустила корни в наши разные «Истории», «Хроники» и Энциклопедии. Сколько же в прошлом и до сегодняшнего дня испортила она своими лжефактами книг и статей, являвшихся в остальном вполне доброкачественными! Как же с этим бороться? Только при помощи всестороннего документального контекста, который может служить лакмусом для выявления фальши и сомнительных фактов.

Что касается истории именно балетного театра, то его у нас (особенно в первой половине XVIII века) нельзя однозначно назвать «русским», хотя местом действия была все-таки Россия; но нельзя считать его и «западноевропейским». Это сложный симбиоз, в который каждая из сторон внесла достаточный вклад. Стало быть, и «документальный контекст» должен быть двусторонним (иногда — многосторонним), то есть добывать его нужно и в наших архивах, и в европейской стороне. Иными словами, нужны научные международные содружества.

Первые плоды такого содружества в области истории балета уже есть! Сколько лет «бились» историки над «балетом об Орфее» (1670-х)! И вот в 2016 году была опубликована в Москве книга «Придворный театр в России XVII века. Новые источники» [19]. Этот труд является результатом деятельности двух исследовательниц: Клаудии Дженсен, преподавателя истории музыки Университета штата Вашингтон в Сиэтле (США) и Ингрид Майер, профессора русского языка Уппсальского университета (Швеция). Залогом успеха изыскательской работы этих двух иностранных ученых явилась заинтересованность и активная помощь русских коллег — сотрудников Российского государственного архива древних актов (Москва). В результате в этой книге на основании многочисленных новых документов европейских архи-

вов уточняется момент первых театральных представлений на Руси при дворе Алексея Михайловича (т. е. еще до «Артаксерксова действия») 16 февраля и 18 мая 1672 года, называемых в подлиннике «балетами» [19, с. 32]. Среди персонажей, участвовавших в них, — «...четыре римлянина, четыре дикаря, двое пьяных крестьян, двое воришек» [19, с. 32], особо отмечался Пикельгеринг², а также Меркурий и Орфей, приветствовавший царя речью. Судя по описаниям, зрелище, близкое к площадному, напоминало пантомиму, родственную комедии дель арте. Можем ли мы его считать истоком нашего балета? Вопрос остается открытым. Исполнителями его являлись «иноземцы»: купцы и другие служители при дворе.

В рецензии на эту книгу итальянская коллега, профессор Падуанского университета Мариалуиза Феррацци назвала ее «...образцовым памятником международного научного сотрудничества» [20, с. 158]. Г-жа Феррацци может судить об этом не понаслышке или со стороны — она все годы своей научной работы занимается историей русской литературы и театра, в значительной степени XVII–XVIII веков. Исследовательница прицельно изучает деятельность итальянских мастеров сцены, работавших в это время в России, тесно контактируя с сотрудниками Пушкинского Дома. В 2000 году у М. Феррацци вышла в Риме книга «*Commedie e comici dell'art e italiani alla corte russa (1731–1738)*», которая была в 2008 году издана у нас на русском языке [21] и является очень востребованной специалистами, как и другие работы этого автора, опубликованные в России и Италии.

На протяжении почти четверти века мы с М. Феррацци состоим в теснейших научных и дружеских контактах, основанных на изучении документальных материалов о русско-итальянских театральных связях первой половины XVIII века. Главное в нашем сотрудничестве — не соревнование друг с другом (кто больше и интереснее обнаружит новых фактов), а желание совместными усилиями оставить как можно меньше вопросов в истории наших театров того времени и в биографиях его деятелей. Такой подход уже дал плодотворные результаты.

В настоящий момент М. Феррацци написала большую статью «Первые итальянские балетмейстеры при русском дворе», основанную на наших двусторонних документальных исследованиях. В ней подробно исследуется деятельность на русской сцене Антонио Ринальди (Фузано) с 1735-го по 1758 год (с небольшими перерывами) и Джованни Антонио Сакко, с 1757-го по 1762 год (при этом дается подробная информация и об их европейских турне и постановках). В этой статье, наконец, «документально разьединены» два знаменитых итальянских актера: Джованни Антонио Сакко — знаменитый Арлекин

² Шутовской персонаж старинного немецкого театра, пройдоха и грубиян.

и Труфальдино комедии дель арте, приезжавший в Россию со своей фамильной труппой в 1733–1734 годах, и Джованни Антонио Сакко — балетмейстер и танцовщик, выступавший в России вместе с членами своей семьи (имевшими почти такие же имена, что и семейство труппы комедии дель арте).

Эта статья на итальянском языке будет опубликована в Италии, а после перевода на русский язык станет достоянием наших читателей. И она, и другие ценные издания последних лет [22], очищенные от ошибок предшествующих историков, могут послужить предпосылкой создания долгожданной документированной «Истории балетного театра в России XVIII века».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Stählin J. Nachrichten von Tanzkunst und Balleten in Rußland* // M. Johann Heigold's. Beylagen zum Neuveränderten Rußland. Th. I. Mitau und Riga, 1770. Bd. 2. S. 1–36.
2. *Красовская В. М.* Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1958. 312 с.
3. *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. М.: Просвещение, 1973. 256 с.
4. *Красовская В. М.* Хильфердинг в Петербурге / Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 296 с.
5. *Красовская В. М.* Иностранные балетмейстеры в России / Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Л.: Искусство, 1981. 288 с.
6. *Гозентуд А. А.* Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Л.: МУЗГИЗ, 1959. 784 с.
7. *Хроника русского театра, Носова / С предисловием и новыми розысканиями о первой эпохе русского театра. Е. В. Барсова.* М.: Имп. О-во истории и древностей российских при Моск. ун-те, 1883. 420 с.
8. *Плещеев А.* Наш балет. СПб.: Типография А. Бенке, 1896. 396 с.
9. [Скальковский К. А.] Балет и его место в ряду изящных искусств. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1882. 280 с.
10. *Светлов В.* Придворный балет в России от его возникновения до воцарения Императора Александра I (очерк) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1901–1902 г. Приложение 6. С. 1–32.
11. *Старикова Л. М.* «Хроника русского театра» И. С. Носова и «История русского театра» И. А. Дмитревского // Дар дружества и муз. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2018. С. 248–258.
12. *История Русского театра / под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса.* М.: Объединение, 1914. 372 с.
13. *Материалы по истории русского балета / сост. М. Борисоглебский.* Л.: Ленинград.

- Гос. Хореограф. училище, 1938. Т. 1. 38 с.
14. Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о театре, музыке и балете в России. Т. III. СПб.: Круга, ММХV[2015]. 258 с.
15. Старикова Л. М. История афиш к театральным представлениям А. П. Сумарокова // XVIII век. Сборник 30. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2020. С. 125–146.
16. Морозов П. О. Новые материалы для истории русского театра // Журнал Министерства народного просвещения. 1884. Август. С. 352–368.
17. Берков П. Н. «Хроника русского театра» Ив. Носова (Страница из истории русского театроведения) // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. Герцена. Кафедра русской литературы. Т. 67. Л.: Лен. Пед. ин-т им. А. Герцена, 1948. С. 57–70.
18. Ельницкая Т. М. О загадках «Хроники русского театра» Ивана Носова // Мир искусств. Альманах. Вып. 5. СПб.: Алетейя, 2004. С. 562–567.
19. Дженсен К., Майер И. Придворный театр в России XVII века. Новые источники. М.: Индрик, 2016. 200 с.
20. Феррацци М. Образцовый памятник международного сотрудничества // Вопросы театра. 2019. № 1–2. С. 158–163.
21. Феррацци М. Комедия дель арте и ее исполнители при дворе Анны Иоанновны 1731–1738. М.: Наука, 2008. 311 с.
22. Петербургский балет. Три века. Хроника. Т. I. XVIII век / авт.-сост. Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2014. 288 с.

REFERENCES

1. Stählin J. Nachrichten von Tanzkunst und Balleten in Rußland // M. Johann Heigold's. Beylagen zum Neuveränderten Rußland. Th. I. Mitau und Riga, 1770. Bd. 2. S. I–36.
2. Krasovskaya V. M. Russkij baletny`j teatr ot vozniknoveniya do serediny` XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1958. 312 s.
3. Baxrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta. M.: Prosveshhenie, 1973. 256 s.
4. Krasovskaya V. M. Xil`ferding v Peterburge / Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii. Ot istokov do serediny` XVIII veka. L.: Iskusstvo, 1979. 296 s.
5. Krasovskaya V. M. Inostranny`e baletmejstery` v Rossii / Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii. E`poxa Novorra. L.: Iskusstvo, 1981. 288 s.
6. Gozenpud A. A. Muzy`kal`ny`j teatr v Rossii ot istokov do Glinki. L.: MUZGIZ, 1959. 784 s.
7. Xronika russkago teatra, Nosova / S predisloviem i novy`mi rozy`skaniyami o pervoj e`poxe russkogo teatra. E. V. Barsova. M.: Imp. O-voistoriii drevnostej rossijskix pri Mosk.un-te, 1883. 420 s.

8. *Pleshchev A.* Nash balet. SPb.: Tipografiya A. Benke, 1896. 396 s.
9. [Skal'kovskij K. A.] Baleti ego mesto v ryadu izyashny'x iskusstv. SPb.: Tipografiya A. S. Suvorina, 1882. 280 s.
10. *Svetlov V.* Pridvornyy'j balet v Rossii ot ego vzniknoveniya do vozvasheniya Imperatora Aleksandra I (ocherk) // *Ezhegodnik imperatorskix teatrov. Sezon 1901–1902 g.* Prilozhenie 6. S. 1–32.
11. *Starikova L. M.* «Xronika russkogo teatra» I. S. Nosova i «Istoriya russkogo teatra» I. A. Dmitrevskogo // *Dar družestvaimuz. M.; SPb.: Al'yans-Arxeo, 2018. S. 248–258.*
12. *Istoriya Russkogo teatra / pod red. V. V. Kallashai N. E. E'frosa. M.: Ob'edinenie, 1914. 372 s.*
13. *Materialy' po istorii russkogo baleta / sost. M. Borisoglebskij. L.: Leningradskoe Gosudarstvennoe Xoreograficheskoe uchilishhe, 1938. T. 1. 380 s.*
14. *Malinovskij K. V.* Zapiski Yakoba Shtelina o teatre, muzy'ke i balete v Rossii. T. III. SPb.: Kriga, MMXV [2015]. 258 s.
15. *Starikova L. M.* Istoriya afish k teatral'ny'm predstavleniyam A. P. Sumarokova // XVIII vek. Sbornik 30. M.; SPb.: Al'yans-Arxeo, 2020. S. 125–146.
16. *Morozov P. O.* Novy'e materialy' dlya istorii russkogo teatra // *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshheniya. 1884. Avgust. S. 352–368.*
17. *Berkov P. N.* «Xronika russkogo teatra» Iv. Nosova (Straniczaiz istorii russkogo teatrovedeniya) // *Ucheny'e zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta im. A. Gercena. Kafedra russkoj literatury'. T. 67. L.: Len. Ped.in-tim. A. Gercena, 1948. S. 57–70.*
18. *El'niczkaya T. M.* O zagadkax «Xroniki russkogo teatra» Ivana Nosova // *Mir iskusstv. Al'manax. Vy'p. 5. SPb.: Aleteja, 2004. S. 562–567.*
19. *Dzhensen K., Majer I.* Pridvornyy'j teatr v Rossii XVII veka. Novy'e istochniki. M.: Indrik, 2016. 200 s.
20. *Ferraczi M.* Obrazczovy'j pamyatnik mezhdunarodnogo sotrudnichestva // *Voprosy' teatra. 2019. № 1–2. S. 158–163.*
21. *Ferraczi M.* Komediya del' arte i ee ispolniteli pri dvore Anny' Ioannovny' 1731–1738. M.: Nauka, 2008. 311 s.
22. *Peterburgskij balet. Tri veka. Xronika. T. I. XVIII vek / avtor-sost. N. N. Zozulina. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2014. 288 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Старикова Л. М. — д-р искусствоведения, гл. науч. сотр.; liudmistar@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Starikova L. M. — Dr. Habil.; liudmistar@gmail.com

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

БАЛЕТЫ Ю. ФАЛИКА: ЖАНРОВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ИДЕИ

*Горн А. В.*¹

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

В статье рассматриваются произведения Ю. Фалика, предназначенные для балетной сцены или получившие хореографическое воплощение. Каждое из трех сочинений — концерт для духовых и ударных «Скоморохи», концерт для большого симфонического оркестра «Тиль Уленшпигель», хореографическая трагедия «Орестея» — обнаруживают черты нескольких музыкальных жанров. Их взаимодействие в названных опусах, специфика содержания, особенности композиторского стиля и творческие намерения хореографа Г. Алексидзе воплотили идеи жанрового обновления, характерные для отечественного балета 1960-х годов. Произведения Фалика также продолжили одну из важнейших художественных тенденций XX столетия — устремленность балета к синтезу с другими музыкальными жанрами и видами искусств, и, как следствие, обогащение и усложнение его драматургической конструкции.

Ключевые слова: балет, концерт, жанр, музыкальная драматургия, Ю. Фалик, Г. Алексидзе.

THE BALLETS OF YURI FALIK: THE INTERACTION OF GENRE AND MUSICAL-DRAMATIC IDEAS

*Gorn A. V.*¹

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

The article examines the works of Yu. Falik intended for the ballet scene or received a choreographic embodiment. Each of the three works is a concert for

brass and percussion “Skomorohi”, a concert for the big symphony orchestra “Til Ulenšpigel”, choreographic tragedy “Orestey” discover features of several musical genres. Their interaction in the above-mentioned opuses, specific content, peculiarities of the composer style and creative intentions of choreographer G. Aleksidze, embodied the ideas of genre renewal characteristic of the Russian ballet of the 1960s. Falik’s works also continued one of the most important artistic trends of the 20th century – ballet’s desire for fusion with other musical genres and arts, and, as a result, the enrichment and complication of its drama design.

Keywords: ballet, concert, genre, musical drama, Yu. Falik, G. Alexidze.

Композиторское наследие Юрия Александровича Фалика можно назвать универсальным по жаровому охвату. Творческое наследие разносторонне одаренного музыканта¹ представлено светской и духовной музыкой. Многие его произведения живут по законам нескольких различных жанров: театраль-но-сценических и инструментальных, вокально-хоровых и концертных. Три партитуры Фалика, судьба которых тесно связана с танцем и балетом, можно причислить к числу сочинений, имеющих «полижанровую» природу.

Появившиеся во второй половине 60-х годов прошлого века один за другим, концерт для духовых и ударных «Скоморохи» (1966), балет «Тиль Уленшпигель» (1967), хореографическая трагедия «Орестея»² (1968) получили, в каждом случае, «второе жанровое амплуа»³: хореографическое⁴ — «Скоморохи», концертное — «Тиль Уленшпигель»⁵ и программно-симфоническое — «Орестея»⁶.

Специфика композиторского прочтения хореографического жанра оказалась созвучной значительным преобразованиям, происходившим в сфере балета. После длительного господства эстетики драмбалета, сопряженной,

¹ Композитор, виолончелист, дирижер.

² Премьера состоялась 17 августа 1968 года в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова. Хореография Г. Алексидзе, дирижер Виктор Федотов.

³ Определение Е. А. Ручьевской [2, с. 24].

⁴ На музыку концерта был поставлен балетный номер «Скоморохи» (Ленинград, Камерный балет, 1967). Хореография Г. Алексидзе.

⁵ На основе музыки балета Ю. Фалик создал «Концерт для большого симфонического оркестра (по мотивам легенд о Тиле Уленшпигеле)». Композитор выбрал из партитуры большого полнометражного балета четыре основные сцены и соединил их общей драматургической фабулой.

⁶ Произведение исполняется как самостоятельный симфонический опус.

как известно, с детальным следованием сюжету литературного первоисточника, обилием пантомимы, ситуативно-изобразительной трактовкой танцев, в отечественном хореографическом искусстве произошел своеобразный идеологический «перелом»: балет стал видаться как экспрессивное действие в мире чувств и переживаний человека, как совершенно особенное художественное пространство, в котором безраздельно властвуют пластические образы, одухотворенные музыкой. Новое поколение хореографов отвергло некоторые творческие установки предыдущего периода, в частности стремление к полному содержательному тождеству между литературными и балетными произведениями, точному «жизнеподобному» объяснению драматических ситуаций и их максимально «натуральной» передаче. Как заметила Е. Куриленко, «...процессы, происходившие внутри балетного театра, совпали с общей тенденцией развития театрального искусства, утверждением на драматической сцене “реализма, отточенного до символа”, что проявилось в отказе от прозаичности, в обращении к условно-поэтической театральной образности и философской обобщенности» [1, с. 260].

Юрия Фалика нельзя назвать балетным композитором, в отличие от Родиона Щедрина или Андрея Петрова, к примеру. Интерес к хореографическому жанру у композитора возник, как представляется, по причине обозначившейся тогда тенденции «прогрессивности» балета, его универсальности в отношении содержания и формы художественного воплощения. Возрождение традиции «жанрового синтеза» в балетном спектакле, ярко проявившейся в русской и европейской балетной музыке первых десятилетий XX века, возможность объединить в партитуре закономерности инструментальных и театральных жанров нашла отклик у ленинградского мастера (реализовалась в «Скоморохах», «Тиле...» и «Орестее»).

Немаловажная роль в формировании музыкального решения балета, его звуковой драматургии, как известно, принадлежит хореографу. Балетная музыка, в которой возникают «лики» крупных инструментальных жанров, как правило, бывает рождена при участии тех постановщиков хореографии, которые свободно и органично чувствуют себя в области симфонической музыки, умеют находить «драматургические ключи» к ней. Порой даже методы художественного высказывания композитора и балетмейстера бывают схожи. Неординарный жанровый облик балетной музыки нередко возникает вследствие синтеза ее театральной образности с активным симфоническим развитием, которое подкреплено аналогичными поисками партнера-хореографа.

Близость творческих интересов и общая образно-смысловая устремленность стали основой совместного творчества Ю. А. Фалика и Г. Д. Алексидзе —

молодого грузинского балетмейстера⁷, написавшего сценарии к трем вышеупомянутым сочинениям и осуществившего хореографическую постановку «Скоморохов» и «Орестей». Круг образов, обозначившийся в этих работах, имеет непосредственное отношение к ведущим содержательным областям их творчества. Две образно-стилистические линии, отмечаемые в творчестве Фалика, — «драматическая» и «конструктивная» (определение А. Стратиевского) — четко прослеживаются в музыкально-хореографической «тройке». Первая из них, представленная «Орестеей», связана с воплощением конфликтных ситуаций, состояний внутреннего беспокойства, разного рода экспрессивных высказываний. Вторая «линия» создается «образами деловой активности, затейливого комбинирования, “игры ума”» [3, с. 23]. Данная стихия пронизывает партитуры «Скоморохов» и особенно «Тиля Уленшпигеля». В последнем сочинении оригинально сочетаются и сопоставляются звуковые выражения проникновенной лирики, безудержного веселья, смертельного страха, глумливой насмешки, которые погружены в общий карнавальный хоровод⁸. Г. Алексидзе, как и Ю. Фалику, был близок театр, «...изображающий аллгорию жизни и дающий основание для Игры в широком смысле слова, где меняются местами высокое и низкое, где убитый и ритуально оплаканный вскакивает как ни в чем не бывало, а плач по умершему оборачивается шутовством» [4, с. 115]. Образ скомороха, паяца, «лицедея жизни» (Э. Барутчева) стал одним из важнейших для балетмейстера и неоднократно воссоздавался в его хореографических постановках. Примечательно также, что через все творчество Алексидзе проходит тема двойничества, отсылающая «...не только к фольклорной антитезе маски и живого лица, но и к традиции античной драмы, где именно маска помогала создавать крупные обобщенные образы, когда за счет исключения из игры мимики возрастала роль гибкости и выразительности тела» [4, с. 115].

Античная культура, неизменно волнующая художников различных эпох, стала еще одним объединяющим фактором, способствовавшим творческому альянсу Фалика и Алексидзе. Замышляя камерный балет, в котором танец и музыка выступили бы на равных, а звучание инструментов определяло бы эмоциональную силу воздействия и организовывало пластику танцовщиков, Алексидзе обратился именно к античным образам и сюжетам. В свою

⁷ В 1967 году Георгий Алексидзе (1941–2008) окончил балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории под руководством Ф. В. Лопухова.

⁸ Шутовская тема привлекала композитора с детства, когда им была написана оркестровая пьеса под названием «Пляска скоморохов» «в духе жанрово-скерцозного симфонизма кучкистов» (характеристика А. Климовицкого). Близкая шутовству, скоморошеству образность наполняет и созданную в более поздний период оперу «Плутни Скапена» (1987) по Ж. Б. Мольеру.

очередь, Юрий Фалик также обнаружил тяготение к данной тематике, о чем свидетельствует замысел камерной кантаты на античный сюжет, относящийся к тем же годам.

В совместной работе композитора и хореографа, особенно в XX столетии, прошедшем под знаком балетного «музыкацентризма», существенную роль играет «инженерная» логика звукового материала, близкая или, напротив, чуждая постановщику. Инструментальная природа балетных партитур Фалика, их крупные драматургические линии, сочетающиеся с детальной проработкой материала и генерированием энергии на основе тематических метаморфоз, совпали с представлением Алексидзе о балетном симфонизме, как постепенном становлении и развитии мысли, объединяющей все сочинение, смысловой взаимосвязи пластических элементов спектакля, «текучности и моторности»⁹ хореографического изложения. Завершающим элементом в комплексе художественного единства композитора и балетмейстера можно назвать умение обоих передать в творчестве дух времени, эпоху, позволяющее, по мнению С. Катоновой, считать Фалика и Алексидзе «тонкими стилями» [6, с. 154].

Работе Ю. Фалика в хореографической сфере благоприятствовали и некоторые характерные особенности его музыки, способствующие звуко-пластическому синтезу обновленного балета. Е. Ручьевской отмечено тяготение Фалика к программности обобщенного плана и стремление к пластичной изобразительности. «Почти во всех оркестровых произведениях мы услышим и музыку переживаний, и “музыку жеста”, и “музыку зрелищ”. Это сближает трагическую “Орестею” с праздничным и героическим “Тилем”» [2, с. 25]. Два из трех балетных произведений не предполагают подробную детализацию событий: бессюжетные «Скоморохи» наполнены духом шутовского лицедейства, увлекательной артистической игрой; в «Орестее» воплощен не столько сюжет, сколько философская идея мифа.

Ближе всего к традиционному сюжетному балету оказался «Тиль Уленшпигель»¹⁰. Созданный на его основе концерт для оркестра имеет сюжетную программу, согласно которой следующие друг за другом части со-

⁹ Под «текучностью и моторностью» хореограф понимал непрерывное движение хореографической мысли, ее неослабевающий «тонус» в пределах балетной постановки (см. об этом: [5, с. 74–76]).

¹⁰ Сама природа литературного первоисточника и объем написанной для балета музыки заставляет предположить в данном сочинении более развитую сюжетную основу. Постановка «Тилиа...» не состоялась, вопреки попыткам Г. Алексидзе заинтересовать балетом театры. Всех, как он отмечал, отпугивала современная музыка [7, с. 185]. Увлечшийся идеей сценического воплощения «Тилиа Уленшпигеля» М. Барышников покинул страну, и постановка балета осталась неосуществленной.

чинения («Тиль», «С инквизицией не шутят», «Неле», «Тиль на костре»), скорее, символически обозначают важнейшие стороны человеческого бытия. Действенность и изобретательность, жестокость и лицемерие, любовь и смех, данные в игровом переплетении, прорисованы широкими симфоническими линиями, свидетельствующими о программно-смысловом укрупнении этих явлений¹¹. Упомянутые произведения, в отличие от большинства других опусов Фалика¹², представляют, как заметил А. Климовицкий, «обратно-противоположные качества в относительно “чистом” виде: “чистый” драматизм — в “Орестее”, чистая “затейливость” — в “Скоморохах”, отчасти — в “Тиле Уленшпигеле”» [8, с. 285]. Представляется, что данная закономерность рождена композиторским постижением специфики балета, предпочтительного, несмотря на многообразие выразительных возможностей, находиться под знаком какой-то определенной художественно-содержательной сферы — драмы, комедии, лирики.

Одним из решающих факторов, необходимых композитору для работы в области музыкального театра, является точное ощущение сценических образов, их звукового и пластического выражения, способность передавать динамику действия. К числу классических средств, входящих в арсенал музыкального драматурга, можно отнести тембр оркестрового инструмента. История балетной музыки знает немало композиторов, сделавших острое, характеристически меткое, тембровое «прочтение» драматургии сочинения ведущим выразительным средством спектакля. Это П. Чайковский, А. Глазунов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, М. Равель, Б. Барток, Д. Мийо.

Ю. А. Фалика можно назвать наследником и продолжателем этой творческой линии. Как заметил А. Стратиевский, «...тембр в музыке Фалика не просто конкретное (пусть даже и самое выразительное) облачение тематизма или фактуры; тембр иной раз способен заменить собою и самый тематизм: подчас кто играет, в каком регистре, каким способом оказывается важнее того, что именно играет» [3, с. 37]. Звуковая тембровая краска стала одним из базовых компонентов «инженерного плана» (выражение Ю. Фалика), определившим смысловую и процессуальную сферу сочинения. «Музыкальная драматургия, содержательная концепция рождается у него в неразрывном

¹¹ Четырехчастная структура этого концерта, характер содержания, ясно выступающий в программных названиях, вызывает четкие аналогии с симфоническим циклом и традиционными драматургическими функциями его частей. В музыке сочинения переплелись черты концерта, балета и симфонии.

¹² Музыка многих произведений композитора, по наблюдению А. Климовицкого, отмечена своеобразной «приглушенностью» драматического начала, которое тесно связано с противоположными образно-смысловыми категориями [8, с. 285].

единстве с техническим замыслом, — писала Е. Ручьевская, — технический замысел — ...из представления о звучании, о тембровой сущности музыки. Конкретность тембрового мышления, как некий изначальный импульс — одна из главных, основополагающих черт творческого процесса композитора и существенная черта его музыки вообще» [2, с. 25].

Показательна в этом отношении работа над «Орестеей». Совместно с Алексидзе был намечен не только общий рисунок сцен и эпизодов, но также сделан выбор музыкальных инструментов, позволяющих реконструировать эпохальную «звуковую среду». Оба автора тогда решили широко использовать флейту (для сопровождения плачей по умершим), арфу, близкую семиструнной кифаре, кларнет и гобой¹³, напоминающий своим тембром греческий двойной авлос. Одновременно композитор выстроил несколько темброво-драматургических сфер: символизирующих бездушие и жестокость медных, коварство — струнных¹⁴, чувственные, душевные порывы — гобоев и арфы. Но необходимо отметить, что, несмотря на темброво-драматургическую дифференцированность, многие нюансы душевных состояний героев искусно были переданы композитором с помощью одних и тех же инструментов, о чем в частности свидетельствуют самоуверенное, опрометчивое звучание «марширующей» меди в сцене возвращения Агамемнона и проникновенное пение тех же инструментов в монологе Клитемнестры.

В теснейшей связи с тембром находится оркестровая фактура сочинения, поддерживающая игровое, театральное начало, она становится его «материальным выражением». Для творчества Юрия Фалика, как и для многих его современников-коллег, аспект музыкальной ткани произведения был важен. Фактурно-тембровая организация музыки могла даже инспирировать самостоятельный художественный ряд синтетического произведения (например, в опусе «Скоморохи»). Работая над этим произведением, Фалик сообщил Алексидзе, что пишет не музыку для балета, а инструментальный номер¹⁵ [7, с. 183]. Хореограф воспринял заявление композитора весьма позитивно: «А я этого (музыки для балета. — А. Г.) и не хотел. Важно было уйти от навязчивых, уже приевшихся балетных штампов, танцевальных клише... Главное, сказал я себе и композитору, забудьте, что это балет. Когда ставишь образ, выраженный в музыке, не особенно заботясь о связанности, о действенной канве, получается лучше [7, с. 184]. Этот камерный концерт, соз-

¹³ В партитуру «Орестей» Фалик включил родовой инструмент, английский рожок и гобой д'амур.

¹⁴ См. лейттему в «Прелюдии» или «Монолог Эгиста».

¹⁵ Концерт для духовых и ударных был написан по просьбе Виталия Буяновского, руководителя ансамбля духовых инструментов при Ленинградской филармонии.

данный для семи духовых¹⁶ и восемнадцати ударных инструментов¹⁷, почти одновременно ставший балетом, обнаруживает несомненную связь с музыкой «русского периода» Стравинского. Характерно, что Фалик принципиально отказался от использования фольклорного материала, но применил серийную технику.

Главным методом образно-музыкального развития в сочинении стали тембровое «обыгрывание» и бесконечное метроритмическое варьирование коротких попевок-наигрышей (вариантов серии), а затем их свободное комбинирование в едином музыкальном потоке, образованном полифоническим сочетанием инструментальных голосов. Благодаря фактурной и тембровой организации, постоянному смещению метрических акцентов в музыке возникает характер озорного передразнивания, шумной и веселой разноголосицы народных балагуров. Атмосфера ярмарочно-балаганных представлений в сочинении Фалика стала ведущей художественной идеей для балетмейстера, а претворение композитором национальных инструментальных наигрышей — конструктивной основой для хореографии. Особая фактурно-тембровая «пульсация» ткани, пронизанной сложными, в ладовом отношении, звуко сочетаниями, создает множество микроситуаций в музыке «Скоморохов», которые, в свою очередь, становятся поводом для ярких сценок и выпуклых театральных образов. «Причудливые ракурсы поз, необычные движения рук, закинутые кверху головы — и вот мы уже видим, как один из них (скоморохов. — А. Г.) ловко балансирует по канату, грозя сорваться вниз. В распоряжении актеров нет ни бутафории, ни вспомогательных аксессуаров, все совершается на глазах у “честной публики” с помощью выразительного жеста, верно найденного движения, яркого действенного танца» [9]. Дополнительный смысл это произведение обретает через художественно-смысловые параллели и связи, направленные не только к скоморошьюм действиям, или «русским» партитурам Стравинского, но и к балетам «Пульчинелла», «Игра в карты»; к «Агону», с его концертной соревновательностью и идеей «танца ради самого танца».

Стихией игры проникнута и балетно-концертная партитура «Тилиа Уленшпигеля», нарядность которой, как подчеркивает А. Стратиевский, заключается «...не только в богатстве тембровой палитры, но и в особой театральности, характерности материала, в броскости контрастных сопоставлений», выполняемых с импровизационной легкостью [3, с. 32]. Дробно-эпизодическое строение частей произведения, следующих без перерыва, автор объединяет сквозными темами, транслирующими живую, пластическую энергию; созда-

¹⁶ Флейта, флейта-пикколо, гобой, кларнет, фагот, корнет-а-пистон, валторна.

¹⁷ На всех инструментах играет один исполнитель.

ет объемные картины с помощью изобретательных фактурных и тембровых преобразований. При прослушивании этого произведения невольно вспоминается высказывание Р. Щедрина о том, что балетный оркестр должен быть на несколько градусов горячее оперного.

Исключительную значимость для музыкальной образности и драматургии «Тиля» сыграли не только ритмо-интонационные особенности тематизма, то воплощающие мимическую импровизацию, то передающие движение сарабанды, или возвышенную любовную песнь, но и невероятные оркестровые краски. Именно они создают специфический 3-D эффект, почти зримо представляя народный ансамбль (игра гобоев с «расстроенной» трубой); передают в звучании медных и органа власть инквизиции, ее жестокость во «взрыве» ударных (вторая часть). Они воспроизводят нежность любви теплым звучанием струнных и арфы.

Концентрирующие внимание на особенностях авторского стиля, индивидуально преломляющие идеи жанрового синтеза, наполненные истинно симфоническим движением, названные произведения Юрия Фалика чрезвычайно близки изначальной модели балета, его глубинной драматургической логике. Музыкально-хореографическая основа балета — танцевальная сюита, позднее разросшаяся до дивертисмента. Она представляет собой серию портретов, состояний, даже сценок, образующих своего рода «концерт», сопоставление и состязание образов. Близость балета и концерта, основанная на скрытой в них сюитности, создала аналогии в драматургическом развертывании этих жанров. «Динамика диалога» [10, с. 218] и «драматургия игры», свойственные поэтике концертного жанра в противовес симфонической «драматургии конечной цели» [11, с. 176] реализовались в «Скоморохах» и «Тиле Уленшпигеле». Об этом красноречиво свидетельствуют структурно-композиционные, образно-тематические процессы, создавшие некую «закольцованность», бесконечность выражения главной идеи¹⁸. Присущая композитору раскрепощенная импровизационность, сочетающаяся с дисциплиной мысли и чувства, оказывается созвучной не только концертной природе, но и образному богатству балетного дивертисмента.

В третьем хореографическом опусе Фалика «концертность» представлена более опосредованно вследствие совмещения с принципами линейной, драматургической динамики. «Орестея» — произведение, объединяющее жанровые черты античной трагедии, балета и одночастного симфонического произведения¹⁹. В структуре хореографической драмы Фалика — Алексид-

¹⁸ В коде финала «Тиля Уленшпигеля» тема пламени костра, на котором сжигают главного героя, трансформируется в музыку смеха, олицетворяющую бессмертие Тиля.

¹⁹ Из симфонических жанров «Орестея» наиболее близка жанру поэмы.

зе просматривается драматургический контур античного жанра, в первую очередь из-за партии кордебалета, принимающей на себя функцию хоро-вых комментариев. Начальный номер («Прелюдия и хор») воспринимается как пролог и парод, следующие за ним сцены заговора, возвращения и смерти Агамемнона — это эпизоды, устремленные к лиро-эпическому хору (стасимам). Дальнейшее развертывание — возвращение Ореста, монологи Эгиста и царицы, сновидения Клитемнестры и месть сына (смерть Клитемнестры и хор) — стали новой серией драматических эпизодов, обращенных то к внешнему, то к внутреннему действию, которые завершаются убийством вероломной пары и хором (эксодом). Композитор и балетмейстер, по замечанию А. Стратиевского, «...концентрируют свое внимание на трех действенных планах: самих поступках персонажей, их психологической мотивировке и на осмыслении героями содеянного ими» [12, с. 42], что находит воплощение в сценах-событиях, сценах-состояниях и сценах-комментариях.

Непосредственно «балетным» жанрово-драматургическим прообразом, лежащим в основе «Орестей», можно назвать хореографическую драму в ее глюковском варианте, воплощенную партитурами «Дон Жуана» и «Семирамиды»²⁰. С произведениями выдающегося реформатора балетной и оперной музыки «Орестею» сближает сущность хореографического спектакля: не «...драма характеров, а драма событий и драма страстей» [2, с. 30–31]. Лаконизм сочинения (всего лишь тридцать минут звучания), вызванный желанием авторов избежать развлекательной зрелищности и дивертисментных вставок, также характерен для реформаторских балетов Глюка — произведений, с которых начинается «драматургическая эра» в балетной музыке. Одиннадцать сцен «Орестей» воплощают неумолимое «движение к катастрофе»²¹, представленное в «обнаженном», по-глюковски концентрированном варианте. Можно отметить, что в этом целенаправленном движении также «зашифрован» своего рода концерт — смена «эпизодов-аффектов», более или менее детализированных эмоционально. Номера «Орестей», основанные в большинстве случаев на самостоятельном материале, скрепляются повторами некоторых тем, выступающих в качестве реминисценций и подчеркивающих

²⁰ Дополнительные образно-драматургические аналогии с «Семирамидой» возникают не только в силу сюжетного сходства (сыновья мстят матери за убийство отца), но и благодаря краткости глюковского балета. Этому также способствует практически полное отсутствие дивертисментных номеров, отвлекающих от основной проблемы спектакля. Примечательно, что балет «Дон Жуан» К. В. Глюка — далеко не самое репертуарное произведение — был поставлен Г. Алексидзе в 1985 году в Ленинграде на сцене Оперной студии консерватории.

²¹ Характеристика Г. Грубера, данная музыкально-драматургическому процессу в реформаторских балетах Глюка [13, с. 279].

главную идею произведения — катастрофичность разрушительной силы зла, во все времена осуждаемого человеком. Наиболее яркими примерами подобного объединения может стать звучание напряженной, «стонущей» темы в начале балета и в финальном номере (своего рода идейно-эмоциональном обрамлении, или же повторении фрагмента из «Возвращения Агамемнона» в «Сновидениях Клитемнестры»). Одну лишь тему в балете можно трактовать как лейтмотив. Ю. Фалик назвал ее «темой крови». Она появляется в узловых точках драматургии — сцене заговора, эпизоде убийства Агамемнона (в измененном варианте), возвращении Ореста.

Глубину, эпичность, сочетающиеся с драматизмом, в этом сочинении создают особенности тематического, фактурного и образного развития, которое вызывает некоторые аналогии с «полифоническим стилем длинных линий»²² балета «Аполлон Мусaget» Стравинского. Эти линии образуются, на наш взгляд, благодаря использованию интонаций жестов и возгласов «в качестве сквозного тематизма» [2, с. 37]. Наполняя фактуру, они создают эффект множественности голосов, присутствия невидимого людского хора, наблюдающего за злодеяниями и трагедией, что сближает музыку балета с эпико-драматическим симфонизмом²³. Показательно, что пятый номер балета («Хор») — оплакивание и эпический комментарий, завершающий первый круг драматических событий, имеет полифоническую организацию, выполненную как fuga с чертами строфической формы. Тема fugи сочетает песенность с повествовательностью, свободно варьируется, создавая эффект живого, непосредственного высказывания, а полифонические наложения мелодий к концу номера «стягиваются» в тревожные повторения начального мотива у тромбонов под «тикающий» аккомпанемент арфы и струнных. Продолжением эпико-философской линии балета, создаваемой в первую очередь

²² Определение И. Стравинского [14, с. 189].

²³ Этот номер вызывает самые широкие ассоциации с произведениями отечественной музыки в содержательном, эмоциональном, интонационном и фактурном аспектах. В разной степени «материальности» о себе напоминают специфическая линейность вокально-оркестровой ткани Мусоргского, эпико-драматические образы сочинений Прокофьева (Пятая симфония (третья часть), «Александр Невский» («Ледовое побоище»)) и Шостаковича (симфонии, «Катерина Измайлова»). Возникают даже звуковые параллели, направленные в будущее: «Хор» из «Орестей» оказывается близок в темброво-интонационном отношении начальному номеру балета «Ярославна» (1974) Б. Тищенко. Примечательно, что в музыке «Хора» прослушивается неоднократно повторяемая, грозная, малотерцовая интонация, похожая на аналогичный роковой мотив «кукушки» из балета Тищенко.

образами народа, стал «Монолог Клитемнестры»²⁴, в котором, как отмечает Е. Ручьевская, есть что-то ритуальное, внеличное [2, с. 35]. Интонационная общность мелодического материала монолога с тематизмом хоровых номеров, звуковая «вязь» его полифонических фрагментов, мерное подчеркивание тактовых долей в коде словно говорит о неотвратимости рока, с одной стороны, с другой — возвышает переживания героини²⁵. Привнесенная в балетную драму Фалика эпическая гиперболизация трагических эмоций, идущая от древнего античного жанра, укрупнила «дыхание» всей формы, что дало возможность называть «Орестею» двухчастной симфонической фреской с Прелюдией и Эпилогом [6, с. 157].

«Мне нравилась эта интенсивность, концентрированность в музыке. И хореографические решения приходили столь же динамичные, напряженные» [7, с. 187] — так комментировал свою работу над «Орестеей» Георгий Алексидзе. Критиками отмечалось создание балетмейстером новых выразительных эффектов на основе средств классического танца, что, на наш взгляд, вполне соответствует художественным принципам и технологиям партнера — Фалика, «классика» которого включает широкий жанровый круг, традиционное интонационно-тематическое объединение, яркость фактурно-тембрового облика музыки.

Характерными чертами балетной музыки Ю. Фалика можно назвать свободное оперирование установившимися художественными моделями, привлечение в музыку современных технологий²⁶, «объемное», многоплановое видение сценического произведения и поиск индивидуального творческого решения, осуществляемый вместе с партнером-хореографом.

Произведения ленинградского-петербургского мастера, обладают специфической музыкально-стилевой харизмой и рассчитаны на хореографа-интеллектуала с живым, полнокровным восприятием окружающего мира. Музыка Фалика обращена к прошлому и современности, она ведет диалог с традицией жанра и открыта для контакта с хореографией — «искусством поэтических формул», судьба которого теснейшим образом связана с искусством музыкальным.

²⁴ Клитемнестра в балете Фалика — Алексидзе является наиболее сложным образом. Его неоднозначность подчеркнута не только различием характеристик, представленных в номерах (коварная правительница («Заговор»), обольстительная женщина («Возвращение Агамемнона»), безжалостная фурия («Убийство Агамемнона»)), но и контрастным наполнением одной сцены («Монолог Клитемнестры»), где экспрессивные лирико-драматические высказывания чередуются с более сдержанными, несколько отстраненными фразами.

²⁵ Эпические черты в трактовке образа царицы укрепляет и появление малотерцового мотива из «Хора» в «Сновидениях Клитемнестры», который звучит теперь у литавр.

²⁶ В частности, серийная техника использована не только в «Скоморохах», но и в «Орестее».

ЛИТЕРАТУРА

1. История современной отечественной музыки: учеб. пос. / ред.-сост. Е. Долинская. М.: Музыка, 2001. 652 с.
2. Ручьевская Е. А. Юрий Фалик. Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд., 1981. 103 с.
3. Стратиевский А. С. Юрий Фалик (штрихи творческого портрета) // Музыка и жизнь. Вып. 3. 1975. С. 20–39.
4. Барутчева Э. С. Георгий Алексидзе. Хореограф божьей милостью. СПб.: Сударыня, 2005. 205 с.
5. Алексидзе Г. Д. Балет в меняющемся мире. СПб: Композитор, 2008. 165 с.
6. Катанова С. В. Новые тенденции в балетах Ю. Фалика и А. Петрова // Музыкальный современник: сб. ст. / ред. Л. В. Данилевич; сост. С. С. Зив. М.: Сов. композитор, 1977. Вып. 2. С. 154–177.
7. Юрий Фалик. МЕТАМОРФОЗЫ. Литературная версия В. Фиалковского. СПб: Композитор, 2010. 368 с.
8. Климовицкий А. И. Юрий Фалик Штрихи к творческому портрету // Композиторы Российской Федерации: сб. ст. Вып. 5. М.: Композитор, 1994. С. 279–317.
9. Ступников И. В. Поиск продолжается // Смена. 1967. 6. VI.
10. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
11. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: Исслед. очерки. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд., 1979. 287 с.
12. Стративский А. С. Трагедия продолжается // Советская музыка. 1969. № 6. С. 42–45.
13. Груббер Г. Танцевальные драмы Глюка и их музыкальная драматургия / пер. с нем., вст. ст. А. Горн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 2 (26). С. 270–284.
14. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л.: Музыка, 1971. 413 с.

REFERENCES

1. Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzy`ki: echeb. pos. / hed.- sost. E. Dolinskaya. M.: Muzy`ka, 2001. 652 s.
2. Ruch`evskaya E. A. Yuriy Falik. L.: Sov. kompozitor: Leningr. otd., 1981. 103 s.
3. Stratievskij A. S. Yuriy Falik (shtrixi tvorcheskogo portreta) // Muzy`ka i zhizn`. Vy`p. 3. 1975. S. 20–39.
4. Barutcheva E`. S. Georgij Aleksidze. Xoreograf bozh`ej milost`yu. SPb.: Sudary`nya, 2005. 205 s.
5. Aleksidze G. D. Balet v menyayushhemsya mire. SPb: Kompozitor, 2008. 165 s.
6. Katonova S. V. Novy`e tendencii v baletax Yu. Falika i A. Petrova // Muzy`kal`ny`j sovremennik: sb. st. / red. L. V. Danilevich; sost. S. S. Ziv. M.: Sov. kompozitor, 1977.

Vy`p. 2. S. 154–177.

7. Yurij Falik. METAMORFOZY`. Literaturnaya versiya V. Fialkovskogo. SPb: Kompozitor, 2010. 368 s.
8. Klimoviczkij A. I. Yurij Falik Shtrixi k tvorcheskomu portretu // Kompozitory` Rossijskoj Federacii: sb. st. Vy`p. 5. M.: Kompozitor, 1994. S. 279–317.
9. Stupnikov I. V. Poisk prodolzhaetsya // Smena. 1967. 6. VI.
10. Asaf`ev B. V. Kniga o Stravinskom. L.: Muzy`ka, 1977. 280 s.
11. Aranovskij M. G. Simfonicheskie iskaniya: Problemy` zhanra simfonii v sovetskoj muzy`ke 1960–1975 gg.: Issled. ocherki. L.: Sov. kompozitor. Leningr. otd, 1979. 287 s.
12. Strativskij A. S. Tragediya prodolzhaetsya // Sovetskaya muzy`ka. 1969. № 6. S. 42–45.
13. Grubber G. Tanceval`ny`e dramy` Glyuka i ix muzy`kal`naya dramaturgiya / per. s nem. I vst. st. A. Gorn // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2011. № 2 (26). S. 270–284.
14. Stravinskij I. Dialogi. Vospominaniya. Razmy`shleniya. L.: Muzy`ka, 1971. 413 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 7.038.6

СТРАТЕГИИ ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ. ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Грибов С. С.^{1, 2}

¹ Алтайский государственный институт культуры, ул. Юрина, д. 277, г. Барнаул, 656055, Алтайский край, Россия.

² Алтайский государственный университет, пр. Ленина, д. 61, г. Барнаул, 656049, Алтайский край, Россия.

В статье проводится анализ художественных практик постмодернизма с позиции теории генеративного искусства. Генеративное искусство, трактуемое как порождающаяся структура с высокой степенью автопоэзиса, выступает в роли посредника между научными исследованиями и художественной культурой. Генеративные структуры в понимании естественных и гуманитарных наук приводят к осмыслению тела как художественного средства. Современный танец, проблематизирующий практики тела в повседневности, становится медиумом философии постструктурализма, который выражает идеи генеративного искусства. Теория генеративного искусства позволяет рассмотреть современный танец в рамках междисциплинарных исследований, превращающихся в совместный дискурс хореографов и цифровых художников.

Ключевые слова: генеративное искусство, современный танец, автопоэзис, постструктурализм, художественная критика, Каннингем, ситуационизм, психогеография, дрейф, художественное исследование.

STRATEGIES OF GENERATIVE ART IN CONTEMPORARY DANCE. CONCEPTUALIZATION EXPERIENCE IN ARTISTIC PRACTICES OF POSTMODERNISM

Gribov S. S.^{1, 2}

¹ The Altai state Institute of Culture, 277 Yurina St., Barnaul, 656055, Altai Territory, Russia.

² Altai State University, 61 Lenin Ave., Barnaul, 656049, Altai Territory, Russia.

The article analyzes artistic practices of postmodernism from the perspective of the theory of generative art. The generative art interpreted as a generated structure with a high degree of autopoiesis acts as a mediator between scientific

discourse and artistic culture. Generative structures in the understanding of the natural sciences and the humanities lead to the understanding of the body as an artistic media. Contemporary dance, problematizing the everyday practice of the body, becomes the medium of the philosophy of poststructuralism, which expresses the ideas of generative art. The theory of generative art allows us to consider contemporary dance as part of interdisciplinary research, turning into a joint discourse of choreographers and digital artists.

Keywords: generative art, contemporary dance, autopoiesis, presence, poststructuralism, art criticism, Cunningham, situationism, psychogeography, drift, artistic research.

Художественная критика капитализма

В 1950–1960-е годы произошли значительные перемены, связанные с переосмыслением исполнительских концепций и техник в художественных практиках. Новые философские концепции, проблематизирующие истощение традиционных ценностей довоенного мира, также выступили реакцией на социальное отчуждение послевоенного времени, неопределенность и тревожные чувства, вызванные холодной войной. Несмотря на активный технологический прогресс, западная культура не находила стабильности в массовом производстве и окружении людей товарами и услугами. Фордистская капиталистическая концепция, возникшая в начале XX века, претерпевала кризис в середине столетия, что приводило к переосмыслению общественных отношений.

Подобная ситуация в обществе назревала еще в 20-е годы XX века. Однако тогда концепция фордизма как идейная основа общественных отношений сгладила революционный настрой. Французский архитектор, пионер архитектурного модернизма и функционализма, Ле Корбюзье в своей книге «К новой архитектуре» в начале 1920-х годов утверждал, что единственным способом уберечь общество от революционных настроений является создание комфортных условий проживания людей. Будучи убежденным урбанистом, Ле Корбюзье предлагал развивать города с высокой концентрацией населения, по аналогии с системой массового производства, предложенной Генри Фордом. «По мнению Корбюзье, дом — это просто “машина для жилья”, и поэтому дома должны проектироваться и производиться на тех же принципах, что и автомобиль Форда» [1, с. 18]. Ключевыми принципами фордизма были тиражное производство, допускающее исполнение товаров малоквалифицированными рабочими в максимально короткий срок. Для выполнения однообразных телесных операций было не обязательно применять сложные интеллектуальные алгоритмы. Культура фордизма дарила комфорт, стирая индивидуальность.

Вместе с культурой фордизма расцвел такой вид художественной деятельности, как дизайн. Дизайн как инструментальный фордизма являет собой противоречивую практику. В дизайн-практике цель — создание иллюзорного пространства объекта. В этом смысле дизайн предлагает не «продукт, созданный и воспринимаемый прежде всего как смысловое образование и уже потом как функциональный объект» [2, с. 23], он используется не как инициатор органичной коммуникации «другого» с вещью, а как инструмент поверхностного означивания. Фордистская концепция нацелена на организацию закрытого пространства жизнедеятельности, где архитектура, памятники, предметы повседневного быта становятся рекламой бытия, плакатом. Борис Гройс замечал по этому поводу: «Дизайн последовательно понимался как манифестация власти вездесущего рынка, меновой стоимости, товарного фетишизма, общества спектакля — как создание соблазнительной поверхности, за которой сами вещи не просто становятся незримыми, но исчезают вовсе. Но уже само это описание показывает, что дизайн — это не просто машина по декорированию вещей — скорее это машина по производству подзрения по отношению к вещам» [3, с. 9].

Практики авангардного искусства начала XX века развивали критический дискурс против фордистской культуры массового потребления. Модернизм предлагал в этом аспекте практику антидизайна. Антидизайн нарочито выставляет наготу вещи, лишенную утопической иллюзорности. «Модернистский дизайн стремится к “апокалипсису сегодня” — к апокалипсису, который снимет с вещей их покровы, очистит их от декора и даст нам увидеть их такими, каковы они есть на самом деле» [3, с. 8]. Таким образом, можно проследить, как культура и искусство первой половины XX века развивались в двух направлениях. С одной стороны, это фордизм и его парадигма массового тиражирования и потребления. Значительный вклад в развитие фордизма внесли Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Альберт Кан. С другой стороны, это художественные практики авангарда, выступающие критикой конвейерного производства и потребления. Среди художников этого направления можно выделить: Марселя Дюшана, Тристана Тцару, Ханса Арпа, Андре Бретона и др. В этом критическом по отношению к массовой культуре направлении авангардное искусство закладывало идеи, которые найдут развитие в постмодернистском искусстве 1950–1960-х годов.

Идеологическое противостояние буржуазной и социалистической культуры 1920-х годов, «Великая депрессия» 1930-х, обострение межнациональных конфликтов и Вторая мировая война привели к тотальному переустройству мировой культуры. В 1950-е годы восстановление пострадавших от войны городов и строительство новых все еще происходило в логике фордизма. Эти годы можно определить как последний пик в развитии фордист-

ской культуры. Фордистская логика распределения социокультурного пространства стала мощным инструментом в послевоенное время. «Города были столь же функциональны, как и конвейер любого предприятия. Каждый градостроительный элемент имел свое собственное место в плане, подобно тому, как каждый элемент в машине имеет свою собственную форму <...> Все стало более стандартизированным и организованным, каждый элемент был взаимозаменяемым» [1, с. 140].

Однако торжество фордизма было недолгим. Уже к концу 1950-х — началу 1960-х вновь активизировались критические идеи. Поколение, выросшее в послевоенное время, развивало критику массовой стандартизации и типизации жизни. Хотя победы над капитализмом не произошло, новая критика породила ряд концепций, которые повлияли на искусство второй половины XX века. Французские социологи Эв Кьяпелло и Люк Болтански предложили выделить два основных направления критики капитализма: художественную и социальную критики. Обе они порождены четырьмя основными источниками возмущения: неподлинность бытия, угнетение свободы, социальное неравенство, поощрение эгоизма [4, с. 90]. Социальная критика имела истоки в марксизме и социализме, а художественная критика — в практиках авангарда конца XIX — начала XX века.

Тотальный спектакль постмодернизма

В ответ на угнетение человеческого бытия «тотальным спектаклем» фордизма, художественная критика культивировала свободу художника, «его несогласие подчинять эстетику этике, отказ от любых форм несвободы в пространстве и времени, более того — в самых крайних вариантах — неподчинение любому виду труда. Художественная критика развивает дискурс бинарных оппозиций между устойчивостью и подвижностью» [4, с. 92]. Как следствие, можно проследить вступление художественной практики в новую парадигму — постмодернистскую. В ответ на «тотальный спектакль» фордизма, постмодернистская культура развивает идею «тотального искусства». Искусство постмодернизма стремится обнажить «спектакль», выходит за привычные рамки, включает художественные практики в различные сферы жизнедеятельности: «Пересекая границы, искусство оказалось способным подчинить своим игровым и вполне художественным стратегиям политику и общество, средства массовой информации и терроризм, экономику и банковскую сферу, антропологию и философию, религию и образование» [5, с. 99]. В искусстве постмодернизма появляются направления, которые в какой-то степени выступают провокативной практикой вовлечения людей (зрителей) в процесс исполнения художественного произведения. Художественная практика при этом лишена плановости, определенности: «Шоковое

воздействие на тело и психику должно натолкнуть <...> на открытие истины. После погружения в хаос и случайность, оно должно перестроиться и найти новый порядок в мире» [6, с. 72].

В рамках критики капитализма, в 1957 году основано новое художественно-политическое движение «Ситуационистский интернационал», базирующееся на идеях освободительного преобразования общественного сознания от «машины производства и потребления». Французский философ, художник и один из активных участников направления Ги Дебор предложил концепцию «общества спектакля», методологической основой которой выступила теория дрейфа. Ги Дебор трактовал концепцию «тотального спектакля» одновременно как результат и процесс существующего способа производства: «Он не является каким бы то ни было дополнением к реальному миру, — это краеугольный камень нереальности реального общества. Форма и содержание спектакля служат полным оправданием условий и целей существующей системы. Но спектакль помимо этого является еще и постоянным наличием этого оправдания, ибо он заполняет собой основную часть времени, проживаемого вне рамок производства» [7, с. 9]. Важно заметить, что Ги Дебор проблематизировал процесс порождения обществом ограничений, репрезентацию комфорта, а не сам комфорт. Философская концепция ситуационистов декодировала городское пространство, стала «практикой психогеографии, методом наблюдения за случайными и закономерными процессами, происходящими в окружающей человека среде» [8, с. 11]. Психогеография также возможна как практика генерации правил трансляции тела в пространстве повседневных действий. Специфичность ситуационистской психогеографии заключается в том, что художники предлагали преодолеть рутину повседневности не иллюзорными образами, что характерно для канонических форм искусства, а путем погружения вглубь повседневности, генерируя правила преобразования тела в процессе исполнения практики дрейфа, по ходу движения вперед. «Дрейф — один из ситуационистских методов — можно определить как технику быстрого прохождения через несколько различных сред. Понятие дрейфа неразрывно связано с осознанием явлений психогеографического характера и с разработкой созидательно-игрового поведения, всецело чуждого традиционным представлениям о путешествии и прогулке» [8, с. 20]. Ситуационисты определяли искусство как генерирующую (порождающую) новые значения практику, результатом которой является переоценка внешних расширений человека [9], рефрейминг окружающей тело повседневности.

Концепция «генеративного искусства» в художественной практике

Теория дрейфа, концептуализированная на идеях «общества спектакля», представляет собой пример порождающего (генеративного) искусства. Поня-

тие генеративного искусства зародилось в 1960-е годы в рамках кибернетики и теории авангарда. Часто генеративное искусство определяют в контексте компьютерных технологий, на что есть ряд оснований. Однако такая трактовка высвечивает лишь инструментальный контекст генеративной художественной практики. Появление вычислительных машин массового использования стало одновременно объектом художественной критики и новым инструментом искусства. Ги Дебор, теоретизируя художественные опыты с техникой, замечает, что «технология репрезентации также была фактором открытия искусства для внешнего мира. Камера, “машина изображения”, лежит в основе футуристической эстетики и желания футуристов освободить художника от институциональных ограничений» [10]. Камера, в понимании Дебора, есть внешнее расширение искусства, которое становится браузером между внешним миром и бродячим глазом фотографа. Дебор также указывал на двойственность проникновения медиатехнологий в художественную культуру. «Мы можем вообразить два различных применения кинематографа: во-первых, его использование как формы пропаганды в пре-ситуационистский переходный период, во-вторых, использование по прямому назначению в качестве составного элемента созданной ситуации» [11, с. 42]. Ги Дебор определял применение автоматизированных медиатехнологий в искусстве как «пассивную замену единой художественной деятельности... Кино даёт беспрецедентные возможности силам реакции, пользующимся пассивностью спектакля» [11, с. 41]. Медиатехнологии применяются в искусстве как средство монтажа, как возможность порождать художественное произведение из фрагментов повседневности. С. Эйзенштейн как исследователь психологии искусства проводил аналогию киноискусства с неоимпрессионистской живописной практикой письма отдельными точками: «Воздействуя монтажным набором кусочков подлинной жизни, ткется ковер пуантилистской картины» [12, с. 14]. В таком случае художественная практика становится генеративным методом самопорождения объектов искусства. Результатом порождения может стать не только оптический объект, визуальный образ, но и любая другая структура, основанная на коммуникации человека и окружающих его знаков. Таким образом, сущность генеративного искусства есть порождающая практика, воплощающаяся в различных направлениях и формах искусства. Применение эвм и других технических медиумов не ограничивает рамки воплощения генеративных моделей в искусстве.

Генеративное искусство не является манифестацией отказа или согласия, но должно рассматриваться как структурообразующий принцип художественной коммуникации. «В генеративном искусстве эта порождающая “структура” определяет новый тип коммуникации, имеющий отношение к театру <...> Новшеством здесь является превращение действующих лиц в “агентов” и пре-

вращение сцены в знак, что само по себе становится диалогической средой. Генеративное искусство увеличивает “образ” до такой степени, что его уже нельзя считать интерфейсом. Это диалогический партнер в развивающемся и открытом исполнении» [10].

Генеративное искусство в эпоху постфордизма

Генеративное искусство, получившее практические и теоретические основы в начале 1960-х годов, стало отражением переустройства общественной жизни. Переход от массовости к индивидуальности, от конвейерно-технологического производства к интеллектуальному труду трансформировало фордистскую систему общественного устройства в постфордистскую. В 1960-е годы ввиду объединения социального и художественного дискурсов обострилась критика капитализма. «Такого рода критика развивалась главным образом в узких кругах политического и художественного авангарда 1950–1960-х годов (вспомним здесь, например, группы «Социализм или варварство» или «Ситуационистский интернационал»)» [4, с. 303]. Главным стремлением социально-художественной критики фордизма было освобождение креативности, свобода самовыражения человека. «Формы выражения этой критики будут часто заимствоваться из лексикона праздника и игры, из “освобождения слова” и сюрреализма. Иногда критика интерпретируется как “вторжение молодости”, как выражение желания жить, выразить себя, быть свободным, как выражение духовных потребностей» [4, с. 303]. Капиталистическая система мироустройства стала более гибкой за счет оптимизации, универсализации и автоматизации производства. Применение автоматизированных технологий повысило значимость интеллектуальной собственности. В этом аспекте генеративное искусство следует новой логике мироустройства. Модернистский лозунг «форма следует за функцией» (Луи Салливан), который утверждает, что форма должна отражать функциональное применение, теряет актуальность. Новая функциональность в промышленном дизайне направлена в сторону эмоционального удовлетворения, что относит дизайн-практику в область искусства. Сближение искусства с междисциплинарными практиками становится актуальной стратегией в парадигме постмодернизма. Постмодернистская концепция «континуума» трактует художественную деятельность как бесконечное движение-порождение. Генеративная модель становится идейным направлением в проектах авангардных художников.

Генеративное искусство первоначально определялось в научном дискурсе эмерджентных, автономных систем, в том числе в химии, биологии, кибернетике. Использование понятия «искусственный ДНК» определило порождающий подход к искусству, ориентированному на построении системы, способной генерировать непредсказуемые события, все с узнаваемым характером [13, с. 25].

Теория тела в XX веке

Ключевым предметом социальной и художественной критики в XX веке стало тело человека. В философском, социологическом, художественном дискурсах произошли изменения. Человеческое тело испытало ряд стремительных преобразований, которые по глубине и масштабу прежде не имели аналогов. Основной целью философских, художественных, социальных концепций XX века было стремление «выявить материальное тело: тело органическое, из плоти и крови, тело как действующий субъект и инструмент социальных практик, тело субъективное, <...> материальную оболочку осознанных действий и неосознанных стремлений» [14, с. 7].

История тела XX века берет начало в психоанализе, в частности, в утверждении З. Фрейда о том, что тело является медиумом бессознательного. Исследования связи внутреннего и внешнего в повседневных практиках тела, основанные Фрейдом, получили продолжение в концепции Дидье Анзё «Я-кожа». «Я-кожа — рабочий инструмент, позволяющий по-новому осмыслить и организовать психоаналитическую практику. Я-кожа — не только граница, но и контейнер содержащихся в Я переживаний, выполняющий ряд функций, обеспечивающих этому Я целостность» [15, с. 12]. Тело стало центральным актором, поскольку рассматривается как интенция к любой деятельности человека. Постмодернистский дискурс телесности, стремительно развивавшийся во второй половине XX века, опирался на идеи Э. Гуссерля, который рассматривал тело в феноменологическом ключе. Тело, согласно Гуссерлю, — «первоначальная колыбель» любого значения. «Итак, тезису мира — мир “случаен” — противостоит тезис моего чистого Я, жизни моего Я, которая является “необходимой”, абсолютно несомненной. <...> Но не может быть и такого переживания, даваемого с живой телесностью, какого могло бы и не быть, — это сущностный закон, какой определяет и эту необходимость, и эту случайность» [16, с. 141]. Тело перестало быть инструментом, подчиняющимся разуму. Дихотомия тела и духа размылась, потому как тело конституируется в новом качестве — как воплощение опыта, как процесс восприятия и коммуникации, как «бесконечное движение». М. Мерло-Понти определял мышление как интенцию тела: «Так рассмотрим же его в деле, то есть в организации нашего тела как объекта. <...> Мы увидим, что собственное тело ускользает — в той же науке — от режима, который ему хотят навязать. И поскольку генезис объективного тела — это всего лишь момент в конституировании объекта, покидая объективный мир, тело увлекает за собой интенциональные нити, которые связывают его с его окружением, и в итоге являет нам как воспринимающего субъекта, так и воспринимаемый мир» [17, с. 106]. Утверждение тела в феноменологическом значении является откликом на социальную и художественную критику культурного, по-

литического застоя в середине XX века. Тело занимает центральное место в общественных движениях 1960-х годов против «социальных иерархий», в художественных практиках, исследующих публичное пространство. Философская мысль развивается в новом направлении постструктурализма.

Идеи постструктуралистов легли в основу художественных практик 1960-х годов. Ж. Деррида определил основные положения постструктурализма в следующих тезисах: «Идея децентрации структуры, идея следа, критика многозначного понятия “наличие” и концепции “целостного человека”, а также утверждение принципа “свободной игры мысли” и отрицание самой возможности существования какого-либо первоначала, “первопричины”, или, как его называет ученый, “происхождения” любого феномена, его *origine*» [18, с. 18]. Постструктуралистская критика направлена на деконструкцию центра структуры как единственного основания для толкования текста. В парадигме постструктурализма произошел отказ от навязывания, от власти над текстом в пользу свободной интерпретации смысла в процессе прочтения другим. Таким образом, «центр» не является завершенным свойством структуры, а является лишь фикцией, толкованием в определенном другом смысле. Как следствие, текст при каждом новом прочтении будет генерироваться в новом ключе. Бесконечное порождение смысла является одним из постулатов постструктуралистской философии. Генеративное искусство следует логике постструктуралистов, потому как генеративное художественное произведение реализуется исключительно в процессе исполнения-прочтения. Генеративная структура транслирует художественное произведение в логике коллажа знаков, в логике постмодернизма. Ю. Кристева предлагает следующую спецификацию знака: «Знак образует метонимическую цепочку отклонений, которую следует понимать как последовательное создание метафор. Противопоставленные элементы, будучи всегда взаимоисключающими, вовлекаются в сеть многочисленных и всегда возможных отклонений («неожиданностей» в повествовательных структурах), а это порождает иллюзию открытой, не поддающейся завершению структуры с произвольной концовкой» [19, с. 421].

Искусство постмодернизма, концептуально полагаясь на философию постструктурализма, предлагает понимать культуру как гипертекст в бесконечном потоке генерирования идей, концепций, трактований. Как следствие появляются новые возможности прочтения ключевых категорий художественной деятельности: автора, зрителя, художественного события. Художественная практика переходит из идейного пространства элитарного и возвышенного в поле повседневного и обыденного. Обыденное тело в повседневных физиологических практиках становится предметом художественной критики «тотального спектакля» капиталистической системы. Вопреки традиционным

принципам, определяющим роль художника в соответствии с наличием у него высокого уровня технического мастерства, в художественной практике постмодернизма продолжается процесс редукции профессиональных критериев художника, начатый в искусстве авангарда. «Депрофессионализация искусства поставила художника в весьма щекотливое положение, так как зачастую она интерпретируется как возврат художников к статусу любителей. Соответственно современный художник начинает восприниматься как профессиональный непрофессионал, а сфера искусства как сфера “арт-конспирации”» [20, с. 38]. Таким образом, художественные практики постмодернистского искусства развиваются совместно с постструктуралистской философской мыслью, дополняя друг друга в дискурсе тела и его повседневных проявлений. Если философский дискурс служит способом декодирования повседневных практик тела в концептуальные структуры, то художественные практики постмодернизма создают коммуникативные структуры генеративного характера, служащие средой исследования телесных феноменов в публичном пространстве. Гумбрехт, немецкий философ-постструктуралист, характеризует моменты «исследовательского возбуждения» в повседневности понятием «присутствия». «Присутствие <...> не может стать частью какой-либо постоянной ситуации, никогда не бывает чем-то таким, за что мы были бы в состоянии, так сказать, уцепиться. Присутствие <...> есть рождение, самоотменяющееся и самовосстанавливающееся становление» [21, с. 66]. Присутствие как критерий постмодернистского произведения искусства концентрирует коммуникационные аспекты художественной практики, способствует определению генеративного, событийного контекста.

Современный танец — медиум генеративного искусства

Среди различных форм искусства второй половины XX века ключевой, развивающейся в тесной зависимости от философского и художественного дискурсов телесности, является современный танец. Современный танец (contemporary dance) становится междисциплинарной платформой, объединяющей гуманитарные и естественнонаучные исследования в области феноменологии телесности и культуры. «Танец как вид искусства, непосредственно связанный с телом и укорененный в нем, дает возможность и художественно-пластического осмысления телесных метаморфоз, происходящих с человеком в современной культуре, формирует своего рода невербальный дискурс тела» [22, с. 13]. Современный танец развивался в постмодернистской культуре, поддерживая социальную и художественную критику капитализма. Многие художники 1950–1960-х годов определяли тело как место пересечения личного и публичного пространства, выражаясь средствами импровизационного движения и танца. «Именно на уровне того, что мы понима-

ем под повседневной жизнью, межсубъективными микросхемами, существующими внутри пары или семьи, работы, домашней организации, городских движений и т. д. <...> существует отличие между сферой *общественной* (сфера социальной производительности) и *частной* (все, что за пределами общественной), которое можно проследить. Тело — это стадия, на которой это деление в первую очередь оставляет свой след» [23]. Современный танец стал воплощением теории «дрейфа», попыткой трансформировать пространство и людей через рефлексия телесной повседневности. Освобождение тела проявилось через импровизационные практики, которые нацелены на кинестетическом уровне вовлекать тела зрителей в художественный процесс.

«Искусство в этот период времени рассматривалось как инструмент сопротивления существующему порядку вещей. В контексте обретения искусством потенциальной формы для политической критики и активизма возник театр зрительского участия. <...> Необходимость трансформации пубрики в политически ответственных граждан была обусловлена потребностью в новой коллективности, а также противодействием институционализированной политике театров и галерей» [24, с. 64].

Ритуализованные практики тела в повседневности

Авангардные хореографы XX века, оперируя повседневным опытом тела, формулировали концепт психофизиологической географии. Наряду с научными исследованиями психоанализа, хореографы разрабатывают различные способы моделирования опыта тела. Появляются новые танцевальные техники, обращающиеся к опыту тела в культуре, разрабатывающие уникальные способы фиксации и записи движений тела в пространстве. Иногда танцевально-хореографические концепции воплощались в ритуализованно-таинственную форму, иногда были выражены формальным языком.

Немецкий хореограф Р. Лабан разработал концепцию записи движений, поместив тело в кинесферу. Повседневные практики тела записывались в символы, последовательность которых создавала географию физики тела в пространстве. Таким образом, графическое описание движений одного танцовщика и последующее исполнение другим было также средством понимания и управления индивидуальной психофизикой, трактуемой в новом качестве. Лабан утверждал, что для любого танцовщика «написание композиции является стимулом и контролирующим средством его способностей, его темперамента» [25, с. 29]. Здесь прослеживается идея развития радикального театрального движения, которая фундируется на ритуальных практиках. Следует заметить, что обращение к ритуалу, как прямое, так и косвенное, представляет собой достаточно распространенное явление в художественных практиках современного танца. Лабан, в частности, воплотил ритуал в форме

движенческих хоров, что, безусловно, перекликается с практикой массовых националистических маршей. В движенческих хорах Лабана большое количество людей двигалось в рамках определенной хореографии.

Иногда художники напрямую обращались к ритуалу как трансцендентной форме, но чаще использовалось ритуализованное поведение как стратегия исполнения художественного произведения. «Отличие ритуализированного поведения от ритуала состоит, прежде всего, в особенностях условий их бытования. Если ритуал воспринимается как ино-бытие и требует “переключения”, остановки (“вдоха”), то ритуализированное поведение органично включено в повседневность и осуществляет свои регуляции латентным образом. Если в ритуале большое значение имеет символическая функция, то ритуализированное поведение не обладает ею выражено. Таким образом, можно утверждать, что при наличии некой структурности, присущей ритуализированным формам, они обладают своеобразным семиозисом, состоящим в сближении знака и значения почти до неразличимости» [26, с. 28]. Ритуализованные художественные практики отсылают к генеративному принципу построения художественного произведения. Устанавливая связь генеративного художественного произведения и ритуала, можно выявить, что ключевым принципом выступает исходная структура, которая задает исполнителю/участнику процесса определенные правила. Однако правила являются не залогом результата, но лишь интенцией к действию. В теоретических трудах антрополога В. Тэрнера используется понятие «лиминальность» как обозначение порогового состояния: «Лиминальные сущности ни здесь, ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом. Поэтому их двусмысленные и неопределенные свойства выражаются большим разнообразием символов в многочисленных обществах, ритуализирующих социальные и культурные переходы. Так, лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, двуполости, пустыне, затмению солнца или луны» [27, с. 169]. Понятие «лиминальности» в ритуальной практике отсылает к философской категории «присутствия» в искусстве. Генеративное искусство концептуализирует «присутствие» как качественный аспект художественного произведения. Включая во внимание ритуал как структурный принцип, можно выявить, что связь современного танца и генеративного искусства укореняется в различных художественных практиках, направленных на исследование роли и значения тела в культуре повседневности. Таким образом, вводя понятие «генеративного» в область исследований танца и хореографии, можно уточнить границы танцевального искусства, относящегося к современным художественным практикам.

Примером, обосновывающим применение генеративных практик в совре-

менном танце, являются проекты хореографа Мерса Каннингема. Каннингем был одним из пионеров современного танца, разработки генеративных алгоритмов занимают основополагающее место в его художественных исследованиях. В конце 1940-х, в содружестве с музыкантом Джоном Кейджем, Каннингем разрабатывал универсальные танцевальные структуры, которые сочинялись отдельно от музыкальных партитур. В этих интердисциплинарных практиках музыка и танец были обусловлены ритмической структурой, временными отрезками, начальными и конечными точками, в которые музыкальное и хореографическое произведения укладывались независимо друг от друга. Ритмическая структура стала базовым генеративным кодом, инициирующим новый контекст в момент исполнения танца и музыки. Коммуникация, реализующаяся в течение исполнения через ритмический алгоритм, становилась целью художественного произведения. Сиюминутная случайность была ведущей ценностью совместного события музыки и танца.

Практика «метода случайности» занимала центральное место в художественных исследованиях Каннингема. Вдохновленный совместной работой с Кейджем, Каннингем применял принцип алеаторики (выбирал последовательность движенческих фраз в танце с помощью жребия). Причем, начиная с практики бросания костей, хореограф перешел к цифровому воплощению произвольного (рандомного) движения. В междисциплинарном проекте на базе канадского Университета Саймона Фрейзера была создана программа «Life-Forms» («Формы жизни») для использования на компьютере, которая с помощью графических библиотек движений позволяла условно сочинять танец в цифровом формате [28]. Помимо конструирования партитуры тела, мультимедийные технологии в художественных проектах Каннингема применялись для создания дополнительного контекста. Известен опыт применения видео и фильмов во время исполнения. Совместно с исполнением танца происходила трансформация визуального образа, который в реальном времени соотносился с координатами тела в пространстве и выносился в качестве видеопроекции. Это способствовало расширению пространства и давало возможность вовлечь зрителя в практику исполнительского потока. Таким образом, художественные исследования Каннингема можно определить в рамках парадигмы генеративного искусства.

Художественные проекты Лабана и Каннингема представляются наиболее ярким примером реализации концепции «генеративного искусства» в контексте конструирования исполнительской телесности, однако сами хореографы не включали понятие «генеративного» в свой теоретический и практический дискурс. Хореографические хоры Лабана, имеющие политический контекст, символизирующие реакцию на тоталитарный режим, становятся художественной конструкцией телесности. Каннингем выступил радикалом в совре-

менном танце, потому как сосредоточил внимание прежде всего на движении, а не на повествовании или сопровождающей музыке. Повествовательные условные обозначения, такие как кульминация, конфликт, разрешение, причина и следствие, игнорировались, отражая реальность состояния человека через метод случайности. Здесь тоже телесность конструируется через отказ от привычной, линейной композиции. Тело исполнителя определяется как живая материя, как необходимое (физическое) и случайное (событийное) в одном исполнительском потоке.

Принципы генеративного искусства проявляются в художественных практиках современного танца не только на инструментальном уровне, но становятся концептуальной основой, образом действия. Например, спираль, будучи простейшим организующим принципом живой материи, находящейся в динамике, в состоянии генеративного развития, становится не только визуальным образом в различных техниках и направлениях современного танца, но и конкретной технической функцией у таких художников как Лабан и Каннингем. У Лабана концепция спирали связана с силовым потоком, направлением движения, и применяется как метод исполнителя, как технический компонент работы танцовщика. Каннингем также применял спираль как технический метод исполнителя. Для него было важно с помощью «метода случайности» составить алгоритм, порождающий событийность. И событийность становится компонентом, конструирующим тело танцовщика, его присутствие в исполнительском потоке, а аспект композиционно-драматического содержания становится следствием телесной практики исполнителя, который создает композицию на основе сиюминутных задач-аргументов. Идея «континуума живого» в парадигме современного танца реализуется через генеративные практики искусства, которые позволяют поместить художественную культуру в междисциплинарный дискурс естественных и гуманитарных наук.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постфордизм: Концепции, институты, практики / год ред. М. С. Ильченко, В. С. Мартыанова. М.: Политическая энциклопедия, 2015. 279 с.
2. Лола Г. Н. Дизайн-код: Культура креатива. СПб.: Элмор, 2011. 140 с.
3. Гройс Б. Публичное пространство: От пустоты к парадоксу. М.: Strelka Press, 2012. 26 с.
4. Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 976 с.
5. Меньшиков Л. А. Стратегии разрушения границ антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 92–99.

6. *Меньшиков Л. А.* Дзен и теория тотального искусства: О некоторых совпадениях в эстетике модерна и постмодерна // *Архитектура современного искусства: От модерна к постмодерну*. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2015. С. 64–75.
7. *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Логос, 2000. 183 с.
8. *Дебор Г.* Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 112 с.
9. *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
10. Carol-Ann Braun / Generative art in the city. URL:<https://www.generativeart.com/on/cic/papers2005/07.Carol-AnnBRAUN.htm> (дата обращения: 08.04.2020).
11. *Дебор Г.* За и против кинематографа. М.: Гилея, 2015. 348 с.
12. *Эйзенштейн С. М.* О строении вещей. СПб.: Алетейя, 2014. 320 с.
13. *Boden M., Edmonds E.* What is generative art? // *Digital Creativity*. 2009. Vol. 20. № 1–2. Р. 21–46.
14. *История тела: В 3 т. Т. 3: Перемена взгляда: XX век / год ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.*
15. *Анзье Д.* Я-кожа. Ижевск: ERGO, 2011. 302 с.
16. *Гуссерль Э. Г.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
17. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. 605 с.
18. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
19. *Кристева Ю. К.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
20. *Гройс Б. Г.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 400 с.
21. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
22. *Курюмова Н. В.* Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: автореф. дис. ... канд. культ. Екатеринбург, 2011. 35 с.
23. *Billard J.* Body Politic: 10 Radical Artists Who Use Dance as a Medium. URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/the-body-as-art-contemporary-dance-enters-the-museum-55082 (дата обращения: 07.03.2020).
24. *Гордеева Т. В.* «Мышечное связывание» в истории современного танца: От режима массовости к режиму коллективности // *Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой*. 2016. № 6. С. 59–68.
25. *Laetmli W. E.* The Choreography of Everyday Life: Rudolf Laban and the Making of Modern Movement (2016). Publicly Accessible Penn Dissertations 1823. URL: <http://repository.upenn.edu/edissertations/1823> (дата обращения: 24.04.2019).
26. *Морина Л. П.* Семиотика ритуализированных поведенческих форм культуры: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб. 2008. 42 с.

27. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
28. *Cunningham M.* Four Events That Have Led to Large Discoveries. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/four-events-that-have-led-to-large-discoveries/> (дата обращения: 15.04.2020).

REFERENCES

1. Postfordizm: Konceptii, instituty`, praktiki / god red. M. S. Il`chenko, V. S. Mart`yanova. M.: Politicheskaya e`nciklopediya, 2015. 279 s.
2. *Lola G. H.* Dizajn-kod: Kul`tura kreativa. SPb.: E`lmor, 2011. 140 s.
3. *Grojs B.* Publichnoe prostranstvo: Ot pustoty` k paradoksu. M.: Strelka Press, 2012. 26 s.
4. *Boltanski L., K`yapello E`.* Novy`j dux kapitalizma. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 976 s.
5. *Men`shikov L. A.* Strategii razrusheniya granicz v antiiskusstve // Mezhdunarodny`j zhurnal issledovanij kul`tury`. 2015. № 3 (20). S. 92–99.
6. *Men`shikov L. A.* Dzen i teoriya total`nogo iskusstva: O nekotory`x sovpadeniyax v e`stetike moderna i postmoderna // Arxitektonika sovremennogo iskusstva: Ot moderna k postmodernu. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. S. 64–75.
7. *Debor G.* Obshhestvo spektaklya. M.: Logos, 2000. 183 s.
8. *Debor G.* Psixogeografiya. M.: Ad Marginem Press, 2017. 112 s.
9. *Maklyue`n G. M.* Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka. M.: Zhukovskij: KANON-press-Cz, Kuchkovo pole, 2003. 464 s.
10. Carol-Ann Braun / Generative art in the city. URL: <https://www.generativeart.com/on/cic/papers2005/07.Carol-AnnBRAUN.htm> (data obrashheniya: 08.04.2020).
11. *Debor G.* Za i protiv kinematografa. M.: Gileya, 2015. 348 s.
12. *E`jzenshtejn S. M.* O stroenii veshhej. SPb.: Aletejya, 2014. 320 s.
13. *Boden M., Edmonds E.* What is generative art? // Digital Creativity. 2009. Vol. 20. № 1–2. P. 21–46.
14. Istoriya tela: V 3 t. T. 3: Peremena vzglyada: XX vek / god red. A. Korben, Zh.-Zh. Kurtina, Zh. Vigarello. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 464 s.
15. *Anz`yo D.* Ya-kozha. Izhevsk: ERGO, 2011. 302 s.
16. *Gusserl` E`. G.* Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii. M.: Akademicheskij Proekt, 2009. 489 s.
17. *Merlo-Ponti M.* Fenomenologiya vospriyatiya. SPb.: Yuventa, 1999. 605 s.
18. Il`in I. P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm. M.: Intrada, 1996. 256 s.
19. *Kristeva Yu. K.* Izbranny`e trudy`: Razrushenie poe`tiki. M.: ROSSPE`N, 2004. 656 s.
20. *Grojs B. G.* Politika poe`tiki. M.: Ad Marginem Press, 2012. 400 s.

21. *Gumbrecht X. U.* Proizvodstvo prisutstviya. Chego ne mozhет peredat` znachenie. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 184 s.
22. *Kuryumova N. V.* Sovremenny`j tanecz v kul`ture XX veka: Smena modelej telesnosti: avtoref. dis. ... kand. kul`t. Ekaterinburg, 2011. 35 s.
23. *Billard J.* Body Politic: 10 Radical Artists Who Use Dance as a Medium. URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/the-body-as-art-contemporary-dance-enters-the-museum-55082 (data obrashheniya: 07.03.2020).
24. *Gordeeva T. V.* «My`shechnoe svyazy`vanie» v istorii sovremennogo tancza: Ot rezhima massovosti k rezhimu kollektivnosti // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 6. S. 59–68.
25. *Laemmli W. E.* The Choreography of Everyday Life: Rudolf Laban and the Making of Modern Movement (2016). Publicly Accessible Penn Dissertations 1823. URL: <http://repository.upenn.edu/edissertations/1823> (data obrashheniya: 24.04.2019).
26. *Morina L. P.* Semiotika ritualizirovanny`x povedencheskix form kul`tury` : avtoref. dis. ... d-ra filos. nauk. SPb. 2008. 42 s.
27. *Te`rner V.* Simvol i ritual. M.: Nauka, 1983. 277 s.
28. *Cunningham M.* Four Events That Have Led to Large Discoveries. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/four-events-that-have-led-to-large-discoveries/> (data obrashheniya: 15.04.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грибов С. С. — преподаватель, аспирант; freran92@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gribov S. S. — Lecturer, Postgraduate student; freran92@gmail.com

УДК 719.43/.45, 792.5

ОПЕРА И КИНЕМАТОГРАФ: ВСТРЕЧА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА («ПИКОВАЯ ДАМА», 1910)

Груцынова А. П.^{1, 2}

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Б. Никитская, д. 13 / 6, Москва, 125009, Россия.

² Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Кисловский пер., д. 6
Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена кинофильму П. Чардынина «Пиковая дама», который был снят в 1910 году на основе либретто одноименной оперы П. И. Чайковского. Историки кино традиционно невысоко оценивают этот фильм, видя в нем только искажение замысла повести А. С. Пушкина. В своей статье автор сравнивает развитие сюжета фильма и оперы, сопоставляет использованные в этих произведениях костюмы и декорации, особое внимание уделяет танцам интермедии. Проведенный анализ фильма позволяет прийти к выводу, что фильм не просто использует либретто в качестве сценария, но и становится своего рода фиксацией постановки оперы в том виде, в каком она существовала в московском Большом театре в начале XX века. В конце статьи автор приходит к выводу, что изучение других подобных фильмов, созданных на основе оперного либретто, может дать новую информацию о постановках музыкального театра.

Ключевые слова: П. И. Чардынин, П. И. Чайковский, «Пиковая дама», опера, кинофильм, либретто.

OPERA AND CINEMA: A MEETING AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY (“THE QUEEN OF SPADES”, 1910)

Grutsynova A. P.^{1, 2}

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russian Federation.

² Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6, M. Kislovsky Lane, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the movie “Queen of Spades” by P. Chardynin (1910). This film was shot on the basis of the libretto of the opera of the same name by P. I. Tchaikovsky. Film researchers traditionally have a low opinion of this film, seeing in it only a distortion of the idea of the story of A. S. Pushkin.

The author in the article compares the development of the plot of the film and opera, compares the costumes and scenery used in these works, pays special attention to dances of interlude. The analysis of the film allows us to conclude that the film and opera are united not only by the libretto. This film became a kind of fixation of the production of the opera in the form in which it existed at the Moscow Bolshoi Theater at the beginning of the 20th century. At the end of the article, the author comes to the conclusion that the study of other similar films created on the basis of the opera libretto can provide new information on musical theater productions.

Keywords: P. I. Chardynin, P. I. Tchaikovsky, “The Queen of Spades”, opera, film, libretto.

В начале XX века русский кинематограф, который был только что родившимся искусством-«младенцем», активно искал собственные средства выразительности, обращаясь к тому инструментарию, который уже существовал в прочих визуальных искусствах. Традиционно этот процесс связывают с парадоксальным «провалом» в этом искусстве великих драматических актеров и столь же парадоксально завоевавших популярность на киноэкране деятелей балетного театра. На это множество раз указано и разных исследованиях и легко объясняется обстоятельствами, в которых существовал ранний кинематограф. Опора не на звучащее слово, а на выразительность и доступность для понимания зрителя пластики и мимики, необходимость особого чувства пространства открыли (пусть и на сравнительно краткое время) путь в столь непривычный жанр тем, кто до того царил на музыкально-театральной сцене — балетным танцовщикам. Одно немое искусство оказалось способным легко и непринужденно трансформироваться в другое, тоже немое.

Специфика раннего отечественного кино, проявляющаяся в тенденции использовать в качестве киносценария либретто оперы, пока еще недостаточно освещена. Впрочем, честнее этот тезис было бы сформулировать следующим образом: использование возможностей либретто оперы в качестве киносценария *совершенно не оценено*.

В данном случае, как и во многих других вопросах, находящихся на стыке или пересечении разных искусств, мы имеем дело с естественными границами знаний, к которым обращаются те или иные авторы. Историки оперы (а это в большинстве случаев музыковеды) данной темы не касаются вообще, так как в ней отсутствует основной предмет исследования — музыка. Рассматривать же оперу как литературное либретто, представляется весьма сомнительным с научной точки зрения. Историки кинематографа, со своей стороны, фиксируют сам факт такого заимство-

вания, но очень редко придают ему значение. Чаще всего они ограничиваются порицанием указанного заимствования, указывают на незрелость работы режиссера и низкое качество самой картины с высоты более позднего этапа развития искусства. За редким исключением исследователи пытаются смотреть на сложившуюся ситуацию насколько возможно объективно, пытаются логически объяснить подобный выбор авторов кинофильмов начала XX века. «В оперном спектакле, — пишет один из авторов, — слово, диалог не имеют такого значения, как в драматическом, и поэтому оперный либреттист стремится передать сюжет через действенные, а не словесные столкновения персонажей. Соответственно и фильмы, поставленные по оперным либретто, полнее и последовательнее излагали сюжет (оперного либретто, а не его литературной основы!), чем фильмы, поставленные по театральным пьесам» [1, с. 142].

В начале XX века можно обнаружить ряд фильмов, снятых с использованием оперного либретто (это, например, «Русалка» (1910) по опере А. С. Даргомыжского; «Мазепа» (1909) и «Евгений Онегин» (1911) по операм П. И. Чайковского). К ним также относится и «Пиковая дама», снятая в 1919 году Петром Чардыниным (Торговый дом А. Ханжонкова).

Историки кинематографа фильм Чардынина хотя и отмечают (благодаря факту первого обращения кинематографа к повести А. С. Пушкина), но неизменно отдают предпочтение более поздней картине на тот же сюжет — «Пиковая дама», снятой в 1916 году Яковом Протазановым. Киноленту традиционно называют и «более известной», и «более интересной», прежде всего потому, что она была основана уже на собственно литературном первоисточнике¹. И, вероятно, с точки зрения истории кинематографа это справедливо. Фильм 1916 года, выстроенный практически в точном соответствии с текстом Пушкина, с гораздо более интересной работой оператора и визуальными находками², безусловно, выигрывает в сопоставлении с первой лентой (особенно если их обе рассматривать исключительно с точки зрения экранизации известного литературного произведения).

Однако воспринимая работу Чардынина только как этап *развития кино*, мы многое теряем в осознании ее значимости. Потому что кинофильм важен не как выдающийся памятник отечественного киноискусства, а как своего рода фотографический отпечаток музыкального театра своего времени.

¹ Хотя в некоторых изданиях можно встретить ошибочное утверждение, что «“Пиковую даму” он [Протазанов. — А. Г.] снимает по оперному либретто при наличии повести» [2, с. 292].

² В конце концов, фильм был значительно протяженнее, а потому полнее раскрывал избранный сюжет.

Рассмотрим далее этот фильм в подробностях и попытаемся осознать его специфику.

Петр Чардынин — артист труппы Введенского народного дома в Москве в начале XX века «...первым из театральных деятелей связал свою судьбу с кинематографом» [3, с. 117]. Его знакомство с миром кино началось в 1908 году, когда он снимался в фильме «Выбор царской невесты». Вскоре Александр Ханжонков поручил Чардынину работу над гоголевскими картинами «Мертвые души» и «Женитьба». Правда, он позже признается, что «картины вышли неудачными» [4, с. 23], но деятельность Чардынина после этого оказалась накрепко связанной не с театром, а с кино.

«Пиковая дама», появившаяся в 1910 году, с одной стороны, дополнила череду снятых Чардыниным кинофильмов, а, с другой — стала в его творчестве одной из лент, опиравшихся в своем экранном решении на театральный опыт³ (например, в фильме 1909 года «Власть тьмы», как предполагается, использовались декорации и актеры, исполнявшие пьесу в театре).

Связь фильма и оперы несомненна и никем из историков не оспаривается. Современные исследователи, как правило, ставят эту особенность режиссеру в упрек и склонны лишь снисходительно ее «прощать», указывая в качестве слабого «извинения» на несовершенство операторской работы в раннем кино в целом и недостаточную его сконцентрированность на психологизме сюжета.

Вероятно, историкам кино опора на оперное либретто категорически не нравится потому, что они видят в ней лишь искажение замысла Пушкина, недостаточное проникновение в глубины смысла произведения и чрезмерно аффектированную игру актеров. Кроме того, идеалом раннего воплощения «Пиковой дамы» на киноэкране мыслится уже упомянутый фильм Протазанова, перед которым — и это следует честно признать — краткая лента Чардынина меркнет.

Мы же предлагаем изменить подход и посмотреть на «Пиковую даму» 1910 года не как на посредственный фильм, поставленный на основе оперного либретто по причине нетребовательности к себе режиссера, а как на попытку перенести в рамки фильма основное оперное действие. Рассмотренная таким образом картина приобретает иной, более глубокий с исторической точки зрения смысл — не как отдельное кинопроизведение, а как своего рода фиксация давно ушедшей музыкально-театральной натуры. Насколько возможно пристально мы приглядимся к воплощению сценария на экране, персонажному «каркасу», костюмам, некоторым отдельным элементам де-

³ Упомянутые выше «Русалка», «Мазепа» и «Евгений Онегин» были сняты режиссером Василием Гончаровым.

корационного решения и мизансценам постановки, кажущимся на первый взгляд несущественными.

Есть два косвенных признака того, что фильм не просто использовал либретто оперы Чайковского, но был связан с нею теснее. Во-первых, после выхода фильма на экраны на него откликнулся журнал «Сине-фоно», сообщивший, что «...огромное впечатление произведет постановка этой ленты в сопровождении музыки Чайковского»⁴ [5, с. 65]. Упоминание о музыке в данном случае позволяет предположить, что современники видели в фильме не просто использованные «мотивы» либретто, а своего рода киноверсию оперы, которая к 1910-му году уже почти двадцать лет шла в московском Большом театре. Во-вторых, в описании художественных фильмов дореволюционной России (это издание увидело свет в 1945 году) «Пиковая дама» была охарактеризована следующим образом: «Экранизация оперы П. И. Чайковского [выделено мною. — А. Г.] (по сюжету одноименной повести А. С. Пушкина)» [6, с. 12].

Какова же эта кинокартина?

«Используя оперное либретто, “Пиковая дама” <...> берет из него пять-шесть ключевых сцен» [2, с. 57], — пишет одна из исследователей истории кино. Однако это утверждение не вполне точно: «Пиковая дама» не «берет пять-шесть сцен» из оперы — она структурно полностью ее повторяет. Сравним их развитие сцен.

Первые два эпизода фильма («Герман никогда не принимал участия в игре»⁵ и «Графиня — обладательница тайны трех карт») своим сюжетом соответствуют первой картине оперы. Третий («В доме Графини и ее внучки Лизы») эпизод параллелен второй картине. Четвертый («На балу Лиза дает Герману ключ от своей комнаты») аналогичен третьему. Пятый («Желая узнать тайну трех карт, Герман проникает к Графине») и шестой («Комната Германа в казармах. Герман читает письмо Лизы, в котором она вызывает его для объяснения») эпизоды воспроизводят сюжеты четвертой и пятой картин соответственно. Седьмой эпизод («Лиза ждет Германа») коррелирует с шестой картиной оперы. Наконец, восьмой («Игорный дом») эпизод, как и седьмая картина оперы, завершает историю Германа.

Из оперы в фильм перешли и основные действующие лица: Герман, Лиза, Томский, Графиня, князь Елецкий. Их взаимоотношения, аналогичные тем, что мы встречаем в оперном либретто, составляют канву «Пиковой дамы» 1910 года.

⁴ Вероятно, это отзыв-пожелание от увидевшего фильм критика.

⁵ Первоначальные надписи фильма не сохранились. В наше время картина демонстрируется с новыми надписями.

В первой картине оперы мы не только встречаемся со всеми основными персонажами, но и получаем изначальное представление об их связях в сценарии: Герман, не играет в карты, чем вызывает жгучее любопытство у друзей; Томский, рассказывает историю Графини; князь Елецкий получает поздравления по случаю предстоящей женитьбы; Лиза и Графиня в равной степени поражены внезапной встречей с Германом. Примерно то же самое происходит и на киноэкране. Играющие друзья Германа и сам он, в их игре не участвующий, оказываются на переднем плане, тогда как прочие составляют постоянно меняющийся фон. Правда, по сравнению с картиной оперы, действие этих эпизодов несколько сокращено. Оно лишено общего многофигурного хора, присутствующего на музыкальной сцене: играющие дети и гуляющая публика редуцированы в данном случае до нескольких человек, прогуливающих по дорожкам сада, в то время как собственно действие разворачивается на переднем плане.

Есть и иные, более явные, изменения. Появление князя Елецкого в опере сопровождается словами Чекалинского и Сурина: «Тебя поздравить можно. Ты, говорят, жених»⁶. В немом кино подобное звуковое сопровождение, разумеется, невозможно. Поэтому в фильме связь Князя с Лизой демонстрируется наглядно: они прогуливаются вдвоем в саду, где встречаются с Графиней, которую сопровождает одна из приживалок. Это изменение противоречит букве оперы, но сохраняет ее дух, переводя в визуальное впечатление вербальное изложение.

Второе изменение связано с третьим эпизодом, когда в сцене Лизы, Полины и подруг зритель тоже видел князя Елецкого. Это преобразование, кажущееся абсурдным, на самом деле также объяснимо связью фильма с либретто. Во второй картине оперы, после исполнения романса, Полина говорит подруге: «И без того грустна ты что-то, Лиза, // В такой-то день! Подумай, ведь ты помолвлена». Именно прямым переносом оперного текста в действие и можно объяснить столь странное появление князя Елецкого в доме Графини.

Впрочем, кроме этих изменений, мы не обнаруживаем иные, сколько-нибудь значимые, трансформации⁷, произошедшие в фильме относительно оперы. А потому приступим к сравнению развития визуального ряда «Пиковой дамы» 1910 года с театральной постановкой.

Первые два эпизода сняты на открытом воздухе, что связано с оперой, в которой действие первой картины проходит в Летнем саду. Разумеется, нельзя было требовать от студии Ханжонкова, снимавшей фильм чрезвычайно быстро, точного воспроизведения необходимого пейзажа, однако, нельзя не от-

⁶ Здесь и далее текст оперного либретто цитируется по изданию: [7].

⁷ Еще об одной смысловой, а не визуальной трансформации будет сказано ниже.

метить их сходство. 1910-й был годом, когда Ханжонков решил «...устроить летнюю площадку для съемок вне города, в живописной местности с удобным освещением» [4, с. 37], остановив свой выбор на усадьбе в селе Крылатском, где и появился ряд кинокартин. Там снималось и начало «Пиковой дамы».

Третий эпизод, как и вторая картина оперы, переносит нас в дом Графини. В комнате Лизы собрались ее подруги, включая Полину, сидящую за клавесином. После ухода гостей Лиза ненадолго остается одна, так как практически в тот же миг появляется Герман (причем, именно так, как и указано в ремарках либретто — «в дверях балкона»).

И далее действие развивается в точном соответствии с текстом либретто, вплоть до сыгранных пантомимой немом экрана вокального диалога Лизы и Германа. Сначала девушка отказывается его слушать («Зачем, зачем вы здесь? Уйдите!»), затем отводит его руку с пистолетом («Нет! Живи!») и, наконец, признается в любовном томлении («Я твоя!»).

Такая яркость пантомимы нередко вызывает легкую усмешку у историков кино: «Чувства выражаются открыто, утрированно» [8], «Лиза резковата, бойка и с готовностью подчиняется напору соблазнителя, мгновенно сомлев в его объятиях» [8]. Однако если представить это сценой, разыгранной в оперном театре, то все встает на свои места, и стремительная смена настроений и чувств уже кажется не парадоксальной, а вполне ожидаемой.

Четвертый эпизод также точно соответствует основным сюжетным «точкам» третьей картины оперы. Так как сам фильм более чем краток, то в данном случае возникает своего рода временное наложение: основные события происходят на переднем плане, а заднем мы видим «отблеск» интермедии «Искренность пастушки»⁸.

В действии намечены основные смысловые «точки» — это обмен репликами Чекалинского и Сурина: «Наш Герман снова нос повесил. // Ручаюсь вам, что он влюблен; // То мрачен был, потом стал весел. // — Нет, господа, он увлечен, // Как думаете, чем? // Надеждой узнать три карты» (из-за незнания оперного либретто историки кино ошибочно трактуют следующим образом: «...на балу два недоброжелателя в масках вьются вокруг него, нашептывают ему что-то на ухо, не отстают ни на шаг» [8]). Затем — задумчивый Герман последовательно встречает Графиню и Лизу, которая передает ему записку и ключ. Интересно, что с точки зрения развития сюжета фильма данная сцена выглядит несколько избыточной (заметим, что в опере Лиза сначала тайно передает Герману записку о том, что она будет его ждать после интермедии, и лишь потом, во время этой встречи, отдает ключ). Но, если предположить, что одной из задач фильма была задача возможно полного воплощения ли-

⁸ О ней подробнее мы скажем ниже.

бретто, то появившиеся вместе записка и ключ становятся просто совмещением двух сценических событий (как совмещаются здесь интермедия и собственно действие).

Да, разумеется, все происходящее выглядит чрезвычайно наигранным, а, тем более, не сделанным «тайком». Мы снова сталкиваемся с конфликтом ожиданий: рассчитываем получить от кино предельную реалистичность вопреки оперной постановочной традиции, согласно которой сначала записка, а потом и ключ также передаются на авансцене, буквально у рамп, чтобы происходящее было хорошо видно зрителям.

Интересно, что даже в отдельных эпизодах Чардынин довольно точно воспроизводит не только последовательность событий, прописанных в либретто, но и его ремарки. Например, во время встречи Графини и Германа на сцене в либретто появляется ремарка: «Оба вздрагивают, пристально смотрят друг на друга». Именно так этот эпизод и играется в фильме.

Как и четвертая картина оперы, пятый эпизод фильма представляет собой камерное повествование о роковой встрече Германа и Графини, завершающейся смертью хранительницы тайны трех карт. И снова мы видим довольно точную иллюстрацию оперного либретто. Появляется Графиня, окруженная приживалками, затем приходит пожелать ей спокойной ночи Лиза, и, наконец, дом замирает, чтобы через несколько секунд открылась потайная дверь и вошел Герман.

Напряженный диалог Германа и Графини, о котором так много написано исследователями оперы⁹, здесь передан столь же точно. В отличие от оперы, в фильме не только Графиня, но и Герман вынуждены изъясняться средствами яркой театральной пантомимы. В этой сцене можно найти и прекрасную иллюстрацию к словам Германа («Не пугайтесь! Ради бога, не пугайтесь! Я не стану вам вредить!»), и его угрозу (в ответ на которую, если обратиться к либретто, «Графиня кивает головой, поднимает руки, чтобы заслониться от выстрела»), и даже перенесение на киноэкран, казалось бы, весьма незначительной, но очень выразительной ремарки («Герман подходит к трупу, берет руку»).

Развязка эпизода также практически тождественна развязке четвертой картины оперы, где пришедшая на шум Лиза обвиняет Германа: «Умерла! О боже! И это сделал ты?».

Шестой эпизод, как и пятая картина оперы, наполнен мистическим ужасом. Пожалуй, это наиболее аскетично снятая сцена, в которой все сосредоточено на одном — создании особой атмосферы ожидания потустороннего. И здесь

⁹ В опере он особенно интересен разными средствами выразительности: Герману Чайковский дает вокальные реплики, тогда как Графине — только пантомиму и звучание оркестра.

тоже очень важна передача в действии киноленты ремарок, обнаруживающихся в либретто. За мизансценой, во время которой Герман читает записку от Лизы, следует сцена с внезапно распахивающимся окном, в котором герой видит пугающее его видение: «Стук в окно. Герман поднимает голову и прислушивается. Вой ветра. Из окна кто-то выглядывает и исчезает. Опять стук в окно. Порыв ветра отворяет его и оттуда снова показывается тень».

Дальнейшее развитие сюжета картины также идет строго в соответствии с либретто оперы и, наконец, завершается обретением Германом вожденной комбинации карт¹⁰.

Объяснение Лизы и Германа (седьмой эпизод) также кажется немым воплощением оперной сцены. Здесь и тревожное ожидание Лизы, и ее радость при виде Германа, и гибель главной героини, в отчаянии осознавшей все произошедшее¹¹.

Точно следует оперному действию и завершающий эпизод — сцена в игорном доме. Разумеется, незначительные расхождения (например, в кадре сначала появляется Герман, и только затем — князь Елецкий; в опере последовательность событий обратная). Однако подобные мелочи не влияют на общее впечатление. Кульминация действия здесь также распадается на две части: сначала это внезапное, как и в шестом эпизоде, снятое с монтажным эффектом, появление призрака, смеющегося над потрясенным Германом, а затем — поражающее всех присутствующих самоубийство главного героя.. Один из критиков даже отметил, что в «Пиковой даме» «...фирма впервые, если не ошибаюсь, применяет трюки появления и исчезновения действующего лица» [5, с. 65].

Рассмотрев параллельность общего хода фильма оперному действию, сосредоточимся далее на нескольких, наиболее интересных, подробностях.

Прежде всего, любопытна тема трех карт, которая, в отличие от оперы, становится практически единственной, довлеющей, темой фильма. В этом, пожалуй, заключается единственное *принципиальное* отличие кинокартины от оперы. Герман в оперной постановке влюблен в неизвестную девушку (которой позже окажется Лиза). Все остальное — история трансформации *средства* (обретение тайны трех карт как средство разбогатеть и получить возможность жениться на богатой наследнице) — *в цель* (когда отношения с Лизой трансформируются в средство узнать вожденную тайну). В фильме

¹⁰ О том, каким образом карты «играют» свою роль в фильме, мы скажем позже.

¹¹ О съемках этой сцены в подробностях вспоминал Ханжонков: «Хорошо запомнились сцены, когда Лиза после свидания с Германом бросается в воду. Недостаточная высота помоста не позволила бедной девушке скрыться “под водой”. Пришлось экстренно выкапывать яму и затем переснимать. А это тогда было целым событием» [11, с. 40].

же отсутствует напряженное перерождение Германа, который вначале взглядывает на Лизу лишь мельком и совершенно равнодушно, но зато очень живо откликается на рассказ о тайне трех карт. Эта его заинтересованность указывает на появление новых «героев»: собственно игральные карты становятся столь же значимым визуальным лейтмотивом фильма, каким является тема карт в опере.

В другой раз те же карты с той же целью появляются в четвертом эпизоде, символизируя слова Чекалинского и Сурина, которые, задавшись целью дразнить Германа глупой и, на их взгляд, несуществующей тайной, показывают ему колоду (вместо слов либретто: «Не ты ли тот третий, // Кто страстно любя, // Придет, чтобы узнать от нее // Три карты, три карты, три карты...»).

Далее навязчивая идея о картах будет сопровождать Германа в каждой из картин и постепенно подведет его к трагическому финалу.

В пятом эпизоде колода карт в первый раз появляется в руках Германа в сцене его разговора с Графиней. В немом кинофильме, не имея возможности умолять словами из текста либретто («Вы знаете три карты. // Для кого вам беречь вашу тайну»), герой просто показывает ей карты, как бы предлагая выбрать нужные.

В тот момент, когда Герман понимает, что Графиня мертва и надежда на открытие тайны умерла вместе с нею, он отбрасывает карты от себя так яростно, что они разлетаются по всей комнате. Это движение, совершенно лишнее в опере, чрезвычайно важно для фильма, хотя бы потому, что полностью соответствует отчаянным словам Германа: «Мертва! А тайны не узнал я...»

Та же разлетевшаяся колода «играет» в этом эпизоде еще раз, когда вошедшая в комнату Лиза обнаруживает Германа над бездыханным телом Графини. После некоторого замешательства девушка замечает на полу карты и в ужасе поднимает одну из них. Невозможно было бы более ясно сыграть пантомимой горестную реплику девушки: «Не я тебе была нужна, а карты!»

Шестой эпизод, разумеется, тоже не обходится без символических карт. Для наибольшей наглядности они теперь не просто появляются в руках персонажей, но на стене становятся видны всем зрителям. Здесь визуализируются слова Призрака графини, являющегося Герману в опере: «Запомни: тройка, семерка, туз!» С исчезновением видения пропадают и фантазмагорические карты на стене, становясь вполне реальными в руках Германа. Как и в опере он, вослед за Призраком, повторяет без остановки: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, туз!»

Те же самые карты в руках Германа в следующем, седьмом, эпизоде, завершающемся гибелью Лизы, тоже становятся прямыми иллюстрациями слов либретто: «Я должен был свершить злодейство, // Чтоб этой страшной ценой // Мои три карты я мог узнать». Сосредоточенность Германа на обре-



Рис. 1. Николай Фигнер в опере (слева) и Павел Бирюков в фильме (справа) в роли Германа

Рис. 2. Леонид Яковлев в опере (слева) и Андрей Громов в фильме (справа) в роли князя Елецкого

тенной тайне, которая так явно проявляется в тексте либретто, в фильме сфокусирована на трех картах, к которым постоянно приковано внимание героя.

И, наконец, в финальном эпизоде происходит наиболее явное «явление» карт. Благодаря работе оператора фильма (им был Луи Форестье), теперь они переводятся из разряда символа в конкретный образ, участвующий в игре Германа. Сначала в руках героя появляется «обещанный» призраком туз, который после «превращается» в роковую пиковую даму. Карточные метаморфозы снова становятся точной иллюстрацией слов либретто: «Мой туз! — Нет! Ваша дама бита! — Какая дама? — Та, что у вас в руках — дама пик!»

Рассмотрев параллели содержания оперы и фильма (а нередко и дословное воплощение в нем текста либретто), следует обратиться к еще одной стороне, также идентичной, — внешнему облику персонажей.

Достаточно сравнить костюмы героев фильма с театральными костюмами, чтобы понять, на какой «визуальный образец» опирались авторы¹². Герман, как и в оперной постановке, в фильме предстает офицером Венгерского гусарского полка (рис. 1).

Князь Елецкий, персонаж, напрямую перешедший в фильм из оперы, как и в театре, оказывается кавалергардом (рис. 2).

Одежды Графини одинаковы в опере и фильме: объемный чепец, подхваченный лентами, отделанная кружевами ночная сорочка... (рис. 3). Схожи даже облики приживалок.

¹² Относительно постановки фильма «Русалка» (1910), также снятого по либретто, доподлинно известно, что «...артисты были одеты в оперные костюмы, взятые напрокат из известной костюмерной мастерской» [9, с. 40]. Можно предположить, что и в «Пиковой даме» также были использованы костюмы не просто похожие, а именно театральные.



Рис. 3. Мария Славина в опере (слева)
и Антонина Пожарская в фильме (справа)
в роли Графини



Рис. 4. Медея Фигнер в опере
(слева)
и Александра Гончарова
в фильме (справа) в роли Лизы

Имеют сходство и призраки, являющиеся Герману в пятой и седьмой картинах оперы и в шестом и восьмом эпизодах фильма. Впрочем, вероятно, это самое ожидаемое: трудно представить себе иным вид призрака, который должен был явиться на дореволюционном экране¹³.

Как ни странно, но платье Лизы в фильме менее одет, чем прочие герои связаны с оперой. Схожее одевание можно увидеть сейчас на исполнительнице главной роли в оперных постановках, которые стремятся быть аутентичными первоначальной версии. Впрочем, и здесь (в седьмом эпизоде фильма, параллельном шестой картине оперы) можно найти определенное пересечение (рис. 4).

Причем подобное сходство обнаруживается не только в костюмах главных героев, но и в их ранговых позициях. Например, уже в начале фильма на переднем плане мы видим стоящего у стола Германа и его трех друзей, сидящих за столом: Чекалинского, Томского и Сурина. Как и Герман, они — военные. Это противоречит постановке 1890 года, в которой названные персонажи были штатскими. Таким Томский задумывался изначально, именно такой облик имел и первый исполнитель роли в опере — Иван Мельников. В следующем сезоне (1891/92 гг.) в Мариинском театре эта роль перешла к Аркадию Чернову, который «...сделал своего Томского товарищем Германа по полку и выходил поэтому одетый с ним одинаково. Такая традиция продержалась в театре до 1921 г., когда в новой постановке Александра Бенуа Томского снова превратили в штатского» [10, с. 115]. Скорее всего, именно

¹³ Можно вспомнить сцену сна главной героини фильма «Умиравший лебедь» (реж. Е. Бауэр, 1916), в котором той является загадочная Белая дама.



Рис. 5. Фрагмент кадра из фильма



Рис. 6. Фрагмент росписи плафона зрительного зала Мариинского театра (наверху) и фрагменты росписи плафона зрительного зала Большого театра (внизу)

оказался в этом фильме украшен столь неподходящими, на первый взгляд, картинами. Если сравнить уже приведенный фрагмент кадра фильма — с росписями плафонов зрительных залов театров (петербургского — Мариинского и московского — Большого), то окажется, что танцовщицы на стене игорного дома очень напоминают бегло, дилетантски повторенные фигуры росписи плафонов зрительных залов Мариинского и Большого театра (рис. 6).

Не было ли это приемом «для посвященных», дополнительно связывающим театральную постановку с кинолентой, своего рода изящным намеком на «родство» фильма и оперы? Общность же образов с музами на плафо-

в варианте второго петербургского сезона опера появилась и в Москве. Здесь в сентябре 1891 года в Большом театре начали работать над постановкой, где «...вся mise en scène была заимствована из Петербурга, вместе со всеми рисунками костюмов и декораций» [11, с. 224].

Есть и еще одна интересная подробность, касающаяся уже не костюмов, а декорационного оформления фильма. Если мы приглядимся, то в фильме, в сцене в игорном доме (восьмой эпизод), зрители могут заметить развешенные на стене картины с изображенными на них то ли музами, то ли античными танцовщицами в развевающихся туниках и с прихотливо вздымающимися шарфами (рис. 5).

Такой, надо признаться, довольно странный, выбор декора для игорного дома, конечно, может быть объяснен просто недостатком фантазии (или финансовых возможностей) создателей фильма. Однако интерьеры, в которых снимались другие эпизоды, хотя и были весьма скромны, но такой «приблизительностью» не отличались.

Мы можем высказать свое предположение о том, почему игорный дом

нах обоих театров представляется вполне логичной и объединяющей две версии постановки и фильм.

Обратимся к следующей любопытной подробности фильма, а именно — присутствующей в нем реминисценции интермедии «Искренность пастушки», которая является дополнительным доказательством не только собственно опоры сценария фильма на либретто оперы, но и некоторой попытки перенесения на киноэкран театральной постановки во всей ее полноте.

С точки зрения последовательности изложения событий и развивающихся взаимоотношений главных героев, эта сцена не имеет никакого смысла. Главное в четвертом эпизоде фильма (насмешки друзей над Германом, встреча Германа и Графини, затем — Германа и Лизы) происходит на переднем плане. В то время как на заднем плане мы видим три танцующие пары, точнее, пары, которые пытаются повторить некоторые движения танца на небольшой площадке.

Значительная роль танца в фильме того времени, вероятно, была фактом исключительным, а потому даже отдельно отмечалась критиком, который писал: «...картина прекрасно разыграна; очень хорош балет» [5, с. 65]. Впрочем, мы не должны очаровываться подобным отзывом: танец в кинокартине исполнен явными дилетантами (возможно, членами съемочной группы или актерами, не занятыми в конкретной сцене), причем в одной из этих пар роль кавалера, скорее всего, исполняет травести¹⁴.

При всей «приблизительности» исполнения, можно все-таки отметить ряд любопытных деталей. Прежде всего, это костюмы и аксессуары, которые (особенно мужские), чрезвычайно схожи с костюмами исполнителей интермедии в опере. Корзиночки у пастушек и посохи у пастушков тоже выглядят «параллелью» оперной постановке. Единственная разница, которую можно заметить, касается посохов: они в кинофильме явно короче, вероятно, из-за размера съемочной площадки (рис. 7).



Рис. 7. Фрагмент изображения танца из интермедии «Искренность пастушки» в опере (наверху) и фрагменты кадров из фильма (внизу)

¹⁴ Вывод об этом можно сделать, например, судя по обуви исполнителей.

Танец, который исполняют три пары, конечно, невозможно считать прямым переносом аналогичного фрагмента оперы. Однако постоянно сменяющие друг друга движения, равно как и группы, в которые объединяются исполнители, скорее всего, пусть и в искаженном варианте, повторяют рисунок одного из танцев интермедии. Важно также понять, какой именно танцевальный номер интермедии пытаются копировать авторы фильма.

Танцы в петербургской постановке «Пиковой дамы» 1890 года были поставлены, как известно, Мариусом Петипа¹⁵. В Москве опера была, как уже говорилось, скопирована с петербургского образца, а «...танцы, сочиненные главным балетмейстером С.-Петербургской балетной труппы М. И. Петипа, были поставлены петербургским вторым балетмейстером Л. И. Ивановым, который специально для этого был командирован в Москву» [11, с. 225]. Можно предположить, что к 1910 году танцевальные фрагменты были несколько подновлены кем-либо из балетмейстеров московского Большого театра, однако, точных сведений об этом нет¹⁶.

Относительно танцев, поставленных Петипа и показанных именно во время спектаклей 1890-го и 1891 года, сведений у нас сравнительно немного. Матильда Кшесинская, которая участвовала в интермедии в Петербурге, вспоминала: «...я танцевала в костюме пастушки и в белом парике в пасторали, в сцене бала первого акта. Мы изображали саксонского фарфора статуэтки стиля Людовика XV. Нас выкатывали на сцену попарно на подставках, мы прыгивали с подставок и танцевали, в то время как хор пел “мой миленький дружок, прелестный пастушок”. Исполнив пастораль, мы вскакивали обратно на подставку, и нас увозили за кулисы» [13, с. 36]. Возможно, за давностью лет особенности строения интермедии стерлись из памяти танцовщицы, потому что вряд ли танец начинался только в дуэте Прилепы и Миловзора. Скорее всего, он сопровождал уже хор «Под сению густою», продолжался в Сарабанде и длился во время упомянутого дуэта. Впрочем, это свидетельство, пожалуй, одно из самых подробных описаний танцев интермедии.

¹⁵ Наличие в танцах корзиночек и посохов может служить еще одним косвенным доказательством того, что танец в фильме Чардынина был сделан «по образцу» постановки Петипа, для которого наличие подобных аксессуаров в кордебалетном танце было привычно.

¹⁶ О работе над интермедией «Пиковой дамы» Хосе Мендеса и Ивана Хлюстина, в конце XIX века бывших балетмейстерами Большого театра, нам ничего не известно. Любые предположения на этот счет можно поставить под сомнение из-за сведений об откомандировании Иванова для перенесения интермедии на московскую сцену. Что касается работы над танцами Александра Горского, то, по крайней мере, в хронографе жизни и творчества А. А. Горского (он приведен в издании [12, с. 349–357]) она не значится. Это может означать, что, если Горский и брался за танцы интермедии, то, возможно, лишь слегка «подновил» уже существующий вариант.

Гораздо менее конкретный, но важный своей оценкой постановки, отзыв можно найти в историческом очерке: «...пастораль, которую поставил Петипа, представляла замечательное зрелище в целом и в отдельных частностях, а главное ее хореографический рисунок необыкновенно гармонировал с музыкой; все движения танцующих отличались такой же чистотой, ясностью, изяществом и легкостью. Кордебалет замечательно точно и выразительно пластировал эту музыку» [10, с. 115–118].

Если опираться на такую зыбкую почву, как ритм исполнения движений в немом фильме более чем столетней давности, и прибавить к этому знание музыки оперы, можно сказать, что исполняемый в «Пиковой даме» Чардынина танец соответствует либо первому хору (отразившемуся в финальном номере интермедии), либо дуэту (причем первый вариант выглядит более предпочтительным).

Разумеется, хореографическая композиция в фильме является только любительским намеком, а не точным воспроизведением театрального оригинала, но, тем не менее, она предлагает хотя бы краем глаза взглянуть на танец, который, вероятно, в то время исполнялся на московской сцене. Разумеется, можно спорить, действительно ли танцы в «Пиковой даме» 1910 года суть отражение «в кривом зеркале» танцев Петипа (перенесенных Ивановым), или ничего общего они не имеют с последними. Однако представляется логичным предположить следующее: если в фильме чрезвычайно многое (если не почти все) идентично постановке оперы, то и танцы также являются «слепком» с оригинала (тем более что заново для фильма их никто не ставил).

«Пиковую даму» Чардынина можно уподобить тому специфическому типу клавирного переложения оперы, какой был популярен в XIX веке. Такое издание содержало в себе только фортепианный текст без вокальных строк, которые преобразовывались в инструментальные голоса, составляя удобный для пианиста текст. Такая же смысловая трансформация оперы видится и в данном фильме. В нем в весьма кратком, но емком варианте, скорее всего, представлены особенности сценической постановки, костюмов, актерской игры и даже, отчасти, танцев интермедии в том варианте, в каком это мог видеть Чардынин в опере. Для истории кинематографии все это, пожалуй, особой ценности не представляет, тогда как историкам музыкального театра фильмы, подобные «Русалке» или «Пиковой даме», при пристальном их рассмотрении, могут подарить некоторое количество любопытной и новой информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. 496 с.
2. Зайцева Л. А. Становление выразительности в российском дозвучковом кинематографе: монография. М.: ВГИК, 2013. 311 с.
3. Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. М.: Искусство, 1961. 211 с.
4. Ханжонков А. А. Первые годы русской кинематографии: Воспоминания. М.; Л.: Искусство, 1937. 176 с.
5. Сине-фоно. 1910. № 2. С. 10. Цит. по: Великий Киному: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 65.
6. Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России (фильмографическое описание). М.: Госкиноиздат, 1945. 192 с.
7. «Пиковая дама» П. И. Чайковского: [либретто оперы] / ред. и вст. ст. О. Меликян. М.: Музгиз, 1956. 94 с.
8. Сергеева Т. «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести) / Киноведческие записки. 1999. № 42 [электронный ресурс] // URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/> (дата обращения: 07.04.2020).
9. Ханжонков А. Дореволюционные инсценировки кинопроизведений А. С. Пушкина // Искусство кино. 1937. № 2. С. 39–41.
10. Эдуард Старк (Зигфрид). Сценическая история опер П. И. Чайковского в б. Мариинском театре // П. И. Чайковский на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова (б. Мариинский). [Л.]: Издание ленинградского государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, 1941. С. 17–152.
11. Опера / Москва // Ежегодник императорских театров. Сезон 1891–1892. СПб. 1893. С. 221–234.
12. Балетмейстер Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. СПб: Дмитрий Буланин, 2000. 369 с.
13. Кшесинская М. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 414 с.

REFERENCES

1. Ginzburg S. S. Kinematografiya dorevolucionnoy Rossii. M.: Agraf, 2007. 496 s.
2. Zajceva L. A. Stanovlenie vy`razitel`nosti v rossijskom dozvukovom kinematografe: monografiya. M.: VGIK, 2013. 311 s.
3. Sobolev R. Lyudi i fil`my` russkogo dorevolucionnogo kino. M.: Iskustvo, 1961. 211 s.
4. Xanzhonkov A. A. Pervy`e gody` russkoj kinematografii: Vospominaniya. M.; L.: Iskustvo, 1937. 176 s.

5. Sine-fono. 1910. № 2. S. 10. Cit. po: Velikij Kinemo: Katalog soxranivshixsya igrovy`x fil`mov Rossii (1908–1919). Katalog. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. S. 65.
6. *Vishnevskij V.* Xudozhestvenny`e fil`my` dorevolucionnoj Rossii (fil`mograficheskoe opisanie). M.: Goskinoizdat, 1945. 192 s.
7. «Pikovaya dama» P. I. Chajkovskogo: [libretto opery`] / red. i vst. st. O. Melikyan. M.: Muzgiz, 1956. 94 c.
8. *Sergeeva T.* «Pikovaya dama»: chto snitsya cheloveku... (Iz opy`ta obrashhenij russkix rezhisserov k pushkinskoj povesi) / Kinovedcheskie zapiski. 1999. № 42 [e`lektronny`j resurs] // URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/793/> (data obrashheniya: 07.04.2020).
9. *Xanzhonkov A.* Dorevolucionny`e inscenirovki kinoproizvedenij A. S. Pushkina // Iskusstvo kino. 1937. № 2. C. 39–41.
10. E`duard Stark (Zigfrid). Scenicheskaya istoriya oper P. I. Chajkovskogo v b. Mariinskom teatre // P. I. Chajkovskij na scene teatra opery` i baleta imeni S. M. Kirova (b. Mariinskij). [L.]: Izdanie leningradskogo gosudarstvennogo ordena Lenina akademicheskogo teatra opery` i baleta imeni S. M. Kirova, 1941. S. 17–152.
11. Opera / Moskva // Ezhegodnik imperatorskix teatrov. Sezon 1891–1892. SPb. 1893. S. 221–234.
12. Baletmejster Gorskij: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i. SPb: Dmitrij Bulanin, 2000. 369 s.
13. *Kshesinskaya M.* Vospominaniya. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992. 414 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц.; anna_gru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil., Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru
ORCHID 0000-0003-4014-4722

УДК 792.022

ЭЛЕКТРИЧЕСКОЕ ОСВЕЩЕНИЕ ИМПЕРАТОРСКОГО МАРИИНСКОГО ТЕАТРА

*Петрущенко В. А.*¹

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

Цель статьи — изучение истории создания электрического освещения в Императорском Мариинском театре. Рассмотрены все этапы этого процесса в период с 1884-го по 1917 год. Представлена информация об оборудовании, участниках создания как системы электрического освещения, так и пароводяного отопления театра.

Ключевые слова: Императорский Мариинский театр, электрическое освещение, электростанция, лампы накаливания, паровая машина, динамо-машина, отопление.

ELECTRIC LIGHTING OF THE IMPERIAL MARIINSKY THEATRE

*Petrushchenkov V. A.*¹

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

The purpose of the article is to study the history of electric lighting in the Imperial Mariinsky theatre. All stages of this process in the period from 1884 to 1917 are considered. Information is provided about the equipment and participants in the construction of both the electric lighting system and the steam-water heating system of the theater.

Keywords: the Imperial Mariinsky theatre, electric lighting, power plant, incandescent lamps, steam engine, Dynamo, heating.

В настоящей статье рассматривается важнейший этап создания электрических станций Императорских театров Санкт-Петербурга с 1884-го по 1917 год¹, когда после неудачной попытки английского инженера А. И. Руссо

¹ О начальном этапе создания электрических станций Императорских театров Санкт-Петербурга см. в предыдущей журнальной публикации автора [1].

Министерством Императорского двора² (далее — МИД) было принято решение о строительстве собственных электростанций для каждого театра.

Первым объектом для устройства электрического освещения был выбран Мариинский театр. Поводом послужила необходимость снижения веса большой люстры зрительного зала с газовыми горелками.

Первый этап

В письме от 27 мая 1884 года министр Императорского двора граф Воронцов-Дашков обратился в Морское ведомство с просьбой о содействии в назначении офицеров-электротехников офицерского минного класса и нижних чинов, а также в разрешении использования оборудования и материалов для создания системы электрического освещения в Императорском Мариинском театре [2, ч. А]. Руководство этими работами было возложено на лейтенанта А. И. Смирнова, электротехника МИД, заведующего аналогичными системами в Гатчине и Петергофе. К этим работам министр также просил привлечь капитана 1-го ранга Верховского и лейтенанта Тверитинова. Следовательно, техническое руководство по строительству электростанции и системам электрического освещения Мариинского театра производилось силами и средствами офицерского минного класса.

В процессе проектных работ с мая по июль 1884 года состав оборудования и место его расположения изменялись. Вначале предполагалось использовать один локомобиль мощностью в 25 л. с., две динамо-машины постоянного тока, 60 аккумуляторов, 500 ламп накаливания Эдисона. Размещение электростанции планировалось в специальном здании электростанции театра, устраиваемом в Тюремном переулке во дворе Дома Дирекции.

В одном из документов РГИА [3] мы нашли смету А. И. Смирнова на оборудование, предусмотренное окончательным проектом устройства электрического освещения люстры и ramпы Мариинского театра, а именно: 5 электрических машин; 2 локомобиля мощностью двигателя в 20 л. с.; 600 ламп накаливания; 3 дифференциальные лампы Сименса; реостат для ramпы; коммутаторы для ramпы, люстры и к дифференциальным лампам.

31 июля 1884 года в Мариинском театре состоялось совещание по вопросу создания электрического освещения в театре. В нем приняли участие лейтенант Смирнов, работники Мариинского театра и Контроля МИД, заведующий освещением Панков, механик от завода Сан-Галли. По итогам совещания были приняты следующие решения:

1. поставить в плотницкой мастерской, не делая для этого никаких

² Здесь и далее в названиях организаций и должностей используются заглавные буквы в соответствии с их официальным написанием в документах указанного периода.

- приспособлений, локомотивы и электрические машины;
2. отделить для плотницкой мастерской часть помещений, занимаемых складом декораций³;
 3. снять люстру и поручить г. Волкову (заведующему освещением) переделать ее для установки ламп накаливания с патронами;
 4. устроить скрепление стропильных ферм по смете Сан-Галли;
 5. рампу газовую и устраиваемое электрическое освещение сделать независимыми друг от друга.

Подробное описание событий, технических и организационных деталей этапов этого длительного процесса можно найти в документации четырехтомного архивного дела [2]. Из документов следует, что перечень оборудования, изначально включенного в смету А. И. Смирновым, корректировался в процессе строительства.

В августе заводчику и комиссионеру В. Аккерману в связи со срочностью изготовления на заводах в Англии двух паровых машин компаунд единичной мощностью 20 л. с. с принадлежностями был выплачен аванс в 5000 руб. Фирме «Яблочков и К°» в том же месяце был сформирован заказ на изготовление и поставку кабельной продукции и 610 русских ламп накаливания силой света в 8, 16 и 50 свечей, фирме «Сименс и Гальске» — заказ на 7 динамо-машин⁴ и 3 дифференциальных регулятора Сименса. Интересно, что в деле [2] нет счетов на оплату оборудования и материалов от инженера А. И. Руссо, поступивших в Петербург к августу 1883 года по аннулированному контракту компании «Главного Русского общества электрического освещения и двигателей».

Электрическую люстру и рампу в Мариинском театре смонтировали к началу сентября 1884 года: на старую люстру с газовыми горелками были дополнительно установлены электрические лампы.

Паровые машины с котлами в виде локомотивов английского завода «Рустон, Проктор и К°» были доставлены в Кронштадт пароходом из Гулля (Кингстон-апон-Халл) уже 12 сентября, а к середине октября установлены в нижнем этаже Мариинского театра.

Основные работы по установке оборудования на подготовленные фундаменты, подводу и отводу охлаждающей воды, по электротехнике и электрическому освещению, изготовлению и установке аккумуляторов выполнялись заводом Сан-Галли, фирмами «Яблочков и К°», «Сименс и Гальске». Общая

³ Решения № 1 и 2 касались только что выстроенных помещений в составе здания Мариинского театра.

⁴ Две динамо-машины E14 для 250 ламп в 8 свечей, одна динамо-машина W1 для 140 ламп в 16 свечей, две машины D17.

сумма трат на создание частичного электрического освещения в Мариинском театре составила 34 025 рублей.

*Планы по созданию полного электрического освещения
в Мариинском театре*

В письме от 14 декабря 1884 года на имя министра МИД Директор Императорских театров И. А. Всеволожский в связи с успешным производством опытов электрического освещения в Мариинском театре просит разрешения на скорейшее создание полного электрического освещения всех Императорских театров Петербурга к театральному сезону 1885/86 годов.

Разрешение министра МИД было получено. Исходными данными для определения необходимой электрической мощности каждого здания являлись фактические расходы светильного газа в 1884 году, поставляемого по контракту с Петербургским газовым обществом на период с 1877-го по 1887 год. Контракт на поставку газа предполагал оплату только сожженного газа, поэтому создание электрического освещения не нарушало его условий.

Фирма «Сименс и Гальске», обеспечившая поставку оборудования для системы электроснабжения Мариинского театра, надеялась принять участие в обеспечении электроэнергией других Императорских театров. В письме от 22 февраля 1885 года на имя министра МИД она очередной раз предложила обеспечить электричеством от городских центральных станций, которые она строила по контракту с городскими властями, Александринский и Михайловский театры.

Несмотря на ряд очевидных плюсов в этом предложении, МИД его не принял, вероятно, опасаясь монополизации процесса производства электроэнергии в городе. Кроме того, ранее, 10 февраля 1885 года, силами сотрудников МИД была разработана обширная программа работ по электрическому освещению самих Императорских театров и прочих зданий их Дирекции.

Электрическому освещению подлежали Мариинский и другие Императорские театры и здания вспомогательного назначения.

Для освещения театров и зданий были выбраны лампы накаливания (вольтовые дуги допускались только на сцене и при наружном освещении по указанию Дирекции).

Составление плана расположения электрических источников света было поручено лейтенанту А. И. Смирнову, получившему в связи с этим заданием от архитекторов, режиссеров и представителей монтажной части театров ведомости расположения газовых горелок, планы зданий.

Для размещения двигателей с паровыми котлами и динамо-машин в Мариинском театре потребовалось расширить помещения для машин, установленных в 1884 году, за счет пристройки в сторону Торгового моста.

Одна проблема (замены газового освещения) в Мариинском театре оказалась тесно связанной с другой: в связи со снижением теплопоступлений от осветительных приборов уменьшилось отопление сцены, уборных и коридоров для публики. Поэтому возникла необходимость в реконструкции системы отопления и установке приборов отопления в новых помещениях.

Взамен вытяжных вентиляционных труб для газовых люстр зрительных залов необходимо было устроить вытяжные системы, в том числе с искусственной тягой.

План размещения осветительных приборов был представлен лейтенантом А. И. Смирновым на утверждение Директору к 5 марта 1885 года; подробный проект и смета по технической части освещения с оценкой стоимости эксплуатации — к 20 марта. В Мариинском театре все работы должны были быть закончены к 20 августа.

Одновременно с проектно-сметной документацией лейтенант Смирнов должен был представить свои соображения о выборе видов двигателей паровых и газовых для динамо-машин; необходимом для обслуживания электрического освещения штате работников; правилах эксплуатации и способах управления сценическим освещением.

В 1885 году выполнялся переход на полное освещение электричеством Мариинского театра. Два паровых котла были заказаны Металлическому заводу, динамо-машины и электротехническое оборудование — фирмам Эдисона, Сименса и Шуккерта (представители — Малиссон и Цейтшель), две паровые машины системы компаунд с конденсаторами единичной мощностью по 40 л. с. — заводу «Крейтон и К°» в г. Або (Турку), лампы накаливания — фирме «Яблочков и К°». Монтаж и обвязка машин по пару и воде выполнялись заводом Сан-Галли. Общая смета на дополнительное оборудование от 14 мая 1885 года составила 94 800 руб. Оборудование начало прибывать в театр к концу лета. Завершить работы в плановые сроки не удалось: заводы-поставщики заплатили штрафы за задержки в поставках оборудования.

Общая мощность 9 рабочих динамо-машин составила 280 л. с., 2 дополнительные динамо-машины обеспечивали резервирование. Число ламп накаливания возросло до 1922 штук, дуговых ламп для наружного освещения и сцены — до 26. В 1886 году был сделан заказ на лампы Эдисона и Свана, которые оказались более надежными в работе, чем лампы накаливания российского производства.

Новое оборудование электростанции было размещено в помещении бывшей столярной мастерской, в нижней части нового здания, возводимого на запасном театральном дворе со стороны Торгового моста. Для паровых котлов было выстроено одноэтажное здание с кирпичной дымовой трубой. Впоследствии для служебных помещений станции и кладовых были пере-

строены свободные подвальные помещения здания театра.

Процесс строительства полной системы электрического освещения Мариинского театра растянулся до 1888 года.

В 1880–90-е годы Мариинский театр неоднократно реконструировался. Так, в 1885 году главный архитектор Императорских театров В. А. Шретер пристроил к левому крылу здания Мариинского театра трехэтажный корпус для театральных мастерских, репетиционных залов, электростанции и котельной, упомянутый выше, в том числе и потому, что на сцену «Мариинки» была перенесена большая часть спектаклей закрывшегося Большого (Каменного) театра.

Ведомости от 7 мая 1887 года содержат сведения о том, что в театре, помимо основных работ по электрическому освещению, были проведены и дополнительные: устройство водоснабжения из Крюкова канала для холодильников паровых машин; приобретение и установка резервной динамо-машины для внутреннего освещения театральных помещений; прокладка паропроводов свежего пара от больших паровых котлов к локомотивам; устройство систем вентиляции машинных помещений; проведение текущего ремонта паровых машин и машинных отделений; завершение установки бра и кронштейнов; увеличение числа вольтовых дуг на сцене; общий ремонт электрической проводки и ламп; внесение изменений в регулировку ламп сцены⁵. В феврале 1889 года на электрической станции Мариинского театра производился осмотр паровой турбины Парсонса [4].

В ночь с 16 на 17 августа 1890 года в Петербурге случилось сильное наводнение. Вода затопила машинное и котельное отделения электростанции театра, уровень воды составил 1,4 м. Размыло нижнюю часть дымоходов котлов, произошла просадка фундамента одного из них. В связи с затоплением разрушился главный паропровод свежего пара, промокли передаточные ремни, обмотки якорей и электромагнитов динамо-машин, произошло короткое замыкание. Однако три недели спустя все повреждения были устранены.

Реконструкция Мариинского театра в период с 1893-го по 1897 год

Вопрос о срочной реконструкции здания Мариинского театра, в том числе его систем электрического освещения, а также парового и пароводяного отопления и вентиляции очередной раз встал в конце 1893 года [5–9]. С 1894-го по 1897 год строительные работы были исполнены по генеральному подряду инженером полковником Н. В. Смирновым.

Николай Васильевич Смирнов (рис. 1) родился 1 апреля 1851 года в Воронежской губернии в дворянской семье. Воспитывался в 3-м Военном

⁵ Общие затраты по ведомости работ составили 18 960 руб.



Рис. 1. Смирнов Николай Васильевич
(1851–1925)

Александровском училище в Москве. Окончил курс наук в Николаевской инженерной академии в Петербурге (Инженерный замок). На военной службе Смирнов выполнял инженерные строительные работы, после 1892-го ушел в отставку в чине полковника. В период с 1 февраля 1884 по 1 января 1890 года исполнял обязанности архитектора Петербургских военно-учебных заведений⁶.

В Мариинском театре с 1894-го по 1897 год Смирнов провел целый комплекс мероприятий по реконструкции здания, включающий: устройство металлических стропил над сценой и зрительным залом; пристройку и надстройку помещений с увеличением площадей фойе, количества лестниц и входных дверей, металлической

сцены; изменение фасада; реконструкцию систем отопления, вентиляции, электрического освещения. Фактически были выполнены работы, запланированные в 1884 году. Несмотря на длительный период выполнения строительных работ спектакли возобновились уже осенью 1894-го.

Работы по реконструкции системы электрического освещения Мариинского театра в 1894–1897 годах

Переустройство электрического освещения театра, в том числе электростанции театра, выполнялось на подряде Б. А. Цейтшелем [5–7].

Вместо корнваллийских газотрубных котлов с большой водовместимостью были установлены три новых, более безопасных водотрубных котла с единичной площадью теплообмена 205 м². Пар от котлов использовался для работы паровых машин и для системы отопления театра. Для дежурного освещения была установлена новая вертикальная паровая машина системы компаунд в комплекте со старой динамо-машиной. Старые паровые машины были отремонтированы. Два локомобиля, постоянно работавшие на станции до 1894 года, были исключены из состава оборудования станции и переданы

⁶ Более подробно о строительной деятельности Н. В. Смирнова с начала 1880-х годов см. в: [10].

для использования на электростанции Михайловского театра.

В 1894 году из множества старых динамо-машин была оставлена лишь одна большая; вместо пяти малых были установлены две больших машины системы Шуккерта. Трансмиссионный вал с многочисленными ремнями и подшипниками был заменен на непосредственное присоединение двигателей к динамо-машинам.

В результате реконструкции по данным на 1900 год общая мощность трех паровых машин составила 450 л. с. На станции остались три крупные динамо-машины постоянного тока. Потребителями являлись 4500 ламп накаливания, 18 дуговых ламп, один двигатель мощностью 2 кВт [8].

Н. В. Смирнов дал следующее описание системы отопления театра до реконструкции: «В настоящее время Мариинский театр нагревается пароводяным отоплением; пар получается от паровых котлов электрической станции и нагревает воду в пароводяных аппаратах; всех аппаратов 7; по незначительности их размеров при каждом из 5 аппаратов имеется железный чан, а при 2-х роль чанов исполняют обыкновенные водогрейные цилиндрические котлы, имеющие кирпичную отделку и самостоятельные топки для каменного угля и дров. Аппараты, чаны, котлы, водогрейные трубы и нагревательные комнатные приборы разного рода вполне удовлетворяют до настоящего времени потребности театра в отоплении и подлежали бы сами по себе лишь ремонтным исправлениям» [5].

По современной терминологии, вероятно, первые 5 аппаратов были емкостными нагревателями смесительного типа, в которых нагрев воды производился за счет конденсации пара в ее объеме. Другие 2 аппарата являлись водогрейными котлами с естественной циркуляцией в контуре отопления, где вместо греющего теплоносителя пара использовались дымовые газы, образующиеся при сгорании угля или дров.

Работы по реконструкции системы отопления свелись к появлению емкостных теплообменников с паровыми нагревательными спиралями. Нагреваемая в них вода подавалась за счет естественной конвекции в приборы отопления в виде круглых батарей для сцены и больших залов и в плоские батареи для фойе и парадных лестниц. Использовались также печи с фундаментом и без него.

На рис. 2 показан Мариинский театр с пристройками. Слева видны две кирпичные дымовые трубы новой котельной и машинного зала с локомотивами.

Реконструкция станции Мариинского театра в 1911 году

В 1910 году после перехода электростанции Михайловского театра в режим совместной выработки электрической и тепловой энергии стали очевидными недостатки устаревшей физически и морально электростанции



Рис. 2. Вид на Мариинский театр в 1913 году

Мариинского театра. С целью предупреждения проблем в ее работе Дирекция Императорских театров в этом же году в срочном порядке создала Комиссию в составе специалистов службы Контроля и заведующих электростанций театров, в том числе: Н. П. Мельникова, П. Е. Воскобойникова, Н. В. Попова, Ф. Ф. Семирадского. В ее заседаниях был поставлен вопрос об обновлении оборудования электростанции Мариинского театра [11].

Основная работа Комиссии была направлена на повышение эффективности энергоснабжения Мариинского театра при капитальной перестройке существующего энергоисточника. Были рассмотрены следующие варианты: полная передача электроснабжения городским станциям от электрических сетей переменного тока высокого напряжения; комбинированная выработка электрической и тепловой энергии с помощью новых паровых двигателей и паровых котлов (теплофикация при вводе в работу нового оборудования); применение двигателей внутреннего сгорания.

В результате сравнительного анализа совокупности показателей для каждого варианта Управляющий Контролем МИД принял решение о выборе варианта с комбинированным производством электрической и тепловой энергии при использовании новых паровых котлов и паровых турбогенераторов Парсонса. С целью экономии строительство велось в течение двух лет, в на-

чале — с рабочим составом нового оборудования. Уже в конце 1911 года новая станция была введена в эксплуатацию.

Были разработаны Технические условия на поставку и установку двух паровых турбогенераторов постоянного тока на основе конденсационных паровых турбин Парсонса [12]. В них предполагалась установка двух турбогенераторов единичной мощностью 100 кВт, работающих на свежем паре давлением 12 ати, температурой 300 °С, постоянный ток напряжением 110 В. Работа турбин предусматривается при вакууме в конденсаторе в диапазоне 0,05–0,45 ата. Предполагалось, что вводимые паровые турбогенераторы общей мощностью 200 кВт будут нести основную нагрузку, имеющиеся паровые машины — их резервировать. Три новых паровых котла, два рабочих, один резервный должны обеспечить электрическую нагрузку до 160 кВт и отопительную нагрузку здания театра величиной 0,55 Гкал/ч. Для нового оборудования предполагались строительство здания машинного зала с фундаментами под три турбогенератора, надстройка здания существующей котельной с установкой трех паровых котлов, создание новой системы отопления театра с механической циркуляцией горячей воды. Срок поставки оборудования был установлен 15.04.1911 г., окончание монтажа — 15.08.1911 г.

Технические условия предполагали установку двух поверхностных конденсаторов с $F=60 \text{ м}^2$ каждый (с трубчатыми решетками, стальным корпусом, медными трубками, патрубками и арматурой), двух центробежных насосов с электроприводом производительностью $55 \text{ м}^3/\text{ч}$, двух конденсатно-воздушных насосов.

Были предусмотрены два режима работы конденсационного устройства. Конденсатор турбины мог обеспечивать давление пара 0,05 ата при охлаждении выхлопного пара водой температурой порядка 10 °С, поступающей из колодца в Крюковом канале. Подогретая в конденсаторе вода отводится в этот же канал. Возможен вариант организации циркуляции охлаждающей воды через конденсаторы этими же насосами для отпуска тепла системе отопления театра. В этом случае температура нагретой воды после конденсатора 65 °С, давление воды на входе в конденсатор 4,75 ата, на выходе — 3,5 ата, давление пара в конденсаторе 0,45 ата, температура пара 78 °С. Пар в конденсатор поступает либо с выхлопа паровой турбины, либо через байпасную линию с дроссельным клапаном, обеспечивающим дросселирование от 12 ата до 0,1 ата. Схема позволяет обеспечивать работу каждой турбины с конденсатором на свою систему охлаждения: воды из канала или из системы отопления.

Новая электростанция Мариинского театра была выстроена в 1912 году АО «Артур Коппель» по IV варианту. Проект станции и системы отопления был выполнен техником Кабинета ЕИВ инженером Н. П. Мельниковым, который в 1911 году руководил работой по созданию систем отопления и вен-

тиляции Михайловского театра с использованием тепловой энергии потока воды, охлаждающей выхлопной пар паровых машин в поверхностном конденсаторе. На этом объекте была впервые в России применена насосная циркуляция в системах отопления и вентиляции.

Следует отметить, что практически в это же время, в период с 1911-го по 1912 год, по проекту инженера Н. П. Мельникова была создана система отопления, а к 1914 году и система вентиляции ряда зданий Зимнего дворца, получающих тепло от дворцовой электростанции, переведенной в режим комбинированной выработки электрической и тепловой энергии [13]. Конденсационная установка, распределительная доска горячего водяного теплоносителя, циркуляционные насосы, конденсатные насосы выполнялись АО «Артур Коппель», системы отопления и вентиляции — Русским Обществом Машиностроительного завода «Братья Кертинг». Те же фирмы накануне выполняли аналогичные работы в системе теплоснабжения Михайловского театра. В трубчатый конденсатор поверхностного типа подавался пар с выхлопа паровых машин. При необходимости добавлялся редуцированный пар от котлов, что позволяло изменять температуру подаваемого теплоносителя и обеспечивать тепловую нагрузку практически независимо от электрической нагрузки станции. Вероятно, аналогичная система была применена и на новой электростанции Мариинского театра с той разницей, что вместо паровых поршневых машин были установлены паровые турбины Парсонса.

Несмотря на проблемы с освоением нового оборудования, отчетные данные последующих лет показали, что станция обеспечивала электрической энергией Мариинский театр. Из отчетных данных за 1914 год следует, что в период с сентября по декабрь отопление Мариинского театра производилось горячей водой от конденсаторов паровых турбин [15].

Электроснабжение здания Мариинского театра и зданий Дирекции в этом районе до 1917 года

Основным поставщиком электроэнергии Мариинского театра была собственная электростанция, эксплуатация которой производилась хозяйственным способом.

Интересно отметить, что в период с 1913-го по 1917 год электроэнергия для дежурного освещения Мариинского театра и для основного освещения зданий Дирекции театра в Тюремном переулке при средней общей мощности за осветительный период порядка 10 кВт поставлялась от электростанции Петербургского (с 1914-го — Петроградского) Исправительного Арестантского отделения, находящейся по адресу Офицерская ул., 29, на территории Литовского замка — всего несколько сотен метров от потребителя.

При электростанции Мариинского театра работала снеготаялка. Греющим

агентом был пар от паровых котлов после его редуцирования в дроссельном клапане. По отчетным данным отдельных лет в снеготаялке Мариинского театра было растоплено 679 возов снега в 1910 году, 368 — в 1913-м, 442 воза в 1914 году.

Выводы:

1. Мариинский театр был первым театром в России, где в короткое время было создано полное электрическое освещение сцены и всех помещений театра.
2. На протяжении всего времени существования собственного энергоисточника театра происходило его постоянное расширение и повышение эффективности осветительных приборов, регуляторов сцены, типов паровых двигателей, паровых котлов, динамо-машин, систем пароводяного отопления и вентиляции.
3. Применение современного оборудования, совместного производства электрической и тепловой энергии позволяло иметь не только экономичную энергетику, но и служило примером для других театров страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петрущенко В. А. Устройство электрического освещения в Императорских театрах Санкт-Петербурга в XIX веке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3. С. 99.
2. Дело Контроля Министерства Императорского Двора об электрическом освещении Мариинского театра // РГИА. Ф. 482. Оп. 2 (767 / 1943). № 11. Ч. А, Б, В, Г. 679 л.
3. 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.
4. Об осмотре паровой турбины в Мариинском театре. 1889 г. // РГИА. Ф. 497 Оп. 9. Д. 1563.
5. О заключении контракта с инженером Смирновым на перестройку Мариинского театра. 1.10.1894–1.10.1897 // РГИА. Ф. 497. Оп. 9. Д. 44.
6. Перестройка Мариинского театра // Неделя строителя. 1894. № 25. С. 119–120.
7. Ефимов А. А. Роль министерства Императорского двора в формировании облика Санкт-Петербурга XIX века: дис. ... канд. ист. наук. СПб. 2014.
8. Тонков Р. Р. Электрические станции в С.-Петербурге. Составлено по распоряжению С.-Петербургского градоначальника ген.-лейт. Н. В. Клейгельса. СПб.: Тип. СПб. Градоначальства, 1900. 59 с.
9. О перестройках Мариинского театра и установок электрического освещения Михайловского театра // РГИА. Ф. 497 Оп. 3 (137 / 2487). Д. 8.

10. Кирикова Л. А., Кириков Б. М. Забытое имя // Краеведческие записки: исследования и материалы / Гос. музей истории СПб. Вып. 2: Петропавловский собор и Велико-княжеская усыпальница. 1994. С. 264–271.
11. Об образовании Комиссии для всестороннего обследования электрических станций и для выработки соображений о капитальном переустройстве таковых // РГИА. Ф. 482. Оп. 3 (227 / 2844) Д. 48.
12. Проект по устройству электрической станции Мариинского театра // РГИА. Ф. 497. Оп. 18 Д. 736.
13. Визнер Е. Ф. История отопления и электроснабжения зданий Эрмитажа. Как это было. СПб.: Изд-во «Арка», 2019. 724 с.
14. По выяснению вопросов об удовлетворительности и надежности оборудования электростанции Мариинского театра, а также правильности ее технического устройства // РГИА. Ф. 482. Оп. 3 (232 / 2855). Д. 28.
15. Отчеты по электрической станции Мариинского театра 1914 г. // РГИА. Ф. 497. Оп. 9. Д. 1430 б.

REFERENCES

1. *Petrushhenkov V. A. Ustrojstvo e`lektricheskogo osveshheniya v Imperatorskix teatrax Sankt-Peterburga v XIX veke // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020. № 3. S. 99.*
2. Delo Kontrolya Ministerstva Imperatorskogo Dvora ob e`lektricheskom osveshhenii Mariinskogo teatra // RGIА. F. 482. Op. 2 (767 / 1943). № 11. Ch. A, B, V, G. 679 l.
3. Ob osvidetel`stvovanii zdanij Imperatorskix Bol`shogo i Mariinskogo teatrov v Sankt-Peterburge i ob ustrojstve v poslednem e`lektricheskogo osveshheniya // RGIА. F. 482. Op. 3 (134/2468). D 67.
4. Ob osmotre parovoj turbiny` v Mariinskom teatre. 1889 g. // RGIА. F. 497 Op. 9. D. 1563.
5. O zaklyuchenii kontrakta s inzhenerom Smirnovy`m na perestrojku Mariinskogo teatra. 1.10.1894–1.10.1897 // RGIА. F. 497. Op. 9. D 44.
6. Perestrojka Mariinskogo teatra // Nedelya stroitelya. 1894 № 25. S. 119–120.
7. *Efimov A. A. Rol` ministerstva Imperatorskogo dvora v formirovanii oblika Sankt-Peterburga XIX veka: dis. ... kand. ist. nauk. SPb. 2014.*
8. *Tonkov R. R. E`lektricheskie stancii v S.-Peterburge. Sostavleno po rasporyazheniyu S.-Peterburgskogo gradonachal`nika gen.-lejt. N. V. Klejgel`sa. SPb.: Tip. SPb. Gradonachal`stva, 1900. 59 s.*
9. O perestrojkax Mariinskogo teatra i ustanovok e`lektricheskogo osveshheniya Mi-xajlovskogo teatra // RGIА. F. 497 Op. 3 (137 / 2487). D. 8.
10. *Kirikova L. A., Kirikov B. M. Zaby`toe imya // Kraevedcheskie zapiski: issledovaniya i materialy` / Gos. muzej istorii SPb. Vy`p. 2: Petropavlovskij sobor i Velikok-*

nyazheskaya usy`pal`nicza. 1994. S. 264-271.

11. Ob obrazovanii Komissii dlya vsestoronnego obsledovaniya e`lektricheskix stancij i dlya vy`rabotki soobrazhenij o kapital`nom pereustrojstve takovy`x // RGIA. F. 482. Op. 3 (227 / 2844). D. 48.
12. Proekt po ustrojstvu e`lektricheskoy stancii Mariinskogo teatra // RGIA. F. 497. Op. 18. D. 736.
13. Vizner E. F. Istoriya otopleniya i e`lektrosnabzheniya zdaniy E`rmitazha. Kak e`to by`lo. SPb.: Izd-vo «Arka», 2019. 724 s.
14. Po vy`yasneniyu voprosov ob udovletvoritel`nosti i nadezhnosti oborudovaniya e`lektrostancii Mariinskogo teatra, a takzhe pravil`nosti ee texnicheskogo ustrojstva // RGIA. F. 482. Op. 3(232 / 2855). D. 28.
15. Otchety` po e`lektricheskoy stancii Mariinskogo teatra 1914 g. // RGIA. F. 497. Op. 9. D. 1430 b.

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

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 793

МОСКОВСКИЕ «ЖИЗЕЛИ»

По материалам конференции “Hommage à Petipa” 11-12 марта 2020 года

*Майнице В.*¹

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

В статье анализируются и сопоставляются четыре редакции балета «Жизель», осуществленные в Большом театре в 1944, 1987, 1997, 2019 годах. Их постановщиками были выдающиеся хореографы Леонид Лавровский, Юрий Григорович, Владимир Васильев, Алексей Ратманский. Каждый из них по-своему пытался обновить старинный балет.

Особое внимание уделяется постановке А. Ратманского, премьера которой состоялась в 2019 году. Хореограф попытался вернуться к первому парижскому либретто балета 1841 года, восстановить, или заново сочинить важные утраченные фрагменты — игровые мизансцены, фугу вилис и т. д. В своей работе он использовал хореографические нотации XIX – начала XX века, включая записи и графические зарисовки Анри Жюстамана, Павла Гердта, Николая Сергеева, архивные документы, изо-, фото- и видеоматериалы. Анализ «Жизели» Ратманского дан в контексте его предыдущих реконструкций балетов «Пахита», «Лебединое озеро», «Спящая красавица».

Ключевые слова: балет «Жизель», балет Большого театра, Леонид Лавровский, Юрий Григорович, Владимир Васильев, Алексей Ратманский, хореографические записи и зарисовки Анри Жюстамана, нотация Николая Сергеева, реконструкции старинных балетов.

MOSCOW “GISELS”

*Mainiece V.*¹

¹ Institute of Modern Art, 27 A, Novozavodskaya, St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The author of this article analyses the four recent productions of the

ballet “Giselle” at the Bolshoi theatre (1944, 1987, 1997 and 2019). They were produced by the outstanding choreographers Leonid Lavrovsky, Yuri Grigorovich, Vladimir Vassiliev and Alexey Ratmansky. Each tried to renew this old ballet in his own way. Particular attention is paid to Ratmansky.

Ratmansky has tried to return to the first libretto of this ballet — the one of 1841 — to restore or recompose the important lost fragments — the games, the fugue etc. In his work he used the choreographic notations of the 19th and the early 20th centuries (notes and graphic sketches by Henri Justamant, Pavel Gerdt, Nikolay Sergeyev, archive documents, iso-, photo- and video materials. Ratmansky’s analysis of “Giselle” is given in the context of his previous reconstructions (“Paquita”, “Swan Lake”, “Sleeping Beauty”).

Keywords: ballet “Giselle”, Ballet of the Bolshoi Theater, Leonid Lavrovsky, Yuri Grigorovich, Vladimir Vasiliev, Alexei Ratmansky, choreographic notation and sketches of Henri Justamant, notation by Nikolai Sergeyev, reconstructions of the old ballets.

Неспроста говорят: «То густо, то пусто». Некоторые театры годами мечтают поставить «Жизель». А в Большом их сейчас три! Притом все они вполне традиционные, а не, скажем, классическая и современная версии, как было в Парижской опере, когда, в театре параллельно с признанным шедевром шла постановка Матса Эка. При желании можно смотреть, сравнивать, познавать, что произошло с этой «балетной мифологемой» за прошедшее со дня парижской премьеры (с 1841 года) время.

Мирно уживаться в одном театре московские «Жизели» не собираются. При появлении в репертуаре редакции Алексея Ратманского (2019, ноябрь) одна из них, а именно редакция Владимира Васильева, скорее всего, навсегда исчезнет с афиши театра.

Почему возник такой уникальный, почти анекдотичный случай? Он весьма типичен для богатого и щедрого Большого театра. Было время, когда в театре шло два «Лебединых озера» (А. Горского – А. Мессерера и Ю. Григоровича). Теперь идут одновременно две балетные постановки «Ромео и Джульетты» (Ю. Григоровича и А. Ратманского). Все перечисленные редакции — классические и абсолютно традиционные, в чем-то дублирующие друг друга.

Так случилось и с ныне существующими тремя «Жизелями», в которых гораздо больше общего, чем самобытного. По послевоенным сценическим редакциям «Жизели» можно даже проследить отдельные этапы истории балета Большого театра. В этом плане «Жизель» — очень показательный балет.

Немного фактов из послевоенной истории этих московских «Жизелей». С 1944 года в Большом шла очень удачная редакция Леонида Лавровского,

признанная одной из лучших в мире. Это была первая работа хореографа Лавровского в московском Большом. Став главным балетмейстером главного театра страны, он тщательно перенес в Москву хорошо известный ему вариант Кировского театра. Жизель должна была танцевать Галина Уланова, также приглашенная в Москву. Слегка подредактировав старинный балет, хореограф заново поставил характерные крестьянские танцы в первом действии, укрепил режиссуру спектакля, подобрал другие вариации для вставного (Крестьянского) па де де, изменил финал первого действия (граф оставался у тела умершей Жизели)...

Эта абсолютно правоверная «Жизель» при постановке неожиданно подверглась нападкам со стороны идеологического сектора ЦК КПСС. «Нельзя допускать, чтобы в годы войны покойницы вылезали из могил и танцевали на первой сцене страны!», — возмущались партийные руководители культуры, обсуждая спектакль. Бедному Лавровскому, никак не ожидавшему такой идеологический пассаж, не без труда, при поддержке сверху, удалось отстоять, выпустить и спасти великий романтический балет от гнева партийных идеологов. Впоследствии в этом балете блистали Галина Уланова, Наталия Бессмертнова, Екатерина Максимова, Людмила Семеняка...

Более 40 лет «Жизель» в редакции Лавровского считалась украшением московской сцены. Ее видели и любили во всем мире. За прошедшие десятилетия она не устарела, не потеряла свою красоту и художественную ценность.

Исчезла она в конце 1980-х годов. Почему? Все очень просто. Переделав многие классические балеты, в 1987 году главный балетмейстер театра Юрий Григорович решил показать свой вариант шедевра в новом художественном оформлении Симона Вирсаладзе. Символично, что «Жизель», балет о вечной любви и тайнах смерти, о мистике и встрече «по ту сторону добра и зла», — их последняя совместная работа, «лебединая песня» этого гениального союза хореографа и художника.

Чем же примечательна их «Жизель»? Особенно — ничем. Она более чем традиционна. Постановщики не посягали на достижения и истины, этические и эстетические ценности, накопленные за длинную сценическую биографию балета. Тут все, как в других версиях классических балетов Юрия Григоровича. Сохранена вся традиционная хореография. Почти сведен на нет характерный танец. На пальцах танцуют все — подружки, крестьянки, вилисы, Жизель, Мирта. Слегка обогатилась танцами партия лесничего Ганса. Но характеры персонажей остались прежними. На месте и все хрестоматийные мизансцены. Разве что в первом действии появился намек на праздник уборки винограда: верхом на бочке выносили маленького Вакха, который лихо размахивал кружкой. Ритмично припадая, в полутанце на сцене появлялись охотники и слуги герцога. Несколько историко-бытовых па было в выходе свиты герцо-

га. Невесту графа Батильду теперь исполняла не самая красивая и надменная балетная пенсионерка, как прежде, а более молодая, привлекательная особа. До того в театре шутили: «вполне понятно, почему граф сбежал от такой невесты к прелестной, наивной крестьянке»!

Постепенно из балета исчезли важные романтические «технические чудеса» — полеты, скольжение Мирты по глади озера, появление из могил предводительницы вилис и Жизели. Жизель часто просто выбегала из кулис, чтобы стать у могильного креста (люк в наш век высоких технологий не работал, а на Новой сцене театра его сделать было технически сложно). Никто не задумывался, что он так нужен!

Декорации С. Вирсаладзе были минималистскими и прозрачными, выполненными в бледной осенней гамме. В «Жизели» поблекла столь яркая цветовая палитра этого тонкого художника-колориста. Да и его жизнь подходила к концу, что невольно сказалось на оформлении этого балета, повествующего о тайнах жизни и смерти.

Ровно 10 лет шла редакция Юрия Григоровича в Большом. Она исчезла вскоре после ухода хореографа из театра в 1995 году. Новый директор Большого Владимир Васильев снял ее с репертуара в 1997 году и тут же поспешил показать свою, с роскошными костюмами французского кутюрье Юбера де Живанши, хотя в бедные 1990-е, когда нечем было платить артистам, эта показная роскошь казалась неуместной. Броские, стильные и штучные костюмы, созданные, скорее, для подиума, чем для сцены, абсолютно выпадали из привычного для России романтического колорита балета. Один за другим они постепенно исчезли.

Непривычным по цвету был и наряд Жизели. Ярко-жёлтая юбка, бордово-красноватый бархатный лиф напоминали цвета золотой осени, когда происходит действие балета.

У графа Альберта появился столь стильный и изысканный костюм «под крестьянина», что только слепой или сумасшедший с первого выхода не узнавал в нем аристократа или художника — романтика на пленэре.

На редакцию сильно повлияли личные мечты и пристрастия великого танцовщика Владимира Васильева. Оказалось, что в юности Васильев мечтал танцевать вовсе не графа Альберта, что успешно делал многие годы в постановке Леонида Лавровского, а... лесничего Ганса (!), о чем теперь рассказывал в разных интервью. Именно Ганса он наделил положительной характеристикой, более щедрыми сольными танцами демихарактерного плана как в первом, так и во втором действиях балета. Ганс искренне любил Жизель, глубоко переживал ее отказ, был глубоко потрясен ее гибелью, страстно умолял вилис о пощаде. Он казался более симпатичным и человечным, чем легкомысленный красавчик Альберт, которого на премьере танцевали самые обаятельные

премьеры Большого — Сергей Филин и Николай Цискаридзе. Такой подход к шедевру внес ощутимые изменения в привычную драматургию балета.

Альберту достались не только роскошные наряды, но и новые виртуозные танцы. В первом действии хореограф расширил соло графа. Во второй его части даже появились весьма неуместные двойные ассамбле по кругу в медленном темпе. Васильев — танцовщик, жадный до технических трюков, исполняя партию, сам часто вставлял не очень уместные сложные элементы в вариации и коды второго действия.

В том же русле он переделал и финал балета. После исчезновения Жизели лирически-просветленный игровой эпизод хореограф заменил ничем не оправданным, бурным, очень «васильевским» танцевальным монологом. Буквально срываясь с места, в буйной коде, где были и вихревые шене, и жете ан турнан по кругу, Альберт выражал свое горе, падая на колени в конце этого «взрыва отчаяния»...

Чуть грубоватые народные пляски, заново сочиненные в пику Григоровичу, танцевали крестьяне. Традиционное вставное Крестьянское па де де влюбленной пары в канун их свадьбы было переделано в сложное, но безликое *pas de huit* четырех пар друзей и подруг Жизели. Зачем такие перемены? Ответ хореографа был обескураживающе простым: чтобы молодым ребятам было что танцевать! Благодарная молодежь действительно очень старалась!

Мало изменилась партия Жизели. Ее быстро и весьма сумбурно выбирали королевой праздника уборки винограда, поднимали на повозку. Она даже надевала веночек из ярких полевых цветов!

Жизель на второй премьере трогательно танцевала совсем юная любимица Владимира Васильева и Екатерины Максимовой Светлана Лункина. Ей было всего 17 лет! Она была мила, трогательно наивна, но до балеринского прочтения партии, балеринских танцев ей тогда было далеко.

Удивительно красивым, изысканным, темпераментным графом Альбертом предстал Николай Цискаридзе. Смерть Жизели открывала перед ним «духовную вертикаль», иные ценности и измерения, о существовании которых беспечный, влюбчивый юноша даже не подозревал. Благодаря Цискаридзе в балете неожиданно появилась религиозная христианская тема, которой в советские годы по понятным причинам быть не могло, хотя она изначально присутствовала в парижской премьере, как важная составляющая в драматургии балета. В бархатном берете, украшенном траурным пером «плерёз», с крестом на груди и белыми розами в руках, погруженный в глубокое созерцание, медленно шел к могиле духовно повзрослевший и прозревший граф. Вопреки желанию постановщика, именно он оказался в Большом центральной фигурой новой редакции «Жизели». Подтверждение тому — «Золотая маска», которую за роль графа Альберта получил Николай Циска-

ридзе — лучший принц своего поколения.

Пряничными, резными и белесыми были декорации Сергея Бархина, придавшие спектаклю некую игрушечность и несерьезность. Во втором действии с колосников даже свисали какие-то помпончики, подчеркивающие, что все происходящее — старинный театр.

«Жизель» Владимира Васильева — противоречивый, тяготеющий к пасторали спектакль, в котором актеры, тем не менее, играли настоящую романтическую драму. Эта редакция сохранилась в репертуаре даже после ухода Васильева из театра.

В начале 2000-х годов вместе с Григоровичем в Большой вернулась и его «Жизель». Порой наличие в репертуаре театра двух «Жизелей» было выгодно и удобно. Пока одна «Жизель» путешествовала по миру, участвуя в длительных гастролях, другая благополучно исполнялась в Большом. Существенной разницы между ними не было. Да и оба мастера — Григорович и Васильев — не могли пожаловаться на плохое к себе отношение. Все было тихо и мирно, как положено в благородном семействе!

И тут — гром с ясного неба. В балетных планах на сезон 2019/2020 годов была заявлена «третья Жизель» в редакции Алексея Ратманского. Пасаж неожиданный, но легко объяснимый. В Большом любят Ратманского. А художественный руководитель балета Махар Вазиев, занимая аналогичную должность в миланском театре «Ла Скала», лично способствовал появлению на итальянской сцене новых версий «Спящей красавицы» и «Лебединого озера» в редакции Алексея Ратманского. В Мюнхене Ратманский поставил «Пахиту», в Берлине — «Баядерку». Опираясь на записи Николая Сергеева, другие исторические источники, хореограф показал свои варианты классических шедевров, близкие (с его точки зрения) к спектаклям рубежа XIX–XX веков.

Для меня эти редакции Ратманского, без сомнения, представляют большой интерес. Но в репертуаре театров, где они появились или были перенесены (Американский балетный театр, Балет Цюриха, Милана, Мюнхена), они не удержались по вполне понятным причинам. Любопытные для специалистов, зрительских симпатий они не завоевали. В Милане «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро» Алексея Ратманского вскоре заменили более привычными для Запада редакциями Рудольфа Нуреева...

На реставрацию, точнее, создание собственных вариантов старинных балетов, Алексея Ратманского подтолкнул его одноклассник и друг Юрий Бурлака, сейчас — один из крупнейших в мире «архивариусов от балета». В Большом они вместе поставили огромный «Корсар», восстановив, по возможности, «Оживленный сад» Мариуса Петипа и заново сочинив третье действие («Свадьбу паши»). При Ратманском, художественном руководителе балета Большого, была задумана и «Эсмеральда», где Бурлака возобновлял

старые шедевры, а Василий Медведев сочинял новые танцевальные сцены. Пестрый по хореографии балет пользовался любовью зрителей и исполнителей, но не нынешнего руководства Большого. Этот паритет незаслуженно выпал из репертуара.

Обосновавшись в Америке, Ратманский серьезно занялся историей балета, начал тщательно изучать известные записи старинной хореографии, включая гарвардский архив Николая Сергеева [1], другие исторические источники и документы. Он хорошо знаком с работами американского музыковеда и исследователя старой хореографии Дага Фаллингтона. Свои опыты в области реконструкций Фаллингтон регулярно показывал в нью-йоркском центре Гуггенхайма. Расшифровав сергеевские записи, он разучивал этот хореографический текст с танцовщиками. После показа реставраций, для сравнения, демонстрировались наиболее достоверные современные редакции отдельных известных номеров и па де де. Показы Фаллингтон сопровождал интересными лекциями и рассказами. Впечатляющее, поучительное зрелище, интересное и публике, и профессионалам... [2–7].

Поначалу с рвением неопита Ратманский попытался не только расшифровать танцевальный текст по записям Сергеева, но и возродить старинную, давно позабытую манеру танцевания, как он ее понимал (с современной точки зрения — непрофессиональную и небрежную, без надлежащей выворотности, с недотянутыми стопами и висящими коленками, позами, скопированными со старинных фотографий). Появилось шене на низких полупальцах, исчезнувшие поддержки балерины кавалером одной рукой при партерном вращении и т. д.

Странное получилось зрелище. Исполнители очень старались танцевать так, как просил постановщик, но эта нарочитая «старинная манера» казалась неестественной и неуместной. Уже мюнхенская «Пахита» Ратманского (2014) доказала: колесо истории не повернуть вспять. Иначе возникает карикатура на признанный шедевр. Можно лишь создать собственную стилизацию «под старину», чем занимался хореограф Пьер Лакотт, даруя новую жизнь французским балетам XIX века.

Были в очень спорных редакциях Ратманского и положительные моменты. Хореограф старательно, последовательно и логично выстраивал драматургию старых хореографических полотен, взаимоотношения персонажей, которые порой больше напоминали выхолощенную схему, чем живых людей. Он тщательно отрепетировал все пантомимные сцены, имеющие большое значение в балетах XIX века, придал смысл многим знаменитым хореографическим ансамблям, которые давно превратились в красивую, но стерильную классику. Сегодня даже в танцах белых ивановских лебедей больше эстетики, чем эмоций и смысла. Ратманский решил вдохнуть жизнь в эти композиции.

По либретто ночью лебеди превращаются в девушек. Они свободны от колдовских чар и, радуясь, ведут веселые девичьи хороводы. Девушки с косами, которых показал Ратманский, привычными нам балетными лебедями точно не были.

В традиционных версиях балета странным персонажем кажется принц Зигфрид. В кого он влюблен? Неужели он — настоящий зоофил, полюбивший птицу, белого Лебедя, которого так старательно изображают балерины? В редакции Агриппины Вагановой начала 1930-х годов так и было. Но ее Граф был романтическим безумцем, плохо закончившим свою жизнь. В классических версиях балета Одетта по либретто — царица лебедей, заколдованная красавица с лебедиными повадками, но не лебедь. Не птицу, а девушку любит принц. Тут Ратманский абсолютно прав...

С опаской многие ждали, что же Ратманский сотворит с «Жизелью» в Большом, куда его на постановку пригласил Махар Вазиев. Интервью хореограф почти не давал, скупко общался с прессой. Зато с утра до ночи работал в репетиционных залах, «разбирая по косточкам» и объясняя артистам суть и смысл давно известных хрестоматийных сцен, находя в них внутреннюю логику, выстраивая эмоционально достоверную драматургию, далекую от привычных балетных штампов. Он сдвинул, ускорил многие музыкальные темпы, придал динамику первому действию балета.

Пользуясь давним знакомством, я не раз присутствовала на многих его постановочных репетициях, очень убедительных и интересных. Ратманский потрясаяще работал со всеми исполнителями и главных, и второстепенных партий. Сотню раз он терпеливо и очень музыкально сам все показывал, рассказывал, объяснял. Так осмысленно в Большом работают не часто.

Ратманский попытался восстановить старую концепцию балета, вернуться к первому либретто и финалу, существовавшему в Парижской опере в XIX веке, стремился придать «Жизели» внутреннюю осмысленность, уйти от штампов и шаблонов, вдохнуть в романтический балет новую жизнь. Для него герои «Жизели» — живые люди со своими страстями, радостями, страданиями. К сожалению, многие классические балеты давно утратили первоначальный смысл, мудрую глубинную суть, превратились в танцевальную схему, в которой нет ничего живого. Даже сами исполнители перестают понимать, что танцуют и кого бездумно изображают...

Ратманский напомнил, что вилисы — не милые воздушные девы «Сильфиды» или поэтические видения «Шопенианы», а весьма страшные языческие сущности, неуспокоенные души, которые сильными страстями (ненавистью — вилисы, любовью — Жизель) привязаны к земле. Вилисы — настоящие энергетические вампиры в прекрасном облике. Заставляя юношей танцевать, они «пожирают» их энергию и, высосав ее до последней капли, «шкурку»

(телесную оболочку) бросают в озеро, как они поступают с Гансом. Жизель не спасает Ганса: она его не любит, его судьба ей безразлична.

Ратманский попросил кордебалет повыше держать скрещенные руки, «как у покойниц». А знаменитому Гран па вилис он придал зловещий, магический оттенок. Когда их хоровод быстро мчится по кругу, на сцене действительно возникает энергетический вихрь, воронка, засасывающая жертву. Очень эффектная, значимая для балета сцена! Хореограф заново удачно поставил давно потерянную и забытую фугу вилис, которые то поодиночке, то сообща бросаются на Жизель и Альберта, нашедших спасение у креста на ее могиле. Тут кончается власть вилис — языческих вампирш (по Теофилю Готье, похожих на древних вакханок), принявших облик соблазнительно прекрасных невест в белых подвенечных платьях.

Были ли белые подвенечные платья вилис данью современной моде или «белотюниковому балету» типа «Сильфиды», сейчас трудно сказать. Думается, и то, и другое. Первой белое подвенечное платье цвета «топленого молока» надела на свадьбу, состоявшуюся 10 февраля 1840 года, английская королева Виктория. С тех пор белое платье невесты стало почти обязательным и очень модным. По чистой случайности мужа королевы Виктории также звали принцем Альбертом. Есть ли тут взаимосвязь — неизвестно. Полтора года спустя, 28 июня 1841 года в Париже состоялась премьера вечно юной «Жизели»...

В этом балете нет мелочей. Тут все чрезвычайно символично и важно, включая «язык цветов». Жизель гадает на ромашке — цветке невинности и первой любви. Избрав ее королевой праздника уборки винограда, девушки надевают венки из цветов и виноградной лозы. Такие в древней Греции носили менады (римские вакханки), растерзавшие Орфея. Этот же венок висел на могильном кресте Жизели. Живая или мертвая, она будет любить и танцевать...

Да и имя повелительницы вилис Мирты, думаю, появилось не случайно. У мирта славное мифологическое прошлое. Мирт — единственное дерево, взятое Адамом и Евой из райского сада. По традиции немецкоязычных стран горшочек с миртом крестная мать дарит новорожденной девочке. Когда ее крестница выходила замуж, из срезанных веток мирта плели свадебный венок невесты. В XIX веке, начиная с бракосочетания королевы Виктории, ветка мирта непременно украшала свадебный букет невесты, а также и бутоньерку жениха.

Из розмарина (перевод — морская роса) сделан волшебный жезл Мирты. Розмарин — символ памяти, бессмертия, верности, брака. В античности ветки розмарина использовались как в свадебных, так и в похоронных обрядах. Амбивалентность розмарина присутствует в балете «Жизель». Ветку розма-

рина держит в руках Мирта — предводительница умерших невест.

В «Жизели» все имеет тайный смысл, подтекст, как часто бывает в великих балетных шедеврах. Просто мало кто обращает на это внимание, придает значение таким важным деталям. А жаль! «Жизель» — не наивная пасторальная история, а умный, бессмертный шедевр, великая «балетная мифологема», которая по-разному заново раскрывается в каждую эпоху...

Еще многое можно рассказать о тайнах и секретах балета. Но вернемся к постановке Ратманского.

Ратманский подчеркнул в «Жизели» давно позабытые в советское время религиозные мотивы, спасительное значение креста. Для хореографа второе действие — романтический балетный парафраз на темы преступления, неизбежного наказания, христианской, мистической любви, которым завершается спектакль. Жизель не только спасает своего убийцу, но и прощает его. Навек растворяясь в эмпиреях, она велит графу жениться на молодой, доброй, ни в чем неповинной невесте Батильде. Она знает: Зло порождает только зло; любовь дарит жизнь, надежду, божественный свет...

«Жизель», без сомнения, — мистериальный балет дня и ночи. В его либретто изначально заложено столкновение ценностей языческих и христианских. А сами события происходят осенью во время уборки урожая, когда праздновались дионисии.

Солнечной дневной мистерией предстает первое действие балета, где Жизель — романтический парафраз на темы древней вакханки, для которой существуют только любовь и танцы. Неспроста первая Жизель (Карлотта Гризи) изображена на гравюрах и литографиях с венком из виноградных листьев на голове и с тирсом с фаллической шишкой в руках. Ратманскому не важно, что у девушки больное сердце, что стало аксиомой. «С кардиологией так не потанцуешь!», — шутит хореограф. Живая, импульсивная и открытая, его Жизель живет только любовью к танцам, матери, Альберту. Это ее «треугольник жизни», залог гармонии. Такие цельные натуры любят раз и навсегда. Без любви Альберта нет жизни...

Хореограф восстановил столь значимую для балета пантомимную «балладу матери Жизели», в которой она рассказывает легенду о вилисах, предупреждая односельчан и невольно предсказывая судьбу дочери. Все в ужасе. И только Жизель ей не верит. В мире Жизели, наполненном любовью, нет места смерти...

Ратманский попытался восстановить многие непривычные для нас детали первого либретто. Использовал все доступные ему источники: литературные, живописные, архивные; фотографии и кинодокументы, записи Николая Сергеева, зарисовки Павла Гердта, словесно-графическую фиксацию «Жизели», осуществленную французским хореографом и педагогом Анри Жюстаманом

[8], год руководившим балетом Парижской оперы. Правда, неизвестно, хореографию какой «Жизели» зафиксировал Жюстаман. По мнению Пьера Лакотта, к парижской «Жизели» эти записи отношения не имеют, скорее, — к постановкам балета в Лионе или Брюсселе, где танцевал сам Жюстаман.

Благодаря дару хореографа-драматурга, каким, несомненно, обладает Ратманский, более логичными предстали многие ансамбли, танцы, мизансцены.

Не все из задуманного ему удалось осуществить, должным образом отрепетировать, показать на премьере. Есть в постановке огорчительные недоделки (сцена с крестьянами в начале второго действия, невнятный финал). Есть откровенные лакуны. Возражения вызывают декорации и костюмы, сделанные по эскизам Александра Бенуа, очень яркие, порой аляповатые. Но постановку в целом можно назвать «Жизелью» Алексея Ратманского, его вариацией на классические темы. Хореограф сохранил лучшие традиционные ансамбли и танцы. Замечательно отреставрировал по записям Крестьянское па де де, которое засияло новыми красками.

Не всегда к лучшему изменены танцы Жизели и Альберта во втором действии, представляющим собой ночную лунную (женскую) мистерию, что в адажио, что в сольных фрагментах героев. Привычная версия кажется более вдохновенной и изящной, у Ратманского — более бытовой, заземленной, но логичной. На этот раз он полностью оказался от попытки воссоздать старую манеру танцевания, что было в его «Пахите», частично — в «Спящей красавице» и «Лебедином озере». Артисты Большого произносят старинный текст с современной интонацией, фразировкой, столь желанной (не только для Ратманского) музыкальностью.

Жизнь покажет, сохранится ли эта редакция в репертуаре Большого, или театр вернется к старым, проверенным временем ценностям. Скорее всего, в богатом Большом одновременно будут жить две «Жизели». За публикой останется право выбора...

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Nikolai Sergeev dance notations and music scores for ballets. URL: <https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/resources/3185> (дата обращения: 01.06.2020).
2. Pacific Northwest Ballet – After Petipa (complete performance). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6xpOVN3cfGc&t=1888s> (дата обращения: 06.06.2020).
3. Works & Process: Pacific Northwest Ballet Livestream URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S5L6tiO4Y5o&t=2738s> (дата обращения: 06.06.2020).
4. Doug Fullington (Education Programs Manager). «Unveiling Giselle #1 – The Greatest Romantic Ballet». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LQDkCsWUum8> (дата

обращения: 06.06.2020).

5. Doug Fullington (Education Programs Manager).Unveiling Giselle #2 — New Scenery & Costumes. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3RY7Wq08NlQ> (дата обращения: 06.06.2020).
6. Doug Fullington (Education Programs Manager).Unveiling Giselle #3 — Wilis & the Supernatural. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FbkR68gZ3sg> (дата обращения: 06.06.2020).
7. Doug Fullington (Education Programs Manager). Unveiling Giselle #4 — The Language of Flowers. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y6gEcMCxky4> (дата обращения: 06.06.2020).
8. Giselle ou Les Wilis. Ballet Fantastique en deux actes. Faksimile der Notation von Henri Justamant aus den 1860er Jahren. Hildesheim – Zürich – New York, Georg Olms Verlag, 2008. 248 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Майниiece В. — ст. препод. каф. хореограф. искусства, mainiece@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Mainiece V. — Senior Lecturer, mainiece@gmail.com

УДК 7.01/06; 0.08

ИСКУССТВО «В ЗАТОЧЕНИИ»: АРТ-СТРАТЕГИИ ЭПОХИ КАРАНТИНА

*Дробышева Е. Э., Смекалов Ю. А.*¹

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

Статья посвящена актуальному «карантинному» состоянию сферы искусства в целом и области танца, в частности. Отмечается наибольшая уязвимость танца в условиях изоляции как вида искусства, требующего не только метафизического, но и физического контакта исполнителей. На примере танцевальных проектов творческого объединения «MAD Company» анализируются основные принципы арт-стратегий «эпохи карантина». Делается вывод об уникальности сложившейся ситуации, обладающей мощным потенциалом как в области развития технологий, прежде всего медиа, так и в аксиосфере архитектоники современной культуры. В качестве актуальных ценностных ориентиров рассматриваются «гуманизм 3.0», осознанность и «новая искренность».

Ключевые слова: архитектоника культуры, архитектоника искусства, культурные индустрии, онлайн технологии, арт-стратегии, арт-практики, аксиосфера, современный танец.

“CONFINED” ART: ARTISTIC STRATEGIES IN THE TIME OF QUARANTINE

*Drobysheva E. E., Smekalov Y. A.*¹

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

The article is dealing with the current “quarantined” state of the sphere of art in general and the field of dance in particular. The greatest vulnerability is noted in the conditions of isolation of dance as a form of art that requires not only metaphysical, but also physical contact of performers. On the example of dance projects of the creative association called MAD Company, the basic principles of the art strategies of the “quarantine era” are analyzed. The conclusion is made about the uniqueness of the current situation, which has powerful potential - both in the field of technology development, primarily in the media, and in the axiosphere of the architectonics of modern culture. As relevant value

orientations, “Humanism 2.0”, mindfulness and “New Sincerity” are considered.

Keywords: architectonics of culture, architectonics of art, cultural industries, online technology, art strategies, art practices, proliferation, modern dance.

Искусство как сфера реализации человеческой субъектности является весьма уязвимой и чуткой к изменениям условий его существования. На протяжении истории человечества сфера художественного творчества испытывала потрясения самых разных масштабов, что в итоге меняло его архитектонику и ее ядро — ценностные ориентиры, согласно которым Художники творят, а зрители / читатели / слушатели воспринимают, проживают, интерпретируют произведения. Сегодняшняя ситуация (карантина, режима самоизоляции), с одной стороны, воспроизводит уже складывавшиеся в истории паттерны (эпидемии чумы, гриппа «испанка»), с другой — обладает уникальными характеристиками, точнее описать которые нам предстоит уже за пределами ее развития и завершения. Сейчас мы можем только приблизительно оценить основные векторы трансформации архитектоники современного нам искусства (во всех его изводах, включая классический) и те ценностные интенции, которые будут формировать аксиосферу новой реальности, которой нам не избежать.

Арт-стратегии «эпохи карантина»

«Искусство в ЗаТочении» — так назывался круглый стол, ставший одним из первых научных ивентов, проведенных в условиях пандемии-2020, и посвященный арт-стратегиям «эпохи карантина»¹. Концепт «ЗаТочение» был выбран не случайно: игра слов позволила нам обозначить несколько рядоположенных смысловых коннотаций: буквальное «заточение», в которое попало общество во всех аспектах его деятельности, и вынужденная тотальная цифровизация большинства социальных практик, требующая использования технологии Touch Screen — работы на сенсорных экранах различных гаджетов.

На сегодняшний день в русскоязычном сегменте научных дисциплин, занимающихся исследованием культуры как индустрии, пока нет общепринятого определения арт-стратегий. Мы будем трактовать их как «кураторское стратегическое планирование, а также услуги по управлению проектами

¹ Круглый стол в Квадратном формате «Квадратура круга: искусство в заТОУСНении» прошел 14 мая 2020 года в виртуальном режиме в рамках мультиплатформенного проекта «Архитектоника современного искусства» (руководитель Е. Э. Дробышева). Организаторы — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой и Творческое объединение M.A.D. company (руководитель Ю. А. Смекалов).

в области изобразительного искусства или преобразования общественных/ частных помещений арт-менеджерами, предоставляемые некоммерческим организациям, государственным структурам и корпорациям, специализирующимся в данной области»² [1].

Все арт-стратегии, независимо от специфики конечного культурного продукта, характеризует наличие «специфического пространства/локации: кураторское стратегическое планирование подразумевает пространство выставки; услуги по управлению проектами в области изобразительного искусства — пусть даже виртуальными, также локализуются; преобразование помещений — предполагает не просто работу в пространстве, а работу с пространством» [2]. В ситуации «карантина», которая анализируется в рамках данной статьи, концепт пространства приобретает важнейшее значение, поскольку пространство разворачивания той или иной арт-практики дублируется в цифровом формате, удваивается, а потом и утраивается в символическом плане. При этом он претерпевает неизбежную трансформацию, что ведет к пролиферации, которую мы будем понимать вслед за Полом Фейерабендом как принцип размножения, увеличения разнообразия для обеспечения успешного развития. И если Фейерабенд говорил о развитии науки, в нашем случае речь может идти о более широком поле — социокультурном во всей его полноте. Принцип пролиферации «призывает создавать и разрабатывать теории, несовместимые с принятыми точками зрения, даже если последние являются в высокой степени подтвержденными и общепринятыми», он «не только рекомендует изобретать новые альтернативы, он также предотвращает устранение прежних теорий, которые ранее уже были опровергнуты» [3, с. 420–421]. Применительно к арт-пространству можно говорить как о возникновении и развитии новейших технологий культурного производства, так и о реактуализации подзабытых форм. Наиболее продуктивно работают с практиками создания новых пространственных конфигураций в сфере искусства различные институции, относящиеся к сфере культурных индустрий (как традиционные, так и инновативные).

Необходимость переосмысления технологических параметров разворачивания актуальных арт-стратегий подтверждается в том числе и структурой максимально формализованного библиографического справочника кодов универсальной десятичной классификации (УДК) [4], к которому мы обратились со служебной целью, а нашли там концептуальные подтверждения наших выводов. В нем содержатся следующие позиции, обозначающие способы репрезентации арт-событий: 7.094 — Экранизация балетов, цирковых представлений, опер, театральных спектаклей и т. п.; 7.096 — Радиотрансляция концертов, кинофильмов, драматических и оперных представлений; 7.097 —

² Перевод Е. В. Лапиной.

Телевизионные передачи (кинофильмов, балетов и театральных представлений). То есть среди способов / каналов передачи данных цифровые каналы не просто не выделены в отдельный вид, но в принципе не зафиксированы.

Данная (формальная, но очень показательная) ситуация с фиксацией определенного социокультурного опыта весьма показательна. Общество реально не успевает за изменениями в технологической сфере, особенно если они заданы условиями форс-мажорного характера. Пандемия не может быть предсказана по определению. Среди футурологов, ученых — представителей естественно-научных и прикладных междисциплинарных областей, разумеется, постоянно циркулируют прогнозы о возможных грядущих потрясениях, связанных с «вызовами» (в терминологии Карла Ясперса) внешнего, в данном случае — природного — характера. Но прогностический характер таких сообщений не влечет за собой необходимость реальных и срочных разработок путей реагирования. В 2020 году мир оказался в ситуации, когда пришлось резко выстраивать новые стратегии буквально во всех областях жизни — экономической, политической, социокультурной, технологической.

Архитектоника культуры предполагает внутренние подвижки при сохранении формальных параметров ее существования, но это всегда влечет за собой смену ценностной парадигмы [см. об этом: 5]. Аксиосфера современной культуры испытывает немыслимые перегрузки, связанные с трансценцией развития всех ее областей: науки, образования, художественной жизни и даже религии. Искусство как сфера, максимально «заточенная» на эффект присутствия, сложнее всех приспособлялась к необходимости перехода в онлайн-формат. Энциклопедия «Британика» трактует искусство (конкретно — изобразительное) через использование мастерства или воображения для создания эстетических объектов, окружающей среды или опыта, которым можно поделиться с другими [6]. На возможности разделить с кем-либо радость приобщения к транслируемому посредством художественного высказывания произведению, среди прочих равных, строится вся современная система маркетинга в сфере искусства.

В экзистенциальном плане трудно было переформатироваться сфере религиозных практик, которые также предполагают даже не столько интерактивность всех участников (это — общее место для общественной со-бытийности), сколько совместное *про-* и *пере-*живание происходящего в рамках церковной литургии. Но сложность реализации художественных проектов в условиях карантина трудно переоценить — она стократ усиливается в связи с невозможностью физического контакта, что для некоторых видов искусства просто фатально. Таким — наиболее пострадавшим — видом является танец во всех его жанровых проявлениях. Танец как манифестация способностей с помощью тела выразить самую широкую гамму чувств или рассказать историю

нуждается в буквальном присутствии. Сам хореографический язык способен преодолеть многие преграды — лингвистические, временные, поколенческие, этнические. Но насильственный перевод танца из физического пространства в виртуальное заставляет всех участников процесса — и создателей, и артистов, и зрителей — приобретать совершенно новые компетенции.

Танцы в виртуале

К теме современных технологий (в том числе социальных) в сфере хореографии мы уже обращались не раз [8; 9]. Особое внимание было уделено «мультимедийным практикам, позволяющим непротиворечиво объединить традиционную драматургию с новейшими сценографическими приемами, в результате чего создается новая художественная реальность» [8, с. 31]. Еще задолго до глобального эксперимента, запущенного пандемией и затронувшего все сферы общественной жизни, мы отмечали амбивалентный характер происходящих процессов: «с одной стороны, обеспечивается доступ к любому, в том числе и художественному контенту», с другой — возникает необходимость «задуматься об экзистенциальных параметрах происходящих трансформаций социокультурной архитектоники» [9, с. 53].

Творческая петербургская компания MAD Company³, чья история насчитывает уже пять лет, уверенно занимает ведущие позиции в актуальном арт-пространстве — как в масштабах Санкт-Петербурга, так и в масштабах России. При этом следует отметить, что ряд проектов был осуществлен с привлечением международных участников⁴.

Вынужденная изоляция — глобальный вызов для каждого человека. Но любой кризис высвобождает неведомые ресурсы и рождает новые социальные связи. Именно в такие переломные моменты искусство часто совершает прорывы. Онлайн-лаборатория позволяет артистам, хореографам и музыкантам заниматься творческим поиском, не выходя из дома. И впервые делать соучастниками этого поиска зрителей.

Буквально в первые недели режима самоизоляции было объявлено об открытии онлайн-лаборатории «MAD Lab», в которой были разработаны и в течение двух месяцев реализованы три полноценных арт-проекта различной направленности.

³ В 2015 году Юрий Смекалов создал собственное творческое объединение «M.A.D. Company». Это независимая площадка для развития музыкального, хореографического и изобразительного искусств, где молодые хореографы и музыканты могут свободно воплощать свои идеи и замыслы, создавать современное искусство и наполнять историю шедеврами XXI века.

⁴ Это постановки спектаклей «Infinita Frida» в 2015 году, «1234» в 2019-м, «Infinita Frida» в онлайн-формате в 2020-м — уже в условиях карантина.

Первый проект — инста-сериал с фигуристкой Елизаветой Туктамышевой. Площадкой для реализации стал Instagram⁵. В режиме онлайн и с активным участием подписчиков аккаунтов всех участников проекта было проведено пять онлайн-репетиций, за которыми следили около пяти тысяч зрителей. Важной особенностью этого необычного постановочного процесса была возможность для подписчиков Instagram проявлять активность и предлагать свои идеи для создания произвольной программы для одной из ведущих российских фигуристок. Новаторский проект активно обсуждался в СМИ всех форматов — теле- и радиовещания, интернет-изданий и традиционных газет. Как итог — более шестидесяти публикаций в федеральных и городских медиа.

Второй проект — перезапуск балета Infinita Frida, поставленного на театральной сцене впервые в 2015 году. В 2020-м «MAD Company» не создает виртуальную копию балета, а впервые пробует использовать социальные сети и мессенджеры как новую сцену и создавать действие по законам общения в сети. *Основные принципы*, на которые опирались создатели виртуального проекта, — дистанционность, взаимодействие, многоформатность, игра.

Дистанционность обеспечивалась самим форматом творчества в рамках самоизоляции. Репетиции и съемки балета проходили в разных точках: в танцевальной студии в Петербурге, на даче под Великим Новгородом, в московской «двушке», в большой гостиной многоквартирного дома в Берлине. Участники проекта не встречались друг с другом, каждый исполнял перед камерой свою партию. Хореограф сводил полученные видеоматериалы в единый «текст».

Взаимодействие — основной режим коммуникации создателей и наблюдателей проекта: на первых этапах онлайн-репетиции проводились в прямых Instagram-эфирах. Зрители оказывались на территории, обычно закрытой от любопытных глаз. Они присутствовали при всех ключевых моментах создания балета: от выбора музыки и образов до постановки дуэтов и трио с артистами из разных городов. Пользователи в итоге сами выбирали, как действовать: просто наблюдать или задавать вопросы и делиться мнением с авторами проекта.

Многоформатность — наиболее привлекательное новшество на этапе просмотра получившегося спектакля. Каждый зритель самостоятельно решал, в каком формате «посетить» премьеру: посмотреть заверченный фильм-балет или пройти балет-квест в мессенджере Telegram.

Игра — традиционно привлекающий зрителя принцип организации ху-

⁵ Участниками проекта стали: чемпионка Европы и мира по фигурному катанию Елизавета Туктамышева; хореограф и автор идеи Юрий Смекалов; композитор Бхима Юнусов; Отель Astoria; Бренд Saint-Tokyo.

дожественного пространства. С помощью Telegram-бота балет превращается в квест: чтобы увидеть следующую сцену, зрителю нужно ответить на вопрос, связанный с жизнью и творчеством главной героини — Фриды Кало. Как итог — только от зрителя зависит, какой спектакль он увидит.

В проекте приняли участие восемь ведущих артистов Мариинского театра и Государственного балета Берлина. За полтора месяца было проведено одиннадцать онлайн-репетиций, премьера была организована и представлена в двух форматах.

Третий проект «MAD Lab — Инста-марафон#StayBalance2020» и выход одноименного курса для онлайн-тренировок. Марафон — часть промоутерского этапа продвижения авторского курса. Каждую неделю в личном аккаунте «@smekalove» трижды проводились онлайн тренировки, которые в итоге просматривались тысячной аудиторией.

Резонанс от каждого из организованных творческой лабораторией MAD Lab проектов можно оценить только на первом — текущем этапе, поскольку мы находимся в эпицентре невероятного для глобальной цивилизации момента реформирования абсолютно всех общественно значимых пространств и процессов: политики, экономики, социальных отношений, культуры в целом и искусства в частности. Очевидно, что любой практический опыт приобретает новую окраску в процессе развития его изучения, применения, совершенствования. Очевидно также, что все три хореографических проекта, которые мы проанализировали, внесли свой вклад в создание конфигураций новой художественной реальности.

Таким образом, на примере только одной творческой компании — «MAD Lab» — мы уже можем сделать вывод о том, что основные арт-стратегии посткарантинной эпохи, даже после снятия ограничений, будут ориентированы на реализацию художественных проектов в различных форматах — он- и оффлайн. Большую роль будет играть включенность виртуальных зрителей / подписчиков в возможность интерактивно влиять на результат проекта. Это одновременно и творческий, и маркетинговый ход, обеспечивающий интерес к арт-событию.

Архитектоника искусства в футурологическом дискурсе

Прогнозы — неблагоприятное дело, в области искусства — вдвойне, потому что, будучи сферой высочайшего напряжения человеческой экзистенции, они всегда оказываются искривленным зеркалом, в которое смотрит-ся общество. Однако рискнем предположить, что основными ценностными интенциями, которые будут предопределять будущую архитектуру культуры в целом и искусства в частности, будет гуманизм в новом его изводе — «гуманизм 3.0», осознанность и «новая искренность».

Под гуманизмом 3.0 мы понимаем реактуализацию идеи гуманизма как единственной спасительной парадигмы коллективного мышления в условиях пролиферации вызовов среды — как внутренних, так и внешних. Если эпидемии, пандемии, землетрясения и другие природные катаклизмы сопровождали историю человечества на всем ее пути, то вызовы технико-технологического характера — реалии XX века и века нынешнего. Фантасты предсказывали и предсказывают, что человечество столкнется с невиданной по масштабам угрозой со стороны своего же детища — плодов научно-технического прогресса. Гуманизм 3.0 — версия гуманизма, обеспеченного коллективной *осознанностью*, сформировавшейся, в свою очередь, в результате масштабных потрясений, пережитых человечеством за условные последние сто лет.

Концепт 3.0 — заимствование из лексики специалистов в области информационных технологий. Web 1.0, Web 2.0, Web 3.0 — версии хранения и распространения информации в сети Интернет, варианты организации, реализации и поддержки Web-ресурсов. Поскольку современное искусство — так или иначе — оцифровано, речь может идти о трансформации всех его процессов как в буквальном, так и в фигуральном смысле. Искусство как суперсистема также может быть проанализировано с точки зрения хранения / перемещения / распространения его артефактов / событий / произведений. И если Web 3.0 нацелена на создание на ее основе силами профессионалов высококачественного контента и сервисов [10], то гуманизм 3.0 понимается нами как мировоззрение, в центре которого — безусловная ценность человеческой жизни, личности и свободы, трактуемая в том историческом пределе, который открывается нам с позиций накопленного к XXI веку опыта. Опыта войн, революций, научно-технического прогресса со всеми его завоеваниями и промахами, успехами и потерями. Автор идеи Web 3.0 руководитель Netscape.com Джейсон Калаканис полагает, что на ее основе «должна возникнуть новая платформа — не столько технологическая, сколько социокультурная, используемая профессионалами для создания интересного, полезного и качественного контента» [10]. Предполагаем, что именно в эту сторону начнет дрейфовать искусство эпохи «посткарантина». И если развитие Web — не только эволюция web-технологий, но и эволюция взаимодействия пользователя с ними [11], то гуманизм 3.0 должен стать аксиоплатформой для нового типа социальной коммуникации.

«Новая искренность» — концепт, предложенный американским писателем Дэвидом Фостером Уоллесом в 1990-х годах и используемый для описания постпостмодернистской ментальности, этики и эстетики. В русскоязычном научном дискурсе впервые об этом феномене в 1984 году писал Дм. Пригов [12, с. 63-64]. Если постмодерн строился на манифестации иронизма [см. об этом: 13], то современность все больше демонстрирует возвращение

к экзистенциальной проблематике, решаемой через призму гуманистических ценностей в союзе с постироничным, искренним отношением к традиционным ценностям.

Сфера искусства сегодня представляет собой арену столкновения традиционных форм, методов, ценностей, свойственных художественному производству, и новейших технологий, прежде всего — цифровых, но не только. Исследования в области нейрофизиологии, физики, биологии, генетики активно встраиваются в процесс создания произведений искусства в рамках *science art*. Особенно продуктивными являются коллаборации науки и искусства как раз в сфере танца, преимущественно — *contemporary dance* как наиболее открытого для экспериментов. Исследования телесности дрейфуют в сторону цифровизации тела, и танцовщики / перформеры как никто другой идеально подходят для экспериментов.

В качестве итога нашего совместного исследования можно сделать вывод об уникальности сложившейся ситуации, обладающей мощным потенциалом как в области развития технологий, прежде всего — медиа, так и в аксиосфере архитектоники современной культуры. Данный потенциал не может быть охарактеризован только с оценочной, эмоциональной точки зрения, что, конечно же, диктуется ситуацией растерянности от пандемической реальности. Но любой кризис — всегда толчок к дальнейшему становлению системы. Культура как суперсложно организованная система будет меняться, искусство как лакмусовая бумага — репрезентировать эти изменения, предвосхищая многие из них благодаря прогностическому, даже провидческому мышлению отдельных его творцов. Становление априори подразумевает как структурирование, прирост, созидание, так и деструкцию, ослабление, потери. В любом случае трансформация будет сопровождаться очередной переоценкой ценностей, а искусство — впрочем, как всегда — будет все эти процессы отражать специфическими художественными средствами и приемами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробышева Е. Э., Лапина Е. В. Арт-стратегии как инструмент городского развития // Вестник Академии Русского балета. 2017. № 51. С. 90-101.
2. About art-strategies. Сайт-портфолио Минди Тэйлор Росс (Mindy Taylor Ross). URL: <http://www.art-strategies.com/about/> (дата обращения: 24.06.2020).
3. Фейерабенд П. Ответ на критику: сб.: Структура и развитие науки. Из Бостонских исследований по философии науки. М.: Прогресс, 1978. С. 419-470.
4. Искусство. Декоративно-прикладное искусство. Фотография. Музыка. Игры. Спорт. Справочник по УДК. URL: <https://www.teacode.com/online/udc/7/7.html> (дата обращения: 24.06.2020).

5. Дробышева Е. Э. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении. Дисс. ... д-ра филос. наук. СПб., 2011. 353 с.
6. The arts. Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/the-arts> (дата обращения: 24.06.2020).
7. Дробышева Е. Э., Смекалов Ю. А. Арт-коллаборации в архитектонике современной культуры // Культура и образование. 2019. № 3(34). С. 53-62.
8. Дробышева Е. Э., Смекалов Ю. А. Современные технологии в искусстве: новая жизнь танца // Вестник Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 2017. № 50. С. 31-38.
9. MAD Company Юрия Смекалова перезапускает балет-квест для мессенджеров. Театр. URL: <http://oteatre.info/smekalov-infinita-frida/> (дата обращения: 01.07.2020).
10. Web 3.0: что это и какие примеры сайтов можно назвать. Crypto-fox.ru. URL: <https://crypto-fox.ru/article/web-3-0/> (дата обращения: 11.11.2019).
11. Что такое «Web 3.0»? URL: <https://habr.com/ru/sandbox/44264/> (дата обращения: 11.11.2019).
12. Пригов Д. А. Новая искренность. Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и авт. предисл. Андрей Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999. 221 с.
13. Дробышева Е. Э. Аксиология постмодерна. СПб.: Изд-во СПбГУСЭ, 2008. 179 с.

REFERENCES

1. Drobysheva E. E., Lapina E. V. Art-strategii kak instrument gorodskogo razvitiya // Vestnik Akademii Russkogo baleta. 2017. № 51. S. 90 101.
2. About art-strategies. Sajt-portfolio Mindi Tejlror Ross (Mindy Taylor Ross). URL: <http://www.art-strategies.com/about/> (data obrashheniya: 24.06.2020).
3. Fejerabend P. Otvet na kritiku: sb.: Struktura i razvitie nauki. Iz Bostonskix issledovanij po filosofii nauki. M.; Progress, 1978. S. 419 470.
4. Iskusstvo. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Fotografiya. Muzyka. Igry. Sport. Spravochnik po UDK. URL: <https://www.teacode.com/online/udc/7/7.html> (data obrashheniya: 24.06.2020).
5. Drobysheva E. E. Arxitektonika kul'tury v aksiologicheskom izmerenii. Diss. ... d-ra filos. nauk. SPb., 2011. 353 s.
6. The arts. Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/the-arts> (data obrashheniya: 24.06.2020).
7. Drobysheva E. E., Smekalov Yu. A. Art-kollaboracii v arxitektonike sovremennoj kul'tury // Kul'tura i obrazovanie. 2019. № 3(34). S. 53 62.
8. Drobysheva E. E., Smekalov Yu. A. Sovremennye tehnologii v iskusstve: novaya zhizn' tancza // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj. 2017. № 50. S. 31 38.

9. MAD Company Yuriya Smekalova perezapuskayet balet-kvest dlya messendzherov. Teatr. URL: <http://oteatre.info/smekalov-infinita-frida/> (data obrashheniya: 01.07.2020).
10. Web 3.0: chto e`to i kakie primery` sajtov mozjno nazvat`. Crypto-fox.ru. URL: <https://crypto-fox.ru/article/web-3-0/> (data obrashheniya: 11.11.2019).
11. Chto takoe «Web 3.0»? URL: <https://habr.com/ru/sandbox/44264/> (data obrashheniya: 11.11.2019).
12. *Prigov D. A. Novaya iskrennost`*. Slovar` terminov moskovskoj konceptual`noj shkoly` / Sost. i avt. predisl. Andrej Monasty`rskij. M.: Ad Marginem, 1999. 221 s.
13. *Droby`sheva E. E`*. Aksiologiya postmoderna. SPb.: Izd-vo SPbGUSE`, 2008. 179 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, доц.; pestelena@yandex.ru

Смекалов Ю. А. — аспирант; ballet@smekalove.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Drobysheva E. E. — Dr. Habil; Ass. Prof.; pestelena@yandex.ru

Smekalov Y. A. — Postgraduate Student; ballet@smekalove.ru

УДК 7.01

КОГНИТИВНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ КОГНИТИВИСТИКА

*Лаврова С. В., Шекалов В. А.*¹

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

В статье анализируется процесс становления музыкальной когнитивистики, появление различных алгоритмических систем музыкальной композиции, а также формализация композиторского процесса в целом. Кардинальная смена научной парадигмы произошла в процессе так называемой «когнитивной революции». Основы когнитивизма предопределяются факторами междисциплинарной направленности в связи с универсальностью самой парадигмы мышления.

Ключевые слова: музыкальная когнитивистика, формализованная музыка, алгоритмическая композиция.

COGNITIVE REVOLUTION AND MUSICAL CONVIVITY

*Lavrova S. V., Shekalov V. A.*¹

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

The article analyzes the formation of musical cognitive science, the emergence of various algorithmic systems of musical composition, as well as the formalization of the composer process as a whole. The “Cognitive Revolution” that took place in the 1956–70s served as the basis for a radical change in the scientific paradigm formed as a result of the desire to explain thought processes through the “rules for the transformation of mental representations”. The axioms of cognitivism are predetermined by interdisciplinary factors, since the paradigms of thinking are universal. In the so-called cognitive musicology, the goal is to understand not only the music itself but also the process of its cognition.

Keywords: musical cognitive science, formalized music, algorithmic composition

«Когнитивная революция», произошедшая в 1956–1970-е годы, послужила основанием для кардинальной смены научной парадигмы, образованной

в результате стремления объяснить мыслительные процессы через преобразования мысленных представлений. Аксиомы когнитивизма предопределяются факторами междисциплинарной направленности, так как парадигмы мышления универсальны. Так называемое «когнитивное музыковедение» нацелено на понимание как самой музыки, так и процесса ее познания. Являясь междисциплинарной областью научного знания, в фокусе которой находятся проблемы взаимосвязи языка и музыки в когнитивных процессах, музыкальная когнитивистика в качестве аналитического аппарата использует методы изучения механизмов воздействия на биологические модели, которые отождествляются с вычислительными процессами, такими как нейронные сети. Поразительно, что при этом с позиции новых принципов анализа исследуется как исторический музыкальный материал, принадлежащий к тональной традиции, так и новая музыка, ориентированная на иные модели восприятия. Однако формальный принцип и алгоритм исследования являются аналогичными.

Связь различных наук в музыкальной когнитивистике дает удивительные результаты вследствие сочетания научного инструментария биологии, нейролингвистики, математики, психологии, нейробиологии и, безусловно, современной информатики. Именно с помощью искусственного интеллекта (*artificial intelligen*¹) ученые рассчитывали выявить и использовать в качестве методов для решения конкретных задач интеллектуальные механизмы.

Переход от одной интеллектуальной сферы к другой у занимавшихся искусственным интеллектом был стремительным и способствовал всестороннему изучению этого феномена и интеграции различных научных областей. Так, впервые применивший термин «когнитивная наука» британский ученый К. Лонге-Хиггинс в своей деятельности перешел от теоретической химии к когнитивистике (проблемам искусственного интеллекта). В 1967 году он основал в Эдинбурге отделение машинного интеллекта и восприятия, где занимался изучением искусственного зрения, а также создал группу психологов, лингвистов и нейробиологов для реализации междисциплинарных проектов.

О появлении когнитивной науки стало известно после выхода в свет книги Боброва и Коллинза [1, с. 35], в которой она была определена как новая область, включающая в себя элементы психологии, информатики, лингвистики, философии и образования. Их интеграция создала новый набор инструментов для решения широкого круга вопросов.

Когнитивная наука определяется главным образом набором проблем, которые она решает, и набором инструментов, которые она использует. Наиболее непосредственными проблемными областями являются: представление знаний, понимание языка, понимание художественных образов. «В отличие

¹ Термин был предложен Дж. Маккарти в 1956 году.

от психологии или лингвистики, которые являются аналитическими науками, и теории искусственного интеллекта, которая является синтетической наукой, когнитивная наука стремится найти баланс между анализом и синтезом», — утверждает ученый-когнитивист А. Коллинз [2, р. 1–2].

Эти первые определения указывают на идею когнитивной науки как единой метанауки, а не узкой области сотрудничества между различными дисциплинами по смежным темам (отсюда — единственное, а не множественное число существительного в английском «Cognitive science»). Лонге-Хиггинс разработал один из ключевых алгоритмов компьютерного моделирования тональной музыки, использовавшийся также и в психологии музыки. Методология когнитивистики основывается на возможности использования различных компьютерных моделей из теории искусственного интеллекта, опирается на различные экспериментальные методы психологии, а также физиологии деятельности центральной нервной системы.

Когнитивистика исходит, с одной стороны, из сопоставимости принципов символического мышления человека с принципами компьютерного моделирования символов, с другой стороны, — из коннекционизма, сомневающегося в возможности уподобления человеческого мышления компьютерному, в принципиальной совместимости нейробиологических данных с прототипами в искусственных нейронных сетях.

Музыка — метафора — символ

Важная роль в разработке теории символов принадлежит Н. Гудмену. Возможно, именно он открыл широкую дискуссию о связи музыки с метафорой. Гудмен занимался разработкой теории символов, объясняющей как произведения искусства, так и естественный язык. Согласно его теории, картина — это символ, так же и последовательность музыкальных звуков или скульптура. Сущностная черта художественного творчества — создание символов и рассмотрение их в семантических связях (изучение влияния тех или иных языковых элементов на восприятие). Выразительность произведения искусства, следовательно, не является непременным свойством работы художника, а, скорее, приписывается его работе. Поле художественных интересов Гудмена достаточно широко: в его статьях можно обнаружить и поэтические цитаты, и ссылки на конкретные исторические события. В своем исследовании «Языки искусства» Гудмен четко разделяет и разграничивает недоступный пониманию «истинный мир» и наши «создания» [3, р. 48]. При этом он отнюдь не готов отказаться от «истины», но в состоянии признать ее относительную сущность. Субъективизма в искусстве не больше, чем в науке. Однако эта «объективность» — принципиально иная, преподнесенная символическим языком.

Философ Р. Скрутон отмечает, что идеи Гудмена не столь уж важны для понимания художественных символов [4, р. 222]. Эстетическая теория, согласно Скрутону, стремилась спроецировать произведения искусства в интенциональные сферы. В дальнейшем эта стратегия привела Скрутона к утверждению, что распознавание так называемых «музыкальных звуков» и их отличий от шумов различного происхождения требует характеристики таких звуков в терминах и понятиях, заимствованных из других художественных областей. Так, например, любой нисходящий звуковой пассаж создает лишь иллюзию нисхождения, ведь исполнитель не меняет своего пространственного местоположения. Эта «иллюзия» является ключом к пониманию последовательности звуков, определяемой как музыка.

Движение физических объектов в пространстве музыки не снизу вверх, а от низкого к высокому — это своего рода метафора. Перенесение на музыку пространственных представлений является частным случаем синэстезии, основополагающей для музыкального искусства. «Если мы отбросим всевозможные метафоры, такие как “движение”, “пространство”, “циркуляцию” звуковых аккордов и других объектов, восходящих и нисходящих мелодических линий; если мы отбросим эти метафоры прочь, от музыки ничего не останется, — утверждает Скрутон, — ...останется только изолированный, лишенный всякого значения звук» [5, р. 106].

И здесь ученые сделали все возможное, чтобы подчеркнуть дизъюнкцию между отдельными свойствами звуков и особенностями музыки в целом (ибо эта дизъюнкция прямо указывала на интенциональность произведений искусства, в частности — музыкальных). В наше «основное предчувствие музыкального восприятия» (Скрутон) заложена сложная система метафор, описывающая отсутствующие на самом деле явления, для которой важны не отдельные звуки, а их комбинации и образуемые ими вторичные объекты. «Метафора не может быть исключена из описания музыки, — утверждает Скрутон, — потому что именно она определяет интенциональный объект и музыкальный опыт. Отбросив метафору, мы не сможем описать этот опыт» [6, р. 92].

Тому, кто сомневался в способности метафоры раскрыть сущностные свойства музыки, способ музыкального понимания, описанный Скрутоном, казался неубедительным (как и описанный Гудменом). По мнению Л. Збиковски, например, принципиальное различие между буквальным и образным языком, которое представил Скрутон, было несостоятельным в контексте рассмотрения языка, применяемого для описания музыки: «Убеждение в изначально непостижимом буквальном значении музыки и есть ее подлинный смысл, а метафоры, используемые для музыкального описания, и механизмы, стоящие за этими метафорами, остаются неисследованными и являются,

таким образом, симптомами “невыразимого” в музыке. Музыкальная семиотика демонстрирует неоднозначные отношения между музыкой и языком. Метафора — это инструмент адаптации семиотической теории в отношении музыки» [7, р. 10].

Дерик Кук полагает, что в границах музыкального языка через репрезентации разных видов музыкального материала можно выразить определенные типы эмоций. Так, например, нисходящее движение от пятой ступени минорной гаммы к тонике можно представить как уныние, отчаяние и прямую ассоциацию со смертью [8, р. 133]. Музыкальное воплощение конкретных человеческих эмоций достаточно часто встречается именно в схожих примерах истории музыкального искусства. Результатом анализа подобных значений может стать создание единой музыкально-семиотической теории, полагает Збиковски, которая возникнет на основе корреляций между эмоциями, физическими жестами и музыкальными последовательностями [7, р. 11]. В теории метафоры, основание которой положили труды Дж. Лакоффа (George Lakoff) и М. Джонсона (Mark Johnson), метафора — это главным образом когнитивный механизм, помогающий осуществлять проекцию представлений из одной области в другую [9, р. 45].

Метафорическая fuga и музыкальный интеллект «Эмми»

Американский физик и информатик Д. Р. Хофштадтер также внес вклад в музыкальную когнитивистику, получив всемирную известность благодаря книге «Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда» [10], изданной в 1979 году и получившей в 1980 году Пулитцеровскую премию в категории «Нехудожественная литература». Эта книга решена в духе метафорической fugи в традициях Л. Кэрролла. Внешний уровень — это биографии логика К. Гёделя, художника М. К. Эшера и композитора И. С. Баха. На самом глубоком уровне расположены концептуальные корни математических проекций и симметрии как некоего объединяющего стержня. Формальные схемы в конечном счете способствуют обретению смысла, несмотря на то, что их составляющие сами по себе бессмысленны. Так проявляют себя хорошо замаскированные нейронные механизмы.

Популярный композитор, программист и писатель, стоявший за развитием экспериментов в области музыкального интеллекта ЕМІ (читается как «Эмми») и алгоритмической музыки, Д. Коуп утверждает, что его инструментарий сосредоточен на использовании компьютера для генерации алгоритмов музыкальной композиции. Он считает, что тональные произведения, созданные с использованием музыкального интеллекта «Эмми», великолепны тем, что уравнивают атональную монотонность многих концертов современной музыки. «Эмми» позволила сочинять музыку в стиле Баха

и Шопена. Программа была создана на языке, распространившемся в области когнитивного музыковедения.

Генеративная теория тональной музыки

Разработка теории музыкальной когниции, основывающейся на принципах генеративной лингвистики, принадлежит исследователям Ф. Лердалю и Р. Джекендоффу [11]. Композитор Ф. Лердаль и теоретик-лингвист, ученик Н. Хомского Р. Джекендофф дали формальное описание моделей, интуитивно направленных на восприятие слушателя. Влияние генеративной грамматики Хомского было настолько глобальным, что появился даже термин «хомскианская революция» [12]. В рамках предложенной им теории резко критиковался бихевиористский подход, который в тот момент был актуальным. Генеративная теория тональной музыки Лердаля и Джекендоффа впитала в себя определенные тезисы теории Хомского, также Шенкеровской теории и когнитивной психологии. При этом рамки действия теории весьма ограничены: речь шла о небольших отрывках, подверженных верификации, в то время как слишком протяженные формы не позволяли их анализировать в рамках избранной системы. Строго формализованная система Лердаля – Джекендоффа стремится выявить связи между глубинными структурами музыкального текста и их соотношенность с теми, что обнаруживают себя на поверхности и доступны пониманию [11, р. 4]. Согласно этой теории, восприятие не нуждается в дополнительных стимулах, которые способны спровоцировать нарушение психологического баланса или же ввести в состояние когнитивного диссонанса, так как есть определенная последовательность в восприятии музыкального произведения, которая заранее запрограммирована композитором. Параллель между основами вербального языка и так называемым «музыкальным языком» приводит ученых к идее, что музыка всё же — знаковая система, в рамках которой музыкальные знаки есть нечто большее, чем знаки в языке, а их соотношение действует в соответствии с определенными предписанными правилами [11, р. 4]. Но при этом присутствуют явные различия в восприятии языка и музыки. Джекендофф и Лердаль полагают, что это не должно служить каким-либо сдерживающим фактором в ракурсе изучения музыкальных способностей. Гештальт-восприятие действует посредством целостного аналитического аппарата, вследствие чего нельзя делать вывод о конкретном разделении между различными функциями полушарий мозга. Аналитические функции не являются достоянием лишь опытного слушателя.

В новой музыке когнитивные основания становятся парадигмой формирования стратегии восприятия. Так, например, фрейм в музыке — универсальная структура, ментальный конструкт, образ мышления, структурная рамка, становящаяся инструментом для конструирования содержания. Со-

временное художественное мышление также основывается на фреймовой парадигме, где фрейм является одной из когнитивных моделей. Композиторы сознательно ориентируются на специфику слушательского восприятия, исходя из существующих когнитивных моделей, и далеко не во всех случаях эти модели определяются ими в качестве структуры. Т. В. Цареградская утверждает, что «4`33» Кейджа представляет собой фрейм. Ч. Филлмор к этому добавляет, что фрейм — «когнитивная структура схематизации опыта», знаменующая отказ от необходимости музыкального языка и оформление ее как «пустоты в рамке» [13].

Концепт, сценарий, скрипт, фрейм: модульное мышление

Фрейм² в лингвистике — это используемый лексический концепт; способ передачи информации. Понятие ввел в 1974 году американский ученый М. Минский, исследовавший проблемы искусственного интеллекта. Необходимо отметить, что исследователи не единодушны в отношении данного понятия: одни считают родовым понятие «концепт», другие — «фрейм», третьи допускают их синонимию — «концепт – фрейм» [14, с. 43].

В 1960-х годах выдающийся американский математик У. Гренандер создал основания теории паттернов, построенной на исследовании нейронных сетей, для определения фундаментальных законов организации, общих для всех систем обработки информации, включая человеческий разум.

В современном искусстве модульный принцип является одним из основополагающих. Не исключением становится и новая музыка, воплотившая в себе различные интерпретации модулей, составляющих специфику современного композиторского мышления. К какому процессу становления мысли не стремился бы автор в новой музыке, он не может отказаться от принципов модульного мышления.

Мотивы и их соотношения в музыке важны как в отношении когерентности, так и музыкальной риторики, однако понимание той роли, которую они играют в музыке, неоднозначно. В случае признания мотива центральным пунктом системы в процессе постижения музыки скорость восприятия говорит о модульном принципе. Однако когерентность — это синергетическое свойство, которое сложно объясняется с модульной позиции, так как оно неизбежно включает в себя сравнительные функции. Очевидно, что классификация также действует на предконцептуальных уровнях, и это осуществляется либо с помощью общих процессов, либо через рекурсию.

² Фрейм (англ. frame — кадр, рамка) — в общем смысле обозначает структуру, содержащую информацию. В системном анализе и искусственном интеллекте, инженерии знаний — это структура, содержащая описание объекта в виде атрибутов и их значений.

В когнитивной нейронауке познание представляется в качестве результата функционирования ряда узкоспециализированных, независимых и когнитивно непроницаемых относительно друг для друга модулей. Важную роль в становлении модульного подхода сыграли представления Н. Хомского о языке как о модуле. Развитие компьютерных теорий привело Хомского к идее обусловленности компьютерных структур биологией человека. Универсальная грамматика Хомского изначально была предложена в качестве врожденного механизма человеческого мозга, с помощью которого становилось возможным выявить единые основы более чем 6000 языков мира. Однако принятые впоследствии лингвистические сравнения многообразия языков стали давать результаты, не укладывавшиеся в эту схему. В результате подобного критического отношения, возникшего после новых исследований различных языков, ученые-когнитивисты и лингвисты отказались от теории «универсальной грамматики» Хомского. Согласно современным исследованиям, маленькие дети используют разные типы мышления, которые могут быть и не связанными с языком.

Один из авторов гипотезы о ментальных репрезентациях американский философ и психолингвист Дж. А. Фодор выдвинул идею о существовании «внутреннего языка мысли» в качестве координатора информации, уточнив, что основания такого языка являются врожденным свойством [15]. Американский логик и философ Х. Патнэм предложила функциональную трактовку психических явлений, уподобив психические процессы компьютерной программе, а психические явления — вычисляемым функциям [16]. Ясно, что психические функции осуществляются не только посредством мозговой деятельности человека, но и иными искусственно созданными когнитивными проекциями. Согласно модульному подходу, человеческое познание можно представить как параллельно функционирующие модульные конструкции.

Модульное мышление и алгоритмические методы композиции

Модульное мышление присуще новой музыке в целом. Творческая концепция современного австрийского композитора Б. Ланга ориентируется на когнитивные модели искусства кино современного экспериментального кинорежиссера М. Арнольда, а также на идеи минимализма, преломленные сквозь призму «флюксфильмов».

Работая в Институте электронной музыки и акустики Грац (Graz) с «Эмми», композитор создал собственную теорию и далее проверил на практике алгоритмические методы композиции. Особый вклад композитора состоит в проведении практических и теоретических курсов алгоритмической композиции (Институт Грац, 1995 год, летний семестр). Материалы курсов попали в серию публикаций под общим названием «Diminuendo» [17]. Практическим итогом

стало создание системы автоматизированного проектирования музыкальной композиции «Cadmus».

Алгоритм относится к особой грани музыкальной концепции пространства, а именно к идее интервальной редукции — создания концепции диминуции (т. е. уменьшения или сжатия материала). Описание алгоритма «Cadmus» не может быть представлено само по себе, он связан с композиторской практикой. Алгоритм имеет дело со сжатием, как способом трансформации интервалов в музыкальном пространстве. Термин «диминуция» применительно к новым музыкальным технологиям можно описать и в общем историческом контексте, и с точки зрения его алгоритмических оснований. Первоначальной концепцией диминуции была идея замены интервалов с использованием так называемых «частичных рядов». Получающиеся программные функции могут повторяться, создавая многослойные данные с возрастающей сложностью. Эта функциональная итерация миниатюрных функций дала интересные результаты, открывшие новое поле для экспериментов и исследований. Названные функции могут применяться как к горизонтально-мелодическим, так и к вертикально-гармоническим интервальным структурам. Комбинируя оба эти вида диминуции в матрице можно создавать музыкальные данные с похожими мелодико-гармоническими свойствами.

Структуры создают программы, использование которых может внести изменения в сам процесс композиции. Композиторское мышление можно значительно стимулировать, изменять и даже обновлять, включая алгоритмические процедуры для принятия возможных музыкальных решений. Это обновление не обязательно должно заключаться в изобретении новых техник; оно также может иметь место в эстетическом подходе, как и в музыкальном мышлении. Композитор вступает в дискурс, как только обнаруживает фундаментальные различия между машинно-ориентированным и психологически-интуитивным. Он сталкивается с двумя различными типами композиции, один из которых самопроизведен и является отражением себя в ином формализованном объекте, а другой коренится в индивидуальности, нерегулярности и неопределенности, в непостижимости и заблуждениях. В соответствии с «собственным замыслом» алгоритм освобождает композитора от многих творческих колебаний: он решает проблему оправдания творческого результата, поскольку последний оправдывает себя самим фактом своего существования.

Диминуция (от лат. *diminutio*) в музыковедении традиционно обозначает технику ритмической композиции и прием орнаментики, используемый в старинной музыке. В ритмическом контексте диминуция — это уменьшение длительностей в определенном пропорциональном соотношении, практиковавшееся в музыке Средних веков, Возрождения и барокко. В мензуральной

нотации диминуция тальи, т. е. повторяемого ритмического отрезка, достигалась через смену мензуры [18, р. 423]. Диминуция как термин, применяемый в полифонии, предполагает изложение темы более мелкими длительностями³. Обратный прием — увеличение, аугментация. В старинной орнаментике диминуция, или диминуирование, заключалась в «измельчении» тона большой длительности на последовательность мелких длительностей (при этом общая мелодическая и ритмическая структура сохранялась). Подобные изменения часто не фиксировались, а импровизировались исполнителем. Уменьшение — диминуция как заполнение пробела между тонами — это тот вариант термина, который важен для Ланга. С самого начала истории музыки диминуция была необходимой частью формирования мелодии, связанной с ее вариантным (вариационным) развитием.

Ланг также говорит о методе редукции, описанном А. Фортом во «Введении в шенкеровский анализ» [19]. Аналитический аппарат шенкеровской теории применялся американскими исследователями не только для анализа классических произведений, но и проецировался на современную музыку. В основании музыкальной сет-теории⁴ лежит стремление, сходное с тем, что стало проводом создания алгоритма Ланга, — осмысление музыкального искусства в качестве феномена математической логики. С одной стороны, понятие уменьшения может быть представлено как заполнение интервала, с другой, — диминуция как противовес аугментации, увеличению означает пропорциональное изменение временной формы. Первый вопрос возникает относительно того, возможна ли форма диминуции, которая соответствовала бы обоим (временным и звуковым) измерениям? Исходные интервалы, подвергающиеся редукции, должны быть узнаваемы также и в ритмическом, и в мелодическом контексте. Таким образом, Шенкер утверждал, что «различные аспекты крупномасштабной структуры часто отражаются в малом» [20].

Шенкер обращается к законам биологии. Проводя параллели с природными феноменами и явлениями органической жизни, он моделирует при их участии художественные процессы: «Тенденция распространения формы первичной структуры <...> проходит через все уровни голосоведения»

³ В «Хроматической фантазии» Я. П. Свелинка, например, используется не только двукратное, но и четырехкратное уменьшение.

⁴ Сет-теория, или «теория рядов» — это музыкально-теоретическая система, опирающаяся на аналитический метод. Она появилась в конце 1950-х в теоретических работах композитора М. Бэббитта, далее получила развитие трудах А. Форты. В качестве отправной точки Бэббит избрал додекафонию Шенберга. Поэтому можно сказать, что она является продолжением шенберговских идей, распространившихся далее как на атональную, так и в некоторой степени на тональную музыку.

[21, S. 90]. Чем ближе объект к первичной структуре, тем больше его подобие. Музыкальная композиция уподобляется ветвящемуся дереву, дающему новые побеги.

Ланг исходил из специфической эстетической предпосылки создания обширных, сложных и изменчивых структур из первоначально простых клеток. Эта предпосылка может быть выражена в простоте первоначальной формы, росте сложности для каждого уровня развития. Ланга поразили единство и различие таких почти терминов, как простота и сложность (а также их развитие в музыкальном контексте).

Генерация музыкальных событий с помощью детерминированных процедур применялась еще создателем алгоритмической композиции Л. Хиллером, а также Я. Ксенакисом. Основные идеи стохастической алгоритмической композиции были сформулированы в теоретическом труде последнего «Формализованная музыка» [22]. Следует также подчеркнуть, что в творческом отношении автоматизированные программы мало что дают композитору, который не является программистом. Лишь возможные способы воздействия на программу и введение исходных данных, осуществляемое композитором, делает его активным участником процесса.

Автоматизированное создание музыкальной композиции и авторское «Я» проявляют себя и вне алгоритмической музыки в создании особых структур и формул, при помощи которых воссоздаются звуковые события и формируется музыкальный материал.

Глубинные связи элементов и структурирование звуковых событий

Глубинные связи элементов, которые определяют звуковые события в новой музыке, основаны на структурных формулах и строятся на оговоренных (заданных) последовательностях, которые при создании нового смыслового ряда репродуцируются почти произвольно. Так, «каждая действующая в материале связь, — пишет композитор Х. Лахенманн в статье «Четыре определения музыкального слуха» [23, S. 61], — является многозначной, находится среди других связей, составляющих конгломерат осознанных и неосознанных, обдуманых и необдуманых, рациональных и иррациональных связей. Композитору легче понять свою музыку, чем кому-то другому. То, что композитору удастся контролировать и воспринимать, не является законченным целым; это только краешек непостижимого целого. Наверное, это целое контролирует композитора, и он уподобляется в этом смысле хвосту, который колеблется по желанию его владельца» [23, S. 61]. Таким образом, Х. Лахенманн позиционирует композитора, скорее, в качестве медиума, определяющего правила движения, но не всегда способного предположить конечную «цель маршрута» — смысл.

Композитор, располагая собственным индивидуальным творческим методом, вырабатывает свой индивидуальный язык, принципиально отказываясь от возможностей заранее «предоформленного» музыкального материала, опираясь в своем эстетическом чувстве на изначально-природные, но альтернативные классической традиции звуковые формы.

Для Лахенманна в его концепции «звуковых семейств» и «полифонии расположений» одним из важнейших факторов является понятие глубины. «Глубину» характеризуют звуковые семейства и их отдельные представители — звуки, обладающие собственными физическими свойствами, и полифония их расположений на поверхности: «“Структура” могла таким образом быть понята как более или менее сложное проектирование и накладывание распределений (хотя я иногда предпочитаю называть последние “семьями”). Отдельные спроектированные частицы вступают в силу вместе, каждый своим способом относительно общего контекста, пока еще подвергающегося определению. Каждый член звукового семейства имеет свое собственное лицо (и не в том качестве, в котором он имел место в композиционных и в концептуальных аспектах, но в оригинальной последовательной практике), количественно идентифицирован в пределах каждого отдельного компонента» [24, p. 61].

Восприятие творческих намерений композитора — одно из важнейших условий их понимания. Оно не может быть полностью освобождено от поверхности структуры: «Нет такой вещи, как полностью свободное, безоговорочное восприятие. Но в передаче от обычного типа слушания этого структурно недавно решительного восприятия есть мгновенная, чрезвычайно непостижимая вспышка “освобожденного” восприятия, которая напоминает нам о нашей внешне решительной нехватке свободы и нашей обязанности преодолеть эту нехватку свободы; другими словами — наши полномочия воображения» [25, p. 100].

Ориентация на специфику восприятия и во многих случаях отображение когнитивных механизмов в музыкальной композиции и ее структуре стали следствием внедрения когнитивистики в музыковедение и соотнесения музыкального и вербального языков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bobrow D. G., Collins A. M. Representation and Understanding. New York: Academic Press, 1975. 350 p.
2. Collins A. Why cognitive science? // Cognitive Science Multidisciplinary Journal. Vol. 1. Issue 1. January. 1977. P. 1–2.
3. Goodman N. Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols. Hackett Publishing, 1976. 277 p.

4. *Scruton R.* Art and imagination: A study in the philosophy of mind. London: Methuen & Co., 1974. 552 p.
5. *Scruton R.* Understanding music // *Ratio*. 1983. №. 25(2). P. 97–120.
6. *Scruton R.* The aesthetics of music. Oxford: Oxford University Press. 550 p.
7. *Zbikowski L. M.* Music, analogy, and metaphor // *Music Cognition* / Eds. R. Ashley and R. Timmers. The Routledge Companion, 12 p.
8. *Cooke D.* The language of music. Oxford: Oxford University Press, 1959. 304 p.
9. *Lakoff G., Johnson M. L.* Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 334 p.
10. *Хофштадтер Д.* Гедель, Эшер, Бах: Эта бесконечная гирлянда. М: Изд-во «Бахрах», 2001. 752 с.
11. *Lerdahl F.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press. 1996. 368 p.
12. *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике / сост. В. А. Звегинцев. Вып. II. М.: Изд-во ин. лит-ры, 1962. С. 412–527.
13. *Цареградская Т. В.* Пространство жеста в творчестве Дж. Кейджа [Электронный ресурс]. URL: <https://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tsaregradskaya-2014.pdf> (дата обращения: 10.12.2015).
14. *Волосухина Н. В.* К вопросу о трактовке понятий «концепт» и «фрейм» в современной лингвистике // Университетские чтения 2010: ПГЛУ. Ч. 3. Пятигорск: ПГЛУ, 2010. С. 41–46.
15. *Sterelny K.* The Representational Theory of Mind. Oxford (England), Cambridge (Massachusetts): Basil Blackwell, 1990. 180 p.
16. *Language and reality* // Putnam H. Philosophical Papers. Vol. II. New York Word and Object, 1960. P. 272–290.
17. *Lang B.* Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [Электронный ресурс]. URL: <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (дата обращения: 29.04.2020).
18. *Harvard Dictionary of Music.* 4 th ed. Cambridge, Mass., 2003. 423 p.
19. *Forte A, Gilbert S E* Introduction to Schencknan Analysis -New York, 1982
20. *Forte A.* Schenker's Theory of Musical Structure // *Journal of Music Theory* – 1959, 8 – P.136–155
21. *Fortsetzung der Umlinie-Betrachtungen* // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. S. 90.
22. *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Bloomington – London: Indiana University Press, 1970 273 p.
23. *Lachenmann H.* Vier Grundbestimmungen des Musikhorens // *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995.* Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996. 362 S.
24. *Lachenmann H.* On My Second String Quartet Reigen seliger Geister // *Contemporary Music Review.* 2004. № 23/3. P. 59–79.

25. *Lachenmann H.* On structuralism // Contemporary Music Review. 1995. № 12 (1). P. 93–102.
26. *Цареградская Т. В.* Сет-теория В США: Милтон Бэббит и Аллен Форт [Электронный ресурс]. URL: <https://sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf> (дата обращения: 10.06.2020).

REFERENCES

1. *Bobrow D. G., Collins A. M.* Representation and Understanding. New York: Academic Press, 1975 350 p.
2. *Collins A.* Why cognitive science? // Cognitive Science Multidisciplinary Journal. Vol. 1. Issue1. January. 1977. P. 1-2.
3. *Goodman N.* Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols., Hackett Publishing, 1976. 277 p.
4. *Scruton R.* Art and imagination: A study in the philosophy of mind. London: Methuen & Co., 1974. 552 p.
5. *Scruton R.* Understanding music// Ratio. 1983. №. 25(2). P. 97–120.
6. *Scruton R.* The aesthetics of music. Oxford: Oxford University Press. 550 p.
7. *Zbikowski L. M.* Music, analogy, and metaphor // Music Cognition / Eds. R. Ashley and R. Timmers. The Routledge Companion, 12 p.
8. *Cooke D.* The language of music. Oxford: Oxford University Press, 1959. 304 p.
9. *Lakoff G., Johnson M. L.* Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 334 p
10. *Xofshadtter D.* Gedel', E`sher, Bax: E`ta beskonechnaya girlyanda. M: Izd-vo «Baxrax», 2001. 752 c.
11. *Lerdahl F.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press. 1996. 368 p.
12. *Xomskij N.* Sintaksicheskie struktury` // Novoe v lingvistike / sost. V. A. Zvegincev. Vy`p. II. M.: Izd-vo in. lit-ry`, 1962. S. 412–527.
13. *Czaregradskaya T. V.* Prostranstvo zhesta v tvorchestve Dzh. Kejdzha [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/10/Tcaregradskaya-2014.pdf> (data obrashheniya: 10.12.2015).
14. *Volosuxina N. V.* K voprosu o traktovke ponyatij «koncept» i «frejm» v sovremennoj lingvistike // Universitetskie chteniya 2010: PGLU. Ch. 3. Pyatigorsk: PGLU, 2010. S. 41–46.
15. *Sterelny K.* The Representational Theory of Mind. Oxford (England), Cambridge (Massachusetts): Basil Blackwell, 1990. 180 p.
16. Language and reality // Putnam H. Philosophical Papers. Vol. II. New York Word and Object, 1960. P. 272-290.
17. *Lang B.* Diminuendo Über selbstähnliche verkleinerungen [E`lektronny`j resurs]. URL:

- <https://bernhardlang.at/publikationen/diminuendo/index.htm> (data obrashheniya: 29.04.2020).
18. Harvard Dictionary of Music. 4 th ed. Cambridge, Mass., 2003. 423 p.
 19. Forte A , *Gilbert S E* Introduction to Schencknan Analysis -New York, 1982
 20. Forte A. Schenker's Theory of Musical Structure// Journal of Music Theory – 1959, 8 – P.136–155
 21. Fortsetzung der Urlinie-Betrachtungen // Schenker H. Das Meisterwerk in der Musik. Bd. 1. S. 90.
 22. Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Bloomington – London: Indiana University Press, 1970. 273 p.
 23. Lachenmann H. Vier Grundbestimmungen des Musikhorens // Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996. 362 S.
 24. Lachenmann H. On My Second String Quartet Reigen seliger Geister // Contemporary Music Review. 2004. № 23/3. P. 59–79.
 25. Lachenmann H. On structuralism // Contemporary Music Review. 1995. № 12 (1). P. 93–102.
 26. Czaregradskaya T. V. Set-teoriya V SShA: Milton Be`bbitt i Allen Fort [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://sias.ru/upload/iblock/ac9/ctaregradskaya.pdf> (data obrashheniya: 10.06.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru
Researcher ID: U-3307-2017
Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, доц.; shekalov@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; proscience@vaganovaacademy.ru
Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Shekalov V. A. — Dr. Habil; Ass. Prof.; shekalov@inbox.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.072.2; 781.1

ОСНОВЫ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЗНАКА (Часть 2)

*Мальцев С. М.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, Санкт-Петербург, 219000, Россия.

В статье развиваются положения, изложенные в предыдущей работе автора (см.: «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой», 2020, № 2). Уточняется понятие программности лирической музыки. Автором показано, что голос в музыке действует как персонаж. Программность рассматривается с точки зрения ситуации, в которой находится лирический герой. Анализируются различные средства, которыми может быть реализована программа музыкального произведения, в том числе: обозначение через жанр; условные знаки; звукоподражание; лейтмотив и цитата; музыкальная метафора и метонимия.

Ключевые слова: знак, икон, программная музыка, голос, лейтмотив, семиотический анализ, соозначение.

FUNDAMENTALS OF THE THEORY OF MUSICAL SIGN (Part 2)

*Maltsev S. M.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, Glinki St., Saint Petersburg, 219000, Russian Federation.

This paper develops the statements set out in the author's previous work (see Vaganova Ballet Academy Bulletin, 2020, no. 2). The concept of programness of lyric music is clarified; it is proved that the voice in music acts as a character. Programness is considered from the point of view of the situation in which the persona is located. Various means by which the program of a musical work can be implemented are analyzed, including: designation through genre; conventional

signs; onomatopoeia; leitmotif and quotation; musical metaphor and metonymy.

Keywords: sign, icon, program music, voice, leitmotif, semiotic analysis, co-designation.

Как уже было сказано в первой статье на данную тему (см. предыдущий номер журнала), особое значение при распознавании симптомов эмоции имеет знание ситуации, в которой находится человек. В равной степени это касается как обыденных эмоций, так и эмоций художественных. В обыденной жизни это в пояснениях не нуждается, а в области искусства характеристика ситуации происходит обычно путем программы или ее отдельных компонентов внутри музыкального текста.

Суть программной музыки очень точно определил П. И. Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк: «Что такое программная музыка? Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то, с нашей *широкой точки зрения*, всякая музыка есть программная. Но в *тесном смысле* под этим выражением разумеется такая симфоническая или вообще инструментальная музыка, которая иллюстрирует известный, предлагаемый публике в программе, сюжет и носит название этого сюжета... Я нахожу, что вдохновение композитора-симфониста может быть двоякое: субъективное и объективное. В первом случае он выражает в своей музыке свои ощущения радости, страдания, словом, подобно лирическому поэту, изливает, так сказать, свою собственную душу. В этом случае программа не только не нужна, но она невозможна. Но другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение. Тут программа необходима... Во всяком случае, с моей точки зрения, оба рода имеют совершенно одинаковые права на существование...» [1, с. 530–531].

Близкие мысли о программности высказывал и Д. Д. Шостакович: «Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь ее как идейную основу своего произведения... У меня лично, как и у многих других авторов инструментальных произведений, программный замысел всегда предшествует сочинению музыки». И далее: «Лично я отождествляю программность и содержательность» [2, с. 146].

Полностью принимая эти авторитетные суждения выдающихся композиторов, считаю нужным все-таки их дополнить более детальным анализом лирической музыки и конкретизировать тем самым понятие программности в широком смысле слова как синонима содержательности музыки.

Голос как персонаж

Голос в эпоху барокко понимался не просто формально как одна из мелодических линий, входящих в многоголосную фактуру в качестве компонента: семантическим прообразом голоса в многоголосии был всегда *реальный голос певца* (или же хоровая партия, исполняемая в унисон), и это значение всегда явно или неявно присутствовало для музыкантов эпохи барокко уже в самом понятии голос. И. Г. Вальтер (1732) дает следующее симптоматическое определение понятия голос: «певческий голос, певческие голоса (Vose, pl. Voci [ital.] Voix [gall.])» [3, S. 640]. Совокупность мелодизированных голосов-«персонажей» образовывала многоголосную фактуру, а характер их движения формировал тот или иной тип голосоведения. При этом для музыкантов эпохи барокко выраженный семантико-семиотический смысл имели обычно и само устойчивое *число* голосов или же *изменение их количества*. Вот характерный пример: С. Шейдт в сочинении “Cantiones sacrae” часть под названием “Duo seraphim” (два серафима) начинает двухголосно, а в фрагменте на слова “et hi tres unus sunt”, где речь идет о *триединстве*, на начальные слова “et hi tres” переходит к трехголосию, а далее сразу же, для того чтобы подчеркнуть второй корень слова «*триединство*», переходит к одноголосию [4, S. 37]. Тем самым количество персонажей не только моделируется количеством голосов фактуры пьесы, но и то, и другое оказывается синхронно-точно увязано со смысловой разверткой словесного текста. Голоса полифонической фактуры для музыкантов эпохи барокко были не какими-то абстрактными линиями некой абсолютной музыки, как это стали понимать впоследствии Ганслик и его адепты, а персонажами, действующими лицами, входящими в определенные отношения друг с другом. Приведу некоторые свидетельства и факты, подтверждающие такое понимание. Согласно рассказу И. Маттезона (1739), И. Я. Фробергер однажды превосходно передал игрой на клавире некую историю с изображением лиц, присутствовавших тогда и принимавших в ней участие. Гамбургскому органисту М. Векману однажды удалось настолько выразительно сочинить и исполнить музыку на слова из 63-й главы книги Исайи, что, по уверению одного из слушателей, Мессия в вокальном басу был изображен так ясно, как будто бы он был наяву [5, S. 130-131]. Для И. С. Баха, по свидетельству его сыновей, голоса были «как бы живыми людьми, беседующими между собой в тесном кругу. Если в общей сложности было, допустим, три голоса, то каждый из них мог на какое-то время умолкнуть, с тем чтобы послушать, что скажут другие, а затем — когда ему будет что сказать, когда и сам он сможет вставить что-то путное — вновь вступить в разговор» [6, с. 42]. В полном соответствии с баховским пониманием голоса читаем в первом кратком варианте (1708) словаря И. Г. Вальтера (зятя

И. С. Баха): «Dialogo (ital.) Dialogus, пропеваемый разговор» [7, S. 45]¹. Это же понимание голоса находим и в центральном теоретическом труде И. Маттезона (1739): «Если два голоса ведут пением разговор, то музыканты называют это не дуэтом, а диалогом» [8, с. 245]. В фундаментальной энциклопедии И. Г. Цедлера (1732–1754) читаем: «Dialogus в музыке это композиция, по меньшей мере, из двух голосов или такого же количества инструментов, которые попеременно дают возможность себя слушать...» [9]. Свойственное гомофонно-гармоническому складу выделение одного из голосов в качестве *главного* (обычно сопрано) и *подчиненный* характер остальных трактовались в эпоху барокко также не просто чисто музыкально, но обычно еще и семантически — как отношения между действующими лицами-персонажами, характеризующиеся *главенством* одного и *подчиненностью* другого. М. Мерсенн (1637) пишет, что «князья и вельможи, стоящие между королем и народом, могут быть уподоблены средним голосам, расположенным между басом и дискантом. <...> Бас и самые длинные отрезки струн находятся ближе всего к покою и безмолвию, т. е. к представлению о высшей власти на земле и даже о Боге, и заключают в себе более короткие струны и верхние голоса, как Бог содержит в себе всё сущее» [8, с. 377–378.]. Г. А. Зорге (1745) развивает такое же понимание: «Гармония производит на свет дитя, это дитя — мелодия. Последняя является только королевой и правительницей, которая может держать или не держать вокруг себя своих советников, т. е. полноту остальных голосов» [10, S. 420]. И. Маттезон (1739) говорит о подчинении баса мелодии, как о подчинении слуги господину или служанки — госпоже [5, S. 186]. С другой стороны, самостоятельность голосов и свойственное полифоническому складу относительное их равноправие трактовались как *равноправие действующих лиц, персонажей*. И. Н. Форкель (1802) в биографии И. С. Баха, написанной со слов его сыновей В. Фридемана и К. Ф. Э. Бахов, отмечал: «Со всем другое дело (по сравнению с гомофонией. — С. М.), когда две мелодии так переплетаются между собой, что создается впечатление, будто мы слышим двух собеседников, принадлежащих к одному сословию и не уступающих друг другу в смысле образованности» [6, с. 28]. Показательно, что авторитетнейшие музыканты XVII и XVIII веков — М. Мерсенн, Г. А. Зорге, И. Маттезон, И. С. Бах и его сыновья К. Ф. Э. Бах, В. Ф. Бах и И. Н. Форкель, говоря о самостоятельности голосов, в сходных ситуациях и независимо друг от друга прибегли к характеристике голосов-персонажей по *сословному* признаку — самому существенному и показательному для эпохи абсолютизма. Понимание

¹ Не исключено, что Вальтер отталкивался в цитированном определении от близкого определения Преториуса (1618): «Слово “диалог” означает разговор, как будто один спрашивает, а другой отвечает. В музыкальном диалоге происходит переключка хоров, может быть также использован приём эха» [8, с. 162].

инструментальных голосов как персонажей свойственно и А. Гретри (1789), что видно из следующего его замечания: «Все же мотивы, поочередно повторенные гобоем и фаготом, — эти взаимные жалобы, — как мне кажется, удачны и очень чувствительны. Гобой говорит за детей, фагот — за мать, упавшую в обморок» [11, с. 223]. Как видим, музыканты барокко понимали голос всегда *образно*. Именно так понимаемые голос, голоса и голосоведение приобретают существенное значение для формирования большинства музыкально-риторических фигур, а для многих из них являются определяющим и характеризующим семантическим признаком. Если упустить из виду такое понимание, то многие фигуры предстанут сухой теоретической абстракцией, что и имеет место в ряде теоретических аналитических работ о фигурах, написанных уже в наше время.

О программности лирической музыки

Барочное понимание голоса как персонажа было практически в полной мере унаследовано и музыкой последующих эпох. Встает вопрос: отображается ли в этом случае в музыке *ситуация*, в которой находится лирический герой или герои? Рассмотрим в качестве примеров для анализа любую миниатюру с лирическим высказыванием — скажем, прелюдии Шопена e-moll, h-moll, или прелюдии Скрябина op. 11 e-moll, D-dur и подобные им лирические пьесы.

Так, в прелюдии Скрябина op. 11 D-dur мы без труда распознаем два самостоятельных голоса, являющихся участниками диалога. Верхний голос размещен в диапазоне женского голоса, он движется медленно и противопоставлен фигурационному движению нижнего голоса, размещенного в диапазоне мужского голоса. Нежные мужские «уговаривающие» виолончельные фигуры красивейшим образом оттеняют медленное движение женского голоса. Налицо лирический диалог любящей пары, имеющий свою драматургию.

В прелюдии Шопена e-moll без труда распознаются плачущий жалующийся женский голос, которому противопоставлена группа из трех сочувствующих и поочередно вздыхающих (интонаемы вздохов) мужских голосов.

Лирические высказывания голосов-персонажей, которые мы без труда распознаем в подобных пьесах (по регистру голоса или голосов, по характеру интонирования и т. п.), по сути дела, **исключают** ситуации бега, погони, насилия, драки и т. п. Это означает, что характер лирических высказываний косвенно (как бы «от противного») обозначает и ситуации, в которых такие высказывания были бы возможны, т. е. ситуации одиночества, лирического объяснения, размышления, медленной прогулки и т. п. Следовательно, нельзя говорить о том, что лирическая музыка таких миниатюр вообще не отображает ситуаций, в которых такие высказывания были бы возможны: мож-

но говорить лишь о том, что лирическая музыка отображает разные ситуации по-разному — одну группу ситуаций вообще напрочь исключает, другую группу ограничивает, предлагая вероятностные возможные субъективные варианты образных интерпретаций.

Продолжая тему программности как содержательности музыки, отметим, что программа музыкального произведения может быть передана разными средствами. Кратко перечислим их, раскрывая по мере надобности.

а) Литературная словесная программа

Такая программа может быть более или менее полной, что в пояснениях не нуждается.

б) Принцип обозначения через жанр

Семантический принцип обозначения через жанр освещается во многих музыковедческих работах²: жанровые элементы музыки, будучи обычно сведены к компактному комплексу необходимых для узнавания признаков (танцевальная ритмоформула, тип фактуры, характер акцентуации и др.), оказываются в состоянии репрезентировать значительные реалии музыкального содержания: конкретную ситуацию, социально-культурную среду, в которой данная ситуация возможна и типична, и, косвенно, даже историческую эпоху (например: похоронный марш — похороны — смерть; хорал — церковь — Бог; бальный танец — бал; пасодобль — испанская коррида; сарабанда — придворный танец в Испании эпохи барокко; мазурка, в основе которой лежит куявяк, — Куявия, мазурка, в основе которой лежит мазур, — Мазовия и т. п.).

Семиотическим принципом, с помощью которого здесь передается информация, является принцип метонимической смежности. Музыкальный жанр в таких случаях рассматривается как компонент некоторого более крупного целого — как часть типовой внемusical ситуации со всеми ее типовыми реальными аксессуарами. Тем самым признаки жанра представляют в музыке ситуацию, в которой находится человек, во-первых, по принципу смежности, а во-вторых — метонимически, как часть представляет целое (синекдоха). Это имеет место не только в случаях применения бытовых музыкальных жанров, но и в случаях тонкого моделирования в музыке распространенных в определенной социальной среде песенно-декламационных интонаций, как, например, в случае преднамеренного использования блатной одесской или тюремной лирики (ср. фильм «Мы из джаза» К. Шахназарова, Мосфильм, 1983).

Характер связи жанрового знака с его денотатом, предполагающий обычно «соприсутствие» своего денотативно-ситуационного контекста, является

² См., например: [12; 13; 14; 15; 16; 17; 18] и др.

признаком индекса³. Вместе с тем связь жанрового знака с типовой ситуацией основана на привычной для всех в данном социуме конвенциональной ситуации⁴, что позволяет нам видеть в жанровом знаке одновременно и черты условного знака. Отсюда семантика жанрового знака предполагает единство противоположностей условного и индексного принципов обозначения и является своего рода «игрой» одного и другого аспектов связи.

Сущность такой классификации жанрового знака не ограничивается сказанным. Как верно замечает Б. М. Гаспаров, «...метонимический эффект в музыке никогда не выступает изолированно: он сочетается и коррелируется с некоторыми иконическими моментами» [19, с. 132]. Это в принципе верно, хотя и сформулировано, с моей точки зрения, недостаточно определенно. Усиливая эту мысль, можно сказать, что всякий жанровый знак, будучи выразительным *безотносительно* к ситуативному контексту, к которому он отсылает, *всегда* существует на иконической основе, поскольку он *всегда* моделирует (изображает, воспроизводит в подобной форме) интонацией и ритмом те или иные симптомы человеческих эмоций. Тем самым жанровый знак, будучи иконом (в силу непосредственной ритмоинтонационной выразительности), одновременно является еще и индексом (в силу отсылки к типовой ситуации). Можно сформулировать это диалектично и еще более точно: жанровый знак является иконом постольку, поскольку жанровые признаки трактованы в нем индивидуально, своеобразно, единично; индексом же знак является в той мере, в какой он несет на себе жанровые признаки как норматив, как типовую общность. Таким образом, иконический принцип музыкального знака всегда оказывается более всеобщим и фундаментальным принципом музыкальной семантики, нежели принцип жанрового индекса: ритмоинтонация всегда является *основой любого жанра*, тогда как жанровый слой значений представляет собою своего рода как бы необязательную «надстройку» над иконом. Но сам жанр как индекс приобретает еще один семантический слой значений в дополнение к тем, которые имеет (или имел бы) икон: если икон был трехсложен, был *метаметазнаком*, то жанр как индекс становится уже четырехсложным, *метаметаметазнаком*.

в) Условные знаки, криптограммы

К наиболее «чистым» примерам условного знака в западноевропейской музыке относятся:

– круг в мензуральной нотации, обозначающий *tempus perfectus* как знак божественного триединства;

³ См. аналогичную точку зрения: [19, с. 132].

⁴ На это указывает, в частности, Ф. Генрих: [20, S. 82].

- изображение дня и ночи с помощью белых и черных нот, соответственно;
- нотная запись пьесы в форме сердца⁵;
- так называемая музыка для глаз: темы, графическое изображение которых на нотном стане похоже на крест (например, тема фуги *cis-moll* и *gis-moll* из 1-го тома ХТК И. С. Баха, его же тема на слова “Kreuzige” в «Страстях по Иоанну», тема на слова “Kyrie eleison” в первом хоре мессы *h-moll* и т. п.);
- разнообразная числовая символика, например, числовой алфавит (A = 1, B = 2, C = 3 и т. д.), так что, например BACH = 14. 14 звуков имеет первая строфа мелодии в хорале И. С. Баха «Перед троном твоим стою, Господи» (“Vor deinen Thron tret` ich hiermit...”) BWV 668 (41 звук = J. S. BACH содержит вся мелодия). 158 звуков JOHANN SEBASTIAN BACH содержит мелодия хорала “Wenn wir höchsten Noten sein” BWV 841 и т. п. В христианском учении число 12 ассоциируется с двенадцатью апостолами и символизирует церковь. 12 хоралов содержится в «Страстях по Матфею» И. С. Баха. Число 15 символизирует церковь и Святую троицу. 15 хоралов содержится в «Страстях по Иоанну». Сюда же нужно отнести музыкальные криптограммы, обозначение слов через буквенные названия звуков (темы BACH у самого Баха, затем у многих композиторов, DSCH — Д. Шостакович в его Восьмом квартете и в Десятой симфонии, ABEGG в одноименных вариациях Шумана, «Сфинксы» в его Карнавале и т. п.)⁶.

Мы осознаем, правда, что многие из приведенных примеров несут на себе черты не простого условного знака, а символа (различие между этими типами знаков было определено выше) с характерной именно для последнего несоразмерностью компактного означающего и огромной емкости означаемого (ср., напр., тему «креста» — христианство; число 12 — церковь). Однако здесь есть тонкость: во всех этих примерах символ является **внешним** по отношению к музыке конструктом; он заимствуется из внемузыкальной сферы как **уже сформировавшееся явление** и самым примитивным образом а posteriori обозначается с помощью тех или иных музыкальных реалий, связь с которыми у него носит совершенно условный и произвольный характер. Как отмечает Ю. М. Лотман, это является отличительным свойством всякого символа, который обычно «...существует до данного текста и вне зависимости от него» [23, с. 14]. Иными словами, здесь имеет место двуслойное обозначение, то есть метазнак: «готовый», сформированный уже и сам по себе сложный (это важно!) внемузыкальный символ служит планом содержания примитивно устроенного условного знака, планом выражения

⁵ См.: [21, S. 482].

⁶ Примеры применения числового алфавита частично заимствованы из статьи Г. Эггебрехта [22].

которого является та или иная музыкальная или околomuзыкальная реалья (конфигурация нотного письма, количество звуков, тактов, частей и т. п.).

К иным примерам условных знаков в музыке нужно отнести широко распространенное и канонизированное в западноевропейской музыке обозначение пространственного перемещения вверх с помощью звуковысоты и, соответственно, вниз с помощью понижения. Такое обозначение в течение сотен лет внедрялось в западноевропейскую музыкальную практику через широкое использование изобразительных риторических фигур, и прежде всего — фигуры *anabasis* (восхождение), для которой типично мелодическое движение вверх, и *catabasis* (нисхождение), для которой типично мелодическое движение вниз. Ярким примером последовательного применения этих двух риторических фигур может послужить заглавный хор кантаты И. С. Баха № 47 [24; 25, с. 362-363]. Но Бах был далеко не первым, кто применил это. Огромное количество таких фигур содержится в добаховском русском партесном барочном концерте (В. Титов, Н. Дилецкий и др.) (см.: [26]). Несмотря на то, что такая ассоциация основана на некоторых иконических предпосылках [14, с. 166-168], все же доля условности здесь слишком велика. С условностью обозначения пространственного перемещения с помощью музыкальной звуковысоты тесно связана еще и ассоциация некоторых абстрактных концепций, тем или иным образом связанных в нашем представлении с высоким или низким, с звуковысотным движением музыкальной ткани вниз или вверх, например: небо и земля, Бог и дьявол, вознесение и смерть и т. п. [13, р. 561].

Примером условного знака нужно, по-видимому, считать так называемую «символику тональности»: известную классификацию тональностей по связи с присущим им образным смыслом у И. Маттезона [27], тональную символику Малера [28, с. 267-268], Римского-Корсакова, Скрябина и т. д. С одной стороны, как будто бы, это не «чистый» условный знак, так как обозначение определенных аффектов в некоторой степени мотивировано музыкально-выразительными свойствами тональности и совокупностью всех пьес, написанных и исполняемых в данной тональности. Но, с другой стороны, такая мотивация у разных композиторов сильно различается и, будучи композиторски-субъективной, приобретает произвольный характер. К тому же, как известно, абсолютная высота звука *ля* первой октавы исторически с течением времени сильно менялась.

г) Звукоподражание

Иконический знаковый смысл звукоподражания или, как это принято называть в немецкоязычных работах, «музыкальной живописи» [29], очевиден. Однако, в отличие от обычного музыкального икона, простое звукоподражание имеет **однослойный** денотат: реальные шумы или звуки окружающего

мира. Семиотическая структура его такова:

1. Внешняя звуковая форма звукоподражания музыкальными ритмоинтонационными или шумовыми средствами.

2. Явление реальной действительности (или предмет, процесс и т. п.), выступающее как денотат звукоподражания. Здесь, как правило, нет промежуточной отсылки к симптомам эмоции.

Можно выделить, по меньшей мере, четыре группы явлений, которые могут служить объектами звукоподражания.

1. Изображение музыкальными средствами пространственных характеристик места сюжетного действия путем воспроизведения эффекта гулкости помещения. Это достигается обычно с помощью имитации в гармоническом голосоведении некоторых характерных обертонов: октавы, квинты через октаву, терции через две октавы [14, с. 136-137]. Музыкальными примерами здесь могут служить многие симфонические партитуры Брамса, фактуры его фортепианных концертов, имитирующие его оркестровку; третья и последняя вариации из третьей части бетховенской сонаты № 30, финал сонаты № 32, речитативы (исполняемые на одной педали!) в первой части его же сонаты № 17, Прелюд, хорал и fuga Франка, Фантазия-экспромт, прелюдия *fis-moll*, этюды op. 10 № 1, op. 25 № 1 и № 12 Шопена, этюд Листа *Des-dur* и его же соната «После прочтения Данте» и многое другое.

2. Изображение явлений природы, например, раскатов грома в третьем разделе медленной части Фантастической симфонии Берлиоза. Семантика других известных примеров грозы (скажем, во «Временах года» Вивальди, в симфонии № 6 Бетховена, в последней песне из «Песен об умирающих детях» Малера и т. п.) намного сложнее. Здесь семантика выходит за рамки простого звукоподражания и должна рассматриваться в разделе о музыкальной метафоре. Строгий же отбор примеров именно к данному разделу статьи должен был бы удовлетворять одному требованию: это изображение должно быть *натуралистичным*.

3. Изображение криков и шумов, производимых животными. Таковы многочисленные примеры воспроизведения в музыке птичьего пения («Курица» Рамо, «Кукушка» Дакена, «Сказки венского леса» И. Штрауса, пьесы Мессияна из его «Каталога птиц» и т. п.); подражание различным животным в сонате Бибера для органа и скрипки; изображение шмеля в известной пьесе Римского-Корсакова; натуралистическая передача цоканья копыт лошади в песне Л. Книппера «Полюшко-поле» (однако не в «Лесном царе» Шуберта, где скачка лошади уподобляется горячечному пульсу персонажей, — это уже пример музыкальной метафоры!). Впрочем, звукоподражание крикам животных может иметь и более сложный семиозис, поскольку животные, как известно, тоже способны испытывать эмоции и вокализацией информировать

друг друга о своем эмоциональном состоянии [30].

4. Объекты человеческого быта, окружения. Сюда нужно отнести многочисленные примеры воспроизведения звучания рога и фанфар («Волшебный стрелок» Вебера, «Мейстерзингеры» Вагнера, «Дон Жуан» Р. Штрауса, финал сонаты № 26 Бетховена и т. п.), движения поезда («Огни в степи» Устовольской, финал сонаты Прокофьева для флейты и фортепиано и др.), жужжащего веретена («Маргарита за прялкой» Шуберта), скрипящей двери и боя часов (романсы Рахманинова «Отрывок из Мюссе» и «Сон» ор. 38), синкопированных ударов оружия (увертюра «Ромео и Джульетта» Чайковского, скерцо из сонаты b-moll Шопена), многочисленные примеры воспроизведения колокольного звона в музыке разных авторов, начиная от Шуберта («Молодая монахиня»), Франка (финал скрипичной сонаты), Мусоргского («Богатырские ворота») и заканчивая Рахманиновым и Свиридовым, в музыке которых тому примеров просто не счесть. Однако использование в опере «Борис Годунов» самого колокольного звона с помощью настоящих церковных колоколов, набор которых имеется в некоторых оперных театрах, здесь стоит особняком и наиболее соответствует идее звукоподражания.

Из приведенного перечня видно, что звукоподражание, будучи иконом, может одновременно выполнять важную роль в обозначении места действия музыкальной драмы и передавать тем самым скрытую программу. Это позволяет говорить не только об иконичности звукоподражания, но и о его метонимичности (индексности) по отношению к ситуации, которую оно обозначает. Воспроизведение в музыке боя часов, являясь звукоподражанием, может приобретать и другие дополнительные смыслы в контексте произведения: скажем, обозначения времени действия (например, 12 ударов — полночь). Подобного рода примеры находим в коде пьесы «Октябрь» из «Времен года» Чайковского: такты 8–2, считая от конца, где 12 аккордов (чередование субдоминанты-тоники) могут обозначать место и время действия и объяснения между героиней и героем; 12 аккордов боя часов с повторением ноты ля бемоль малой октавы с перегармонизацией всех повторов в романсе Рахманинова «Сон» ор. 38, такты 7-18, где звукоподражание курантам приобретает еще один дополнительный смысл: по мере засыпания бой курантов в сознании героини постепенно превращается в колокольный звон (другое звукоподражание), создавая картину Руси с высоты птичьего полета⁷.

⁷ Эту образную картину я попытался воплотить в изготовленном мною видеоклипе на этот романс. См.: Пять видеоклипов на романсы Рахманинов. Солистка М. Грицкова, партия фортепиано, сценарий и телережиссура С. Мальцева. СПб., 2015.

е) *Лейтмотив и цитата как музыкальные символы*

Если примеры условных знаков в музыке сравнительно просты для классификационного анализа, то семиотический анализ музыкальных символов сопряжен с несравненно большими трудностями.

Обратимся сначала к **лейтмотиву**. Под лейтмотивом обычно понимают определенное музыкально-тематическое образование, которое в программной или связанной со словом музыке соподчинено определенному поэтическому моменту (абстрактной идее, вещи, персонажу и др.) или моменту оперного действия и появляется в музыке тогда, когда наступает соответствующий драматико-поэтический момент. Лейтмотив может прямо указывать на происходящее (например, возвещать о вошедшем персонаже), либо привлекаться для косвенного комментария, служа «предчувствием» или «воспоминанием» для слушателя-зрителя, воспринимающего оперное действие [31]. Свойства лейтмотива выступают более рельефно при его сопоставлении с музыкальной темой. С. Фейнберг пишет: «...теме присуще чисто музыкальное развитие, лейтмотиву же свойственно постоянство начертания. Тема, развиваясь, внутренне остается верна самой себе; лейтмотив, сохраняя внешний узор, меняет свою внутреннюю сущность. Тема — живой организм; лейтмотив — символ. Тема изменяется, разрастается или дробится, подчиняясь развитию музыкальной формы; лейтмотив, сохраняя свой контур, вносит в музыку сюжетную последовательность. Тема живет в формообразующем пространстве; лейтмотив внедряет в музыкальную форму повествовательное время. Тема архитектурна — лейтмотив программна. Тема звучит — лейтмотив рассказывает» [32, с. 462]⁸.

Проанализируем семантику лейтмотива. Она многокомпонентна, складывается путем последовательного наложения нескольких слоев значений. Можно различить следующие ее составляющие: **г** (relation, лат.) — отношение, значение, присущее лейтмотиву имманентно в силу его чисто музыкальных свойств как ритмоинтонационного икона. Это значение служит для композитора мотивацией прикрепления лейтмотива к тому или другому немusическому объекту драматургического действия; **г (х)** — значение, которое лейтмотив приобретает в силу его прикрепления к немusическому объекту **х**. Это значение осознается слушателем-зрителем не сразу, а по мере повторяемости лейтмотива и одновременного появления связанного с ним немusического объекта в разных ситуационных контекстах **А, В, С...** — **г (х) А, г (х) В, г (х) С...** Это — дополнительная **значимость**, приобретаемая лейтмотивом в контекстах **А, В, С...** к своему имманентному значению как икона. По мере приобретения лейтмотивом этой дополнитель-

⁸ Аналогичную точку зрения высказывает Л. Гаккель [33].

ной значимости в сознании слушателя постепенно образуется ассоциативная связь между **г** и **х**; постепенно все полнее осознается значение **г (х)**, и лейтмотив в результате приобретает итоговое значение **символа R (х)** как «исполненного предчувствий воспоминания» (Вагнер). Наш анализ показывает, что лейтмотив имеет оба важнейших признака для того, чтобы квалифицировать его не как условный знак, как, например, это делает Л. Сабанеев [34, с. 41], а как символ, как это делает Е. Шенк [35], а именно: 1) музыкально-имманентная (иконическая) мотивация «**г**» связи лейтмотива с обозначаемым объектом — «**г (х)**»; 2) несоразмерность компактного плана выражения лейтмотива — «**г**» и объемного плана содержания — «**R (х)**».

Как известно, лейтмотивная техника сформировалась в музыке, связанной с текстом (оперы Вагнера и его последователей), хотя уже и в «Фиделио» Бетховена обнаруживается достаточно развитая система лейтмотивов-символов. В дальнейшем эта техника переносится, претерпевая определенные изменения, и на бестекстовую музыку с явной или скрытой программой (сонаты Скрябина, симфонические поэмы Р. Штрауса и др.). Реализуя идею отображения собственной системы абстрактных понятий в музыке, Скрябин в последнем периоде своего творчества (от Пятой сонаты и «Поэмы экстаза») широко пользуется принципом ведущих мотивов «томления», «полета», «воли», «самоутверждения», «возникших творений», «тревоги» и т. п. Сходство их с вагнеровскими лейтмотивами в том, что они являются лаконичными, не столько развивающимися мотивно-интонационно, сколько утверждающими себя путем повтора. В результате они становятся чрезвычайно емкими в смысловом отношении с ярко выраженным несоответствием компактного плана выражения и чрезвычайно значительного плана содержания; при этом связь с абстрактной идеей, которую они призваны обозначить, является не произвольной, а мотивированной имманентными (иконическими) свойствами музыки. Перед нами, несомненно, пример музыкального символа. Иную, несемиотическую трактовку скрябинских тем как символов дают Л. Данилевич [36, с. 273–275] и Н. Котлер [37], усматривающие в них тайные намеки, зовы, знаменующие связь с ирреальным⁹. Такая трактовка, стилистически вполне уместная в сфере мистической образности Скрябина, смыкается с мистической трактовкой символа в работе Г. Орлова [38, с. 333–341], где эта мистическая трактовка абсолютизируется, экстраполируется и признается свойственной вообще любой музыке. Но от такого понимания мы уже отграничились выше. Сопоставимые примеры музыкального символа можно найти и в сонате Листа *h-moll*. В данном контексте в сонате Листа может идти речь о сим-

⁹ Сама по себе эта трактовка, видимо, правомерна, но прямого отношения к нашей теме она не имеет.

волической роли монотематизма: темы света и возвышенных образов и темы зла, обладая интонационным единством, символизируют философский принцип единства Добра и Зла как проявления закона единства и борьбы противоположностей. Сопоставимые примеры можно найти и в симфониях Малера: здесь могла бы идти речь о символике коротких мотивов в Шестой симфонии, персонифицирующих драматические принципы *pro et contra* (см. об этом: [28, с. 202]).

Иным примером подлинно музыкального символа в музыке может служить музыкальная *цитата*. С. Лисса различает цитаты-символы, цитаты-знаки и цитаты, стоящие на границе символа и знака [39, S. 368-369; 40, S. 68]¹⁰. Исследуя эстетическую функцию цитаты, Лисса указывает, что для того, чтобы слушатель мог воспринимать цитату как таковую, ему необходимо проделать следующий ряд интеллектуальных операций: 1) установить происхождение цитаты; 2) интерпретировать роль цитаты в контексте нового произведения; 3) вторично интерпретировать и переосмыслить ее связи с первоначальным ее значением в произведении, откуда ее заимствовали. И поскольку цитата представляет собой произведение, откуда она заимствована, по принципу *pars pro toto* (часть вместо целого) она приобретает в новом контексте новую, более объемную значимость, аккумулируя в себе образный смысл уже целого произведения, откуда она взята.

Проанализируем семиотические свойства цитаты.

Семантика цитаты многокомпонентна, она складывается из нескольких слоев значений и в этом отношении напоминает лейтмотив, на что указывает, в частности, М. Г. Арановский [44, с. 68]. В семантике цитаты можно различить следующие составляющие: **г** — значение, присущее цитате как икону имманентно вне контекста в силу чисто музыкальных свойств; **г (х)** — значимость цитаты как фазы драматургического развития произведения **х**, откуда она взята; **г (А), г (В), г (С)** — постепенно приобретаемая значимость цитаты как фазы развития произведений **А, В, С...** Наконец, **Р (х)** — итоговое значение цитаты как символа образного смысла (а иногда и стиля, эпохи) произведения **х**. Анализ показывает, что семантическая структура цитаты действительно во многом сходна с семантической структурой лейтмотива. Однако есть и различия, которые становятся особенно заметными при сопоставлении различных случаев цитирования. В случаях, когда цитируется произведение другого стиля и далеко отстоящей исторической эпохи, емкость итогового значения **Р (х)** у цитаты возрастает, так как цитата является ре-

¹⁰ Трактовку цитаты как символа находим в работах: [41, S. 118; 42, с. 103; 43, с. 152]. Оригинальную и заслуживающую отдельного рассмотрения концепцию семиотических свойств музыкальной цитаты находим в работе [44].

презентантом не только конкретного произведения и его идейно-образного единства, но и иного стиля, и, шире, — эпохи. Именно такой случай представляет собою пример цитирования «Лунной сонаты» Бетховена в Сонате для альта и фортепиано Шостаковича. В этом случае цитата аккумулирует многослойный смысловой пласт, и несоответствие между компактностью ее плана выражения и значимостью подразумеваемого смысла становится особенно заметным. Цитата становится символом. В других случаях, в особенности при автоцитировании, итоговое звучание цитаты **R (x)** не является столь емким, поскольку цитата применена в контексте того же стиля, и сам композитор, используя материал повторно, обычно не придает ему особенного значения в новом контексте (например, цитирование вступления к «Бабочкам» в «Карнавале» Шумана, трехкратное возвращение Бетховена к своей юношеской песне «*Wer, wer ist der freie Mann*» в балете «Творения Прометея», в Вариациях для фортепиано ор. 35 и в финале «Героической» симфонии). В этом случае свойства символа в цитате выражены слабо. Так же слабо они выражены в случаях, когда цитата служит знаком для определения некоторых программных моментов произведения (например, в увертюре Чайковского «1812 год», фрагментах из французского и русского гимнов: «Марсельезы» и «Боже, Царя храни!»). Слабо выражена функция символа в барочном кводлибете, где юмористически объединяются популярные в свое время мелодии хоралов и песен.

Иным, более сложным примером, является цитирование лейтмотива (так, например, аккорд из «Тристана и Изольды» как символ любовного томления многократно встречается в «Мейстерзингерах» у самого Вагнера, в Пятнадцатой симфонии Шостаковича и др.)¹¹. В таких случаях признаки символа носят особенно выраженный характер, ибо свойства лейтмотива накладываются на аналогичные свойства цитаты. Сходный случай — цитирование широко известного сочинения, самого по себе являющегося символом каких-то событий, например, широко известной песни «Священная война» А. В. Александрова¹². Примером тому может служить и вся третья часть Первой симфонии Малера. Как известно, импульсом к созданию этого произведения послужила распространенная в Германии в конце прошлого века детская лубочная картинка «Похороны охотника», на которой изображались похороны kota мышами. В музыке этой части Малеру удалось с необыкновенной силой воплотить образы притворства, иронии, издевки, пародии на чувство, в результате чего вся часть приобрела черты многозначительного и емкого символа

¹¹ Примеры частично заимствованы из статьи С. Лиссы [39].

¹² Способность музыкального произведения как целого быть символом определенных событий анализирует, в частности, Е. В. Назайкинский [14, с. 279].

жизни, лишенной всяких иллюзий¹³. Иной широко известный пример такого рода — первая часть Седьмой симфонии Шостаковича, разработка которой рисует жутко зловещий образ фашизма (тоталитаризма), возвышающийся до грандиозного символа Зла.

В таких случаях свойства цитаты как символа выступают особенно выпукло (например: многочисленные цитаты “Dies irae” у Берлиоза, Листа, Рахманинова как символ смерти; цитата танца “Grossvater” в «Бабочках» Шумана как символ филистерства; цитата “Militärslied” в Седьмой симфонии Малера как символ отжившего уклада; цитата хора Баха BWV 80 как символ Реформации и т. п.) [39, S. 368–369]. Надо заметить, что в предложенном С. Лиссой анализе эстетических функций цитат момент наложения символических свойств заимствованного материала вне отношения к цитированию (например, лейтмотива) и символические свойства цитаты как таковой предстают нерасчлененно, отчего страдает систематика примеров.

ж) Метафора и метонимия в музыке

Обратимся к одному из самых ярких романтических примеров музыкальной метафоры — «вою ветра над могилами» (Антон Рубинштейн) в финале сонаты Шопена b-moll (аналогичные примеры — завывание метели в листовском этюде того же названия или в его же сонате «После прочтения Данте»). Конечно же, здесь звукоподражание налицо: важно то, что ветер стонет, плачет, шепчет, убаюкивает, молит, ворчит, уговаривает... Но мы слышим не просто изображение порывов ветра иконическими музыкальными знаками: ветер **антропоморфизируется**. Тем самым мы наблюдаем в музыке характерную для литературной метафоры¹⁴ или метафоры в живописи¹⁵ смысловую двуплановость. Говоря семиотическим языком, у музыкального икона наличествуют одновременно два соположенных в одной и той же семантической плоскости и совершенно равнозначных денотата, принадлежащих, как это обычно и бывает в метафоре, к двум разным сферам действительности (вокализация человека и явление природы), но имеющих между собой ряд реальных общих свойств (tertium comparationis: сходство звуков, производимых ветром, с вокализацией плачущего человека). Описанные случаи музыкальной метафоры, по сути дела, объединяют воспроизведения симптомов эмоции человека со звукоподражанием, делая семантику таких музыкальных

¹³ См. замечательный анализ этого произведения в книге И. Барсовой: [28, с. 59–65].

¹⁴ О семантике лингвистической и поэтической метафоры см.: [45, с. 274–281; 46; 47, с. 48–50].

¹⁵ О семантике метафоры в живописи см.: [14, с. 80–183; 48, с. 122–123].

иконов более емкой и многомерной. Смысловая двуплановость, одновременное сопоставление двух ассоциативно-смысловых рядов, двух денотатов, их уподобление друг другу являются здесь специфической чертой образности.

Музыкальные метафоры — явление, достаточно часто встречающееся в музыке. В качестве примеров назовем изображения грозы в Шестой симфонии Бетховена, в скерцо № 2 Шопена, в его же прелюдии d-moll и ноктюрне c-moll, в песне «Молодая монахиня» Шуберта, последней песне из «Песен об умерших детях» Малера, романсе «Буря» Рахманинова и многих других; изображение эха, трактуемое как одухотворенный «ответ» природы на раздумья героя (начало третьей части Девятой симфонии Бетховена, этюд f-moll op. 10 № 9 Шопена, хоральное эхо в его же экспромте Fis-dur, хоральный эпизод скерцо № 3; побочная партия первой части фортепианного концерта Грига); «стоны» ветра в романсе Рахманинова «Уж ты нива моя» op. 4 № 5 (т. 24–32) и в его же этюде-картине es-moll op. 39 № 5; «плачущее» море в романсе «Она, как полдень, хороша» op. 14 № 9 или же дыхание моря в романсе «Ветер перелетный» и во второй части Второго фортепианного концерта; ласковые волны в Баркароле Шопена и его же ноктюрне e-moll, а также в романсе Римского-Корсакова «Редет облаков летучая гряда»; бушующее море в «Шехеразаде», радостное бурление ручьев в рахманиновских «Весенних водах» или утешающее журчание ручья в песне «Куда?» Шуберта; «стоны» и «нытье» двери в рахманиновском «Отрывке из Мюссе» и изображение галопа лошади и одновременно горячего пульса больного ребенка и взволнованного отца в «Лесном царе» Шуберта и т. п. Этот ряд легко продолжить.

Принцип *метонимической смежности* играет в музыкальной семантике не меньшую роль, чем метафоричность. Он обнимает целый ряд различных явлений. Во-первых, как уже было показано, на этом принципе основано действие жанровых знаков-индексов. Во-вторых, всякий музыкальный икон отсылает к симптому (индексу) эмоции, следовательно, и здесь скрыт принцип метонимической смежности (эмоция-симптом). Но и это еще не все. Музыкальный икон воспроизводит не весь комплекс симптомов эмоции человека, а только доступную воспроизведению музыкальными средствами слышимую их часть. Мы строим в своем восприятии гипотезу о целом (то есть воображаем целое) на основании этой слышимой части, и здесь также имеет место скрытая метонимия-индекс или, точнее, синекдоха. Аналогична и картина семантики всякого звукоподражания: оно, являясь иконом, всегда косвенно отсылает к типовой ситуации, частью которой является (пение птиц — лесная прогулка, свирель пастуха — сельская идиллия, цокот копыт — скачка лошади, стук колес поезда — поездка и т. п.), и по звуковой части этой типовой ситуации мы мысленно воссоздаем в воображении полную ее картину. Сле-

довательно, и в этом случае имеет место индекс-метонимия (синекдоха). Развивая эту мысль, можно также отметить, что всякая музыкальная метафора, вычленив лишь частичное сходство двух денотатов и воспроизводя сходство по иконическому принципу, также может быть рассмотрена как «сцепление» двух метонимий.

Огромна роль метонимии в драматургии музыкального развития. Так, любая тема-цитата, являясь символом, как было показано выше, отсылает к произведению, откуда она взята, по принципу синекдохи, т. е. как часть представляет целое. Мало того, метонимично любое частичное проведение темы в разработках сонатного Allegro, поскольку каждое такое проведение отсылает к теме как к относительно законченному единству (как к иконическому знаку-коннотатору), прозвучавшему в экспозиции. Ну и, конечно же, метонимично любое цитирование чисто инструментальными средствами музыки с текстом, ибо инструментальная цитата в этом случае является частью целого (текст + музыка) и отсылает либо к этому целому, либо просто к словам, открывая, тем самым, возможности эзопова высказывания (вспомним, например, цитаты из революционных песен в Одиннадцатой симфонии или в Восьмом квартете Шостаковича, вскрывающие программный замысел).

Таким образом, построение музыкальной семантики никак не может быть сведено в каждом конкретном случае только лишь к одному какому-нибудь знаковому типу или принципу: на деле различные знаки и принципы отсылки сложно переплетаются и взаимодействуют, порождая все более и более усложняющийся метазнаковый или метаметазнаковый смысл.

Соозначение музыкальных знаков: значение и значимость

Музыкальный икон функционирует не только на элементарном уровне (интонация, субмотив, мотив, ритмоформула, фраза), но и на более высоком уровне, по-разному сочетаясь с другими иконами и отсылая либо к общему десигнату (денотату), как, например, в многоголосных фактурах гомофонно-гармонического склада, либо к разным денотатам, оттеняя их характеристики через противопоставление, — контрастная полифония. Возможны и сочетания обоих принципов — контрастное полифоническое сопоставление двух или более многоголосных фактурных комплексов. Если говорить о горизонтали, то интонации и мотивы объединяются во фразы, предложения, периоды и т. д., и эти более крупные структурные образования приобретают единое совокупное значение. Имея это в виду, можно говорить не только о простом обозначении с помощью музыкальных знаков на элементарном уровне, т. е. о денотации, но и о *соозначении* элементарных музыкальных знаков на более высоких иерархических уровнях музыкальной структуры — *коннотации*, подобно тому, как можно говорить о соозначении (коннотации) слов или фраз

вербального языка в художественной литературе¹⁶. Крупные соозначающие знаки существуют и воспринимаются как нерасчленяемое (без потери для смысла) соединение знаков мелких, которые несут информацию не только «по вертикали», т. е. о денотате (в данном случае — о симптомах эмоции и самой эмоции на элементарном уровне), но и «по горизонтали», т. е. о своей *значимости* в сопоставлении с соседствующими мелкими знаками. Эффект такого суммарного воздействия хорошо известен каждому музыканту. В таких случаях принято говорить о масштабности композиторского замысла и соответствующего ему исполнения, о «крупной» игре, о построении кульминаций в архитектонике формы, о длинных отходах от кульминаций, о смысловых арках между кульминациями и т. п.

Важнейшим видом соозначающего иконического знака в музыке является музыкальная *тема*. Одним из характерных признаков ее считается отнесенность законченность, целостность. В семантическом отношении эти признаки темы можно определить как несводимость ее общего образного значения к сумме значений составляющих ее ритмоинтонаций элементарного уровня (субмотивов, мотивов, фраз). Если значениями составляющих тему иконов элементарного уровня (ритмоинтонаций, субмотивов, мотивов) являются те или иные отдельные симптомы человеческих эмоций (интонымы горя, радости и т. п.), то значением темы как целостного соозначающего икона (коннотатора) является уже нечто качественно иное — образ, живой звуковой «портрет» персонажа, героя музыкальной драмы. С особой наглядностью это можно видеть на примере главной партии первой части сонаты Шопена b-moll, состоящей из расчлененных дыханиями интонаций плача, мольбы или жалобы, которые по мере разворачивания темы рисуют образ страдающей и молящей о пощаде или о сострадании женщины. Напомню слова Малера: «...то, о чем говорит музыка, — это только человек во всех его проявлениях (то есть чувствующий, мыслящий, страдающий)» (цит. по: [28, с. 20]). Имея это в виду, можно сказать, что содержание музыки не сводится к прямой атомарной передаче тех или иных отдельных симптомов человеческой эмоции (скажем, последовательности речевых интоном грусти или радости или последовательности ритма возбужденных или, наоборот, спокойных движений)¹⁷, а имеет более глубокий обобщающий содержательный пласт — разворачивающийся во времени художественный образ «человека чувствующего и страдающего» (Малер). И именно этим глубинным пластом

¹⁶ Подробнее о понятии коннотации в лингвистике см.: [49, с. 368–379; 50, с. 157–160]. Структуралистский взгляд на коннотацию в музыке в аспекте концепции Л. Ельмслева, который здесь не затрагивается, изложен в моей статье [51].

¹⁷ Как в главной партии первой части сонаты b-moll Шопена.

своего содержания музыка соприкасается с другими искусствами, имеющими, при всем очевидном различии их материала, сопоставимые семантические структуры. И именно эта сторона музыкального содержания в определенной степени поддается «переводу» на языки других искусств, будучи выражена там выразительными средствами, имеющими иную специфику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1: 1876-1878 / ред. И примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. М.; Л.: Academia, 1934. xxvii, 643 с.
2. Шостакович Д. О времени и о себе: 1926–1975 / сост. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1980. 375 с.
3. Walter J. G. Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Leipzig: Deer, 1732. 659 S.
4. Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert. Würzburg: Triltsch, 1941. 173 S.
5. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 28, 484 S.
6. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. А. Ерохина; коммент. и послесловие Н. А. Копчевского. М.: Музыка, 1987. 111 с.
7. Walther J. G. Praecepta der musikalischen Composition (1708) / Herausgegeben von P. Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.
9. Dialogus // Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste / Hrsg. J. H. Zedler. Bd. 1-64. Leipzig-Halle: J. H. Zedler, 1732–1754. Bd. 7. S. 394.
10. Sorge G. A. Vorgemach der musikalischen Komposition. In 3 Teile. Lobenstein, 1745–1747. 432 S. + Tabs.
11. Гретри А. Мемуары или очерки о музыке. Т 1. / пер., вступит. ст. и коммент. В. Грачева. М.–Л.: Музгиз, 1939. 264 с.
12. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л.–М.: Музгиз, 1947. 164 с.
13. Lippmann E. A. Symbolism in Music // The Musical Quarterly. 1953. Vol. 39. No. 4, Oct. P. 554-575.
14. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
15. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. М.: Музыка, 1970. 192 с.
16. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.

17. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 255 с.
18. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
19. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 411. Труды по знаковым системам VIII. Тарту: ТГУ, 1977. С. 120-137.
20. Heinrich Fr. Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 8. Jahrg., 1925, Nov. S. 66–92.
21. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik 900–1600. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1970. 528 S.
22. Eggebrecht H. H. Symbol // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 921-923.
23. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Символ в системе культуры: сб. ст. / ред. Ю. М. Лотман. Труды по знаковым системам. 21. Тарту: ТГУ, 1987. С. 10–21.
24. Eggebrecht H. H. Figuren, musikalisch-rhetorische // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 286–288.
25. Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII в. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1975. С. 345–378.
26. Герасимова-Персидская Н. А. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.
27. Mattheson J. Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: B. Schiller, 1713. 349 S.
28. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.
29. Eggebrecht H. H. Tonmalerei // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 968–969.
30. Выражение эмоций у человека и животных // Дарвин Ч. Сочинения. Т 5. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1953. С. 659–922.
31. Brinkmann R. Leitmotiv // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 512–513.
32. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 598 с.
33. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.–М.: Сов. композитор. Ленингр. отд., 1976. 296 с.
34. Сабанеев Л. Л. Ритм // Мелос: книги о музыке. Кн.1 /под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. СПб.: [б. изд.], 1917. С. 35–72.
35. Schenk E. Zur musikalischen Rhetorik des «Fidelio» // Colloquium Music and Word. Brno, 1973. S. 239–242.
36. Данилевич Л. В. От Третьей симфонии к «Прометею» // А. Н. Скрябин : сб. ст.: к столетию со дня рождения (1872–1972). М.: Сов. композитор, 1973. С. 262–319.
37. Котлер Н. Р. Стилиевые особенности творчества Скрябина на основе анализа его Четвертой сонаты // А. Н. Скрябин : сб. ст.: к столетию со дня рождения (1872–1972). М.: Сов. композитор, 1973. С. 241–261.

38. Орлов Г. А. Древо музыки. СПб.: Сов. композитор. СПб. отд.; Вашингтон: Frager, 1992. [xv], 408 с.
39. Lissa Z. Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats // Die Musikforschung. 19. Jahrg. 1966. H. 4, Oktober/Dezember. S. 364–378.
40. Lissa Z. Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin: Henschelverlag, 1969. 299 S.
41. Mayer G. Semiotik und Sprachgefüge der Kunst // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1967. 9. Jg. Heft 2. S. 112–121.
42. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
43. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1977. 160 с.
44. Арановский М. Г. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л.: Музыка, 1977. С. 55–94.
45. Ульманн С. Семантические универсалии // Новое в лингвистике. Вып. V. М.: Прогресс, 1970. С. 250–299.
46. Корольков В. И. Метафора // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4: Лакшин – Мураново. М.: Сов. энциклопедия, 1967. С. 794.
47. Шендельс Е. И. Грамматическая метафора // Филологические науки. 1972. № 3. С. 48–57.
48. Волков Н. Н. Мысли об искусстве. М.: Советский художник, 1973. 138 с.
49. Ельмслев Л. Прологомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. С. 264–389.
50. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 114–163.
51. Мальцев С. М. Семантика музыки (семиотический взгляд) // Исследования, публицистика. К XX-летию кафедры критики. Сборник статей. СПб.: СПб гос. конс., 1997. С. 161–218.

REFERENCES

1. Chajkovskij P. I. Perepiska s N. F. fon Mekk. T. 1: 1876-1878 / red. i primech. V. A. Zhdanova i N. T. Zhegina. M.; L.: Academia, 1934. xxvii, 643 s.
2. Shostakovich D. O vremeni i o sebe: 1926-1975 / sost. M. Yakovlev. M.: Sov. kompozitor, 1980. 375 s.
3. Walter J. G. Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek. Leipzig: Deer, 1732. 659 S.
4. Unger H. H. Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert. Würzburg: Triltsch, 1941. 173 S.
5. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 28, 484 S.

6. Forkel` I. N. O zhizni, iskusstve i o proizvedeniyax Ioganna Sebast`yana Baxa / per. s nem. V. A. Erošina; komment. i posleslovie N. A. Kopchevskogo. M.: Muzy`ka, 1987. 111 s.
7. Walter J. G. Praecepta der musikalischen Composition (1708) / Herausgegeben von P. Benary. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. 212 S.
8. Muzy`kal`naya e`stetika Zapadnoj Evropy` XVII–XVIII vekov / sost. V. P. Shestakov. M.: Muzy`ka, 1971. 688 s.
9. Dialogus // Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste / Hrsg. J. H. Zedler. Bd. 1–64. Leipzig-Halle: J. H. Zedler, 1732–1754. Bd. 7. S. 394.
10. Sorge G. A. Vorgemach der musikalischen Komposition. In 3 Teile. Lobenstein, 1745–1747. 432 S. + Tabs.
11. Gretri A. Memuary` ili ocherki o muzy`ke. T. 1. / per., vstupit. st. i komment. V. Gracheva. M.–L.: Muzgiz, 1939. 264 s.
12. Asaf`ev B. V. Muzy`kal`naya forma kak process. Kniga vtoraya. Intonaciya. L.–M.: Muzgiz, 1947. 164 s.
13. Lippmann E. A. Symbolism in Music // The Musical Quarterly. 1953. Vol. 39. No. 4, Oct. P. 554–575.
14. Nazajkinskij E. V. O psixologii muzy`kal`nogo vospriyatiya. M.: Muzy`ka, 1972. 383 s.
15. Soxor A. N. Muzy`ka kak vid iskusstva. M.: Muzy`ka, 1970. 192 s.
16. Aranovskij M. G. My`shlenie, yazy`k, semantika // Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya. M.: Muzy`ka, 1974. S. 90–128.
17. Medushevskij V. V. O zakonomernostyax i sredstvax xudozhestvennogo vozdejstviya muzy`ki. M.: Muzy`ka, 1976. 255 s.
18. Mazel` L. A. Stroenie muzy`kal`ny`x proizvedenij. M.: Muzy`ka, 1979. 534 s.
19. Gasparov B. M. Nekotory`e deskriptivny`e problemy` muzy`kal`noj semantiki // Ucheny`e zapiski Tartuskogo gos. un-ta. Vy`p. 411. Trudy` po znakovy`m sistemam VIII. Tartu, 1977. S. 120–137.
20. Heinrich Fr. Die Tonkunst in ihrem Verhältnis zum Ausdruck und zum Symbol // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 8. Jahrg., 1925, Nov. S. 66–92.
21. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1970. 528 S.
22. Eggebrecht H. H. Symbol // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 921–923.
23. Lotman Yu. M. Simvol v sisteme kul`tury` // Simvol v sisteme kul`tury`: sb. st. / red. Yu. M. Lotman. Trudy` po znakovy`m sistemam. 21. Tartu: TGU, 1987. S. 10–21.
24. Eggebrecht H. H. Figuren, musikalisch-rhetorische // Riemann-Musiklexikon. 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 286–288.
25. 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.
26. Gerasimova-Persidskaya H. A. Partesny`j koncert v istorii muzy`kal`noj kul`tury`. M.: Muzy`ka, 1983. 288 s.

27. *Mattheson J.* Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburg: B. Schiller, 1713. 349 S.
28. *Barsova I.* Симфонии Густаво Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.
29. *Eggebrecht H. H.* Tonmalerei // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 968–969.
30. Vy`razhenie è mocij u cheloveka i zhivotny`x // Darvin Ch. Sochineniya. T. 5. M.: Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1953. S. 659–922.
31. *Brinkmann R.* Leitmotiv // Riemann-Musiklexikon, 12 Auflage. [Bd. 3] Sachteil A-Z. Mainz: Schott, 1967. S. 512–513.
32. *Fejnberg S. E.* Pianizm kak iskusstvo. M.: Muzy`ka, 1969. 598 s.
33. Gakkel` L. E. Fortepiannaya muzy`ka XX veka: Oчерки. L.–M.: Sov. kompozitor. Leningr. otd., 1976. 296 s.
34. *Sabaneev L. L.* Ritm // Melos: knigi o muzy`ke. Kn.1 /pod red. I. Glebova i P. P. Suvchinskogo. SPb.: [b. izd.], 1917. C. 35–72.
35. *Schenk E.* Zur musikalischen Rhetorik des «Fidelio» // Colloquium Music and Word. Brno, 1973. S. 239–242.
36. *Danilevich L. V.* Ot Tret`ej simfonii k «Prometeju» // A. N. Skryabin : sb. st.: k stoletiyu so dnya rozhdeniya (1872–1972). M.: Sov. kompozitor, 1973. S. 262–319.
37. *Kotler N. R.* Stilevy`e osobennosti tvorchestva Skryabina na osnove analiza ego Chetvertoj sonaty` // A. N. Skryabin : sb. st.: k stoletiyu so dnya rozhdeniya (1872–1972). M.: Sov. kompozitor, 1973. S. 241–261.
38. *Orlov G. A.* Drevo muzy`ki. SPb.: Sov. kompozitor. SPb. otd.; Vashington: Frager, 1992. [xv], 408 s.
39. *Lissa Z.* Ästhetische Funktionen des musikalisches Zitats // Die Musikforschung. 19. Jahrg. 1966. H. 4, Oktober/Dezember. S. 364–378.
40. *Lissa Z.* Aufsätze zur Musikästhetik. Berlin: Henschelverlag, 1969. 299 S.
41. *Mayer G.* Semiotik und Sprachgefüge der Kunst // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1967. 9. Jg. Heft 2. S. 112–121.
42. *Aranovskij M. G.* My`shlenie, yazy`k, semantika // Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya. M.: Muzy`ka, 1974. S. 90–128.
43. *Ruch`evskaya E. A.* Funkcii muzy`kal`noj temy`. L.: Muzy`ka, Leningrad. otd., 1977. 160 s.
44. *Aranovskij M. G.* Pyatnadchataya simfoniya D. Shostakovicha i nekotory`e voprosy` muzy`kal`noj semantiki // Voprosy` teorii i èstetiki muzy`ki. Vy`p. 15. L.: Muzy`ka, 1977. S. 55–94.
45. *Ul`mann S.* Semanticheskie universalii // Novoe v lingvistike. Vy`p. V. M.: Progress, 1970. S. 250–299.
46. *Korol`kov V. I.* Metafora // Kratkaya literaturnaya ènciklopediya. T. 4: Lakshin – Muranovo. M.: Sov. ènciklopediya, 1967. S. 794.
47. *Shendel`s E. I.* Grammaticheskaya metafora // Filologicheskie nauki. 1972. № 3. S. 48–57.

48. *Volkov N. N.* My`сли ob iskusstve. M.: Sovetskij xudozhnik, 1973. 138 s.
49. *El`mslev L.* Prolegomeny` k teorii yazy`ka // *Novoe v lingvistike*. Vy`p. 1. M.: Izd-vo inostr. lit., 1960. S. 264–389.
50. *Bart R.* Osnovy` semiologii // *Strukturalizm: «za» i «protiv»*. M.:Progress, 1975. S. 114–163.
51. *Mal`cev S. M.* Semantika muzy`ki (semioticheskij vzglyad) // *Issledovaniya, publicistika. K XX-letiyu kafedry` kritiki. Sbornik statej*. SPb.: SPb gos. kons., 1997. S. 161–218.

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 78.072.2

«КВИНТЕТ ДЛЯ ПЯТИ СОЛИСТОВ» НЕБОЙШИ ЖИВКОВИЧА: ТРАДИЦИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТ

*Мелихов И. А.*¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30 / 36, Москва, 121069, Россия.

Статья посвящена некоторым аспектам творчества сербского композитора-перкуссиониста Небойши Живковича. На примере сочинения «Квинтет для пяти солистов» рассмотрены новаторские приемы игры на маримбе, дан общий взгляд на специфику написания музыки для ударных инструментов не только Живковичем, но и другими композиторами в историческом и стилистическом срезе. Методология исследования включает в себя исторический, аналитический и сравнительный методы.

Ключевые слова: Живкович, композиция, ударные инструменты, маримба, ансамбль, средства выразительности, принципы формообразования.

“QUINTET FOR FIVE SOLOISTS” BY NEBOJSA ZIVKOVIC: TRADITION AND EXPERIMENT

*Melikhov I. A.*¹

¹ Russian's Gnessin Academy of Music, 30/36 Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

The article tells about some aspects of the creative work of Serbian composer-percussionist Nebojsa Zivkovic. On the example of his work “Quintet for five soloist” innovatory methods of playing on the marimba used by composer are considered. The article gives a common point of view on the specific of creation music especially for percussions compared with the other composers. Historical view is also used in the paper. Methods of research include historical, analytic and comparative ones.

Keywords: Zivkovic, composition, percussion instruments, marimba, ensemble methods of expression, principles of forming.

«Квинтет, как и большинство других моих работ, был написан, в основном, ночью. И вот как это начинается — в темной ночной атмосфере, в низком регистре бас-маримбы...»

Небойша Живкович¹

Современных композиторов, сочиняющих музыку для ударных инструментов, можно разделить на две условные группы. В первую входят авторы, для которых сочинительство является единственным направлением творческой деятельности: они пишут не только для ударных инструментов, но и для разных составов исполнителей. К другой группе относятся активно концертирующие композиторы-исполнители собственных сочинений. Разница в подходе к написанию произведений состоит в степени погруженности того или иного автора в мир музыкальных инструментов, знании их специфических свойств, тембровых возможностей, принципов звукоизвлечения, конструктивных особенностей. При написании музыки для ударных инструментов композиторская техника нередко развивается параллельно с развитием исполнительской техники. С этой точки зрения сочинения композиторов-ударников имеют как ряд преимуществ, так и недостатков: доскональное знание инструмента, его природы и возможностей не всегда помогает преодолеть дилетантизм в композиторском ремесле. С другой стороны, композиторы-«неударники» нацелены не столько на демонстрацию технических особенностей ударных инструментов в том или ином сочинении, сколько на решение иных музыкальных задач.

Сербский композитор Небойша Йован Живкович — пример музыканта, в одинаковой степени профессионально владеющего мастерством исполнителя и композитора².

Музыковед Ира Проданов пишет: «Полистилистическое творчество Живковича, как результат постмодерна, приводит к музыке без правил (поведения. — И. М.). В его произведениях вы можете услышать влияния различных стилей, включая романтизм, импрессионизм, экспрессионизм и радикальный авангард музыки середины XX века, не говоря уже о влечении Живковича к народной музыке, его балканского генома. Согласно Живковичу, честность

¹ В аннотации, предворяющей партитуру квинтета, Живкович дает краткую программу сочинения [1, с. 3].

² Живкович учился игре на ударных в Белграде, после чего продолжил обучение в Гейдельберге, Штутгарте, где также изучал и композицию.

является приоритетом в его творческом процессе. Это может объяснить, почему его произведения — всегда такие знакомые, такие близкие каждому слуху (и душе) — эмоционально заряжают, неважно, написаны ли они в певучей тональности или в “грубой” атональности» [2, р. 66].

Сегодня список произведений Живковича включает в себя около 114 сочинений. Помимо произведений для ударных, композитором написаны произведения для скрипки, виолончели, валторны, фортепиано и вокала. Для ансамбля ударных инструментов создано 12 сочинений: 2 секстета, квинтет, 4 квартета, 2 трио, 3 дуэта, и 12 опусов для смешанных составов (5 дуэтов, 2 квартета, 2 квинтета, 3 произведения для больших ансамблей).

«Квинтет для пяти солистов (Для пяти маримб и перкуссии)», ор. 18 занимает особое место среди ансамблевых произведений для ударных Живковича. Это сочинение было написано в 1989 году для Штутгартского ансамбля ударных инструментов под руководством Клауса Тресселта — педагога Живковича в Высшей школе музыки в Штутгарте³. Для своего времени «Квинтет для пяти солистов» был во многих смыслах новаторским, бросающим вызов не только исполнителям, но и техническим возможностям самих инструментов, в частности маримб. Для исполнения этого сочинения требовалось пять маримб, включая пятиоктавную. Этот инструмент с невиданным доселе диапазоном (от с до с 4) был сконструирован в 1984 году корпорацией Yamaha в сотрудничестве со всемирно известной исполнительницей на маримбе и композитором Кейко Абе. Н. А. Пономарёв в статье «Современные методы игры на маримбе» отмечает: «В настоящее время маримба в силу целого ряда факторов является одним из самых перспективных и быстро развивающихся сольных инструментов в музыкальном мире. Одним из этих факторов является современная высокотехнологичная методика игры на этом инструменте» [3, с. 210].

До Живковича к камерному составу с большим количеством маримб обращался только Стив Райх (Steve Reich) в сочинении “Six marimbas” (1986), являющимся авторским переложением знаменитой композиции “Six pianos” (1973).

В контексте разговора о произведениях с четырьмя маримбами стоит упомянуть: “Suite for Keyboard Percussion” (1979) композитора Уэсли Слейтера (J. Westley Slater), “Portico” (1980) Томаса Годжера (Thomas Gauger), “Two Movements for Mallets II” (1981) Уильяма Стейнорпа (William J. Steinohrt), “Crown of Thorns” (1982) Дэвида Маслянка (David Maslanka), “Duo

³ Этот коллектив был основан в 1982 году профессором К. Тресселтом и существует до сих пор. В его состав входят наиболее подготовленные студенты и выпускники класса ударных инструментов.

Chopinesque” (1985) Майкла Геннагина (Michael Hennagin)⁴.

Главным отличием «Квинтета...» Живковича является его необычный музыкальный язык, который сложно назвать мелодическим. Маримба зачастую мыслится Живковичем как деревянный идиофон, то есть незвуковысотный ударный инструмент. Также «Квинтет...» отличает количество способов звукоизвлечения на маримбе, частично впервые использованные в мировой музыкальной практике.

Джефферсон Лавелль в диссертации «Сравнительный анализ характерных сочинений для маримбы Небойши Живковича» утверждает, что «...Живкович использует по-новому композиторские техники. У него есть способность транскрибировать свои “импровизации” сразу на инструмент, в данном случае на маримбу, что многим другим композиторам, в свою очередь не являющихся перкуSSIONистами, просто не дано» [4, p. 73].

Состав исполнителей «Квинтета...»:

- маримба – первая партия (4 октавы), 2 тарелки China, треугольник, металлическая труба, 2 кротали (фа#, соль), малый барабан;
- маримба – вторая партия (4 и 1/3 октавы), бубен, 2 деревянных барабана, 2 кротали (ре ; до), гонг (китайский, маленький);
- маримба – третья партия (4 и 1/2 октавы), 2 деревянных барабана (сопрано), бубен, 2 тома (сопрано и бас, 10”+15”);
- маримба – четвертая партия (4 и 1/2 октавы), лог-драм, 2 кротали (ми; си), там-там (ø ≈ 60 см), 2 гонга (китайских);
- маримба-бас – пятая партия (5 октав), большой барабан (тенор), подвесная тарелка, цепь.

В целом произведение представляет собой жанр, подобный концерту для ансамбля ударных инструментов, в котором каждый из исполнителей — солист. В этом заключается основная трудность «сюжета»: встает вопрос о возможности соединения в ансамблевом звучании уникальных личностей?

Инструментовка «Квинтета...» является довольно сложной для исполнения, «эксцентричной» (характеристика Живковича), т. е. экстремальной в техническом плане: «Эта музыка, на самом деле, “про” солиста, поэтому название — “Квинтет для пяти солистов”» [1, p. 3].

Основная цель композитора — совместить пять разных характеров (солистов) в одной довольно большой и энергичной пьесе — достигается раз-

⁴ Все эти сочинения были написаны в рамках проектного задания Университета Оклахомы (OUPP — Oklahoma University Percussion Press), призванного побудить современных композиторов писать мелодичные произведения для нового жанра — «оркестра ударных» больших (от восьми человек) составов. Основную нагрузку в этих произведениях брали на себя клавишные ударные (маримба, ксилофон, вибрафон, колокольчики и кротали), имитирующие группы струнных инструментов симфонического оркестра.

личными способами, например, путем совмещения пяти разных темпов во вступлении, отношения между которыми исчисляются временными математическими пропорциями.

Техника исполнения играет в этом сочинении не последнюю роль. Вдумчивая и скрупулезная работа музыкантов над партитурой и ее интерпретацией крайне важна на этапе подготовки произведения к концертному исполнению. Практически в каждой цифре есть элементы, требующие детального обсуждения исполнителями.

Обратимся к форме произведения. На первый взгляд оно имеет хаотичную структуру, насыщенную различными композиционными приемами. Частая смена темпа, метра, динамики, фактурных сочетаний, ритмической пульсации, дифференцированность в подчеркивании тембровых красок каждого инструмента, разделение исполнителей на различные ансамблевые группы — все это образует довольно сложную фактурную нотопись квинтета. Аналитический процесс усложняется тем, что метрическая сторона пьесы не всегда организована тактами: иногда она переходит в свободное ритмическое движение. Вместе с тем драматургическая фабула пьесы прослушивается довольно отчетливо, обнаруживая в пьесе построение, состоящее из нескольких фрагментов, каждый из которых, в свою очередь, имеет определенную семантику. Фрагменты отделены друг от друга остановками, паузами, длиннотами, различными звуковыми эффектами. Пропорции фрагментов не равномерны по объему и динамике. При определении музыкальной формы надо учитывать взаимодействие различных параметров музыкальной ткани: тематизма, мелодики, ритмики, фактуры, метрики, тембра, темпа. Последнее свойство заслуживает особого внимания, так как достаточно подробно обозначается в ремарках Живковича. Каждый фрагмент содержательно обособлен, однако находится в тесной смысловой связи с предыдущим и последующим фрагментами. Частичная повторность фрагментов на различных этапах развития композиции позволяет предположить, что в линии сквозного развития образуются контуры своеобразной трехчастной репризной формы. Вместе с тем музыкальная форма многопланова и неоднозначна в трактовке: в зависимости от ракурса рассмотрения постоянно возникают различные версии композиционной структуры.

Рассмотрим далее содержание квинтета более подробно.

Фрагмент А (от начала до ц. 5).

Квинтет начинается с таинственных ударов пятой басовой маримбы в нюансе *pp* и, в соответствии с указанием автора, исполняется *ma un poco libero* (немного свободно). Сольная фраза пятой маримбы превращается в повторяющийся до конца раздела паттерн. Тонущий вязкий звук и тембр басовой маримбы, широкие, но мягкие скачки в низком регистре создают ощущение

«размытой» звучности. Для усиления эффекта таинственности композитор рекомендует использовать мягкие палки. На этот паттерн первого солиста (пятая маримба) накладывается фраза следующего исполнителя (третья маримба), в свою очередь, переходящая во второй паттерн. Вслед за первыми солистами в игру вступает третий участник ансамбля (первая маримба, ц. 1). Происходит постепенное накопление голосов, создающее зыбкий звуковой фон статического характера. В ц. 2 фактурную вертикаль аналогично дополняет вторая маримба, а в ц. третья и четвертая маримбы. В ц. 4 все пятеро исполнителей соединяются в красочном полифоническом контрапункте, в котором партия четвертной маримбы получает преимущество сольного проведения своей мелодической фразы (см.: прим. 1).

The musical score is for a quintet of soloists, beginning with the Marimba V part. It consists of five staves, each representing a different marimba part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include tempo changes (V = 44, III = 55, I = 69) and performance instructions like 'sempre non tremola!', 'tranquillo e libero, (sempre = 44)', and 'volta simile, ma sempre molto libero e tranquillo'. The score is divided into measures by double bar lines.

Прим. 1. Квинтет для пяти солистов. Начало

В аннотации к квинтету начало произведения описано так: «После вступления каждого исполнителя одного за другим в среднем и нижнем регистре они некоторое время остаются вместе в созерцательном пианиссимо, пока не произойдет первый “прорыв” одного из игроков. Это проявление тенденции “солиста”» [1, р. 3].

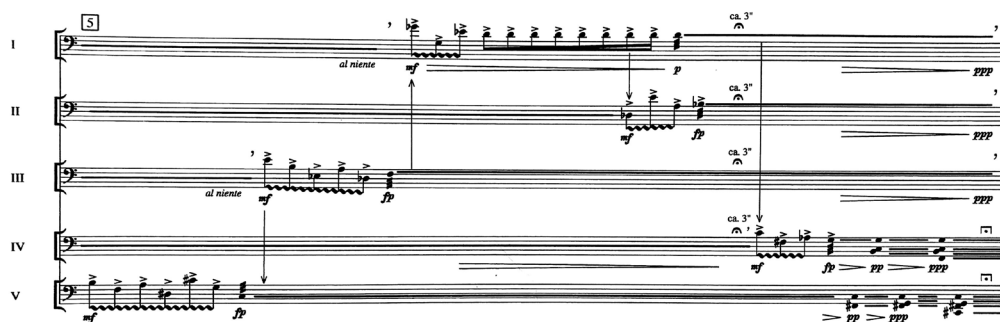
Вероятно, в данном фрагменте Живкович хотел создать сонорическую

атмосферу ночного времени⁵. Ритмический рисунок мелодических линий каждого из пяти исполнителей идентичен; определить какую-либо мелодию на слух невозможно. Кроме этого, для каждой партии маримбы выставлен свой темп:

- четверть для пятой маримбы = 44 уд. / мин.;
- четверть для третьей маримбы = 55 уд. / мин.;
- четверть для первой маримбы = 69 уд. / мин.;
- четверть для второй маримбы = 89 уд. / мин.;
- четверть для четвертой маримбы = 107 уд. / мин.

Партии насыщены сложными ритмами и синкопами; ощущение метра просто «размывается» из-за разных темпов у исполнителей (такты не обозначены). Так происходит до тех пор, пока все пять паттернов не сливаются в едином звучании, которое длится 20 сек. и растворяется при нюансе *pppp* в едва слышном кластере *morendo*. Звуки, составляющие кластер, избраны не случайно (далее из этих звуков будут рождаться другие тематические построения пьесы).

В ц. 5 происходит перестройка образного содержания пьесы. Здесь — и завершение фрагмента **A**, и начало фрагмента **B** с момента разделения движения на такты (условной ц. 5а). Всплески мини-фраз маримб приводят к тремоло на той же ноте, с которой начинается паттерн, но на октаву выше. В результате выстраивается очень красивое созвучие C-F-G-B-D, дополняемое диссонансами четвертой и пятой маримб (см.: прим. 2).



Прим. 2. Завершение фрагмента А (ц. 5)

Начало фрагмента **B** композитор сопроводил ремаркой: «Quasi 2/4, четверть = 60». Это значит, что на данном этапе развития музыкального материала всем пяти исполнителям устанавливается единый темп и единый метр. Фрагмент **B** (ц. 5а–7) демонстрирует возможности ансамблевых объединений солистов. Сначала происходит разделение на малые (трио и дуэт) груп-

⁵ В своей аннотации композитор сообщает: «И вот как это начинается — в темной ночной атмосфере, в низком регистре бас-маримбы» [1, р. 3].

*) Tutti sempre pp ma poco a poco rizzato e decrescendo pppp, quasi morendo.

Прим. 3. Разделение на трио и дуэт

Пулсом фрагмента является перемещение игровой зоны пластин из центра в область шнура, а далее — глиссандо в тремоло. В ц. 6 окончательно устанавливается звуковой баланс между двумя группами исполнителей (см.: прим. 3а).

Прим. 3 а. Темы 1–8 (ц. 6)

Ансамблевый эпизод 3+2 (трио + дуэт) сменяется эпизодом (ц. 7), в котором функциональное соотношение участников в ансамбле меняется: первая, вторая и третья маримбы продолжают обмен репликами; четвертая маримба держит самостоятельный гармонический фон; пятая маримба ведет выразительную тему соло (3+1+1).

Звуки темы, ранее входившие в состав кластера (см.: прим. 2 — завершение фрагмента А), здесь излагаются последовательно; составляют единую мелодическую линию. Каждый звук усилен дублировкой в 4 октавы; исполняется двумя руками (см.: прим. 4).

Звукоряд этой темы весьма специфичен: если расположить ноты в прямой последовательности от первого звука вверх, то получится почти полная додекафонная серия: G $\flat$; G; A $\flat$; A; B; C; D $\flat$; D; E $\flat$; E. Недостающие до полной серии звуки F и H «добираются» в партии четвертой маримбы. Это говорит

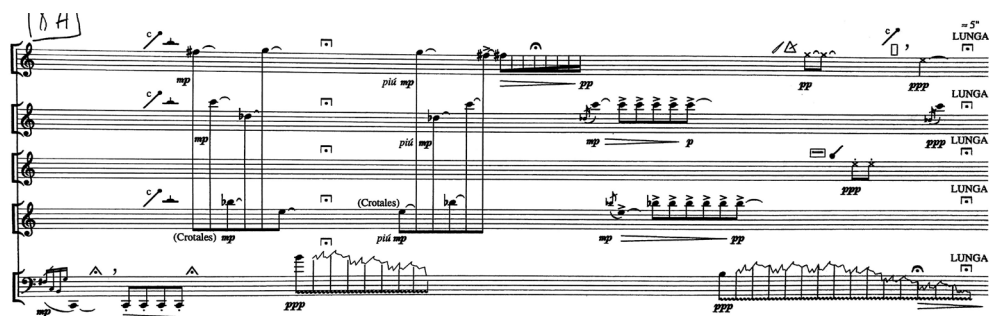


Прим. 4. Главная тема (ц. 7)

о том, что тематическое содержание квартета основывается на разных формах воспроизведения одного и того же звукового состава (в одних случаях в виде созвучий и кластеров, в других — в виде темы-серии).

Мелодия звучит на фоне продолжающихся секвенций, составленных из интервалов уменьшенной квинты (увеличенной кварты), малой терции (увеличенной секунды), малой и большой секунд.

Фрагмент С (ц. 8) предполагает очередную перестройку образного содержания пьесы. Исчезает тактовая организация метра. Размеренную фразу пятого солиста прерывает довольно специфическим приемом игры «истеричный взрыв» третьей маримбы на *fff*⁶. На фоне впервые появляющихся незвуковысотных инструментов — треугольника и тамбурина, лог-драма и коробочек — звучат несколько резких «выкриков», после которых в «разговор» вступают кротали, которые в следующем фрагменте будут доминировать (см.: прим. 5).



Прим. 5. Вступление кроталей (ц. 8)

Примечательно, что набор звуков, издаваемых шестью кроталими, составляет сегмент звукоряда вышеупомянутой серии: C; D b; E; F#; G; B. На этих звуках строится основной мотив темы, который будет неоднократно повторяться в следующих разделах сочинения. Звуки кроталей разбросаны между (четвертым, первым и вторым) исполнителями. Пятая маримба между фра-

⁶ В нотах указано: «Зажмите клавишу рукой, чтобы полностью заглушить ее, а затем жестоко бейте по ней палочкой. Ярость!» (“Mit der rechten Hand die Platte festhalten, und sie dann so, völlig gedämpft mit dem Schlägel brutal anschlagen. Wut!” [2, p. 9] (перевод мой. — И. М.).

зами кроталей «разряжает» общую картину хаотичным и легким глиссандо по клавиатуре мягкими палочками. Заканчивается фрагмент еще одним проведением темы-серии у басовой маримбы (на этот раз звучащим зловеще из-за шуршащего тремоло тамбуринов). Неожиданные удары том-тома (*fff* у третьего исполнителя) извещают об окончании фрагмента **С**.

Вначале фрагмента **Д** опять восстанавливается тактовая организация звукового потока, устанавливаются весьма необычные размер (7/16) и темп ($7/16 = 1/4 = 76$). Весь фрагмент **Д** (ц. 9) не имеет цельной структуры, состоит из нескольких построений, разделенных паузами и ферматами. В коротких репликах исполнителей звучат тематические элементы, которые получают развитие в дальнейшем изложении:

- тридцать вторые ноты у второй маримбы;
- удары том-тома у третьей партии;
- подвижные шестнадцатые у четвертой маримбы;
- мотив темы-серии у пятой маримбы.

Каждый из солистов в своих репликах заявляет право на первенство. Эту борьбу композитор поясняет так: «Средняя часть пьесы построена на нескольких попытках отдельных исполнителей “выделиться” среди “солистов”, но они всегда “пойманы” и “возвращены” остальной частью группы» [1, р. 3].

Символично, что к концу фрагмента вновь появляется размер 7/16 (удары том-тома). В ц. 10 после продолжительной паузы у всех участников квинтета тремоло с крещендо и ударом на большом барабане (пятая партия) возвещает о начале следующего фрагмента.

Фрагмент **Е** (ц. 10–18) — самый крупный в квинтете. Можно условно назвать его токкатой.⁷ С шестого такта ц. 10 устанавливается быстрый темп (в соответствии с указанием композитора, восьмая = 152–60), размер (2/8), акцентированный оstinatный ритм (вторая маримба). Музыканты последовательно объединяются в микро-ансамбли (трио и дуэты), образуют фактурные пласты музыкальной ткани. Сначала это только два пласта — вторая маримба вместе с остальными (1+4). В ц. 11 со вступлением первой маримбы (триольное движение) образуется три фактурных пласта: –1+1+3 (см.: прим. 6).

В ц. 12 — иное соотношение фактурных слоев: на фоне оstinatного ритма (у первой маримбы — триоли, у второй — восьмые, у третьей — шестнадцатые), у четвертой и пятой маримб в октавный унисон выразительно звучит тема-серия (уже 4 слоя: 1+1+1+2). На протяжении всего фрагмента тема-серия звучит шесть раз у разных групп исполнителей. Она трансформируется ритмически и интонационно. Но главный мотив всегда остается узнаваемым.

⁷ Токкатой, как известно, называется пьеса, выдержанная в быстром четко ритмованном движении.

Прим. 6. Токката (ц. 11)

Он помещается то в партию четвертой маримбы (ц. 12), то в октавный унисон четвертой и пятой маримб (ц. 13), то в соло третьей маримбы (ц. 14; 15), то в кластеры второй и первой маримб (ц. 16). Фоновая оstinatная вертикаль также перемещается по разным группам участников. «Обмен голосов местами» сродни коренному приему полифонии — вертикально-подвижному контрапункту, а форма, использующая этот прием, — полифоническим вариациям. Это не просто вариации, а постепенное накопление фактурных слоев, создающее в целом ощущение грандиозной фактурной волны (крещендирующей формы). Высшая точка напряжения наступает в последнем такте ц. 17, когда четыре маримбы сливаются в мощном кластерном унисоне, поддерживаемом громогласным соло большого барабана (пятая маримба): «*fortissimo possibile!!*» («очень громко, как только можно!!») (см.: прим. 7).

Прим. 7. Окончание токкаты и соло большого барабана

Распределение исполнителей по микро-ансамблям в течение токкаты представлено в таблице (см.: табл. 1):

Таблица 1. Соотношение участников фактурного параметра в ц. 10–18

Цифра	Ц. 10 с 6 такта	Ц. 11	Ц. 12	Ц. 13 с 10 такта	Ц. 14	Ц. 14 с 7 такта	Ц. 15	Ц. 16	Ц. 17 с 17 такта	Ц. 18	Ц. 18 с 12 такта
Соло либо мелодия (№ пар- тии)	1,3,4,5	1,2	4,5 Тема 2 раза	1,2 Тема	3,4,5 Тема	1,2	3	1,2 Тема	1,2,3,4 Тема в Унисон		1,2,3,4
Акком- панемент (№ пар- тии)	2	3,4,5	1,2,3	3,4,5	1,2	3,4,5	1,2,4,5	3,4,5		5, Соло Б.Б.	5

Совместные аккорды четырех исполнителей поддерживаются «зависшей» на «французской лиге» тарелкой. Данный прием помогает достичь фактурной волне максимальной динамической вершины на *ffff*. Неожиданный срыв приводит к полному провалу звучности, затянувшейся остановке (“G.P. senza misura” — «Генеральной паузе без меры»), которая отделяет большую обособленную токкату от следующего фрагмента пьесы.

Содержание фрагмента **F** (ц. 19–22) контрастирует с содержанием предыдущего (фрагмента **E**). Устанавливается медленный темп (четверть = 50–52)⁸. Функциональное значение этого фрагмента можно трактовать двояко: это отдых от неимоверного напряжения токкаты; это и переходный эпизод к дальнейшему изложению. Форма фрагмента «рыхлая», состоит из нескольких эпизодов. Опять наступает время, когда маримбы как бы переговариваются между собой: четвертая, первая и вторая маримбы, вступая в той же последовательности, как и в начале пьесы, создают аллюзию репризы. В продолжительном звучании пятой маримбы слышны интонации и мотивы фрагмента **A** (см.: прим. 8). Но это еще не реприза, а только ее предвестник.

Несколько неожиданно по отношению к указанной последовательности изложения появляется эпизод, в котором солирующую позицию занимают кротали (ц. 21–22). Живкович поясняет: «В итоге, дуэт и трио устанавливают связи между участниками ансамбля (например, мелодия в кроталях фактически выполняется тремя игроками, что также дает хороший эффект панорамы в живом исполнении)» [1, р. 3]. На фоне перезванивающихся кроталей вновь появляется квази-цитата темы-серии (в ритмическом увеличении) у басовой

⁸ В ремарке композитора — “Tranquillo, tutti sempre piano” («Спокойно, все всегда тихо») [1, р. 18].



Прим. 8. Раздел F (ц. 19)

маримбы в диалоге с третьим исполнителем на бубне и том-томе. От музыкантов требуется детальная проработка своих партий, «выписывание» общей мелодии и каждой партии в ней. Все осложняется одновременным исполнением непрерывных вариаций «мордентов» на маримбах левой рукой (см.: прим. 9):



Прим. 9. Соло кроталей (ц. 21)

Возможно, соединением фактурных планов композитор хотел подчеркнуть органичное соединение различных тематических пластов предыдущих фрагментов пьесы. В ходе развития материала перезвон кроталей успокаивается, а маримбы, по указанию автора, переходят в *crescendo*. Общий подъем динамики до *ffff*, скандирующие «возгласы» третьей маримбы внезапно обрываются, и «звучащая пауза» (са. 1-2») отмечает появление следующего важного раздела формы.

С ц. 23 начинается реприза. Здесь последовательно показан материал фрагментов **A**; **B**; **C**; **D**, которые, следуют в сокращении. Кроме того, исполь-

зуя прием комбинаторики, композитор меняет местами последовательность фрагментов: **A₁**; **C₁**; **B₁**; **D₁**.

Фрагмент **A₁** (ц. 23) возвращает темпы, установленные маримбам в начале пьесы⁹. Однако в репризе паттерны звучат только у третьей и четвертой маримб. Паттерны продолжают звучать и далее, в течение фрагментов **C₁** и **B₁**.

Фрагмент **C₁** (ц. 24) лишь частично воспроизводит экспозиционный материал, ограничиваясь звучанием незвуковысотных инструментов и репликами басовой маримбы.

Фрагмент **B₁** (ц. 25) представлен репликами маримб в ансамблевом соотношении 2+2+1: на фоне кластерных созвучий первой и второй партий и паттернов третьей и четвертой маримб звучат тематические отрывки басовой маримбы и удары большого барабана.

Фрагмент **D1** (ц. 26) представлен в наиболее полном виде. Здесь солирует вторая маримба, устанавливается размер 7/16, а точнее, — полиметрическое соотношение партий: «[7/16=2/8=76]». Удары том-тома шестнадцатыми нотами с акцентами — наиболее яркий эпизод фрагмента. Том-том прорезает музыкальную фактуру как нож (см.: прим. 10).

Прим. 10. Соло Том-тома в репризе

Реплики маримб (ц. 27) приводят к сольной фразе басовой маримбы, обрамляемой мотивами кроталей. Тревожное тремоло большого барабана (от *szfp* до *fff*), нарастающая звучность всех исполнителей, громкие удары том-тома создают ощущение мощного усиления напряженности, свойственного предыктовому изложению. Готовится последний этап музыкальной формы — кода.

Кода (с ц. 28 до конца) является второй фактурной волной, второй кульминацией пьесы. Все пять партий продолжают наращивать звучность до самого конца. Повторно используются приемы крещендирования. Тематиче-

⁹ Ремарка композитора: «...(четверть = 55) come prima» [1, p. 20].

ским содержанием начала коды композитор избирает материал фрагмента **Е** (токкаты), который по своей энергетической насыщенности как нельзя лучше подходит для завершающего раздела музыкальной формы. Все исполнители соединяются в безудержной «скачке». В ц. 30 (т. 11) композитор устанавливает темп (четверть = 112!), силу звука (*fff*) и дает ремарку: «ритмично, всегда очень громко». Опираясь на остинатные удары большого барабана, музыканты устраивают «ужаснейший апокалипсис» (слова композитора). Живкович использует весь имеющийся в арсенале инструментарий (гонги, там-там, маримба с ксилофовыми палочками, малый барабан, коробочки, лог-драмс) и сочетания инструментов «на полную громкость»¹⁰. Квнтет ощущает себя как единое целое, в котором все «линии» взаимодействуют сообща, поддерживая друг друга (см.: прим. 11).

The image shows a musical score for the coda of measure 30. It consists of five staves. The top staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The second staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The third staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The fourth staff has a bass clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. The fifth staff has a bass clef and contains a series of eighth notes with a wavy line above it. There are various dynamic markings and performance instructions throughout the score, including 'China Gong', 'tr. gliss.', 'China Gong', 'Tam l.v.', and '(Tam)'. At the bottom, there is a handwritten note in Russian: 'так громко как никогда' and a German phrase 'so laut wie noch nie'.

Прим. 11. Кода (ц. 30)

Прием максимального использования всех средств выразительности вполне соответствует концепции квнтета, о которой Живкович сообщает в аннотации: «В конце концов побеждает “командный дух” и пять солистов “обретают себя” в энергичной, захватывающей и дикой скачке до самого финала» [1, р. 3].

Финальную точку в сочинении ставит близкий к театральному жест: исполнитель пятой партии должен взять в руку свернутую толстую цепь и, выйдя на авансцену, с размаху ударить ею по лежащему на полу листу железа (или там-таму). При этом другой исполнитель должен встать перед маримбой с двумя тарелками “China” и, присев на колено, ударить ими об пол плашмя.

Для финала пьесы Живкович специально искал новое звучание ударных инструментов в способах звукоизвлечения. Он, в частности, установил,

¹⁰ Нотный текст сопровождается яркими ремарками: «продержаться до конца» (ц. 30, т. 12), *fff* — «назойливо!» (ц. 30, т. 24), *ffff* — «так громко, как никогда» (ц. 30, т. 27).

что «особенный» звук возникает при ударе металла о металл с форшлагом (причем, для того, чтобы звук был «не очень металлическим» (без слишком длинного отзвука), там-там должен лежать на полу, и по нему надо ударять именно металлической цепью). Таким способом композитору удалось получить сильный звук, имитирующий «маршевый шаг».

Анализ музыкальной формы приводит к выводу, что композиционная структура квинтета многопланова, неоднородна, а составляющие ее разделы неоднозначны. Последовательность фрагментов композиции выглядит следующим образом (см.: табл. 2):

Таблица 2. Форма и хронометраж разделов «Квинтета...»

	Канон	2+3+Т	связка	7/16	токатта	медленная	сокр.	сокр.	сокр.	кода
Разделы	А	В	С	Д	Е	F	С1	В1	Д1	(Е1)
Цифры	1- 5а	5а – 7	8	9	10-18	19-22	24	25	26-27	28-30
Минуты	2.21	1.30	1.24	0.40	2.26	3.00	0.28	0.28	0.37	1.43
Секунды	141	90	84	40	146	180	28	28	37	103
	355 сек.				326 сек.		268 сек.			

Музыкальное произведение представляет собой сложный многомерный «живой организм», находящийся в постоянном движении. Модернизации в нем подвержены элементы музыкального языка — тематизм, мелодика, ритмика, тембр, фактура, метр, темп, каждый из которых может стать причиной формообразования.

Помимо элементов музыкального языка, немаловажное значение для формы имеет тип изложения, объединяющий полифонический, сонористический, экспозиционный, предыктовый элементы. Динамические контрасты могут создаваться путем сопоставления сонорных «фоновых» красок и моторных остинатных ритмов, фактурных «волн» и неожиданных «провалов» звучности (например, затянувшаяся «генеральная пауза» в конце токатты). Для современной пьесы важным становится фактор ее протяженности во времени (хронотоп), а также способы развития тематического материала (вариации, системная комбинаторика, контрапунктическая техника письма, полифония пластов). Также нельзя игнорировать экспрессивную, эмоциональную стороны звучания музыки и ее восприятия.

Различные подходы к трактовке музыкальной формы с позиции того или иного параметра выдвигают различные композиционные модели. Оста-

новимся далее на одной из них.

В трактовке формы с опорой на тематическое содержание фрагментов на первый план выдвигается предположение о наличии в квинтете **трех-частной формы**, т. к. срединный фрагмент **Е** обособлен и по тематизму, и по ритмике, и по типу изложения (тооката с крешендирующей фактурной волной). Эта версия лишь укрепитя, если фрагмент **Г** трактовать как *переходный (предрепризный)*, т. е. не имеющего самостоятельного значения.

В качестве дополнительного аргумента в пользу предложенной версии может рассматриваться хронотоп временной длительности каждого фрагмента. Время звучания начального блока фрагментов **А; В; С; D** составляет 355», репризного блока **А¹; С¹; В¹; D¹ (Е¹ кода) — 268». Срединный блок, включающий тоокату (**Е**) и предвестник репризы (**Г**), звучит в течение 326». Такое соотношение вполне уравнивает все крупные разделы формы. Поэтому данная версия может быть принята в качестве наиболее предпочтительной.**

Трактовку музыкальной формы квинтета можно было бы продолжить. К этому располагает многомерность, многоплановость и полипараметровость музыкального языка квинтета. Вероятно, Живкович, создавая это произведение, не ориентировался на какую-либо типичную модель музыкальной формы, а руководствовался своим собственным индивидуальным выбором средств выражения художественной мысли. В результате родилась уникальная, неповторимая, «живая», полная экспрессии музыкальная форма квинтета.

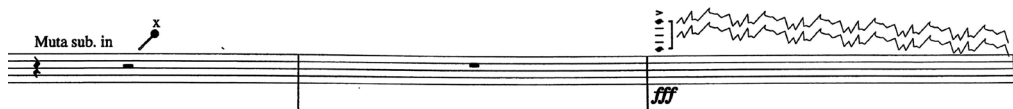
Размышления о музыкальном содержании квинтета хотелось бы дополнить наблюдениями из области исполнительской интерпретации музыки квинтета.

Ансамбль требует совершенной подготовки и знания всех линий развития от каждого исполнителя. В техническом плане музыканты сталкиваются с музыкальным текстом, содержащим большое количество нестандартных идей. Обработке такого материала необходимо посвятить немалую часть репетиционного процесса. Цельность этой композиции, несмотря на многие длинноты и ферматы, не теряется в общем звучании, так как яркие и неожиданные вспышки замещают тихие и вкрадчивые фрагменты.

Помимо импровизаций, Живкович экспериментирует в квинтете с техникой звукоизвлечения и применяет новые звуковые идеи сообразно возможностям инструмента, а именно:

- быстрое глиссандо по клавишам маримбы вверх и вниз в пределах диапазона, указанного линией (см.: прим. 12);
- игру по клавише в месте, где проходит веревка;
- прижатие клавиши правой рукой, игра по ней палочкой в левой руке;
- глиссандо одновременно двумя палочками;
- глиссандо одновременно четырьмя палочками;

- глиссандо в тремоло;
- кластер четвертого звука;
- глиссандо кластерами в тремоло.



Прим. 12. Способ изображения быстрого глиссандо в пределах указанного диапазона

Прием игры по клавише в том месте, где проходит шнур, является необычным способом «засурдинивания» любого клавишного ударного инструмента — маримбы, ксилофона, вибрафона. О специфике современного звукоизвлечения на клавишных ударных инструментах мы говорили ранее (например, см.: [5]): «Саму пластину можно разделить на несколько зон: три игровые и две «мертвые» зоны (рис. 1). Мертвая зона — это место, где в пластине просверлено отверстие, через которое продевается веревка, на которой, собственно, пластина и висит. При ударе в эту зону пластина не вибрирует должным образом, и звук получается глухой и неясный. Даже при ударе палочкой в нормальную зону эта часть пластины не вибрирует» [5, с. 214].

Игра в «мертвой» зоне сейчас довольно распространена, но в 1989 году сама идея была новаторской¹¹.

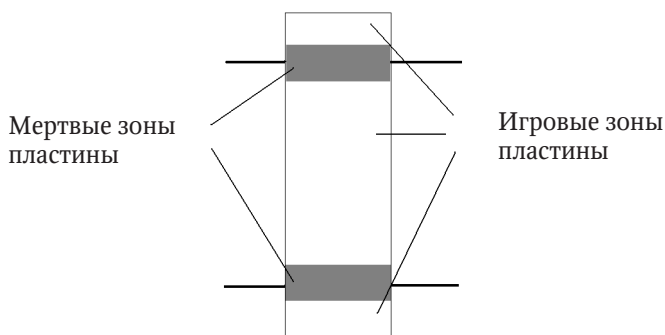


Рис. 1. Схема расположения игровых и «мертвых» зон на маримбе

Игра по зажатой рукой клавише вообще не имеет аналогов в сочинениях для ударных инструментов. Лишенное вибрации тело инструмента от при-

¹¹ Американский композитор-перкуссионист Брюс Хамилтон также применил этот прием в концертной пьесе для вибрафона и аудиозаписи «Interzones» (1996). Вслед за ним, французский композитор Бруно Мантовани в сочинении для маримбы-соло «Moi Jew» (1999) использовал переходный прием, когда исполнитель смещает зону удара по пластине во время исполнения ритмической фигуры из центра к «мертвой зоне» и наоборот.

косновений жесткими палочками резкий и неприятный звук. В одном из последних сочинений Живковича для маримбы-соло «Нолочками издает то Balcanicus» (2014–2015), равно как и в дуэте для маримбы и малого барабана «RenFRO»¹², исполнитель должен прижаться к клавиатуре телом, создавая таким образом схожий эффект.

Использование глissандо, в целом, не является чем-то особенным. В диссертации, посвященной трендам оркестровой перкуссии, Рени Келлер приводит список сочинений, в которых, начиная с 1960 года, композиторы использовали этот прием¹³. Однако Небойша впервые применяет на маримбе глissандо четырехзвучными аккордами в тремоло и глissандо кластерами в тремоло. Глissандо кластерами — очень выразительный эффект, обладающий своеобразным «компьютерным» звучанием.

Необходимо также вспомнить ранее сказанное о применении палочек различной жесткости на маримбе. Так, Рени Кёллер (Renee E. Keller) в монографии пишет: «Бернанд Рандс (Bernard Rands) в своем сочинении “...Body and Shadow...” (1988) просит маримбиста использовать экстремально жесткие пластиковые палочки от ксилофона» [6, с. 92]. Живкович в своих произведениях указывает 9 (!) степеней жесткости палочек, включая игру держакон (см.: рис. 2)¹⁴.

Schlägel:

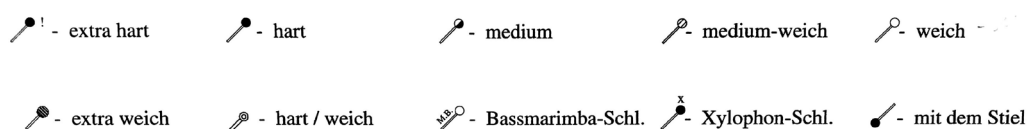


Рис. 2. Обозначения жесткости палочек в партитуре «Квинтета...»¹⁵

¹² Исполнители и композиторы Пол Ренник и Марк Форд (Paul Rennick and Mark Ford), 2019.

¹³ Это были Л. Бернстайн, Л. Берио, О. Мессиян, Д. Корильяно, А. Шнитке, Р. Щедрин. Конечно, глissандо появилось гораздо раньше. И. Стравинский этот эффект мастерски применил в балетах «Петрушка» (Русский танец, вторая редакция 1948 г.) и «Жар-птица» (Танец Кощея, третья редакция 1945 г.). До Живковича глissандо четырьмя палочками использовал О. Мессиян в сочинении «Каньоны к звездам» (1970–1974).

¹⁴ Брайан Фёрнихоу (Brian Ferneyhough) в произведении “Plötzlichkeit” (2005) заходит еще дальше, указывая исполнителю играть на маримбе палочками от треугольника и от малого барабана.

¹⁵ Характеристики палочек, изображенных на рисунке: «очень жесткие», «жесткие», «средние», «средне-мягкие», «мягкие», «очень мягкие», «мягко-жесткие», «палочки для басс-маримбы», «палочки для ксилофона», «держак».

«Квintет для пяти солистов» Небойши Живковича — это сочинение со множеством новых идей. Тембральные поиски на маримбе погружают композитора в глубины сонорики. Мелодические и гармонические элементы Живкович помещает на второй план, выводя в авангард саму природу звука инструмента. Звуковысотная составляющая также оказывается на периферии.

Говоря о музыкальном содержании «Квintета...», можно отметить его образную множественность (включая, созерцательность и агрессивность). Агрессия, часто спонтанная, достигает своего апогея в конце сочинения, когда два солиста застывают в позе броска и поклона. Что это? Жест протеста или отторжения? Ответы на эти вопросы композитор предлагает найти самим слушателям. От себя добавим: хотя состояние агрессии изначально заложено в природе ударных инструментов¹⁶, их звуки могут быть грациозными и мечтательными, теплыми и мягкими, и воздушными... Сочинения Живковича для ударных — уникальное явление, раскрывающее эти инструменты с неожиданных сторон. Живкович ломает стереотипы и сложившиеся представления, и это делает его произведения невероятно популярными и притягательными как для слушателей, так и для исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Zivkovic Nebojsa Jovan. Quintetto per cinque solisti // Edition Musica Europea. 2003. № 1005. P. 3–25.
2. Prodanov Ira. The Castle of the Mad King: Compositions of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music / Research Day // Percussive Notes 36:5 (October 1998). P. 66.
3. Пономарев Н. А. Современные методы игры на маримбе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 91. С. 210–213.
4. Jefferson Lavelle Grant III. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic [Электронный ресурс]. URL: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1011/> (дата обращения: 28.04.2020).
5. Мелихов И. А. Специфика современного исполнительства и становление методики обучения игре на клавишных ударных инструментах // Гнесинская научная школа — XXI век: сб. трудов 184 (3) / сост. и отв. ред. И. П. Шеховцова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. С. 200–220.
6. Keller Renee E. Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960–2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).

¹⁶ Основным приемом игры на них является удар.

7. Percussion Techniques [Электронный ресурс]. URL: <https://fas.org/irp/doddir/army/tc1-19-30.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).
8. Kahle Dennis. Cymbal and Gong Techniques // The Instrumentalist. Vol. 28. 1974. № 10. P. 34-35.
9. Bajzek Dieter. Percussion: an annotated bibliography with special emphasis on contemporary notation and performance. N. J. & London: The Scarecrow Press, 1988. 185 p.
10. Parker Wesley Brant. The History and Development of the Percussion Orchestra. URL: https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Parker_-_The_History_and_Development_of_the_Percussion_Orchestra.pdf [Электронный ресурс]. (дата обращения: 28.04.2020).
11. Vanlandingham Larry Dean. The Percussion Ensemble: 1930–1945. Vanlandingham, 1971. 214 p.
12. Official Page of Hochschule fur Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hmdk-stuttgart.de/studios-and-ensembles/ensembles/percussion-ensemble/?L=1> (дата обращения: 24.02.2020).
13. Концерт ансамбля ударных инструментов РАМ им. Гнесиных (26.01.2013) / Видеохостинг YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M8g4Vd513uI> (дата обращения: 13.01.2020).

REFERENCES

1. Zivkovic Nebojsa Jovan. Quintetto per cinque solisti // Edition Musica Europea. 2003. № 1005. P. 3–25.
2. Prodanov Ira. The Castle of the Mad King: Compositions of Nebojsa Jovan Zivkovic at PASIC '98 New Music / Research Day // Percussive Notes 36:5 (October 1998). R. 66.
3. Ponomarev N. A. Sovremennyye metody igry na marimbe // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2009. № 91. S. 210–213.
4. Jefferson Lavelle Grant III. Comparative Analysis of Representative Marimba Works by Nebojsa Jo Van Zivkovic [Электронный ресурс]. URL: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1011/> (дата обращения: 28.04.2020).
5. Melixov I. A. Specifika sovremennogo ispolnitel'stva i stanovlenie metodiki obucheniya igre na klavishnyx udarnyx instrumentax // Gnesinskaya nauchnaya shkola — XXI vek: sb. trudov 184 (3) / sost. i otv. red. I. P. Shexovczova. M.: RAM im. Gnesinyx, 2012. S. 200–220.
6. Keller Renee E. Compositional and Orchestration Trends in the Orchestral Percussion Section Between the Years of 1960-2009 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/kellerre.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).

7. Percussion Techniques [Электронный ресурс]. URL: <https://fas.org/irp/doddir/army/tc1-19-30.pdf> (дата обращения: 28.04.2020).
8. Kahle Dennis. Cymbal and Gong Techniques // The Instrumentalist. Vol. 28. 1974. № 10. P. 34–35.
9. Bajzek Dieter. Percussion: an annotated bibliography with special emphasis on contemporary notation and performance. N. J. & London: The Scarecrow Press, 1988. 185 p.
10. Parker Wesley Brant. The History and Development of the Percussion Orchestra. URL: https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/Parker_-_The_History_and_Development_of_the_Percussion_Orchestra.pdf [Электронный ресурс]. (дата обращения: 28.04.2020).
11. Vanlandingham Larry Dean. The Percussion Ensemble: 1930–1945. Vanlandingham, 1971. 214 p.
12. Official Page of Hochschule fur Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hmdk-stuttgart.de/studios-and-ensembles/ensembles/percussion-ensemble/?L=1> (дата обращения: 24.02.2020).
13. Koncert ansamblya udarny`x instrumentov RAM im. Gnesiny`x (26.01.2013) / Videoxosting YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M8g4Vd513uI> (дата обращения: 13.01.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мелихов И. А. — доц.; melikhoff@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Melikhov I. A. — Ass. Prof.; melikhoff@list.ru

УДК 78.071.1

ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ИОЛАНТА»
В РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. ЖОЛДАКА

*Панасюк В. Ю.*¹

¹ Сумской государственный педагогический университет имени А. С. Макаренко,
ул. Роменская, д. 87, г. Сумы, 40002, Украина.

Методами культурологического и театроведческого анализа исследована постановка оперы П. И. Чайковского «Иоланта», осуществленная режиссером А. Жолдаком на сцене Михайловского театра Санкт-Петербурга в сезон 2018–2019 годов. Определены концептуальные идеологические установки произведения, его эстетические парадигмы, особенности организации нарратива. Доказано, что заявленные идеи символизма не были адекватно реализованы в сценическом повествовании, предполагающем одновременное изложение двух историй: ослепления и прозрения Иоланты и истории создания П. И. Чайковским одноименной оперы. Удвоенный наворот приводит к усложнению системы действующих лиц, перестройке исходной драматургии, перемонтировке партитуры. В результате возникает художественно противоречивое образование, провоцирующее конфликт его интерпретаций и зрителями, и профессиональной критикой.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, А. Жолдак, «Иоланта», опера, символизм, нарратив.

“IOLANTA” BY P. I. TCHAIKOVSKY
IN THE DIRECTOR’S INTERPRETATION BY A. ZHOLDAK

*Panasiuk V. Yu.*¹

¹ Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko, 87, Romenska St., Sumy,
40002, Ukraine.

Using the parameters of cultural and theatrical analysis, the staging of P. Tchaikovsky’s opera “Iolanta”, performed by director A. Zholdak in the Mikhailovsky’s Theater (St. Petersburg) in the 2018-2019 season, is interpreted. Its conceptual ideological principles, aesthetic paradigms and peculiarities of narrative organization are defined. It is proved that the declared ideas of symbolism do not have their adequate realization in the stage narrative, which involves the presentation of two stories: Iolanta’s blindness and the insight as well as the story of P. Tchaikovsky’s creation of the eponymous opera. The

double narrative leads to the complication of the characters' system, the primary dramaturgy and the script restructuring. As a result, there is an artistically contradictory buildup that provokes a conflict of its interpretation both by the audience and by professional critics.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, A. Zholdak, "Iolanta", opera, symbolism, narrative.

Андрей Жолдак — одна из ярчайших звезд современного западноевропейского и российского театрального небосклона. Его творчество вписывается в общий художественный контекст, соответствует тенденциям, которые в культуре обычно называют «приоритетными» и «мировыми».

Это прежде всего касается постановок А. Жолдака, осуществленных на сценах музыкальных театров. Они отличаются радикализмом режиссерских концепций, являясь ревизионистскими по отношению к исходному источнику и интерпретационному опыту. А поэтому всё еще возмущают публику, хотя уже стали привычными для профессиональной критики — театральной и музыкальной.

Именно такими являются «оперные опусы» А. Жолдака, попадающие в «общеевропейский тренд»: «Евгений Онегин» (Санкт-Петербург, Михайловский театр, сезон 2012–2013) [1], «Любовный напиток» (Познань, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, сезон 2018–2019), «Чародейка» (Лион, Opera National de Lyon, сезон 2018–2019). Сказанное верно и в отношении воплощения оперы П. И. Чайковского «Иоланта» на сцене Михайловского театра (Санкт-Петербург, премьера 13 ноября 2018 года).

Спектакль А. Жолдака так или иначе оказывается точкой пересечения, своеобразным перекрестком насущных для музыкального (и драматического тоже) театра проблем. Первая из них — проблема определения «внятных принципов», которыми руководствуются современные радикалы, воплощая на сцене свои, казалось бы, «невнятные» для публики концепции. Вторая связана с выбором интерпретационного инструментария, используемого в процессе открывания-понимания этого «невнятного» режиссерского высказывания. (Нужно добавить, иногда замки концепта столь сложны, что мы, даже будучи «хорошо оснащенными», можем только приблизиться к двери без надежды оказаться внутри.)

Первая решается очень просто. Основополагающие принципы «радикальной» режиссерской интерпретации предельно понятны и часто декларируемы. Неприкасаемыми «священными коровами» для любого современного оперного режиссера остаются либретто и музыкальный текст, то есть исходный материал. При этом поверх этих «незыблемых барьеров» поста-

новщиком создается (обычно в соавторстве с драматургом и художником) новое повествование посредством собственно театральных средств: мизансцены, сценографии, костюма, световой партитуры и видео. В результате возникает эффект «радикального прочтения», который, естественно, вступает в конфликт и с убеждениями ученого-профессионала в том, как это «должно быть», и с предыдущим эстетическим опытом «просвещенной публики», и с чистотой представлений о прекрасном «простого» зрителя.

Именно с процессами восприятия сценического текста в зоне получателя информации связана вторая проблема владения или невладения интерпретационными механизмами. Она непосредственно касается уровня развития навыков «открывания» текста, искусного применения тех «отмычек», которыми полагается пользоваться в процессе работы с текстом музыкального театра.

Петербургская интерпретация оперы П. И. Чайковского «Иоланта» вызвала, как это обычно бывает со спектаклями А. Жолдака, неоднозначные оценки публики (и «простой», и «просвещенной»), обнародованные в социальных сетях. Например, одна из них: «Сложно даже сказать, что больше удручило — отсутствие театра в этой постановке, идиотские спецэффекты, неуместные музыкальные акценты или же общее впечатление, что какой-то Жолдак считает, что... мы будем ему аплодировать стоя. И надо сказать, к сожалению, многие таки да, аплодировали. Но это, скорее, показатель деградировавшей общей культуры, а не достоинство данной постановки. А подобные “трактовки” замечательных произведений искусства опускают нашу общую культуру еще ниже, хотя, казалось бы, куда уже» [2].

Но есть и другие зрительские признания, в частности комментарий отца Святослава к статье Н. Песочинского «Призраки звуков»: «Потрясающий спектакль! Спектакль для нас — для православных, именно верующих христиан. Сколько света Господа Нашего Иисуса Христа в этом спектакле!!! Святая Иоланта исцелилась, уверовав в Бога... Всем верующим да, впрочем, и неверующим надо смотреть это — Бог есть!!! Неверующий да уверует!!! Обязательно берите с собой свечи в театр (только электронные — настоящие нельзя по технике безопасности) и в финале включайте их и пусть воссияет Божественный свет!!! И да пребудет с нами Сила Господа Нашего Иисуса Христа! Аминь» [3].

Попытаемся объяснить амплитуду колебаний зрительских симпатий и антипатий, обращаясь к предложенной автором, то есть режиссером, концепции. Что же собой она представляет? Какие нарративные задания преследовал постановщик? Какую историю он хотел рассказать зрителю? Удалось ли ему это?

Следует обратиться к первоисточнику, а именно к либретто последней оперы П. И. Чайковского. Как известно, в его основе — одноактная драма

в стихах датского писателя Г. Герца «Дочь короля Рене». На первый взгляд она кажется вполне традиционной сказочной историей; нравоучительной и с «хорошим концом». Это обманчивое простодушие, умножаемое многочисленными незатейливыми постановками, прочно поместило «Иоланту» в ассортимент детских утренников — безобидных спектаклей для «семейного просмотра». Но, как доказывает постановочная практика последнего десятилетия, именно эта опера подверглась радикальному концептуальному переосмыслению, распространяясь по сценам мировых музыкальных театров и составляя достойную конкуренцию репертуарным «хитам» П. И. Чайковского — «Евгению Онегину» и «Пиковой даме». Об этом свидетельствуют режиссерские воплощения М. Трелинского (Санкт-Петербург, Мариинский театр, сезон 2008–2009), П. Селларса (Мадрид, Teatro Real, сезон 2011–2012), С. Женовача (Москва, Большой театр, сезон 2015–2016), Д. Чернякова (Париж, Opera national de Paris, сезон 2015–2016), Л. Штейер (Франкфурт-на-Майне, Oper Frankfurt, сезон 2018–2019).

Оказывается, сюжет «Иоланты», система действующих лиц и ключевых метафор полностью укладываются в систему координат символизма как одного из художественных движений конца XIX – начала XX века, предполагавшего превращение символа «в код реальности» и стремившегося «...облечь идею в наглядную форму» [4, с. 309]. Сегодня обнаруживается приоритетная тенденция в режиссерских прочтениях последней оперы П. И. Чайковского, и связана она с осмыслением произведения через историко-культурный контекст той эпохи, в которую создавалась.

Становятся очевидными принципиально важные соответствия-совпадения (временные и художественные). Опера «Иоланта» была создана в 1892 году, а, например, в 1890-м издана драма «Слепые» М. Метерлинка. Идея физической и духовной слепоты разрабатывается в обоих произведениях в едином символистском ключе, правда, с разным исходом.

Для М. Метерлинка «...невинные, но невольно враждебные друг другу судьбы сплетаются и расплетаются на общую погибель под опечаленными взглядами более мудрых, которые предвидят будущее и ничего не могут изменить в жестоких и непреклонных играх, создаваемых среди живых любовью и смертью. Любовь и смерть и другие таинственные силы творят что-то вроде лукаво-несправедливого суда, назначают наказания — этот несправедливый суд никогда не награждает, — похожие на прихоти судьбы» [5, с. 6].

У Модеста и Петра Чайковских, конечно же, подход иной — оптимистический. Из судьбоносного образования «любовь — смерть» исключается второй компонент, а первый, превращаясь, по логике М. Метерлинка, в «таинственную силу», затевает «среди живых» игру, «похожую на прихоти судьбы», и награждает счастливым исходом.

Итак, внутреннее прозрение, спровоцированное любовью, является залогом физического исцеления. Именно этот оперный “happy end”, отличный от финала «Слепых» бельгийского драматурга, как раз и вводит в заблуждение всех сценических интерпретаторов «Иоланты», ранее традиционно работавших на понижение ее «символистского градуса», иной раз — до нулевой отметки.

Стоит вспомнить, что символизм как художественное движение полноценно проявился не только в литературе, где автор работал исключительно со словесно организованной системой символов, но и в театре, где символ вербальный требовал своего предметного «воплощения-развоплощения». В таком случае преследовалась попытка «...создания на сцене закрытого или открытого универсума, который заимствует некоторые элементы из мнимой действительности, но с помощью актера отсылает зрителя к иной действительности, чем та, которую последний должен открыть» (цит. по: [4, с. 309–310]).

Собственно, подобный, символистский по существу, универсум как раз и «пытается» создать А. Жолдак в своей режиссерской версии «Иоланты» на сцене Михайловского театра. При этом он называет «оперные постановки в Петербурге, “Евгения Онегина” и “Иоланту”, “французскими” — в смысле, эстетскими и элегантными, что уместно в России — “стране хаоса”» [6].

Итак, что же собой представляет «универсум» А. Жолдака?

Концептуально — это символизм, идеология, определившая общий режиссерский подход и объясняющая перенос действия оперы в конец XIX — начало XX века, то есть во время утверждения символизма как мировоззренческой и художественной доминанты эпохи. *Эстетически* — это «вопиющий постмодернизм» с его барочной избыточностью, с его сочетанием несочетаемого, с его узаконенной эклектикой, которая допускает жонглирование самыми разными стилями и «вкусовыми проявлениями». *Повествовательно* — это параллельное разворачивание двух автономных, но в какой-то момент пересекающихся историй: истории слепоты, любви и прозрения Иоланты и истории... создания П. И. Чайковским одноименной оперы.

Весь этот «универсум» вмещается в выстроенный по диагонали сцены павильон-интерьер (художники-постановщики — Андрий Жолдак и Даниэль Жолдак), который то наполняется предметами быта и «кипучей жизнью», то опустошается, превращаясь в экран для видеопроекций (режиссер мультимедиа и автор светового дизайна — Глеб Фильштинский). На авансцене установлена коробка, обычно используемая в театральном обиходе для демонстрации макета сценического оформления. Именно в нее на протяжении всей оперы время от времени (и не без видимого волнения) заглядывает композитор, таким образом напоминая зрителю о своем существовании и одновременно настаивая на своем интенсивном творческом процессе.

Кстати, в программке среди «исходных» персонажей, предусмотренных либретто, есть и «добавочные», среди которых значится и Петр Ильич Чайковский (А. Трифонов). Плоды его «титанических усилий» тут же проецируются на стену-экран в виде печатной партитурной страницы. Становится понятной вся грандиозность «универсума» А. Жолдака, масштабность поставленной задачи: воссоздать на сцене творческий процесс, всю его сложность и напряженность, непредсказуемость поворотов души самого создателя-художника.

И тогда возникает вопрос о потенциале, пределах и границах языка любого из искусств в попытке осмысления (или простого «описания») «художника в творчестве» или самой «динамики процесса». Как свидетельствует опыт, в лучшем случае удастся восстановить «хронологию создания произведения», но не само Творчество и Художника, пребывающего в нем. Даже сегодня, используя весь мощный технический арсенал, невозможно на сцене предъявить зрителю их визуальные эквиваленты. Любая режиссерская идея (даже самая масштабная) при решении этой задачи упирается в конкретное тело — актера. Это тело способно только с разной степенью мастерства демонстрировать свою моторику, имитируя конвульсивно-экстатическое напряжение.

Кстати, именно эти видимые, исключительно телесные проявления воспроизводит герой романа Э. Т. А. Гофмана, наблюдавший за котом Мурром, который пребывал в творческом экстазе: «Слушайте и удивляйтесь! В самом отдаленном уголке чердака сидит ваш кот! Сидит, выпрямившись, за низеньким столиком, на котором разложены бумага и принадлежности для письма, и то потрет лапой лоб и затылок, то проведет ею по лицу, потом обмакивает перо в чернила, пишет, останавливается, снова пишет, перечитывает написанное и при этом еще мурлычет (я сам слышал), мурлычет и блаженно урчит» [7, с. 102–103]. Набор физических действий, подобных «кошачьим», как раз и демонстрирует на сцене актер А. Трифонов, изображающий П. И. Чайковского в «творческом процессе».

О происхождении макетной коробки на авансцене и ее литературного прообраза подскажет булгаковский первоисточник — «Театральный роман (Записки покойника)». Именно в нем довольно убедительно воспроизведен механизм писательского творчества на том этапе, когда между «назойливыми» персонажами автор пытается выстроить отношения и упорядочить их поведение: «Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне началось казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра...» [8, с. 218].

Для А. Жолдака эта «увлекательная игра» приобретает новый универсальный смысл, по условиям которого можно смоделировать (и на сцене тоже) любой творческий процесс любого художника, в том числе и П. И. Чайковского. Но эта игра, как и всякая другая, конечна. Связанная с регулярным «заглядыванием в коробочку», эта игра завершается окончательным проникновением «создателя» в «плоть своего создания»: П. И. Чайковский собственной персоной появляется на финальном свадебном торжестве придуманных им героев. Таким образом, последняя сцена спектакля становится точкой пересечения двух автономных историй, которые режиссер излагает зрителю.

Вторая история (про причины слепоты, любовь и прозрение Иоланты) А. Жолдаком пересказывается в подробностях, наподобие романа, жанровые законы которого требуют развернутой системы действующих лиц. Вот почему в программке заявлены и на сцене появляются: «двойник Иоланты», «Иоланта в возрасте пяти лет», «Иоланта в возрасте десяти лет», «Рене в молодости», «мать Иоланты в молодости», а, кроме них, еще шестнадцать героев, названных «слугами и другими персонажами». Масштабность сценического повествования, конечно же, не вмещается в авторский хронометраж одноактной оперы, поэтому исходный музыкальный материал догружается другим, заимствованным из произведений П. И. Чайковского (например, из «Щелкунчика»). В результате спектакль с одним антрактом длится три часа, вызывая недоумение у «просвещенной» публики и радость от полноты зрелища у «простого» зрителя.

Действительно, А. Жолдак рассказывает историю жизни Иоланты с подробностью романиста, где все события и поступки отдельных героев, система их взаимоотношений получают свои убедительные мотивировки, где вычерчивается так называемое «линейное» повествование с его обязательными причинно-следственными связями. Так, режиссером ставится вопрос о причине постигшей Иоланту слепоты. Причина оказывается вполне себе «прозаической». Увечье — результат заурядной семейной ссоры: муж — «Рене в молодости» — когда-то толкнул беременную Иолантой жену. Вот девочка и родилась слепой. Вот она и растет «во тьме», резвясь и играя, пребывая живым укором своему царственному отцу. Как всякая невинная жертва и как всякая слепая, проникающая окружающий мир не внешним, а внутренним зрением (отсюда появление на сцене «зрячего двойника Иоланты»), она, по воле режиссера, обретает статус святой. И тогда требуется решение довольно сложной сценической задачи по визуализации этой святости. И решается она А. Жолдаком исключительно внешними атрибутами — обязательным нимбом над головой и видеопроекцией интерьера православного храма во всей роскоши своего византийского великолепия.

Этот романский нарратив в виде разыгрываемых пантомимических фрагментов перемежается с номерами авторского материала. Правда, в какие-

то моменты линейность повествования нарушается «побочными» линиями и «лишними» персонажами, которых, следуя логике бытописания, А. Жолдак не знает, куда «пристроить». И тогда он, как, например, в случае с Робертом, герцогом бургундским, выводит актера на авансцену, опускает фоном писанный суперзанавес Михайловского театра и превращает хит «Кто может сравниться с Матильдой моей!» в отдельный номер респектабельного правительственного концерта.

Публике предлагается именно такой режиссерский «коктейль Молотова», который самым его изобретателем называется «эстетским и элегантным». К сожалению, созданная гремучая смесь разрывает на сцене то, что можно было бы считать «универсумом Жолдака», нанося увечья одной части публики и приводя в восторг от ослепительного эффекта другую.

Итак, в результате произведенного анализа можно сделать вполне определенные выводы. Постановка оперы П. И. Чайковского «Иоланта», осуществленная А. Жолдаком на сцене Михайловского театра, согласуется с теми тенденциями в современной художественной культуре, которые обычно называют «приоритетными» и «мировыми». Об этом свидетельствует наличие в спектакле режиссерской концепции — радикальной, и, по своему существу, ревизионистской по отношению к исходному источнику и предыдущему интерпретационному опыту. При этом А. Жолдак обращается к базовым установкам символизма как идеологии, определяющей общий режиссерский подход и объясняющей перенос действия оперы в конец XIX — начало XX века, то есть во время утверждения символизма как мировоззренческой и художественной доминанты эпохи. Но заявленные идеи символизма не получают своей адекватной реализации в сценическом повествовании, предполагающем одновременное изложение двух историй: ослепления и прозрения Иоланты и истории создания П. И. Чайковским одноименной оперы. Это приводит к усложнению системы действующих лиц, перестройке исходной драматургии, перемонтировке партитуры. В результате создается художественно противоречивое образование, провоцирующее возникновение конфликта его интерпретаций и зрителями, и профессиональной критикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Панасюк В. Ю. «Евгений Онегин» без украинского акцента. Опера Чайковского в интерпретации Андрия Жолдака // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве / ред.-сост. А. В. Комаров. Санкт-Петербург: Композитор — Санкт-Петербург, 2017. С. 286-294.
2. Позор в Михайловском театре: Иоланта Жолдака [Электронный ресурс]. URL: <https://tigr.net>>2019/02/06 (дата обращения: 17.03.20).

3. Песочинский Николай. Призраки звуков [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru>blog>prizraki-zvukov> (дата обращения: 10.03.20).
4. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
5. Предисловие Метерлинка // Метерлинк М. Драмы. Стихотворения. Песни. Самара: Агни, 2000. С. 5–12.
6. Рутковский Вадим. Дикий Чайковский. «Чародейка» в постановке Андрия Жолдака [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org> (дата обращения: 03.03.20).
7. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1967. 774 с.
8. Булгаков М. Избранные произведения: в 2 т. Киев: Дніпро, 1989. Т. 2. 750 с.

REFERENCES

1. *Panasyuk V. Yu.* «Evgenij Onegin» bez ukrainskogo akcenta. Opera Chajkovskogo v interpretacii Andriya Zholdaka // Chajkovskij i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve / red.-sost. A. V. Komarov. Sankt-Peterburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2017. S. 286–294.
2. Pozor v Mixajlovskom teatre: Iolanta Zholdaka [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://tigr.net>2019/02/06> (data obrashheniya: 17.03.20).
3. Pesochinskij Nikolaj. Prizraki zvukov [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru>blog>prizraki-zvukov> (data obrashheniya: 10.03.20).
4. *Pavi P.* Slovar` teatra. M.: Progress, 1991. 504 s.
5. Predislovie Meterlinka // Meterlink M. Dramy`. Stixotvoreniya. Pesni. Samara: Agni, 2000. S. 5–12.
6. Rutkovskij Vadim. Dikij Chajkovskij. «Charodejka» v postanovke Andriya Zholdaka [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.svoboda.org> (data obrashheniya: 03.03.20).
7. Gofman E`. T. A. Zhitejskie vozzreniya kota Murra vkupe s fragmentami biografii kapel`mejstera Iogannesa Krejslera, sluchajno uceleвшими v makulaturny`x listax. Povesti i rasskazy`. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1967. 774 s.
8. *Bulgakov M.* Izbranny`e proizvedeniya: v 2 t. Kiev: Dnipro, 1989. T. 2. 750 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Панасюк В. Ю. — д-р искусствоведения, доц.; panval59@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Panasiuk V. Yu. — Dr. Habil., Ass. Prof.; panval59@gmail.com

УДК 787.61

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ГИТАРНАЯ МУЗЫКА: ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Финкельштейн Ю. А.^{1, 2}

¹ Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, Москва, 115035, Россия.

² Государственная классическая академия имени Маймонида, ул. Садовническая, д. 52/45, Москва, 115035, Россия.

В статье рассматривается преобразование тембра классической гитары в музыке отечественных композиторов. На основе анализа произведений для гитары соло и в составе ансамбля композиторов нашей страны выявляются примеры экспериментов с гитарным тембром. Преобразование звука гитары используется в музыке послевоенного авангарда. Рассматриваются сочинения А. Волконского, Э. Денисова, И. Стравинского. Установлено, что приемы инструментальной игры на классической гитаре расширяются за счет нетрадиционного звукоизвлечения. Применение немзыкальных звуков является ярчайшим из современных выразительных средств и становится следующим этапом развития лексикона гитары.

Ключевые слова: классическая гитара, шестиструнная гитара, тембр, авангард, отечественная гитарная музыка, Волконский, Денисов, Стравинский.

RUSSIAN GUITAR MUSIC: TIMBRE-COLORISTIC ASPECT

Finkelshtein Yu. A.^{1, 2}

¹ The Kosygin State University of Russia, 33 Sadovnicheskaya St., build. 1, Moscow, 115035, Russian Federation.

² Maimonides State Classical Academy, 52/45Sadovnicheskaya St., Moscow, 115035, Russian Federation.

The article deals with the transformation of the timbre of classical guitar in the music of Russian composers. Based on the analysis of works for solo guitar and as part of an ensemble of composers of our country, examples of experiments with guitar timbre are identified. The transformation of the guitar sound used in the music of postwar avant-garde. The works of A. Volkonsky, E. Denisov, and I. Stravinsky are considered. It is established that the techniques of instrumental playing on the classical guitar are expanded due to non-traditional sound

production. The use of non-musical sounds is the brightest of modern means of expression and becomes the next stage in the development of the guitar lexicon.

Keywords: classical guitar, six-string guitar, timbre, avant-garde, Russian guitar music, Volkonsky, Denisov, Stravinsky.

В 50-е годы XX столетия в русле поисков новых выразительных средств происходит эмансипация звука. Композиторы стремятся создать новые способы организации музыкального материала, что приводит к экспериментам со звуком и его свойствами. «Освобожденное» звучание, краска, тембр становятся самоцелью и в ряде случаев определяют облик композиции. Возникновение темброво-колористических эффектов может объясняться новым отношением ко времени и ритму в эстетике музыкальной культуры второй половины XX века. Замедление времени, остановки, замирания, любование моментом переосмысливают, видоизменяют концепцию сочинения и направляют внимание композитора на тембр, краску звука. В силу того, что наступило время, когда тембр и звук начинают играть важную, а подчас и основополагающую роль наряду с другими факторами, происходит расширение трактовки инструментов и зоны инструментальной исполнительской практики. Все звукоизобразительные средства, рожденные в результате эксперимента, возникают для передачи особого содержания, становятся носителем определенной эстетики и связаны с образом, имеющим первостепенное значение в произведении.

Подобные явления происходят и в музыке для классической гитары, развитие которой в нашей стране имеет определенные особенности. Цель данной статьи — охарактеризовать феномен преобразования тембра применительно к отечественной музыке для классической гитары.

Отечественная школа гитарного исполнительства в начале XX века находилась в русле традиционного осмысления инструмента. После посещения Андресом Сеговией нашей страны в 1920–30-е годы начинается освоение отечественными гитаристами произведений из репертуара выдающегося испанца: сочинений Ф. Сора, Ф. Тарреги, М. Льобета, переложений музыки И. С. Баха, Р. де Визе, композиторов второй половины XIX века и современников. Обращение к классической гитаре в творчестве таких композиторов, как Б. В. Асафьев, А. М. Иванов-Крамской, В. Я. Шебалин, Н. С. Речменский, В. А. Золотарев, А. В. Мосолов стимулировало процесс развития инструмента. Благодаря значительным достижениям в области исполнительства, педагогики происходят огромные изменения в характере репертуара для классической гитары. Ее музыкальный язык постепенно обретает самостоятельный облик, основанный на применении и углублении специфических свойств.

Произведения для гитары второй половины XX века содержат ранее неизвестные приемы звукоизвлечения, уводят слушателя и исполнителя от привычных (тех, что «под рукой») звучаний, наполняют пространство сочинения современными средствами, характерными для индивидуальных композиторских стилей.

Характерно, что уже в середине 1950-х годов в Европе наблюдается тенденция использования гитары как источника нетрадиционного звукового материала. Пьер Булез в своем цикле «Молоток без мастера» (1953–1955) экспериментирует с тембровыми возможностями ансамбля, в том числе и гитары, расширяя спектр привычных средств благодаря внедрению нетрадиционного звукоизвлечения. Он использует не только звуковысотные свойства гитары, но и способность к воспроизведению необычных для того времени звучаний. Так, в зависимости от фрагмента, предлагается звукоизвлечение ногтями или подушечками, справа или слева, что, конечно, помогает добиться очень разных по тембру красочных эффектов. Сергей Матохин описывает это так: «Постоянно перебрасывая звуковые фигуры в “радикальные” крайние регистры, в виде “воздушных” пуантилистических скачков, Булез наслаждается красотой и богатством этого инструментального тембра — темпераментного и звонкого вверху и бархатно-сочного, чувственного в среднем и особенно нижнем регистрах, с легким “привкусом” фламенко, но представляет его слушателю в виде пестрого пуантилистического “калейдоскопа”, так что в быстром темпе уже невозможно точно определить: кто сыграл, но зато хорошо слышна сама краска» [1, с. 71].

Эксперименты с гитарным тембром в ансамблевых сочинениях в нашей стране возникают несколько позже, чем в Европе: образцы произведений И. Ф. Стравинского, А. М. Волконского появляются в 1950–1960-х годах только после знакомства композиторов с произведением П. Булеза. Его цикл — признанный шедевр, кладезь идей, ставший сегодня практически классикой авангарда XX века, в момент своего создания получил колоссальный резонанс в нашей стране. В творчестве советского композитора-авангардиста Андрея Волконского возникает произведение, в котором он обращается к гитаре в составе ансамбля. Это «Сюита зеркал» (1960), родившаяся как отклик композитора на «Молоток без мастера». Вокальный цикл Волконского также находится в русле особых экспериментов со звучанием. Классическая гитара в основном используется как инструмент, способный извлекать щелчок, щипок как в мелодическом, так и в гармоническом виде. К тому же гитара временами становится частью фактурного пласта, в котором проводится серия. В последнем номере в партии гитары звучат испанские мотивы, образующиеся путем мелизматического распевания некоторых интервалов серии. Композитор использует технику флажолетов, одноголосное тремо-

ло как средство пролонгирования звука, технику игры у грифа, у подставки для смены гитарного тембра.

Еще одним образцом произведения для ансамбля, включающего гитару, испытавшего влияние «Молотка...» Булеза, нам видится инструментальная версия раннего цикла Игоря Стравинского для голоса с фортепиано «Четыре русские песни» (1918–1919). Основной особенностью этой музыки является создание композитором эффекта *колокольного звона*. Эта черта была отмечена исследователями, анализирующими фортепианный вариант. Обсуждая материал, музыковеды, в том числе и Б. Асафьев, отмечают в нем наличие колокольности и ударности, свойственных русскому стилю композитора. Исследователь считает, что в вокально-инструментальных миниатюрах этого периода творчества Стравинского обнаруживаются «перезвоны», «звончатые отыгрыши в высоком регистре фортепиано», «звякающие аккорды», «ударные» интонации, вызывающие ощущение «звякания», «ковки», «лязга», «глухого стука», «щелканья» и т. п., прочно вошедшие в палитру выразительных средств «Свадебки», «Сказки о беглом солдате и черте», «Пульчинеллы» и других более поздних сочинений [2]. Рассуждая на эту тему в своей «Книге о Стравинском» (1929), он продолжает: «От сухого “безотзывного” *pizzicato* отдельного звука до звучных ударов в колокол — это обширнейшая и изобилующая градациями скала ударных интонаций, вызванных вновь к жизни в качестве элементов художественного оформления» [2, с. 132]. Асафьев обнаруживает перезвонность также в партии сопрано (например, в Хороводной «Селезень»): «...голос ведет отправную запевку, начиная ее с волнистой линии — опять “перезвон” с постепенным раскачиванием» [2, с. 128]. Характеризуя песню «Тилим-бом» музыковед пишет: «Над неизменной фигурой в басу движется “колокольная” попевка (частый набат), имеющая значение устоя. К ней примыкают другие попевки тоже с “резвонными” ритмами. Над ними все время “звонит” бубенцами верхний “голос” сопровождения, также остигатная однотоктная фигура» [2, с. 124]. Возможно, возвращаясь к данному материалу через несколько десятков лет, композитор решил воплотить звонность в других тембрах, более «лязгающих» и «бряцающих»; именно поэтому он выбрал следующий состав ансамбля — сопрано в паре с флейтой и гитара с арфой. Эту же мысль подтверждает высказывание М. Друскина, который считает, что колокольность более подчеркнута в версии 1954 года, и это, скорее всего, «...связано с введением иных тембров в музыкальную ткань» [3, с. 162]. Эффект колокольного звона создается посредством «биения» созвучий у гитары и арфы, несовпадения гармоний и метрических акцентов.

Несмотря на то, что гитара трактуется композитором в традиционном понимании, вместе с тем она вводится им в состав ансамбля как особая краска. Так, интересна трактовка партии инструмента в третьей песне (Подблюдная,

«Гуси-лебеди»), где гитара исполняет на протяжении всей миниатюры один и тот же аккорд в ритме шестнадцатых. В результате образуется остигатный диссонантный шумовой фон, в который «вплетаются» голоса остальных инструментов. Стравинский применяет гитару как ударный инструмент, используя ее «лязгающие» и «бряцающие» возможности. Большое значение в композиции также имеют и специфические свойства инструмента, а именно: яркая атака звука с последующим его затуханием, педальность, «арфовость» (наложение звуков, извлеченных на разных струнах). Таким образом, инструмент используется в традициях времени — как специфический тембр, необходимый для создания особого колорита.

Хочется вспомнить, что уже в раннем периоде Стравинский ввел гитару в состав оркестра наряду с остальными инструментами. Первым опытом обращения Стравинского к тембру шестиструнной гитары стала опера «Соловей» (1914). Момент, где звучит гитара, очень важен в драматургии оперы. Он является одним из переломных: это эпизод в третьем действии оперы, где Соловей очаровывает Смерть своим пением, и она исчезает, покидая больного императора («Печальный сад умерших»). Солирующая мелодия проходит вначале у скрипки и мандолины, затем во второй фразе вместо скрипки вступает сопрано с флейтой (мандолина продолжает поддерживать этот дуэт). Этот ансамбль звучит на фоне сопровождения — восходящих и нисходящих «волн», порученных гитаре и кларнету (в октаву). Всё вместе создает эффект волшебного «шкатулочного» звучания во многом благодаря хрупким тембрам гитары и мандолины.

Постепенно в произведениях для гитары происходит усложнение музыкального языка, встречаются образцы все более смелых экспериментов в плане звукоизвлечения, что связано с развитием исполнительства. Гитару в своем творчестве используют все представители советского авангарда (Э. Денисов, С. Губайдулина, А. Шнитке, А. Волконский), внедряя черты индивидуальных стилей в гитарную музыку. Так, в Концерте для виолончели с оркестром (1972) Эдисона Денисова звучит электрогитара в составе оркестра. Преобразование натурального тембра инструмента можно встретить в Сонате для гитары с флейтой (1977): Денисов использует прием, воссоздающий эффект звучания малого барабана, путем перекрещивания струн. Любопытно, но в Сонате для гитары соло (1981) композитор применяет исключительно традиционное звучание инструмента. Однако в своем Концерте для гитары с оркестром (1991) он вплотную подходит к работе с гитарным тембром. Темброколорит выступает и как темообразующий, и, следовательно, формообразующий фактор в Концерте: «Выбор солирующего инструмента, его тембр, регистр, колористические возможности оказывают воздействие не только на общую атмосферу каждого концерта, но и на масштаб сочине-

ния, состав оркестра, его драматургический профиль» [4, с. 29]. Композитор не использует типичные приемы и клише гитарной игры; он внедряет в гитарную технику свой индивидуальный стиль и диссонантный язык современной музыки. В творчестве Денисова классическая гитара представлена инструментом, обладающим почти универсальными возможностями, хотя и специфическими по своей природе. Ее тембр и строй становятся звеньями, определившими жанровую концепцию произведения, образность и драматургию, тип тематизма, приемы развития и, безусловно, весь ряд выразительных средств и приемов исполнения.

С особым мастерством гитарный тембр используется, конечно, в музыке композиторов, обладающих искусством игры на этом инструменте. В их творчестве можно обнаружить наиболее смелые эксперименты со звуком. Так, в числе первых хочется упомянуть Никиту Кошкина, свободно обращающегося с инструментом в силу многолетней исполнительской практики. В начале творческого пути Кошкин был увлечен идеей использования дополнительных приемов звукоподражания, которые можно было воплотить с помощью гитары. Так появляются пьеса «Дождь» (1974), сюита «Игрушки принца» (1979), «Пьеса с часами» (1980), вариации «Фарфоровая башня» (1981), сюита «Эльфы» (1984) и многие другие композиции, в которых автор, кроме традиционного звучания, использует специфические гитарные звукоизобразительные приемы, как апробированные предыдущей гитарной практикой, так и найденные им самим. Например, в сюите «Игрушки принца» возникает целый комплекс звукоокрасочных средств. Среди них такие, как «лязганье» струн; постукивание пальцами по корпусу гитары; «клатцанье» струной без точной звуковысотности; «защипывание» струн пальцами левой руки над грифом; ногтевое *glissando* правой рукой, создающее эффект вибрирующего звучания индийского ситара; удар ногтем пальца по подставке; постукивание ногтями пальцев правой руки по обечайке гитары (имитация стука конских копыт), и многие другие. В «Пьесе с часами» композитор использует «приготовленную» гитару — он применяет поролон, спички и пробку, особым образом прикрепленные на грифе для создания эффекта боя часов. В пьесе «Дождь» посредством особого звукоизвлечения композитор «рисует» первые крупные капли дождя, разбивающиеся о землю, гром, массы воды, низвергающиеся с небес.

Несмотря на тихий и быстрозатухающий звук гитары композитор может значительно усилить его, применив прием *pizzicato* Бартока — разновидность пиццикато, в результате которого образуется особо интенсивный звук, щелчок (при этом струна оттягивается резко вертикально и затем опускается, ударяя по грифу инструмента). Прием назван в честь композитора Б. Бартока, который применил его в своем Четвертом струнном

квартете (1928). Один из самых эффектных примеров употребления этого ресурса в отечественной гитарной музыке — кульминация «Ашер-вальса» (1984) Никиты Кошкина. *Pizzicato* Бартока в сочетании с другими приемами — глиссандо, *pizzicato* Бартока на двух струнах, расгеадо, игра у поставки — использует А. Щетинский в кульминации цикла «Три эскиза в четвертитонах для двух гитар» (1992). Другим способом усиления гитарного звука становится прием расгеадо, при котором задействуются все струны гитары. С помощью звукоизобразительности возможно достижение тихой кульминации: например, в финале обработки Сергея Руднева «Липа вековая» пронзительно звучит основная мелодия песни, изложенная аккордами тремоляndo на *pianissimo*, подражая тихому далекому голосу балалайки. Видоизменив тембр гитары, Елена Поплянова подчеркивает начало нового раздела — тему фугато Первой части своей Сонаты для гитары соло она проводит гитарным *pizzicato*. Таким образом, звукоизобразительность принимает на себя формообразующую функцию.

В заключение отметим, что во второй половине XX столетия приемы инструментальной игры на классической гитаре расширяются за счет нетрадиционного звукоизвлечения. Наряду с тем, что в музыке западных авангардистов второй половины XX века появляются сольные произведения для классической гитары, для которых характерна смелая интерпретация возможностей инструмента (композиции Р. Смит-Бриндла, Х. В. Хенце, Л. Берио, А. Хинастеры, П. Вакса, Т. Мюрая), в музыке отечественных профессиональных композиторов преобразование тембра классической гитары встречается несколько реже. В опусах композиторов отечественного авангарда преобразование звука в гитарной музыке, как правило, связано с программой произведения и используется в кульминационных разделах для усиления динамического или драматургического эффектов. Чаще гитарный тембр трактуется как особая краска. Как вариант преобразованного звука гитары применяется электрогитара (Денисов, Шнитке).

Звукоизобразительность в гитарной музыке стала следующим этапом преобразования музыкального языка инструмента, естественно вписавшегося в его лексикон в силу особенностей строя. Особой свободой в отношении звука отличаются опусы композиторов, владеющих искусством игры на инструменте, как в русской, так и западноевропейской музыке (Кошкин, Поплянова, Рак, Брауэр, Дьенс, Богданович, Пасечный).

Применение нетрадиционного звукоизвлечения является настолько ярким визуальным приемом, что балансирует на грани эпатажа аудитории. Так, неожиданное возникновение в руках гитариста металлических, стеклянных предметов, скользящих по струне, скрежет ногтями по струне, речитативы, произносимые музыкантом, постукивания по инструменту различной интен-

сивности приближают исполнение к перформансу, вызывая аналогии с инструментальным театром.

Преобразование звука в гитарной музыке является чрезвычайно интересным явлением, объединяющим целый корпус композиций для классической гитары соло и в составе инструментального ансамбля. Использование тембровой колористики в этих произведениях определяется степенью мастерства композитора, его фантазией, особенностями его стиля, музыкального языка и его представлениями о возможностях инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матохин С. Н. Специфика использования колорита гитарного тембра в камерном цикле Пьера Булеза «Молоток без мастера» // Струнные инструменты: исполнительство, репертуар, педагогика, практика: мат-лы Первой межвуз. науч.-практ. конф. 15 апреля 2019 / ред.-сост. Ю. А. Финкельштейн. М.: Академия им. Маймонида, РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. С. 69–73.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Игорь Глебов [псевд.]. Л.: Тритон, 1929. 398 с.
3. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Изд. 3-е. Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
4. Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): дисс. ... канд. искусствоведения. СПб. 2011. 184 с.

REFERENCES

1. Matoxin S. N. Specifika ispol'zovaniya kolorita gitarnogo tembra v kamernom cikle P`era Buleza «Molotok bez мастера» // Strunny`e instrumenty`: ispolnitel`stvo, repertuar, pedagogika, praktika: mat-ly` Pervoj mezhvuz. nauch.-prakt. konf. 15 aprelya 2019 / red.-sost. Yu. A. Finkel`shtejn. M.: Akademiya im. Majmonida, RGU im. A. N. Kosy`gina, 2019. S. 69–73.
2. Asaf`ev B. V. Kniga o Stravinskom / Igor` Glebov [psevd.]. L.: Triton, 1929. 398 s.
3. Druskin M. Igor` Stravinskij. Lichnost`, tvorchestvo, vzglyady`. Issledovanie. Izd. 3-e. L.: Sov. kompozitor, 1982. 208 s.
4. Manafova M. M. Tembrokoloristicheskie svojstva orkestrovoj tkani v muzy`ke vtoroj poloviny` XX veka (na primere tvorchestva E`. Denisova): diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2011. 184 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Финкельштейн Ю. А. — канд. искусствоведения, доц.; ula_df@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Finkelshtein Yu. A. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; ula_df@mail.ru

УДК 7.01

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ С. В. ЛАВРОВОЙ «САЛЬВАТОРЕ ШАРРИНО И ДРУГИЕ. ОЧЕРКИ ОБ ИТАЛЬЯНСКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА»

*Шекалов В. А.*¹

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

Статья представляет собой научную рецензию на книгу С. В. Лавровой «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века» [1]. Рецензент анализирует основные идеи монографии, а также дает оценку обоснованности научных выводов. Выявляются основные методы анализа и основания объединения персоналий композиторов в рамках монографии. Вместе с автором рецензент приходит к выводу, что все четыре композитора, творчество которых оказывается в аналитическом фокусе, являются продолжателями идей композиторов Второго авангарда (Лучано Берио, Луиджи Ноно и Джачинто Шельси).

Ключевые слова: Новая музыка, Сальваторе Шаррино, Фаусто Ромителли, Лука Франческони, Пьерлуиджи Биллоне, Светлана Лаврова, книга о современной итальянской музыке.

A REVIEW TO THE BOOK “SALVATORE SCIARRINO AND OTHERS...”
BY S. V. LAVROVA

*Shekalov V. A.*¹

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

The article is a scientific review of the book “Salvatore Sciarrino and others...” of Lavrova. The author analyzes the main ideas of the monograph, and also assesses the validity of scientific conclusions. The main methods of analysis and the basis for combining the personalities of composers in the framework of the monograph are revealed. The conclusion of the article is that all four composers, whose work is in the analytical focus, are the followers of the ideas of composers of the Second Avant-garde Luciano Berio, Luigi Nono and Giacinto Schelsi.

Keywords: New music, Salvatore Sciarrino, Fausto Romitelli, Luca Francesconi, Pierluigi Billone, Svetlana Lavrova, books on contemporary Italian music.

В 2019 году вышла в свет монография доктора искусствоведения С. В. Лавровой о современной итальянской музыке под названием «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века». Появление исследования о новой музыке само по себе — важное событие. Еще важнее, что тот период, который оказывается в аналитическом фокусе автора, имеет отношение к живой современности, и речь идет о композиторах, чей творческий потенциал еще далеко не исчерпан, а списки произведений постоянно пополняются. Премьеры некоторых сочинений еще не состоялись. Так, например, опера С. Шаррино “*Il cantos’ attrista, perché? (scene da Eschilo)*”, премьера которой должна была пройти 19 марта 2020 года в театре Клагенфурта в Австрии, была отменена из-за пандемии коронавируса. И это сочинение, упомянутое в монографии, еще не было исполнено.

Итальянская музыка конца XX – начала XXI века кардинально отличается от музыки предшествующего периода (начала XX века). Неоклассические тенденции, представленные в творчестве А. Казеллы, О. Респиги, Дж. Ф. Малипьеро, развивались параллельно с идеями нововенской школы, с додекафонией, получившей свой вектор развития в музыке Л. Даллапиккола.

В середине и конце XX столетия итальянская музыка проявила себя в ярком, самобытном качестве. Вписанная в историю европейской новой музыки того же периода, музыка Италии полна противоречивых музыкальных и внемузыкальных идей. Концепции манифестов итальянских футуристов, в частности «Искусство шумов» Л. Руссоло, нашедшие свое продолжение в музыке второго авангарда (у Л. Ноно и Л. Берио), далее оказали влияние и на творчество композиторов рассматриваемого в монографии периода.

Необходимо подчеркнуть, что до выхода монографии С. В. Лавровой новейшая итальянская музыка еще не становилась предметом исследования отечественного музыковедения. Выбор композиторов, привлечших внимание автора, обусловлен пересекающимися траекториями исследовательского поиска: рассматривается и сравнивается творчество четырех (Сальваторе Шаррино, Фаусто Ромителли, Лука Франческони, Пьерлуиджи Биллоне) наиболее значительных итальянских композиторов конца XX – начала XXI века. Их творчество и концептуально-эстетические установки оказываются в фокусе исследования, поскольку продолжают идеи «великой тройки» послевоенного музыкального авангарда Италии — Лучано Берио, Луиджи Ноно и Джачинто Шельси. Выбор персоналий автором был также мотивирован разнообразием творческих установок и одновременно общностью концепций, представленных в теоретических работах музыкантов.

Ключевой фигурой исследования, как следует из названия, является композитор С. Шаррино. Звуковая философия композитора сосредоточена на поисках перцептивных рычагов восприятия и возможности управления слуша-

тельским подсознанием.

Творческое наследие С. Шаррино невероятно велико. Оно включает в себя большое число камерных, оркестровых и сценических произведений, составляющих сегодня часть репертуара многих европейских оперных театров, таких как театр «Ла Скала» в Милане, оперный театр Мангейма, театр «Вупперталь» и другие. Концепция композитора представляет собой яркий пример сочетания традиции и новизны, в ее центре — не отказ от прежних норм, а стремление при помощи особой оптики переосмыслить классическое музыкальное наследие. Концепция анаморфоза (оптического преобразования звукового объекта) находится в центре творчества композитора. Эта идея, подкрепленная многочисленными примерами из творчества С. Шаррино и ссылками на его же высказывания и теоретические работы, становится одним из открытий данного исследования.

Траектории, намеченные в творчестве Л. Берио, Л. Ноно и Дж. Шельси, представлены в музыке их очных и заочных учеников. Так, Л. Франческони — ученик Берио с 2008-го по 2011 год, вместе с учителем представляет культуру в качестве инструментария, который, передаваясь из поколения в поколение, позволяет переосмыслить настоящее. Подвергая переосмыслению классическое культурное наследие, отказываясь от радикальных методов музыкальной композиции, от концептуализма и нойза, Франческони ищет новые возможности самовыражения в других факторах: «знаках богатейшей акустической жизни, существующих внутри нас» [2, с. 276]. Как отметил в своем тексте «К Прометею» Л. Ноно, именно эти «знаки», использующиеся им в моделировании звукового пространства, оказали важное влияние на восприятие подобных «знаков» С. Шаррино — главного героя исследования С. В. Лавровой.

Пристальное внимание к физическим процессам звука — атаке и затуханию — (также заимствованное из концепции Л. Ноно), получает импульс к развитию в творчестве Ф. Ромителли. Его интересуют звуковые элементы различных субкультур, увлекает специфика электроакустической трактовки звука и энергия инструментального жеста. Он использует эстетику треша — «художественного мусора», отброшенного авангардом академической музыкальной культуры. Материализация звука, обработка которого способна изменить как физические, так и перцептивные характеристики, представляет суть его уникального творческого метода. Композитор по праву принадлежит к классике новой музыки XX и начала XXI века, несмотря на то, что его жизнь и творчество были ограничены коротким жизненным циклом длиной в 46 лет.

Последний из четырех композиторов — П. Биллоне — принадлежит к младшему поколению. Он замыкает этот круг. Учился он у С. Шаррино и в своем

индивидуальном ракурсе развивает как идеи Л. Ноно, так и своего непосредственного учителя. Его внимание фокусируется на энергии исполнительского жеста, исполнительской ауре, которые создают ощущение так называемой «изменчивой статики». Этот оксюморон и определяет творчество П. Биллоне. В его пьесах тело является так называемой «динамической матрицей». Действия, или же элементарные ритмы, такие как дыхание или пульс, не обязательно становятся моделями для звукового воплощения. Его увлекает «телесность» в самом широком смысле этого слова, именно то, что в конечном счете выходит за пределы инструментальной игры.

Четыре части книги освещают различные творческие концепции композиторов, а также представляют обширную и разнообразную жанровую панораму их произведений. В некоторых случаях автор обращает внимание на возникающие тематические точки пересечения. Так, например, опера «Лживый свет моих очей», написанная С. Шаррино в 1998 году, вместе с оперой Л. Франческони «Джезуальдо, которого считают убийцей» (2004), интерпретируют одну и ту же историю, в основе которой — реальные события из жизни композитора-маньериста позднего Возрождения Карло Джезуальдо ди Венозы. Тема жизни и творчества композитора позднего Возрождения, князя Карло Джезуальдо ди Веноза для музыки конца XX – начала XXI века оказывается необычайно актуальной. Отчасти это можно объяснить неугасающим интересом к его драматической жизненной истории: в 1586 году князь женился на своей двоюродной сестре Марии д'Авалос, дважды овдовевшей до этого. Вступив в любовную связь с герцогом Фабрицио Карафа вскоре после рождения сына, она спровоцировала кровавую развязку их любовных отношений, превратив обыденный эпизод расставания супругов в настоящую драму. Считается, что Джезуальдо ди Веноза заманил Марию и Фабрицио в дом ночью с 16-го на 17-е октября 1590 года, где жестоко расправился с обоими. Трактовка этой истории композиторами не одинакова. С. Шаррино стремится к концентрации и предельной скупости художественных и звуковых средств, свойственной классической трагедии. С. Шаррино, придерживающийся традиционной версии убийства, достаточно консервативен: отстраненность и бесстрастность кровавой драмы преломляют временной поток. Постоянно смещая звуковой фокус, он также меняет местами фон и рельеф, передний и второй планы действия, стремясь к отдаленному и едва слышимому звуку.

Для Л. Франческони пересмотр музыкальной истории становится первоочередной задачей в опере «Джезуальдо, которого считают убийцей». Название содержит вопрос относительно подлинности истории убийства и ставит в центр оперы самого Джезуальдо. Опера — это философское размышление на тему гения и злодейства, современности творчества Джезуальдо. Л. Фран-

ческони оставляет «рамку» пустой, предлагая слушателю идею «открытого произведения» без финала: действие останавливается в тот момент, когда Джезуальдо входит в комнату.

В книге немаловажную роль играют теоретические работы композиторов, помогающие прояснить оригинальную творческую концепцию и артикулировать собственную музыкальную философию.

Философия звука, понимание звукового пространства отражены в работах С. Шаррино, которые также присутствуют в книге и иллюстрируют авторскую позицию. Книга С. Шаррино «Фигуры музыки от Бетховена до современности» [3] помогают композитору сквозь оптику своей поэтики интерпретировать как художественную, так и музыкальную историю. В качестве исходного пункта — универсальные символы, присутствующие не только в музыке (временном искусстве), но и в пространственных искусствах. В фокусе находятся аспекты взаимоотношений между музыкой и реальностью, которые становятся особенно актуальными в постсериальную эпоху. С. Шаррино проецирует эмоциональное, чувственное, физическое, реальное и иррациональное на музыкальные значения. Абстракции (тотального формализма), как полагает С. Шаррино, нет вовсе. Художественные произведения помогают нам осмыслить мир.

Второй теоретической работой становится сборник “*Carte da suono scritti*” (1981–2001) [4]. Отталкиваясь от пространственных образов, С. Шаррино фиксирует их на так называемых «звуковых картах» («*carte de suono*»). Таким образом, композитор размечает звуковое пространство, а также описывает свои идеи, предворяя их текстами, которые вошли в сборник.

Л. Франческони публикует свои теоретические работы на персональном сайте. В них он рассуждает о политике и о современных процессах глобализации, тотальном сжатии культурного пространства. Расширяющееся и одновременно уплотняющееся информационное поле не позволяет сегодня мыслить направленно и линейно. Франческони видит свой творческий путь как создание своего рода «странствующего семантического словаря, который позволил бы соединить различные культуры» [5].

Смелость, с которой автор монографии выбирает наиболее значительные композиторские фигуры, обусловлена тем, что творчество С. Шаррино, как и Ромителли, по праву принадлежит к классике новой музыки конца XX века. Репутацию классика сегодня заслужил и Л. Франческони, создавший оперу «Квартет» для театра «Ла Скала», которая выдержала более 50 представлений. Композитором более молодого поколения, еще не столь известным российскому слушателю, предстает П. Биллоне. Однако его яркая творческая концепция, продолжающая идеи «великого маргинала» Дж. Шельси, открывает новые пути, позволяя автору утверждать, что именно эти идеи получают свое

развитие на новых витках развития итальянской музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаврова С. В. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 230 с.
2. Ноно Л. К «Прометею» // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. М.: Московская консерватория, 2019. С. 260–276.
3. Sciarrino S. Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998. 264 p.
4. Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001. 462 p.
5. Francesconi L. Complexity? Official composer's website [Электронный ресурс]. URL: <https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/2018/07/complessita-2.pdf> 1989 (дата обращения: 20.08 2019).

REFERENCES

1. Lavrova S. V. Sal`vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital`yanskoj muzy`ke koncza XX – nachala XXI veka. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 230 s.
2. Nono L. K «Prometeyu» // Kompozitory` o sovremennoj kompozicii: xrestomatiya. M.: Moskovskaya konservatoriya, 2019. S. 260–276.
3. Sciarrino S. Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998. 264 r.
4. Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981–2001). Palermo: CIDIM-Novecento, 2001. 462 r.
5. Francesconi L. Complexity? Official composer's website [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/2018/07/complessita-2.pdf> 1989 (data obrashheniya: 20.08 2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, доц.; shekalov@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shekalov V. A. — Dr. Habil; Ass. Prof.; shekalov@inbox.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подписуночный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

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

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «Иванов_Ст.rtf», «Иванов_Ан.rtf», «Иванов_Св.rtf», «Иванов_Дог.pdf»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «Иванов_Рис 1.jpg»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте <https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

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

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

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

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

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

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

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

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 3 (68) 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 07.08.2020. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ №0689377

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15