



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



№ 4(69)
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)

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

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

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.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Дорогие читатели!

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

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

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

Примите наши искренние пожелания мира, благоденствия и творческих успехов!

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

СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия	2
Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе	3
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	
Левина Е. В. Концепт постмодерн-танца в исследованиях 1970–2010-х годов	6
Сологуб А. П. «Русские балеты» С. Дягилева и испанский драматический театр 1910–1920-х годов.	21
Тихоненко С. В. Псевдонимы в периодике как веяние времени (на примере критического наследия С. Н. Худекова)	40
МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА	
Безуглая Г. А. Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано: музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка»	53
ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА	
Васильева А. Л. Принципы построения урока характерного танца «на середине»: педагогическое наследие Андрея Лопухов	72
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА	
Иванов-Ракиевский В. А. Визуальные элементы в творчестве Беата Фуррера: модели, концепты, метафоры	82
Кравцов Н. А. Классификация систем хроматических клавиатур клавишных музыкальных инструментов	96
Красногорова О. А. «Два крыла, разделенные безмолвием»: ностальгические метафоры будущего в фортепианных сочинениях Томаса Адеса 1990-х годов.	111
Лаврова С. В., Ирхен И. И., Тарасова О. И. «Я — другой»: слово и пластика в творчестве хореографа Кристал Пайт	136
Мамчур Е. В. Классическая комедия на Александринской сцене начала 1900-х годов.	152
Матюнина Д. С. К вопросу о природе символизма в портретах «Мира искусства»	164
Переверзева М. В. Влияние афроамериканского фольклора на современные стили латиноамериканской музыки.	178
Чепурова О. А. Особенности творческого метода Андрея Могучего сквозь призму современных театроведческих концепций.	192
Правила направления и опубликования научных статей	207
Порядок рецензирования научных статей	211
Редакционная политика журнала	213
Редакционная этика журнала	214
К сведению подписчиков	215

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Levina E. V.</i> The concept of postmodern dance in the researches of 1970-2010s	6
<i>Sologub A. P. S.</i> Diaghilev's the Ballets Russes and Spanish drama theatre of the 1910–1920s	21
<i>Tikhonenko S. V.</i> Pseudonyms in periodicals as a trend of the times on the example of S. N. Khudekov's critical legacy	40

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Bezuglaya G. A.</i> Methods of musical and editorial work by Salvatore Viganò: The tragedy-ballet «La Vestale	53
---	----

BALLET DANCER TRAINING

<i>Vasileva A. L.</i> The concept of the character dance lesson in the center: Pedagogical heritage of Andrey Lopuhov	72
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Ivanov-Rakievsky V. A.</i> Visual elements in the work of Beat Furrer: Models, concepts, metaphors	82
<i>Kravtsov N. A.</i> Classification of types and varieties of chromatic keypads.	96
<i>Krasnogorova O. A.</i> «Two wings separated by silence»: Nostalgic metaphors of the future in the piano compositions of Thomas Adès of the 1990th	111
<i>Lavrova S. V., Irkhen I. I., Tarasova O. I.</i> «I and the Other»: the word and plastic in the work of the choreographer Crystal Pite	136
<i>Mamchur E. V.</i> Classical comedy on the stage of Alexandrinsky theatre in the early 1900s	152
<i>Matyunina D. S.</i> Symbolism in portraits of the «World of Art»	164
<i>Pereverzeva M. V.</i> The influence of African American folklore on modern styles of Latin American music	178
<i>Chepurova O. A.</i> Features of Andrey Moguchy's creative method in the context the modern theatrical concepts	192
Requirements for author's manuscripts.	207
Peer-review.	211
Editorial policy.	213
Ethics policy	214
To data of followers	215

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

КОНЦЕПТ ПОСТМОДЕРН-ТАНЦА В ИССЛЕДОВАНИЯХ 1970–2010-Х ГОДОВ

*Левина Е. В.*¹

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

Статья посвящена рассмотрению постмодерн-танца как концепта в работах исследователей 1970–2010-х годов. Понятие «концепт» представлено с точки зрения лингвистики, философии и искусствоведения. Автор предполагает, что система концептов фрактальна, то есть строение макро- и микро-концептов схоже. Таким образом, постмодерн-танец является собой микро-концепт, который в работах искусствоведов представлен неоднозначно. Рассмотрены четыре тенденции понимания (по Е. В. Кисевой) концепта постмодерн-танца. Проанализированы некоторые работы отечественных исследователей 2010-х годов. Делается вывод о противоречивости восприятия концепта постмодерн-танца в зарубежном и отечественном искусствоведении.

Ключевые слова: концепт, фрактальность, постмодерн, постмодернизм, танец постмодерн, экспериментализм, культурный полифонизм.

THE CONCEPT OF POSTMODERN DANCE IN THE RESEARCHES OF 1970–2010S

*Levina E. V.*¹

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

The article is devoted to the review of postmodern dance as a concept in the works of researchers of the 1970–2010s. «Concept» is presented from the point of view of linguistics, philosophy and art history. The author suggests that the conceptual system is fractal, i.e. the structures of macro- and micro-concepts are similar. Thus, postmodern dance is a micro-concept, which is presented

ambiguously in the works of art critics. Four tendencies of understanding the concept of postmodern dance (according to E.V. Kiseeva) are considered. Some works of domestic researchers of the 2010s is analyzed. The conclusion is drawn about the inconsistency of perception of the concept of postmodern dance in foreign and domestic art history.

Keywords: concept, fractality, postmodern, postmodernism, postmodern dance, experimentalism, cultural polyphonism.

Постмодерн-танец — одно из знаковых явлений искусства 1960–80-х годов, которое наряду с другими ответвлениями постмодернистского искусства получило импульс развития от философии постструктурализма. Основой искусства постмодерна становятся поиск новых форм отношений человека с миром, становление новой системы ценностей через общие с постмодернистской философией ментальные конструкты-концепты.

Постмодернизм становится тем кросс-культурным течением, которое охватывает и кинематограф, и художественную литературу, и театр, и музыкальное и хореографическое искусство. Концепт, в качестве ментального посредника между философией и искусством, становится предметом искусствоведческого внимания в области танца. Исходя из этого, можно проанализировать использование концепта постмодерн-танца в исследованиях 1970–2010-х годов.

Понятие концепта, ключевое для понимания и анализа выбранных источников, нуждается в определении. Изучением сущности концепта занимались многие как зарубежные, так и отечественные ученые. В рамках статьи мы не ставим перед собой задачи обозначить весь спектр определений, но перечислим небольшую его часть, которая позволит сформировать представление о концепте. В «Новейшем философском словаре» концепт — это «содержание понятия в отвлечении от языковой формы его выражения» [1, с. 331]. Концепт сконцентрирован на онтологической сущности того или иного понятия. В монографии З. Д. Поповой и И. А. Стернина «Семантико-когнитивный анализ языка» он используется в значении дискретного ментального образования, которое представляет собой базовую единицу мыслительного кода человека. Авторы отмечают, что концепт обладает относительно упорядоченной внутренней структурой, является результатом когнитивной деятельности человека и общества, а также отражает информацию об описываемом предмете/явлении, о том, как общественное сознание интерпретирует его и как к нему относится [2, с. 24].

Важно подчеркнуть, что понятие и концепт — это не равные по значению термины. В. Н. Телия отмечает, что концепт включает в себя не только су-

шественные признаки объекта (как это делает понятие), но и «те, которые в данном языковом коллективе заполняются знанием о сущности» [3, с. 96]. Термин «понятие», как заявляет Ю. С. Степанов, относится в большей степени к философии и логике, а термин «концепт» употребляется в культурологии [4, с. 43].

Термин «концепт» связан не только с когнитивной лингвистикой (наиболее ранние отечественные исследования датируются началом XX века), но и впоследствии с филологией, культурологией, философией. Философ С. С. Неретина в статье «Концепт» подчеркивает его важность для познания действительности [5, с. 30]. Французские философы постмодерна Ж. Делёз и Ф. Гваттари определяли саму философию как «искусство формировать, изобретать, изготавливать концепты» [6, с. 10]. Для них концепт — многомерное и многоуровневое явление, которое выстроено по ризоморфному признаку: «каждый масштабный уровень обладает свойствами подобия и способностью образовывать новые связи», — отмечает С. В. Лаврова [7, с. 43].

В искусствоведении понятие концепта в качестве устоявшегося явления еще не сформировано. Тем не менее, изучая работы известных искусствоведов, мы можем приблизиться к пониманию концепта. Для этого стоит обратиться к исследованиям теоретиков современного искусства — К. Гринберга, Р. Краусс, современного театрального искусства — Х.-Т. Лемана, перформативного искусства — Э. Фишер-Лихте [8; 9; 10]. В отечественном музыковедении он не находит однозначного толкования в исследованиях С. А. Мозгот, И. С. Стогний, А. А. Амраховой [11; 12; 13]. Концепт в современном музыкальном искусстве изучается также через призму анализа новой музыки. С. В. Лаврова отмечает, что в новой музыке концепт — «конструкт, реализующийся в репрезентации индивидуальных композиторских звуковых форм через общие ментально-философские идеи» [7, с. 33].

Структура концепта неоднородна. Сам по себе концепт не имеет четко очерченных границ. Он состоит из ядра и периферии, которые, в свою очередь, обладают различными ассоциациями. Необходимо отметить, что он является ключевой номинацией того или иного факта культуры, однако, при этом ограничен сознанием носителя факта [4, с. 132]. Это важно учитывать при дальнейшем анализе исследуемого концепта.

Ю. С. Степанов подразделяет концепт на три компонента: актуальный основной признак, «пассивные» признаки и внутренняя форма. Если первый компонент существует «для всех, пользующихся данным языком», то второй — «для некоторых социальных групп» [4, с. 48]. Внутренняя же форма концепта только становится предметом изучения исследователей. З. Д. Попова и И. А. Стернин считают, что структура концепта состоит из базового слоя (ядра, образа), информационного содержания и интерпретационного поля [14, с. 87].

Необходимо отметить, что система концептов фрактальна: строение микро-концептов в своем подразделении на компоненты схоже со строением макро-концептов. Например, в философии постструктурализма обнаруживается множество микро-концептов: ризомы, зеркала, игры, решетки, пространства и т. д. Ризома — это один из основных концептов постмодерна. Она отражает нелинейное устройство мира. Развитие в рамках ризомы может происходить в любом направлении и принимать различные конфигурации. Игра — значимое явление в философии деконструктивизма. Она представляет собой соревнование субъекта и текста, что бы из себя этот текст ни представлял (литературный текст, изображение, музыкальный текст, танец) [7, с. 70]. «Игра — всегда игра отсутствия и присутствия», — отмечает Ж. Деррида [15, с. 352].

Исходя из этого, мы можем заключить, что концепт (как макро-концепт, так и микро-концепт) — это не столько «языковая оболочка», сколько многомерное, объемное лингвокультурное представление об определенном явлении, обладающее внутренней структурой и отражающее отношение к нему представителей определенной этнической культуры.

В эпоху постмодерна само представление об этнических различиях «уходит в прошлое». Человечество становится, как утверждает М. Маклюэн, «глобальной деревней», в котором с помощью электронных средств коммуникации формируется многомерное понимание мира [16]. В философии постмодерна все элементы приобретают равное значение и самоценны по своей природе. Происходит сплав этносов, цивилизаций, культур. Особенно актуальным становится понятие эклектики. Ж.Ф. Лиотар пишет о том, что эклектизм — характерная особенность современной культуры вообще [17, р. 40]. Таким образом, концепт становится посредником между культурой и философией в эклектическом поле взаимодействия разноэтнических элементов.

Необходимо отметить, что постмодернизм по-иному осмысляет реальность; он старается избавить мышление от тотальности и включает в рефлексию эстетический, нравственный, научный опыт и «пограничные ситуации современности» [18, с. 161]. По мнению Н. Б. Кирилловой, это новый виток глобальной революции, который создает иной тип культуры, мышления, личности — планетарный [18, с. 161].

В постмодерне продолжают свое развитие различные виды искусства, приобретающие новые, постмодернистские, черты. К ним относится и танец. Несмотря на то, что в русскоязычном искусствоведении закреплён перевод термина именно как «танец постмодерн», мы используем его как «постмодерн-танец». По нашему мнению, такая расстановка слов является более приемлемой, ведь «постмодерн» здесь выступает в качестве определяющей характеристики хореографии, как это принято прописывать в других ее ви-

дах (классический танец, народно-сценический танец, историко-бытовой танец и т. д.), тем более что на языке оригинала слово «постмодерн» стоит перед словом «танец» (Postmodern dance).

Постмодерн-танец — это масштабное явление мирового искусства второй половины XX века. Оно уникально, так как обладает художественно-эстетическими достоинствами и выполняет ряд коммуникативных функций, которые позволяют обнаружить его интеграционный потенциал.

В 1950-х годах наметился кризис танца модерн. Он стремился к нахождению новых социальных и художественных функций, однако, с течением времени превратился не в «свободное искусство для всех», а в «эзотерическое искусство для интеллектуалов» [19, с. 16]. Танец модерн стал частью элитарной культуры со всеми присущими ей характеристиками: сложностью семантических высказываний, установленной системой норм и ценностей, с иерархичностью, с нарочито субъективной интерпретацией художественной мысли и т. д. Дальнейшее его развитие в таком ракурсе предполагало забвение танца модерн как стиля.

Хореографом, работы которого можно назвать «переходными» от модерна к постмодерну, является М. Каннингем. Он соединил в них особенности модерна в классическом понимании и будущего постмодерна. Лексика М. Каннингема была строго специализированной, что требовало от исполнителей высокого уровня техничности. Тем не менее он не остался в рамках «школы»: хореограф использовал для создания своих постановок принцип случайности, а также не предоставлял зрителю готового синтетического произведения. Музыка и танец соединялись непосредственно во время исполнения на сцене.

Техничность исполнителей, хореографическая алеаторика, «взаимозависимость звука и движения» [20, с. 142] — эти принципы остались в постановках хореографов постмодерна. Молодое поколение хореографов радикально подошло к переосмыслению самой природы танца. Главным для них становится не содержание танца, а материал. В своих постановках хореографы анализировали как природу, так и структуру танца. В этом мы наблюдаем отход от традиционного понимания танца, ознаменовавший новую стадию его развития.

С. Бейнс отмечает, что постановки хореографов 1960-х годов можно разделить на три тематических блока: отсылки к историческому наследию, изучение пространства, времени и тела, а также попытка нового определения танца [19, с. 17]. В рамках статьи мы не ставим перед собой задачу проанализировать блоки, а лишь перечислим ряд работ, относящийся к каждому из них:

– переосмысление исторического наследия мы видим в работах «Три морских пейзажа» И. Райнер (“Three Seascapes”, 1962), «Незапланированный за-

втрак» Д. Гордона (“Random Breakfast”, 1963);

– исследование пространства, времени и тела становится главной задачей в «Тележках» С. Форти (“Rollers”, 1960), «Плоскости» С. Пэкстона (“Flat”, 1964), работе «Разум — это мышца» И. Райнер (“The Mind is a Muscle”, 1966) и т. д.

Переосмысливая сущность танца, хореографы стремились осознать те факторы, которые составляют само понятие танца. Они проецировали танец на различные связанные с движением виды деятельности: спортивные состязания, жестикуляцию, ходьбу, бытовые занятия и даже на мыслительный процесс, который не является зримым движением. В процессе поиска они пришли к выводу, что танец существует лишь в определенном контексте. Он должен быть в первую очередь представлен как танец. В этом и состоит отражение специфики философии постмодерна.

Если в начале 1960-х годов хореографы занимаются вопросами переосмысления исторического наследия и исследования пространства, времени и тела, то в конце 1960 – начале 1970-х годов они в своих постановках уходят от субъективности; танец при этом становится приземленным и фактографическим [19, с. 21]. После осмысления «Нет-манифеста» И. Райнер [21, р. 178] танец очистился от всевозможных выразительных элементов, будь то сценическое наполнение, реквизит и т. д. В основе танца лежит повседневное движение. Постмодерн-танец становится аналитическим. Внимание зрителей было направлено на природу танца (в этом и состоял замысел хореографов). Танец максимально дистанцировался как от зрителя, так и от исполнителя. В нем редко можно было заметить индивидуальные черты хореографа (разве что при анализе идей, которые были заложены в танце хореографом). Среди работ аналитического постмодерн-танца можно выделить следующие: «Ситцевое смешение» Л. Чайлдс (“Calico Mingling”, 1973), «Расщепленное соло» (“Split Solo”, 1974), «Построение в линию» Т. Браун (“Line Up”, 1976–1977), импровизационные выступления группы “Grand Union” (1970–1976).

Параллельно аналитической ветви развития постмодерн-танца существовали и другие: духовная и метафорическая. В 1970-е годы постмодерн-танец для ряда хореографов становится средством духовного самовыражения. Оно воспроизводится в мифическом и религиозном контекстах. К работам этой ветви относятся «Круговые танцы» Д. Хэй (“Circle Dances”, 1972) и «Чудо-танцы» Б. Дилли (“Wonder Dances”, 1975). Метафоры разума, технологий и различных информационных систем мы можем увидеть в работах «Телаксический синапсулятор» (“The Telaxic Synapsulator”, 1974), «РАдеоА.К.ти(ВИД)ность» К. Кинга (“RAdeoA.C.tiv(ID)ty”, 1976–1978).

1980-е годы отмечены отходом от существовавшего в 1970-х годах содержания. Как отмечает С. Бейнс, танец следующего десятилетия становит-

ся постмодернистским [19, с. 26]. Хореографы вновь рассматривают вопрос о первичности в танце формы или функции / содержания, что в целом характерно для постмодернистского дискурса. Перечислим ряд работ, созданных в это время: «Музыка» Л. Дин (“Music”, 1978), «Танец» Л. Чайдс (“Dance”, 1979), «Правила для ног» Д. Данна (“Foot Rules”, 1979), «Опаловая петля / Облачная инсталляция № 72503» Т. Браун (“Opal Loop / Cloud Installation #72503”, 1980). Для хореографов стала важна фиксация во времени: многие работы были сохранены в кино или видеозаписях. В отличие от постмодерн-танца 1960-х в 1980-е годы важную роль играют виртуозность и идейная наполненность постановок (это придавало им особую ценность). Также в 1980-е годы происходит поворот к сюжетности, что ярко отражено в работах М. Монк: «Игры» (“The Games”, 1983), «Книга дней» (“Book of Days”, 1984). Танец работает теперь и с множественными языковыми системами, по-разному воспроизводя их в каждом отдельном случае. Это придает ему новую окраску. Повествовательная линия в постановках ведется, скорее, с их помощью, нежели посредством движения. Эту особенность мы наблюдаем, например, в «Истории принцессы» Х. Джиллерман (“The Princess Story”, 1985). Важно подчеркнуть, что хореографы вновь обращаются к музыкальному сопровождению. Происходит возвращение к музыкально-хореографическому синтезу. Примерами таких работ могут служить «Мечты черепахи (вальс)» М. Монк (“Turtle Dreams (Waltz)”, 1981), «В комнате наверху» (“In the Upper Room”, 1986), «Девять песен Ф. Синатры» Т. Тарп (“Nine Sinatra Songs”, 1987).

Исходя из вышеизложенного, мы можем заключить, что постмодерн-танец представляет собой полноценный концепт. Он обладает внутренней структурой, которая включает в себя ядро и периферию, является результатом когнитивной деятельности хореографа-постановщика. Помимо этого, он содержит три компонента: ценностный (ряд ценностей, присущих постмодерн-танцу), образный (образы, решенные средствами хореографии), понятийный (сформированный понятийный аппарат).

Как и любой другой концепт, постмодерн-танец до сих пор является объектом изучения для многих искусствоведов. Мы перечислим имена лишь некоторых из них. Необходимо отметить наглядное выражение «культурного полифонизма», так как рассматриваемый концепт анализируется искусствоведами и хореографами всего мира. К ним относятся: М. Кирби, И. Райнер, Д. Макдона, С. Мэннинг, С. Коэн, Дж. Андерсон, С. Бейнс, Р. Бёрт, М. Бремсер, М. Сигель, Н. Рейнольдс, М. МакКормик, Дж. Макрел, Д. Крейн, Э.-Х. Ливет, Л. Эгжис, С. Оу, Э. К. Олбrait, К. Верстег, Е. Я. Суриц, В. Ю. Никитин, Е. Васенина и др.

Несмотря на множественность точек зрения и этническую принадлеж-

ность в искусствоведении, как отмечает Е. В. Кисеева, за период с 1970-го по 2000-е годы сложились четыре тенденции понимания постмодерн-танца [22, с. 102]. Их можно обозначить следующим образом:

- постмодерн-танец как продолжение танца модерн;
- постмодерн-танец как отдельное явление в искусстве второй половины XX века;
- постмодерн-танец как направление исключительно американской хореографической культуры;
- постмодерн-танец как развивающийся вид современного балетного искусства.

В рамках статьи мы подробно рассмотрим более подробно первые две тенденции. Первой тенденции придерживались такие исследователи танца, как Р. Бёрт, С. Мэннинг, Д. Макдона и др. Они считают, что ранее отмеченный нами кризис танца модерн был, на самом деле, его апогеем, впоследствии перешедшим в новую форму существования.

С. Мэннинг в своей работе «Модернистская догма и риторика постмодерна» (“Modernist dogma and post-modern rhetoric”, 1988) раскрывает реалии, в которых существовал постмодерн-танец, и объясняет, почему относит некоторых хореографов постмодерна к продолжателям модернизма в хореографии. Она использовала понятия «танец модерн» и «постмодерн-танец» вне исторического и временного контекста. Черты постмодерн-танца (в том понимании, в котором мы используем его в работе) присущи, скорее, не столько определенному историческому периоду развития танца, но различным его этапам в целом. Он отходит от изобразительности, характерной для XIX века, становясь личной рефлексией хореографа. Формируется новая «языковая система», что в равной степени мы обнаруживаем и у М. Вигман, М. Грэм, Дж. Баланчина, и у М. Монк, П. Бауш [23, р. 35]. С. Мэннинг отмечает, что более двадцати лет танцевального развития отрицались такие особенности модернизма, как рационализация движения и двойные практики (dual practices). Постмодерн-танец рассматривался исследователем с двух сторон, как:

- рефлексивная рационализация движения, разрушающая границы между танцем модерн и балетом;
- отсутствие рационализации и исследование границ, разделяющих танец и театр.

Р. Бёрт в своей книге «Театр танца Джадсона: перформативные следы» (“The Judson Dance Theater: Performative Traces”, 2006) пишет, что несмотря на разное представление о европейском и американском постмодерн-танце в них заложены общие черты [24, р. 2]. Оба этих направления исследовали так называемый «чистый танец», однако с помощью разных выразительных

средств. Хореографы создавали работы, не похожие на постановки предыдущих поколений, делая это осознанно, бросая вызов аудитории и зная, что реакция будет скорее негативной, нежели позитивной [24, р. 4]. Исследователь замечает, что при определении постмодерн-танца важно исходить из таких понятий, как, например, «модернизм» К. Гринберга. Он заключался не столько в практиках представителей различных видов искусства, сколько в исторически обусловленной реакции на модернизм. Однако осознание этого пришло спустя некоторое время.

Любое искусство должно было быть освобождено от разнообразных наслоений, становясь «чистым» искусством. Необходимо отметить, что это извлечение, в том числе от театральных наслоений, придавало работам минималистический характер. От способности осознать минимализм постановки и зависело в основном выживание постмодерна в танце и искусстве в целом [25, р. 139].

Вторая тенденция понимания концепта постмодерн-танца рассматривается в работах следующих искусствоведов: С. Бейнс, Д. Крейн, Дж. Макрел, В. Ю. Никитина. Танец модерн для них явился итогом определенного этапа развития хореографии, в то время как постмодерн-танец перешел на новую ступень. Своеобразная эволюция происходила, по мнению исследователей, в плане не только техники, но и переосмысления традиций, опыта предыдущих поколений хореографов, а также самой природы танца. Важно подчеркнуть, что постмодерн-танцу присущи многие черты постмодерна: иронизм, конформизм, плюрализм и т. д.

С. Бейнс является наиболее известным исследователем в области постмодерн-танца. Ее «Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн» (1977, перевод на русский язык — 2018) стала настоящим прорывом и энциклопедией постмодерн-танца. Она первой собрала и переработала накопившийся материал, придав ему черты системности. Ее позиция на историю постмодерн-танца легла в основу нашего видения, описанного выше. С. Бейнс отмечает, что «исторический танец модерн никогда не был по-настоящему модернистским» [19, с. 14]. Эту черту можно отнести к постмодерн-танцу (не воспринимая его как «антимодерн»). В течение своего становления его характеристики также неминуемо модернизируются: от модернистского понимания танца мы переходим к собственно постмодерн-танцу, который впоследствии становится постмодернистским. Однако, чтобы предупредить терминологическую путаницу, автор использует наиболее широкое понятие «постмодерн-танец» применительно ко всем этапам его развития.

Несмотря на то, что концепт постмодерн-танца описан в работе достаточно объемно, некоторые исследователи выступили с критикой позиции С. Бейнс. С. Мэннинг считает, что для автора «Терпсихоры в кроссовках» та-

нец базируется не на обособленном его понимании, а на персоналиях, представляющих его [26, р. 33]. Поводом для такой точки зрения служит представление С. Бейнс постмодерн-танца через призму деятельности различных хореографов описываемого периода и хореографических групп. Р. Бёрт также критически подходит к содержанию «Терпсихоры в кроссовках», однако, не умаляет ее значения в исследовании танца.

Среди отечественных исследователей, придерживающихся второй тенденции понимания концепта, выделим В. Ю. Никитина, Е. Васенину, Е. В. Кисееву, Н. В. Курюмову, С. В. Лаврову, Ю. О. Новик. В исследовании постмодерн-танца В. Ю. Никитин, так же как и С. Бейнс, исходит из деятельности отдельно взятого хореографа, отмечая при этом, что для эпохи постмодерна характерен индивидуализм [27, с. 105]. Он пишет, что постмодерн-танец как таковой появляется после М. Каннингема. Необходимо подчеркнуть, что автор рассматривает большее число хореографов, как американских, так и европейских, даже азиатских. Его видение постмодерн-танца более персонализировано, но несмотря на это он четко обозначает границу между танцем модерн и постмодерн-танцем как с помощью времени, так и с помощью поколений хореографов.

По пути, описывающему современный танец в целом и постмодерн-танец в частности сквозь призму личности хореографа, идет и Е. Васенина. «Российский современный танец. Диалоги» (2004) — это первая книга о современном танце в России. Она состоит из интервью с хореографами, продюсерами, а также включает творческие биографии танцевальных коллективов и групп. Именно эти творцы, по мнению Е. Васениной, стали авангардом современного танца в нашей стране.

В работах Е. В. Кисеевой постмодерн-танец зачастую представлен в синтезе с другим видом искусства, например с театральным или музыкальным. В своей диссертации «Танец постмодерн как музыкальный феномен» (2016) исследователь подробно рассматривает развитие постмодерн-танца и как самостоятельного явления, и как музыкально-хореографического перформанса в контексте авангардного искусства, и как хореографического минимализма. Работа приобретает особую важность еще и потому, что прослеживает терминологическое становление постмодерн-танца в искусствоведческом дискурсе.

Постмодерн-танец как отдельное направление в искусстве второй половины XX века рассматривается и в статьях российских искусствоведов через призму личности хореографа. С. В. Лаврова в статье «Хореограф — композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн» (2018) рассматривает различные пути развития творческих союзов при создании хореографического произведения, описывая алеаторный принцип как один из возможных вариантов в постмодерн-танце. Совместно

с Ю. О. Новик автор выпускал статьи, посвященные аналитическому исследованию теории и практики проблем онтологического единства движения и пространства в творчестве Т. Браун, а также биографическому исследованию творческого взаимодействия и взаимовлияния Б. Раушенберга и М. Каннингема [28; 29; 30].

Третья тенденция представляет постмодерн-танец в качестве специфического явления американской художественной культуры [22, с. 102]. Помимо этого, практические исследования природы танца рассматриваются как разновидность американского экспериментализма. Такого мнения придерживается балетовед Е. Я. Суриц. В монографии «Балет и танец в Америке» понятие «танец постмодерн» появляется в главе «Во второй половине XX века» для описания экспериментальных постановок хореографов 1960–1990-х годов.

Четвертая тенденция тяготеет к тому, чтобы отнести новаторские постановки хореографов эпохи постмодерна к современному балетному искусству и описать их посредством балетной терминологии [22, с. 102].

Таким образом, концепт постмодерн-танца при всех признанных характеристиках обладает рядом противоречий. Именно они позволяют нам выделить в нем четыре тенденции развития, которые можно воспринимать как поле исследования концепций различных авторов периода 1970–2010-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: Изд-во В. М. Скакун, 1998. 896 с.
2. Попова З. Д., Стернин И. А. Семантико-когнитивный анализ языка. Воронеж: ИСТОКИ, 2007. 250 с.
3. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 284 с.
4. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2001. 590 с.
5. Неретина С. С. Тропы и концепты. М.: ИФ РАН, 1999. 277 с.
6. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. С. Г. Зенкина. СПб: Алетейя, 1998. 288 с.
7. Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2016. 535 с.
8. Краусс Р. Решетки / Пер. Д. Пырковой // Проект классика. 2002. № III. С. 23–28.
9. Леман Х. Т. Постдраматический театр. М.: ABC-design, 2013. 312 с.

10. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, М: Канон, 2015. 376 с.
11. Мозгот С. А. Модели концептуального пространства произведения в свете когнитивной теории сохранения информации // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействие: Сб. науч. статей. Астрахань: АИПКип, 2012. С. 74-81.
12. Стогний И. С. Музыкальная форма как смысловой концепт // Материалы III Международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве» [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/06/stogniy-2-2014.pdf> (дата обращения 11.09.20)/
13. Амрахова А. А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке. / Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы международной научной конференции – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С.30-58.
14. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика. М.: АСТ: Восток – Запад, 2007. 314 с.
15. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с фр. Д. Кралечкина. М.: Академический проект, 2007. 495 .
16. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Киев: Ника-Центр, 2004. 432 с.
17. Lyotard J.-F. Des dispositifs pulsionnels. Paris: Galilée, 1970. 240 p.
18. Кириллова Н. Б. Концепт постмодерна как явление культурного полифонизма // Приволжский научный вестник. 2013. № 11 (27). С. 155–162.
19. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн / пер. с англ. А. Матвеева. М.: Арт Гид, 2018. 312 с.
20. Лаврова С. В. Хореограф — композитор: проблемы творческого взаимодействия в балете и танце постмодерн // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). С. 130–146.
21. Rainer Y. Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut and Judson Memorial Church, New York, in March 1965 // Tulane Drama Review. Vol. 10. No 2. 1965. P. 168–178.
22. Кусеева Е. В. Новые формы музыкального театра: танец постмодерн и его научное осмысление // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 99–107.
23. Manning S. Modernist dogma and post-modern rhetoric // Tulane Drama Review. 1988. Vol. 120. № 32. P. 32–39.
24. Burt R. Judson Dance Theater: Performative traces. NY: Routledge, 2006. 240 p.
25. Fried M. Art and objecthood / Gregory Battcock ed. // Minimal Art: A Critical Anthology. London: Studio Vista, 1969. P. 116–147.

26. Manning S. Letter (Terpsichore in Combat Boots) // Tulane Drama Review. 1989. Vol. 33. № . P. 13–16.
27. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пос. М.: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2011. 472 с.
28. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Полом Тейлором // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4 (63). С. 25–38.
29. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Мерсом Каннингемом // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 5 (64). С. 50–70.
30. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Пространство движения Триши Браун // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 33–49.

REFERENCES

1. Noveyshiyy filosofskiy slovar' / sost. A. A. Gritsanov. Minsk: Izd-vo V. M. Skakun, 1998. 896 s.
2. Popova Z. D, Sternin I. A. Semantiko-kognitivnyy analiz yazyka. Voronezh: ISTOKI, 2007. 250 s.
3. Teliya V. N. Russkaya frazeologiya. Semanticheskii, pragmaticheskii i lingvokul'turologicheskii aspekty. M.: Shkola «YAzyki russkoy kul'tury», 1996. 284 s.
4. Stepanov YU. S. Konstanty: Slovar' russkoy kul'tury / YU. S. Stepanov. Izd. 2-ye, ispr. i dop. M.: Akademicheskii Proyekt, 2001. 590 s.
5. Neretina S. S. Tropy i kontsepty. M.: IF RAN, 1999. 277 s.
6. Deloz ZH., Gvattari F. Chto takoye filosofiya? / per. S. G. Zenkina. SPb: Aleteyya, 1998. 288 s.
7. Lavrova S. V. Proyeksii osnovnykh kontseptov poststrukturalistskoy filosofii v muzyke postserializma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Kazan', 2016. 535 s.
8. Krauss R. Reshetki / Per. D. Pyrkinoy // Proyekt klassika. 2002. № III. S. 23-28.
9. Leman KH. T. Postdramaticheskii teatr. M.: ABC-design, 2013. 312 c.
10. Fisher–Likhte E. Estetika performativnosti / per.s nem.N.Kandinskoy, M: Kanon, 2015. 376 s.
11. Mozgot S. A. Modeli kontseptual'nogo prostranstva proizvedeniya v svete kognitivnoy teorii sokhraneniya informatsii // Muzykal'noye iskusstvo i nauka v sovremennom mire: paralleli i vzaimodeystviye: Sb. nauch. statey. Astrakhan': AIPKiP, 2012. S. 74–81.
12. Stogniy I. S. Muzykal'naya forma kak smyslovoy kontsept // Materialy III Mezhdunarodnoy internet-konferentsii «Muzykal'naya nauka v yedinom kul'turnom prostranstve» [Elektronnyy resurs]. Rezhim dostupa: URL: <http://gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2014/06/stogniy-2-2014.pdf> (data obrashcheniya 11.09.20)/
13. Amrakhova A. A. Kognitivnyye osnovaniya postmodernizma v muzyke. / Po-stmodernizm

- v kontekste sovremennoy kul'tury: materialy mezhdunaronoj nauchnoy konferentsii – M.: Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2009. S. 30–58.
14. *Popova Z. D., Sternin I. A.* Kognitivnaya lingvistika. M.: AST: Vostok – Zapad, 2007. 314 s.
 15. Derrida ZH. Pis'mo i razlicheye / per. s fr. D. Kralechkina. M.: Akademicheskij projekt, 2007. 495.
 16. *Maklyuen M.* Galaktika Gutenberga. Kiyev: Nika-Tsentr, 2004. 432 s.
 17. *Lyotard J.-F.* Des dispositifs pulsionnels. Paris: Galilée, 1970. 240 p.
 18. *Kirillova N. B.* Kontsept postmoderna kak yavleniye kul'turnogo polifonizma // Privolzhskiy nauchnyy vestnik. 2013. № 11 (27). S. 155–162.
 19. *Beyns S.* Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern / per. s angl. A. Matveyeva. M.: Art Gid, 2018. 312 s.
 20. *Lavrova S. V.* Khoreograf – kompozitor: problemy tvorcheskogo vzaimodeystviya v balete i tantse postmodern // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. YA. Vaganovoy. 2018. № 6 (59). S. 130–146.
 21. *Rainer Y.* Some Retrospective Notes on a Dance for 10 People and 12 Mattresses Called Parts of Some Sextets, Performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut and Judson Memorial Church, New York, in March 1965 // Tulane Drama Review. Vol. 10. No 2. 1965. P. 168–178.
 22. *Kiseyeva Ye. V.* Novyye formy muzykal'nogo teatra: tanets postmodern i yego nauchnoye osmysleniye // Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. 2013. № 1 (12). S. 99–107.
 23. *Manning S.* Modernist dogma and post-modern rhetoric // Tulane Drama Review. 1988. Vol. 120. № 32. P. 32–39.
 24. *Burt R.* Judson Dance Theater: Performative traces. NY: Routledge, 2006. 240 p.
 25. *Fried M.* Art and objecthood / Gregory Battcock ed. // Minimal Art: A Critical Anthology. London: Studio Vista, 1969. P. 116–147.
 26. *Manning S.* Letter (Terpsichore in Combat Boots) // Tulane Drama Review. 1989. Vol. 33. № . P. 13–16.
 27. *Nikitin V. YU.* Masterstvo khoreografa v sovremennom tantse: ucheb. pos. M.: Rossiyskiy universitet teatral'nogo iskusstva. GITIS, 2011. 472 s.
 28. *Novik YU. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tantsa postmodern: Period tvorcheskogo vzaimodeystviya s Polom Teylorom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2019. № 4 (63). S. 25–38.
 29. *Novik YU. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tantsa postmodern: Period tvorcheskogo vzaimodeystviya s Mersom Kanningemom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2019. № 5 (64). S. 50–70.
 30. *Novik YU. O., Lavrova S. V.* Prostranstvo dvizheniya Trishi Braun // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2019. № 6 (65). S. 33–49.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Левина Е. В. — аспирант; catherine1995@yandex.ru

SPIN-код 3813-6895

ORCID 0000-0002-7317-148X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Levina E. V. — Postgraduate Student; catherine1995@yandex.ru

SPIN-code 3813-6895

ORCID 0000-0002-7317-148X

«РУССКИЕ БАЛЕТЫ» С. ДЯГИЛЕВА
И ИСПАНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР 1910–1920-Х ГОДОВ

*Сологуб А. П.*¹

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

Статья посвящена влиянию «Русских балетов» С. Дягилева на испанский театр 1910–1920-х годов. Грегорио Мартинес Сьерра (1881–1947) — один из основоположников режиссуры в испанском драматическом театре. Впечатление от спектаклей «Русских балетов» легло в основу эстетической программы режиссера, которую он реализовывал в «Театро де Арте» при участии единомышленников, в числе которых Мария Мартинес Сьерра, Мануэль де Фалья, Томас Боррас, Хосе де Самора, Мануэль Фонтаналс. В статье проанализированы наиболее репрезентативные примеры попытки освоения эстетики «Русских балетов» испанским театром. Также статья знакомит читателей с восприятием «Русских балетов» испанской театральной критикой.

Ключевые слова: «Русские балеты», испанский театр, становление режиссуры, Грегорио Мартинес Сьерра, Мария Мартинес Сьерра, Мануэль де Фалья, Мануэль Фонтаналс, сценография, «Театро де Арте».

S. DIAGHILEV'S THE BALLETS RUSSES
AND SPANISH DRAMA THEATRE OF THE 1910–1920s

*Sologub A. P.*¹

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

The paper is devoted to the influence of the S. Diaghilev's the Ballets Russes on the Spanish theater of the 1910–1920s. Gregorio Martínez Sierra (1881–1947) — one of the pioneers of theatre directing in Spanish drama theatre. The impression from the performances of the Ballets Russes provided the basis for the director's aesthetic program, which was applied in practice with the help of Sierra's like-minded persons: Maria Martínez Sierra, Manuel de Falla, Tomás Borrás, Jose de Zamora, Manuel Fontanals. The most representative examples of assimilation of the Ballets Russes's aesthetics are analyzed in the paper. Also it acquaints readers with the Spanish critic's reception of the Ballets Russes.

Keywords: the Ballets Russes, Spanish theatre, stage direction formation, Gregorio Martínez Sierra, Maria Martínez Sierra, Manuel de Falla, Manuel Fontanals, stage design, Teatro de Arte.

Впервые «Русские балеты» Сергея Дягилева были привезены в Испанию в 1916 году [1, с. 279–280], ставшем для труппы очередной точкой отсчета: тогда в судьбе «Русских балетов» зародилась новая линия — испанская. Вскоре в их репертуаре появились колоритные, вышедшие из испанского народного танца хореографические работы: «Менины» (1916) и «Треуголка» (1919) Л. Мясина, а также аутентичный оммаж танцевальным традициям Севильи «Квадро фламенко» (1921). Не только Испания отразилась в «Русских балетах», верно и обратное: балеты Дягилева оставили след в испанском театре. Однако не в балетном, как это можно было бы предположить, а в драматическом.

Насколько можно судить, в российском искусствоведении вопрос влияния «Русских балетов» на испанский театр еще не поднимался. Эта лакуна находится внутри другой, более обширной: на русском языке не существует фундаментального труда, посвященного испанскому сценическому искусству первой трети XX века — переломного периода в истории испанского театра¹.

«Русские балеты» и испанская критическая мысль

Укажем на некоторые значимые обстоятельства, предшествовавшие первым испанским гастролям Дягилева. Когда Первая мировая война отняла у его труппы возможность выступать на сценах Парижа и Лондона, антрепренеру пришлось внести изменения в привычную географию «Русских балетов». 1915-й год труппа провела в Швейцарии на вилле Бельрив, где работали над восстановлением старых спектаклей, в то время как Л. Мясин, М. Ларионов и Н. Гончарова трудились над созданием новых². С января по апрель 1916-го состоялись первые американские гастроли «Русских балетов» (не такие успешные, как хотелось бы Дягилеву). Весну 1916-го ознаменовало возвращение в Европу: в мирную, посреди продолжающейся войны, Испанию. Король Альфонсо XIII был несказанно рад прибытию знаменитостей и быстро стал большим поклонником их искусства.

В 1916 году положение труппы нельзя было назвать стабильным: закон-

¹ Оговоримся в связи с этим: нам не избежать некоторой фрагментарности в попытке представить тему во всей возможной полноте явлений и фактов, поскольку настоящая работа является одним из первых обращений к заявленной теме.

² Пребыванию «Русских балетов» в Швейцарии посвящена книга Ж.-П. Пастори [2].

чился триумфальный период первых «Русских сезонов» (с труппой уже не сотрудничали М. Фокин, Т. Карсавина, В. Нижинский¹ и А. Бенуа), а новый творческий этап лишь намечался на горизонте. Хореографическое мастерство Мясина на тот момент лишь начинало обретать целостный, самостоятельный характер. Ларионов оформил пока только один балет, а сотрудничество с П. Пикассо, Э. Сати, С. Делоне было делом будущего, в котором Дягилев продолжит включать Испанию в туры: с 1916-го по 1921 год в Мадриде и Барселоне при поддержке короля состоится пять испанских гастролей.

Первый мадридский «сезон» длился с 26 мая по 9 июня. В программу вошло десять балетов («Сильфиды», «Шехеразада», «Карнавал», «Клеопатра», «Петрушка», «Жар-птица», «Половецкие пляски», «Тамара», «Видение розы» и «Полуночное солнце»). Испанская публика познакомилась с искусством Стравинского, Бакста, Фокина, а также Рериха, Гончаровой, Ларионова и Мясина — и это стало своеобразной «точкой невозврата» для определенной ее части.

Дягилев в интервью 1917 года (после вторых гастролей) отрицал, что старался смягчить новаторский характер гастролей для мало смыслящих в современном театре испанцев [3, р. 163]. Однако цифры говорят об обратном: в 1916 году семь раз были показаны «Сильфиды», по четыре раза — «Шехеразада», «Карнавал», «Петрушка» и «Видение розы», трижды — «Полуночное солнце» и «Половецкие пляски». Похоже, импресарио «растворил» потенциально провокативное в «сильфидовом» облаке «чистого плезира».

«Большая часть критиков, — пишет М. Лосада, — обвинила мадридскую публику в недостатке культурной компетенции, необходимой, чтобы понять эти спектакли... и многие из них рассматривали этот недостаток как сопутствующий кризису в испанском театре»² [3, р. 162]. Кризис действительно имел место.

На 1916-й год испанский театр продолжал жить застывшими театральными формами XIX века: на сценах господствовал реалистичный стиль игры в бытовых условно-достоверных декорациях. Тем не менее на северо-востоке страны, в Каталонии, не без влияния французского искусства успешно развивался модерн (а архитектуре — Антонио Гауди, в режиссуре — Адриа Гуал). Однако каталонские веяния столицы не достигали. В консервативной центральной Испании об авторских режиссерских спектаклях знали только понаслышке.

С точки зрения культурной ситуации, Мадрид, в отличие от Барселоны, был не совсем готов к встрече с «Русскими балетами». То, насколько

¹ Основными танцевальными силами балета в это время становятся Э. Чекетти, А. Больм, Л. Соколова, Л. Чернышова, Л. Мясин и Ф. Реваль.

² Здесь и далее перевод с английского автора статьи.

по-разному в этих городах приняли их гастроли, подтверждает сказанное: «Если верить этому абсурдному и гротескному Египту, — пишет о «Клеопатре» мадридский критик, путешественник по Северной Африке и рецензент газеты «Эль Мундо», — то все фараоны страдали от хондрога, а все царицы всегда существовали в профиль... Невозможно придумать вещь более бессмысленную, чем эти иероглифические движения; рука, согнутая в запястье под прямым углом, как у калеки; согнутые колени, как у хромого... Собираете калек, увечных и ревматиков! ...Публика аплодирует с энтузиазмом и ложится спать с мыслями о том, что “египтяне” из спектакля такими и были, бедными, наполовину парализованными подагриками. Какая влажность у берегов Нила!» (цит. по: [3, р. 167]). Автор этих строк судит о балете скорее с позиций позитивизма. В оценках театральной практики 1910-х годов в Испании критерий правдоподобия был самым расхожим. Сценическая практика того времени не давала повода критикам всерьез задуматься о «театре не прямых жизненных соответствий» (даже самые фантастические обстоятельства пьес неоромантического направления, например, Х. Эчегарая, получали, насколько это было возможно, «правдивую» сценическую интерпретацию).

С другой стороны, были другие рецензенты, проявлявшие интерес к вагнеровской теории (в том числе к концепции “Gesamtkunstwerk”) и исканиям символистов. Но, в силу поверхностности своих знаний, эти критики, говоря о «Русских балетах», скатывались в размышления, не имеющие прямого отношения к театральной материи: речь в таких статьях зачастую шла о музыкальной составляющей спектакля [3, р. 168–170].

Необходимо сказать и о третьей категории мадридских рецензентов — о выдающихся мыслителях своей эпохи, чьи взгляды на театр были адекватны западноевропейскому искусству того времени. В своих воспоминаниях Сиприано де Ривас Чериф (1891–1968), одна из ключевых фигур испанской режиссуры начиная с 1920-х годов, называет «Русские балеты» «великолепным явлением, в котором красиво умирал театр больших спектаклей XIX века»³ [4, р. 30]. Его перу принадлежит замечательная рецензия, посвященная гастролям 1916 года, в которой примечателен следующий пассаж: «Когда перед спектаклем “Русских балетов” поднимается занавес, сценическая фабула уже находится на том уровне, когда не хватает слов, чтобы передать чувства; в том моменте, когда герои драмы Вагнера перестают говорить, чтобы отдаться музыкальной драме. Существенно от них отличаясь, персонажи “Русских балетов” вместо того, чтобы оставаться статичными, как вагнеровские, пока оркестр рассказывает нам свою трагедию, увлечены

³ Здесь и далее перевод с испанского выполнен автором статьи.

фатальным законом, что заставляет их неизбежно повиноваться движениям музыки; она не поясняет действие... но заряжает сцену... вихрем страсти, от которого не могут освободиться герои фарса, как бы ни боролись... как бы ни падали, изнуренные» [4, р. 32]. С большой вероятностью можно сказать, что юношеское впечатление от «Балетов» Дягилева также сказалось на направлении театральной режиссуры Ривас Черифа. Он неспроста называет персонажей «героями фарса» (понятно, что имеется в виду в первую очередь «Петрушка»): из его уст это высшая похвала. Его собственный путь обновления испанской сцены пролегал через сценическое прочтение фарсов-эсперпенто Р. дель Валье-Инклана, представляющих собой антитезу театру-пережитку XIX века [5].

Еще одним тонким интерпретатором «Русских балетов» был видный интеллектуал эпохи, музыковед Адольфо Саласар (1890–1958). Главным образом его взволновало искусство Стравинского, однако цитируемая далее статья содержит части, посвященные танцу и декорационному искусству. Саласар считал, что «...сила национальной музыкальной школы, основанная на этническом элементе, способна дать новую жизнь сценическому искусству хореографии» (цит. по: [6, с. 13]). Критик мыслит теми эстетическими категориями, понимание и обретение которых станет залогом испанского театрального «возрождения» XX века: «Долгое время мы наблюдаем за предсказаниями Гордона Крэга и его усилиями по реформированию сцены. Почти по всей Европе, в частности в России, где театр — это национальная страсть, он претерпел множество нововведений, от которых мы все еще воздерживаемся. Сколько людей все еще не знает, что драма находится в актере, а не в том, что его окружает! Это правда его страстей, а не аксессуаров... Долгое время пройдет, прежде чем наши несчастные сцены со стенами из... камня и фирменной мебелью обратятся к простому занавесу или схематичным декорациям Крэга... Максимальное упрощение сцены показали нам “Русские балеты”. <...> Декорация... должна была только отделять сцену от остального театра, как рама картины, когда же она становилась чем-то большим, то сочеталась с действием самым простым образом...» [7, р. 12–13].

Подкованным критиком показала себя и Маргарита Нелькен (1894–1968), автор фельетона на тему зрительского восприятия «Русских балетов». В написанном с замечательным чувством юмора (как по отношению к зрителям, так и к критикам) тексте делается попытка исследования социологии испанского театра, в чем заключается его театроведческая ценность. Нелькен отводит «Русским балетам» роль «триггера индивидуальных фантазий, желаний и других творческих реакций» (цит. по: [3, р. 175]).

Мы уже упоминали, что Мадрид во время испанских сезонов Дягилева обладал иным культурным контекстом, нежели Барселона, которую в 1916 году

«Русские балеты» не посетили. Впервые труппа оказалась в городе в июне 1917 года. О выступлениях писал режиссер, художник, драматург Адриа Гуал (1872–1943), заслуги которого перед испанским театром первой половины XX века трудно переоценить. Обладавший немалыми познаниями в области театра, он отнесся к привезенным творениям трезво и без пиетета: «Неоднократно говорилось, что “Русские балеты” представляют собой новшество, но это не так. Публика, привыкшая, в общем, к сумбуру в эстетике спектакля, приняла его слаженность в этом отношении за новизну. Да, “Русские балеты” стоит воспринимать не как новшество, но как тонкий расчет. Эти балеты, очевидно, предлагают нашему вниманию два эстетических аспекта, и их спектакли обязательно нуждаются в пристальном внимании к соблюдению того, чего эти аспекты требуют. Первый — их собственный характер, варварский, суровый, являющий народный дух; второй — то, что уходит корнями в итальянскую [балетную] традицию и проявляет тенденцию к тому, чтобы стать определяющим по причине некоторого влияния французского высокомерия. <...> Принадлежащие к первому энергичный звук и простой фон позволяют движениям танца выделяться своей головокружительностью. То, что доминирует в спектаклях второго аспекта — великое стремление к точности и спокойствию, окутывающее туманами бессонницы невесомые романтические фигуры, свободно парящие в ней» [8, р. 231]. Подобного рода спектакли, пишет Гуал, приводят к удивлению, «...которое главным образом вызывает эта утонченная и прекрасная безделушка, обращенная к духу и чувствам...<...> Переезды, часы, проведенные в головокружении, и чужеземное происхождение исполнителя имеют обыкновение превращать самое высокое в ярмарочный спектакль. Если прибавить к этому то, что множество элементов представления... не могут быть как следует перевезены..., то мы приходим к выводу, что “турне” не должно приниматься за нечто большее, чем те театральные представления, которым по причине вульгарности недостает эстетики» [8, р. 232].

Трепетно относящийся к воспроизведению на сцене замысла художника автор особенно щепетилен в вопросах технического воспроизведения спектаклей в условиях неродной для них сцены. Несмотря на высокую оценку исполнительского мастерства, мысль Гуала все время «цепляется» к техническим несовершенствам, что для него как для убежденного вагнерианца фатально, поскольку мешает целостному восприятию произведения искусства. «Русские балеты» оцениваются Гуалом не как художественное открытие, а как «ярмарочное» явление, находящееся в одном ряду с другими заезжими спектаклями, чьи цели более прозаические, чем воспевание искусства ради искусства.

«Театро де Арте» и «Русские балеты»

Через несколько месяцев после первых гастролей «Русских балетов» в Мадриде откроет свои двери «Театро де Арте» (или «Художественный театр»). Это произойдет в сентябре 1916 года. Стоявшие во главе нового начинания драматурги Грегорио Мартинес Сьерра (1881–1947) и его жена Мария Мартинес Сьерра (1874–1974) не были неопитами в театральном деле. Уже в 1899 году Грегорио участвовал в проекте «Театро Артистико», которым руководил популярный испанский драматург Х. Бенавенте [9]. В 1900 году Грегорио женился на Марии. В 1905–1906-м пара завязала дружбу с прославленным модернистом, художником, драматургом, поэтом Сантьяго Русиньолом, который покровительствовал им на первых порах [10]. К 1916 году общая для семейной пары карьера Мартинес Сьерра уже включала важные свершения на театральном поприще: «Нескольких лет успешной работы драматурга (“Колыбельная”, “Тень отца”, “Весна осенью”, “Книга меж шипов”, включая [постановочный] опыт в “Театро Лирико” между 1913 и 1915 годами, “Королева Марго”, “Бродяги” и “Любовь-волшебница”) послужили ему [Г. Мартинес Сьерре] точкой опоры для создания Комико-драматической компании [Театро де Арте]» [11, р. 12–13].

Грегорио Мартинес Сьерра был предприимчивым деятелем культуры модерна — издателем, поэтом, переводчиком, критиком, режиссером, одним словом, импресарио. Но он не был драматургом. В испаноязычном искусствоведении уже давно исследован этот вопрос. Пьесы, подписанные именем Грегорио, писала его жена Мария Мартинес Сьерра (Лехаррага). Об этом она сообщила миру в мемуарах, опубликованных в 1953 году. Также это неоднократно подтверждается письмами Грегорио и перепиской Марии с Мануэлем де Фальей (1876–1946). В научной литературе принято обозначать либо двойное авторство Грегорио и Марии, либо указывать как автора пьес только Марию де ла О`Лехаррагу (Мартинес Сьерра) [14].

Грегорио обладал талантом привлекать нужных людей к участию в своих проектах. Именно в «Театро де Арте» в 1920 году состоялась первая постановка начинающего драматурга Федерико Гарсиа Лорки «Чары бабочки». Спектакль провалился, но Сьерра тогда верно распознал в Лорке дар. Не будет преувеличением сказать, что этот человек был своего рода испанским Дягилевым. Более того, Сьерра умудрился и свое имя вписать в историю «Русских балетов»: либретто к «Треуголке» в большинстве случаев все еще приписывается ему (на деле его создала Мария). В карандашном наброске Р. Баррадоса, изображающем импресарио в компании трех художников «Театро де Арте», художавый Мартинес Сьерра внешне напоминает Дягилева: транслирующий самоуверенность разворот на зрителя, сложенные в карманы руки, прибавляющий «веса» меховой воротник пальто, шляпа и сигарета в зубах.

Первое знакомство Мартинес Сьерра с балетами Дягилева произошло в Париже, куда последний вместе с женой навещался каждый сезон, начиная с 1900-х. Этот интерес говорит о том, что идея нового театра у Сьерра начала зреть задолго до приезда «Русских балетов» в Испанию. Однако дягилевские гастроли в преддверии открытия «Театро де Арте» сделали важное дело — подготовили почву для неординарного театрального начинания.

У этой истории было предисловие: постановка, которую Г. и М. Мартинес Сьерра вместе с М. де Фалье осуществили за год до приезда знаменитых гастролеров. «Любовь-волшебница»⁴ родилась из просьбы, которую Пастора Имперियो (1889–1979), цыганка из Севильи, танцующая фламенко, обратила к супругам Мартинес Сьерра. Она просила о спектакле для своей фламенко-труппы. Жанр произведения, которое Мария Мартинес Сьерра, автор либретто⁵, в письмах к Фалье называет пантомимой, был определен как «цыганщина в одном акте и двух картинах, написанная специально для Пасторы Имперियो». Премьера состоялась 15 апреля 1915 года в театре «Лара; костюмы и декорации исполнил Нестор де ла Торре [15, р. 212]. Рецензент под псевдонимом Монте-Кристо отмечал, что фигуры этого музыкального спектакля были «будто вырваны с полотен Сулоаги»⁶ (цит. по: [15, р. 214]).

Критик Томас Боррас написал, что «...музыка интермедии сравнима с волшебным садом из “Парсифаля”; декорация второй сцены... напомнила ему картины Бёклина», а «костюм Пасторы Имперियो перекликался с одеянием “Карменситы” Сарджента» (цит. по: [15, р. 214]). Написал — и был выбран либреттистом для будущей постановки Мартинес Сьерра в новом театре.

Первое представление «Театро де Арте» в Мадриде состоялось 22 сентября. В здании театра «Эслава» был показан спектакль «Царство божие» («El reino de Dios») с Каталиной Барсеной в главной роли. Репертуар складывался из весьма разноплановых постановок (от Ибсена до пантомимы). Эклектике способствовало желание угнаться за всеми тенденциями современного театра сразу. И если к Ибсену звали увиденные в Париже постановки О. М. Люнье-По («Строитель Сольнес», «Враг народа», «Росмерсхольм» и др.), то к панто-

⁴ Существует альтернативный вариант перевода «Любовь-колдунья».

⁵ Заблуждение, будто автором либретто был Г. Мартинес Сьерра, широко распространено. Однако вся рукопись содержит почерк Марии, что вкуче с письмами к ней Фалье доказывает ее авторство. См.: [14, р. 82].

⁶ Художник Игнасио Сулоага (1870–1945) знаменит тем, что на рубеже веков создал образ «черной Испании». Наследуя манеру Эль Греко и Веласкеса, Сулоага писал картины в темных тонах и в условной манере. В творчестве Сулоаги существует цикл картин на тему Севильи, на которых можно увидеть тореро, танцовщиц фламенко с веерами и черноглазых цыганок в пестрых шалих («Перед корридой», «Семья тореро-цыгана»). Думается, рецензент говорит о сходстве с этими полотнами.

миме, конечно, — «Русские балеты».

М. Мартинес Сьерра вспоминает: «Его компания была сформирована для представления исключительно драм и комедий, как испанских, так и переводных, но это не мешало тому, чтобы на подмостках время от времени появлялись лирические всплески: в виде музыкальных сценок..., как отдых для ума,... Маленькие “ревю”, серии танцев и народных песен, пантомимы, представления старинных “мистерий” и “ауто” шли на сцене нашего театра от раза к разу и, по правде говоря, были приняты публикой...» (цит. по: [15, р. 212]).

Мартинес Сьерра, как и Дягилев, предпочитал работать только с лучшими в своем деле. Однако ему долго не удавалось найти художника-единомышленника. Как видим, им не стал работавший над «Любовью-волшебницей» Нестор де ла Торре. Сьерра был в поиске фигуры одного масштаба с Бакстом. Первые сезоны «Театро де Арте» показали, что найти его было не так просто.

2 декабря 1916 года, вскоре после открытия, в «Театро де Арте» была представлена первая пантомима: Г. Мартинес Сьерра поставил «Влюбленного лягушонка» по либретто Томаса Борраса (1891–1976) на музыку сочинителя сарсуэл и оперетт Педро Луны (1879–1942). Сюжет этой сказки повествует о Лягушонке с хрупкой душой, несчастно влюбленном в Красавицу. Он старается добиться ее расположения, в чем ему помогает Гений воды. На Красавицу также претендует Подросток, имеющий куда более боевой нрав, чем его меланхоличный соперник. Так, сюжет сказки Борраса со всей очевидностью перекликался с сюжетом «Петрушки» А. Бенуа и И. Стравинского.

Роли распределились следующим образом: Пролог — Альфредо Гомес де ла Вега, Красавица — Луиса Пучоль, ее Подруга — Исабель Гарсес; Подросток — Хосефина Морер; Лягушонок — Фернандо Агирре; Гений воды — Мануэль Парис. Хореограф — Мария Рос, профессор танца в «Театро Реаль». Художником был Хосе де Самора (1889–1971). В 1913 году за костюмы к парижскому спектаклю «Минарет» газеты сравнили Самору с Бакстом [16, р. 19]. Вероятно, если бы не война, Самора в те годы не вернулся бы в Мадрид, как и Фалья.

Над «Минаретом» Х. де Самора работал не один, ему помогал Эрте. Обои, в свою очередь, руководил кутюрье Поль Пуаре, к ателье которого принадлежали оба художника. Восточная фантазия, вдохновленная сказками «Тысячи и одной ночи», была написана Жаком Ришпеном⁷ и поставлена

⁷ Жак Ришпен (1849–1926) — французский поэт, писатель, драматург. Был женат на К. Лапарсери, для которой создал ряд пьес в духе позднего романтизма (были поставлены на французской сцене).

в театре «Ренессанс», после того как его возглавила актриса Кора Лапарсери⁸ (Cora Laparcerie). Создатели спектакля старались идти в ногу с театральными тенденциями своего времени: «Не игнорируя ориентальную эстетику постановок (“Клеопатры” и “Шехеразады”) “Русских балетов”..., а также “Сумуруна” Рейнхардта, отличающихся цветом и приверженностью восточным формам в костюме, Лапарсери и ее сподвижники избрали символический ориентализм для костюмов и сценографии “Минарета» [17, р. 215]. Поль Пуаре оставил запись о свете для «Минарета» в своих воспоминаниях: «Первый акт должен был стать синим и зеленым, второй — красным и фиолетовым. ... Когда в первом акте поднялся занавес, публика дружно ахнула... Все было выдержано в одной цветовой гамме, не было ни одного отвлекающего момента, который бы утомлял глаз» [18, с. 108]. У критиков возникло ощущение, будто они попали не на спектакль, а на показ мод [16]. Фотографии подтверждают ощущение, что Самора в «Минарете» старался быть и был скорее модельером и последователем Пуаре, чем театральным художником: при всей экстравагантности и изысканности в его работе, кажется, не было поправки на театр.

Во «Влюбленном лягушонке» Хосе де Самора меньше оглядывался на мир высокой моды и все больше — на художников «Русских балетов». На сей раз образцом для подражания стал Михаил Ларионов. Премьера балета «Полуночное солнце» состоялась 20 декабря 1915 года в Женеве. Это было первое сотрудничество Ларионова с труппой Дягилева, а также дебют Мясиной как хореографа. Х. де Самора и Г. Мартинес Сьерра познакомились со спектаклем во время мадридских гастролей, и, вероятно, испытали его влияние на себе.

То, что пантомима была окутана флером «Русских балетов», говорит посвящение Снегурочке из «Полуночного солнца» — «крылатой, тонкой и хрупкой» [19, р. 11] — Лидии Лопуховой. Эта надпись предвещала издание либретто Томаса Борраса [20].

Самора интерпретирует лубочность, на которой построены образы Ларионова. У испанского художника она становится универсальным, не привязанным к какому-либо национальному характеру приемом. В гипертрофированных высоких головных уборах Саморы можно узнать ларионовские вариации русского кокошника в духе наивного искусства.

Стоит отметить, что режиссерская концепция Мартинес Сьерра заключалась не только в оглядке на «Русские балеты». Перед премьерой он опубликовал статью о пантомиме, в которой, в том числе, объяснял замысел «Влюбленного лягушонка»: «...прием этого многоклеточного спектакля — самый

⁸ Кора Лапарсери (1875–1951) — французская актриса, режиссер, поэтесса. Режиссировала спектакли в театрах «Буфф-Паризьен», «Ренессанс» и «Могадор».

прозаичный и самый научный. Это современнейшее “кино”... сжатое действие без слов... и без цвета. “Кино” — это сфотографированная пантомима, пантомима в черном и белом. Но, говорит проницательный... критик, что вам нравится больше, встречать свою невесту на улице или смотреть на ее портрет?» (цит. по: [15, р. 222]).

Цветовое решение было одним из существенных отличий спектакля от «Минарета», с его цветным светом, и от красочного «Полуночного солнца». Очевидно, что на то была воля режиссера, не художника.

Мартинес Сьерра в своей статье говорит не только о кинематографе. В поле его зрения попали балеты Дягилева. С его слов, русский предшественник «Влюбленного лягушонка» — это «Петрушка» Стравинского и Бенуа. Но это сравнение сделано по принципу сходства сюжетов и по причине жанровой близости этого дягилевского балета к пантомиме. Поэтому слова Мартинес Сьерры не отменяют нашего предположения о наличии в сценографии Саморы аллюзий к «Полуночному солнцу» Ларионова. Мартинес Сьерра пишет: «В “Петрушке”, восхитительной пантомиме Стравинского, которая стала причиной нашего восхищения “Русскими балетами” прошедшей весной, [действуют] Коломбина-балерина, Пьеро, Петрушка, Арлекин, Мавр. Так и в... представлении, которое я хочу показать публике моего театра, Томас Боррас и маэстро Луна одели своих персонажей в новые костюмы (превосходно нарисованные Саморой) и дали им оттенок тонкой иронии в согласии с немного скептическим духом начала этого века» (цит. по: [15, р. 223]). Действительно, в пантомиме Борраса Лягушонок сопоставим с Пьеро; Красавица — с Коломбиной; Подросток — с Арлекином. Таким образом, Мартинес Сьерра выводил на сцену дельартовские типы, фантазийно преобразованные в сказочные персонажи.

Официально в «Театро де Арте» было поставлено только три пантомимы: «Влюбленный лягушонок», мистерия «Рождество» и «Коррехидор и мельничиха». «Через “сценическое молчание” импресарио проходит главными путями испанского и европейского символистского театра, но делает шаг вперед и пропускает их через условие отсутствия слова: с одной стороны, драма о животных, вырастающая кроме прочего из... “Двора белой вороны” (1908) Рамона Гой де Сильвы⁹; с другой стороны, — символистская драма с религиозным отпечатком, которую [Мартинес Сьерра] нашел в “Возвращении

⁹ Рамон Гой де Сильва (1883–1962) — испанский поэт и драматург. Начинал с пьес реалистического направления: «Эхо» (1913), «Молчаливые сирены» (1915). Позже появятся четыре символистско-модернистские драмы Гой де Сильвы: «Двор белой вороны», «Королева-тишина», «Эстер, зеркало любви» и «Суд шута» [21].

Иуды» (*La rendición de Judas*) (1902) Хасинто Грау¹⁰ и в «Вечере в Вифании» (*La cena de Betania*) Томаса Моралеса¹¹...; наконец, — переработка андалузского фольклора... в «Любви-волшебнице», также отразившей живописное влияние Хулио Ромеро де Торреса¹². Этим трем основным линиям отвечают... «Влюбленный лягушонок», «Рождество» и «Коррехидор и мельничиха»» [23, р. 70]. Интересно, что если вторая из обозначенных «линий» действительно коррелирует с некоторыми аспектами символизма (достаточно вспомнить религиозные драмы Х. Грау и пьесы М. Метерлинка или П. Клоделя), то первая, «зооморфная», скорее несет в себе черты неоромантизма, как «Шантеклер» Э. Ростана. Третья же, «фольклорная», линия и вовсе не кажется принадлежащей символизму. В «Коррехидоре и мельничихе» нашла выражение традиционная испанская линия, которая, с одной стороны, становится объектом стилизации модерна (достаточно вспомнить Сулоагу, Ромеро де Торреса или Э. Англада Камарасу), а с другой — потенциально содержит в себе неоклассическое начало. Именно его разовьет Дягилев в балете «Треуголка». Но история этого испанского балета уходит корнями в пантомиму Г. Мартинес Сьерры «Коррехидор и мельничиха» «Театро де Арте».

Примечательно, что пантомима на музыку Фальи по повести Педро де Аларкона (либретто М. Мартинес Сьерра) «Коррехидор и мельничиха» не имела эффектного визуального решения. Премьера состоялась 7 апреля 1917 года. В ролях Мельничихи и Мельника выступали Луиса Пучоль (актриса, снискавшая славу на поприще сарсуэлы) и Педро Сепульведа. Оба были заняты также во «Влюбленном лягушонке». В роли Коррехидора выступил характерный актер Рикардо де ла Вега. Костюмы были поручены иллюстратору Рафаэлю де Пенагосу (1889–1954), а пространство — художникам реалистического направления Адольфо Бенедито, Мануэлю Аморосу и Хулио Бланкасу.

«Удачей [постановки] была декорация, особенно во второй картине, когда сцена предстает разделенной. С одной стороны появляется комната мельника:

¹⁰ Хасинто Грау (1877–1958) — испанский драматург, представитель «поколения 1914 года», известного также как новосентизм. Автор пьес «Граф Аларкос», «Блудный сын» (поставлена в «Театро де Арте» в 1918 году), «Сеньор Пигмалион» и др. Был крайне мало востребован театром. Посвятил себя поиску новых форм в драме [22].

¹¹ Томас Моралес (1884–1921) — испанский поэт-модернист, также был врачом. Вершиной творчества Моралеса стал двухтомник «Розы Геркулеса» (1919 и 1922), подчиненный эстетике модернизма. В 1910 году создал пьесу «Вечер в Вифании».

¹² Хулио Ромеро де Торрес (1884–1930) — испанский художник-модернист. В его творчестве были сильны фольклорные мотивы. Часто обращался к андалузским сюжетам: фламенко и тавромахия («El Guerra», «Vividoras del amor», «Nuestra Señora de Andalucía»). Написал несколько портретов Пасторов Империи.

с узкой спальней в глубине, очаг, в котором блестят чистые медные кастрюли, андалузские стулья, белые занавески и классический кувшин из Талаверы. Жанровая картина, которую бы не преминул скопировать всякий художник-костюмбрист» [24, р. 3], — напишет критик из «Ла Эпока». Скажем и о второй из двух частей, которую рецензент, вероятно, забыл охарактеризовать, увлекшись бытовыми прелестями мельничьего дома. Правая часть представляет собой пространство перед домом: рисованные в романтически-реалистической манере высокие деревья, сквозь которые виднеется небо, и тропинка, ведущая прямо к двери, соединяющей два пространства [25, р. 88]. Это разительно отличалось от «Влюбленного лягушонка»: какое-либо новаторство в подобном оформлении полностью отсутствовало. Очевидно, что главным образом внимание режиссера было сосредоточено на музыке М. де Фальи и на актерах, которые, помимо мимической игры, много танцевали.

Спустя год, приобретя опыт сотрудничества с такими художниками, как Х. де Самора, Ф. Миньони, Р. де Пенагос и другими, Мартинес Сьерра все еще был в поиске своего художника. Искал он такого, который бы обладал яркой творческой индивидуальностью, с одной стороны, и пониманием театральной специфики — с другой. Поиски продолжались, пока он не встретил Мануэля Фонтаналса (1893–1972)¹³.

Мартинес Сьерре нравился в Фонтаналсе «стиль, овеванный передовым парижским искусством (*vanguardia parisinas*), но также впитавший каталонскую графичность (*grafismo*) — неотъемлемые составляющие модернизма» [26, р. 29].

Считается, что карьера Фонтаналса в «Театро де Арте» началась спектаклем «Наивная принцесса» (1917) по пьесе Мануэля Абриля. Гиньоль по жанру, спектакль был полон красок и юмора в ярмарочном вкусе. Сценография представляла собой расписанный задник, на котором празднично смешались сладости, фонарики и новогодние елки. На этом фоне главная героиня Каталина Барсена с кукольной пластикой и ангельским выражением лица смешила зрителей в компании с характерными Капитаном (П. Эрнандес), Поэтом (А. Гомес де ла Вега) и Торговцем (Р. Симо-Расо). Лицо Торговца было выкрашено черной краской (с отсылкой к Арапу из «Петрушки»). Но по поводу принадлежности художественного решения Фонтаналсу существуют разногласия, поэтому целесообразно обратиться к зрелой работе сценографа в «Театро де Арте».

В стихотворной драме «Павлин» (премьера прошла в Барселоне 17 июля

¹³ Каталонец по происхождению, сын мастера-краснодеревщика, Фонтаналс получил художественное образование в Барселоне. В 1912 году переехал вместе с семьей в Париж, но уже в 1914 году вернулся назад в Барселону, так как началась Первая мировая война [26, р. 22].

1922; премьера в Мадриде — 14 ноября 1922) за декорации отвечали двое — М. Фонтаналс и С. Бурманн, за костюмы — Фонтаналс. Это была масштабная стилизация индийской эстетики. В основу легла стихотворная пьеса Эдуардо Маркины, в которой были соединены два главных направления, которым следовал «Театро де Арте»: с одной стороны, — ориентальность в духе балетов Дягилева, с другой, — оммаж легендарным постановкам О. М. Люнье-По, оформленным А. де Тулуз-Лотреком («Глиняная повозка» и «Шакунтала») (Театр Эвр, 1895).

В пьесе рассказывается о несчастной женщине Аише, которую перестает узнавать ее возлюбленный принц Дели. Она отправляется в изгнание. Но у Аиши и у принца есть двое детей, вдали от которых матери трудно жить. Женщина просит у Мага, чтобы тот дал ей чудотворное средство, которое позволило бы ей видеть детей, и Маг превращает ее в Павлина из королевского сада. Конечно, Аише также хочется вернуть любовь принца Дели, который тем временем чахнет, умирает от неведомой тоски. Маг говорит, что чары спадают с принца, если он вспомнит имя своей забытой возлюбленной. В конце концов, на пороге смерти он вспоминает ее имя.

Испанский зритель был покорен сюжетом о всепобеждающей любви не меньше, чем декорациями. Автором истории была Мария Мартинес Сьерра, а работа Эдуардо Маркины заключалась в переложении текста на стихотворный лад [14, р. 338]. «Павлин» — нечто большее, чем просто пьеса, это начало Возрождения» [31, р. 3], — напишет восторженный рецензент. Роли распределились следующим образом: Аиша — Каталина Барсена, Принц Дели — Рамон Мартори / Хосе Креспо, Гран Визир — Рикардо де ла Вега.

Сохранилось большое количество фотографий и эскизов, по которым можно составить впечатление о декорациях спектакля. На одном из эскизов Фонтаналс создает образ «некоего-царства, некоего-государства» в сочных охристо-бордовых и синих тонах. Есть и другой эскиз — сияющий уже не золотистым, а серебряными и синими оттенками. Такими могли быть два занавеса с изображениями дворца Принца Дели и малого дворца Аиши. Стены внутренних покоев были обтянуты расписанными вручную тканями.

Помимо внутренних покоев, было представлено пространство сада, деревья, от которых расходились создающие визуальный ритм плоские ветки, вероятно, вырезанные из бумаги. Похожие можно встретить, например, в иллюстрациях Кая Нильсена, а также у Эрте. Растительный орнамент как бы оживал благодаря продуманному расположению веток в пространстве: вырастая из нескольких стволов, они взвивались снизу вверх, словно гирлянды.

Объединяющей для визуального ряда спектакля является многократно повторенная в различных масштабах овальная форма, заостренная сверху.

Этот мотив присутствует в костюмах, в декорациях и особенно в эскизах. Костюмы Служанок, к примеру, имеют авторский силуэт Поля Пуаре «абажур», вкупе с позой, которую принимают актрисы на фото, он полностью повторяет форму дворца [17, р. 297].

Все это достаточно далеко уходит от бакстовской «Шехеразады», хотя истоком фантазии видится именно этот спектакль, его атмосфера. Фонтаналс менее склонен к созданию образов, проникнутых эротизмом, нежели Бакст. Испанский художник ироничен. На фотографиях чувствуется зазор между пространством и актером: Служанки замерли в неестественных смиренных позах, усыпанная белыми перьями фигура Барсены–Павлина вызывает улыбку. Пространство сада подчеркнуто нереалистично в своей избыточности и двухмерности декораций. Если у Бакста экзотика привлекает мистикой, неразгаданностью, трагизмом, то у Фонтаналса все двойственно. Образ невинной, как бы испуганной птицы Аиши–Каталины Барсены, отличается от раскованной и веселой «змеиности» Зобеиды Флоры Реваль. Восток Фонтаналса и Мартинес Сьерры скорее гоцциевский — романтический, мелодраматический и ироничный, как фантастический Пекин «Турандот».

Испания после «Русских балетов»

Деятельность «Театро де Арте» представляла собой не «решительную и разрушительную» [23, р. 41] новацию, а осторожную, какая только и была возможна тогда в Испании. Своими приездами балеты продвигали вперед зрительское восприятие и подготавливали тем самым почву для местных реформаторов. «Театро де Арте» впервые в XX веке, вслед за «Русскими балетами», показал испанскому зрителю новый подход к жанру (сказки, пантомимы и другие жанры условного типа театра).

В 1921 году испанский философ, ценитель искусства и большой его знаток Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955) опубликовал статью, в которой размышлял о феномене «Русских балетов»¹⁴: «О “Русских балетах” много написано. Каждый из них встретил критику и заслужил дифирамбы. Однако, по-моему, не уделили внимания тому, чем их присутствие всколыхнуло нас. Едва ли есть хотя бы один их спектакль, который бы не вызвал у нас затруднений с оценкой. Мы начинаем подозревать, что ценность этого художественного предприятия — удача не совокупности творений, и даже не удача какого-то одного. Несмотря на то, что каждый из этих балетов по отдельности кажется нам неудачным, мы уходим из театра удовлетворенными (не то, что после испанских спектаклей). После просмотра драмы, комедии или оперы, как правило, мы выходим недовольными, хотя ни в чем не можем упрекнуть произведе-

¹⁴ В тот год они посетили Испанию в последний раз.

ние, которое только что посмотрели. В старом театре неудовлетворителен сам жанр, а в русских спектаклях [напротив] удачен их жанровый характер» [32, р. 3]. Неизвестно точно, видел ли автор этих строк постановки «Театро де Арте», но, то, что Мартинес Сьерра смотрел в ту же сторону — в сторону жанра — не вызывает сомнений.

Вопрос о том, удалось ли Мартинес Сьерре, сумевшему привлечь к работе достойных соратников (художников и композиторов), дотянуться до уровня великих дягилевских спектаклей, вряд ли может считаться открытым. Ривас Чериф в ироничном ключе предположил однажды, что труппа Мартинес Сьерра могла бы называться «Компания «Хочу, но Не могу»» (цит. по: [26, р. 41]). Восхищаясь «Русскими балетами», Сьерра мечтал создать театр, отвечавший этому идеалу. И сделал все, что можно, руководствуясь, тем не менее, только категорией эстетического, подчас игнорируя собственно театральное. Оценка Ривас Черифа, при всей хлесткости, не лишена объективности. И ему, критику своего предшественника, предстояло довести до логического финала начинание Мартинес Сьерры — завершить становление режиссерского театра в Испании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Схейен Ш. Сергей Дягилев «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2017. 484 с.
2. Пастори Ж.-П. Ренессанс Русского балета. М.: Paulsen, 2014. 152 с.
3. Losada M. Margarita Nelken, the Madrid press and the «Ballets Russes» // *Anales de la literatura española contemporánea*. 2013. Vol. 38. No. 3. P. 661–685.
4. Sastre J. A., Aznar Soler M. Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: ADE, 1999. 593 p.
5. Сологуб А. П. Испанские «театры-манифесты» 1920-х годов // *Театрон*. 2018. № 1. С. 23–31.
6. Будыка-Житкова О. К. Русская музыка на испанской сцене: премьеры балетов Стравинского в Мадриде // *Культурная жизнь Юга России*. 2010. № 4. С. 11–15.
7. Salazar A. Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios // *Revista musical Hispano-Americana*. 1916. 30 jun. P. 7–14.
8. Gual A. A propósito de los Ballets rusos. Impresiones // Gual A. *Teoría escénica*. Madrid; Barcelona: ADE, 2016. P. 231–233.
9. Sastre J. A. Martínez Sierra, Valle-Inclán y el «Teatro Artístico» de Benavente // *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 2018. Enero. P. 571–614.
10. Rodríguez-Moranta I. Hacia «un porvenir azul»: proyectos modernistas de Santiago Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra // *Journal of Hispanic Modernism*. № 3-4. P. 105–124.

11. *Guerra Arévalo M.* La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia europea: trabajo fin de máster. Madrid [Universidad Complutense], 2016. 75 p.
12. *Budwig A.* The evolution of Manuel de Falla's "The three-cornered hat" (1916-1920) // *Journal of Musicological Research*. 1984. № 5. P. 191-212.
13. *Torres C. E.* María Lejarraga y Manuel de Falla en busca de nuevas soluciones dramático musicales // *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Universidad de la Rioja; Servicio de publicaciones, 2014. P. 177–203.
14. *Jones J. R.* María Lejarraga de Martínez Sierra (1874–1974), libretista y letrista // *Berceo*. 2004. № 147. P. 55–95.
15. *Lloret Marín G.* Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás: tesis doctorado. Sevilla [Universidad de Sevilla], 2015. 46 p
16. *Cadenas J. J.* Notas teatrales // *ABC*. 1915. 27 nov. P. 19.
17. *Alba Nieva I. M.* Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926): tesis doctorado. Málaga [Universidad de Málaga], 2015. 418 p.
18. *Пуаре П.* Одевая эпоху. М.: Этерна, 2011. 446 с.
19. *Rivas Cherif C.* de Los bailes ruso // *España*. 1916. 1 jun. P. 10–11.
20. *Delgado F.* Su suplica imaginación // *Scherzo*. 2015. Dic. № 313. P. 72–76.
21. *Cabo Martínez R.* El teatro de Goy de Silva // *Lenguaje y textos*. 1995. № 6–7. P. 19–26.
22. *Ранкс О.* Поэтика условного театра в Испании первой трети XX века: Х. Бенавенте, М. де Унамуно, Х. Грау: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 2011. 26 с.
23. *Peral Vega E.* Pantomima y modernidad teatral. El Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra // *Scherzo*. 2015. Dic. № 313. P. 68–70.
24. Estrenos, inauguraciones y presentaciones // *La Época*. 1917. 8 abr. P. 3.
25. *Un Teatro de Arte en España 1917–1925*. Madrid: Esfinge, 1926. 199 p.
26. *Peralta Gilabert R.* Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007. 363 p.
27. *Gabaldon J. J.* Eslava. La princesa que se chupaba el dedo // *La Nación*. 1917. 15 dec. P. 11.
28. *Andrenio. [Gómez de Baquero E.]* Veladas teatrales // *La Época*. 1917. 8 abr. P. 1.
29. *Бенуа А.* Мои воспоминания: в 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 2. 744 с.
30. *Catalán García P.* Mignoni: Escenografías Para Martínez Sierra // *Acotaciones*. 2016. № 36. Enero–jun. P. 41–73.
31. *Marsillach A.* Triunfo de E. Marquina // *El Imparcial*. 1922. 27 jul. P. 3.
32. *Ortega y Gasset J.* Elogio del «Murciélago» I // *El Sol*. 1921. 6 nov. P. 3.

REFERENCES

1. Sxejen Sh. Sergej Dyagilev «Russkie sezony`» navsegda. М.: KoLibri, 2017. 484 с.

2. *Pastori Zh.* -P. *Renessans Russkogo baleta*. M. : Paulsen, 2014. 152 s.
3. *Losada M.* Margarita Nelken, the Madrid press and the «Ballets Russes» // *Anales de la literatura española contemporánea*. 2013. Vol. 38. No. 3. P. 661–685.
4. *Sastre J. A., Aznar Soler M.* Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891–1967). Madrid: ADE, 1999. 593 p.
5. *Sologub A. P.* Ispanskije «teatry`-manifesty`» 1920-x godov // *Teatron*. 2018. № 1. S. 23–31.
6. *Budy`ka-Zhitkova O. K.* Russkaya muzy`ka na ispanskoj scene: prem`ery` baletov Stravinskogo v Madride // *Kul`turnaya zhizn` Yuga Rossii*. 2010. № 4. S. 11–15.
7. *Salazar A.* Los bailes rusos. Disertaciones y soliloquios // *Revista musical Hispano-Americana*. 1916. 30 jun. R. 7–14.
8. *Gual A.* A propósito de los Ballets rusos. Impresiones // *Gual A. Teoría escénica*. Madrid; Barcelona: ADE, 2016. P. 231–233.
9. *Sastre J. A.* Martínez Sierra, Valle-Inclán y el «Teatro Artístico» de Benavente // *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 2018. Enero. P. 571–614.
10. *Rodríguez-Moranta I.* Hacia «un porvenir azul»: proyectos modernistas de Santiago Rusiñol y Gregorio Martínez Sierra // *Journal of Hispanic Modernism*. № 3-4. R. 105–124.
11. *Guerra Arévalo M.* La pantomima musical a principios del siglo XX en España: a la vanguardia europea: trabajo fin de máster. Madrid [Universidad Complutense], 2016. 75 p.
12. *Budwig A.* The evolution of Manuel de Falla's "The three-cornered hat" (1916-1920) // *Journal of Musicological Research*. 1984. № 5. R. 191-212.
13. *Torres C. E.* María Lejarraga y Manuel de Falla en busca de nuevas soluciones dramático musicales // *De literatura y música: estudios sobre María Martínez Sierra*. Logroño: Universidad de la Rioja; Servicio de publicaciones, 2014. R. 177–203.
14. *Jones J. R.* María Lejárraga de Martínez Sierra (1874–1974), libretista y letrista // *Berceo*. 2004. № 147. R. 55–95.
15. *Lloret Marín G.* Tendencias renovadoras del teatro español del primer tercio del siglo XX: José Francés y Tomás Borrás: tesis doctorado. Sevilla [Universidad de Sevilla], 2015. 46 p.
16. *Cadenas J. J.* Notas teatrales // *ABC*. 1915. 27 nov. P. 19.
17. *Alba Nieva I. M.* Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926): tesis doctorado. Málaga [Universidad de Málaga], 2015. 418 p.
18. *Puare P.* Odevaya e`poxu. M.: E`terna, 2011. 446 s.
19. *Rivas Cherif C.* de Los bailes ruso // *España*. 1916. 1 jun. P. 10–11.
20. *Delgado F.* Su suplica imaginación // *Sherzo*. 2015. Dic. № 313. P. 72–76.
21. *Cabo Martínez R.* El teatro de Goy de Silva // *Lenguaje y textos*. 1995. № 6–7. P. 19–26.
22. *Ranks O.* Poe`tika uslovnogo teatra v Ispanii pervoj treti XX veka: X. Benavente, M. de Unamuno, X. Grau: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. M. 2011. 26 c.

23. *Peral Vega E.* Pantomima y modernidad teatral. El Teatro de arte de Gregorio Martínez Sierra // Scherzo. 2015. Dic. № 313. P. 68–70.
24. Estrenos, inauguraciones y presentaciones // La Época. 1917. 8 abr. P. 3.
25. Un Teatro de Arte en España 1917–1925. Madrid: Esfinge, 1926. 199 r.
26. *Peralta Gilabert R.* Manuel Fontanals, escenógrafo. Teatro, cine y exilio. Madrid: Editorial Fundamentos, 2007. 363 r.
27. *Gabaldon J. J.* Eslava. La princesa que se chupaba el dedo // La Nación. 1917. 15 dec. P. 11.
28. *Andrenio.* [Gómez de Baquero E.] Veladas teatrales // La Época. 1917. 8 abr. P. 1.
29. *Benúa A.* Moi vospominaniya: v 2 t. M.: Nauka, 1980. T. 2. 744 s.
30. *Catalán García P.* Mignoni: Escenografías Para Martínez Sierra // Acotaciones. 2016. № 36. Enero–jun. R. 41–73.
31. *Marsillach A.* Triunfo de E. Marquina // El Imparcial. 1922. 27 jul. P. 3.
32. *Ortega y Gasset J.* Elogio del «Murciélago» I // El Sol. 1921. 6 nov. P. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сологуб А. П. — anna.asp23@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sologub A. P. — anna.asp23@gmail.com

УДК 7.072.3

ПСЕВДОНИМЫ В ПЕРИОДИКЕ КАК ВЕЯНИЕ ВРЕМЕНИ (на примере критического наследия С. Н. Худекова)

*Тихоненко С. В.*¹

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

В статье рассмотрена проблема псевдонимности балетной критики XIX века, проанализировано использование псевдонима «Х.» и связанные с ним проблемы идентификации авторства С. Н. Худекова. Представлены результаты сравнительного анализа авторского почерка Худекова и Скальковского в статьях, подписанных псевдонимами «Балетоман», «Старый балетоман», «Не балетоман».

Ключевые слова: Худеков, псевдонимы, «Балетоман», «Старый балетоман», «Не балетоман».

PSEUDONYMS IN PERIODICALS AS A TREND OF THE TIMES on the example of S. N. Khudekov's critical legacy

*Tikhonenko S. V.*¹

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

The article is devoted to the problem of pseudonymity of the ballet criticism of the 19th century, analyzes the use of the pseudonym «H.» and related problems of identification of authorship of SN Khudekov, a comparative analysis of the author's handwriting of Khudekov and Skalkovsky in articles under the pseudonyms «Balletomane», «Old balletomane», «Not a balletomane» is presented.

Keywords: Khudekov, pseudonyms, «Balletomane», «Old balletomane», «Not a balletomane».

Инкогнито или «псевдоподписи» многих корреспонденций, включая балетную критику Худекова, были чрезвычайно распространенным явлением XIX века. Когда проходит время, это превращается в настоящую «головную боль» для исследователей. Ведь отсюда напрямую проистекает проблема идентификации авторов статей. Когда публикация подписана реальной фа-

милией, то, как правило, не возникает вопросов о ее принадлежности. Однако в означенное время корреспонденты, в том числе и С. Н. Худеков, печатались в основном под псевдонимами (зачастую разными). Поэтому перед изучением и разбором балетных статей С. Н. Худекова встала задача авторизации бесспорно принадлежащих его перу. Для этого автору понадобилось провести отдельное исследование, включившее в себя большое количество периодических изданий за несколько десятилетий.

Причины, по которым театральные рецензенты и обозреватели (большая часть непрофессиональные художественные критики) не хотели подписываться своими именами, могли быть самыми разными. В «Энциклопедическом словаре псевдонимов» есть следующее тому объяснение: «Одни были вынуждены держать свое имя в тайне из боязни преследований; другие отказывались от своей фамилии из-за ее неблагозвучия; общественное положение третьих не позволяло им открыто выступать на литературном поприще. И начинающие, и знаменитые авторы прятались под псевдонимом, чтобы отвлечь от себя огонь критики. Иные придумывали себе псевдонимы потому, что это было модно, иные — из-за наличия однофамильцев, а некоторые — из желания мистифицировать читателей и заставить их ломать себе голову в догадках, кто скрывается под псевдонимом. Встречаются авторы, которые из скромности или равнодушия к славе не желали выставлять свое имя напоказ» [1, с. 7].

За пятьдесят лет творческой деятельности С. Н. Худеков опубликовал более 2000 статей разной тематики; он выступал как театральный обозреватель, балетный критик, фельетонист, журналист. Деятельность С. Н. Худекова как балетного критика охватывает период от 1860-х до 1910-х годов. За это время им было написано более 130 статей о балете. Подписывался Сергей Николаевич всегда по-разному: «С. Худеков», «С. Н. Х», «С. Х.», «Серёжа», «Серёжа (неизвестный)», «Х.», «Х-в», «Х-деков», «С. Х-ков», «С. Х-ов», «С. Н.», «Ха», «Жало», «Н-й», «Новый», «Жорж» и «Фигаро». Об этом сообщают основные словарно-справочные издания по псевдонимам [1; 2].

В 1860-е и в начале 1870-х годов под публикациями (преимущественно балетными) Худеков ставил свои инициалы («С. Х.», «С. Н.», «С. Н. Х.») или пользовался сокращенными вариантами имени и фамилии («С. Худеков», «С. Х-ков», «С. Н. -ов», «Х-ков», «С. Н. Х-ков» и др.). Инициалами «С. Н. Х.» чаще всего подписывались рецензии на балетные спектакли, а сокращениями «С. Х-ов» и «Х-ков» — критические статьи о драматическом театре. Фельетоны, рассказы сопровождалась подписью: «С. Худеков».

Начиная с середины 1870-х, появляются псевдонимы «Х.» и «Ха». Подпись «Х.» в большинстве стояла под балетно-критическими публикациями,

а «Ха» — под фельетонами. К «балетным» псевдонимам Худекова, кроме «С. Н. Х.» и «Х.», относятся, по-нашему мнению, также «Старый балетоман» и «Не балетоман»; к журналистским псевдонимам Худекова — «Серёжа» (в 1870-е), «Жало» (в 1880-е) и «Фигаро» (с 1890-х).

Подпись «Новый» возникает в 1880-х годах и существует в течение нескольких десятилетий. Статьи под этим псевдонимом всегда были рецензиями на драматические спектакли, но иногда эта подпись ставилась под публикациями, затрагивающими политические вопросы. В 1890-е годы подписи «С. Н. Х-ков» и «С. —ков» встречаются не только под балетными рецензиями, как в начале худековской деятельности, но и в статьях широкого круга тем.

Картина по псевдонимам, способная легко запутать исследователей, отнюдь не исключительна, а типична для статей авторов указанного времени. Не меньше сложностей вызывает и отсутствие подписей под статьями.

В процессе определения авторской причастности Худекова к тем или иным статьям нами были изучены публикации его «главной трибуны» — литературно-политической «Петербургской газеты» за первые сорок лет ее существования. Нами было обнаружено множество публикаций бесспорного авторства Худекова, то есть под его настоящей фамилией, а также под известными псевдонимами, указанными в «Словаре...» И. Масанова.

Особую сложность в установлении авторства вызывают статьи под псевдонимом «Старый балетоман», встречающемся на страницах петербургской и московской периодики с конца 1870-х до 1910-х годов. Данный псевдоним отсутствует в «Словаре...» Масанова. При этом в нем есть сведения о подписи «Балетоман», за которой, по Масанову, скрывался К. Скальковский [2].

Для поиска данных о «Старом балетомане» были просмотрены и другие источники: В. Красовская в своем фундаментальном труде по истории русского балетного театра пользовалась цитатами из статей «Старого балетомана», однако, указания или предположения, кто скрывался за этой подписью, в ее тексте (и ссылке) отсутствуют [3, с. 329; 332]. В «Дневниках директора Императорских театров», в тексте самого Теляковского статьи «Старого балетомана» упоминаются без расшифровки фамилии автора, хотя директор прекрасно знал Худекова и его «Петербургскую газету». Однако в комментариях редакторов «Дневников» и в списке имен указывается, что Худеков и «Старый балетоман» — это одно и то же лицо [4, с. 528]. Авторитетнейший московский балетовед Е. Я. Суриц в своей книге «Балет московского Большого театра во второй половине XIX века» приводит цитаты из рецензий «Старого балетомана» в московской газете «Русские ведомости», уточняя, что за этим псевдонимом скрывался именно С. Н. Худеков [5, с. 231; 240; 243]. К сожалению, эти утверждения не аргументируются и не подтверждаются доказатель-

ствами¹. Так, эта задача встала перед автором данной статьи, и для ее решения важно убедиться в том, что схожие псевдонимы («Старый балетоман» и «Балетоман»), действующие в одно время, представляют двух разных авторов, и в первую очередь исключить, что в качестве «Старого балетомана» мог выступать «Балетоман», то есть Скальковский.

Чтобы точно определить авторство Худекова или Скальковского, необходимо было изучить публикации, уверенно принадлежащими им. Это статьи Худекова из «Петербургского листка» и «Петербургской газеты», подписанные «С. Н. -ков», «С. Н. Х», «С. Х-ов», «С. Х.», «Ха», и статьи Скальковского из газет «Новое время» и «Музыкальный и театральный вестник», подписанные «Б.», «Балетоман», «С-кий».

В указанных публикациях заметен разный стиль написания. Тексты Худекова более художественны; тексты Скальковского более научны и техничны. Построение предложений у критиков различное: в описаниях выступлений, в оценках исполнения артистами танцев, в замечаниях, адресованных балетмейстеру, декораторам и другим театральным лицам. Худеков пишет сложными, длинными фразами, иногда выходящими на целый абзац. Скальковский пишет кратко, четко, простыми предложениями без особых украшений. У Худекова гораздо больше эмоций, переживаний, чем в критике Скальковского, ориентированной на констатацию фактов.

Есть еще одно заметное отличие между письмом Худекова и Скальковского. Последний в своих статьях весьма часто употребляет иностранные слова. Критик прибегает к ним, характеризуя пальцевую технику исполнительниц: «Пуанты составляют вообще сильную сторону таланта г-жи Вазем, и о ней нельзя сказать, как о некоторых танцовщицах, что это *les pointes d'asperges*» [6, с. 40]; «Балерина положительно рисует тут ногами тончайшие узоры кружев, и каких ещё — *pointes-a-l'aiguille!*» [6, с. 42]. Еще пример с подменной русских слов французскими: «...*piece de resistance**** балета составляет большое *pas de deux* г-жи Никитиной и Карсавина» [6, с. 103]. Из рецензий более позднего периода приводим цитату из газеты «Новое время» 1903 года: «...классические балеты наскучили публике и французский канкан, состоящий из *salut militaire***** — подымания перпендикулярно ног и *le grand ecart***** — растопыривания их горизонтально, слишком груб и пошл, почему сочинил особые танцы с пением, соединив па из того же канкана с па джиги, вальса и *sake-walk*» [6, с. 347].

В публикациях Худекова тоже можно столкнуться с использованием иностранных слов, но гораздо реже, чем у Скальковского, и, преимущественно,

¹ По словам учениц Наталии Лазаревны Дунаевой, именно она сделала открытие, что под «Старым балетоманом» скрывался Сергей Худеков, но, к сожалению, документальных подтверждений тому нет.

в хореографической терминологии и названии балетных номеров или танцевальных форм.

Различаются статьи Скальковского и Худекова и на лексико-фразеологическом уровне. В статьях Сергея Николаевича часто встречаются следующие словосочетания: «грациозность движения», «чарующее впечатление», «округленность поз», «осмысленность», «нега», «артистическая жилка», «старейшее, счастливейшее, удачнейшее хореографическое произведение», «поэтическое», «изящество манер», «прямые задачи искусства», «чистое искусство», «формы красоты», «наклонная плоскость», «эстетическое наслаждение» и т. д. У Скальковского, если и имеется что-то из того, что перечислено выше, то в малом количестве. В его речи гораздо меньше эпитетов, эмоций (как позитивных, так и негативных). В качестве похвалы он часто писал: так «недурно», «прилично», «очень хорошо». Нередко им употреблялись слова и словосочетания: «технические трудности», «пуанты» (сложные, мелкие и т. д.), «мимическое действие».

Для сравнения воспользуемся фрагментами рецензий критиков, опубликованных в периодической печати в 1880-е годы. Первый — отрывок из статьи, написанной Худековым (за подписью «Ха») в ответ на балет «Дочь фараона»: «Эта артистка (Анна Иогансон. — С. Т.), имеющая все данные для того, чтобы занять видное место в числе служительниц Терпсихоры. Вся хореографическая гамма проходит в одной из ее вариаций в *pas d'action*. Тут и пируэт на пуанте, тут и *jete en tournant*, тут и кабриоли, и антраша, и аттитюды с арабесками — и все это сотканное в одну непрерывную вариацию было исполнено с полной гармонией, не нарушая целостности впечатления. Ни одна из нот гаммы не была манкирована, а была точно отчеканена резцом большого художника, не позволяющего себе злоупотребить резкостью одной линии в ущерб художественного целого. Вообще, г-жа Иогансон — это звездочка, которой суждено ярко блеснуть на хореографическом горизонте» [7].

Обратим внимание на художественность языка автора, например на такое определение, как «хореографическая гамма». Все перечисленные элементы классического танца у Худекова не просто соединены в вариацию, а «сотканы с полной гармонией». Критик обращает внимание и на исполнительское мастерство артистки: сравнивает ее с искусным художником. Похвальные слова («звездочка, которой суждено ярко блеснуть на хореографическом горизонте») не раз высказываются Худековым в его публикациях в адрес танцовщиц.

Второй цитируемый отрывок принадлежит Скальковскому, опубликовавшему отзыв на исполнение Евгенией Соколовой роли Медоры в балете «Корсар»: «У г-жи Соколовой мало средств для выражения энергии. Мимика ее недостаточно выразительна, и сильные страсти она выражает довольно однообразным подергиванием бровей. Впрочем, местами г-жа Евг. Соколова

играла недурно. <...> И в остальных па г-жа Соколова свободно и отчетливо побеждала технические трудности; в пластике же и грации никто не отказывал нашей талантливой балерине» [8].

В каждом из отзывов похвала артисткам звучит по-разному: эмоционально — у Худекова; точно, четко, кратко — у Скальковского.

Теперь прочтем статью за подписью «Старый балетоман», опубликованную в «Петербургской газете» после премьеры «Щелкунчика» (1892): «Какое убожество фантазии! Какая нелепица в лицах! О смысле я уже и не говорю; он находится в безвестном отсутствии. Прелестная сказочка Гофмана искажена до неузнаваемости. Между всеми картинами нет никакого связующего звена. Каждая из них может быть поставлена самостоятельно или вынута из балета, без ущерба ходу действия. <...> Балет скользит по наклонной плоскости, потерявши почву и выезжая на каком-то хрупком и сладеньком “Щелкунчике”» [9]. Особая эмоциональность строк мало соответствует перу Скальковского. Также в этой статье обозначена важная тема, которая идет красной линией как раз через всю критику Худекова, — о сущности и значимости балетного искусства, путях его развития.

В 1904 году в «Петербургской газете» впервые появляются две статьи за подписью «Балетоман» [10; 11]. Обе были написаны в ответ на балеты «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». И в том, и другом спектакле в главной роли выступала любимица Худекова — Матильда Кшесинская. В тот год балерина достигла своего карьерного пика, максимального успеха. Большинство главных партий исполняла именно она, поэтому во многих статьях присутствовало описание тех спектаклей, где она солировала. Худеков очень ценил и уважал балерину. Именно ей на страницах «Петербургской газеты» «Старый балетоман» раздал огромное количество комплиментов: «Г-жа Кшесинская, создавши грациозный образ “Эсмеральды” в своем исполнении, т. е. в жестах, движениях и мимике с полным чувством меры, ...сумела отметить целый ряд художественных штрихов, доступных только истинному таланту» [12]. «Г-жа Кшесинская и достигла той законченности в исполнении, ...благодаря которой приобретает звание генеральши от Терпсихоры, т. е. прима-балерины. Все свои вариации на пуантах г-жа Кшесинская исполнила с присущей ей женственностью и все более и более приобретаемой ею плавностью и грациозностью в движениях» [13], — отзывался критик на исполнение партии Авроры в «Спящей красавице». Худеков был всегда щедр на похвалу Кшесинской.

«Балетоман» тоже хвалит знаменитую исполнительницу, но намного сдержаннее, чем «Старый балетоман». Приведем пример отзыва «Балетомана» на ту же партию Авроры годом позже: «Г-жа Кшесинская ...танцевала, как всегда, с увлечением и редким мастерством. ...Все, что исполняла бале-

рина, ...носило отпечаток безукоризненно законченного, отделанного, и все давалось ей легко» [11]. Итак, у «Старого балетомана» — эмоциональная и образная оценка (например, «генеральша от Терпсихоры»), а «Балетоман», что выдает в нем Скальковского, всего лишь констатирует факт.

Таким образом, с большой долей уверенности можно утверждать, что «Старый балетоман» — это не «Балетоман», то есть не Скальковский. Автор данного исследования склоняется к тому, что статьи «Старого балетомана», опубликованные в «Петербургской газете» и в других печатных периодических изданиях, действительно принадлежат Сергею Николаевичу Худекову.

Впервые статья (рецензия на балет «Дочь Фараона») «Старого балетомана» встречается в петербургском журнале «Музыкальный свет» в рубрике «Балетная хроника» в 1877 году [14]. С конца 1880-х годов в театральной рубрике «Петербургской газеты» выходят статьи в основном за двумя подписями — А. Плещеева и «Старого балетомана». Последняя статья «Старого балетомана» вышла 5 января 1904 года, и более в «Петербургской газете» эта подпись не появлялась. Однако начали выходить публикации под новым псевдонимом «Не балетоман». Этот псевдоним не упоминается в словаре Масанова. В балетоведческой литературе нет никаких предположений, кто мог за ним скрываться.

Поскольку автором данной статьи собирались многочисленные сведения балетных обозревателей — современников Худекова, то в их число попали и статьи «Не балетомана». Невозможно было не заметить невероятную схожесть стиля письма «Не балетомана» со стилем балетных рецензий, определенно принадлежащих Худекову. Это и особенность синтаксиса, и построение фраз, и художественность (эмоциональность) текстов, и, что самое важное, единство мыслей и взглядов. Наибольшее сходство между статьями «Старого балетомана» и «Не балетомана» обнаруживается в публикации от 16 октября 1906 года, автор которой практически слово в слово повторяет фразу из рецензии «Старого балетомана» от 28 октября 1902 года: *«Танцы та же музыка. Хореографическое искусство в способах своего проявления не богаче музыки, имеющей только семь нот; но и в распоряжении балетного артиста имеются также своего рода октавы, диезы, бемоли и проч. (курсив мой. — С. Т.). Незначительное число основных “нот” темпов, тем не менее, дает возможность создать массу сочетаний в танцах. От вкуса и таланта артиста зависит пользоваться небольшой хореографической гаммой, которая, однако, составляет неиссякаемый источник для создания постоянно новых танцевальных ритмов и комбинаций»* [15].

Для сравнения далее приводим выдержку из публикации 1906 года, подписанной уже другим псевдонимом: *«Хореографическое искусство в способах своего проявления не богаче музыки, имеющей только одну гамму из семи нот;*

но и в распоряжении одухотворенной балерины имеются также своего рода дизезы и бемоли (курсив мой. — С. Т.). Эти-то дизезы и бемоли отсутствуют в танцах г-жи Трефиловой...» [16].

Есть еще один пример. В «Петербургской газете» от 14 апреля 1903 года «Старый балетоман» написал: *«Благодаря изящной музыке, массе художественно поставленных танцев и замечательно красивым костюмам, где соблюдена полная гармония тонов, “Спящая красавица” долго еще будет оставаться одним из любимейших хореографических произведений»* [17] (курсив мой. — С. Т.). Спустя время, 10-го сентября 1907 года, в этой же газете появилась рецензия «Не балетомана», идентичная статье четырехлетней давности: *«“Спящая красавица”, излюбленный нашей публикой балет, благодаря изящной музыке, массе художественно поставленных танцев и замечательно красивым костюмам, где соблюдена полная гармония тонов, долго ещё будет оставаться одним из любимейших хореографических произведений»* [18] (курсив мой. — С. Т.).

Дословное сходство фрагментов этих публикаций является весомым аргументом в пользу гипотезы, что «Старый балетоман» и «Не балетоман» — это одно и то же лицо. Но что могло привести Худекова к смене псевдонима? И почему эта перемена коснулась не столько написания, сколько его значения? Новым именем Худеков словно отказывается от себя и своего прошлого опыта критика, от «Старого балетомана». Теперь автор статей как бы заявляет, что он — *не* балетоман. Хотя в действительности балетоманом Худеков оставался еще многие годы, продолжая рецензировать премьерные и текущие спектакли, а также работая над многотомной «Историей танцев». Что хотел сказать Сергей Николаевич своим новым псевдонимом?

Возможно, он этим хотел выразить свое отношение ко времени: усложнение, усовершенствование балетной техники, которого добились итальянские балерины, нанесло вред эстетике, особенно ценимой Сергеем Николаевичем, новым балетам, поставленным Мариусом Петипа на рубеже XIX–XX веков. На страницах «Петербургской газеты» он давал нелицеприятную оценку новым тенденциям, проявившимся на балетной сцене (к тому же, предоставляя возможность высказаться всем, кто разделял его точку зрения). Это возмущало и обижало известного балетмейстера. Но и после ухода Петипа из театра, по мнению Сергея Николаевича, очень переживающего за судьбу родного балета, перемены к лучшему не наступили. Возможно, именно поэтому на страницах «Петербургской газеты» в рубрике «Театральное эхо» подпись «Старый балетоман» сменилась на «Не балетоман». С другой стороны, заложенное в псевдоним отрицание «балетоманства» могло означать и желание старого Худекова подчеркнуть, что он давно уже профессионал балета, а не балетоман, как раньше.

Чтобы удостовериться в правильности предположений, автор данной статьи обратился за помощью к специалистам Центра по проведению судебных исследований АНО «Судебный эксперт» (Москва), выполнивших по его просьбе независимую профессиональную текстологическую экспертизу. Автором было передано Центру семь статей под псевдонимами «Старый балетоман», «Не балетоман» и «С. Х» с целью получить ответ на следующий вопрос: является ли автором статей, подписанных псевдонимами «Старый балетоман», «Не балетоман» и «С. Х», одно и то же лицо?

Исследование проводилось методами орфографического, пунктуационного, лексического, стилистического, синтаксического анализа; путем сравнения визуально-графического и дискурсивного уровней письменной речи выявлялись индивидуально-речевые особенности; выявлялись совпадающие и различающиеся индивидуально-речевые особенности в сопоставляемых текстах.

В результате в текстах были выявлены следующие существенные совпадения индивидуально-речевых особенностей на лексико-стилистическом, пунктуационном, синтаксическом и дискурсивном уровнях речи:

А. Совпадающие индивидуально-речевые особенности на лексико-стилистическом уровне:

- использование книжной (в том числе традиционно-поэтической), разговорной (и разговорно-сниженной) лексики, окказиональных выражений, фразеологизмов, трансформация фразеологизмов;
- отсутствие канцеляризмов;
- использование терминов и терминологических сочетаний (в том числе на иностранном языке), характерных для балетного искусства;
- использование прилагательных со значением интенсивности, частиц;
- использование кавычек для выделения слов и словосочетаний, употребляемых в условном значении, для выделения чужой речи, передачи иронического значения.

В. Совпадающие индивидуально-речевые особенности на синтаксическом и пунктуационном уровнях:

- использование вводных слов, служащих для оформления мыслей, выражающих большую или меньшую степень уверенности, различные чувства;
- использование вставных конструкций;
- использование стилистических фигур и тропов: анакозис, сравнение, аналогия, эпитазис, антипофора, антитеза (на лексическом и синтаксическом уровне), протазис, метафора, парцелляция, восклицательные предложения для выражения эмоций;

Было установлено, что для выражения смысла в текстах используется

большой набор разнообразных языковых средств, позволяющий отнести тексты к художественной публицистике; для сравниваемых текстов характерно использование распространенных предложений (нераспространенные практически отсутствуют).

Выявлено использование:

- средств экспрессивного синтаксиса (парцелированные конструкции, вопросно-ответные конструкции в монологической речи, цепочки номинативных предложений);

- двусоставных, так и односоставных предложений (среди односоставных предложений используются назывные для введения темы или микротемы, безличные, определенно-личные, неопределенно-личные предложения);

- как полных, так и неполных предложений (среди неполных предложений употребляются контекстуальные неполные предложения, парцелляты).

В сопоставленных текстах простые неосложненные предложения характерны для передачи эмоциональной речи; простые осложненные и сложные предложения — для повествовательной речи, рассуждений.

Сложные предложения осложнены однородными членами, обособленными определениями, обстоятельствами, вводными словами, сравнительными оборотами, приложениями. В предложениях ряд однородных членов включает не более трех компонентов. Среди сложных предложений преобладают сложноподчиненные и сложносочиненные предложения; бессоюзные сложные предложения употребляются единично.

В целом порядок слов в предложениях прямой; имеются случаи обратного порядка слов, который используется для придания речи выразительности, экспрессивности (сказуемое располагается в конце предложения, дополнение предшествует сказуемому, нарушение прямого порядка слов различными конструкциями). Порядок следования частей сложного предложения прямой.

В сложном синтаксическом целом преобладает цепная связь между предложениями, также используются элементы параллельной связи. В тексты включается чужая речь, которая передается в форме прямой речи, цитирования.

В целом в сопоставляемых текстах соблюдаются основные пунктуационные нормы. Знаки препинания используются для передачи экспрессивной речи: с помощью тире подчеркиваются, акцентируются значимые смысловые части предложения, выделяются противопоставляемые по смыслу части предложения. С помощью многоточия создается эмоциональная прерывистость речи. На экспрессивность речи указывают восклицательные предложения.

Совпадающие индивидуально-речевые особенности на дискурсивном уровне

Сопоставляемые тексты имеют единую коммуникативную направленность (критическая оценка балетной постановки, ее исполнителей и создателей).

В текстах реализован единый набор речевых тактик и интенций, среди которых: утрирование, сравнение / уподобление, оценка (экспрессивная, эстетическая, нормативная, утилитарная, положительная / отрицательная), апелляция к авторитету.

Сравниваемые тексты относятся к публицистическому стилю.

Специалисты после проведенной экспертизы пришли к следующему заключению:

1) Автором представленных на исследование статей с подписями «Старый балетоман», «Не балетоман» и «С. Х» является одно и то же лицо;

2) Статьи с подписями «Старый балетоман» и «Не балетоман» принадлежат одному автору;

3) Статьи с подписями «Старый балетоман» и «С. Х» принадлежат одному автору;

4) Статьи с подписями «Не балетоман» и «С. Х» принадлежат одному автору.

Исследование, проведенное в отношении С. Н. Худекова и его публикаций в разных изданиях под разными псевдонимами, привело к открытию прежде неизвестного его псевдонима («Не балетоман»), а также позволило подтвердить, что «Старый балетоман» — это Худеков, а не К. Скальковский («Балетоман»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Энциклопедический словарь псевдонимов / сост. С. Подсевакин. Воронеж: Научная книга, 2009. 351 с.
2. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М.: Всесоюзная книжная палата, 1960. Т. 4. 558 с.
3. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л., М.: Искусство, 1963. 552 с.
4. Теляковский В. А. Дневники директора императорских театров. 1901–1903. СПб.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 701 с.
5. Суриц Е. Я. Балет московского Большого театра во второй половине XIX века. М: Музиздат, 2012. 328 с.
6. Скальковский К. А. Статьи о балете, 1868–1905 // сост. М. А. Доммес. СПб.: Чистый лист, 2012. 574 с.
7. Ха. В воскресенье... // Петербургская газета. 1880. 19 ноября. № 318. С. 3.
8. Б. Бенефис г-жи Евг. Соколовой // Новое время. 1880, 2 (14) декабря. № 1712. С. 3.
9. Старый балетоман. Позвольте мне... // Петербургская газета. 1892. 10 декабря. № 340. С. 4.
10. Балетоман. Лебединое озеро // Петербургская газета. 1904. 19 января. № 18. С. 3.

11. *Балетоман*. Спящая красавица // Петербургская газета. 1904. 22 января. № 21. С. 5.
12. *Старый балетоман*. Балет // Петербургская газета. 1902. 18 ноября. № 317. С. 3.
13. *Старый балетоман*. Балет // Петербургская газета. 1903. 14 апреля. № 100. С. 3.
14. *Старый балетоман*. Балетная хроника // Музыкальный свет. 1877. 25 сентября. № 38. С. 448–449.
15. *Стар. балетоман*. Балет // Петербургская газета. 1902. 28 октября. № 286. С. 3.
16. *Не балетоман*. Ручей // Петербургская газета. 1906. 16 октября. № 283. С. 3.
17. *Старый балетоман*. Балет // Петербургская газета. 1903. 14 апреля. № 100. С. 3.
18. *Не балетоман*. Балет // Петербургская газета. 1907. 10 сентября. № 248. С. 3.

REFERENCES

1. E`nciklopedicheskij slovar` psevdonimov / sost. S. Podsevatkin. Voronezh: Nauchnaya kniga, 2009. 351 с.
2. *Masanov I. F. Slovar` psevdonimov russkix pisatelej, ucheny`x i obshhestvenny`x deyatelej*. M.: Vsesoyuznaya knizhnaya palata, 1960. T. 4. 558 s.
3. *Krasovskaya V. M. Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka*. L., M.: Iskusstvo, 1963. 552 s.
4. *Telyakovskij V. A. Dnevniky direktora imperatorskix teatrov. 1901–1903*. SPb.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2002. 701 s.
5. *Suricz E. Ya. Balet moskovskogo Bol`shogo teatra vo vtoroj polovine XIX veka*. M: Muzizdat, 2012. ... s.
6. *Skal`kovskij K. A. Stat`i o balete, 1868–1905* // sost. M. A. Dommess. SPb.: Chisty`j list, 2012. 574 s.
7. *Xa. V voskresen`e...* // Peterburgskaya gazeta. 1880. 19 noyabrya. № 318. S. 3.
8. *B. Benefis g-zhi Evg. Sokolovoj* // Novoe vremya. 1880, 2 (14) dekabrya. № 1712. S. 3.
9. *Stary`j baletoman. Pozvol`te mne...* // Peterburgskaya gazeta. 1892. 10 dekabrya. № 340. S. 4.
10. *Baletoman. Lebedinoe ozero* // Peterburgskaya gazeta. 1904. 19 yanvarya. № 18. S. 3.
11. *Baletoman. Spyashhaya krasavica* // Peterburgskaya gazeta. 1904. 22 yanvarya. № 21. S. 5.
12. *Stary`j baletoman. Balet* // Peterburgskaya gazeta. 1902. 18 noyabrya. № 317. S. 3.
13. *Stary`j baletoman. Balet* // Peterburgskaya gazeta. 1903. 14 aprelya. № 100. S. 3.
14. *Stary`j baletoman. Baletnaya xronika* // Muzy`kal`ny`j svet. 1877. 25 sentyabrya. № 38. S. 448–449.
15. *Star. baletoman. Balet* // Peterburgskaya gazeta. 1902. 28 oktyabrya. № 286. S. 3.
16. *Ne baletoman. Ruchej* // Peterburgskaya gazeta. 1906. 16 oktyabrya. № 283. S. 3.
17. *Stary`j baletoman. Balet* // Peterburgskaya gazeta. 1903. 14 aprelya. № 100. S. 3.
18. *Ne baletoman. Balet* // Peterburgskaya gazeta. 1907. 10 sentyabrya. № 248. S. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тихоненко С. В. — аспирант; snezhinka_17@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tikhonenko S. V. — Postgraduate Student; snezhinka_17@mail.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 782.91; 78.085.5

МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНО-РЕДАКТОРСКОЙ РАБОТЫ САЛЬВАТОРЕ ВИГАНО: МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ТРАГЕДИИ-БАЛЕТА «ВЕСТАЛКА»

*Безуглая Г. А.*¹

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

Статья посвящена рассмотрению музыки, составляющей сборную партитуру балета С. Вигано «Весталка». Вопросы музыкальной драматургии освещаются в контексте театрально-балетной традиции, предполагающей самостоятельную работу балетмейстера по подбору и составлению музыкальной композиции спектакля. Анализируется музыкальный текст композиции, выявляются источники, изучаются приемы музыкально-редакторской работы Вигано. Делается вывод о новаторских достижениях в области музыкальной драматургии: совершенствуя свои композиции, хореограф выработал систему оригинальных методов, ставших приметами авторского музыкального стиля. В спектаклях Вигано музыкальная драматургия служила воплощению авторского замысла и была теснейшим образом переплетена с танцевальным и драматическим содержанием хореодрамы.

Ключевые слова: Сальваторе Вигано, «Весталка», Дж. Россини, Г. Спонтини, хореодрама, музыка, музыка балета, музыкальная драматургия балета, танец, балет.

METHODS OF MUSICAL AND EDITORIAL WORK BY SALVATORE VIGANÒ: THE TRAGEDY-BALLET «LA VESTALE»

*Bezuglaya G. A.*¹

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

The article is devoted to the consideration of music, comprising the compiled score of S. Viganò's ballet «La Vestale». The issues of musical drama are highlighted in the context of the theatrical and ballet tradition, which involves the independent work of the choreographer in selection and adaptation of the music for the ballet. The musical text of the composition is analyzed, sources are identified, and techniques of Viganò's musical and editorial work are studied. The conclusion is done about innovative achievements in the field of musical drama: improving his compositions, the choreographer developed a system of original methods that became signs of his author's musical style. In the performances of Viganò, musical drama served to embody the author's intention and was intimately intertwined with the dance and dramatic content of the choreodrama.

Keywords: Salvatore Viganò, «La Vestale», G. Rossini, G. Spontini, choreodrama, music, ballet music, ballet musical drama, dance, ballet.

История балета сохранила немало свидетельств музыкальных достижений мастеров балета прошлого. В ряду выдающихся хореографов, проявивших свой талант в области музыки, особое место занимает гениальный создатель жанра хореодрамы Сальваторе Вигано (1769–1821) (см.: рис.).

Вигано родился в артистической и музыкальной семье. Его отец Онорато Вигано (1739–1811) был известным и успешным балетмейстером, мать Мария Эстер Вигано (урожденная Боккерини), сестра композитора Луиджи Боккерини (1743–1805), — талантливой танцовщицей и музыкантшей, дед Леопольдо Боккерини — контрабасистом и педагогом. Брат Сальваторе, балетмейстер Джулио Вигано, тоже владел композиторским ремеслом и нередко ставил балеты на собственную музыку.

Получая музыкальное образование под руководством своего дяди, Сальваторе рано проявил талант композитора: «В дополнение к танцам, он изучал музыку с особым успехом, и, будучи еще совсем юным, в возрасте десяти лет он занимался в Риме написанием интермедии для театра» [1, s. 24]. Первая театральная работа Вигано, опера-интермедия, получила название «Фарсетта, Доверчивая вдова». В последующие годы Сальваторе неоднократно писал музыку для постановок своего отца (например, для балета «Кефал и Прокри» (итал. «Cefalo e Procri»), поставленного Онорато Вигано в 1786 году) [2].

В дальнейшем в своей деятельности хореографа-постановщика Вигано широко применял свой композиторский дар. Исследователи творчества хореографа считают, что, по меньшей мере, десять из более чем сорока поставленных им балетных спектаклей содержат акты или отдельные номера его собственного сочинения [3; 4, s. 22]. Музыковед и журналист Анри

Прюньер, высоко оценивая авторский стиль Сальваторе Вигано, отмечал, что его музыка «...бесконечно превосходит музыку композиторов, с которыми он работал, например, Айблингера или Галленберга», что ей присущи «...утонченная гармоническая выразительность и мелодические идеи, чуждые тривиальности обычных балетных мелодий» [5].

Но, тем не менее, большую часть музыкальной деятельности Вигано составляла его работа в качестве редактора и аранжировщика. Балетмейстер создавал партитуры многих своих спектаклей в виде композиций из фрагментов театральных и симфонических произведений.

Как известно, адаптация музыки для формирования партитуры спектакля была родом балетмейстерской работы, типичным для европейской театральной практики XVIII–XIX столетий. Однако большая распространенность компилятивных партитур не всегда обеспечивала их высокий художественный уровень: «Разумеется, многое зависело от музыкальной грамотности, вкуса и таланта балетмейстера. Хореографы-ремесленники создавали причудливую смесь музыкальных отрывков, кое-как подогнанных к действию спектакля. Выдающиеся мастера умело и осторожно пользовались таким способом работы», — так характеризовала это явление В. Красовская [6, с. 24].

Благодаря музыкальному вкусу и таланту, а также мастерству аранжировщика и редактора Сальваторе Вигано добился высоких результатов в этой области. Музыкальные композиции, составленные художником, демонстрировали совершенное владение музыкальной драматургией: «Сам незаурядный композитор, он объединял в своих спектаклях произведения классической музыки, добиваясь, по словам современников, невиданных эффектов цельности» [6, с. 24].

В отличие от коллег, использовавших при составлении партитур преимущественно театральные сочинения, Вигано широко применял и образцы симфонической музыки.

Совместная работа с Л. Бетховеном над балетом «Творения Прометея» (1801) оказала серьезное влияние на формирование мировоззрения Вигано, став одним из «важнейших моментов творчества» [6, с. 141]. Однако впоследствии хореограф утратил интерес к сотрудничеству с композиторами-совре-

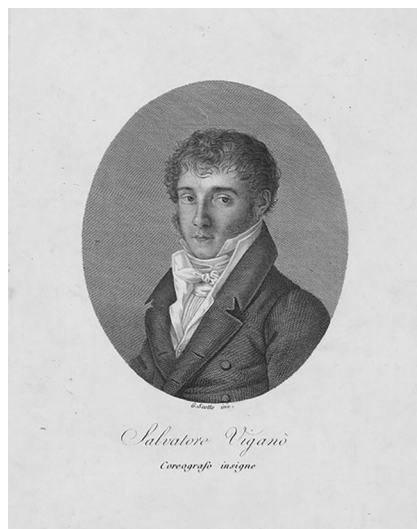


Рис. Портрет С. Вигано

менниками¹. Получив опыт общения с гениальным симфонистом, хореограф в дальнейшем «...предпочитал балетной музыке второстепенных композиторов готовую музыку симфоний и опер» [6, с. 141].

В эпоху, когда работа по подготовке музыки балета относилась к компетенции хореографа, ей уделялось большое внимание (в том числе и при оценке художественной стороны спектакля). Владение музыкальной стороной постановки высоко ценилось в профессиональном балетном сообществе. По мнению многих авторитетных мастеров танца, умение грамотно, логично и убедительно выстроить структуру сборной партитуры свидетельствовало о большом мастерстве постановщика. Для этого хореографу был необходим «изящный вкус», сочетающийся с практическими умениями из области музыкального искусства: «Балетмейстер, несведущий в музыке, будет плохо фразировать свои мелодии; он не способен будет проникнуть в их дух и характер; согласовывая движения танца с ритмом, он не сумеет проявить ту точность и тонкость слуха, которые здесь совершенно необходимы...» [7, с. 90–91].

Хореографы и знатоки балета оценивали достоинства компилятивных партитур по нескольким критериям:

- по проявлениям музыкального профессионализма и вкуса, т. е. по качеству выбранной музыки, корректности ее соединения и т. п. Например, Сен-Леон, отмечая органичность созданных Пьером Гарделем композиций, писал: «Арии, которые он заимствовал из шедевров Глюка, Гайдна, Моцарта, Чимарозы, Паизиелло и др., были превосходно связаны с теми, что были предоставлены ему Мегюлем, Керубини, Крейцером и др.» [4];

- по способности соединять музыку разных авторских стилей (например, старую и новую). В качестве примера приведем одобрительный отзыв Новерра о музыкальных компиляциях балетмейстера Жана-Бартелеми Лани², учителя Максимилиана Гарделя и Жана Доберваля: «Г-н Лани не только заставил исполнять старые мотивы с подлинным вкусом, но присоединил новые мотивы к старым операм и заменил простые однообразные напевы музыки Люлли музыкальными произведениями, полными выразительности и разнообразия» [8, с. 185];

- по соответствию сценическому замыслу и развертыванию сюжетной драматургии. Л. Блок в своем исследовании классического танца приводит цитату из рецензии о постановке спектакля «Доктор Фауст» (“Dr. Faustus”) 1724 года в Лондоне: «Всякое действие исполнялось под различную приятную музыку,

¹ Для новой постановки «Творений Прометея», осуществленной Вагано в Ла Скала в 1813 году, он подготовил композицию из произведений Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Дж. Вайля в собственной аранжировке, дополненную своей музыкой.

² При этом в общем и целом Новерр считал Лани малоталантливым балетмейстером.

так верно подобранную, что она точно выражала, что будет представлено» (цит. по: [9, с. 189]). Ценители творчества Сальваторе Вигано отмечали в его балетах «...идеальную адаптацию выбранных мелодий к представленным сюжетам» [5].

Самостоятельное формирование музыкальных композиций для готовящегося спектакля позволяло хореографу реализовывать собственное представление о форме и структуре балета, логике развития его драматургии. Вследствие этого некоторые хореографы, вопреки потенциальным возможностям сотрудничества с талантливым балетным композитором, предпочитали создавать партитуру балета самостоятельно, используя для этой цели широкий спектр театральной и симфонической музыки. И нередко музыку таких спектаклей отличал высокий профессионализм и отличный вкус.

Особенности хореодрам Вигано

В поисках новых выразительных средств Вигано создал новый тип драматического балета — «хореодраму». Такое название балетам Вигано дал его биограф Карло Риторни: «От пантомимы-драмы XVIII века с индивидуализированными персонажами и имитацией трагедийных жестов мы переходим, благодаря Вигано, к хореодраме, <...> где героями являются группы людей, массы, общество» [1, р. 20].

Балеты Вигано считались уникальными по стилю и по силе воздействия на публику. Хореограф стремился освободить балет от строгого следования принципу подражания природе, свойственного основоположникам действенного балета, сводящего профессиональный танец к простым пантомимическим действиям. Вигано активно использовал лексику профессионального театрального (т. е. насыщенного виртуозными движениями) танца, создавая танцевальные сцены и сценические эпизоды, в которых «комбинировал пантомиму и танец “во французском стиле”» [10, р. 5]. Он включал в постановки полноценные танцевальные номера и сцены, которые служили драматургическим целям постановки: «Он находил смыслы для введения танцев в соответствующие места [спектакля] и таким образом заставлял их внести свой вклад в изложение его историй. В его балетах вы не увидите в конце каждого акта сцену, без видимой причины заполненную танцорами» [3].

При этом балетмейстер активно применял художественный язык «действенного балета». Однако в отличие от Ж.-Ж. Новерра, Г. Анджолини и их последователей, использовавших в своих трагических спектаклях достаточно условный язык стилизованных жестов и поз, Вигано стремился к естественности и жизненности мимики и пантомимы, «...уйдя далеко вперед от базового словаря жестов, освоенных балетом этого времени» [10, р. 6].

Балетмейстер строил хореографию каждой сцены по планам, задавая каждой группе танцовщиков отдельный пластический ритм, соотнесенный

с ритмом музыки: «...все движения каждого лица, появлявшегося на сцене, от премьеров до статиста, все движения были разработаны на основании музыки и утверждены в мельчайших подробностях» [9, с. 235]. Соединяя группы участников, Вигано создавал «...грандиозное полотно, тщательно отработанное в деталях, с тонко выстроенной динамикой движений персонажей» [11, р. 56]. В сложной одушевленной картине, где слаженно и в точном соответствии с драматическим замыслом постановщика взаимодействовали солисты и группы кордебалета, раскрывалась картина «совершенных пропорций и гармонии между всеми частями», где сценическое действие развивалось в динамическом ритме многослойного взаимодействия музыки, пластических поз, виртуозных движений, пантомимы и мимики.

Музыкальные источники

При подборе музыки для балетов Вигано обращался к широкому кругу композиторов, авторов театральной и симфонической музыки. Имея обширные связи с венскими деятелями театра и музыки [12], хореограф получал в свое распоряжение издания многих музыкальных новинок. Не обладая непомерными амбициями в отношении собственного музыкального творчества, Вигано опирался на интонационный материал композиторов-симфонистов, подобных Гайдну и Бетховену, а также широко пользовался яркостью и образным богатством театральной музыки своего времени.

Изучение составных партитур балетов Вигано является непростой задачей в силу малой доступности и неполноты сохранившихся оркестровых голосов, хранящихся в архивах «Ла Скала». Однако решение этой проблемы облегчает наличие изданий клавирных и квартетных переложений музыки некоторых балетов итальянского хореографа, опубликованных издательством «Рикорди». В связи с большим успехом постановок Вигано были изданы отрывки из «Большого Прометея» (1813)³. Позже вышли клавирные переложения сцен из «Мирры», «Отелло», «Весталки», «Жанны д'Арк» и «Дидоны».

Изучение совокупности этих текстов позволяет получить представление о панораме музыкальных источников Вигано. Установление авторства всех составных частей партитур балетов Вигано является непростой задачей вслед-

³ Для публикации музыки нового «Прометея» издатель Рикорди отобрал шесть фрагментов, два из которых — авторства Л. Бетховена, один — Дж. Вайля. Авторы трех оставшихся номеров пока установить не удалось [13, р. 233].

ствие неполноты указаний имен композиторов⁴. Однако просвещенная публика, регулярно посещающая миланскую оперу в эту эпоху, могла на слух узнавать многие музыкальные произведения театральной и симфонической музыки, забытые или редко исполняемые сегодня. Так, например, в своих дневниках Джакомо Мейербер упоминает об услышанном им в партитуре балета Вигано «Отелло» фрагменте из кантаты Й. Гайдна «Ариадна на Наксосе»⁵.

«Весталка»

Уделим более пристальное внимание музыке балета-трагедии «Весталка» (“La Vestale”), как наиболее доступной для изучения благодаря сохранившимся подробным описаниям самой постановки⁶, а также и дошедшим до нас нотным материалам. Балет был поставлен в миланской «Ла Скала» 9 июня 1818 года и признан величайшим трагическим творением гениального Вигано⁷. Главную партию исполнила балерина Антония Пеллерини, равно успешно справившаяся с мимическими и виртуозно-танцевальными составляющими своей партии.

Вигано, как и его коллеги-современники, неоднократно обращался к сю-

⁴ Так, в клавирном издании музыки к «Жанне д’Арк» (1821) были представлены имена авторов лишь для отдельных номеров. И если в тексте 1-го акта указана авторская принадлежность музыки первого (Иоганн Каспар Айблингер), четвертого (Пьетро Джерерали), а также шестого — десятого номеров (шестой — Джованни Паизиелло, седьмой — Йозеф Гайдн, восьмой — Сальваторе Вигано, девятый и десятый — Ян Дюссек), то во 2-м акте упомянуто лишь одно имя Джоаккино Россини (в связи с номером 8). Установить авторскую принадлежность анонимных произведений, составляющих партитуру, пока не удалось [12].

⁵ «Публика, однако, вновь затребовала “Отелло”, несмотря на то, что эта постановка шла на протяжении всего Поста. Только чудесно скомпонованный 5-й акт (где Лихенталь очень метко представляет гайдновскую кантату “Ариадна на Наксосе”, со всеми ее речитативами), возвышенная игра Паллерини и Молинари в ролях Дездемоны и Отелло, <...> и особенно нежная и оригинальная фурлана (популярный танец из Триеста), исполненная учениками балетной школы в соответствующих костюмах, способствовали признанию балета ... публикой (несмотря на то, что он не произвел впечатление во время премьеры)» [14, p. 352].

⁶ В своих «Комментариях...» Риторни посвящает описанию этой трагедии-балету более двадцати страниц [1].

⁷ Дж. Мейербер упоминает об этой триумфальной премьере в своем дневнике: «“Ла Скала” никогда не испытывал такого фурора. Пока балет шел на сцене, Вигано каждый спектакль вызывали. Огромный театр заполнялся каждый вечер за час до начала, а в конце сезона энтузиазм был настолько велик, что они (организаторы) были вынуждены в новом сезоне <...> продлить показы балета еще один месяц. ...однажды вечером, когда Вигано вошел в ложу, чтобы посмотреть свою драму, публика узнала его и закричала, аплодируя: “Смотрите, это настоящий автор” (“Ecco il vero autore”). В последний вечер в “Ла Скала” на сцену высыпали поклонники, которые прочитали стихи в честь Вигано и Паллерини, а затем увенчали обоих» [14, p. 352].

жетам опер: «Отелло» Дж. Россини, «Весталки» Г. Спонтини. Однако трагедии-балеты Вигано, формально представляющие собой образцы «перевода» оперы «на танцевальный язык» [15, с. 94], обладали многими свойствами оригинальных авторских работ, отличающими их от подобных спектаклей.

Отличия «Весталки» Вигано от одноименной оперы Спонтини (поставленной в Париже в 1807 году, а в Италии, во Флоренции, — в 1817-м) довольно существенны. Во-первых, фрагменты музыки Спонтини составляют малую часть партитуры балета Вигано (три фрагмента). Во-вторых, в отличие от оперы, завершающейся счастливой развязкой с чудесным спасением героини⁸, финал у Вигано трагичен. Отдавшись любовному чувству, весталка Эмилия нарушает обет поддержания священного огня и подвергается мучительной казни через погребение заживо; Децио, безуспешно пытающийся спасти возлюбленную, умирает на могиле Эмилии.

Взятый за основу античный сюжет не повлиял на трактовку жеста, пантомимы и хореографии Вигано: стремление к реалистичности и «телесной правде» в подаче жеста и поз сочеталась в этом произведении с романтическим пафосом в отображении чувств и драматургических коллизий сюжета. По словам очевидцев, трагический исход сценического действия производил столь ошеломляющее воздействие на аудиторию, что по окончании спектакля зрители, вместо того, чтобы начать аплодировать, застывали в трагическом молчании [1].

Музыка

Музыкальный текст балета «Весталка» сохранился в публикациях избранных фрагментов в переложениях для клавира [17] и струнного квартета [18] и в виде рукописной партитуры⁹ спектакля, восстановленного Джулио Вигано, братом балетмейстера, в 1828 году в венецианском театре «Ла Фениче». Изучение текста партитуры и переложений, соотнесение их с либретто позволили идентифицировать большинство источников и выяснить, что партитура балета-трагедии была составлена из произведений Л. В. Бетховена, В. А. Моцарта, Г. Спонтини, Дж. Россини, Дж. Вайля, П. Лихтенталя и Ф. Кин-

⁸ Отметим, что попытки осуществить балетную версию оперы Спонтини, основанную на более точном следовании сюжету, с включением значительного объема заимствований музыкального текста Спонтини неоднократно предпринимались, к примеру, в 1830-е годы в неаполитанском театре «Сан Карло», предположительно, в постановке Пьера Гарделя [16, р. 30].

⁹ Находится в подлиннике в архиве Бостонского университета (Boston University's Howard Gottlieb Archival Research Centre), а также в виде фильмокопий в Нью-Йоркской публичной библиотеке (New York Public Library). Оркестровка была выполнена Николло Мирабелла, предположительно для постановки 1828 года.

ски, а также собственной музыки Вигано [16; 19]. Исследования Э. Терциан и Р. Дальмонте были дополнены Матильдой Эрц [3; 20], проследившей связи, образующиеся между разворачивающимися драматическим и танцевальным действиями и музыкой. Исследования показали, что при всей своей неполноте клавирное издание следует композиционной логике партитуры и представляет наиболее значительные по содержанию и драматургическому значению эпизоды трагедии-балета. Поэтому изучение текста балета, а также сравнение его с оригинальными версиями музыкальных произведений, вошедших в состав партитуры балета, позволяют получить достаточно полное представление о методах музыкальной работы Вигано.

Жанровая палитра музыки балета разнообразна. В партитуру включены: театральная музыка (оперные арии, дуэты и речитативы); музыка танца (контрданс, тарантелла, менуэт); музыка изобразительного характера (марши, процессии, фанфары, звукоизобразительность, передающая шум толпы и многолюдных празднеств); музыка действия, иллюстрирующая содержание пантомимических сцен (гнев весталок, сцена суда, сопротивление, бой и смерть Децио и т. д.); музыка, отображающая речевые интонации пантомимических монологов и диалогов; музыка, выражающая чувства и переживания героев.

Композиция и драма

Композиция спектакля ощущалась как гармоничная и уравновешенная вследствие искусного распределения эмоциональных и драматических моментов, а также больших зрелищных сцен. Происходящее на сцене привлекало внимание зрителей: эпизоды активного сценического движения сменялись лирическими сценами, монологами и пантомимическими диалогами главных героев, которым «аккомпанировала волшебная пронзительная музыка» [1, s. 215]. В большие массовые сцены была изобретательно вплетена хореография: в первом акте — в танцевальный эпизод 2-го акта “Ballabile al Banchetto in casa di Desio” (па-де-де «во французском духе» [10, p. 5] на музыку Кински), в 3-м акте — в сцену в храме Весты.

Ощущение классического равновесия создавалось также и благодаря «зеркальной симметрии» в противопоставлении 5-го акта 1-му. Великолепию, торжественности и монументальности картины спортивных состязаний в римском Колизее, с многолюдными процессиями, роскошью костюмов и сценографии, насыщенностью танца,¹⁰ соответствовала грандиозность трагического финала,

¹⁰ «Первая сцена этого балета представляет собой прекрасную картину. Показаны игры в честь победившего консула. С одной стороны виден ринг с боксерскими играми, с другой — метание диска, и в середине, в задней части огромной сцены, — рвущиеся к финишу колесницы, запряженные арабскими лошадьми» [14, p. 352].

в котором погибающему Децио сострадала огромная масса людей¹¹.

Музыкальная драматургия и связь с хореографией и пантомимой

Партитуры Вигано демонстрируют два типа изложения материала. Первый можно расценить как традиционный для музыки европейских балетов-пантомим первой четверти XIX столетия. Он характеризуется чередованием замкнутых музыкальных номеров, сопровождающих танцевальные эпизоды и мимические сцены. Эти номера представлены в партитурах как достаточно длинные и устойчивые в отношении фактуры и ритма. Им часто сопутствуют развернутые сцены с массовыми танцами. «Танцевальные номера, или такие последовательности сценического действия, как процессии или массовые движения, создают некоторую передышку в активном развертывании сюжета, имеют тенденцию быть более протяженными, с большим количеством повторов составляющих их частей и определенными замыкающими кадансами в конце (часто в форме расширенных полных каденций)» [20, р. 282].

Второй, изобретенный Вигано прием музыкального развертывания, можно охарактеризовать как «нанизывание» коротких разомкнутых построений, формирующих законченные «структуры-цепи»¹². Эти музыкальные структуры ритмически совмещаются с комбинациями движений и жестов и придают им интонационно-смысловое наполнение. Подобный способ реализации музыкальной формы преобладает в моментах напряженного движения (фрагменты мелодий, речитативов или фигураций сопровождают моменты стремительно развивающегося действия, подчеркивая его непрерывность) и применяется в монологах или пантомимических диалогах. «Вместо того, чтобы усилить эффект лоскутного одеяла, который могла бы производить аранжировка, сделанная “по случаю” [“ad hoc”], музыкальная редакция выполняет свою основную цель. Главная ее особенность — *непрерывное развертывание коротких номеров, чередующихся без пауз*. <...> Фрагменты-цепи здесь встречаются чрезвычайно короткие, особенно там, где нет танцеваль-

¹¹ «Кто может описать сцену, в которой перемешано так много фигур, и где сто лиц и жестов выражают одну только боль? Весталки либо воздевают руки к небу, либо опускают к земле; либо прячут лица. Дети, девочки в страхе и ужасе ... даже среди воинов, привыкших к резне, видны лица полные сострадания. Весь задний план сцены заполнен простыми людьми, которые самыми разными жестами и мимикой выражают чувства, соперничая в миг страдания и гибели» [1, р. 213].

¹² Термин предложен Р. Дальмонте [19, р. 178]. «Звенья цепи» — последовательность коротких музыкальных тем, мотивов, аккомпанирующих сценическому действию, пантомиме в драмах Вигано» [3]. Также об этом типе развертывания упоминает К. Ханзел [21, р. 262].

ных номеров», — отмечает Матильда Эрц [20, р. 282]¹³.

Применяемый Вигано метод формообразования раскрывал новые выразительные возможности музыкального тематизма, поскольку во многом был основан на повторении характерных интонационно-тематических элементов, предвосхищая тем самым последующие открытия оперной драматургии: «Вигано использовал повторяющиеся музыкальные темы... во многих своих миланских балетах, таким образом, предощущая эту тенденцию в театральной музыке последующей эпохи» [3]. Музыковед Клаудиа Чели прямо указывает на то, что подобные тематические элементы выполняли в музыкальных композициях Вигано функцию, аналогичную роли лейтмотивов [22, р. 372].

Прием «нанизывания» мотивов-звеньев, отображающих череду жестов и пантомимических движений, стал определяющим жанровым свойством музыки хореодром: «Подобные особенности отличают эту балетную музыку как жанр, поскольку они наиболее заметны там, где присутствует пантомима. Эта гибкая, податливая, речитативного склада музыка является ключевой особенностью итальянских балетов, начиная с Вигано и до самого конца столетия» [20, р. 258–259].

Редакционные изменения, аранжировка

Непрерывности драматургического развертывания служили композиторский талант хореографа, а также и его умения редактора-аранжировщика¹⁴. Эпизодов, самостоятельно сочиненных Вигано, в партитуре «Весталки» немного. Они невелики по объему и имеют связующий характер. Не повторяя тематизм и ритмический строй музыки, помещенной в соседних разделах, они, тем не менее, используют близкие интонационно-ритмические обороты, способствуя более цельному восприятию музыки в масштабах каждого акта. Так, эпизод в начале 3-го акта, иллюстрирующий монолог-размышление Эмилии («Эмилия готовится к исполнению обряда в храме Весты»), имеет характер инструментального речитатива (струнные и валторны) и заканчи-

¹³ Аналогичный принцип выстраивания материала демонстрируют и клавирные издания фрагментов из «Титанов», «Жанны д'Арк», «Дидоны». Например, в балете «Жанна д'Арк» череда коротких фрагментов (авторы музыки не установлены) отображает происходящее на сцене следующим образом: № 5, такты 1–10 — «...соло тромбона, сообщающее о появлении Черного рыцаря»; такты 11–22: «...фа-мажорный раздел, иллюстрирующий крики вызова, возмущения»; такты 23–35 — «...столкновение, бой»; такты 35–36 (№ 6) — «...момент, когда рыцарь касается Жанны. Он произносит предсказание и исчезает в темноте» [12].

¹⁴ Предполагается, что в работе над партитурой Вигано могли помогать, выполняя аранжировку некоторых ее частей, Пьетро Лихтенталь или Николя Мирабелла [20, р. 282].



Прим. Г. Фрагмент текста клавирного переложения музыки из «Весталки» С. Вигано¹⁵

вается на половинной каденции (см. прим.).

Согласующие свойства проявляет и оркестровка. В большинстве случаев она близка первоисточникам, но благодаря тому, что во многих фрагментах оперной музыки исполнение вокальных партий поручено кларнетам и флейтам [20, с. 273], звучание этих инструментов обретает особое значение, сходное по функции с лейттемами¹⁶.

Сравнение оригинальных источников (т. е. материалов заимствованной театральной и инструментальной музыки) со сценическими версиями, приведенными в издании балета, дает представление о том, что, komponуя фрагменты чужой музыки, Вигано в одних случаях переносил их в свою партитуру в неприкосновенности, в других — с внесением редакционных изменений. Так, в 1-м действии изменено окончание терцета из «Сороки-воровки» Россини: здесь применена цепь модуляций, уводящих в тональность, подготавливающую тональность следующего эпизода на музыку Вайля. Финальный раздел 3-го акта, иллюстрирующий сцену в храме Весты (музыка взята из одноименной оперы Спонтини), был расширен за счет повторения темы, иллю-

¹⁵ Авторы номеров С. Вигано и Дж. Россини (фрагмент дуэттино Дездемоны и Эмили из 1-го акта «Отелло» («Worrei, che il tuo pensiero»)).

¹⁶ Здесь уместно упомянуть об интересной тембровой находке Вигано, осуществленной в балете «Титаны» (1819), а именно: о применении клавицилиндра, изобретенного Эрнстом Хладни в 1799 году, — инструмента, имеющего стеклянный таинственный тембр, близкий к еще не изобретенной на тот момент челесте.

стрирующей смятение и гнев весталок, обнаруживших погасший священный огонь (26 тактов, начиная с *Allegro con forza*). В соответствии с развертыванием этапов сценического движения, трех «приливов и отливов волн эмоций» [22, р. 365], воплощенных в танце и пантомиме, этот раздел был повторен, в результате чего композиция, отражая драматический накал эмоций, обрела трехчастную репризную форму.

Трансформирован был и фрагмент увертюры из «Сороки-воровки», также вошедший в партитуру 3-го акта. За шестьдесятю девятью тактами оригинального россиниевского текста следуют модуляция в ми минор и эпизод в характере сцены-речитатива, сопутствующий мимическому диалогу Эмилии и Децио.

Стилевая драматургия и «говорящие арии»¹⁷

Еще один оригинальный композиционный прием, применяемый в музыкальных партитурах Вигано, заключался в особой подаче стилизованных элементов, включаемых в партитуру. Музыка определенных композиторов применялась на протяжении спектакля ситуативно. Так, для обрисовки характеров персонажей и передачи возвышенных чувств используются фрагменты произведений Моцарта и Бетховена, для танцевальных сцен — Кински и Лихтенталя. Музыка изобразительная или передающая действия взята преимущественно у Спонтини и Вайля. И особую значимость в контексте спектакля приобретает музыка Россини. Тематически связанные фрагменты россиниевских опер сопровождают встречи главных героев, обрисовывают развитие их чувств и отношений, выполняя тем самым, особую драматургическую роль: «Нельзя не заметить, что отрывки Россини отобраны для наиболее важных эпизодов, таких как «*innamoramento*» (зарождение любви) между Эмилией и Децио... В «Весталке» музыка Россини, по-видимому, зарезервирована для таких случаев, и музыкальный выбор уже играет роль индикатора драматического значения» [3].

Немаловажное смысловое значение здесь приобретал и исходный сюжетно-драматический контекст театральной музыки, заимствованной для балета-трагедии Вигано. В 1-м акте «Весталки» звучал терцет из 1-го акта «Сороки-воровки» Россини («*Oh Nume benefico*»). Заключительная часть того же терцета использовалась в эпизоде 4-го акта («Эмилия приговорена к смертной казни»). По сюжету оперы Россини главная героиня, тоже погруженная в любовные чувства, обвинена в преступлении и осуждена на смерть (но будет спасена, в отличие от Эмилии у Вигано). Нужно отметить, что премьера «Сороки-воровки»

¹⁷ Семантическому значению и роли оперных цитат в музыке балетов посвящена статья Г. Безуглой [23].

состоялась в Милане 31 мая 1817 года, то есть за год до премьеры «Весталки», и публике были хорошо знакомы и сюжет, и музыка этого произведения.

В 3-м акте музыка дуэтино Дездемоны и Эмилии из 1-го акта «Отелло» Россини (*“Worrei, che il tuo pensiero”*) (см.: рис.) сопровождает момент, когда Эмилия пребывает в смятении, разрываясь между долгом и любовным чувством к Децио. Музыка заставляет слушателя сопереживать героине; ее история ассоциируется с трагической историей Дездемоны¹⁸. Музыка из «Сороки-воровки» (Увертюра) аккомпанировала любовной сцене героев и в 3-м акте балета. Позднее, в тот момент, когда Эмилия падала без чувств и Децио подхватывал ее, он мимически обращался к ней под бетховенское *Andantino* из музыки к «Эгмонту»¹⁹, вызывая у просвещенного слушателя воспоминания о трогательном образе несчастной гётевской Клерхен.

Таким образом, в спектаклях Вигано музыкальная драматургия служила воплощению авторского замысла и была теснейшим образом переплетена с танцевальным и драматическим содержанием хореодрамы. Совершенствуя свои композиции, балетмейстер выработал систему оригинальных методов, ставших приметами авторского музыкального стиля.

Вдумчивая работа Вигано с музыкальными текстами вкупе с проработкой либретто начиналась задолго до осуществления репетиционного процесса. Каждый спектакль он готовил по несколько месяцев, подбирая и сочиняя музыку, не обращая внимания на установленные сроки, добиваясь тонкости и точности воплощения своего замысла. Большие сцены балетмейстер репетировал с оркестром, занимая одновременно более сотни участников — танцоров и музыкантов: «Стендаль живописует его нам в окружении восьмидесяти танцоров на сцене “Ла Скала” и оркестра из десяти музыкантов, сочиняющим, и беспощадно начинающим снова, каждое утро, репетировать новые десять тактов своего балета, которые, как ему кажется, недостаточно хороши» [5].

Результаты упорной работы и горения творческого гения Вигано впечатляли необычайно. Стендаль сравнивал трагедии великого хореографа с шекспировскими²⁰, А. Прюньер называл его балеты «изумительным зрелищем», «идеальным союзом пантомимы и танца в драматическом действии, ведомом

¹⁸ Премьера «Отелло» Дж. Россини прошла в 1816 году в Неаполе.

¹⁹ У Бетховена в оригинале — *Allegretto* (Музыка к драме «Эгмонт», ор. 84, *Zwischenaktmusik* III, начиная с 5-го такта).

²⁰ «Я видел в Лондоне Кина в “Отелло” и “Ричарде III”; я подумал тогда, что театр не может дать более острых ощущений; но лучшая трагедия Шекспира не производит на меня и половины того впечатления, что балет Вигано. Это гений, который унесет свое искусство с собой, и на которого ничто во Франции не походит» (цит. по: [24, с. 55]).

музыкой» [5]. Левинсон писал об обретении «высшей и синтетической формы театральности» [24, с. 69].

Балеты миланского периода творчества Вигано стали примером уникального соединения средств музыки, драмы и хореографии, где каждой из составляющих созидаемого единства балетмейстер придавал особую, специально для этого найденную форму. Опередив тенденции композиторского творчества балете, высокохудожественные результаты музыкальной работы Вигано оказали влияние на методы его коллег-современников: Гаэтано Джойя, Пьера Гарделя, Сальваторе и Филиппо Тальони²¹. Успех новаторских балетов Вигано был столь резонансным в театральном искусстве Италии, что волна подражаний великому балетмейстеру охватила ее театральные сцены в последующие десятилетия. И нет никакого сомнения в том, что многие методы его музыкальной драматургии получили развитие также и в композиторском театральном творчестве.

И в этой связи, вероятно, настает время, когда становится необходимым пересмотреть сложившуюся в отечественном балетоведении и музыкознании систему взглядов на традицию сборных партитур, как представляющую лишь исторический интерес. Не обладая в полной мере свойствами подлинных музыкальных произведений, составные партитуры представляли собой важный компонент синтетического содержания балетных произведений, и, конечно, они представляют интерес, как раскрывающие секреты творческой музыкальной лаборатории балетного искусства, для изучения в этом контексте. Изучение музыкальных новаций, заключенных в сборных партитурах хореодрамы, помогает уяснить источник тех качественных изменений, что произошли в музыкальном театре во второй половине XIX столетия, а также оценить степень воздействия художественных идей, воплощенных в музыкальном творчестве хореографов, на композиторское творчество.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ritorni C.* Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e delle coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano. Milano: Guglielmini e Radaelli, 1838. 413 p.
2. *Derra De Moroda F., Woitas M.* Viganò Salvatore. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=vigano&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата обращения: 25.04.2020).

²¹ М. Эрц указывает на то, что аналогичными свойствами обладают партитуры таких балетов, как «La Nioba» («Ла Скала», 1816) Гаэтано Джойи на сборную музыку из произведений Карлини и Галленберга, и других, «Sesastri» («Ла Скала», 1824) Сальваторе Тальони на музыку Карлини и др. [20, с. 282].

3. Ertz M. A. Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context. PHd Dissertation. University of Oregon Graduate School, 2010. 627 p. URL: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (дата обращения: 30.06.2018).
4. *Saint-Léon A.* La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse / par Arthur Saint-Léon, Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, Paris. 1852. 40 s. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (дата обращения: 06.05.2019).
5. *Prunières H.* Salvatore Viganò. / Le Ballet au XIX Siècle // La Revue Musicale, 3/2 (December 1921). Paris: Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921. P. 71–94. (167–190). URL: <https://archive.org/details/leballetau19esi00pariuoft/page/94/mode/2up> (дата обращения: 27.03.2020).
6. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм. Л.: Искусство, 1983. 432 с.
7. Компан III. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства: С критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам / Пер. с фр. М.: Унив. тип. у В. Острокова, 1790. 437 с.
8. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / пер. А. А. Гвоздевой, примеч. И. ст. И. И. Соллертинского. Л.: Academia, 1927. 316 с.
9. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
10. Poesio G. Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture // Historical Dance. 1998. Vol. 3. No 5. P. 3–8.
11. Onesti S. Un ballo senza ballo. Salvatore Viganò e il coreodramma / Il Castello di Elsinore // Semestrale di teatro. 2020. No. 81(1). P. 49–60.
12. Rizzuti A. Viganò's 'Giovanna d'Arco' and Manzoni's 'March 1821' in the Storm of 1821 Italy // Music & Letters. 2005. Vol. 86. No. 2 (May). Oxford University Press. P. 186–201. URL: <http://www.jstor.org/stable/3526534> (дата обращения: 01.04.2020).
13. Smart M. A. Prometheus and his Creatures in Vienna and Milan // The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism / Ed. By Mathew N., Walton B. New York: Cambridge University Press, 2013. 384 p.
14. Meyerbeer G. The Diaries of Giacomo Meyerbeer: 1791–1839 / Ed. by R. I. Letelier. London: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1999. 578 p.
15. Груцынова А. П. Романтический балет. М: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2009. 96 с.
16. Terzian E. Salvatore Viganò: His Ballets at the Teatro La Scala (1811–1821). University of California, Riverside. 1986. 218 p.
17. La Vestale. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro Alla Scala

- Dal Sig.r Salvatore Viganó. Ridotto per Cembalo solo. Dall'Editore Dedicato a Eleonora de Seyfert. Milano: Ricordi, 1818. 47 p.
18. *La Vestale*. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala dal signor Salvatore Viganò Ridotto a quartetto per due violini, viola e violoncello, ed allo stesso impareggiabile coreografo dedicato da Alberico Vitali". Milano: Ricordi, 1819. 4 (27; 27; 25; 23) parti. p. 102.
 19. *Dalmonte R.* 'Une écriture corporelle': la musica e la danza // *Il sogno del coreodramma*. Salvatore Viganò poeta muto / Ed. E. Raimondi. Bologna: Il Mulino, 1984. 379 p.
 20. *Ertz M. A.* Revisiting Viganò's *La Vestale* with the manuscript musical score // *Ritorno a Viganò* a cura di J. Sasportes, P. Veroli. Aracne: Danza da leggere. 2017. 1 Febbraio. P. 255–287.
 21. *Hansell K. K.* Theatrical Ballet and Italian Opera // *Opera on Stage. The History of Italian Opera. Part II: Systems* / Ed. L. Bianconi, G. Pestelli. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 432 p.
 22. *Celi C.* *La Vestale*, ballo tragico de Salvatore Viganò Un montage en fondu entre l'ancien et le romantique // *Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760–1830)*. Le dix-huitième siècle, n° 24. Classiques Garnier, 2018. 363–373.
 23. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants» // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2018. 5(58) С. 6–17.
 24. *Левинсон А.* Мастера балета. Очерки истории и теории танца. СПб: Издание Н. В. Соловьева, 1914. 135 с.

REFERENCES

1. *Ritorni S.* *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Viganò e delle coreografia e de' corepei scritti da Carlo Ritorni reggiano*. Milano: Guglielmini e Radaelli, 1838. 413 r.
2. *Derra De Moroda F., Woitas M.* Viganò Salvatore. Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=vigano&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (data obrashheniya: 25.04.2020).
3. *Ertz M. A.* Nineteenth-Century Italian ballet Music before National Unification: Sources, Style and Context. PHd Dissertation. University of Oregon Graduate School, 2010. 627 p. URL: https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/11296/Ertz_Matilda_Ann_Butkas_phd2010su.pdf?sequence=1 (data obrashheniya: 30.06.2018).
4. *Saint-Léon A.* *La sténographie, ou L'art d'écrire promptement la danse* / par Arthur Saint-Léon, Chez l'Auteur et chez Brandus & Cie, Paris. 1852. 40 s. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007/f112.image.texteImage> (data obrashheniya: 06.05.2019).

5. *Prunières H. Salvatore Viganò. / Le Ballet au XIX Siècle // La Revue Musicale, 3/2 (December 1921). Paris: Éditions de la Nouvelle Revue française, 1921. R. 71–94. (167–190). URL: <https://archive.org/details/leballetau19esi00pariuoft/page/94/mode/2up> (data obrashheniya: 27.03.2020).*
6. *Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii. Preromantizm. L.: Iskusstvo, 1983. 432 s.*
7. *Kompan Sh. Tanczoval`ny`j slovar`, sodержashhij v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tanceval`nogo iskusstva s kriticheskimi razmy`shleniyami i lyubopy`tny`mi anekdotami, otnosyashhimisya k drevnim i novy`m tanczam. M.: Tipografiya u Okorokova, 1790. 438 s.*
8. *Noverr Zh. Zh. Pis`ma o tance / per. A. A. Gvozdevoj, primech. i st. I. I. Sollertinskogo. L.: Academia, 1927. 316 s.*
9. *Blok L. D. Klassicheskij tanecz. Istoriya i sovremennost`. M.: Iskusstvo, 1987. 556 s.*
10. *Poesio G. Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture // Historical Dance. 1998. Vol. 3. No 5. P. 3–8.*
11. *Onesti S. Un ballo senza ballo. Salvatore Viganò e il coreodramma / Il Castello di Elsinore // Semestrale di teatro. 2020. No. 81(1). P. 49–60.*
12. *Rizzuti A. Viganò's 'Giovanna d'Arco' and Manzoni's 'March 1821' in the Storm of 1821 Italy // Music & Letters. 2005. Vol. 86. No. 2 (May). Oxford University Press. P. 186–201. URL: <http://www.jstor.org/stable/3526534> (data obrashheniya: 01.04.2020).*
13. *Smart M. A. Prometheus and his Creatures in Vienna and Milan // The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism / Ed. By Mathew N., Walton B. New York: Cambridge University Press, 2013. 384 p.*
14. *Meyerbeer G. The Diaries of Giacomo Meyerbeer: 1791–1839 / Ed. by R. I. Letelier. London: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1999. 578 p.*
15. *Grucynova A. P. Romanticheskij balet. M: Mos. gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo, 2009. 96 s.*
16. *Terzian E. Salvatore Viganò: His Ballets at the Teatro La Scala (1811–1821). University of California, Riverside. 1986. 218 p.*
17. *La Vestale. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro Alla Scala Dal Sig.r Salvatore Viganó. Ridotto per Cembalo solo. Dall'Editore Dedicato a Eleonora de Seyfert. Milano: Ricordi, 1818. 47 p.*
18. *La Vestale. Gran Ballo Tragico. Inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala dal signor Salvatore Viganò Ridotto a quartetto per due violini, viola e violoncello, ed allo stesso impareggiabile coreografo dedicato da Alberico Vitali". Milano: Ricordi, 1819. 4 (27; 27; 25; 23) parti. P. 102.*
19. *Dalmonte R. 'Une écriture corporelle': la musica e la danza // Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò poeta muto / Ed. E. Raimondi. Bologna: Il Mulino, 1984. 379 p.*
20. *Ertz M. A. Revisiting Viganò's La Vestale with the manuscript musical score // Ritorno a Viganò a cura di J. Sasportes, P. Veroli. Aracne: Danza da leggere. 2017. 1 Febbraio. P. 255–287.*

21. *Hansell K. K.* Theatrical Ballet and Italian Opera // Opera on Stage. The History of Italian Opera. Part II: Systems / Ed. L. Bianconi, G. Pestelli. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 432 p.
22. *Celi C.* La Vestale, ballo tragico de Salvatore Viganò Un montage en fondu entre l'ancien et le romantique // Les Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760–1830). Le dix-huitième siècle, n° 24. Classiques Garnier, 2018. 363–373.
23. О драматургической роли цитат в музыке балетов первой половины XIX века: «Airs parlants» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. 5(58) S. 6–17.
24. *Levinson A.* Mastera baleta. Ocherki istorii i teorii tancza. SPb: Izdanie N. V. Solov`eva, 1914. 135 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 372.8

ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ УРОКА ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА «НА СЕРЕДИНЕ»: ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АНДРЕЯ ЛОПУХОВА

*Васильева А. Л.*¹

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

Статья посвящена изучению педагогического наследия известного мастера характерного танца Андрея Васильевича Лопухова. В поле зрения — неизвестная ранее рукопись по методике характерного танца. Автор статьи кратко прослеживает творческую и педагогическую деятельность Лопухова и комментирует его лекцию с точки зрения современной методики преподавания.

Ключевые слова: характерный танец, А. В. Лопухов, методика преподавания характерного танца, упражнения на середине, этюды.

THE CONCEPT OF THE CHARACTER DANCE LESSON IN THE CENTER: PEDAGOGICAL HERITAGE OF ANDREY LOPUHOV

*Vasileva A. L.*¹

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

The article is devoted to the study of pedagogical heritage of famous master of character dance Andrey Lopuhov. Within its scope is an unknown manuscript about character dance teaching methodology. The author of the article briefly describes Lopuhov's artistic and pedagogical activity and comments on his lecture from the point of view of modern teaching method.

Keywords: character dance, A. V. Lopuhov, character dance teaching methodology, exercises in the center, etudes.

В архиве Нины Михайловны Стуколкиной и Алексея Леонидовича Андреева нами была обнаружена тетрадь под заголовком «Урок методики характерного танца. Читает А. В. Лопухов». Текст представляет собой конспект лекции по методике преподавания характерного танца. К сожалению, рукопись не удалось атрибутировать. Ясно только, что она не принадлежит руке Стуколкиной или Андреева. Также не удалось узнать, каким образом эта тетрадь попала в личный архив известных характерных танцовщиков. Известно, что в 1940-41 годах А. Л. Андреев учился у Лопухова на балетмейстерских курсах в Ленинградском хореографическом техникуме, и, вероятно, этими годами можно датировать находку.

Андрей Васильевич Лопухов — видный мастер характерного танца, основоположник методики его преподавания. Педагогическая деятельность Лопухова в области характерного танца сопоставима с той ролью, которую сыграла Агриппина Яковлевна Ваганова в становлении методики классического танца.

Андрей Лопухов принадлежал к известной балетной династии Лопуховых. Окончив в 1916 году Петроградское театральное училище, он танцевал на сцене Мариинского театра¹ до 1945 года. Диапазон его характерного репертуара был велик: от испанских и салонных танцев балетов классического наследия до лезгинки и половца в постановках Фокина. Как танцовщик Лопухов отличался элегантной манерой и академическим стилем исполнения: «...любое характерное соло старых балетов у Лопухова становилось апофеозом изящества блеска, сосредоточивало на нем внимание великолепием почти неуловимых пластических перемен, безукоризненностью жестов и поз» [1, с. 143].

В балетах советского периода он стал первым исполнителем таких партий как Нурали, Меркуцио, Баск. И снова его репертуар разнообразен — это и кубанская пляска в «Светлом ручье», и горская лезгинка в «Партизанских днях».

С 1927 года Андрей Васильевич стал вести класс характерного танца в Хореографическом училище². В конце 30-х годов его учеником был Алексей Андреев. В этот период Лопухов — ведущий солист театра, и на уроках он исполнял движения в полную силу. По воспоминаниям Андреева, «показывая сложные этюды, Андрей Васильевич увлекался, танцевал сам... Мы старались как могли: лезли из кожи вон, налегали, нажимали, откалывали па в быстром темпе и в полную силу...» [2, с. 134]. Ученики даже сложили стихи:

¹ С 1920 года — Государственный академический театр оперы и балета (ГАТОБ), с 1935-го — Ленинградский академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова.

² Ленинградское государственное хореографическое училище. С 1928 года — Ленинградский хореографический техникум (ЛГХТ).

*С характерных не уйдешь,
Ног с собой не унесешь.
От такой науки, да, да, науки
Обречена вся жизнь на муки! [2, с. 134].*

Педагог сумел заинтересовать учеников: «...уроки оказали свое воздействие. Характерный танец увлекал нас. Нравился его эмоциональный накал, динамика, красочный национальный колорит» [2, с. 135].

Педагогическая деятельность Лопухова пришлась на тот период, когда в стране возникла необходимость создания науки о танце — требовалось систематизировать и научно изложить методические основы хореографического образования. Первым шагом в этом направлении стало издание в 1934 году «Основ классического танца» А. Я. Вагановой. Можно сказать, что наравне с Вагановой Лопухов стал одним из педагогов, которые заложили «первые камни научно-педагогического освоения искусства танца» [3, с. 6]. В 1933/34 учебном году в техникуме открывается педагогическое отделение, и Лопухов начинает вести курс методики характерного танца. В 1936 году ЛГХТ издает первый сборник учебных программ, в который включили программу по характерному танцу, составленную А. В. Ширяевым, и программу по методике преподавания характерного танца, автором которой стал А. В. Лопухов.

В 1939 году Андрей Васильевич в сотрудничестве с Александром Ширяевым и Александром Бочаровым подготовил к изданию учебник «Основы характерного танца», в котором впервые были изложены система движений дисциплины, а также методические рекомендации по их исполнению. Лопухов имел большой разнохарактерный танцевальный опыт, это позволило ему ввести в учебник элементы хорошо известных ему на практике танцев. Так, например, в пособии появились скачки из танца басков из балета «Пламя Парижа», *pas de bougée* из фанданго из «Дон Кихота», элементы горской лезгинки.

Данная рукопись не является фрагментом книги «Основы характерного танца», а представляет собой оригинальный текст, который может служить дополнением к заключительному параграфу, в котором даются рекомендации «по организации этюдной работы».

УРОК МЕТОДИКИ ХАРАКТЕРНОГО ТАНЦА. ЧИТАЕТ А. В. ЛОПУХОВ³

Урок на «середине» строится на тех же принципах, на которых строится урок у палки, т. е. на принципах увеличения масштабности движений, — на увеличении их трудности, на чередовании движений одного с движениями

³ Авторский текст представлен без каких-либо изменений и правок.

другого характера и т. д. Урок на «середине» составляется из тренировочных упражнений и этюдов. Этюд, это есть сценический этюд танцевального порядка, но и тренировочным упражнениям на «середине» придается сценическая танцевальная форма. Эта сценическая форма создается путем включения в упражнения движений корпуса, головы и рук, того или иного характера и рисунка, путем выразительной, осмысленной передачи движений, путем выключения механичности в танце, присущей экзерсису.

После утомительного экзерсиса «у палки» — экзерсиса построенного главным образом для тренировки ног, полезно будет «на середине», в первом же упражнении включить в работу корпус, голову и руки.

Port de bras — термин, который применяется для определения манеры держания рук, но мы им пользуемся и тогда, когда говорим также о положениях и корпуса и головы. Итак, первое упражнение «на середине» — это различные виды port de bras. Port de bras простейшего вида состоит из поворотов и наклонов корпуса и головы с сопровождающими их движениями рук. Ноги находятся все время в исходном положении. Такого рода упражнения проделываются при начальных занятиях «на середине», идя в дальнейшем от небольшой их трудности к большей. Увеличение трудности заключается в включении в работу ног plié и relevé в различных положениях при более разнообразных и сложных положениях рук, корпуса и головы. Всему упражнению, наконец (когда ноги проделывают танцевальные движения), придается танцевальный характер. Так из тренировочного упражнения вырастает в дальнейшем танцевальный этюд, в котором (я имею в виду данный случай) основную роль будут выполнять корпус, голова и руки. Учитывая начало урока «на середине» нужно делать это упражнение медленно, плавно и широко. А танцевальные движения для ног удобнее всего строить на pas de basque и balancé, и вальса и т. п.

После такого рода упражнений можно вновь приняться за упражнения, построенные, в основном, на работе ног. В начале, на первом году обучения, сюда включаются некоторые упражнения из экзерсиса, опять-таки с придачей им сценической, танцевальной формы. К примеру, некоторые виды battement tendu будут выглядеть очень танцевально, если (оставляя неизменной их техническую основу) украсить их каким-нибудь рисунком рук, корпуса и головы, если лишить их тренировочной специфики. Особенно удобны для использования на «середине» упражнения, которые помимо своей техники, носят в себе и навыки сценического танцевального порядка. Сюда относятся: pas tortillé, flic-flac, веревочка, качалки, штопор, заключение и т. д. Комбинации, составленные из этих тренировочных упражнений, легко воспринимаются учеником, знакомят его с простейшими видами этюдов и иллюстрируют собою процесс создания профессионального танца. Учитывая, что эти упраж-

нения следуют после широких и плавных *port de bras*, их нужно проводить в быстром темпе, разрабатывая мелкую технику и подвижность ног.

В дальнейшем, после этой работы над тренировочными экзерсисными упражнениями, мы прибегаем к использованию того большого арсенала танцевальных движений, которым пользуется классика. Сюда входят: *pas de bourré*, *balancé*, *emboité*, *glissade*, *sisonne*, *pas de basque*, *pas de chat* и т. д. и т. п.

Эти танцевальные элементы сначала прорабатываются каждый по отдельности, затем они соединяясь, составляют танцевальную комбинацию. Все названные элементы лишаются и манеры и правил исполнения, которыми они были снабжены школой классического танца. В своей основе они имеют народно-танцевальное происхождение, и на нашем уроке, казалось бы, характер и манера исполнения этих движений должны находиться только в прямой зависимости от той народности, из которой мы берем эти движения. Однако, помимо трудности точного определения принадлежности того или иного движения той или иной народности или национальности, мы совершенно убеждены в возможности и дальнейшей необходимости использования любых танцевальных элементов в каком-нибудь одном определенном танце. Объединенные манерой, характером исполнения, общностью задачи — стилистически объединенные, все они войдут в тот или иной танцевальный отрывок. Не «что», а «как» важно для педагога при включении того или иного движения в танец. Шаг присущ каждому человеку, однако принадлежность его той или иной народности определяется манерой его выполнения, которая в свою очередь, зависит от условий, в которых находится человек этой народности. Поэтому, *pas de basque*, например, встречается в танцах большинства народностей, но выполняется настолько различно, что только при анализе его структуры его можно определить как таковой. Во всяком случае, при использовании вышеуказанных танцевальных элементов в нашем уроке, мы должны избежать той стилистической окраски, которую классическая школа танца им придавала. Говоря о народном, национальном происхождении этих элементов, мы, однако, не обязаны непременно придавать только национальный характер каждому из них. Если та или иная сценическая окраска движений, та или иная техническая сторона их будет соответствовать профессиональному развитию учащегося, — мы совершенно безболезненно должны применить их на практике, — иначе мы сузим наши задачи воспитания и образования профессионального танцовщика. Например, фантастические или бытовые образы, созданные средствами нашего жанра, не всегда будут носить в себе национальные черты, но они могут способствовать проявлению у ученика тех или иных свойств его дарования, которым труднее проявиться в национальном танце. Сюда относится и большая эмоциональная напряженность, и большая свобода в пользовании выра-

зительными средствами, и индивидуальная окраска танцевальных движений. О чем педагогу нужно особенно заботиться — это о единстве стиля каждого этюда — какой-бы характер он не имел. Сатирические ужимки фавна несовместимы с академической подготовкой (*preparation*) и выполнением 2-х туров в воздухе, также, как последним нельзя пользоваться в народном виде гопака. Каждое движение в одном танце не должно быть оторвано в стилистическом отношении от другого. В единую стилем скрепленную цепь движений нельзя вставлять отдельную побрякушку, как бы, может быть эффектна она сама по себе и не была.

Вернемся к конкретным примерам использования танцевальных элементов. Возьмем для примера *pas de bourrée*, это перетапывания с ноги на ногу, характерные для танца бурре. Как бы широко не пользовалась классика этим движением, использованным и отерминированным ею как *pas de bourgé*, стилистические рамки самой классики не позволят ей широко разнообразить это движение. Его можно там сделать на пальцах или полупальцах, — проделывать не меняя ног или меняя их... и все. Мы можем широчайшим образом использовать это движение, как в народных танцах, так и в их сценических интерпретациях, так и вообще в характерных танцах.

Эти перетапывания, переступания с ноги на ногу могут нами проделываться и на полупальцах, и всей стопой, и на каблучках. Они могут проделываться согнутыми, полусогнутыми или вытянутыми ногами. Они могут делаться выворотом, неыворотом, антивыворотом. Одних чередований этих технических приемов выполнения может набраться великое множество, а если сюда прибавить многообразие стилистических красок, манер, характеров и эмоциональных состояний? Если сюда включить все разнообразие рисунков, которые создаются корпусом, руками и головой? Ведь на одном движении можно построить целый танец. И это может быть свежо и своеобразно. Посмотрите на перетапывания, переступания в народном танце — это *pas de bourrée*.

Посмотрите на перестукивания деревянной подошвой у французов бурре, и в народном, и в сценическом виде — это *pas de bourrée*. А что такое колыхающиеся переходы с ноги на ногу в Чардаше? — *pas de bourrée*. Посмотрите на хитроумные переплетение ног в матлоте, — посмотрите на некоторые виды «Гасма» в Лекури, взгляните на различные переборы ног в русской пляски — разве это не *pas de bourrée*? И теперь сами убедитесь как богато и широко можно использовать только один танцевальный элемент. И отсюда — совет. Не мучайте себя придумыванием движений, тогда когда вам нужно создать этюд, и когда вам хочется сделать его не штампованным и своеобразным. Выберете музыкальный отрывок. Отберете несколько танцевальных элементов, объедините их стилистически, соответственно намеченной задаче и выбран-

ной музыке, и украшайте эту основу тем многообразием рисунков, которые только могут выполнить все части вашего тела — корпус, голова, руки и ноги. Если вам хочется обратить все внимание на танцевальную технику исполнителя, вы, соответственно, увеличиваете трудности этюда, если вам нужно обучить своеобразие той или иной танцевальной манеры — вы несколько упрощаете для ног техническое построение этюда. Заботьтесь всегда, чтобы выполнять ваш этюд было бы удобно, чтобы независимо от поставленной вами задачи, его было бы удобно танцевать.

Танцевальность — неперемное условие урока. Не нужно всегда нагромождать трудность на трудности — их обилие омеханичивает ученика и не дает ему удовлетворения от танца в целом. Заботьтесь об интересном уроке — это значит разнообразьте его технически и стилистически, стройте его в расчете на использование максимального разнообразия танцевальных средств.

Узбекский народный танец чередуйте с матлотом, вакхический пляс с русскими хороводами, темпераментный чардаш с патриархальным норвежским танцем и т. д. и т. п. Ищите новые материалы, но не игнорируйте и старыми — ваш ученик всегда должен быть готовым к сцене, со всем ее танцевальным многообразием.

Но вернемся к уроку. Все то, что мы говорили о *pas de bourrée*, относится и к большинству танцевальных элементов, и совершенно не обязательно начинать урок с работы именно над *pas de bourrée*. И *pas de basque*, и виды *sissonne*, и много других элементов могут быть подвергнуты такой же работе и предложены ученику каждый в отдельности или же в комбинированном с другими элементами виде. Если, однако, продолжать наш условный урок, то после *pas de bourrée*, движения мелкого, так сказать партерного, естественно выявляется желание «поразмать» ноги, «распрыгаться», побегать. Кроме движений, включающий в себя прыжок, как *saut de basque*, *sissonne*, *emboité*, *jeté*, *assemblé*, кабриоли и т. д., мы пользуемся еще и видами сценического бега. В беге наличествует момент отделения исполнителя от пола — скачок. Этот скачок можно увеличить или уменьшить в зависимости от педагогического задания. Любой вид бега построен на безостановочном перескакивании с ноги на ногу и с продвижением в каком-нибудь направлении. После скачка исполнитель находится одной ногой на полу, держа другую поднятой воздух. Рисунок этой позы определяет общий вид бега. Положение рук, головы и корпуса играет большую выразительную роль при этом.

Наиболее легкий, приближенный к естественному, вид бега строится на *pas jeté* или *emboité* с продвижением вперед. Корпус свободно и легко колышется из стороны в сторону, руки естественным броском переходят справа налево. Нога, находящаяся в воздухе сзади, находится в несколько выворотном состоянии, колено не «висит».

Иной вид бега состоит из скачков вперед в положении «арабеск». Корпус откинут назад, а ноги поочередно стремятся вперед, преодолевая внешнее сопротивление корпуса и головы. Если корпус и голову протянуть по направлению протянутой вперед правой руки, — то мы получили другую разновидность бега, построенного в условно восточном характере. Можно стремительно бежать вперед, наклонившись всем корпусом и протянув вперед голову, а руки откинув назад. Можно, откинувшись корпусом назад и раскрыв руки в стороны и вверх, выбрасывать ноги вперед; можно, круто сгибая ноги, подтягивать их коленями вверх на подобии так называемого «конского шага» (по Дункан), а угловатыми положениями рук создавать т. н. египетский орнаментальный рисунок.

Виды и формы сценического бега очень многообразны — все зависит от того, какой образ или какую национальность изберет педагог. Избрав тот или иной вид бега, педагог может «добавить» к нему тот или иной вышеуказанный (прыжковый) танцевальный элемент не нарушая, конечно, общего характера бега.

Переходим теперь к изучению тех элементов, которые составляют национальные танцы в народном или сценическом их виде. Практически целые танцы на уроке не проходятся, это заставило бы весь класс заниматься одним характером движений, в одной сценической манере. Это может быть допущено как исключение, только в самых старших классах для проверки сил учащихся и их дыхания.

Обычно в младших классах танцевальный этюд составляется из 3-4-5 элементов, причём, конечно, они следуют друг за другом не подряд, а каждый неоднократно повторяясь. Общая длительность этюда не должна превышать 1/2 минуты — особенно этюда, проведенного в быстром темпе. Да и в старших классах минутный этюд — редкость. И такой этюд, если он, при этом технически сложен, невозможно сразу же повторить с другой ноги, если не снижать качественных требований. А повторение этюда с другой ноги и далее с той же я считаю полезным. Этюд тогда фиксируется отчетливее в памяти ученика, и он может отдать все силы выполнению его, — думать только о том, как танцевать, а не что танцевать.

Кстати, сообразительность ученика, умение быстро «схватывать» задание, быстрее развивается от сравнительно небольших этюдов. Разумеется, не нужно прибегать из-за этого к крайности, сознательно сокращая количество элементов в этюде. Вообще же, невозможно давать здесь точных рецептов. Учет сил учащихся, их состояние, начало, середина или конец урока, обо всем этом педагог должен задуматься.

В конце урока, после предварительного упрощения, облегчения задания, полезно прибегнуть к гимнастического приему «вдоха» и «выдоха», проде-

лываемого на ходу. Вредным считается наклон корпуса вниз, который заставляет сердце ученика работать в усложнённых ненормальных условиях, при сжатой грудной клетке. Наоборот, полезно всякое раскрытое положение корпуса. Подъемы на полупальцы в самом конце урока считаю также полезными, так как они, приближая деятельность сердца и легких к нормальному состоянию, вместе с тем укрепляют, подтягивают отдельные «рабочие» части исполнителя, начиная со свода стопы.

Конечно, за прошедшие 80 лет техника характерного танца значительно возросла, а методика его преподавания развилась, но основные принципы урока, предлагаемые Лопуховым, остаются неизменными.

В учебной работе Лопухов советует двигаться от простого к сложному, прорабатывая сначала элементы в «чистом» виде, а затем соединяя их в танцевальные комбинации, знакомство с новым танцем советует начинать с разучивания соответствующего *port de bras*.

Современные педагоги следуют рекомендованному Лопуховым принципу контрастного чередования характера комбинаций в экзерсисе и этюдах на середине, а также чередованию упражнений на технику ног с упражнениями на работу корпуса. Но экзерсис у палки, прежде направленный только на работу ног, сейчас значительно обогащен движениями корпуса, головы и рук.

Не согласимся сегодня с высказыванием Андрея Васильевича о том, что этюд должен длиться не более минуты. Техника характерного танца заметно усложнилась, увеличилась амплитуда исполнения многих элементов, поэтому от будущего артиста требуется выносливость, которую надо вырабатывать на уроке. Если в младших классах повторение небольшого тренировочного этюда с двух ног имеет место быть, то уже в старших классах это не практикуется, так как этюды часто представляют собой законченные танцевальные номера. Но в тоже время, при сочинении таких композиций педагогам, по совету Лопухова, не стоит забывать о необходимости стилистического единства элементов.

Актуальным требованием остается и необходимость работы над выразительностью, осмысленностью исполнения, танцевальностью даже тренировочных упражнений.

В целом, материал лекции Андрея Васильевича Лопухова имеет большую теоретическую ценность и может найти свое практическое применение в курсе лекций по методике преподавания характерного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернова Н. Ю. От Гельцер до Улановой. М.: Искусство, 1979. 191 с.
2. Андреев А. Л. Дуэт. Балет и время. СПб.: изд-во «Лань»; изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. 392 с.
3. Соллертинский И. И., Слонимский Ю. И. Учебные программы. Л.: ЛГХТ, 1936. 83 с.

REFERENCES

1. Chernova N. Yu. Ot Gel`cer do Ulanovoj. M.: Iskustvo, 1979. 191 s.
2. Andreev A. L. Due`t. Balet i vremya. SPb.: izd-vo «Lan`»; izd-vo «PLANETA MUZY`KI», 2019. 392 s.
3. Sollertinskij I. I., Slonimskij Yu. I. Uchebny`e programmy`. L.: LGXT, 1936. 83 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильева А. Л. — канд. культурологии, avas7812@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasileva A. L. — Cand. Sci. (Cultural Studies), avas7812@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ВИЗУАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕАТА ФУРРЕРА: МОДЕЛИ, КОНЦЕПТЫ, МЕТАФОРЫ

*Иванов-Ракиевский В. А.*¹

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

В данной статье через концепты, метафоры (а не техники композиции), модели, имеющие отношение к визуальному, рассматривается творчество Беата Фуррера.

В музыке поставангарда заметны тенденции доминирования визуального. В музыке Беата Фуррера визуальное представлено несколькими разновидностями. В качестве интеллектуальной модели в «Nuun» используется идея фотографической фильтрации, воплощенная музыкальными средствами. Концепт перспективы, имеющий смысловые корни в концепциях времени и движения Бергсона, рассмотрен на примере «Phasma», метафоры света и тени — в «Begehren. Music Theatre», тогда как эксперименты с синестетическим восприятием — в «Квартете для четырех ударных». С помощью этих примеров выявляются визуальные модели, концепты и метафоры в качестве композиторских стратегий Беата Фуррера.

Ключевые слова: Беат Фуррер, визуальные элементы, визуальные концепты, поставангард.

VISUAL ELEMENTS IN THE WORK OF BEAT FURRER: MODELS, CONCEPTS, METAPHORS

*Ivanov-Rakievsky V. A.*¹

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

Considering Beat Furrer's music, we can highlight both visual concepts and sound concepts. «Visual» elements are models, concepts and metaphors

(and not composition techniques). The tendencies of visual domination are very noticeable in the postavanguardia music. In Beat Furrer's music, the visual is represented by several varieties. The idea of photographic filtering is used as an intellectual model in «Nuun». This idea is actualized by musical means. The perspective concept, having semantic roots in Bergson's concepts of time and movement, is considered on the example of «Phasma»; the metaphors of light and shadow are in the «Begehren. Music Theatre», while experiments with synesthetic perception are in «The Quartet for four percussions». These examples allow to identify visual models, concepts and metaphors as Beat Furrer's composition strategies.

Keywords: Beat Furrer, visual elements, visual concepts, sound concepts, postavanguardia.

*«В этом и сложность, и захватывающий мир,
ведь музыка — временное искусство.
По-моему, изобразительное искусство пытается показать время,
...музыкантам же интересно «остановить время» или, скорее,
создать что-то вроде перспективы или глубины.
Не передать линейный процесс от А до В,
но показать многослойность,
воплотить идею перспективы,
глубины»*

Беат Фуррер¹.

Как через визуальное композитор может создавать музыкальные формы и структуры, и каким образом визуальное может объяснить структуры, заложенные в музыкальном материале произведений? Творчество Б. Фуррера большинство исследователей рассматривают через концепты и модели, характерные для постставангарда и постсериализма, когда на смену устойчивым композиторским техникам приходят гибкие идеи-концепты, требующие для своей реализации персональных композиторских решений. «Для концептуального искусства, в первую очередь, важна суть вопроса — художественный жест, концепт, а лишь затем художник может обратить свое творческое внимание на форму и технику реализации», — пишет С. Лаврова [2, с. 101]. Изучение источников о Б. Фуррере, общение с композитором, опыт исполнения его музыки позволяют выявить ряд свойств, присущих его музыке и характерных для постсериальной или поставангардной композиторской модели, а именно:

¹ Цит. по: [1, S. 138].

– звуковой синтаксис — фокусирование на работе со структурами языка (литературными текстами, языковыми конструкциями, фонетическими особенностями); проекция методов работы с языком (лингвистики) на работу со звуком;

– отсутствие линейного повествования в сюжетной составляющей (либретто, сценариев) и классических музыкальных форм (сонатных, рондо и пр.);

– отсутствие тональных (за исключением второго клавишного) или сериальных систем;

– наличие концептов и моделей междисциплинарного характера, генерирующих форму и содержание произведения.

С момента изобретения И. Гуттенбергом книгопечатания роль средств передачи визуальной информации постоянно возрастала. В последнее десятилетие наличие персональных домашних компьютеров и смартфонов, а также разнообразного программного обеспечения привело к тому, что практически каждый человек участвует в восприятии и создании визуального контента. Даже музыка — искусство, целиком связанное со слуховым восприятием, — разделяет эту тенденцию. Идеи визуального всё чаще включаются в дискурс о музыке, словарь которого пополнился за последнее время такими понятиями, как «кинетика звукового материала», «музыкальный жест», «графика партитуры»; одновременно частью самой музыки становятся графические партитуры, партитуры с видеопроекциями и т. д.

Для анализа визуальных категорий в музыке ныне используются такие понятия, как: «оттенки», «фильтрация», «тень», «свет», «перспектива». Эти и другие образы служат аналитическим инструментарием, выступают в качестве моделей, концептов и метафор. В частности, эти слова-концепты играют ключевую роль в понимании музыки столь заметной фигуры в современной музыке, как Б. Фуррер. Д. Эндер называет их «константами приема» и задается вопросом: «Несет ли музыка Фуррера нечто принципиально визуальное, или это визуальное обозначение просто служит основой для понимания?» [3, S. 186].

В музыке поставангарда или постсериализма концепты визуального занимают одно из центральных мест. Свойства звука и способы его восприятия нередко рассматриваются через оптические законы. «Преломление и отражение света в музыкальной плоскости не менее значимы: они трактованы как авторское преломление звука при помощи оптических преобразований и его отражение в слушательском восприятии», — пишет С. Лаврова [2, с. 176]. Или у П. Булеза находим: «В тонких интервалах должно выставляться время; обустроить его следует таким образом, чтобы ухо слушало через лупу» [4, с. 125]. Концепты зеркала, анаморфоза можно встретить у С. Шаррино, Х. Лахенмана, К. Саарихо и др.

К процессу композиторского творчества Фуррер подходит как архитектор:

он выстраивает звуки в пространстве, создает ими пространство. Именно поэтому Малте Кобел называет его архитектором звука [1, S. 130].

У Фуррера нет попыток прямой передачи или перевода техники, способов живописи или кинематографа. Скорее, благодаря выбору языка и вербализации звука происходит преобразование, в результате которого визуальные метафоры становятся плодотворными при анализе музыки композитора. Введение чуждого языка — метафорического словаря визуальных искусств — в область музыки изменяет не только способы ее восприятия, но и способы сочинения. Описание звукового события использует и визуальный язык, который, в свою очередь, наделяет музыку иным смыслом. Происходит не только передача звукового материала в лингвистический дискурс о музыке, но в описании звукового материала встречается язык визуального и изобразительного искусства, то есть двойная передача: *изображение — звук — слово* или *звук — слово — изображение*.

Проблема перехода визуального в музыку может вводить в заблуждение, если принимать во внимание понятие метафоры и идею взаимодействия различных сфер искусств. Здесь необходимо уточнить, что в случае метафоры эта передача происходит на лингвистическом уровне и ее не следует путать с просмотром изображений, которые отображаются или имитируются в звуке или музыке иллюстрацией. Везде, где у Фуррера визуальные модели выходят на передний план, происходят преобразования, развиваются параллели, аналогии и метафоры. Визуальное играет роль сравнения. Копируются образцы и формы другого искусства.

Важнейшим элементом композиторского мышления Б. Фуррера является «фильтр». Идею фильтра или сита мы находим еще в творчестве Я. Ксенакиса, для которого метод решета был осознанным механизмом самоограничения, а также средством проработки материала — структурирования сонорной ткани, ритмических структур и пр. Идея фильтра неоднократно возникает в текстах о музыке Б. Фуррера, а также и в его высказываниях в адрес некоторых музыкальных произведений (например, «Квартет для четырех ударных», 1995; «Nuun», 1996 и «Begehren. Music Theatre», 2001). Само понятие фильтра, может употребляться, например, в области фотографии и кинематографе. Для Фуррера «фильтр» представляет собой интеллектуальную модель, композиционный метод, а не фактический визуальный эффект. Он использует также и дополнительные понятия, такие как «наложение, затемнение». Также благодаря применению идеи фильтрации становится возможным «расслоение».

В пьесе «Nuun» для двух фортепиано и ансамбля (1995–1996) идея филь-

тра реализуется в постепенном снятии звуковых слоев². Произведение начинается с внезапного *tutti*: различные жесты и ритмы из звучания струнных инструментов, фрагментированные секстоли в партии ударных, два фортепиано, дополняющие друг друга вместе с кларнетами и фаготом; флейты, гобой, саксофон и медные духовые инструменты составляют четыре различных движущихся крещендирующих слоя.

Первоначальная сложная интенсивность материала и структур постепенно «фильтруется», а звуковой образ уменьшается. Это происходит незаметно и проявляется в отдельных моментах (например, при изменении в составе инструментов после шестнадцати тактов фонового звучания фортепиано с постоянным ритмическим движением чередующихся ударных с вибратоном и маримбой с кроталом на первом плане). Внезапно звучание двух фортепиано прерывается; внимание фокусируется на ритмическом движении. Повторное использование фортепиано несколько тактов спустя выводит ранее едва слышимый инструмент на передний план. В то же время струнная группа незаметно переходит от ритмизованных тридцать вторых к крещендирующему тремоло. Благодаря этим едва уловимым сдвигам в исполнении и паузам, микроскопическим преобразованиям в голосах и их взаимосвязи друг с другом изменения в общем звуковом материале постепенно нарастают. Этот короткий фрагмент служит только одним из примеров применения метода фильтров в «Niun».

Идея фильтрации выражается не только в явных «формальных», но и в менее заметных неочевидных примерах. Например, напоминающая азбуку Морзе ритмическая структура у фортепиано с такта 230 сохраняет ритмизацию квинтолями, но теперь исполняется на одном звуке и выполняет только ритмическую роль. Вместо нагнетания, через увеличивающееся наслоение, мы наблюдаем в «Niun» удаление этого наслоения и, таким образом, очистку материала. «Сложность удаляется слой за слоем», — объясняет сам композитор [1, S. 134]. В результате этого удаления разные структуры, ранее терявшиеся в общем сложном звучании, неоднократно выходят на первый план и привлекают внимание. Так возникает прозрачный звуковой образ, в котором становится возможной синхронность нескольких слоев.

В «Niun» Б. Фуррер демонстрирует образец метода, которым впоследствии многократно пользовался. Повторение одного и того же звукового материала при немного отличающейся конфигурации фильтра (музыкального события, служащего тембральным фильтром) создает то парадоксальное сочетание преобразований и статики, благодаря которому изменяется и ощущение музыкального времени.

² Вспомним в этой связи о звукоплоскостной композиции Фридриха Церхи, с принципами которой Фуррер мог ознакомиться в период обучения в Вене.

Похожее явление шаткости и изменчивости времени встречается в конце «Квартета для четырех ударных» (1995). Здесь, как и в «Nuph», материал все более удаляется, а состояние покоя, возникающее благодаря устному тексту, наступает в последних тактах. Статичность, образуемая взаимодействием разных слоев через фильтрацию, можно назвать вертикализацией времени, темпоральной мгновенностью. Слушатель направляется от линейного течения времени на более «глубокое» прослушивание музыки, формирующееся за счет изменения переднего плана и фона. Речь не идет о визуальных эффектах, но визуальный эффект фильтра может служить моделью для осмысления метода Б. Фуррера.

Концепция пьесы «*Lotófagos II*» (2008) для двух сопрано, струнного квартета, контрабаса, аккордеона и контрабас-флейты основывается на идее семнадцати спектральных фильтров, которые, с одной стороны, создают пространство, а с другой — окрашивают голоса, придают им цвет (речь идет о тембральной краске). Приведем пояснения самого композитора: «Два сопрано следуют друг за другом не как отголоски, так как здесь нет первого и второго голоса. Они дополняют друг друга, иногда почти в унисон. Эти два голоса модулируют так, что инструментальное звучание и голос создают единство. Благодаря этому качеству я могу окрашивать голоса — это было структурообразующей исходной точкой для этой пьесы. Гармоничная концепция основывается на семнадцати фильтрах. Они были задуманы как спектральные фильтры, которые дают голосам пространство. ...Иногда голоса трансформируются в металлические — инструментальные, а иногда инструменталисты отдаляются от голосов так далеко, что кажется, что они продолжают часть шумов устной речи» [5, с. 62].

Яркий образец фильтрации можно найти также в Первом клавиришке, в тот момент, когда движение басовых аккордов на третьей педали фильтрует статичные события в среднем регистре фортепиано.

Не менее важную роль в творческом мышлении Фуррера играет концепт перспективы. Под словом «концепт» мы подразумеваем то, что Ю. С. Степанов называет смыслом явления, понятия, идеи или их соотношения, пропозиции. Концепт перспективы в творчестве Фуррера имеет философские корни, берущие начало в идеях А. Бергсона. Как говорит сам композитор, «Размышляя о движении, я смотрю, что об этом написал Анри Бергсон, и эти мысли из совсем другого мира часто бывают очень вдохновляющими» [6, S. 45]. Фуррер, около четырех лет изучавший философию в университете, безусловно, знал и теорию длительности, и теорию расходящихся линий А. Бергсона. Представления Фуррера о времени и движении берут основания во взглядах Бергсона — Делёза. Так, А. В. Дьяков отмечает, что сам Делез подчеркивал, что на него большое влияние оказал Бергсон: «Сказать, что исследование темы Делёз — Бергсон вращается вокруг вопросов о множественности, движении, становлении и различии, —

значит заявить не четыре различных проблемы, но одну и ту же проблему, рассматриваемую под четырьмя разными углами» [7, с. 311].

Идею произведения «Phasma» (2002) в очень общем виде можно обозначить как множественность перспектив восприятия движения. Сам Фуррер проводит аналогию с движением скоростного поезда: «Темой “Phasma” была скорость. Когда едешь в поезде, видишь, что то, что находится вблизи, мелькает очень быстро, а то, что далеко — очень медленно. <...> Так познается пространство, так осознается пространство через скорость. И меня интересовало, как можно передать это ощущение музыкальными средствами. В основе “Phasma” должна была быть идея расходящихся линий, все, что происходит горизонтально и вертикально, является результатом гармонии и мелодии этих различных скоростей» [8, с. 2]. Иными словами, при движении в поезде у нас есть несколько перспектив восприятия: 1) дальняя, на которой наблюдатель видит, что предметы в окне поезда двигаются очень медленно; 2) ближняя, на которой предметы быстро сменяются; 3) предметы в самом поезде — они остаются неподвижными; и 4) если начать движение по составу (пробежать по проходу), то перспектив станет еще больше. Таким образом, благодаря особенностям восприятия, данным нам от природы, мы познаем пространство. Отражение этой особенности в творчестве Фуррера подметил и М. Ханкель: «Музыкальные пространства возникают и преобразуются из-за того, что определенный звуковой момент можно услышать в разных пространственных проекциях» [9, S. 105]. Следовательно, Б. Фуррер воспринимает звучание как пространство, в котором слагаемые музыкального материала для наблюдателя движутся как по горизонтали, так и по вертикали с разными скоростями: «Все, что происходит горизонтально и вертикально, является результатом гармонии и мелодии этих различных скоростей» [8, с. 2].

Поясняя идеи, определяющие композиционный замысел «Nuun», Б. Фуррер говорит: «Вместо линейных временных процессов возникает идея пространственной глубины» [9, S. 105]. Графика музыки становится очевидной при многократном прослушивании. Слушатель словно пребывает в постоянном движении относительно «музыкального события» (Nu) и «видит» это событие с разных точек. Событие также движется и развивается. Вот как свидетельствует об этом композитор: «Я всегда сравнивал этот первый звук nuun с монохромным изображением, которое делает моменты движения при приближении видимыми (слышимыми): драма рисунка кистью становится ощущимой при приближении» [1, S. 133].

В «Nuun» просматривается попытка Б. Фуррера показать время и пространство через множество перспектив восприятия: «Повествование, сжатое до одного момента (Nu), в постоянном повторении проецируется в изменяющееся пространство. Процессы фильтрации позволяют отдельным компо-

нентам выходить на передний план, другие остаются на заднем плане. В результате появляется ощущение перспективы. Вместо линейных временных процессов возникает идея пространственной глубины: процессы «вертикализуются» — моментальная съемка происходит за счет движущихся фильтров в постоянно меняющейся перспективе» [9, S. 105]. Если, по выражению самого автора, «Nu» — это повествование, сжатое до одного момента, то, помещая этот «момент» (комплекс нот) «Nu» в разные звуковые контексты, Б. Фуррер добивается «звучания времени» или, иными словами, решает задачу передачи многомерности времени и пространства музыкальными средствами.

Именно в пьесе «Nuun» Фуррером формулируется метод, чуть позже реализованный в пьесе «Still» (1998) для ансамбля и более всего проявленный в «Phasma»; частично примененный во втором и третьем клавириштюках, пьесе «Linea dell'orizzonte» (2012). В начале всех названных произведений помещены «суммарные» звуковые события, которые захватывают все пространство. Иными словами, сначала есть герметичное звуковое поле «Stimmengewirr», которое М. Ханкель, комментируя начало «Nuun», назвал «гулом голосов в доме Фамы» [9, S. 105]. Постепенно из него выпадают отдельные элементы, которые многократно повторяются, взаимодействуют и формируют фактурные слои. В этих слоях всегда присутствует первый и второй, иногда третий и четвертый, планы. Помимо одновременного существования нескольких фактурных слоев, есть еще определенные фильтры, призванные отделять звуковые события так, чтобы получались ясные и чистые линии движения и гармонические спектры. Таким образом, через деконструкцию первоначального суммарного звукового поля на элементы и многократное повторение этих элементов в разных последовательностях, через взаимодействие, фильтрацию и синтез этих элементов происходит очищение и проявление богатейшего звукового спектра.

Вена в период обучения Б. Фуррера стала одним из центров современной музыки, главным образом, стараниями создателя ансамбля современной музыки «Die Reihe» Фр. Церхе и учителя Фуррера — Р. Хаубенштока-Рамати. Необходимо в связи с этим указать на несколько произведений Фр. Церхи, например, на симфонию «К» (1967), основанную на повторении 26 структур, расположенных друг под другом в виде десятислойного монтажа. Второе произведение (центральное для творчества Церхи) — семичастный оркестровый цикл «Зеркала» (1969–1972) в жанре Bühnenwerk (в переводе с нем. — «сценическое произведение»). В этом цикле музыкальные события связаны со светом и движением тел и объектов и требуют также оптического воплощения. Но главное в произведении — не его реальные визуальные эффекты (которые перекликаются с «Begehren» Фуррера), а то, что этот цикл стал вершиной пути в многолетней работе над формированием принципа организации музыкальной ткани.

Цикл основан на звукоплоскостной (нем. — Klangflächenkomposition) или сонорной композиции. О. В. Лосева выделяет несколько свойств такой композиции: «1. Звуковая плоскость представляет собой более или менее сложноорганизованную атематическую структуру, состоящую из отдельных звуков (высот тембров), не воспринимающихся, однако, в качестве таковых и образующих некую звуковую амальгаму, мнимое единство. 2. Внутри этой плоскости осуществляется активное, но протекающее на микроуровне развитие, которое слух регистрирует как изменение её плотности, окраски контуров. 3. Поскольку движение и развитие протекают теперь, минуя синтаксический уровень, только на интонационном и композиционном, лишены ритмической размеренности и соразмерности, ощущение времени коренным образом меняется, и в зависимости от применяемых композитором средств время может замедляться, останавливаться, отступать на второй план, исчезать, течь вспять и т. п.» (цит. по: [10, с. 38]). Все названные О. В. Лосевой свойства звукоплоскостной композиции (присутствие множества пластов с разной плотностью, различно окрашенных, изменяющихся на микроуровне, взаимодействующих) можно сопоставить с работой Фуррера: развитие происходит за счет мельчайшего изменения параметров музыкальной ткани и взаимодействия пластов различно окрашенного материала.

Проблемы времени, пространства, их фиксации и реализации музыкальными средствами, как отмечала О. В. Лосева, были чрезвычайно актуальны в творчестве Р. Хаубенштока-Рамати: «Музыкальная форма всегда в отношении к стилю и времени, которым она подчиняется, — представляет собой временную и пространственную концепцию музыкального события... Композитор должен сегодня мыслить формой, он должен изобретать концепции форм» (цит. по: [10, с. 99]). Рамати, который был также и художником, долгое время занимался графической партитурой. Для него проблема деформации концепции, связанная с реализацией музыкального времени через классическую партитуру, решалась в графической партитуре. В ней можно передать идею одномоментно, подобно фотографии или художественному полотну: «Если взглянуть на горизонтальную ось листа как на ось времени (время = пространство), а на вертикальную — как на ось высоты (снизу = низко, сверху = высоко), то точка линия и плоскость — основные элементы абстрактной живописи и графики — превращаются в основные элементы записи музыки, свободные от любых немзыкальных элементов» (цит. по: [10, с. 102]).

Идеи различных перспектив восприятия, графики восприятия, наиболее отчетливо просматриваются в оперном творчестве Б. Фуррера. Удивляться этому не приходится, поскольку визуальные составляющие естественны для сцены. Например, в опере «*Fata*» (2004–2005) встречаются те же приёмы фильтрации, что и в пьесе «*Niin*». Музыканты играют в специальном боксе со множеством створок по сторонам. В разные моменты времени створки поднимаются,

открывая для слушателей определенные звуковые события, происходящие внутри, с разных сторон. То, что было на периферии нашего восприятия, переходит на первый план, а то, что было на первом, становится звучащим контекстом.

В первом же такте «музыкального театра» (так назвал жанр своей сценической пьесы композитор) «Begehren» Он (Орфей) произносит слово «тьень». Основываясь на мифе об Орфее, Фуррер рассказывает о восхождении Эвридики (греч. Εὐρύδικη — «всеобщий закон») к свету. Оба героя — Он и Она (Орфей и Эвридика) — действуют в отдельных сферах. Находясь в одном пространстве сцены, они отделены друг от друга большим расстоянием. В звуковом плане расстояние между героями передается через разницу тембров пения и речи: Она — поёт, Он — говорит. Существенную роль играет использование разных языков: немецкого (в частности, звучат отрывки из романа Г. Броха «Смерть Вергилия») и латинского (поэзия Вергилия и Овидия). Прием фильтрации и концепт перспективы прочитываются и в шестой сцене «Begehren». Оратор — Он — выходит на первый план, а Она, наоборот, сопровождаемая хоралом, выступает в звуковом пространстве сцены на заднем плане. Фуррер специально обращает внимание на это различие в местоположении: Она поет «очень отдалённо» («*lontanissimo*»), а Он говорит «близко / усиленно», так же, как и инструментальные голоса. В результате на сцене образуется «перспектива», или ощущение звукового пространства. При этом звучание становится все более вертикальным и носит неподвижный, статический характер. Он характеризуется повторением отдельных элементов, почти без развития. Особенно обращает на себя внимание шумный тембр звука, в который «входит» Он (струнные и флейта), в отличие от довольно мягкого хорального блока, с обертоновыми звуками, в котором находится Она.

В одном из недавних сочинений Фуррера (2015), «Enigma VII» для смешанного хора *a cappella* на тексты Леонардо да Винчи, мы видим мобильную сцену, где музыканты и публика пребывают в постоянном движении относительно друг друга. В результате ансамблевое звучание для слушателя все время складывается по-новому.

На фестивале «Wien Modern» в 2005 году в Музее прикладного искусства Вены был представлен Третий струнный квартет Фуррера. Выбор места был продиктован сотрудничеством с художником Х. Куницбергером (Hanns Kunitzberger), который представлял картины своей серии «ABBILD» вместе со струнным квартетом Б. Фуррера. Смысл сотрудничества с Куницбергером композитор видел в том, что «одно может сделать ощутимым другое: зрячий услышит, слышащий увидит» [1, S. 138], — апеллируя тем самым к синестетическому восприятию.

Идея видеть услышанное может быть рассмотрена также и на примере «Квартета для четырех ударных» (1995). В последних тактах происходит

переплетение текста, музыки и изображения. Фуррер, комментируя квартет и его проблематику движущихся и статичных состояний, указывает на аналогию движения с картиной М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1902). Ближе к концу произведения композитором использован текст Дж. Кейджа: «...выходят за рамки воображения и стоят абсолютно неподвижно, как в середине прыжка» [11, с. 9].

Для идеи визуального слушания необходимо сопоставление движущегося и неподвижного. В этих последних тактах есть парадоксальная попытка остановиться в движении звуков, как в картине Дюшана, благодаря кристаллизации отдельных фрагментов движущегося изображения — стробоскопии.

Итак, визуальные элементы в творчестве Б. Фуррера работают на нескольких уровнях, а именно:

1. На уровне модели (метода, приема), так метод фотографической фильтрации служит для Фуррера интеллектуальным приемом применения фильтра на уровне различных пластов музыкальной ткани.

2. На уровне метафоры (метафора на уровне сравнения, сопоставления: тени и света и тембральной краски в различных пространствах, метафора формы в орнаменте, формы картины и формы времени).

3. На уровне концепта (в идее перспективы, когда концепт, или то, что проживается и создается здесь и сейчас, имеет активную фазу). Таким образом, через музыку проживается идея перспективы.

Материя произведений Б. Фуррера — это взаимодействие звуков, призвуков, слогов, слов, вербальных и звуковых жестов, то возникающих отдельно, то складывающихся в линии, гаммы, арпеджио, звуковые комплексы и кластеры. Звук воспринимается композитором как акустический объект, строительная единица, с помощью которой он создает пространство. Вот, например, как Фуррер говорит об аналогии восточных орнаментов и ритмической структуры движения: «Особенно меня интересует... исламское искусство орнамента. Оно исключает любую конкретную иллюстрацию, но рисунки похожи в их элементарных моделях, повторениях и изменениях, выражающихся в противопоставлениях и трансформациях ритмической структуры движения и энергетических процессах. Состояния, внутренние состояния игры света и тени отождествляются со звучанием голосов в различных помещениях. Суть феномена повторения — медленная трансформация состояний, которые я хотел бы противопоставить речевым жестам: с одной стороны, языковая похожесть музыкальных жестов, с другой — структуры, которые состоят из повторяемых элементов и выражают другие состояния» [5, с. 62].

Фокусировка точки слушания, настройка оптики и перспективы восприятия, визуальная фото- и кино-обусловленность субъектно-объектных отношений — одни из главных тем в философии и искусстве поставангарда.

Современный мир осмысливает и символизирует себя через визуальное: печатную продукцию, фотографию, кинематограф. Достаточно вспомнить такие произведения, как «Галактика Гуттенберга» М. Маклюэна, «Самега Lucida» (1980) Р. Барта, «Фотография» (1990) Р. Краусс или «Кино» (1983–1985) Ж. Делёза, в которой он выделяет фундаментальные концепты движения, образа, времени, чтобы оценить значение визуального. Важно отметить, что кино для Ж. Делёза — не просто система выразительности художественного смысла, но область производства образов-концептов.

В фильме «Бытие, небытие и ничто» («Das Sein und das Nichts / Being and Nothingness», Австрия – Люксембург, 2007) режиссер Б. Минк (Bady Minck) в качестве музыкального сопровождения использует произведение Фуррера для ансамбля «Песня, желающая в финале найти другое окончание» («Ein Lied, das über das Ende des Liedes hinaus ein anderes Ende finden wollte», 2000). Это произведение Фуррера основано на значимом для Ж. Делёза и поставангардной эстетики концепте деконструкции. В киноверсии присутствует образ Фуррера-пианиста: он играет на рояле и сочиняет переложение «Новелетты» Р. Шумана, *fis-moll* op. 21/8 (1838). Вначале — это лишь оркестровка первой части «Новелетты», но затем музыкант находит для произведения «другое окончание», деконструируя последовательно шумановский материал.

В заключение обратим внимание на несколько характерных явлениях современной музыки, важных для понимания творческих взглядов Б. Фуррера. Обратимся к книге М. Маклюэна «Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры», в которой философ определяет этапы эволюции человека через разделение, специализацию чувств. По Маклюэну, в Новое время (с изобретением Гуттенберга) возникает усиление визуальных компонентов жизни. Еще до Гуттенберга фонетическое письмо было ориентировано на зрительное восприятие. Печатная культура ознаменовала переход к превалированию визуального над устным. Маклюэн подчеркивает: «Печатный текст максимально усиливает визуальные черты алфавита и таким образом доводит индивидуализирующее воздействие фонетического алфавита до такой степени, которая была недоступна рукописной культуре» [12, с. 112]. Изобретения XX века развиваются в концепциях, разработанных в книгах «Интернет-галактика», или «Галактики Тьюринга». Скажем лишь, что по Маклюэну визуальные элементы в современной повседневной жизни и в искусстве играют невиданную ранее роль. И, как отмечает Д. Хаустов, происходит «эволюция визуальности: от фонетического алфавита к печатному станку и далее в наш дигитальный век» [13, с. 226].

С. Санио в статье «Музыкальные концепции изображения», говоря о современной западной музыке и ее повсеместном обращении к литературным текстам, объясняет и связанные с этим процессы визуализации: когда тексты, слова, слоги, буквы попадают в музыкальный материал и лишаются

привычного «буквального» значения, элементы языка символизируются и функционируют как визуальные символы: «Основополагающая текстуализация западной музыки — это не просто символизация, а всегда визуализация (т. е. элементы языка становятся визуальными объектами). Это взаимопроникновение музыки с визуальными идеями формирует музыкальное мышление» [14, S. 5].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kobel M.* Beat Furrer und das Visuelle. Perspektiven komponieren oder Bild-Werden der Musik / Malte Kobel // Musik-Konzepte. Neue Folge. Nr. 172/173 Beat Furrer (Mai 2016). S. 130–144.
2. *Лаврова С. В.* Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб. 2016. 535 с.
3. *Ender D.* Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompoziyiorischen Werk von Beat Furrer, Kassel: Bärenreiter, 2014. 245 S.
4. *Булез П.* Ориентиры I. Воображать // Избранные статьи. Пер. с франц. Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. М.: Логос-Альтера, Ессеномо, 2004. 199 с.
5. *Furrer B.* Beat Furrer im Gespraech mit Julia Cloot: Nicht mehr, noch nicht // Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 61–72.
6. *Furrer B.* Beat Furrer im gespräch mit Peter Hagmann «Modelle, Ordnungen, Transformationen» Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule fuer Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 44–47.
7. *Дьяков А. В.* Жиль Делез. Философия Различия. СПб.: Алетейя, 2013. 504 с.
8. *Фуррер Б.* Интервью с Ивановым-Ракиевским В. А. Москва – Берген. 26 июля 2017 г.
9. *Kunkel M.* Das Fama-Prinzip Metamorphosen in der Musik Beat Furrers // Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 81–116.
10. *Лосева О. В.* Современная музыка Австрии: Очерки и документы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. 107 с.
11. *Furrer B.* Quartett für vier Schlagzeuger (1995). Bärenreiter. BA 7470. 9 s.
12. *Маклюэн М.* Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника Центр, 2003. 432 с.
13. *Хаустов Д. С.* Лекции по философии постмодерна. Москва: РИПОЛ классик, 2018. 288 с.
14. *Sanio S.* Musikalische Bildkonzepte // Positionen. Beiträge Zur Neuen Musik. 2004. S. 5–8.

REFERENCES

1. Kobel M. Beat Furrer und das Visuelle. Perspektiven komponieren oder Bild-Werden der Musik / Malte Kobel // Musik-Konzepte. Neue Folge. Nr. 172/173 Beat Furrer (Mai 2016). S. 130–144.
2. Lavrova S. V. Proekcii osnovny`x konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzy`ke postserializma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 535 c.
3. Ender D. Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompoziyiorischen Werk von Beat Furrer, Kassel: Bärenreiter, 2014. 245 S.
4. Bulez P. Orientiry` I. Voobrazhat` // Izbranny`e stat`i. Per. s francz. B. Skuratova; red. i predisl. K. Chuxrov. M.: Logos-Al`tera, Eccehomo, 2004. 199 s.
5. Furrer B. Beat Furrer im Gespraech mit Julia Cloot: Nicht mehr, noch nicht // Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 61–72.
6. Furrer B. Beat Furrer im gespräch mit Peter Hagmann «Modelle, Ordnungen, Transformationen» Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule fuer Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 44–47.
7. D`yakov A. V. Zhil` Delez. Filosofiya Razlichiya. SPb.: Aletejya, 2013. 504 c.
8. Furrer B. Interv`yu s Ivanovy`m-Rakievskim V. A. Moskva – Bergen. 26 iyulya 2017.
9. Kunkel M. Das Fama-Prinzip Metamorphosen in der Musik Beat Furrers // Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche. Dokumente / Hrsg. von M. Kunkel. Saabruken: PFAU, 2011. S. 81–116.
10. Loseva O. V. Sovremennaya muzy`ka Avstrii: Ocherki i dokumenty`. M.: Gos. in-t iskusstvovznaniya, 1998. 107 s.
11. Furrer B. Quartett für vier Schlagzeuger (1995). Bärenreiter. BA 7470. 9 s.
12. Maklyue`n M. Galaktika Gутtenberga: Sotvorenie cheloveka pechatnoj kul`tury`. Kiev: Nika Centr, 2003. 432 c.
13. Haustov D. S. Lekcii po filosofii postmoderna. Moskva: RIPOL klassik, 2018. 288 c.
14. Sanio S. Musikalische Bildkonzepte // Positionen. Beiträge Zur Neuen Musik. 2004. S. 5–8.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Иванов-Ракиевский В. А. — аспирант; ivanov.piano@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ivanov-Rakievsky V. A. — Postgraduate Student; ivanov.piano@gmail.com

УДК 7.01

КЛАССИФИКАЦИЯ СИСТЕМ ХРОМАТИЧЕСКИХ КЛАВИАТУР КЛАВИШНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

*Кравцов Н. А.*¹

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

В статье выявлены устаревшие подходы к классификации систем хроматических клавиатур музыкальных инструментов. Показаны конкретные конструктивные отличия существующих систем хроматических клавиатур клавиров, органов, портативов, фортепиано и аккордеонов. С учетом результатов исследования предложена и обоснована авторская классификация типов и разновидностей хроматических клавиатур клавишных музыкальных инструментов.

Ключевые слова: аккордеон, клавиатура, системы, клавиры, диатонический, хроматический, равномерно-темперированный, классификация.

CLASSIFICATION OF TYPES AND VARIETIES OF CHROMATIC KEYPADS

*Kravtsov N. A.*¹

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

The article reveals outdated approaches to the classification of chromatic keyboard systems of musical instruments. Concrete structural differences of the existing systems of chromatic keyboards for claviers, organs, portables, pianos and accordions are shown. Based on the results of the study, a justified classification of the types and varieties of chromatic keyboards of keyboard musical instruments is proposed.

Keywords: accordion, keyboard, systems, claviers, diatonic, chromatic, uniformly tempered, classification.

«Клавиатура (нем. Klaviatur, от лат. clavis — ключ) — система расположенных в определенном порядке клавиш — пластин, приводящих в действие рычажный механизм или электронное управление для извлечения звуков различной высоты на клавишных инструментах разного типа (струнных,

пневматических, идиофонах, электронных)» [1, с. 252].

К XIX веку музыкальные инструменты оснащались только одной системой размещения клавиш двенадцати равномерно темперированных хроматических тонов в октаве — традиционной органно-фортепианной клавиатурой (далее — ОФК). Размеры и формы клавиш менялись в связи с функциональным назначением в зависимости от звукообразования инструмента. Например, ножной мануал у органа (педальная клавиатура) имел удобные для игры ногами огромные клавиши-пластины, размещенные по системе ОФК.

Предложенная во второй половине XIX столетия клавиатура системы Пауля Янко оставила заметный след в истории фортепиано и аккордеона. Понять, чем ее появление вызвало неподдельный интерес музыкального общества, а также выявить причины неудачного внедрения в исполнительскую практику чрезвычайно важно. Особенно интересна причина ее появления в условиях абсолютного доминирования ОФК — продукта мировой музыкальной культуры.

Не понятен феномен появления у аккордеонов новых хроматических клавиатур с клавишами в виде кнопок, за которыми закрепилось название «кнопочные». Это название не отражает типы систем расположения клавиш-тонов у различных клавиатур.

В связи с закрепившейся в практике музыкознания терминологией, делящей клавиатуры на *клавишные* (Piano — нем.) и *кнопочные* (Knopfgriff — нем.) [2, с. 19], возникает ряд вопросов. Например, если клавишные клавиатуры получили определение по элементу («клавиша»), то тогда клавишу в форме кнопки, образующую другой тип клавиатуры, следует также называть «клавишная». А как называть ОФК, снабженную клавишами в форме кнопки? (см.: рис. 1 и 2 на вклейке между с. 106 и 109).

В трудах известных отечественных музыковедов Благодатова Г. И., Бычкова В. В., Варламова В. И., Верткова К. А., Имханицкого М. И. Мациевского И. В., Мирека А. М. отсутствует обращение к теме классификации систем размещения клавиш у хроматических аккордеонов. В своих работах они придерживаются терминологии «клавишные» и «кнопочные» клавиатуры. Компилятивное раскрытие истории гармоник и констатирующее изложение клавиатурных устройств в известных трудах Мирека А. М. является серьезным вкладом в познание развития музыкальной культуры клавишных инструментов. Но невозможно понять причины, побудившие появление их конструкций и быстрое распространение инструментов. Труды других выдающихся ученых современности также не дают ответа на вопрос, чем вызваны те или иные усовершенствования.

Отсутствие в классификации клавиатурных типов систем музыкальных инструментов понятий не позволяет полно раскрыть взаимосвязь между

изменениями устройств клавиатур музыкальных инструментов и социальными запросами на сохранение духовного наследия, выявить причины тех или иных преобразований, точнее — определить место и перспективы функционирования клавиатур музыкальных инструментов в современной музыкальной культуре. Исследуя системы клавиатур клавишных инструментов, необходимо направить усилия на выявление генетического родства различных устройств. Без этого они предстают перед нами как самостоятельные феномены в истории музыки, не связанные с процессом сохранения музыкальных традиций. Обращение к изучению эволюции клавишных инструментов показывает, что это не так.

Рассмотрим причины, которые привели к проблеме терминологии и ее нынешнему состоянию. Возможно, форма клавиши играет важную роль в делении клавишных инструментов на два типа, и мы недооцениваем ее значение? Попробуем рассмотреть эту проблему более детально.

Первое упоминание клавиши-кнопки связано с диатоническими звукорядами клавишных инструментов и относится к 1829 году, когда впервые представил свое концертно известное английское физик Чарльз Уитстон. С созданием Генрихом Бандом «бандонеона» идея Ч. Уитстона достигает вершины развития. Клавиатура диатонического звукоряда бандонеона имеет такие же, как у прототипа, клавиши-кнопки. Однако диаметр круглой кнопки бандонеона несколько больше, чем у концертно. Эта разница в размерах никаким образом не влияет на различие в системах размещения клавиш диатонических тонов у обоих инструментов, с одной стороны, и на особенность их звукоизвлечения, (когда кнопки имеют различные звуки на разжим и сжим меха) — с другой стороны.

Две системы хроматических клавиатур аккордеона “B-Griff” и “C-Griff” также снабжены кнопками. Были попытки придать их клавишам квадратную форму. Вскоре от квадратной формы клавиши пришлось отказаться, так как углы квадратов ухудшали условия игры.

Современные клавиатуры, на которых играют аккордеонисты, имеют девять систем размещения двенадцати хроматических ступеней октавы: это системы “B-Griff” и две ее разновидности; “C-Griff” и две ее разновидности; Французская; ОФК и ее разновидность — «система Кравцова».

До появления «кнопки» существовал один тип клавиатуры — ОФК. Инструменты, снабженные этой клавиатурой, выделили в особую группу клавишных инструментов под названием «клавиры». В последнюю вошли органы, спинеты, клавикорды, клавесины, портативы, колесные лиры, челеста, фисгармония и фортепиано. В свете рассматриваемой темы необходимо проследить, как менялась форма клавиш ОФК вплоть до настоящего времени.

К моменту становления энгармонического строя клавиши ОФК, изобра-

женные на иконографических источниках, приобретают традиционную форму. С установлением энгармонического строя клавиши альтерированных низких тонов редко применяются в игре. С целью уменьшения площади клавиатурного щита их используют для извлечения основных тонов (см.: рис. 3 на вклейке между с. 106 и 109). Так, клавиши *фа-диез* и *соль-диез*, не используемые в басу альтерированного строя, заменены на клавиши основного тона *ре* и *ми*. Как переходная форма эпохи энгармонического и равномерно-темперированного строев появляются эти же клавиши с двумя тонами – основным и альтерированным – на одной игровой площадке (см.: рис. 3б на вклейке между с. 106 и 109).

С окончательным становлением равномерно-темперированного строя две черные клавиши стали выполнять свои прямые функции.

В дальнейшем форма клавиш менялась с целью улучшения эргономических свойств игры: уменьшались размеры традиционных клавиш, «шаг» клавиши (расстояние между центрами клавиш). Такими клавиатурами снабжались клавикорды, колесная лира, аккордеон, мелодика. Расширились просветы между вертикальными ребрами черных клавиш для более эффективно-го использования узких игровых площадок белых клавиш.

Размеры и габариты ОФК сегодня приняты как стандартные. Проблему узких площадок белых тонов в ОФК так и не удалось решить, в том числе путем изготовления клавиш аккордеона в виде квадрата (см.: рис. 4 на вклейке между с. 106 и 109).

В настоящее время в ОФК с клавишами игровых площадок в форме многогранников, модифицированной Кравцовым, увеличивается количество тонов, с которыми возможно осуществлять скольжение пальца с клавиши на клавишу¹ (см.: рис. 5 на вклейке между с. 106 и 109). Это позволяет расширить артикуляционные и акустические возможности звукоизвлечения на аккордеоне.

Попытка С. Кисленко уравнивать черные и белые клавиши по форме открыла путь к унифицированной во всех тональностях аппликатуре. Это изящное решение могло упростить процессы игры и обучения, если бы сохранилась возможность исполнить обычную октаву ОФК. В проекте расстояние между октавными клавишами увеличилось в 1,5 раза (см.: рис. 6 на вклейке между с. 106 и 109).

Ввиду неспособности сохранить инструментальное наследие прошлого ОФК система С. Кисленко была отвергнута музыкантами.

В ходе рассмотрения изменений форм клавиш ОФК обнаружилось,

¹ Узкие участки белых клавиш ОФК в модификации Кравцова вытеснены в отдельный ряд и стали доступными для игры.

что они не приводили к изменению системы, а были направлены на улучшение эргономических условий игры на ней. Поэтому необходимо найти и исследовать другие системные отличия в клавиатурных устройствах.

Принято считать, что ОФК имеет два ряда клавиш — белых и черных. Однако формы клавиш создают визуальный обман двух рядов, в то время как ОФК сформирована как *однорядная*. Это хорошо видно у крышки рояля или у клапанной крышки правого полукорпуса аккордеона. Ряд клавиш выстроен в интервале полутона: шаг вправо дает звук на полтона выше, шаг влево — на полтона ниже. Вместе с тем известны случаи изменения рядности ОФК. Особого внимания заслуживает идея П. А. Гвоздева, предложившего создать ОФК с дополнительным третьим рядом клавиш, выполненных не в традиционной форме, а в виде кнопки. К сожалению, аккордеонисты оставили без внимания интересные предложения П. А. Гвоздева — в дублирующем ряду узкие участки становились доступными для игры (см.: рис. 7 на вклейке между с. 106 и 109).

В модернизированной Кравцовым (путем сжатия ряда черных клавиш встык без просветов) ОФК с клавишами в форме многогранника, узкие участки белых клавиш, вытесненные в отдельный ряд, стали доступными для игры. Сжатие черного ряда клавиш ОФК сократило на 30 % расстояние между октавными клавишами, улучшило ее эргономические свойства при сохранении традиционной топографии размещения пальцев внутри позиций ОФК.

Еще один тип однорядных хроматических клавиатур сформировался внутри аккордеонной культуры. Это система размещения в постоянном интервале квинты басовых кнопок готового аккордового аккомпанемента в левом полукорпусе аккордеона [1, с. 60]. Она — самодостаточная, так как обладает всеми двенадцатью тонами хроматического звукоряда. Второй дублирующий (вспомогательный) ряд вместе с редко встречающимся третьим повторяют квинтовое размещение основного ряда, но смещены относительно него на некоторое количество шагов кнопок. Комбинация основного ряда с дублирующим стала постоянным элементом в конструкциях басо-аккордового аккомпанемента и готово-выборных клавиатурах хроматического аккордеона. Все остальные кнопки левой клавиатуры, выстроенные по принципу К. Демиана, при нажатии дают аккордовые звуки. На базе этой системы была сконструирована выборная клавиатура, которая переключалась с басо-аккордового устройства. Она с основным квинтовым рядом кнопок имела пять дублирующих рядов, звуки которых строились в октавном соотношении. Система получила название «квинт конвертер». На ней играет известный французский аккордеонист Ришар Гальяно (Richard Galliano).

В XIX столетии появляются сочинения с активным использованием целотонного звукоряда. В 1882 году инженер и пианист Пауль Янко предложил целотонный звукоряд в клавиатурных устройствах клавишных инструмен-

тов. Система размещения рояльной октавы строилась на двух рядах хроматических тонов с интервалом одного тона (большой секунды) в каждом из рядов. Это позволило сократить хроматическую октаву рояля на 14 %. При двойном дублировании двух рядов клавиатуры удалось абсолютно унифицировать аппликатуры во всех тональностях хорошо темперированного строя (см.: рис. 8 на вклейке между с. 106 и 109).

Было создано общество почитателей клавиатуры П. Янко. Ее устанавливали на клавишные инструменты, в том числе и аккордеоны (см.: рис. 9 на вклейке между с. 106 и 109) [3].

И сегодня встречаются аккордеоны с одним дублирующим рядом клавиш в форме продольной клавиши (см.: рис. 10 на вклейке между с. 106 и 109) и форме кнопки (см.: рис. 11 на вклейке между с. 106 и 109).

Проект перевода клапанного механизма оркестровых духовых инструментов на клавиатуру системы П. Янко [4] разработал К. О. Еременко.

Однако очевидные улучшения игровых возможностей нового клавиатурного устройства, серьезные капиталовложения почитателей проекта не обеспечили развитие идеи П. Янко. Недостатком клавиатуры, по мнению С. И. Савшинского, было то, что для освоения клавиатурой системы Янко пианисту надо было «переучиваться, а не доучиваться» [5].

После создания инструментов с системой П. Янко идея размещения клавиш хроматического звукоряда в интервал 1,5 тона, как говорится, «висела в воздухе». И она к началу XX века была реализована в проектах клавиатур с рядами клавиш в интервале малой терции. При этом условии в октаве становилось *три ряда клавиш*. На рубеже XIX и XX веков численность таких систем в мире превысила десяток. Важнейшим функциональным преимуществом трехрядных систем, было сокращение площади размещения клавиш октавы на 40 %. Новые формы фактуры с широко разнесенными голосами, виртуозные пассажи из двойных нот, кардинальное расширение диапазона — все это вдохновило композиторов на создание оригинальных сочинений. Произошло признание аккордеона во всех жанрах инструментального искусства. Необычная для клавишных инструментов фактура, предложенная композиторами, новые приемы звукоизвлечения, найденные аккордеонистами, позволили молодому по историческим меркам инструменту обогатить представления об уровне современной музыки для клавишных инструментов.

Борьба за компактное размещение клавиш в октаве дорого обошлась хроматическому аккордеону. Ни одна из трехрядных клавиатур не сохранила традиционную аппликатуру и топографию размещения пальцев в позициях, аналогичных ОФК. Наметился разрыв с процессами сохранения музыкального наследия в исполнительском и педагогическом опыте организации игры на ОФК. Отсюда — скептическое и даже снисходительное отношение к худо-

жественно-выразительным возможностям трехрядных клавиатур со стороны почитателей и сторонников системы ОФК. И все-таки трехрядные системы, сформировавшиеся внутри сельского и городского музицирования, доказали свою жизнеспособность.

К настоящему времени количество систем трехрядных клавиатур сократилось до трех. И сегодня идет естественный отбор в практике функционирования устройств. Конструктивные отличия трехрядных клавиатур возникают из-за перемещения рядов клавиш относительно друг друга [6]. Самыми распространенными системами стали «B-Griff» (см.: рис. 12 на вклейке между с. 106 и 109) и «C-Griff» (см.: рис. 13 на вклейке между с. 106 и 109).

На рисунках в трехрядные клавиатуры обеих систем добавлены два дублирующих ряда: первый и второй от края грифа повторены в четвертом и пятом рядах. Они помечены желтой краской. Дублирующие ряды появились позднее и способствовали унификации аппликатур и улучшению топографии размещения пальцев в позициях.

Идея дублирующего ряда реализовалась на практике. Появилось *по дверазновидности* на каждую из обеих трехрядных систем. У системы «B-Griff» (см.: рис. 14 на вклейке между с. 106 и 109) — «Бельгийская система (Charleroi)» с двумя дублирующими рядами у края грифа (см.: рис. 14а на вклейке между с. 106 и 109) и «Брюссельская система» с дублирующими рядами по краям (см.: рис. 14б на вклейке между с. 106 и 109).

Также возникли две («шведско-итальянская» (см. рис. 15а на вклейке между с. 106 и 109) и «финская» (см. рис. 15б на вклейке между с. 106 и 109) разновидности системы «C-Griff» (см.: рис. 15 на вклейке между с. 106 и 109).

Клавиатура французской системы занимает скромное место в аккордеонной культуре (см.: рис. 16 на вклейке между с. 106 и 109) и разновидностей не имеет.

Отечественные трехрядные клавиатуры систем П. Е. Стерлигова (см.: рис. 17 на вклейке между с. 106 и 109), Н. З. Сеницкого (см.: рис. 18 на вклейке между с. 106 и 109) и В. П. Хегстрема (см.: рис. 19 на вклейке между с. 106 и 109) постепенно вышли из игровой практики в XX столетии.

Из трех отечественных систем клавиатура П. Е. Стерлигова была особенно популярна в Ленинграде. Со смертью последнего играющего на ней исполнителя, Заслуженного артиста РФ Ивана Сергеевича Тихонова (1918–2000), эта система ушла с профессиональной сцены.

Идея сжатия на клавиатурном щите площади размещения клавиш одной октавы подтолкнула изобретателей к созданию четырехрядных систем, где клавиши в форме кнопок стали бы размещаться по рядам в интервале большей терции или двух тонов [6, с. 108]. И. Дирнхоффер (см.: рис. 20 на вклейке между с. 106 и 109) и С. Т. Жулимский (см.: рис. 21 на вклейке между

с. 106 и 109) предложили проекты, которые не нашли поддержки у музыкантов.

Принцип сокращения октавы в проекте с четырехрядными клавиатурами окончательно исчерпал себя. Система перешла «рубеж сжатия» настолько, что исполнение некоторых традиционных композиционных приемов письма оказалось невозможным.

В ходе исследования удалось выяснить, что клавиша и кнопка не могли быть определяющими элементами в систематизации типов клавиатур. Автором установлено, что системы хроматических клавиатур клавишных инструментов обладают системным признаком, который позволяет более конкретно выстроить их классификацию по типам и разновидностям. Этим признаком является *не форма клавиш, а изменяющийся интервал размещения клавиш в ряду*. Выявилась закономерность: *с возрастанием интервала увеличивается количество рядов клавиш в октавном размещении двенадцати равномерно-темперированных хроматических тонов*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.
2. *Seeger H.* Musiklexikon in zwei Bänden / Erster Band. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1966. 528 S.
3. *Frati Z.* Castelfidardo e la storia della fisarmonica / Z. Frati, B. Bugiolatthi, M. Moroni. Ancona: [senza casa ed.], 1988. 179 p.
4. *Ерёменко К. О.* О перспективах развития симфонического оркестра. Киев: Муз. Украина, 1974. 264 с.
5. *Савшинский С. И.* Пианист и его работа. Л.: Сов. композитор, 1961. 271 с.
6. *Кравцов Н. А.* Аккордеон XXI века / СПб.: Издательство «МСТ», 2004. 124 с.

REFERENCES

1. *Muzy`kal`ny`j e`nciklopedicheskij slovar`*. M.: Sov. e`nciklopediya, 1990. 672 s.
2. *Seeger H.* Musiklexikon in zwei Bänden / Erster Band. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1966. 528 S.
3. *Frati Z.* Castelfidardo e la storia della fisarmonica / Z. Frati, B. Bugiolatthi, M. Moroni. Ancona: [senza casa ed.], 1988. 179 p.
4. *Eryomenko K. O.* O perspektivax razvitiya simfonicheskogo orkestra. Kiev: Muz. Ukraina, 1974. 264 s.
5. *Savshinskij S. I.* Pianist i ego rabota. L.: Sov. kompozitor, 1961. 271 s.
6. *Kravczov N. A.* Akkordeon XXI veka / SPb.: Izdatel`stvo «MST», 2004. 124 s.

Приложение 1.

Таблица. Классификация систем хроматических клавиатур клавишных музыкальных инструментов

ВИДЫ				
алфавитно-цифровые	музыкальные			
	ПОДВИДЫ			
	хроматические			
	ТИПЫ			
	I	II	III	IV
	однорядные	двухрядные	трехрядные	четырёхрядные
	ОФК и ее разновидности: а) клавиши — кнопки (рис. 1; 2); б) дублирующий ряд клавиш в форме кнопок (рис. 7); в) двойное размещение тонов на черных клавишах (рис. 3); г) модернизированная Н. А. Кравцовым ОФК с клавишами в форме многогранника (рис. 5); д) два мануала с клавишами в форме квадрата (рис. 4).	Клавиатура системы П. Янко и ее разновидности: а) с одним дублирующим рядом продольных клавиш (рис. 10); б) с одним дублирующим рядом клавиш в форме кнопок (рис. 11); в) с двумя дублирующими рядами клавиш в форме кнопок (рис. 9); в) с двумя дублирующими рядами клавиш в форме кнопок (рис. 8).	Клавиатура системы «B-Griff» с дублирующими рядами кнопок и ее разновидности: а) бельгийская система (charletoi) с двумя дублирующими рядами у края грифа (рис. 14а); б) брюссельская система с разнесенными по краям дополнительными рядами (рис. 14б).	Клавиатура системы И. Дирнхоффера (рис. 20).

Таблица (продолжение). Классификация систем хроматических клавиатур клавишных музыкальных инструментов

		Система стандартных басов и ее разновидности: а) дублирующий (вспомогательный) ряд; б) квинт-конвертер с пятью дублирующими рядами.		Клавиатура системы «C-Griff» с дублирующими рядами кнопок и ее разновидности (рис. 15): а) шведско-итальянская система с разнесенными по краям дополнительными рядами (рис. 15а); б) финская система с двумя дублирующими рядами у края грифа (рис. 15б).	Клавиатура системы С. Т. Жулимского (рис. 21).
		Система басов готового аккордового компонента и ее разновидности: а) дублирующий (вспомогательный) ряд; б) квинт-конвертер (с пятью дублирующими рядами).		Клавиатура Французской системы (рис. 16); Клавиатура системы П. Е. Стерлигова (рис. 17); Клавиатура системы Н. З. Синицкого (рис. 18); Клавиатура системы В. П. Хегстрема (рис. 19).	

Приложение 2. Иллюстрации.



Рис. 1. Правый полукорпус аккордеона с ОФК, снабженной клавишами в форме кнопки



Рис. 2. Аккордеон с ОФК с клавишами в форме кнопки в левом полукорпусе

Рис. 3. Двойное размещение тонов на черных клавишах

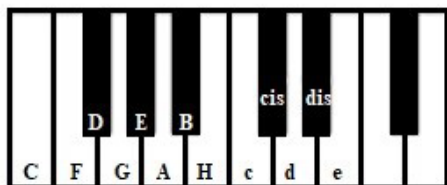


Рис. 3а. Положение основных тонов на альтерированных черных клавишах

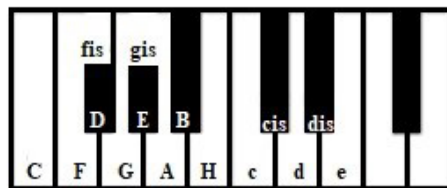


Рис. 3б. Положение на черных клавишах по два основных и альтернативных тона



Рис. 4. ОФК в двух мануалах с формой клавиш в виде квадрата

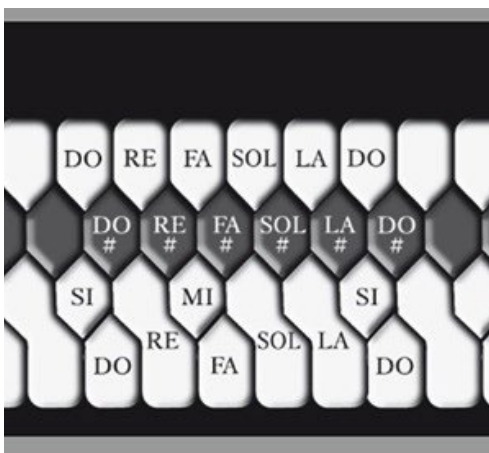


Рис. 5. Модернизированная Кравцовым ОФК с клавишами в форме многогранника

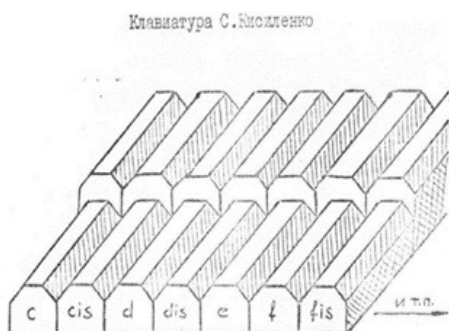


Рис. 6. Объединенная форма клавиш тонов и полутонов у ОФК

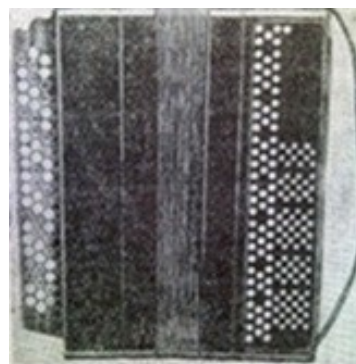


Рис. 7. Разновидность ОФК по системе П. А. Гвоздева

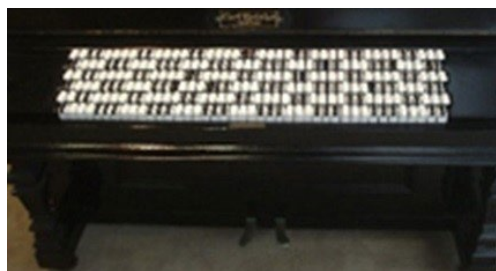


Рис. 8. Клавиатура Пауля Янко с четырьмя дублирующими рядами клавиш



Рис. 9. Аккордеон системы П. Янко с клавишами в форме кнопки и двумя дублирующими рядами



Рис. 10. Клавиатура Пауля Янко с одним дублирующим рядом продольных клавиш



Рис. 11. Клавиатура Пауля Янко с одним дублирующим рядом клавиш в форме кнопок

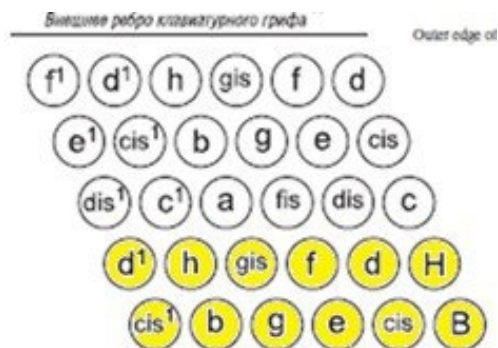


Рис. 12. Клавиатура системы «B-Griff» с дублирующими рядами кнопок

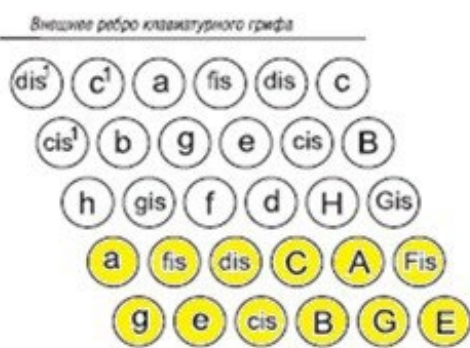


Рис. 13. Клавиатура системы «C-Griff» с дублирующими рядами кнопок

Рис. 14. Разновидности системы «B-Griff»

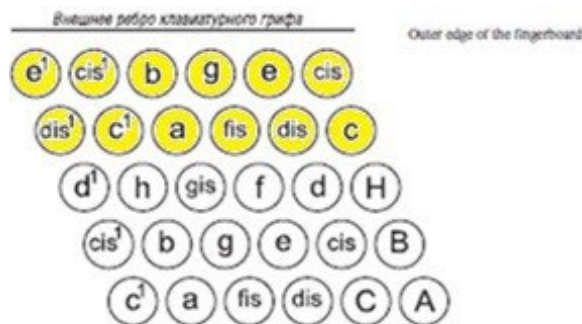


Рис. 14а. Бельгийская система (Charleroi) с двумя дублирующими рядами у края грифа



Рис. 14б. Брюссельская система с разнесенными по краям дополнительными рядами

Рис. 15. Разновидности системы «C-Griff»

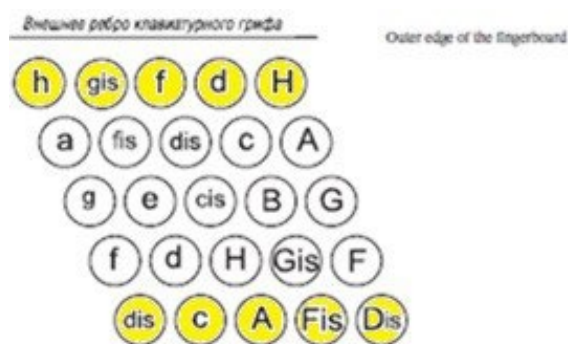


Рис. 15а. Шведско-итальянская система с разнесенными по краям дополнительными рядами

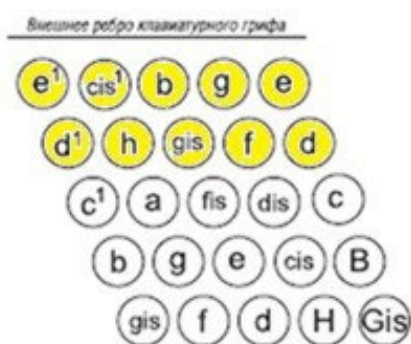


Рис. 15б. Финская система с дублирующими рядами у края грифа

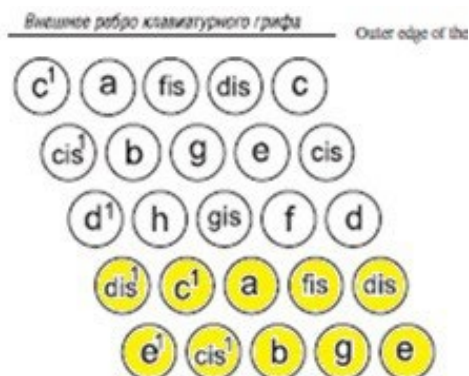


Рис. 16. Клавиатура французской системы с двумя дублирующими рядами клавиш



Рис. 17. Клавиатура системы П. Е. Стерлигова



Рис. 18. Клавиатура системы Н. З. Синицкого

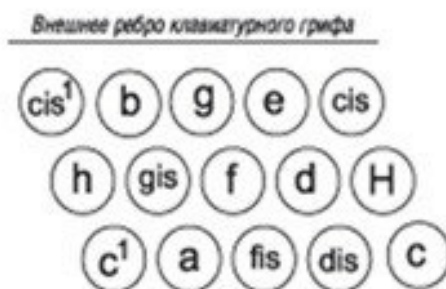


Рис. 19. Клавиатура системы В. П. Хегстрема



Рис. 20. Клавиатура системы И. Дирнхофера

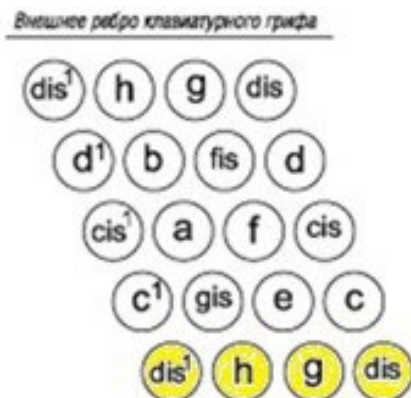


Рис. 21. Клавиатура системы С. Т. Жулимского

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кравцов Н. А. — канд. искусствоведения, проф., Заслуженный деятель искусств РФ;
kravtsov@accordionkravtsov.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kravtsov N. A. — Cand. Sci. (Arts), Prof., Honored Artist of the Russian Federation;
kravtsov@accordionkravtsov.ru

УДК 786.2

«ДВА КРЫЛА, РАЗДЕЛЕННЫЕ БЕЗМОЛВИЕМ»:
НОСТАЛЬГИЧЕСКИЕ МЕТАФОРЫ БУДУЩЕГО В ФОРТЕПИАННЫХ
СОЧИНЕНИЯХ ТОМАСА АДЕСА 1990-Х ГОДОВ

*Красногорова О. А.*¹

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

Основная задача статьи — исследовать подходы к проблемам интерпретации фортепианных сочинений 1990-х годов британского композитора Томаса Адеса, в которых обобщаются важнейшие тенденции искусства поставангарда. Переходный характер периода создания произведений, их полигенетичность и стилевая диффузность, языковая множественность позволяют автору рассмотреть музыку композитора с нескольких ракурсов для определения индивидуального стиля композитора. В статье подчеркивается значение в фортепианных сочинениях Адеса звука как феномена, подчиняющего себе архитектуру композиции, в чем усматривается преломление традиций пуантилистического осмысления звука и его акустической «ауры». Анализируя особенности фортепианной сонористики, автор обращает внимание на новаторские приемы педализации, используемые композитором. Исследование музыкального языка и выразительных средств приводит к выводу об осмыслении Адесом в фортепианном творчестве вопросов о бессмертии творческой личности, подлинной ценности традиций и новых способах их обобщения, позволяющих композитору устремить пристальный взгляд в будущее искусства.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское искусство, Томас Адес, британская музыка, метафора, звук, туше, педализация.

«TWO WINGS SEPARATED BY SILENCE»:
NOSTALGIC METAPHORS OF THE FUTURE IN THE PIANO
COMPOSITIONS OF THOMAS ADÈS OF THE 1990TH

*Krasnogorova O. A.*¹

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

The main objective of the article is to explore approaches to the interpretation of piano compositions of the 1990th by the British composer Thomas Adès,

which summarize the most important trends in post-avant-garde art. The transitional nature of the period of creation of works, their polygenetic and stylistic diffuseness, linguistic plurality, allow the author to consider the composer's music from several angles to determine the individual style of the composer. The article emphasizes the importance of sound in Adès' piano compositions as a phenomenon that subordinates the architectonics of composition, which is seen as a refraction of the traditions of pointillistic understanding of sound and its acoustic «aura». Analyzing the features of piano sonoristics, the author draws attention to the innovative pedaling techniques used by the composer. The research of the musical language and means of expression leads to the conclusion that Adès' comprehension in piano work of the questions of the immortality of a creative person, the true value of traditions and new ways of generalizing them, allowing the composer to gaze closely at the future of art.

Keywords: piano, performing arts, Thomas Adès, Britannic music, metaphor, sound, touch, pedalization.

*«Однажды ... музыка
станет универсальным языком».
К. Штокхаузен*

Исследование непостижимой Вселенной сознания человека, на пороге стремительно надвигающейся эры искусственного интеллекта ощущается как ультраактуальная тема в искусстве конца XX – начала XXI века. В музыке британского композитора, пианиста, дирижера Томаса Адеса, деятельность которого занимает одно из центральных мест в искусстве рубежных лет миллениума, осмысление вопросов психологического и чувственного восприятия созидającego разума приобретает особое значение. Композитор фокусирует свое внимание на мысленных и чувственных усилиях человека в моменты познания, духовного совершенствования. Аристократичная звуковая «красота» его фортепианной музыки создает дистанцию, преодоление которой подобно восхождению на вершину, где открывается новый опыт непосредственного чувственного переживания.

Деятельность музыканта на протяжении тридцати лет отмечена феноменальной активностью. Многогранный художник проявил себя во многих ипостасях. Адесом создано около семидесяти сочинений, в том числе масштабные сценические постановки, оркестровая и хоровая музыка, многочис-

ленные камерно-ансамблевые и сольные сочинения¹. Композитор регулярно дирижирует ведущими мировыми оркестрами, сотрудничает с оперными компаниями, руководит фестивалями современной музыки. Выступления Адеса в качестве пианиста включают сольные и ансамблевые концерты в столицах мирового музыкального искусства. Особую ценность представляют авторские записи фортепианных сочинений, позволяющие проникнуть не только в тайны его творческой лаборатории, но и приоткрывающие особенности восприятия им традиций звукового искусства предшествующих эпох.

Фортепианные сочинения занимают значительное место в творчестве Адеса. Атмосфера пьес создается композитором как сокровенное раскрытие таинства «потока» творящего сознания, использующего художественные раздражители внешнего мира для погружения во внутреннее психологическое пространство. Отражение в музыке процессов ее возникновения, возникающих и ускользающих виртуальных образов, отдельных импульсов, множественности впечатлений, суммирующихся в единый мыслительный процесс, позволяет композитору осмысливать вопросы бессмертия созидающей духовной личности и самого искусства.

Хорошо известно, что идея «потока сознания» как процесса, лежащего в основе развертывания художественного произведения, являлась основополагающим элементом эстетики литературного модернизма первой половины XX века (например, в творчестве М. Пруста, Дж. Джойса, В. Вулф)². Свойственная художественному методу «репрезентации сознания» «множественность», по определению Р. Сондерс, проявляется в использовании «различных техник, их комбинировании и/или палимпсесте» и формирует принципы авторской «игры с художественным временем» нарратива [2].

Изучение в современной когнитивной науке глубины сознания человека позволило ученым выдвинуть гипотезу об объемном сознании, отражающую логику, в которой разные его состояния можно рассматривать как области в многоуровневом пространстве. Мысли о том, что «гораздо интереснее управлять процессами на основе принципа лабиринта, нежели мчаться пря-

¹ Томас Адес (Thomas Adès) родился в 1971 году в Лондоне. Среди крупных сочинений композитора: балет "Dante" (2019); оперы "The Exterminating Angel" (2016), "The Tempest" (2003), "Powder Her Face" (1995). Среди масштабных сочинений композитора для симфонического оркестра — "Asyla" (1997), "Tevot" (2007), "Polaris" (2011), Концерт для скрипки с оркестром (2005), Концерт для фортепиано с оркестром и движущегося изображения "In Seven Days" (2008), "Totentanz" для меццо-сопрано, баритона и оркестра (2013), Концерт для фортепиано с оркестром (2018) и другие сочинения.

² В. Вулф писала: «...человеческое сознание воспринимает мириады впечатлений — ...фантастических, мимолетных, запечатленных с остротой стали. Они повсюду проникают в сознание непрерывающимся потоком бесчисленных атомов <...> из этих впечатлений он (наш мозг — О. К.) выстраивает единый связный нарратив» [1, с. 473].

мыми дорогами», высказывал К. Штокхаузен [3, p. 78].

В эпоху постмодернизма, как отмечает В. П. Чинаев, «...гетерогенность любого, в том числе и музыкального постмодернистского текста, не раз давала повод сравнивать его с мозаикой, инкрустацией, калейдоскопом; он подобен Библиотеке, Лабиринту, Палимпсесту или Ризоме — всем тем метафорам, которые символизируют слоистость, ветвистость и вариативную множественность интеллектуальных странствований...» [4, с. 34]. Идея отражения в музыке психологических «лабиринтов» сознания имеет ключевое значение и для модернизма. В модернизме — «...лабиринт внутри самого человека: это и его тело, и его сознание и подсознание, — пишет Т. В. Цареградская. — Найти выход из лабиринта невозможно, так как человек и лабиринт взаимосвязаны, и одно не может существовать без другого» [5, с. 21].

Характерные для фортепианных сочинений Адеса 1990-х годов полигенетичность и стилевая диффузность, языковая множественность позволяют рассматривать произведения композитора с различных ракурсов с учетом переходного характера периода их создания и определять особенности его фортепианного стиля, в котором обобщаются важные тенденции искусства поставангарда.

С эстетикой постмодерна в произведениях Т. Адеса коррелирует «тема сна, смерти, тишины, инобытия», которая, по определению Е. Я. Лианской, свойственна «медитативному» варианту постмодернизма, обращенному «как бы ни к сознанию, а к подсознанию культуры. Этот пласт постмодерна отличается от “мэйнстрима”, поскольку не отвечает его главным критериям (к примеру, ироническому отношению к прошлому). Однако, вызревая внутри глобального стиля как некий контрастный элемент, он вписывается в его общеэстетические законы» [6, с. 9].

Присущая медитативному постмодерну тематика находит развитие и в направлении «позднего модернизма» («второго модернизма», «метамодернизма») [5]. Как отмечает Т. В. Цареградская, «...поздний модернизм, который отделяет себя от постмодерна, признает право музыки на истинность. Он наследует весь комплекс свойств музыкального модернизма, но с тем условием, что все достижения классического модернизма, авангарда, постмодерна рассматриваются под знаком поиска истинного высказывания. Сохраняя веру в эксперимент и инновации, “поздний модернизм” вновь открыт будущему» [5, с. 22].

Поиски нового, следование в творчестве принципу «*mobilis in mobile*», ставшему главенствующим постулатом современных композиторов, в сочинениях Т. Адеса подчинены индивидуальным концептуальным замыслам. Композитор предстает наследником традиций звуковых открытий М. Фелдмана, К. Штокхаузена и Х. Лахенманна, достигающих во второй половине XX века

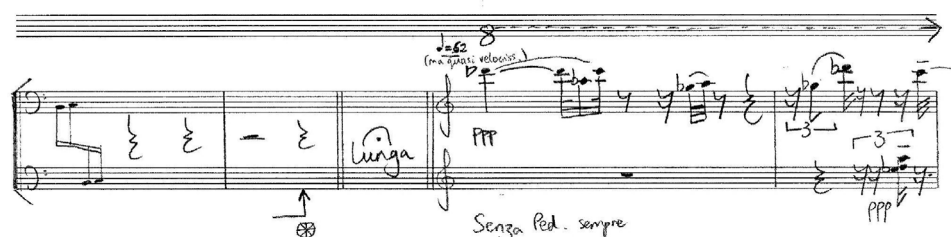
Прим. 1. Traced Overhead. Ч. II «Aetheria». Т. 31–34. Т. Адес

«новых миров» в особенно сложной (в силу особенностей самого инструмента) области фортепианной музыки. «Когда мы говорим о новой музыке, — отмечает Х. Лахенманн, — речь идет не о новом звучании, а о новом слышании. Новое произведение должно открывать новые пределы и новое видение» [7]. Пронизанные философским осмыслением фортепианной сонористики, сочинения композитора расширяют пространство художественных возможностей пианиста как в реальном воплощении, так и в слуховых представлениях непосредственно в процессе исполнения. Преодоление сложностей, возникающих «с инструментами, полученными в наследство из предыдущих эпох», «трансформация звука», наделение каждого звука совершенно особым смыслом и исследование «новых звуковых пространств и нового движения звука» представляло первоочередную художественную задачу, которую ставил перед собой в каждой композиции К. Штокхаузен [8].

В фортепианных сочинениях Адеса звук, понимаемый как сумма одновременного объединения всех параметров, влияющих на акустический результат, как итог взаимодействия функций динамики, метроритма, артикуляции, педализации, приобретает значение феномена, подчиняющего себе архитектуру композиции. В этом проявляется воздействие пуантилистического осмысления самого звука и его акустической «ауры». Подчеркнем, что в данном случае мы говорим не о сериальной технике композиции, а о качественных изменениях звучности, определяющих структуру формы. Примечательно, что, не придерживаясь строгих принципов создания многопараметровых композиций, композитор сохраняет в авторских указаниях своих сочинений признаки «третьего измерения музыки»³ (см.: прим. 1).

Встречающиеся изменения динамических указаний на каждом звуке

³ Определение Ю.Н. Холопова [9].



Прим. 2. Still Sorrowing, Т. 125–129. Т. Адес

(напр., т. 97–98 пьесы “Still Sorrowing”), подтверждающие выводы о звуковых прототипах пуантилистической фортепианной фактуры в сочинениях композитора, создают во взаимодействии с артикуляцией и педалью истонченную звуковую перспективу то смешивающихся, то перекрываемых более высоким уровнем громкости тонов и их обертоновых «ароматов».

Звуковое пространство фортепианных композиций Адеса балансирует подчас на предельных динамических границах *piano* и *pianissimo*. Присутствие в нотных текстах в качестве динамического нюанса термина “*niente*” — «ничто» (*quasi niente, quasi diminuendo al niente*) в сочетании с обилием *diminuendo*, вибрирующими «флуктуационными» педальными эффектами, улавливанием выплывающих звуков третьей педалью *Sostenuto*, указания *sonorissimo ppp*, заставляют исполнителя чувствовать *ppppp* как гораздо более интенсивную концентрацию звука, нежели *fffff*. Стремление к исследованию пределов исчезающего и «безмолвного» звука в фортепианной сонорике генетически продолжает поиски Шопена, Скрябина, Дебюсси, Веберна, Фелдмана. Стремясь «уловить» звук на излете его исчезновения, композитор словно пытается остановить мгновение и подчеркнуть драгоценность настоящего, ускользающего в небытие с каждой секундой. Это приближает художественное мышление Т. Адеса к поэтике «тишины» в творчестве А. Веберна, о чем писал В. П. Чинаев: «...прозрачность ткани здесь соткана из разрозненных тембров, вспыхивающих и мгновенно угасающих интонаций... краткость... переходов... столь минимальна, ...что позволяет характеризовать появляющиеся и тут же исчезающие элементы звуковой ткани именно как мгновения, “обесценивающие одновременно и прошлое и будущее”» [10]. Особенно заметно это проявилось в сфере динамических указаний, тесно связанных в сочинениях Адеса с педализацией. Звучащий результат мы могли бы определить как несериальную параметризацию. В истоках фортепианного стиля, а также в стремлении к интеграции звукового поля, традиции А. Веберна ощущаются отчетливо (прим. 1).

В эпизоде «безмолвия» в фортепианной пьесе «Still Sorrowing» на композиционном уровне происходит «разлом» формы, используемый для пере-

хода в иной «воздушный коридор», как бы «переключения сознания». Продолжительность генеральной ферматы *lunga* в 127-м такте композитор оставляет на усмотрение исполнителя и не обозначает паузой. После премьерного исполнения сочинения композитором в 1993 году музыкальный критик писал: «Адес характеризует форму как “два больших крыла, каждое из которых описывает несколько спускающихся арок, разделенных безмолвием”» [11] (см.: прим. 2).

Неисчерпаемая пустота этой паузы вызывает ассоциации с разрывающей облачное «оперенье», манящей и, словно уплотняющей гравитацию, чернотой на картине Джексона Поллака «Глубина» (рис. 1).

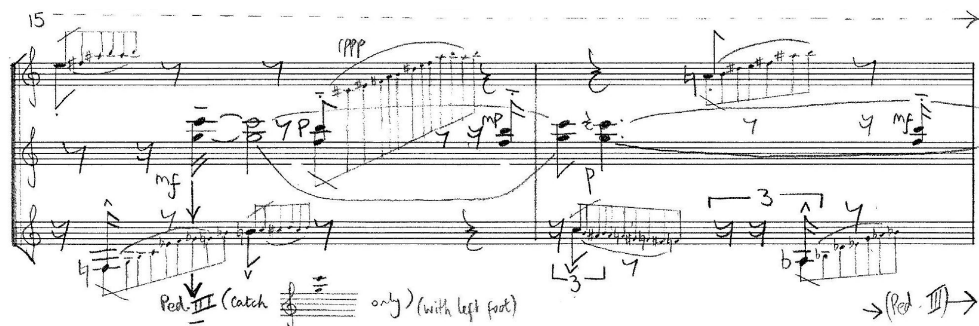


Рис. 1. Глубина. Дж. Поллак

Контрастность на границах двухчастной формы в пьесе Адеса максимально подчеркнута изменением колористики звука и его обертоновой атмосферы за счет сопоставления «иллюзорно-педальной» и беспедальной⁴ манер пианизма. Композитор использует мощное влияние педализации на звук в целях создания формы. В авторском примечании к пьесе композитор пишет, что для первой части приблизительный эффект резонирования струн всегда должен быть «плывущим», даже когда «гармонии проясняются полупедалью» [13, р. 3]. Начало второй части автор предписывает озвучить *senza Ped. sempre*. «Возвращение» правой педали происходит лишь в 154-м такте после педального *sforzando*. Призрачные колориты предшествующего эпизода, начинающегося в 145-м такте, достигаются с помощью третьей педали *Sostenuto* (указание «*senza Ped. Sempre*» для правой педали сохраняется). Композитор

⁴ Термин «иллюзорно-педальная» принадлежит Л. Е. Гаккелю [12]. Определение «реально-беспедальная», предлагаемое ученым, в данном случае мы не используем. Беспедальное звучание Адес часто использует в сочетании с предельно тихим уровнем громкостной динамики (напр., в т. 84 пьесы “Darknesse Visible” композитор указывает “subito assolutamente senza Ped.; e senza Ped. al fine” при динамическом нюансе ppppp). В т. 145–154 пьесы “Still Sorrowing” одновременно с указанием “senza Ped. Sempre” предписывается использование третьей педали рояля *Sostenuto*.

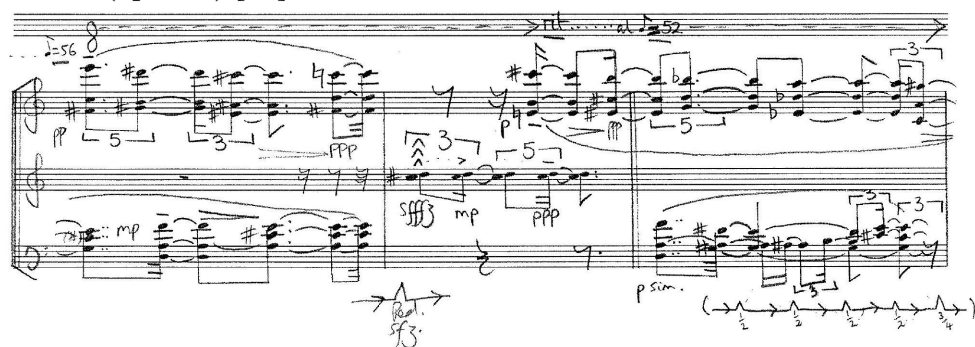
предписывает «улавливать»⁵ из эфемерных облаков пассажей выплывающие звуки уменьшенной и чистой кварт, являющихся инверсией кварт, с которых начинается пьеса (см.: прим. 3).



Прим. 3. Still Sorrowing. T. 145–146. Т. Адес

«Плывущие» зыбкие переходы между интонациями темы, создающей в пьесе фрагментарный образ бледного скользящего призрака, нежно овладевающей душой, относительно ограниченная шкала динамики рояля, которая подчас кажется недостаточной, усиливают архитектурную роль педализации и приводят композитора к необходимости внедрения новых приемов.

Контуры формы подчеркивают педальные акценты и *sffz*, характер исполнения которых композитор разъясняет в авторском комментарии к пьесе: «Педальные *Sforzando* и акценты не предполагают (подчеркнуто композитором — О. К.) никакого шума, который можно создать ногой при взятии педали. Их нужно исполнять, взяв, а затем, подняв демпферы достаточно быстро, чтобы каждая струна вибрировала от удара. Это может быть сделано на разных динамических уровнях. В тех случаях, когда это происходит одновременно с взятием одной ноты или нескольких нот, лучше всего делать это чуть раньше» (прим. 4) [13].



Прим. 4. Still Sorrowing. T. 182–184. Т. Адес

⁵ “To catch only” — уловить звуки g – c, Ped. III.

Композиция Адеса “Still Sorrowing”, как и созданная несколько ранее, в 1992 году, пьеса “Darknesse Visible”, вдохновлена обращением к творчеству Джона Дауленда. Объединенные вниманием к музыканту елизаветинского «Золотого века», чье творчество пережило возрождение во второй половине XX века⁶, обе пьесы создают сложный драматический эффект, который воспринимается одновременно и как ностальгическая метафора ушедшего, и как стремление воссоединиться с духовной творческой силой другого художника, чтобы всмотреться в изменчивую материю мира будущего. Умножение энергии устремленного ввысь пристального взгляда ассоциируется с двойным портретом одного из лидеров итальянского неокспрессионизма Энцо Кукки «Энцо Кукки и Энрико Давид» (рис. 2).



Рис. 2. Энцо Кукки и Энрико Давид.
Э. Кукки

В фортепианных пьесах Адеса художественный метод уподобления двух чрезвычайно отдаленных в исторической и стилевой перспективе друг от друга художников, не имеющих на первый взгляд ничего общего, родственен традициям использования расширенной метафоры, которая были распространена еще в английской поэзии XVII века и обозначалась понятием «метафора-концепт». «Поэта в данном случае интересовало не столько изображение первого предмета с помощью второго, сколько <...> те ассоциации, которые возникают при их сопоставлении» [14]. В созвучном по настроению пьесам Адеса стихотворении английского поэта-метафизика Дж. Донна «Портрет» мысли о «...зыбкости ярких форм внешнего мира, о близости смерти и тлена» одновременно подчеркивают «полноту каждого момента жизни»⁷ и заставляют задуматься о драгоценности настоящего:

*«Возьми на память мой портрет,
а твой — в груди, как сердце, навсегда со мной.
Дарю лишь тень, но снизойди к даренью,
ведь я умру — и тень сольется с тенью» [16]*

⁶ Во второй половине XX века к музыке Дж. Дауленда неоднократно обращался Б. Бриттен, сделавший два переложения песни “Lacrimae” для альты и фортепиано и для альты с оркестром. В 2009 году Х. Бёртуисл создал композицию “Semper Dowland semper dolens” для тенора и альты. К творчеству Дауленда обращаются исполнители на лютне, а также гитаре. В 2006 году известный поп-певец Стинг вместе с лютнистом Э. Карамазовым выпустил диск с записью песен Дж. Дауленда под названием “Songs from the Labyrinth”.

⁷ Цит. по: [15].

Тема известной паваны «Semper Dowland semper dolens» не объявлена Адесом в пьесе, в отличие от лютневой песни «In Darknesse Let Me Dwell», стихотворный текст которой приводится композитором в предисловии к нотному тексту. Паронимическая близость звучания фамилии «Дауленд» и слова *dolens* (лат. «грустный, печальный») в названии песни красноречиво отражает ее меланхоличное созерцательное настроение.

Несмотря на близость по времени создания и общий для обеих пьес сумрачный подтекст, художественное впечатление и средства выразительности, направленные на его достижение, в каждом случае совершенно различны. Если в пьесе «Darknesse Visible» лютневая песня Дауленда звучит почти цитатно в созданных Адесом гармонических структурах, то мерцающее обрывочное «припоминание» известной элегичной паваны композитора эпохи барокко в композиции «Still Sorrowing», принимающее подчас пугающий фантомный облик, словно служит проводником впечатления через фильтр ощущений другой личности.

«Отчужденность взгляда», эффект пограничного состояния, расслоения сознания достигается Адесом системой колористических средств, в которую в этой пьесе включены тембровые возможности подготовленного фортепиано. Своего рода «зеркалом», искажающим звуковое «изображение», служит лента *Blu-Tac*, наклеиваемая на демпферы рояля и постепенно удаляемая в предписанные моменты ассистентом пианиста в процессе исполнения⁸. Трепетание засурдиненного тембра вызывает чувство опасности. «Блокирование» наиболее близкого к живому голосу тембра среднего регистра словно очищает музыку от примеси человеческих страстей, оставляя лишь некую искаженную в неизвестном измерении ментальную информацию. Узнаваемость интонаций темы Дауленда — момент ее перерождения, когда тема перестает иметь первоначальный смысл и превращается в обрывочные рефрены «навязчивой мелодии». Специалист по музыкальной психологии Лорен Стюарт, изучая феномен «навязчивых мелодий», пришел к выводу, что они играют гомеостатическую роль, не позволяя сознанию в критические моменты слиш-

⁸ В предисловии к пьесе автор указывает: «Фортепиано должно быть подготовлено с помощью наклеивания ленты Blu-Tac (шириной примерно 15 и толщиной 3 мм) на следующие струны от H2 до D5 перед демпферами со стороны исполнителя. Лента должна быть прикреплена достаточно прочно, чтобы обеспечить полноту тона в этом диапазоне без вибрации («дребезжания») Но следует позаботиться о том, чтобы в звуковысотности сохранялась слышимость с точностью до четверти тона. В четвертом разделе на странице 14 требуется ассистент, чтобы удалить ленту Blu-Tac со струн. Это должно быть сделано настолько бережно и незаметно, насколько возможно. Blu-Tac необходимо оставить на двух звуках C1S5 и D5 до конца пьесы. По этой причине, полоса Blu-Tac, покрывающая эти струны, должна быть отделена от той, которая покрывает звуки от H2 до C5, с которых она должна быть удалена» (композитор имеет в виду «от H2 до D5» — О. К.) [13, р. 2].

ком далеко уйти в бессознательное состояние. Этот прием словно отражает фрагментарно мелькающие мысли без стремления композитора придать им «ухаженный» гармоничный вид, будто демонстрируя сомнения в том, что является действительно подлинным в современной реальности.

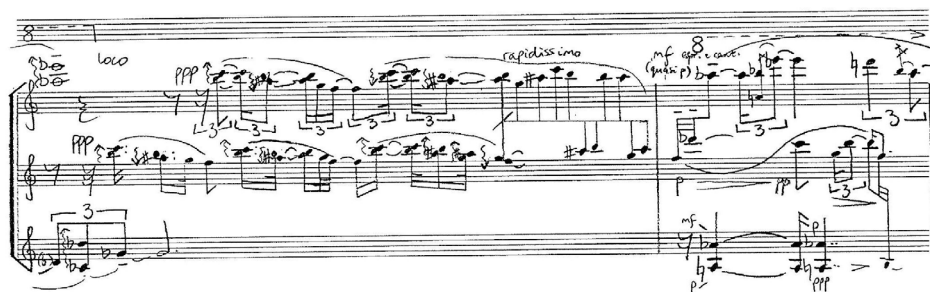
Претворение в пьесе воображаемого напряжения чувственного восприятия для преодоления пределов сознания позволяет композитору отразить попытку уловить имперсональную энергию, иллюзорно существующую за пределами жизни. Композитор создает в пьесе эффект одновременного присутствия как бы живой личности и призрачной субстанции. Зыбкие, подобно каплям ртути постепенно собирающиеся в нечто связанное, интонации некогда знакомой, но стершейся из памяти меланхоличной песни с прихотливым фактурным рисунком погружают в иллюзорную стихию. Мелодический контур интонаций основан на параллельном существовании двух звуковых групп, распределенных в начале пьесы по «белой» и «черной» клавиатурам. Он как бы отсылает нас, с одной стороны, к одному из принципов организации фортепианной фактуры в творчестве К. Дебюсси, а с другой — к ладовому мышлению Мессиана. То в одновременном, то в последовательном звучании эти группы создают колорит непрерывно блуждающих звуков и интервалов. Двойственность образа подчеркивается также ладовыми характеристиками: одна из групп основана на звуках миксолидийского лада, а вторая — на ступенях, соответствующих третьему ладу ограниченной транспозиции О. Мессиа-на, влияние которого проявляется в том, что эти группы «находятся в атмосфере нескольких тональностей сразу, без политональности, — композитор волен <...> оставить тональное впечатление неопределенным» [17, с. 100].

Пьеса записана без указания размера и ключевых знаков; темповые соотношения и метроритм изменчивы. Неуверенность начальным интонациям темы придают арпеджиато (f , g), лишаящие звучание какой-либо устойчивости, фрагментируя и без того пульсирующую фактуру. Большое количество групп перечеркнутых форшлагов, создающих обертоновые шлейфы звуков, Адес предписывает исполнять *rapidissimo* (см.: прим. 5). О характере исполнения сходных перечеркнутых групп форшлагов, создающих «звуковые созвездия» в *Klavierstück № X* К. Штокхаузена, немецкий композитор пишет в предисловии к изданию: «Исполнение мелких нот f , g не зависит от указанных колебаний темпа и воспроизводится максимально быстро. Мелизмы так же важны, как и крупные ноты, и должны быть четко артикулированы, а не *quasi*-арпеджированы, поэтому их необходимо исполнять медленнее в нижних регистрах, чем в верхних» [18, р. 2].



Прим. 5. Still Sorrowing. Т. 141–142. Т. Адес

Каноническое проведение темы в трении секундовых интервалов в теснейшем сжатом расположении создает звуковой эффект «визуальной» вибрации образа (см.: прим. 6).

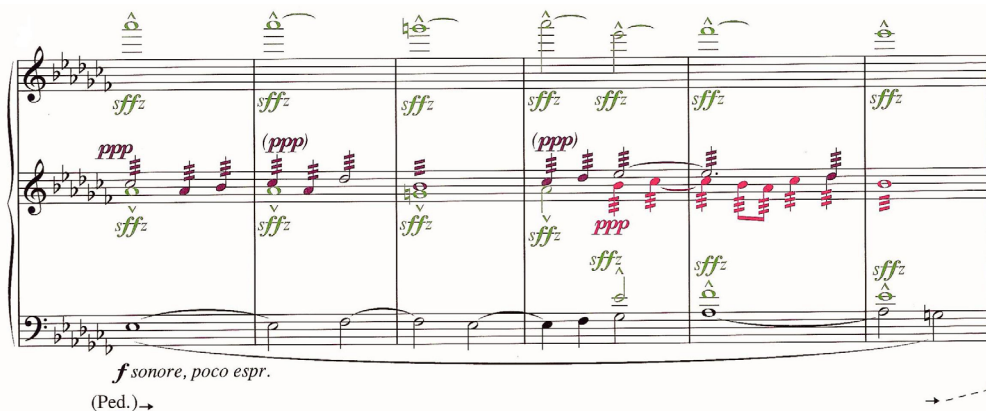


Прим. 6. Still Sorrowing. Т. 25–26. Т. Адес

Во второй части пугающее «пространство страха» постепенно растворяется (авторское указание: “*gradually remove Blu-Tac*”). В конце второй части (т. 176) после удаления ленты со струн рояля (авторское указание: “*all Blu-Tac remove except CIS5-D5*”) прорываются «материальные» очертания темы: в среднем регистре звучат проникновенные интонации живого, человеческого тембра, ассоциирующиеся с пробуждением от кошмарного осознанного сновидения. Визуально ощутимый эффект возникновения образа автора (своеобразного звукового автографа) воссоздается самим Адесом, играющим тему, подчеркивая тихую ласковую теплоту среднего регистра рояля. Заключительное «слово» от автора мы обнаружили и в завершающих тактах пьесы “*Darknesse Visible*”. Возможно, в этом ощущается проявление традиций символизма⁹.

⁹ Расположение названия в конце произведения было свойственно, например, Малларме. Хорошо известно, что Дебюсси также использует этот прием и располагает названия своих прелюдий после пьес.

Если в пьесе «Still Sorrowing» соприкосновение с творчеством Джона Дауланда символизировало преодоление пределов, освобождение творческого сознания, то в пронзительной фортепианной пьесе «Darknesse Visible» Адес помещает архаичную лютневую песню в иной контекст и использует ее в качестве некоего «временного портала». Точность воссоздания темы «In Darknesse Let Me Dwell» («Во тьме позволь остаться мне»), обозначенная Адесом в предисловии¹⁰, а также ее узнаваемость создают предварительный настрой для исполнителя. Необычные гармонические колориты, строгая локализация пластов фактуры, застылость времени композиции, а также цветовые решения партитуры разрушают цитатную прямоту и апеллируют к образной символичности. Композитор избегает условной стилизации, вызывающей в памяти музыку той эпохи. Стремление соотносить свои современные мысли и чувства с теми, которые испытывал музыкант XVI века, обнажает вечный вопрос о жизненной силе творческого процесса. Иллюзия рассмотрения рукописи, записанной как будто полустертыми натуральными красками, использовавшимися в эпоху Ренессанса оттенками кораллового, графитного, призрачно-серого тонов различной интенсивности, придает нотному тексту нереальный «облик» рукописного палимпсеста, который словно всплывает в памяти для того, чтобы раствориться как можно скорее (прим. 7).



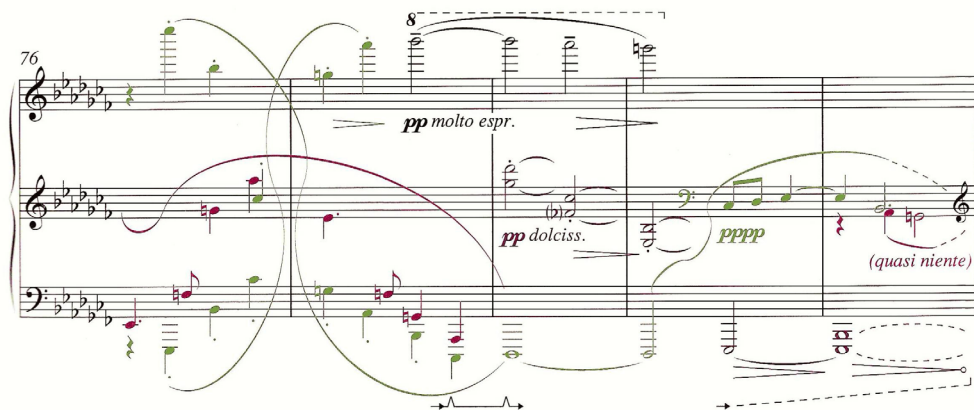
Прим. 7. Darknesse Visible. Т. 8–13. Т. Адес

Изменение насыщенности окраски голосов, некоторые из которых выписаны полутенью и мерцают на пределе исчезновения, словно отображает разворачивание во времени процесса фокусирования сознания композитора на попыт-

¹⁰ Текст авторского предисловия гласит: «Эта пьеса высвечивает лютневую песню Джона Дауланда “In Darknesse Let Me Dwell” (1610). Ни один звук не был добавлен; некоторые были удалены. Фразы, содержащиеся в оригинале, были выделены и перегруппированы с намерением осветить внутренний смысл песни, как будто в процессе исполнения» [19, р. 1].

ке реконструкции, «вспоминания» чувств, переживаемых Даулендом в момент создания песни. Репетиционная техника в мелодической линии, создающая аллюзию лютневых вибраций, используется Адесом как некое «оптическое искажение» звучания, разрушающее цитатную прямоу; репрезентирует психологическое блуждание во внутренней «темноте» многомерных «лабиринтов» человеческого сознания. Ощущение нереальности происходящего достигается Адесом также тембровыми и гармоническими решениями. Разреженная фактура, диапазоны голосов которой локализованы в отдаленных регистрах рояля, передают параметры высоты и глубины пространства (словно современный человек в пространстве гулко резонирующих стен дворца пытается воспроизвести в голове звучание лютневой мелодии).

Колкие тоны гармонического *aes-moll*, создающие вертикальный структурный каркас для звучащей *pianissimo* темы Дауленда, воспринимаются в подобном тембровом решении не в логике функциональных взаимосвязей. Они подобны «вспышкам» «обертоновых аккордов» (определение О. Мессiana) [17, с. 74]. *Attaca* при взятии выдержанных нот (авторское указание — *sfz*), заглушающая резонирующие обертоны предыдущих звуков, позволяет не подминивать правую педаль (как, например, в прим. 8 на протяжении шести тактов).



Прим. 8. Darknesse Visible. Т. 76–80. Т. Адес

Тема Дауленда служит фоном для неозвученного подтекста сочинения, складывающегося в целостное впечатление из различных фрагментов в постижении системы выразительных средств в художественном контексте сочинения. Выстраивание надвременного «диалога» становится центром интерпретации песни композитором. Используемые творческие приемы можно сравнить с «техникой прокладывания туннелей»¹¹. Нотный текст и колорит

¹¹ Определение В. Вулф [1].

звучания, в данном случае словно становятся теми «детальями», сквозь которые композитор прокладывает коридоры в «лабиринтах» времени. Создавая многослойную картину, композитор не предлагает слушателям услышать тему, но создает возможность ощутить проникновение в современную реальность духовной «субстанции» предшествующей эпохи, добиваясь особого иррационального эффекта присутствия в различных временных континуумах.

В 72-м такте «лютневая» вибрация истает до *pppp* в басовом регистре и умолкает. Повторяющуюся несколько раз то в восходящем, то в нисходящем варианте интонацию *es-f-g-as*, каждый звук которой перемещается через октаву в трех регистрах, символизирующую последние всплески сознания и угасание жизни, можно сравнить с интонацией *gis-a-h-c* песни Дауленда («*dearth do come till*») (прим. 8; 9).



Прим. 9. In Darkness Let Me Dwell. Т. 37–39. Дж. Дауленд

Трепетная красота и художественная выразительность самого текста отражаются во фразировочных лигах, в тактах 76–77, графически напоминающих контуры исчезающего «мотылька». В тактах 79–80, в указании педали *flutter* прерывистая восходящая линия означает уменьшающуюся амплитуду вибраций педали, своего рода педальное *diminuendo*.

“*The ground, the ground shall sorrow, sorrow be*” («...земля будет печалиться») — интонации темы в 79-м такте вступают в тишайшем динамическом нюансе *pppp*, предполагающем максимальную слуховую концентрацию исполнителя. Композитором создается поразительный по своему иллюзорно-визуальному воздействию образ одиночества человека перед лицом вечности. Внезапное *fffz* на звуке *f* в 81-м такте вдруг, будто в последнем усилии «прорвавшимся» в первую октаву после *dim. quasi niente*, ассоциируется с мгновением «ухода» в небытие. Нисходящее двухголосие обращенных интонаций темы, звучание которого постепенно приближается к нивелированию высотной характеристики звука в «протоплазме» контроктавы при динамическом нюансе *ppp*, лишая их облика связного «живого» пения, воспринимается как угасание сознания. В исполнении композитора в этот момент уровень тончайшего *pianissimo* заставляет слушателя скорее домысливать высотность тонов, чем слышать их реально (прим. 10; 11).

Необыкновенная иллюзия «переключения между сознанием» двух личностей возникает в тактах 84–89 фортепианной пьесы. Последнее повторение начальной фразы песни “*In darkness let me dwell...*” звучит в верхнем голо-

81

fffz *pp* *ppp* *pppp* *legatissimo al fine* *pppp* *legatissimo al fine* (u.c.)

pp *ppp* *subito assolutamente senza Ped; e senza Ped. al fine*

Ped. *Ped. sempre (ossia 1/2 Ped.)*

85 (rit.) (rit.)

Прим. 10. Darknesse Visible. Т. 81–89. Т. Адес

— dwell The ground, the ground — shall sor - row sor - row — be.

Прим. 11. In darkness let me dwell. Дж. Дауленд

се, как призрачный отголосок (динамический нюанс *ppppp*). В предисловии к пьесе Адес обращает внимание исполнителей на повторение первой строфы в конце песни Дж. Дауленда. В среднем голосе в 84-м такте одновременно вступают интонации второй строфы песни “*the roof despair to bar all, all cheerful light from me*” («...яростное отчаяние застилает весь радостный свет от меня»), которая звучит как высказывание «от автора». Полифоническое проведение двух строф в конце пьесы создает эффект слияния в единое эмоциональное

состояние. Этот художественный прием близок литературному методу, описанному Деборой Гут: «Мы следим за серией художественных моментов, чувств, обретающих форму, выхватываемых из сознания одного персонажа, затем — другого, складывая в единое переживание» [20, р. 234].

Абсолютное преобразование качества звука средствами артикуляции и педализации (авторское указание: *legatissimo; subito assolutamente senza Ped.; e senza Ped. al fine, una corda*) конструктивно выделяет финальный эпизод формы. В виртуально ошутимом пространстве «зеркала» художественного времени как будто снимается призрачная «пелена», и едва уловимо (динамическое указание *ppppp*) проступает отражение современного композитора. Драматизм завершения пьесы приоткрывает для исполнителя замысел композитора: взгляд в прошлое был необходим для осмысления пределов бессмертия творческой личности, подлинной ценности традиции и нового уровня их обобщения, то есть пристального взгляда в будущее своего искусства. В авторском предисловии Адес приводит стихотворный текст песни, в смысле которого угадываются те же мысли, беспокоившие композитора второй половины XVI – первой четверти XVII века: «...во тьме позволь остаться мне <...> я прикован к моему надгробию. Позвольте мне умереть живым, пока не придет смерть» [19 р. 1]. Воплощая в музыке представление о глубоком переживании процесса чрезвычайно таинственного и интимного угасания жизни другого человека, Адес, как подлинный зрелый художник, наполняет пьесу философским осмыслением жизненной силы творящего сознания, преодолевающего безмолвие смерти¹².

Движение сознания к возвышенному, просветленному состоянию, созерцание «космоса» внутри себя в моменты творчества олицетворяет фортепианное сочинение «*Traced Overhead*», соч. 15 (1995–1996). Развитие в трех частях композиции символизирует виртуальное прохождение сознанием высоких пространственных уровней. Неслучайно в преамбуле к пьесе Адес пишет: «Первая часть берет свое название от латинского наречия “*upward*” — “вверх”, которое также является императивом, подобно тому, как “*sursum corda*” обычно переводится как “Возвысь сердце!”. Восхождение продолжается сквозь вторую часть, отражающую “сущность среднего уровня атмосферы”, и далее, преодолевая слой за слоем в третьей» [21, р. 1]. Соответствие этому замыслу мы можем обнаружить уже в самих названиях частей: I — “*Sursum*” («Вверх», авторское указание: *Velocissimo quasi sense peso*), II — “*Aetheria*” («Эфирный»:

¹² Косвенным подтверждением того, что композитор обращается в творчестве к теме «работы сознания за пределами жизни», является создание им в 1995 году сочинения для камерного ансамбля из семи солистов “*Cardiac Arrest*” («Остановка сердца»).



Рис. 3. Rebirth I. Rebirth II. Rebirth III. Дж. Шнабель

Giusto e chiarissimo), III — “*Chori*” («Хор»)¹³.

В «*Traced Overhead*» находит отражение идея возрождения цикличной композиции и наполнения новым смыслом жанра крупной (свободной сонатной) формы, с которой можно сопоставить трехчастность, отличающуюся внутренним единством, достигаемым сквозным развитием. Если границы разделов первой и второй части подчеркнуты, то переход от второй части к третьей осуществляется *attacca*. Отстраненная, нереалистичная звуковая картина, уход в «высшие» сферы и умиротворенное созерцание, а также тишайшие звучания, тем не менее, не препятствуют процессу становления формы в ее динамическом развитии. Многомерная гармонизация «хаотичности» подчиняется в соответствии с виртуальной программностью задаче развития единого художественного времени сочинения. Трехчастное «духовное возрождение» представлено в серии Джулиана Шнабеля «*Rebirth I*», «*Rebirth II*», «*Rebirth III. The Red Box*» из цикла «*Kabuki Painting*» (рис. 3), в творчестве которого находят отражение мотивы восточноазиатских духовных практик.

Внутреннее переживание опыта постижения истины, словно движение к «состоянию одной мысли», в фортепианных сочинениях Адеса 1990-х годов, близкое эстетическим принципам медитативных практик дзэн-буддизма, было воспринято композитором, вероятно, сквозь призму творческого наследия М. Фелдмана, Дж. Кейджа, на музыку которых оказали влияние труды А. Уоттса, Д. Т. Судзуки, а также О. Мессиана, изучавшего традиции индийской музыки.

Достижение особого состояния души, когда человек обостренно переживает быстротечность и ускользание времени, его бренность, хрупкость и изменчивость каждого момента бытия, было характерно не только для буддизма,

¹³ В названии этой части можно обнаружить несколько переносных значений: «благозвучие», «гармония». В раннехристианских храмах хор — это пространство перед главным престолом.

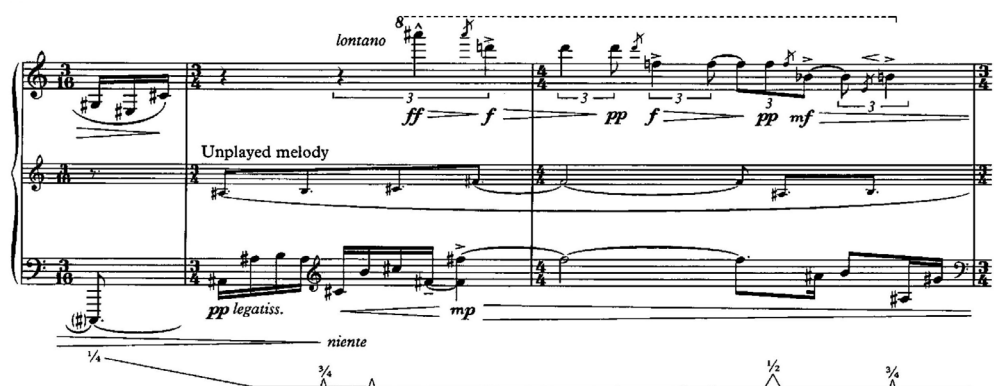
но и для средневековых японских духовных практик. Осознание мимолетности жизни, ее бренности близко эстетике «моно но аварэ» («печального очарования вещей»), проявляющейся в образах меланхоличной созерцательности, отрешенности и в то же время повышенной чувствительности, позволяющей улавливать «шуршание крови, бегущей по жилам» [22]. В японской поэзии XIII века категория сатори («озарение») предполагает, что постижение скрытой красоты («югэн») достигается высочайшей концентрацией духа.

В финальном эпизоде третьей части композиции Адеса метафорой обретения истины, «абсолютной музыки» становится звуковая аллюзия на классико-романтические фигуры, звучащий облик которых вызывает «припоминание» одновременно и бетховенских, и шопеновских прообразов пассажей. Она производит впечатление возвращения к чему-то очень родному, знакомому, теплому и искреннему, эмоционально-человеческому, но неуловимо изменившемуся за время отсутствия и, возможно, существующему лишь в воображаемом пространстве (такт 61). Близкий художественный образ воплощен А. Тарковским в последнем эпизоде иллюзорного возвращения к дому, материализованному Океаном в сознании главного героя фильма «Солярис». Несмотря на солидную временную дистанцию, разделяющую создание этих сочинений, мысли, высказанные российским режиссером после премьеры фильма, по нашему мнению, очень созвучны идее композиции Адеса: «...не столько посмотреть на космос, сколько из космоса на Землю. То есть, преодолев какой-то новый рубеж, взглянуть опять на самое начало — в духовном и моральном, нравственном аспекте ... мы не имеем права ... освободиться от самых простых человеческих “вещей”: от любви, от деревьев, от воды..., ... от той Земли, которую мы обязаны нести в себе» [23].

Развитие иллюзорно-колористической манеры пианизма композитором находит продолжение в создании эффектов «дополненной реальности». В 43-м такте второй части возникает виртуальная линия, записанная на среднем нотоносце, обозначенная как «*Unplayed melody*» («неисполняемая мелодия»), которая постепенно проступает в звучащем поле сочинения (в 53-м такте появляется авторское указание «*play*») (прим. 12).

Виртуальная мелодия призвана контролировать сознание пианиста в непосредственном процессе исполнения, она подчеркивает интенсивность представляемых внутренним слухом, мысленно вычленяемых из фактуры пред- или пост-тонов, собирающихся в «управляющую» линию в момент исполнения.

Характерное для Адеса создание поэтического программного подтекста находит выражение в образных, темповых, штриховых пояснениях автора в тексте сочинений: *freddo, inesorabile* («холодно, неумолимо»), *affondato, quasi eco* («затонувший, подобно эху»), *maestoso spettrale* («величественно, призрачно»),



Прим. 12. Traced Overhead. Ч. 2. «Aetheria». Т. 43. Т. Адес

poco dolce, non cantabile («не очень нежно, не певуче»), *avvicinandosi* («приближаясь»), *velocissimo quasi senza peso* («очень быстро, почти невесомо»), *intimissimo* («очень интимно»), *lontanissimo* («совсем отдаленно»), *quasi dim. al niente* («затихая до исчезновения»), *quasi niente* («словно ничто») и других.

Звуковое искусство Адеса, его «новое слышание», дальнейшее развитие идеи *Klangmusik*¹⁴ позволяют достигнуть и новейших возможностей сонорно-колористических ресурсов фортепианного звука. Фактура, рассредоточенная на трех, четырех нотоносцах, — в отличие от аналогично записанного фортепианного изложения К. Дебюсси и позднее у Мессияна — отражает не «полифонию гармонических пластов», обладающих «весьма высокой звуковой плотностью»¹⁵, а локализацию уровней обертоновых верхних шлейфов или выпадающих в басу обертоновых «осадков» мелодии.

Мы можем сделать вывод, что предельно широкое расположение слоев фактуры в сочинениях Т. Адеса, обладающей подчас имматериальной бесплотностью, сопоставление сонорных плотностей приводят к максимально-повышению функционального и интегрирующего значения педализации. Стремление точно отобразить звуковую интенцию в нотном тексте приводит композитора к открытию новых, уникальных обозначений педализации, зафиксированных в тексте подлинным звуковым художником, подчас выводящим исполнителя за пределы привычного.

Композитор вводит обозначение взятия и снятия левой педали на каждый аккорд. В 21-м такте третьей части композиции «*Traced Overhead*» указано: *t.c. – u.c. – t.c. – u.c.* (что предполагает создание дифференцированной «звуковой перспективы»)¹⁶ исполнителем. Указание для правой педали *flutter* («тре-

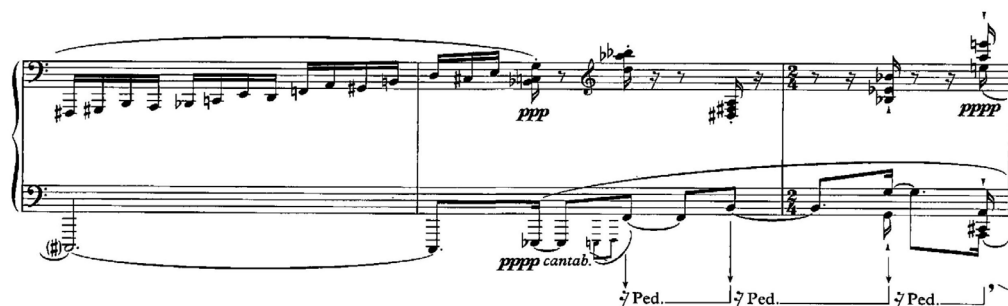
¹⁴ Определение К. Wörner [24, p. 71].

¹⁵ Определение Л. Е. Гаккеля [12, с.31].

¹⁶ Определение К. Н. Игумнова. Цит. по: [25].

пешущая», «вибрирующая»), как и восходящие пунктирные линии в обозначении педализации, позволяют сделать вывод об осмыслении композитором понятия «флуктуационного звука» в творчестве Х. Лахенманна [26]. Примечательно, что указание *laissez vibrer* для правой педали можно обнаружить в вариации VII из «Вариаций на тему Корелли» С. Рахманинова. Вибрирующая педаль часто используется Адесом одновременно с *diminuendo*, усиливая постепенность исчезновения звука.

Взаимосвязь между артикуляционными, динамическими и метроритмическими предписаниями автора, определяющими достижение звукового результата, проникает непосредственно в обозначение педализации. Мы можем обнаружить указания: *legatissimo Ped.*, *sfz Ped.*, *Ped. overlap*. В композиции “Traced Overhead” паузы шестнадцатыми в обозначении демпферной педали означают, что от аккордов в партии правой руки в звуковом поле сохраняются лишь обертоновые отзвуки, продолжающие резонировать в ореоле выдержанных нот в басовой линии, но ни в коем случае не сами звуки (прим. 13).



Прим. 13. Traced Overhead. Ч. 2. «Aetheria». Т. 79–81. Т. Адес

Хорошо известно, что обозначение пауз в педали встречается также в фортепианных сочинениях К. Штокхаузена.

Единство мануальной артикуляции и правой педали в достижении звуковых эффектов отмечал И. Браудо: «...пианисты умелым смешиванием тонов посредством педали создают впечатление атмосферы, впечатление отделенного, долетающего до нас через пространство звучания» [27, с. 16]. Постижению и звуковой реализации исполнителем замысла композитора способствуют детально выписанные авторские указания, в которых учитывается градуирование и скорость одновременного и последовательного использования педалей. Искусное сочетание возможностей педалей рояля с динамическими и артикуляционными указаниями производит впечатление созданной композитором целостной художественной системы.

Исследование многих страниц новейшей музыки можно сравнить с постижением скрытой красоты «югэн», которая означает в поэзии пятистиший

танка также истинную глубинную сущность текста, подчас воспринимаемую лишь интуитивно, поскольку она трудно постижима логическим путем. Как отмечает К. В. Зенкин, «...новейшая музыка не дает нам никакой законченной информационной “картины”, но она стимулирует наше сознание в направлении создания такой картины, обнаружения в хаосе проблесков порядка и смысла, и в этом ее величайшая миссия» [28, с. 33].

ЛИТЕРАТУРА

1. Вулф В. Современная художественная проза // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. 637 с.
2. Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of to the Lighthouse // A Forum on Fiction. Vol. 26. No. 2. 1993. P. 192–213.
3. Stockhausen K. Toward a Cosmic Music. University of Michigan. Shaftesbury Element Books, 1989. 146 p.
4. Чинаев В. П. В сторону «новой целостности»: интертекстуальность – поставангард – постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Научный вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15. 2014. Вып. 1. С. 30–54.
5. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 3 (38). С. 8–27.
6. Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2003. 216 с.
7. Лахенманн Х. Интервью. Творческая встреча с композитором 16 декабря 2013 года [Электронный ресурс]. URL: https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216 // (дата обращения: 28.04.2020).
8. Stockhausen K. Interview [Wire magazine] URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/28835/> (дата обращения: 05.08.2019).
9. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 25.07.2020).
10. Чинаев В. П. Тишина – границы интерпретации // Проблемы интерпретации современной музыки. М.: МГК, 1999. С. 3–15.
11. Adès Th. Programme Notes. [Fabermusik]. URL: <https://www.fabermusic.com/music/still-sorrowing-2061> (дата обращения: 10.08.2020).
12. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки. М.–Л.: Сов. композитор, 1986. 295 с.
13. Ades Th. Still Sorrowing. London: Faber Musik Ltd, 1992. 18 p.
14. Hunter J. The Metaphysical Poets. London, 1965. p. 30.

15. Аствацатуров А. А. Феноменология текста: Игра и репрессия [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200788&p=22> (дата обращения: 07.08.2020).
16. Донн Дж. Портрет. Английская поэзия [Электронный ресурс]. URL: <http://eng-poetry.ru/Поem.php?PoemId=271> (дата обращения: 14.07.2020).
17. Мессиян О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-римский кабинет Ю. А. Шичалина. 1995. 127 с.
18. Stockhausen K. Klavierstück X. London: Universal edition, 1965. 38 p.
19. Ades Th. Darknesse Visible (after John Dowland). London: Faber Musik Ltd, 1992. 6 p.
20. Guth D. Virginia Woolf: Myth and to the Lighthouse // College Literature. 1984. Vol. 11. No. 3. P. 233–249.
21. Ades Th. Traced Overhead. London: Faber Musik Ltd, 1995–1996. 26 p.
22. Юмэмакура Баку. Онмедзи. Кн. 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://hikari.narod.ru/onmyoji-1-1.html> (дата обращения: 19.07.2020).
23. Тарковский А. А. Пояснения к фильму «Солярис» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html> (дата обращения: 04.07.2020).
24. Wörner K. Neue Musik in der Eintscheidung. Mainz: Schott, 1956. 317 p.
25. Мильштейн Я. И. Добавления и комментарии к статье К. Н. Игумнова // Советская музыка. 1948. № 4. С. 72–75.
26. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden: Breitkopf&Hartel, 1996. 488 p.
27. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии). Л.: Государственное музыкальное изд-во, 1961. 198 с.
28. Зенкин К. В. О парадигмах музыкальной композиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 1. С. 23–35.

REFERENCES

1. Woolf V. Sovremennaya khudozhestvennaya proza // Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka. M.: Progress, 1986. 637 s.
2. Saunders R. Language, Subject, Self: Reading the Style of to the Lighthouse // A Forum on Fiction. Vol. 26. No. 2. 1993. R. 192–213.
3. Stockhausen K. Toward a Cosmic Music. University of Michigan. Shaftesbury Element Books, 1989. 146 p.
4. Chinaev V. P. V storonu «novoy tselostnosti»: intertekstual'nost' – postavangard – postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka. SPb.: Nauchnyy vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15. 2014. V. 1. S. 30–54.

5. *Tsaregradskaya T. V.* «Pozdnyy modernizm» v muzyke kontsa XX – nachala XXI veka: nekotorye nablyudeniya // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. 2019. № 3 (38). S. 8–27.
6. *Lianskaya E. Ya.* Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhniy Novgorod. 2003. 216 s.
7. *Lakhenmann H.* Interv'yu. Tvorcheskaya vstrecha s kompozitorom 16 dekabrya 2013 goda [Elektronnyy resurs]. URL: https://www.studionewmusic.ru/centre/education/studio-education/lachenmann_20131216 // (data obrashcheniya: 28.04.2020).
8. *Stockhausen K.* Interview [Wire magazine] URL: <https://www.zvuki.ru/R/P/28835> // (data obrashcheniya: 05.08.2019).
9. *Kholopov Yu. N.* Novye paradigmy muzykal'noy estetiki KhKh veka [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (data obrashcheniya: 25.07.2020).
10. *Chinaev V. P.* Tishina — granitsy interpretatsii // Problemy interpretatsii sovremennoy muzyki. M.: MGK, 1999. S. 3–15.
11. *Adès Th.* Programme Notes. [Fabermusik]. URL: <https://www.fabermusic.com/music/still-sorrowing-2061> (data obrashcheniya: 10.08.2020).
12. *Gakkel' L. E.* Fortepiannaya muzyka XX veka: Ocherki. M.–L.: Sov. kompozitor, 1986. 295 s.
13. *Adès Th.* Still Sorrowing. London: Faber Musik Ltd, 1992. 18 p.
14. *Hunter J.* The Metaphysical Poets. London, 1965. p. 30.
15. *Astvatsaturov A. A.* Fenomenologiya teksta: Igra i repressiya [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=200788&p=22> (data obrashcheniya: 07.08.2020).
16. *Donn Dzh.* Portret. Angliyskaya poeziya [Elektronnyy resurs]. URL: <http://eng-poetry.ru/Poem.php?PoemId=271> (data obrashcheniya: 14.07.2020).
17. *Messiaen O.* Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka. M.: Greko-rimskiy kabinet Yu. A. Shichalina. 1995. 127 s.
18. *Stockhausen K.* Klavierstück X. London: Universal edition, 1965. 38 p.
19. *Adès Th.* Darknesse Visible (after John Dowland). London: Faber Musik Ltd, 1992. 6 p.
20. *Guth D.* Virginia Woolf: Myth and to the Lighthouse // College Literature. 1984. Vol. 11. No. 3. P. 233–249.
21. *Adès Th.* Traced Overhead. London: Faber Musik Ltd, 1995–1996. 26 p.
22. *Yumetakura Baku.* Onmedzi. Kn. 1 [Elektronnyy resurs]. URL: <http://hikari.narod.ru/onmyoji-1-1.html> (data obrashcheniya: 19.07.2020).
23. *Tarkovskiy A. A.* Poyasneniya k fil'mu «Solyaris» [Elektronnyy resurs]. URL: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Solaris02.html> (data obrashcheniya: 04.07.2020).
24. *Wörner K.* Neue Musik in der Eintscheidung. Mainz: Schott, 1956. 317 p.
25. *Mil'shteyn Ya. I.* Dobavleniya i kommentarii k stat'e K. N. Igumnova // Sovetskaya muzyka. 1948. № 4. S. 72–75.
26. *Lachenmann H.* Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966–1995. Wiesbaden:

Breitkopf&Hartel, 1996. 488 p.

27. *Braudo I. A.* Artikulyatsiya (o proiznoshenii melodii). L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izd-vo, 1961. 198 s.
28. *Zenkin K. V.* O paradigmax muzykal'noy kompozitsii // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. 2020. № 1. S. 23–35.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Красногорова О. А. — канд. искусствоведения, доц.; incognitamusika@mail.ru
ORCID 0000-0002-5153-0939

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krasnogorova Olga — Cand. Sci. (Art Criticism), Ass. Prof.; incognitamusika@mail.ru
ORCID 0000-0002-5153-0939

УДК 7.01

«Я — ДРУГОЙ»: СЛОВО И ПЛАСТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ХОРЕОГРАФА КРИСТАЛ ПАЙТ

*Лаврова С. В., Ирхен И. И., Тарасова О. И.*¹

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

В статье анализируется творчество канадской танцовщицы и хореографа Кристал Пайт в ракурсе художественной оппозиции «Я — Другой». Анализируются спектакли: «Темные материи» («Dark Matters», 2009), «Буря — реплика» («The Tempest Replica», 2011), «Травма» («Betroffenheit», 2015), «Заявление» («The Statement», 2016). Саморефлексия, попытка познания себя через оппозицию «Я — Другой» — одна из важнейших черт постмодерн-танца в целом. Метафизика относительности, в которой один человек определяет себя через другого, отражая его движения, при этом стремится выразить себя, транслируя свой жизненный опыт в танце, была свойственна и творчеству Пины Бауш, и многим другим хореографам. Она также нашла свое выражение и в творчестве Кристал Пайт.

Ключевые слова: современный танец, Кристал Пайт, постмодерн-танец, текст, пластика, движение.

«I AND THE OTHER»: THE WORD AND PLASTIC IN THE WORK OF THE CHOREOGRAPHER CRYSTAL PITE

*Lavrova S. V., Irkhen I. I., Tarasova O. I.*¹

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

The article analyzes the work of the Canadian choreographer Crystal Pite from the perspective of the artistic opposition «I and the Other». Analyzed are the performances «Dark Matters», «The Tempest Replica» (2011), and «Trauma» (2015) and «The Inspector General». Self-reflection, an attempt to cognize oneself through the opposition of «I» and «Other» is one of the most important features of postmodern dance in general. The metaphysics of relativity, in which you define yourself through another person, cognizing life through the reflection of the movements of an individual who expresses himself through dance, broadcasting his life experience, was characteristic of the work of Pina Bausch, and many other choreographers, found its expression in the

work of Crystal Pite.

Keywords: modern dance, Crystal Pite, postmodern dance, text, plastic, movement.

Саморефлексия и попытка познания себя через оппозицию «Я — Другой» — одна из важнейших черт постмодерн-танца в целом. Это метафизика относительности, в которой ты определяешь себя через другого человека. Каждый человек, по мысли философа Эммануэля Левинаса, отделен и замкнут в себе. И одним из самых важных событий оказывается встреча с Другим. «Фигура Другого становится фундаментальной и конститутивной семантической структурой в современных попытках постмодернистской философии реконструировать понятие субъекта» [1, с. 253].

В постмодерн-танце эта «встреча» — взгляд со стороны, где Другой выражает себя через пластику движений, транслируя свой жизненный опыт телесно. Так, согласно Майклу Кирби, которого цитирует в предисловии к своей «Терпсихоре в кроссовках» Салли Бейнс, в теории танца постмодерн взгляд хореографа направлен внутрь себя, так как его концепция отвергает саму возможность работы в рамках каких бы то ни было визуальных стандартов [2, с. 13]. При этом, очевидно, что взгляд вовнутрь есть проекция в тело Другого (т. е. танцовщика, с которым работает хореограф). Такой творческий ракурс, присущий творчеству Пины Бауш и многим другим хореографам, был принят на вооружение современным хореографом Кристал Пайт.

Кристал Пайт (род. 1970) — одна самых инновационных и неординарных канадских хореографов. Не имея традиционного образования в области классического танца, она, тем не менее, осуществляет постановки на главных балетных сценах мира, таких как парижская Гранд Опера. Работая с классическими танцовщиками, она воплощает в своих постановках необычные пластические идеи, транслируя их через самобытную пластическую лексику. В своем хореографическом языке она стремится к отражению вербального языка, где жест не комментирует, а в буквальном смысле отображает текстовые реплики. Особенностью ее хореографического языка можно считать следование принципу многоуровневости, с его стремительной сменой одного уровня движений на другой. Манипулятивные движения, используемые Пайт, создают впечатление, что телом танцовщика управляет Другой, и он всего лишь марионетка в руках некой потусторонней силы. Хореограф прибегает к спиралевидным движениям, вращениям, скользящим эффектам.

В своих постановках Пайт активно задействует особые футуристические костюмы, применяет сложные декорации для создания волшебного и фантастического мира, а также мультимедийные проекции и запись звуков окру-

жающей действительности. Как утверждает М. Кирби, постмодерн-танец отвергает «музыкальность, смысл, характерность, настроение и атмосферу, а костюмы, освещение и предметы использует в чисто функциональных целях» [3, с. 13]. Поэтому нередко текст или слово, или шумовые эффекты становятся для Пайт «музыкой».

Слово, звучащее как музыка, в хореографических постановках Пайт предстает вербальным выражением Другого, проекцией в движения человеческого тела в художественно-философской концепции хореографа. В соприкосновении со словом пластическая выразительность принимает на себя знаковые функции, а происходящее на сцене подобно «магическому действию». «В этом напряженном высвобождении знаков, — пишет Антонен Арто, — вначале бережно сохраняемых, а затем внезапно выброшенных наружу, на свет Божий, есть нечто причастное духу магического действия» [4, с. 65]. Последнее предусматривает непосредственное включение зрителя, его соучастие, которое позволяет физически ощутить знаки, говорящие значительно больше слов.

Хореографическое творчество Пайт, равно как и постановки постмодерн-танца в целом, резонируют с теорией постдраматического театра Ханса Лемана [5]. Глубинные корни этого театра тесно связаны с потерей семантического и одновременно ценностного измерения слова. Погружение современного человека в абсолютно неконтролируемый информационный поток существенно затрудняет процесс трансляции или нахождения в нем смысла. При этом следует отметить, что постдраматический театр — это некое состояние, аналогичное «состоянию постмодерна» Франсуа Лиотара. Руководствуясь идеями Лиотара [6, с. 20], Леман, транспонирует теорию постдраматического театра в модус актуального искусства [5, с. 36], подчеркивая, что это следует представлять именно так, как в случае с «состоянием постмодерна» (т. е. как специфическое «состояние» актуального искусства).

Прорыв постдраматического театра в его новом актуальном состоянии в область доминирования концептуального смысла, минуя какую бы то ни было нарративность и необходимость рассказывать историю, побуждает режиссеров и хореографов привлекать дополнительные художественные средства. Режиссеры все чаще обращаются к хореографии для создания мизансцен нетанцевальных спектаклей. В этой связи можно упомянуть постановки Роберта Уилсона, Кристофа Марталера, Яна Фабра. Одной из значимых тенденций становится развитие танца вовнутрь, как «вещи в себе», танца о себе самом.

В колебании между телесностью и презентацией, которые реализуются в особых соотношениях означаемого и означающего, и не всегда совпадают, существует современный хореографический спектакль.

В то же время, когда физический театр, передающий суть через физические движения и отрицающий текст как таковой, высвобождал некое пространство

самовыражения артиста посредством телесного отрицания гегемонии языка, развился гибридный жанр танца-театра. Сегодня зрители уже привыкли к тому, что танцовщики могут выполнять различные действия с объектами и разговаривать на сцене. Последнее, вне всякого сомнения, может объяснить эмоциональное, а отнюдь не нарративно-смысловое значение произнесения текста. Речевые импровизации, интегрируясь с движениями и драматургией в репетиционном процессе, оказались средством документирования для многих современных танцовщиков. Среди наиболее известных хореографов, использовавших «силу слова», можно назвать Пину Бауш. Голоса на сцене, различные речевые реплики звучат и в постановках Мориса Бежара¹, который предпочитал набирать в свою труппу не просто танцовщиков, но артистов, способных выразительно декламировать текст. Применял «голосовой инструментарий» и Уильям Форсайт, в хореографических постановках которого речь, так же как и у Пины Бауш, провокационна, ибо используется в традиционно невербальном виде искусства. Когда все эти артисты начали применять сценическую речь на поле танца, это было настоящим вызовом.

Форсайт, сторонницей идей которого является Пайт, в поисках новых методов работы с танцовщиками нередко прибегал к импровизации и новым выразительным средствам. Артисты, объединенные общей целью и идеей, «изобретают» специфические способы самовыражения. Так, задавая какую-либо фразу, или даже слово, хореограф провоцирует телесные ассоциации. Аналогичным образом работала с танцовщиками и Пина Бауш, действуя через слово.

Форсайт, будучи наставником и преподавателем Кристал Пайт, на протяжении многих лет экспериментировал с проявлениями театральности, генерируя с их помощью разнообразные движения. Форсайт воссоздал заново классический хореографический словарь, снабдив его новыми техническими элементами: повышенной скоростью исполнения, особыми свойствами баланса и координации, доведенными до крайности без каких-либо ограничений [7]. Влияние Форсайта на ее творчество очевидно. Наличие элементов классического танца можно проследить в постановках Пайт. Именно на этом фундаменте ею выстроен собственный способ денарративного хореографического повествования. Экспериментируя с исполнителями, Пайт, интуитивно пришла к осознанию, что «язык движений» стал более театрально откровенным, нежели у Форсайта, но при этом более эклектичным. С труппой «Kidd Pivot» она создала ряд спектаклей, среди которых: «Утраченное действие» («Lost Action», 2006), «Темные материи» («Dark Matters», 2009), «Вы — шоу»

¹ Так, например, в постановке на музыку Девятой симфонии Л. Бетховена звучит текст Ф. Ницше.

(«The You Show», 2010), «Буря – реплика» («The Tempest Replica», 2011) и «Травма» («Betroffenheit», 2015). Последний спектакль принес ей всемирную известность. Стремление Пайт создать оригинальную хореографию и желание экспериментировать с телом ознаменовали начало принципиально нового этапа творческой биографии.

Будучи в прошлом артисткой франкфуртской труппы под руководством Форсайта, Пайт олицетворяет собой новое поколение хореографов. В условиях, когда технические инновации уже не являются эпицентром внимания, в постановках «Ванкуверской компании» под руководством Кристал Пайт («Kidd Pivot») применяются различные атмосферные проекции как часть сценографии. Пайт привлекает в спектакль новые мультимедийные технологии. По ее словам, «театральность хореографии», «структурирование» и становление — самые сложные аспекты хореографии [7, р. 38]. Кроме того, раздвигая границы возможностей человеческого тела, Пайт рассматривает его как совершенно новое средство для выработки кинетической энергии, способное передаваться реципиенту. Выразительные средства, соединяющие звучание человеческого голоса с музыкой, использующее широчайший диапазон эффектов речевого самовыражения (от звука дыхания до драматического шепота), помогают отражению внутреннего мира персонажей и служат метроритмическими ориентирами для танцовщика. Кинестетическое напряжение между словом и его материальным референтом в хореографии Пайт имеет отношение к принципу «Визуальной драматургии» (Х. Т. Леман), которая далеко не всегда подчинена тексту, а может идти с ним вразрез.

Спектакль 2009 года «Темные материи» («Dark Matters»), созданный на музыку Оуэна Белтона, с которым она сотрудничает долгие годы, объединяет хореографию с элементами кукольного театра. Танцовщики — это темные фигуры, которые словно дирижируют деревянной марионеткой, присутствующей на сцене, и вскоре они сами начинают двигаться, как деревянные марионетки. Единственная фигура, которая остается в тени, — это сама Пайт, создавшая этот спектакль. Так происходит вплоть до последнего дуэта, в котором, наконец, становится понятно, кто же дергает марионетку за ниточки. Для Пайт хореограф — это кукольник, и совсем не важно, что является его материалом: танцовщики, движущиеся предметы, собственно куклы, современные мультимедиа-технологии, включая «захват движения» (motioncapture), или видеопроекции. Возможности для «оркестровки движений», изображений, звуков и объектов бесконечны в границах художественной Вселенной.

«Я — Другой»: марионетка и кукловод в «Темных материях»

Главный герой «Темных материй» — кукловод, незаметно управляющий движениями марионетки. Зритель словно оказывается в воображаемом про-

странстве между неведомым о разуме и неизвестным о мире. «Темные материи» состоят из двух частей, где первая «работает» как квазитheatральное некое шоу об исследовании возможных границ хореографии. При этом именно появление сценического манекена становится кульминацией действия. Перемещающееся световое пятно открывает «условные декорации»: хлипкие бумажные стены, стол, заполненный картоном и различными предметами реквизита. Мужской голос, усиленный микрофонами, при этом сам по себе весьма богатый тембрально и звучный, читает отрывки из «Поэмы о лиссабонском землетрясении»², унесшем жизни свыше 90 тысяч человек. Спустя столетия философ XX века Теодор Адорно [8], сравнивая землетрясение в Лиссабоне с «Освенцимом», утверждал, что этого события было бы вполне достаточно для излечения Вольтера от «теодицеи» Лейбница. Таким образом, ассоциации, которые вызывает у зрителя звучащий текст, невольно вовлекают в смысловое поле и Вольтера, и Лейбница, и Адорно, создавая гулкий резонанс философской мысли, существующий вне времени. Леман утверждает, что постдраматическое театральное разложение голоса на составляющие, возникающее от эффекта присутствия говорящего субъекта, далее воссоздает себя заново в новых перцептивных модусах соноанализа [5, с. 149]. Второй акт отходит от театральности, чтобы предложить более чистую танцевальную форму. Здесь Пайт использует стратегию, которую можно в дальнейшем увидеть в постановке «Травма» («Betroffenheit»).

К одному из самых ярких театральных элементов в «Темных материях» можно отнести нетрадиционное использование произнесенного слова. Например, в первом акте бледно-бестелесный и одновременно пространственно-отдаленный голос декламирует текст «Поэмы о гибели Лиссабона» Вольтера: «Мы ощущаем гнетущую тишину: / книга судеб, оказывается для нас, закрыта, / а человек не знает, ни откуда он идет, ни куда направляется...» [9, с. 426]. Строки из стихотворения Вольтера предполагают тревожное предвкушение далекого звука, мелодического тона и чеканного ритма закадрового голоса.

Множественно повторяющийся голос чтеца выполняет функцию своеобразного басса-континуо, и становится своего рода жестовым шумом. Следует отметить, что, несмотря на невероятно сложную многокомпонентную режиссуру и «многоголосную полифонию» действия, с его идеей «театра в театре», где действия с марионеткой сочетаются с «теневой хореографией» артиста управляющего ей, Пайт создает устойчивую квази-музыкальную форму-конструкцию при помощи повторяющегося текста стихотворения Вольтера.

² 1 ноября 1755 года, в День Всех Святых, в столице Португалии — Лиссабоне произошло землетрясение, в результате которого было разрушено 85 % всех зданий, а затем к берегу пришли волны-цунами.

«Темные материи» отклоняются от классических средств создания движения, поскольку зритель ничего не видит на сцене. Постановка начинается с текста, звучащего в полной темноте: закадровый голос повторяется, «зацикливается» и становится «звуковой петлей», которая накладывается на световое пятно, движущееся по сцене. Так звуковой и визуальный эффекты вступают во взаимодействие, усиливая синергию искусств.

Первая половина спектакля посвящена истории кукловода и его кукол — человекообразных творений из картона, лент и булавок, оживающих на сцене. Человек создал деревянную марионетку, которая «слишком человечна» в своем одиночестве. Когда речь идет о кукле, темное и зловещее оформление и своеобразный звуковой ландшафт посредством звуковых и визуальных ассоциаций воссоздают атмосферу фантастического фильма. В результате, декоративная сторона спектакля подвергается разрушению. У Пайт оказывается, что эта марионетка очень далека от возможных интертекстуальных ссылок на Пинокио, Петрушку, Коппелию. Это хорошо знакомая история создания существа, восставшего против своего творца. В данном случае, на сцене символично, абсолютно в чеховском духе — висящего ружья, которое непременно должно выстрелить, стоят огромные ножницы. Кульминационным моментом у Пайт становится убийство марионеткой своего создателя. Кукловоды в черном и есть воплощение «темной материи», которая оказывается тeneвым действием, фокусирующим внимание зрителей на «невидимом». Их дискретные манипуляции с марионеткой получают свое развитие во второй половине спектакля, в бунтарских движениях из акробатических и боевых искусств.

Вторая половина — завораживающе красивая серия танцев, в которых посредством движений исследуются темные силы тотального контроля и манипуляций. Сочетая современный танец с элементами фристайла и стилями импровизационного и уличного / рэв-танца, танцовщики манипулируют друг другом, таким образом трансформируясь в марионеток. У Пайт хореография сочетается с многослойными экспериментами в области движений и театральных компонентов с умышленным смешением различных видов искусства. Текст, звук, свет и движения переплетаются с калейдоскопической скоростью, как в лихорадочном сне.

*Полифония текстов: многоголосный Шекспир
и деконструкция дискурса*

В период создания парафраза шекспировской «Бури» (2011) Пайт сотрудничала с известным канадским театром и режиссером Робертом Лепажем. Незадолго до совместной постановки с Пайт «Реплики Бури» Лепаж осуществил постановку оперы «Буря» Томаса Адеса — английского композито-

ра-минималиста. Таким образом, даже для Лепаж, совместная постановка с Пайт становится именно «Репликой Бури». Некоторые черты постановки оперы Адеса он перенес в спектакль Пайт, как например, сочетание технически сложных элементов с образным минимализмом.

Эстетика Лепаж проявляет себя в технически сложных моментах сценического оформления. Так, в создании образа шторма используются созданные на прогонах цифровые изображения мчащегося на репетиции Фердинанда, которые сначала проецируются на левую часть сценического пространства, а затем перекрываются проекциями капель проливного дождя. За занавесом оказывается ожившая копия Фердинанда. Этот пример демонстрирует технологии и эффекты, используемые для дополнения сюжетной линии. Магическая сила Ариэля, способная вызывать бурю, ассоциируется с предварительными записанными многослойными оцифрованными изображениями стихий природы, составляющими полифонизированный визуальный фон.

Само же действие выходит за границы сцены и начинается еще до того, как в зале погаснет свет. Когда зрители входят в театр и начинают занимать свои места, они видят артиста Эрика Бошена, стоящего на коленях внизу сцены. Он сосредоточенно складывает один белый лист бумаги за другим, преобразуя их в парусники-оригами, из которых выстраивает целые белоснежные ряды. Так зритель знакомится с Просперо. Управляя бумажным корабликом, аналогично предстоящему командованию живыми людьми на своем острове, Просперо произносит вслух слово «кораблекрушение», а затем призывает дух Ариэль. Ариэль, как и Просперо, одетый в современную будничную одежду, выражает свое недовольство по поводу волнения Просперо. Забирая бумажный кораблик у Просперо, Ариэль заталкивает его к себе в рот и начинает жевать. Это и есть сигнал к началу бури.

Для Пайт пластический и вербальный языки обладают свойствами взаимного отражения и смыслового резонанса. В первом действии она использует целый арсенал различных эффектов для «раскадровки» основного сюжета при помощи подобных зеркальных эффектов. Последовательно располагающиеся на поверхности повествования точки пластических отражений сюжета составляют стилевую специфику физической и жестовой демонстрации.

Само изображение метатеатрально и включает фрагменты репетиционных записей. Это не единственный пример необычного сочетания Пайт образного минимализма с продвинутыми медиатехнологиями.

Проекции создают визуальный ландшафт, в котором оптическая иллюзия внешнего движения усиливает невидимые кинетические силы, действующие на танцовщиков. Результатом такого воздействия становится невероятное чувство головокружения у пребывающих в зрительском пространстве. Артисты, опутанные белыми бинтами, подобно египетским му-

миям, представляют основные драматургические моменты «Бури» Шекспира, а исполнители в обычных сценических одеяниях разыгрывают события в эмоциональном контексте. Играя с различными проявлениями экспрессии (мстостью и прощением, реальностью и воображением) Пайт исследует их двусторонне: макет шекспировского острова создает своего рода метафору изоляции, плена. Окутанные белоснежными оковами танцовщики помогают проследить основные сюжетные моменты истории, однако эмоции и напряжение повествования воплощаются в жизнь реальными персонажами. Жаждающий отмщения маг становится добродетельным и, отказываясь от амбиций, обретает человечность. Просперо-Ариэль и монстр Калибан — это бесконечные грани создателя, одержимого работой: это резонанс между инстинктивным и интеллектуальным, бессознательным и осознанным. Фабула шекспировской «Бури» — основа синтетического отражения образа человечества, воплощенного в различных типах. Здесь и первобытная дикость Калибана, и благородная мудрость Просперо. Идея безумия полифонии мира, противопоставленного Эго художника, находит свое выражение в постановке Пайт.

В «Реплике «Бури»» Пайт намеренно обобщает повествовательные детали шекспировского оригинала, делая их прочитываемыми буквально на сцене. В первой половине действия — линейное повествование пьесы Шекспира; а во втором действии — текст проецируется на экран, объясняя и комментируя историю, излагаемую пластическим языком, таким образом, у зрителя складывается многоуровневое представление о шекспировском первоисточнике.

Тандем хореографа Пайт и режиссера Лепаж выглядит лемановским воплощением «деконструкции дискурса» [10]. Вместо лингвистического представления фактов существуют особая интонация, музыка текста, звуки, не подконтрольные смыслу, служат, скорее, элементами сценической композиции. Слово для Пайт — лишь отправная точка, генерирующая движение и кинетическую энергию жизненного опыта, позиции Другого. Ее работы преимущественно состоят из поразительных масштабных визуальных эффектов, сочетающихся со сложными взаимодействиями танца и повествования.

Шекспировские образы в прочтении Пайт передаются чувственными и кинестетическими средствами: через звучание голосов и тела, движущиеся в пространстве и их тени, которые становятся источниками всевозможных видеопроекций.

Травма и полифония бессознательного

«Травма» — спектакль о человеке, который пережил трагедию, тяжело травмировавшую его. Это совместная с Джонатаном Янгом постановка Кри-

стал Пайт³. Главное, что волнует Кристал Пайт: как психика человека реагирует на ужасное, травмирующее ее событие? Что вы говорите себе, чтобы понять, что произошло? Какие образы мышления помогают человеку справляться с «немыслимым» и невозможным? Эти вопросы лежат в основе постановки. «Betroffenheit» означает состояние шока, травмы и замешательства. История постановки началась с семейной трагедии соавтора Дж. Янга⁴. Хотя основу произведения составляют сугубо личные обстоятельства, «Травма» стремится к исследованию внутренних состояний стресса и постстрессового «примирения» с неизбежностью случившегося.

Спектакль начинается с образного представления уже случившейся трагедии. Горе, приводящее к психическому срыву, заставляет героя отступить в пространство фантастического мира, полного сюрреалистических и психоделических образов. Вторая часть — абстрактная сфера, где предыдущие безжалостные ужасы более не преследуют героя, а, постепенно отдаляясь, побуждают принять произошедшее.

В этом спектакле, помимо автобиографического содержания, существует аллюзия на теорию бессознательного К. Юнга. Словно вступая в диалог с ученым, хореограф привносит в постановку психоаналитическое измерение смысла, сопряженное с представлениями о бессознательных фантазиях и бессознательной тревоге⁵. Эстетике «Betroffenheit» присуща идея прорабатывания травмы, т. е. психоэмоционального труда, механического процесса с жесткой структурой и повторением, систематической деконструкцией и реконструкцией. Следует отметить, что это не только практика терапии, но и способ выживания; действие, предназначение которого — убедить исполнителя в возможности выживания как такого.

Текст, использованный в спектакле, питает воображение, а танец де-

³ Дж. Янг — канадский актер театра и кино, трехкратный обладатель престижной театральной награды «Jessie Richardson Award» сценарист, дизайнер, художественный руководитель и один из основателей театра «Electric Company Theatre» в Ванкувере.

⁴ Его дочь, племянница и племянник погибли в каюте во время пожара на корабле в 2009 году.

⁵ Юнг полагал, что травма — это не просто «перегрузка в цепи», но нечто, имеющее отношение к бессознательному смыслу, т. е. травма — это не реальная травма, а, скорее, фантазия: «Очень много... людей пережили травму либо в детстве, либо во взрослом возрасте, однако у них нет невроза... (в то время как другие, очевидно, страдают от невротического расстройства). Из этого, на первый взгляд обескураживающего, наблюдения следует, что этиологическое значение сексуальной травмы падает до нуля, поскольку, как оказалось, совершенно не важно, была травма в действительности или нет. Опыт показывает нам, что фантазии могут быть такими же травматичными по своим последствиям, как и реальное травматическое событие» (цит. по: [11, с. 11]).

монстрирует богатство форм (модерна, чечетки, сальсы с элементами каба-ре и даже кукольного театра). Пайт создала хореографические структуры из сложных движений, которые словно «говорят ее собственным голосом». Они не выглядят повторением каких-либо известных элементов современного танца. Постановка «Betroffenheit» выходит далеко за рамки традиционных хореографических форм, резонируя с концепцией постдраматического театра Лемана. Использование текста служит источником импульсов движения и пластики, провоцирующих проекции образов сновидений. Текст, предварительно записанный и интегрированный с музыкой, написан самим актером и соавтором Дж. Янгом. Ввиду отчужденности звучания кажется, что текст исходит от предметов, а не от актеров. Таким образом, текст не исчезает совсем, но целиком утрачивает прежнюю роль. Записанный голос с текстом — это голос актера Дж. Янга. Сознание героя «раздваивается», он пребывает в постоянном диалоге с самим собой и голосами невидимых существ. Этот диалог, благодаря «полифонии действия», становится доступным зрителю.

Иногда эти записанные и наложенные друг на друга голоса транслируются (как будто через дверные проемы и даже «говорящие лампочки») в звуковой континуум с помощью предметов, в которые встроены динамики. Так, можно слышать, что источником голоса становится электрическая лампочка; либо, напротив, голос переходит к живому танцовщику. Текст используется как музыка, периодически оживающая в голосах исполнителей.

В некоторых случаях танцовщики фактически синхронизируют и «вживляют» текстовые элементы в свое тело, двигаются под звучащий текст, как под музыку. В «Травме» помимо главного героя на сцене шесть персонажей — фантазмагорических образов. И хотя многие объекты становятся «говорящими» ретрансляторами текста, его звучание наводит на размышления о моноспектакле. Зритель слышит только один человеческий голос на протяжении всего спектакля, и этот голос принадлежит Дж. Янгу. Голос разворачивается в двух регистрах — живом и предварительно записанном; предложения фрагментированы, нарочито неполны и свободны от предыдущих традиционных методов, используемых в других постановках. Такие слова-команды, как: «просыпайся», «садись», «вставай», «беги» заставляют героя действовать и осознавать реальность. Кроме того, текст перекрывается повторами, разделяется или трансформируется как ритмически, так и «тонально», подчеркивая свою музыкальность. Спектакль начинается со змеино-го, ползущего движения проводов, которые образуют сюрреалистическое пространство, одновременно загромождая сцену объектами. Звуковая партитура Оуэна Белтона, открывающаяся звенящими колокольчиками со зловещими потрескиваниями, взрывается микстом из записей голосов, выражающих непреодолимый ужас. Зацикливающийся, часто повторяющийся

диалог сменяется движением танцовщиков, опять же, выступая в качестве звуковой опорной точки. Монолог героя развивается нетрадиционным способом: объекты на сцене отвечают, открывая завесу над историей, которая реально произошла.

Многослойность повествования требует от аудитории высокого уровня концентрации внимания, попыток выстроить хоть какую-то логику событий. Текст никоим образом, не проясняя взаимоотношений с танцовщиками и со сценографией, служит контрастной линией. Это звуковой контрапункт по отношению к происходящему на сцене. В процессе создания спектакля именно текст был одним из важнейших средств, который выступал в роли триггера.

Кристал Пайт, равно как и Пина Бауш, позволяет исполнителям импровизировать, экспериментировать и открывать новые движения, произносить какой-либо текст (если они сочтут это необходимым) и прибегать к другим формам самовыражения. Текст повествует о трагической аварии и психологической реакции Янга, но звуковая усложненность, использование полифонических текстовых линий осознанно затемняют логику изложения. Они становятся импульсами к движению и пластическими комментариями. Следует отметить, что Янг как актер, будучи главным героем, появляется на сцене первым. Минималистично выстроенное сценическое пространство с двумя дверями, громкоговорителем, проводами, телефоном создает условия для контролирования внешних воздействий. Это требует от героя эмоциональной сдержанности, не позволяя рассредоточиться среди объектов. В этом пространстве его голос — единственный, но воспроизводится разными источниками, включая собственное тело Дж. Янга. Герой отвечает сам себе на едва распознаваемые слухом междометия, на единственный предлагаемый голос — свой собственный, предварительно записанный и живой. Распад диалога и возникновение сложной формы повествования создают двусмысленности, а рассредоточенные источники звука образуют дополнительные трудности восприятия. Как и главный герой, реципиент испытывает мощное давление отовсюду: ему сложно выявить логику и какой бы то ни было смысл в многослойных текстовых фрагментах.

«Заявление»

Речевые элементы текста, вновь созданного Дж. Янгом, в спектакле Кристал Пайт «Заявление» озвучены известной французской актрисой Мариной Хэндс и интегрированы в звуковое сопровождение композитором Оуэном Белтоном, пишущим для балетной труппы «Kidd Pivot» с 1994 года. Звуковое сопровождение соткано из шумов, пронизывающих звуковое пространство. Сквозь них с большим трудом пробивается голос Марины Хэндс. Текст произносится то с замедлением, то с ускорением, разбивается на фрагменты,

множится. Движения танцовщиков, четко следуют метроритму текста. Группы артистов то соединяются, то распадаются. Периодически возникают живые скульптуры. Эта постановка реалистична и современна.

В фокусе — четыре действующих лица, борющихся за власть. Каждый из персонажей заявляет свою политическую позицию. Музыкальное сопровождение Оуэна Белтона наполнено текстовыми и вокальными фрагментами, рассредоточенными в четырех вокальных партиях (по количеству героев). Политически гротескный текст то появляется, то исчезает. Пантомимно-хореографические «реплики» четырех персонажей в полной мере отображают истерический тон и крайне изменчивый ритм нервной дискуссии. Кристал Пайт разворачивает сценическое действие вокруг условной доминантной точки — овального стола. Нервно-конвульсивный хореографический рисунок сочетается с резко-чеканной пластикой. В ее изменчивости обыгрывается каждое произнесенное в тексте слово. С исчезающим закадровым голосом на передний план прорывается музыка (композиция из прелюдий Ф. Шопена). В финале возникает пятиминутная «рамка» из почти кейджевской «тишины», вызывающая почти что сюрреалистический эффект с фантастическими существами под песню «Body and Soul» Тедди Гейгера.

«Заявление» — это одноактная драма для квартета артистов, ведущих борьбу за власть. Персонажи абстрактны. Персонаж “А” заявляет: “Они сражались веками. Мы всего лишь воспользовались их распрями. Мы использовали их нападения как возможность для инвестирования. Для развития. Мы использовали их”. И теперь, когда необходимо взять на себя ответственность за свои действия, чтобы оправдать начальников, внутри подразделения нарастает конфликт» [13]. Пластика отражает речевые реплики персонажей. Персонажи — это провокаторы: их гротескные трясущиеся от жадности и жажды власти руки на столе, одетые офисные костюмы вызывают ассоциации с современными политическими играми.

Четыре танцовщика Нидерландского театра танца — Хлое Албаре, Арам Хаслер, Йон Бонд и Рогер ван дер Поел — воплощают гротесковые образы абстрактных политиков, а никак не представляют иерархическую систему власти.

Структура спектакля, напоминающая о жанре классического струнного квартета, обладает очевидной репризностью формы. Поочередное вступление контрастных персонажей позволяет провести аналогию с классической сонатной формой с экспозицией и противостоянием главной и побочной партий, и последующей разработкой. При этом со всей очевидностью проступает драматургия классического *pas d'action*.

Постепенная модуляция в сюрреалистическую область, в сторону сновидений, создает ощущение проекции элементов реальности в область подсознания, несмотря на яркий, периодически заслоняющий собой все остальное,

жесткий текст, звучащий в записи. Как утверждает Леман, «...фундаментальным качеством сновидений является отсутствие иерархических образов, движений и слов» [4, с. 55]. Текст играет важную роль, однако, не доминирует над прочими знаками, в числе которых: хореографическая лексика, движения, взаимодействие танцовщика с реквизитом, костюмами, освещением и декорациями. Каждый из этих элементов выдвигается на первый план в разные моменты действия. Пайт признает, что работает с чуждой иерархии театральной эстетикой.

Таким образом, подчеркивая универсальность человеческих страданий, Кристал Пайт оперирует телом исполнителя как средством коммуникации. Как и Пина Бауш, канадский хореограф избегает сосредоточения на чистом движении в пользу осмысления связи тела и эмоций. Театр использует абстрактные визуальные эффекты и автономизацию разнообразных «означающих». Это — освобождение от условных отношений между элементами театра. Задействование всех театральных регистров сцены, их комбинаторика, намеренная перестановка смещает фокус с индивидуального образа на контрапунктическое взаимодействие «Я» и «Другого». Проблема социальных взаимоотношений в творчестве хореографа Кристал Пайт представлена в ракурсе внутреннего личностного и психологического конфликта [13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Постмодернизм: энциклопедия. М.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
2. Левинас Э. Время и другой // Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб.: Высш. религиоз.-филос. шк., 1998. 264 с.
3. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Artguide Editions, 2018. 311 с.
4. Арто А. Театр и его двойник. М.: Мартис, 1993. 191 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Лиотар Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
7. Ozkaya O. Crystal Pite's Collaborative work with the Electric companytheatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: Vancouver University, 2015. 94 p.
8. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Акад. проект, 2011. 538 с.
9. Поэма о гибели Лиссабона // Вольтер. Избранные произведения. М.: Гослитиздат, 1938. 426 с.
10. Macaulay A. Prospero Imagined Anew, With Mime [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/30/arts/dance/the-tempest-replica-from-kidd-pivot-at-the-joyce.html> (дата обращения: 20.07.2020).

11. Калшед Д. Внутренний мир травмы: Архетипические защиты личностного духа. М.: Когито-Центр, Routledge, 2015. 469 с.
12. Юсина А. Нидерландский театр танца представит балет Кристал Пайт // Театр 13 апреля 2020 [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/niderlandskij-teatr-tantsa-predstavit-balet-kristal-pajt/> (дата обращения: 10.09.2020).
13. Winter A. "I love working with the rhythm and the complexity of language" [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite> (дата обращения: 20.07.2020).
14. Dickinson P. Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater // Research in Dance. 2014. № 46/1. P. 61–82.

REFERENCES

1. Postmodernizm: e`nciklopediya. M.: Interpresservis; Knizhny`j Dom, 2001. 1040 s.
2. Levinas E`. Vremya i drugoj // Vremya i drugoj. Gumanizm drugogo cheloveka. SPb.: Vy`ssh. religioz.-filos. shk., 1998. 264 s.
3. Bejns S. Terpsixora v krossovках. Tanecz postmodern. M.: Artguide Editions, 2018. 311 s.
4. Arto A. Teatr i ego dvojnik. M.: Martis, 1993. 191 s.
5. Leman X.-T. Postdramaticheskij teatr. M.: ABCdesign, 2013. 312 s.
6. Liotar F. Sostoyanie postmoderna. M.; SPb.: Aleteya, 1998. 159 s.
7. Ozkaya O. Crystal Pite's Collaborative work with the Electric companytheatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: Vancouver University, 2015. 94 r.
8. Adorno T. Negativnaya dialektika. M.: Akad. proekt, 2011. 538 s.
9. Poe`ma o gibeli Lissabona // Vol`ter. Izbranny`e proizvedeniya. M.: Goslitizdat, 1938. 426 s.
10. Macaulay A. Prospero Imagined Anew, With Mime [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.nytimes.com/2012/11/30/arts/dance/the-tempest-replica-from-kidd-pivot-at-the-joyce.html> (data obrashheniya: 20.07.2020).
11. Kalshed D. Vnutrennij mir travmy`: Arxetipicheskie zashhity` lichnostnogo duxa. M.: Kogito-Centr, Routledge, 2015. 469 с.
12. Yusina A. Niderlandskij teatr tancza predstavit balet Kristal Pajt // Teatr 13 aprelya 2020 [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://oteatre.info/niderlandskij-teatr-tantsa-predstavit-balet-kristal-pajt/> (data obrashheniya: 10.09.2020).
13. Winter A. "I love working with the rhythm and the complexity of language" [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite> (data obrashheniya: 20.07.2020).
14. Dickinson R. Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater // Research in Dance. 2014. № 46/1. R. 61–82.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; slavrova@inbox.ru

Researcher ID: U-3307-2017

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

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0831-0153>

Тарасова О. И. — д-р филос. наук, доц.; ol.tar@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; slavrova@inbox.ru

Researcher ID: U-3307-2017

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

Irkhen I. I. — Dr. Habil; Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0831-0153>

Tarasova O. I. — Dr. Habil., Ass. Prof.; ol.tar@mail.ru

КЛАССИЦИСТСКАЯ КОМЕДИЯ НА АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЕ НАЧАЛА 1900-Х ГОДОВ

*Мамчур Е. В.*¹

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

В данной статье анализируются первые шаги Александринского театра, русской цитадели актерского искусства, к режиссерской модели театра XX века. В отличие от раннего МХТ, который фактически сразу был воспринят как театр новой драмы, территорией своих лабораторных опытов Александринка сделала классический репертуар. В мучительных поисках новой идентичности она решила обратиться к началу (точнее, к одному из начал) — к русской классицистской комедии XVIII века. На материале двух постановок начала 1900-х годов — «Горе от ума», осуществленной под руководством управляющего русской драматической труппой П. П. Гнедича, и «Недоросль» в режиссуре Ю. Э. Озаровского — автор стремится проследить структуру и динамику этого процесса.

Ключевые слова: Александринский театр, русский классицизм, режиссура, П. П. Гнедич, Ю. Э. Озаровский, «Недоросль», «Горе от ума».

CLASSICAL COMEDY ON THE STAGE OF ALEXANDRINSKY THEATRE IN THE EARLY 1900s

*Mamchur E. V.*¹

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

Author of the article analyses first steps made by Alexandrinsky theatre, Russian citadel of the art of acting, towards XX century theatrical model which was established as a stage directing theatre. Unlike early experiences of Moscow Art Theatre, which were considered as a new theatre experiences based on a new drama, Alexandrinsky undertook its artistic research upon a classical repertoire. Trough turbulent tries to find its new identity, this theatre applied for one of its beginnings — Russian classical comedy of the 18th century. On the material of two productions of early 1900s — “Woe from Wit”, directed by Petr Gnedich, Head of Russian troupe, and “The Infant” directed by Jury Ozarovsky, author tries to trace the structure and dynamics of this historical process.

Keywords: Alexandrinsky theatre, Russian classicism, stage directing, Petr Gnedich, Jury Ozarovsky, "The Infant", "Woe from Wit".

Слова директора императорских театров С. М. Волконского, произнесенные им при знакомстве с вверенным ему в 1899 году театром, о том, что Мольера следует играть так, как он игрался в театре Мольера¹, и спектакль «Дон Жуан» В. Э. Мейерхольда, сыгранный на Александринской сцене в 1910 году, разделяют всего одиннадцать лет. Срок для сцены с вековой традицией короткий, минутный, а эволюция идеи настолько стремительная, что эти два высказывания — устное и сценическое — на первый взгляд едва ли могут быть осмыслены как звенья одной цепи. Блистательные открытия режиссера, осуществленные им в Александринском театре, были подготовлены его более ранними опытами в студии на Поварской, они стали результатом эволюции его индивидуального творческого метода. Но это только один контекст, в котором существуют александринские спектакли Мейерхольда. Есть и другой — собственно александринский. Петербургская императорская сцена, вопреки стереотипному мнению, отнюдь не была при Мейерхольде в скромной роли «принимающей стороны». За 1900-е годы Александринка успела существенно преобразиться. Она не только сумела подготовиться к появлению режиссера-новатора, но и самостоятельно проделала огромный путь к режиссерскому типу спектакля.

В истории Александринского театра 1900-е годы, однако, пока никак не осмыслены. Показательны две большие работы, одна из которых написана конкретно об Александринском театре, другая посвящена истории русской режиссуры. Фундаментальная книга А. Я. Альтшуллера «Театр прославленных мастеров» [2], продолжающая более раннюю традицию исследования петербургской сцены [3], дает картину Александринского театра второй половины XIX века как театра больших актеров, второсортного репертуара и отсутствующей режиссуры. Ученый не зря останавливается на пороге 1900-х, полагая, что с началом нового века начинается новый этап развития театра — не актерский, а режиссерский. С другой стороны, К. Л. Рудницкий в монографии «Русское режиссерское искусство» [4] период 1900-х годов в жизни Александринки вообще не рассматривает, справедливо считая историю внедрения режиссуры в искони актерский театр отдельным сюжетом, и, соответственно, начинает отсчет режиссуры в стенах Александринки со спектаклей В. Э. Мейерхольда.

¹ «Я бы желал, чтобы произведения Мольера ставились на русской Императорской сцене по традициям и по планировке того театра, на котором он сам их ставил; чтобы получался в результате Мольер по-русски, а не русский фарс в мольеровских костюмах» (цит. по: [1, с. 637]).

Между тем 1900-е годы для Александринского театра не были пустыми. Это серьезный и драматичный период в жизни театра. Репертуар, обширная пресса, воспоминания актеров и сотрудников свидетельствуют, что театр пробовал изменять себя разными способами, получая импульсы к движению как сверху, от высшего руководства, так и изнутри самого театра, от артистов и других театральных деятелей. Александринские опыты Мейерхольда 1910-х годов стали лишь частью, существеннейшим, но все же очередным этапом полифонической и многоликой судьбы этого театра.

В данной статье анализируются первые шаги Александринского театра к будущему — к театру XX века. В отличие от раннего МХТ, который фактически сразу был воспринят как театр новой драмы, территорией своих лабораторных опытов Александринка сделала классический репертуар. В мучительных поисках новой идентичности она решила обратиться к началу (точнее, к одному из начал) — к русской классицистской комедии XVIII века.

Возрождение интереса к классицистскому репертуару было инициировано кн. С. М. Волконским. Новый директор был далек от театральной практики, но близок к художественным кругам². Критик и теоретик искусства, он мыслил фундаментальными эстетическими категориями. В своей программной речи [6, с. 62–89] он предложил новое понимание искусства как особого идеального пространства, где господствует Чистая красота. Для императорской сцены, искусство которой казалось Волконскому слишком жизнеподобным, он искал новый образец, способный вывести театр из границ академизма. Для этого он пригласил в театр художников-мирискусников: К. А. Сомова, Л. С. Бакста, А. Н. Бенуа и родственников им по художественным убеждениям Д. С. Мережковского, Д. В. Filosofova, С. П. Дягилева. В то же время от репертуара Александринского театра Волконский потребовал строгой жанровой определенности, прямым следствием чего стал интерес к европейскому театральному классицизму. Но ни «правильный» репертуар, ни «правильные» художники совместно с идеологами и поэтами «правильного» спектакля сами по себе не давали и дать не могли. Волконский, как и все тогда, полагал, что виноваты актеры, и упрекал их в недостатке подлинной культуры и профессионализма. Попытки отменить бенефисы, как стыдную по европейским меркам систему избранничества, и «окультурить» артистов только обострили отношения нового директора с труппой. Прослужив в театре меньше двух

² С начала 1890-х годов в Петербурге Волконский оказался тесно связан с представителями новых художественных течений. «Прогрессивная молодежь» вперемешку с признанными «знаменитостями», к которым относился и сам князь Волконский, собиралась в доме историка А. В. Половцева, занимавшего тогда пост в Кабинете его императорского величества, где бывали в числе прочих Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Filosofov, А. Бенуа, Л. Бакст [5, с. 46–51].

сезонов, Волконский был уволен с должности директора³, оставив после себя, однако, богатое идейное наследство. Убежденность в необходимости освоить «чистые жанры» — трагедию и высокую комедию, требование «очищенного» классического репертуара, привлечение к работе художников-новаторов — все эти мечты и проекты Волконского получили ход, но претворились в жизнь силами новых людей, пришедших в театр с иными эстетическими и театральными программами.

Поиск универсального постановочного канона:

«Горе от ума» А. С. Грибоедова

Последним решением Волконского в качестве директора Императорских театров было приглашение на должность управляющего драматической труппой П. П. Гнедича. По идее Волконского, Гнедич должен был буквально заменить собою главного режиссера театра Е. П. Карпова. Таким образом, упразднялась и сама должность режиссера. Волконскому был нужен не режиссер, а представитель культурной элиты — «лицо, обладающее, кроме высшего образования, по возможности, и художественным» [8, л. 13]. Как ни странно, но человек, удовлетворявший сверхмерным требованиям Волконского, нашелся.

Пётр Петрович Гнедич — эрудит, знаток классического искусства. Не окончив курса в Императорской Академии художеств, он избрал путь профессионального литератора, стал автором рассказов, повестей и романов, успешным драматургом, пьесы которого регулярно ставились в Александринском театре⁴. Гнедич также — создатель первого в России фундаментального труда по истории искусств для широкого круга читателей [10], переводчик и поэт, известный, в том числе, новым переводом трагедии «Гамлет» [11].

Накануне своего назначения П. П. Гнедич опубликовал статью с громким названием «Театр будущего» [12, с. 52–58], адресованную непосредственно Александринке. Журнал «Мир искусства» был выбран не случайно: после ранее опубликованной в нем статьи («Искусство») директора Волконского эта статья управляющего труппой приобретала для читателей значение «программного» продолжения.

³ История вынужденной отставки князя Волконского из-за конфликта с примой балета М. Ф. Кшесинской подробно изложена им самим в книге «Мои воспоминания» [7, с. 159–174].

⁴ Гнедич П. П. — автор сборника «Семнадцать рассказов» (1888), четырех романов «Китайские тени» (1894), «Ноша мира сего» (1897), «Туманы» (1899), «Купальные огни» (1900) и более 15 пьес, наиболее репертуарными из которых на сцене Александринского театра стали «Пережати поле» (1889), «Горящие письма» (1890), «Зима» (1905), «Холопы» (1907), «Болотные огни» (1909) [9, с. 205].

В отличие от Волконского, который вслед за мирискусниками тяготел к идеальному эстетизму и новаторскому модернизму, Гнедич отнюдь не настаивал на полном разрыве с прежней реалистической традицией. Напротив, прежний («условный») сценический реализм, по его убеждению, требовал очищения и обновления. Именно ради победы над старой театральной условностью Гнедич ратовал за отмену сценических «павильонов», фронтального света, суфлера наконец. «Каждому театру, — инструктировал Гнедич, — идущему по новой дороге, предстоит решение трех задач: отречься от прежней рутины навсегда; на смену рутине внести на сцену живую жизнь, реальную, неприукрашенную, полную настроения автора; суметь взять от реального искусства то, что действительно характерно, красочно, образно, — следовательно, и художественно» [12, с. 53]. Главное для него — «постановочная культура».

Гнедич отдавал бесспорное авторство драматургу. Он считал, что только «правильная» трактовка автора способна дать «правильный» спектакль. Свою деятельность в должности управляющего он видел прежде всего как «трактовочную» и искренне верил, что это приведет все сценические «слагаемые» к общему знаменателю, позволит создать единое целое. Как самостоятельное (тем более авторское) художественное сочинение Гнедич спектакль не понимал. Речь шла, максимум, о согласованности частей, то есть о том, что П. П. Громов позже назвал «негативным определением театрального зрелища» [13, с. 122].

Для Гнедича, воспитанного в среде академистов, были важны и мир вещей (а значит, скрупулезная проработка деталей декорационного оформления, костюмов и гримов), и сюжет, интерпретированный независимо от жанра пьесы в реалистичной бытовой манере. Сцена замыкалась и превращалась в большое подвижное полотно по принципу «живых картин». Герои-поселенцы «опредмечивались», «овеществлялись», превращались в галерею типов людей определенной эпохи и места жительства. По представлениям Гнедича, в сцене сумасшествия Офелия должна была приезжать в замок принца в карете, наряженная в придворное платье, а не шлепать туда босиком; фразу «А судьи кто?» необходимо было сказать кому-то на сцене и оправдать обстановкой.

Постепенно развивая свою постановочную мысль, Гнедич пришел к заключению, что необходима более подробная работа с актерами, которую он опять же понял как работу разъяснительную. В 1903 году под руководством П. П. Гнедича была сыграна комедия «Горе от ума» А. С. Грибоедова, в некотором смысле итоговая для театрально-практической деятельности управляющего труппой. Этот спектакль был для Гнедича принципиальным: на материале образцовой русской национальной комедии он стремился про-

демонстрировать найденный, как ему казалось, новый подход к постановкам и узаконить его как образцовый. Перед премьерой в «Ежегоднике Императорских театров» Гнедич напечатал обширную статью «“Горе от ума” как сценическое представление» [14, с. 1–40], в которой заявил, что занимался разработкой нового постановочного канона.

Статья содержала толкование ролей, адресованное артистам, и эскизы декораций к каждому акту. На первом месте в спектакле оказывалась среда, а, следовательно, по Гнедичу, — декорации. Это был дом москвича Павла Афанасьевича Фамусова: «Декорация первого акта представляет собою серовато-голубоватую, обитую штофом комнату, с паркетным инкрустированным полом и тяжелыми дверями из красного дерева с бронзой — в один стиль с мебелью жакоб. Налево — дверь на балкон, слегка запущенная снегом. Через балкон виднеется двор дома Фамусова со львами на воротах, — и далее — характерная панорама Москвы. ...В четвертой комнате виднеется большая гравюра, изображающая “Свидание трех императоров”. Между арками — портрет “Дяди Максима Петровича”» [14, с. 30]. Археологическая точность обстановки сочеталась у Гнедича с верностью авторскому слову; вместе они должны были «выводить» актеров к логике житейских обстоятельств и характеров.

Партитура света тоже соответствовала тому, как бывает в жизни: «При поднятии занавеса на сцене почти темно. Когда Лиза, проснувшись, одергивает у окна спущенную портьеру, слабый синеватый рассвет вливается в комнату. К выходу Чацкого еще светлеет. ...К концу акта — полный свет. ...Заканчивается пьеса — сцена погружается во мрак» [14, с. 30].

Гнедич привел костюмы в строгое соответствие с идеей жизненности: «его Чацкий» приезжал не во фраке, а в дорожном казакине, Петрушка расхаживал в куртке с передником. Молчалин во втором действии был одет франтом, ездящим верхом в Сокольники. Во всем этом была уже в некотором роде концепция персонажа.

В плане Гнедича поэтическая комедия «Горе от ума», написанная с французского образца, превратилась в пьесу характеров. Он пишет своеобразный роман, характеры комментирует максимально подробно, додумывая их жизнь за пределами пьесы. Молчалин — представитель золотой молодежи, потомственный дворянин, преуспевающий в карьере. Он ездит по воскресеньям верхом в Сокольники, общается там с представителями аристократии. Он — герой нарождающегося предприимчивого времени, поэтому его и выбрала несколько сентиментальная, но при этом практичная, Софья. А Чацкий — это импульсивный и пылкий юноша, влюбленный в подругу детства и не встречающий взаимности.

В спектакле Софью должна была играть «молодая талантливая актриса»,

если бы на первом показе комедии в Эрмитажном театре эту роль «не перехватила Комиссаржевская» [15, с. 267]. На сцене Александринского театра, после ухода из театра В. Ф. Комиссаржевской (Гнедич ее не любил), эту роль играла И. А. Стравинская — актриса не столь ярко выраженной актерской индивидуальности. Р. Б. Аполлонский, чуть ли не единственный на Александринской сцене актер, способный играть светских молодых людей, на первом представлении комедии играл Чацкого, но «во второй редакции» главная роль была передана Ю. М. Юрьеву, занимавшему в это время амплу молодого любовника, а Аполлонский сыграл Молчалина (очевидно, более подходившую ему роль). Роль Фамусова, «горячечного холерика», отдана была П. М. Медведеву. Скалозуба, молодого мужчину, не по годам продвинувшегося по военной службе, играл П. Д. Ленский. М. Г. Савина вышла в роли Натальи Дмитриевны Горич. К. А. Варламов играл князя Тугоуховского. Ансамбль был составлен из лучших сил труппы, при этом учитывал Гнедич и то, насколько подходила предусмотренная планом концепция ролей к характеру дарования актеров.

Однако план Гнедича так и остался планом. Судя по отзывам критики, актеры играли нечто среднее между тем, что принято было понимать под ролями в комедии Грибоедова, созданной по канонам амплу французского театра, и тем, чего хотел от них Гнедич. «В итоге, — писал Кугель, — вышло ни то, ни сё» [16, с. 842]. Главным образом это отразилось на образе Чацкого, которого играл Ю. М. Юрьев. Привычные для него несколько холодноватые интонации мешали Гнедичу сделать из Чацкого пылкого влюбленного, а склонность актера к романтической возвышенности и экзальтированному тону не позволяла жить и общаться на сцене. Наибольший успех имели, конечно, Савина и Варламов, которые планом Гнедича явно пренебрегали и работали так, как умели и любили — в лучших традициях старой сцены. Проблема актера оставалась неразрешенной. К жанру Гнедич оставался по-прежнему равнодушен.

Метод постановки исторических пьес: «Недоросль» Д. И. Фонвизина

Следующий этап развития представлений о спектакле нового образца был связан с деятельностью Юрия Эрастовича Озаровского. В 1869 году Ю. Э. Озаровский окончил Санкт-Петербургское Императорское театральное училище и через тринадцать лет, в 1892 году, был зачислен в труппу Александринского театра, «на роли светского характера». Актером его считали средним, но в труппе имел репутацию «культурного». С 1899 года Озаровский преподавал на Драматических курсах при Императорских театрах. В том же году в журнале А. Р. Кугеля «Театр и искусство» он открыл собственную рубрику «Режиссерский столик», где преимущественно рассуждал

об актерской дикции и мелодекламации. В 1900–1902 годах Озаровский по собственному желанию прослушал курс наук и получил диплом Императорского Археологического института [17].

4 сентября 1902 года в Александринском театре состоялось возобновление пьесы «Недоросль» Д. И. Фонвизина в постановке Ю. Э. Озаровского. В афише имя Озаровского значилось только в списке исполнителей: он играл Митрофанушку. Однако накануне премьеры Озаровский выпустил брошюру «Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене: Пособие для режиссеров, театральных дирекций, драматических школ, драматических артистов, любителей драматического искусства» [18]. «Пособие...» задумывалось как периодическое издание, и первый выпуск был посвящен пьесе Д. И. Фонвизина «Недоросль». «Начинаю с начала русской художественной драматургии» [18, с. VII], — пояснял свой выбор Озаровский.

Озаровский причислял «Недоросль» к пьесам историческим, к которым относил «драматические произведения, не только почерпающие свой сюжет из истории, но также и такие, которые, хотя и являются по отношению к своим авторам пьесами чисто современного характера, тем не менее по отношению к нашей эпохе теряют этот характер и приобретают взамен его исторический» [18, с. 261]. Если Гнедич стремился разработать единый постановочный канон, пригодный для всякой пьесы, то Озаровский сообразил: современные и старые пьесы не могут быть инсценированы одинаково. И задался важным для будущего театра вопросом о том, что делать с классикой в современном театре. Он заговорил о методе постановки старых пьес.

В этом он видел главную задачу режиссера, результатом которой является «выработка изящной и живой *mis-en scene*» [18, с. III]. Она, мизансцена, уже не может быть универсальна. Это работа авторская, требующая уже не только общей культуры. Универсальным, с точки зрения Озаровского, был метод постановки. Объединяя накопленное Гнедичем с новым «стандартом» работы режиссера, Озаровский приходил к заключению о необходимости реконструкции старой эпохи при помощи современной режиссерской техники.

Важности специальных знаний по истории и этнографии выпускник Археологического института не оспаривал, но понимал, что у режиссуры иные задачи: «Можно быть гениальным режиссером и совершенно не знать особенностей домашней утвари в Московском Государстве второй половины XV века или принадлежностей морского промысла у норманнов IX века» [18, с. V]. По его представлениям, восстановление аутентичного литературного текста и реконструкция быта изображаемой эпохи — «внешне-бытовая часть постановки» [18, с. IV]. Это частное, которое может и должно быть передано в ведение специалистов. Главная задача режиссера — передать «дух и психологию» [18, с. IV].

По мысли Озаровского, играть «исторических людей» следовало так, как мы их понимаем сегодня. В прошлом, когда любили, прикладывали руку к сердцу, а мы сегодня не можем так играть любовь: «Разве Беклин или Тадема, приступая к трактовке на полотне античного сюжета, пользуются живописными приемами античных художников? Нет. А между тем никто не станет утверждать, что античная жизнь, отраженная в произведениях помянутых мастеров модернизирована, какими бы археологическими неверностями на взгляд историка-педанта и не изобиловали полотна этих художников исторического жанра» [18, с. 262].

Озаровский первым ввел понятие стиля эпохи, однако полагал, что он возникнет сам собою, постольку, поскольку он есть в натуральной фактуре этой эпохи⁵. Противоречия между классицистским материалом и психологическим подходом к нему Озаровский не видел, но не мог не чувствовать, что записанный в пьесе старый тип театра «современному методу постановки» противится. Как решать эту проблему, Озаровский ответить не мог, но в своей брошюре поместил подробный комментарий к спектаклю «Антигона» МХТ в постановке А. Санина (1899). Озаровский писал, что «даже образцовый и передовой в режиссерском отношении театр как Московский Художественный при постановке одной из пьес исторического жанра не избег... ошибки» [18, с. 261].

В спектакле Санина сцена МХТ представляла картину античного театра со сkenой, просцениумом, оркестрой и жертвенником. Огромное значение имели хоры, которые пели, мелодекламировали и перемещались по сцене, повинаясь общему ритму, как единый многоликий герой. И хотя Санин стремился воспроизвести на сцене не столько пластику античного театра, сколько пластику искусства, Озаровский видел иначе. По мнению молодого режиссера, ошибка Санина заключалась в том, что на сцене воспроизведена была как раз археология театра, а не археология эпохи места действия пьесы. «В результате и получалось то смешение стилей, которое так мешало цельности впечатления» [18, с. 263], — резюмировал Озаровский. «Между тем, разыграв “Антигону”, со всей стильностью в постановке, но располагая современным художественно-реальным методом режиссерского искусства, то есть отбросив всякую мысль об исполнении пьесы по способу древних греков, ...актеры Художественного театра достигли бы результатов, несравненно более благоприятных для судьбы бесподобной трагедии Софокла на сцене этого образ-

⁵ «Исторический стиль сценического исполнения заключается в соблюдении режиссером и актерами исторической правды в обрисовке быта пьесы, а вовсе не в соответствии сценических приемов, употребляемых ими в данный момент, тем взглядам на режиссерское и драматическое искусство, которые руководили деятелями сцены в эпоху автора пьесы» [18, с. 261].

цового русского театра» [18, с. 263].

Озаровский считал, что тип театра из пьесы можно безболезненно «извлечь», предъявив публике «чистую психологию», которую он и намеревался продемонстрировать на материале «Недоросля». Практическое решение, как это сделать, найдено не было. Не было и успеха. Мнения критиков были самые унылые⁶, как и по поводу «Горе от ума» в постановке П. П. Гнедича, по сходным основаниям при радикальной разнице постановочных концепций.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. К-ль [Кугель А. Р.]. Театральные заметки // Театр и искусство. 1899. № 37. С. 637-638.
2. Альтишуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. СПб.: Искусство, 1968. 308 с.
3. Державин К. Н. Эпохи Александринской сцены. СПб.: ЛенГИХЛ, 1932. 243 с.; Данилов С. С., Португалова М. Г. Русский драматический театр XIX века: в 2 т. СПб.: Искусство, 1974. Т. 2. 383 с.
4. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: в 2 т. М.: Наука, 1989. Т. 1. 383 с.; 1990. Т. 2. 280 с.
5. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн.: в 2 т. М.: Наука, 1990. Т. 2. Кн. 4, 5. 745 с.
6. Волконский С. М. Искусство // Мир искусства. 1899. № 5. С. 62-89.
7. Волконский С. М. Мои воспоминания: в 2 т. М.: Искусство, 1992. Т. 1. 379 с.
8. Раппорт Министру Императорского Двора. 1900. 11 окт. № 2037 // Дело о службе Управляющего русской драматической труппой Петра Петровича Гнедича. Началось 1 января 1901 г. Кончилось 1 декабря 1908 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 763. На 74 л.
9. ГНЕДИЧ — ГОВОНИ. Краткая литературная энциклопедия: в 8 т. М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 2. ГАВРИЛЮК — ЗЮЛЬФИГАР. 1058 с.
10. Гнедич П. П. История искусств: в 3 т. СПб.: Издание А. Ф. Маркса, 1907. Т. 1. 595 с.; Т. 2. 672 с.; Т. 3. 686 с.
11. Гамлет, принц Датский. Трагедия в пяти актах В. Шекспира. Перевод с английского П. П. Гнедича. М.: Типо-литография Высочайше утвержденного Товарищества И. Н. Кушнеровъ и Ко, 1892.
12. Гнедич П. П. Театр будущего // Мир искусства. 1900. № 3-4. С. 52-58.
13. Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 351 с.
14. Гнедич П. П. «Горе от ума», как сценическое представление [Проект постановки

⁶ «Новое время» писало: «Это было безвкусно, глупо, но ново» [19]. Кугель увидел в спектакле «...печать уныния, тоски и какой-то декадентской "зеленой скуки"» и раздражался, что «все эти фокусы ...казались такими ненужными, такими бессмысленными, такими — *passez-moi le mot* — глупыми в применении к здоровой сатире XVIII века» [20].

- комедии] // Ежегодник императорских театров: Сезон 1899–1900 гг. Прил. 1. СПб.: 1900. Вып. X. С. 1–40.
15. Гнедич П. П. Книга жизни. М.: Аграф, 2000. 368 с.
 16. Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1903. № 45. С. 839–842.
 17. Дело конторы императорских театров. О службе артиста русской драматической труппы Георгия Озаровского. Началось 1 сентября 1892 г. Кончилось 1 сентября 1915 г. РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2298. На 168 л.
 18. Озаровский Ю. Э. Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене: Пособие для режиссеров, театральных дирекций, драматических школ, драматических артистов, любителей драматического искусства. СПб.: Издание Д. М. Мусиной, 1901. 331 с.
 19. Л. Г. «Недоросль» // Новое время. 1902. 6 сент.
 20. Кугель А. Р. Недоросль // Петербургская газета. 1902. 5 сент.

REFERENCES

1. A. K–l` [Kugel` A. R.]. Teatral`ny`e zametki // Teatr i iskusstvo. 1899. № 37. С. 637–638.
2. Al`tshuller A. Ya. Teatr proslavlennyy`x masterov. SPb.: Iskusstvo, 1968. 308 s.
3. Derzhavin K. N. E`poxi Aleksandrinskoy sceny`. SPb.: LenGIXL, 1932. 243 s.; Danilov S. S., Portugalova M. G. Russkij dramaticheskij teatr XIX veka: v 2 t. SPb.: Iskusstvo, 1974. T. 2. 383 с.
4. Rudniczkij K. L. Russkoe rezhisserskoe iskusstvo: v 2 t. M.: Nauka, 1989. T. 1. 383 с.; 1990. T. 2. 280 с.
5. Benua A. N. Moi vospominaniya: v 5 kn.: v 2 t. M.: Nauka, 1990. T. 2. Kn. 4, 5. 745 с.
6. Volkonskij S. M. Iskusstvo // Mir iskusstva. 1899. № 5. С. 62–89.
7. Volkonskij S. M. Moi vospominaniya: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1992. T. 1. 379 s.
8. Rapport Ministru Imperatorskogo Dvora. 1900. 11 okt. № 2037 // Delo o sluzhbe Upravlyayushhego russkoj dramaticheskoy truppoyu Petra Petrovicha Gnedicha. Nachalos` 1 yanvarya 1901 g. Konchilos` 1 Dekabrya 1908 g. RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. xr. 763. Na 74 l.
9. GNEDICH — GOVONI. Kratkaya literaturnaya e`nciklopediya: v 8 t. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1964. T. 2. GAVRILYuK — ZYuL`FIGAR. 1058 s.
10. Gnedich P. P. Istoriya iskusstv: v 3 t. SPb.: Izdanie A. F. Marksa, 1907. T. 1. 595 s.; T. 2. 672 s.; T. 3. 686 s.
11. Gamlet, princz Datskij. Tragediya v pyati aktax V. Shekspira. Perevod s anglijskogo P. P. Gnedicha. M.: Tipo-litografiya Vy`sochajshe utverzhdannago Tovarishhestva I. N. Kushnerov` i Ko, 1892.
12. Gnedich P. P. Teatr budushhego // Mir iskusstva. 1900. № 3–4. С. 52–58.
13. Gromov P. P. Napisannoe i nenapisannoe. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1994. 351 с.

14. *Gnedich P. P.* «Gore ot uma», kak scenicheskoe predstavlenie [Proekt postanovki komedii] // *Ezhegodnik imperatorskix teatrov: Sezon 1899–1900 gg.* Pril. 1. SPb.: 1900. Vy`p. X. S. 1 40.
15. *Gnedich P. P.* *Kniga zhizni.* M.: Agraf, 2000. 368 s.
16. Kugel` A. R. *Teatral`ny`e zametki* // *Teatr i iskusstvo.* 1903. № 45. С. 839–842.
17. *Delo kontory` imperatorskix teatrov. O sluzhbe artista russkoj dramaticheskoy truppy` Georgiya Ozarovskogo.* Nachalos` 1 sentyabrya 1892 g. Konchilos` 1 sentyabrya 1915 g. RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. xr. 2298. Na 168 l.
18. *Ozarskij Yu. E`.* P`esy` xudozhestvennogo repertuara i postanovka ix na scene: Posobie dlya rezhisserov, teatral`ny`x direkcij, dramaticheskix shkol, dramaticheskix artistov, lyubitelej dramaticheskogo iskusstva. SPb.: Izdanie D. M. Musinoj, 1901. 331 c.
19. L. G. «Nedorosl`» // *Novoe vremya.* 1902. 6 sent.
20. Kugel` A. R. *Nedorosl`* // *Peterburgskaya gazeta.* 1902. 5 sent.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мамчур Е. В. — независимый исследователь, lena.mamchur@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Mamchur E. V. — Independent researcher, lena.mamchur@gmail.com

УДК 7.041

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ СИМВОЛИЗМА В ПОРТРЕТАХ «МИРА ИСКУССТВА»

*Матюнина Д. С.*¹

¹ Институт культуры и искусств Московского городского педагогического университета, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, к. 1, Москва, 129226, Россия.

В статье исследуются символистские аспекты портретов художников «Мира искусства» на примерах графических и живописных портретов литераторов-символистов работы Константина Сомова и Льва Бакста. Пользуясь методами сравнительного и стилистического анализа, автор затрагивает тему двойственности символистского эффекта мирискуснического портрета, разделяя понятия «истинного» и «мнимого» символизма. Под «истинным» символизмом автор понимает символизм портретного образа, создаваемый усилиями художника-портретиста, «мнимый» символизм в портрете — это символистский образ, возникающий благодаря харизме и символистской фактуре портретируемого. Портретная концепция мастеров «Мира искусства», по мнению автора, должна рассматриваться как «мнимый» символизм, когда символистский портрет возникает «естественным» образом, благодаря про-символистской идентификации моделей.

Ключевые слова: портрет, «Мир искусства», символизм, стиль модерн, модель, образ, Константин Сомов, Лев Бакст, Александр Блок, Михаил Кузмин, Сергей Дягилев.

SYMBOLISM IN PORTRAITS OF THE «WORLD OF ART»

*Matyunina D. S.*¹

¹ Moscow City University, 4, Vtoroy Selskhozajstvenny proezd, Moscow, 129226, Russian Federation.

The article explores the aspects of Symbolism in portraits of the «World of Art» («Mir iskusstva») artists. The author divides the Symbolism in the «World of Art» portrait into true and seeming symbolism concepts. Under true symbolism, the author implies the symbolism of a portrait image created by the artist, while the seeming symbolism in a portrait is a symbolic image that arises from the charisma and symbolist texture of the portrait. It is a symbolic image that arises from the charisma and symbolist texture of the portrait. According

to the author of the article the portrait narrative of the World of Art artists should be considered as seeming symbolism, when the symbolist portrait arises in a natural way, due to the pro-symbolic identification of the portrait models.

Keywords: portrait, the «World of Art», «Mir iskusstva», symbolism, Art Nouveau, image, Konstantin Somov, Leon Bakst, Alexander Blok, Mikhail Kuzmin, Sergei Diaghilev.

Причастность творчества художников «Мира искусства» символизму не подлежит сомнению, и странно было бы ее оспаривать. Какой из европейских версий (французской, немецкой, скандинавской) символизма мирискусники близки — вопрос, на который исследователи разных мирискуснических жанров дают разные ответы. Наиболее близкой им оказывается «немецкая» версия (творчество А. Беклина, Ф. фон Штука), в которой, скорее, присутствует «символизм содержания», чем символистская форма, выработанная франко-бельгийской школой [1, с. 243].

Символистская форма, само ее существование — предмет научной дискуссии последних десятилетий, так же как и вопрос о сопоставимости понятий «символизм» и «стиль модерн». В целом исследователи сходятся на том, что, будучи духовно-эстетическими симптомами эпохи *Fin de Siècle*, символизм и стиль модерн соотносятся именно как «содержание» и «форма», соответственно. При явной взаимозависимости существует и некоторая дистанция между символизмом и модерном, производная от их порой расходящихся задач и устремлений. Символизм может пользоваться, как известно, не только языком модерна: широко распространены салонные, неоклассические, романтизирующие версии символизма. Так же и модерн, уходя в декоративизм или пластические конструктивные поиски, зачастую удаляется от символистской концепции. По этим причинам, говоря о символизме в творчестве того или иного художника конца XIX — начала XX столетия, мы можем отказаться от поисков символистской формы и сосредоточиться на символизме содержания.

Синтетический характер искусства рубежа веков порождает игру отражений и взаимоотражений видов искусства, в частности, литературы и изобразительного искусства. В портрете эта взаимозависимость становится настолько сильной, что идентификация портрета как символистского произведения начинается с про-символистской идентификации персонажа этого портрета.

В портретной концепции мастеров «Мира искусства» символизм образов часто возникает «естественным» образом, диктуется фактурой и амплуа модели. Таким образом, «истинный» символизм подменяется «мнимым», ви-

димым сквозь призму не авторской мифологизации, а «работы» персонажа. Примеры таких «фактурных» моделей мирискусников — Александр Блок, Михаил Кузмин, Сергей Дягилев, Зинаида Гippiус.

Творческие и личные «амплуа» этих знаковых персонажей, главных героев «рубежной эпохи», сформировались прежде, чем их изобразят мирискусники. К «готовым» амплуа впоследствии добавляется пост-мифологизация портретов благодаря гиперактивным и гиперэмоциональным (в особой символистской манере) откликам современных художественных критиков. Яркая фигура в мифологизирующей мирискуснической критике, Сергей Маковский, пишет, к примеру, о Константине Сомове: «...сладоострастной безгловостью своего чувства смерти в жизни и — жизни в мертвом он напоминает волшебника, заклинаниями сообщающего восковым куклам дыхание и трепет плоти» [2, с. 56], таким образом закладывая камень в основание мифа о сомовском портретизме. Также и Степан Яремич, Михаил Кузмин, Сергей Эрнст, Осип Дымов, Всеволод Дмитриев, Максимилиан Волошин, Николай Врангель, Яков Тугендхольд вносили свою лепту в миф о «замогильности» образов мирискусника Сомова (относительно его жанровых вещей и портретов).

Общеизвестно, что в русле символизма развивались ранние ретроспективные опыты Константина Сомова и Льва Бакста: «Дама в голубом» (1900) Сомова, «Ужин» (1902) Бакста. Ретроспективные портретные фантазии Сомова (к примеру, «Эхо прошедшего времени», 1903) также характерны для «истинного» мирискуснического символизма. К «истинным» опытам можно также отнести «дидактический символизм» Мстислава Добужинского. Его «Человек в очках» (1905–1906), не будучи ретроспекцией, даже совершенно наоборот, раскрывает тему «неприкаянного» интеллигента в контексте символистского мировидения.

Упомянутые произведения не являются портретами «в чистом виде». Это, скорее, — особый ретроспективный мирискуснический жанр, ностальгические портретные фантазии. «Ужин» Бакста — игра-стилизация, в которой пластический язык стиля модерн удачным образом «сходится» с мирискусническими ретроспективными интересами. Сомовская «Дама в голубом», по сути, — эпитафия. В программно-ностальгическом настроении этой пессимистической ретроспекции сама модель, Елизавета Мартынова, воспринимается художником как материал, «исходник» для создания образа невозвратной, ушедшей эпохи. И декадентская тема увядания, умирания также звучит в этом портрете.

Еще более странным и страшным призраком кажется лицо героини сомовской картины «Эхо прошедшего времени», созданной тремя годами позже (1903). Очевидно, что в перечисленных выше произведениях мирискусники, выходя за рамки портретного жанра, фантазируют на собственную

заданную тему, создают «истинно» символистские образы. Особенного разговора заслуживает зрелый сомовский портрет, в котором авторская концепция строится на физическом сходстве и отсутствии традиционного для портрета Нового времени «психологизма». По сути, неоклассическую салонную интерпретацию мы видим в знаменитой графической серии портретов для «Золотого руна», «головок на лоскутках». Даже «ярко-символистские» портреты Александра Блока (1907) и Михаила Кузмина (1909), по существу, являются стилизациями в духе французского карандашного портрета, где технические задачи выделки «формы лица» модели являются определяющими. Идея создать «слепки» лиц великих современников проистекает у Сомова из желания «освоить» физику своей модели досконально, во всей ее материальности и почти «натюрмортной» плотской фактуре. Об этом он много сам пишет в дневниках и письмах, отыскивая свои эстетические ориентиры в портрете у французских неоклассиков, «второстепенных мастеров» — Энгра, Рослена [3, с. 129–130]. В сомовской графической серии иконографическое единство портретов моделей-символистов — это прием, объединяющий персонажей под общим знаменателем эпохи и среды и заменяющий авторскую символистскую трактовку. «Маскообразный» портрет Александра Блока, созданный Сомовым в 1907 году, — самый известный из серии для «Золотого Руна». А. А. Русакова пишет о том, что «...замена живого, трепетного облика неподвижной маской, намекающей на роль, которую призван играть человек на “всемирных подмостках”, — одна из важнейших черт... цикла сомовских пртретов и символистского портрета вообще» [4, с. 132]. В этом портрете мы сталкиваемся, возможно, очевиднее, чем в других из этой серии, с двойной мистификацией: усилия модели соединяются здесь с усилиями художника, совместно «работая» на образ.

Хотелось бы обратить внимание на то, что к моменту знакомства художника с Александром Блоком внешность поэта уже была описана, причем в особой, почти «иконописной» манере. Е. П. Иванов, например, пишет о Блоке как о рыцаре, «заоблачном воине», спустившемся из своей сферы на землю, в человеческую среду, и выглядящем несколько потусторонне [5, с. 344]. Иванов — «виновник» того, что лицо Блока на портрете стали называть «восковой маской»: «Мельком взглянув на него, я увидел в лице его какую-то “восковую недвижность черт”, точно восковую маску забралом он опустил на лицо <...> разумеется художник К. Сомов в своем портрете Александра Блока задачей своей точно поставил выявить, подчеркнуть эту восковую маску “до ужаса недвижных черт” его лица» [там же]. Впрочем, как бы сомневаясь в справедливости своей ранней характеристики, мемуарист затем отмечает, «...что с годами, в связи с творчеством, выявляющим, как бы изгоняющим из души “двойников”, в лице Александра Александровича Блока “восковая маска” со-

вершенно исчезла, сгорая в “Снежной маске”; но тогда она действительно была, и была в связи с его поразительной красотой, напоминающей изваяние Аполлона» [5, с. 348].

Критики подхватывают идею «маскообразности» лица Блока. Максимилиан Волошин в «Средоточье всех путей» пишет: «Лицо Блока само по себе — маска греческого бога. (Маска гипсовая, но не мраморная: здесь вся разница в материале, а не в чертах и пропорциях). Но это маска не культурная, а наложенная на его лицо от природы. Только глаза своей усталой тусклостью отражают Петербург» [6, с. 203]. Здесь Волошин, помимо прочих, затрагивает устоявшуюся концептуальную идею конца XIX – начала XX века об «усталом» и «неприкаянном» интеллигенте в современном мегаполисе, высказанную Добужинским в «Человеке в очках».

Сергей Дурюлин вспоминает: «Блока я видел однажды. <...> Лицо его была маска — казалась она какою-то известковою, тяжелою, навсегда прилипшею к лицу. Маска была красна и корява. Над нею был кудрявящийся вал волос. Я никогда ни у кого не видал такого застывшего, омаскировавшегося, картонного лица. Было нестерпимо жутко на него смотреть» [8, с. 216].

В «Годах странствий» Георгия Чулкова о сомовском портрете говорится следующее: «Лицо Александра Блока на портрете... похоже на маску». До этого: «Портрет К. А. Сомова — умное истолкование важного (я бы сказал “могильного”) в Блоке. В глазах Блока, таких светлых и как будто красивых, было что-то неживое — вот это, должно быть, и поразило Сомова. Поэту как будто сопутствовал ангел или демон смерти» [9, с. 124].

Примечательно в свете сказанного и описание лица Блока, принадлежащее Е. Ю. Кузьминой-Караваевой: «...лицо не современное, а будто со средневекового надгробного памятника из камня высеченное, красивое и неподвижное» [7, с. 62–63].

Так, усилиями современников-мифологизаторов закрепляется традиция называть сомовский портрет Блока «маской», а художника Сомова называть мастером, создающим графические «маски» современников, в первую очередь, «маску» Блока. Эта концепция не противоречит техническим задачам создания портрета, которые, как мы знаем из дневников Сомова, он ставит перед собой. Хотелось бы только подчеркнуть, что поставить знак равенства между «маскообразной концепцией» сомовской портретной серии и принадлежностью портретов этой серии «истинному» символизму — неверно. В своем классическом труде о «Мире искусства» В. Н. Петров, формулируя суть сомовской концепции, говорит, что Сомов стремится «найти метафизическую “абсолютную формулу” характера и душевного мира изображенных им людей... <...> Речь идет, разумеется, не о примитивной символике замысла, а об интуиции художника, быть может, не до конца осознанной им самим»

[10, с. 112]. Из этого следует, что В. Н. Петров видит в этих портретах задачи, выходящие за рамки символистских устремлений эпохи.

Классически-символистским принято считать и сомовский портрет Михаила Кузмина (из этой же серии), созданный им в двух (акварельном и гуашевом) вариантах (1909). В каждом из них Сомов выдерживает концепцию «изысканно-культурной тысячелетней маски» [11, с. 471], рисуя настоящего декадента, символиста и франкомана-Кузмина таким, каким последний «конструирует» себя в свои «маскарадные» 1900-е годы. Современники считали этот портрет одним из самых удачных в серии [там же, с. 282].

Портрет Кузьмина, безусловно, блестяще иллюстрирует миф о поэте — законодателе мод, обладателе скандальной славы, авторе гомоэротического романа «Крылья», «поэте-фавне», воплощении эстетизма и болезненности эпохи *Fin de Siècle*. Рельеф лица-маски Кузмина Сомов «лепит» так же тщательно, как и «маску» Блока, но, имея дело с фактурой более яркой, придает лицу поэта терпкую, почти чувственную выразительность, при этом, разумеется, «мумифицируя» его, как и другие «головки» серии.

Этими двумя ярко-символистскими персонажами, казалось бы, символистских портретов, не исчерпывается вся серия. Удивляет простоватостью облика «деревенского батюшки» [12, с. 217] портрет «великого мистификатора», поэта-символиста Вячеслава Иванова (1906), напечатанный в третьем номере «Золотого Руна» за 1907 год. Портрет Иванова реалистичен, как отретушированное фото, но лишен эпохальной значимости.

Обычно, говоря о сомовских графических шедеврах, исследователи не упоминают портрет Евгения Лансере (1907), который, продолжая линию «маскообразности» и «неестественной оживленности», все-таки не вписывается в символистскую концепцию из-за отсутствия «фактурности» модели. Евгений Лансере, художник «Мира искусства», в отличие от поэтов-символистов, не был человеком-легендой и не притягивал к себе внимание художественных критиков-современников. По этим причинам его портрет не включается в символистскую иконографию.

Великолепный в своей правдивой телесности портрет Мстислава Добужинского, коллеги Сомова по «Миру искусства» (1910), также выключен из символистского ряда работ мирискусников.

Портрет Вальтера Нувеля (1914), поздний в серии сомовских «головок», по мнению исследователей, напоминает муляж и «восковую фигуру из паноптикума» [12, с. 246]. Интересно, что портрет Нувеля чаще других используется в литературе в качестве примера абсолютно «неживой» формы [13, с. 86].

Интригующе-замкнут, в прямом и переносном смысле «застегнут на все пуговицы» и сам Константин Сомов на поясном графическом автопортрете 1909 года. Рисунок не вызывает мистических мемориальных ассоциаций,

вероятно, потому, что «доличность» — синий пиджак с пуговицами, белый воротничок, галстук — здесь прописана так же тщательно, как и лицо. При этом портрет малоинформативен как в психологическом, так и в мифологизирующем контекстах. Очевидно Сомов, работая в своей излюбленной «ретушной» манере, здесь, как обычно, решает задачу «натуроподобия». «Самый драгоценный дар его был — правдивость» [14, с. 169], — писала о Сомове Анна Остроумова-Лебедева (близкая знакомая, коллега и модель). Она подчеркивает, что Сомов выделялся среди товарищей по «Миру искусства» «...какой-то до жути, до странности художественной искренностью» [там же]. Она оставила воспоминания, весьма ценные для понимания творческого метода Сомова-портретиста, о том, как художник работал над ее портретом (1901). Известно, что Сомов, пользуясь эскизом, в живописных портретах прорабатывал лица по частям, не корректируя и ничего не меняя в процессе, не дополняя деталей, строго следуя первоначальному замыслу. На холсте, по свидетельству Остроумовой-Лебедевой, проступали поочередно «сначала глаз, потом щека» [14, с. 238]. Разумеется, пользуясь таким педантически ремесленным методом портретирования, Сомов достигал в своих портретах максимальной застылости, «натюрмортоподобия», «манекенности».

М. М. Алленов предлагает интерпретировать сомовские образы «лоскутной» серии именно телесно-пластически [15]. Он говорит о том, что «маски» и «оболочки» — это не конструируемые самими моделями, обусловленные артистизмом символистской эпохи «образы-маски», надевающиеся «поверх» истинного лица и срастающиеся с ним, а именно сами «лица», «природные личины», «телесные оболочки», за которыми не стоит живая человеческая душа, исключенная, «вычтенная» портретистом из портретной концепции. «Эффект сомовского портретизма состоит именно в том, что он, скажем, изображает не Блока, не каким был Блок, а какое у Блока было лицо. Это не образы современников, а выставка лиц современников художника», — резюмирует М. М. Алленов [15, с. 178].

В заказном женском сомовском портрете практически повсюду обнаруживаются примеры «росленовских» и «энгристких» мотивов, исключающих символистскую интерпретацию. Это московские салонные вещи, такие, как портреты М. Д. Карповой (1913) или Е. П. Носовой (1911). Традиционно в женских портретах Сомов максимально рафинирует облик моделей, пользуясь своим умением «омолодить» и приукрасить, тщательно прописывает «доличное» и детали окружения [16; 17]. Женские персонажи заказных сомовских портретов лишены психологии, как и героини его графической серии, по причине сосредоточенности автора на внешнем (позе, платье, скульптурной лепке лица и рук). Так «несимволистские» модели — не литераторы, не художники, не коллеги — становятся такими же «выделанными»

восковыми куклами, как и программно-символистские персонажи. Сомов, рефлексировав по поводу этой особенности своих портретов, пишет в письме Елизавете Званцевой в 1904 году: «...мне мой [портрет. — Д. М.] с Вас кажется верхом скучной и бездушной живописи. Мне совестно, что я заставил Вас так много на меня тратить времени. Право же, я очень гадко Вас изобразил. Это сидите не Вы! А какой-то розовый манекен!» [3, с. 81].

В разговоре о символизме мирискуснического портрета нельзя пройти мимо творчества Льва Бакста, автора нескольких «головок» серии для «Золотого Руна» и многих живописных портретов современников и коллег по «Миру искусства». Достойн обсуждения баланс символизма и психологизма в портретах литераторов-символистов Бакста. Знаменитый портрет Андрея Белого, обе его версии (голова, 1905 и фигура в профиль, 1906)) считаются знаковыми. «Стоит взглянуть на портрет, чтобы понять, что за птица Андрей Белый», — написал о первом портрете современник [18, с. 63]. Сам Белый высказался о портретах вполне определенно. О первом он написал: «Портрет кричал о том, что я декадент; хорошо, что он скоро куда-то канул»; о втором сообщил: «...вторая, более известная репродукция меня Бакстом агитировала за то, что я не нервноболевой, а уса́тый мужчина» [там же]. Действительно, первый портрет довольно точно характеризует Андрея Белого, и эта характеристика совпадает с отзывами о нем современников: импульсивный, экзальтированный, подвижный Белый получился на портрете Бакста асимметричным, взъерошенным, умным невротиком. Второй портрет — в профиль, где поэт изображен в пиджаке, не несет в себе такого эмоционального накала. В любом случае, первые характеристики, которые приходят на ум относительно этих двух работ Бакста следующие: острый психологизм и реализм, а не символистская интерпретация.

Не чужд иронии и реализма знаменитый «Автопортрет» (1906) Бакста для четвертого номера «Золотого руна» за 1906 год, где он себя программно преподносит зрителю усатым щеголем.

«Петербургскую Сафо», Зинаиду Гиппиус, Лев Бакст рисовал также для «Золотого Руна» в 1906 году. Портрет выполнен в смешанной графической технике (черный и цветные карандаши, уголь, сангина, мел). Образ поэтессы на портрете дерзок и великолепен: она изображена сидящей, откинувшейся на спинку стула, в черном камзоле и коротких панталонах (мужском костюме «галантного» XVIII века). Ретроспективный костюмированный портрет диктуется экстравагантностью модели. Ее лицо на рисунке обрамлено взбитыми завитками рыжих волос. Оно бледное и надменное, глаза прищурены, уголки губ приподняты. Все вместе (холодный презрительный взгляд и подчеркнутая «маскарадность» костюма, и изысканная, изломанная поза, принятая для позирования, откинута назад спина, заложенные в карманы

кисти рук, скрещенные в коленях и вытянутые вперед изящные худые ноги в черных чулках) создает ощущение демонстрации, эпатажа, заранее продуманного вызова публике.

Чета Гиппиус-Мережковских была своеобразным центром притяжения для петербургской декадентской богемы. Супруги организовывали религиозно-философские собрания, на которых Зинаида Гиппиус выступала в роли «Зинаиды Прекрасной» и «дьяволицы». По мнению Андрея Белого, эта пара обладала особым даром общения с людьми — почти мистическим даром очаровывать. В своих воспоминаниях Белый весьма остроумно сравнивает это их качество с умением ловить рыбу: люди, попавшие под обаяние Мережковских, — это «рыба», запутавшаяся «в сетях рыже-красных волос», привлеченная совместным шармом супругов [19, с. 212]. Зинаида Гиппиус много сделала для закрепления за собой репутации поэтической «мэтрессы», недоброй и язвительной «дамы с лорнетом». Ее ум и язвительность замечательно проявились на журналистском поприще: под мужским псевдонимом «Антон Крайний» она писала блестящие, остроумные, злые критические статьи, в которых отстаивала свои идеи и идеи Мережковского, а также расправлялась с врагами. Современники называли ее человеком «ручной выделки». Большинство воспоминаний о ней сводятся к описанию ее необычного поведения, яркой внешности, «ядовитого» характера, а не к анализу ее поэзии. Самый замечательный словесный портрет Зинаиды Гиппиус, необыкновенно подходящий бакстовскому рисунку, оставил Сергей Маковский: «...казалась она, очень тонкая и стройная, намного моложе. Роста среднего, узкобедрая, без намека на грудь, с миниатюрными ступнями... Красива? О, несомненно. “Какой обольстительный подросток!”, — думалось при первом на нее взгляде. Маленькая гордо вздернутая голова, удлинённые серо-зеленые глаза, слегка прищуренные, яркий, чувственно очерченный рот с поднятыми уголками, и вся на редкость пропорциональная фигурка делали ее похожей на андрогина с холста Содомы. <...> Вся она была вызывающе “не как все”: умом пронзительным еще больше, чем наружностью. Судила З. Н. обо всем самоуверенно-откровенно, не считаясь с принятыми понятиями, и любила удивить суждением “наоборот”. Не в этом ли и состояло главное ее тщеславие? При этом в манере держать себя и говорить была рисовка: она произносила слова лениво, чуть в нос, с растяжкой, и была готова при первом же знакомстве на резкость и насмешку, если что-нибудь в собеседнике не понравится. Сама себе З. Н. нравилась безусловно, и этого не скрывала. Ее давила мысль о своей исключительности, избранности, о праве не подчиняться навыкам простых смертных...» [21, с. 89–90].

Заметно, что во всех отзывах о поэтессе современники не скрывают своего негативного отношения. Чувствуется, что ее недолюбливали, а может быть

и побаивались: «... всю жизнь она ссорилась», — вырывается у А. Белого [19, с. 462], «... прости Господи, злая была старушенция», — обмолвился кто-то на ее похоронах в Париже (Нина Берберова упоминает этот эпизод в книге мемуаров «Курсив мой» [22, с. 518]). Конечно, декадентке с бакстовского портрета совсем не подходит характеристика «добрая». Но была ли она в действительности так зла и холодна, как хотела казаться, и какой изображена Львом Бакстом? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Тот же самый Андрей Белый, попавший в ее «сети», вдруг в скобках оговаривается: «... а умела быть умницей и даже “простой”» [19, с. 195]. Г. Адамович вскользь замечает: «... в сущности, она была добрым человеком, “милым” человеком, как ни парадоксален этот эпитет в применении к Зинаиде Гиппиус, а ее репутация “ведьмы” сложилась искусственно, хотя и пришлась ей по вкусу: она ведь сама ее усиленно поддерживала. В ней была колкость, но не было злобы» [20, с. 63]. Трудно назвать «милой» даму с бакстовского портрета. Она явно не желает таковой казаться. Вся ее вызывающая поза и презрительный прищур говорят об обратном. Скорее всего, в этом и была ее цель: *казаться* злой, *производить впечатление* надменной. И портрет работы Бакста не случаен. Художник в данном случае — не создатель образа, а только тот, кто этот образ должен воспроизвести и «подать». Модель сама позаботилась о том, какой она хочет показаться публике. Лев Бакст только отталкивался от характерности модели и преподнес ее зрителю во всем ее декадентском великолепии.

Декларативно репрезентативны живописные бакстовские портреты денди «Мира искусства»: «Сергей Дягилев с няней» (1906), «Дмитрий Философов» (1897), «Вальтер Нувель» (1895). Снова вопрос «подачи» образа снимается в связи с его «готовой» фактурностью. Бакст безупречно выявляет и схватывает в своих моделях внешнее (позу, жест). Такое внимание к «позе» — важная часть мирискуснической игры, в которой демонстрация «личины» и «доличности» важнее, чем раскрытие личности. Апофеозом воплощения этой концепции становится «Портрет Дягилева с няней», где в качестве «доличности» фигурирует стаффажная фигура няни Дягилева, «великого русского», изображенного Бакстом «а ля Пушкин». Жесткий белый воротничок на «манекеноподобном» раннем портрете Философова, крупный перстень на пальце и бабочка у Нувеля — все эти аксессуары, на которых сосредоточивается Бакст, уводят его портреты скорее к салонности, чем к символизму.

Таким образом, в мирискусническом портрете мы имеем дело с символистскими образами лишь в портретах немногих знаковых фигур эпохи. Модели, не имеющие «символистской фактуры», пусть и портретируемые мирискусниками, автоматически из этого круга исключаются. «Фактурные» модели заполняют символистским содержанием собственные портреты, и, поддерживаемые активной мифологизирующей художественной критикой, соз-

дают общими с художником усилиями концептуально значимые для эпохи образы-знаки. Так мы обнаруживаем символизм образа через символизм модели без истинно символистской интерпретации образа — «мнимый» мирискуснический портретный символизм.

Завершая разговор о феномене мирискуснического портрета в примерах сомовских и бакстовских вещей, хотелось бы подчеркнуть, что портрет — специфический жанр, который по определению, исходя из своих задач, реалистичен. Не случайно в разговоре о символизме мирискусников исследователи в основном обращаются к жанровой живописи и ретроспекциям, с осторожностью обходя портрет стороной. Об этом пишут Д. В. Сарабьянов [1], Г. Ю. Стернин [23; 24], С. В. Голынец [25]. Еще дальше идет Максимилиан Волошин, полагаящий, что живописный символизм в целом, не только в портрете, зависим от словесного, литературного. Не принимая точку зрения Волошина полностью, хотелось бы закончить рассуждения о «мнимости» символизма в портрете «Мира искусства» его цитатой: «Символ всегда рождается из самого материала. И живописный символ получает свою окончательную словесную формулировку только в восприятии зрителя. Поэтому в живописи он почти всегда бессознателен для своего творца. Строго говоря, в живописи совсем нет символа в непосредственном смысле этого слова, есть только возможность его немедленного зарождения в душе зрителя. Больше чем где-либо, здесь символ переходит в напоминание. То, что художник хотел сказать своими произведениями, и то, что можно прочесть в них, редко совпадает» [24, с. 58].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сарабьянов Д. В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. М.: Искусство XXI век, 2003. 296 с.
2. Маковский С. К. Страницы художественной критики. СПб.: Пантеон, 1913. Кн. 3. 186 с.
3. Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / сост., вст. ст. и прим. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979. 624 с.
4. Русакова А. А. Символизм в русской живописи. М.: Искусство, 1995. 736 с.
5. Воспоминания и записки Евгения Иванова об Александре Блоке // Блоковский сборник. Труды науч. конф., посвящ. изуч. жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. Тарту: Ruthenia, 1964. С. 344–388.
6. Волошин М. А. Средоточье всех путей. М.: Московский рабочий, 1989. 608 с.
7. Александр Блок в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит-ра, 1980. Т. 1. 570 с.

8. Дурьлин С. Н. В своем углу: из старых тетрадей. М.: Мос. рабочий, 1991. 336 с.
9. Чулков Г. И. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М.: Федерация, 1930. 397 с.
10. Петров В. Н. «Мир искусства». М.: Изобразительное искусство, 1975. 246 с.
11. Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1989. 848 с.
12. Лапшина Н. П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. 344с.
13. Матюнина Д. С. Вальтер Нувель: портреты работы Льва Бакста и Константина Сомова // Суриковские чтения: науч.-практ. конф. 2016. Красноярск: Красноярск. худож. музей им. В. И. Сурикова, 2017. С.82–90.
14. Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: в 3-х т. / сост., авт. вст. ст. и прим. Н. Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1974. Т. 2. 1130 с.
15. Алленов М. М. Портретная концепция К. Сомова // Советское искусствознание – 81 (1), 1982. С. 160–181.
16. Бобриков А. А. Другая история русского искусства. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. 744 с.
17. Ельшевская Г. В. Короткая книга о Константине Сомове. М.: Нов. лит. обозрение, 2003. 176 с.
18. Андрей Белый. Между двух революций. Воспоминания: в 3 кн. М.: Худож. лит-ра, 1990. Кн. 3. 672 с.
19. Андрей Белый. Начало века. Воспоминания: в 3 кн. М.: Худож. лит-ра, 1990. Кн. 2. 704 с.
20. Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб: Алетейя, 2002. 481 с.
21. Маковский С. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен: Изд-во Центр. объединения полит. эмигрантов из СССР (ЦОПЭ), 1962. 364 с.
22. Серебряный век. Мемуары / сост. Т. Дубинская-Джалилова. М.: Известия, 1990. 672 с.
23. Стернин Г. Ю. Символизм в русском изобразительном искусстве: способы его идентификации и толкования // Два века. Очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. 384 с.
24. Стернин Г. Ю. К вопросу о путях самоопределения символизма / Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М.: Сов. художник, 1984. 296 с.
25. Гольнец С. В. Лев Бакст: Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. М.: Изобразительное искусство, 1992. 240 с.

REFERENCES

1. Sarab`yanov D. V. Rossiya i Zapad. Istoriko-xudozhestvenny`e svyazi. XVIII – nachalo XX veka. M.: Iskusstvo XXI vek, 2003. 296 s.

2. *Makovskij S. K.* Stranicy xudozhestvennoj kritiki. SPb.: Panteon, 1913. Kn. 3. 186 s.
3. Konstantin Andreevich Somov. Pis'ma. Dnevniki. Suzhdeniya sovremennikov / sost., vst. st. i prim. Yu. N. Podkopaevoi i A. N. Sveshnikovoi. M.: Iskusstvo, 1979. 624 s.
4. *Rusakova A. A.* Simvolizm v russkoj zhivopisi. M.: Iskusstvo, 1995. 736 s.
5. Vospominaniya i zapiski Evgeniya Ivanova ob Aleksandre Bloke // Blokovskij sbornik. Trudy nauch. konf., posvyashh. izuch. zhizni i tvorchestva A. A. Bloka, mai 1962 g. Tartu: Ruthenia, 1964. S. 344–388.
6. *Voloshin M. A.* Sredotoch'e vsex putej. M.: Moskovskij rabochij, 1989. 608 s.
7. Aleksandr Blok v vospominaniyax sovremennikov. M.: Xudozh. lit-ra, 1980. T. 1. 570 s.
8. Durylin S. N. V svoem uglu: iz staryx tetradej. M.: Mos. rabochij, 1991. 336 s.
9. *Chulkov G. I.* Gody stranstvii. Iz knigi vospominanii. M.: Federaciya, 1930. 397 s.
10. *Petrov V. N.* «Mir iskusstva». M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1975. 246 s.
11. *Voloshin M. A.* Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1989. 848 s.
12. *Lapshina N. P.* «Mir iskusstva». Ocherki istorii i tvorcheskoj praktiki. M.: Iskusstvo, 1977. 344 s.
13. *Matyunina D. S.* Val'ter Nuvel': portrety raboty L'va Baksta i Konstantina Somova // Surikovskie chteniya: nauch.-prakt. konf. 2016. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk. xudozh. muzej im. V. I. Surikova, 2017. S. 82–90.
14. *Ostroumova-Lebedeva A. P.* Avtobiograficheskie zapiski: v 3-x t. / sost., avt. vst. st. I prim. N. L. Priimak. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1974. T. 2. 1130 s.
15. *Allenov M. M.* Portretnaya koncepciya K. Somova // Sovetskoe iskusstvoznanie – 81 (1), 1982. S. 160–181.
16. *Bobrikov A. A.* Drugaya istoriya russkogo iskusstva. M.: Nov. lit. obozrenie, 2012. 744 s.
17. El'shevskaya G. V. Korotkaya kniga o Konstantine Somove. M.: Nov. lit. obozrenie, 2003. 176 s.
18. Andrej Belyj. Mezhdv dvux revolyucij. Vospominaniya: v 3 kn. M.: Xudozh. lit-ra, 1990. Kn. 3. 672 s.
19. Andrej Belyj. Nachalo veka. Vospominaniya: v 3 kn. M.: Xudozh. lit-ra, 1990. Kn. 2. 704 s.
20. *Adamovich G.* Odinochestvo i svoboda. SPb.: Aletejya, 2002. 481 s.
21. *Makovskij S.* Na Parnase «Serebryanogo veka». Myunxen: Izd-vo Centr. ob`edineniya polit. e migrantov iz SSSR (CZOPE), 1962. 364 s.
22. Serebryanyj vek. Memuary / sost. T. Dubinskaya-Dzhalilova. M.: Izvestiya, 1990. 672 s.
23. *Sternin G. Yu.* Simvolizm v russkom izobrazitel'nom iskusstve: sposoby ego identifikacii i tolkovaniya // Dva veka. Ocherki russkoj xudozhestvennoj kul'tury. M.: Galart, 2007. 384 s.
24. *Sternin G. Yu.* K voprosu o putyax samoopredeleniya simvolizma / Russkaya xudozhestvennaya kul'tura vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka. M.: Sov. xudozhnik, 1984. 296 s.
25. Golynech S. V. Lev Bakst: Zhivopis'. Grafika. Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo.

М.: Izobrazitel`noe iskusstvo, 1992. 240 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Матюнина Д. С. — доцент кафедры живописи и композиции; matuninads@mgpu.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Matyunina D. S. — Ass. Prof. of the Department of Painting and Composition;
matuninads@mgpu.ru

УДК 78.08, 785

ВЛИЯНИЕ АФРОАМЕРИКАНСКОГО ФОЛЬКЛОРА НА СОВРЕМЕННЫЕ СТИЛИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКИ

*Переверзева М. В.*¹

¹ Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика, д. 4/1, Москва, 129226, Россия.

Статья посвящена афроамериканскому фольклору и его влиянию на современную латиноамериканскую музыку, которая звучит и развивается не только в странах Южной Америки, но и в США. Предмет исследования — стили современной эстрадной музыки стран Латинской Америки, имеющие разнообразные этнические корни. Автор доказывает, что почти все известные музыкальные стили Латинской Америки (афролатина), такие как сальса, самба, реггейтон или тверк, кизомба, румба, афробит, имеют африканские корни, а современные исполнители (Натали Коул, Бейонсе, Рианна, Шакира, Дженнифер Лопез, Тони Брекстон, Мадонна и некоторые другие знаменитости) включают в свои произведения ритмы и интонации афро- и латиноамериканских стилей.

Ключевые слова: музыка; история музыки Латинской Америки; афроамериканский фольклор; латиноамериканская музыка; афролатина.

THE INFLUENCE OF AFRICAN AMERICAN FOLKLORE ON MODERN STYLES OF LATIN AMERICAN MUSIC

*Pereverzeva M. V.*¹

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

The article focuses on African American folklore and its influence on modern Latin American music, which sounds and develops not only in South America, but also in the United States. The subject of the study is styles of modern pop music in Latin America, which have various ethnic roots. The author proves that almost all the famous musical styles of Latin America (Afrolatine), such as salsa, samba, reggeyton or twerk, cizomba, rumba, afrobite, have African roots, and modern performers (Natalie Cole, Beyoncé, Rihanna, Shakira, Jennifer Lopez, Tony Brexton, Madonna and some other celebrities) include rhythms and intonations of Afro-Latin American styles in their works.

Keywords: music; history of Latin American music; African-American

folklore; Latin American music; Afrolatine.

Введение

Латиноамериканская музыка является производной трех культур — индейской, креольской и африканской. При этом стоит отметить, что африканская культура проникла на южноамериканский континент практически в «чистом» виде: в Америку прибывали переселенцы из Южной, Центральной, Западной и некоторых стран Восточной Африки (Гвинея, Бенин, Ангола, Конго, Нигерия и др.). Ассимиляция музыкальных культур происходила неравномерно, и если аутентичный индейский фольклор сохранился лишь в небольших общинах, то африканская и европейская культуры распространились по всему континенту с XV по XVII век.

О профессиональной популярной музыке в странах Латинской Америки можно говорить только с конца XIX — начала XX века. Народные африканские песни, ассимилируясь с европейской песенно-танцевальной культурой (самба и ее переход в босса-нову, румба) или вступая в противоречие с ней (музыка капоэйры, самба де рода, кизомба), становились основой многих современных стилей латиноамериканской музыки.

Большой вклад в развитие латиноамериканской музыки внесли такие музыканты, как Зека Пагодинью, Бэт Карвальо, Антонио Карлос Жобим, Жоао Жильберто, Сержио Мендес, Мигель Матаморос, Селия Крус. С их помощью музыка Латинской Америки достигла мирового уровня и может сейчас гордиться общезначимыми музыкально-культурными ценностями. Среди африканских исполнителей стоит отметить всемирно известных музыкантов, сочетающих в своем творчестве ритмы африканского фольклора и мировые музыкальные традиции: Мириама Макеба, Ричарда Бона (бас-гитара, вокал), Рокию Траори, Анжелик Киджо, Фелу Кути (создатель афробита) и его сына Шона Кути (саксофон), Винтора Гордона, Ями Аладе.

Развивая тему «диалога культур» Африки и стран Латинской Америки, необходимо отметить, что африканская музыкальная традиция и степень ее влияния на латиноамериканскую музыку представляют собой малоизученную область музыкальной культуры, отдельным явлениям и процессам которой посвящено данное исследование.

Взаимодействие стилей и жанров африканского фольклора в музыкальной культуре Латинской Америки

В некоторых районах южноамериканского континента преобладают либо индейская, либо африканская или креольская культуры, но для многих стран характерно их смешение. Так, афроамериканская присутствует на Антиль-

ских островах, в Карибском бассейне и всем Атлантическом побережье Южной Америки от Кубы, Колумбии и Венесуэлы до южных штатов Бразилии. Именно сюда, на плантации сахарного тростника и кофе в период работорговли было ввезено больше всего африканских невольников [1, с. 204]. Поэтому в таких странах, как Бразилия и Куба, влияние африканского компонента наибольшее. В 70–80-е годы XX века многие музыканты африканского происхождения эмигрировали или работали в США — центре развития мировой музыкальной культуры. Значительное влияние африканских традиций было признано исследователями музыки Латинской Америки. Так, П. А. Пичугин определяет последнюю как «синтез европейской (исходной) и африканской (ассимилирующей) музыкальных культур» [2, с. 35].

Музыкальный фольклор играет огромную роль в жизни афроамериканцев, неся в себе защитную и социализирующую функцию, а музыка выражает национальную идентичность. «...Мы — нация танцоров, музыкантов и поэтов, — сказал в 1756 году Олаудаху Экиано из племени игбо, — поскольку такие важные события, как победоносное завершение войны или какая-то другая причина для всенародной радости, всегда отмечаются танцами в сопровождении праздничной музыки и песен» [3, с. 46]. Африканская культура подверглась культурному влиянию извне и изнутри, обретая тем самым «неоафриканский характер» [4, с. 15].

Ведущую роль в музыкальной афрокультуре играет ритм, поэтому в странах Латинской Америки сохранилась большая часть ударных инструментов африканцев. Тамбор, бата, конги, бонги, тамбурин, реку-реку, маримба, агого и многие другие шумовые и ударные в своем первоначальном или измененном виде послужили основой инструментария латиноамериканской музыки и придали ей особый колорит и узнаваемость.

Бонго (исп. *bongó*) — небольшие сдвоенные барабаны родом из Африки, на которых играют сидя, придерживая икрами ног. Большой барабан эмбра (*hembra*, в переводе с испанского — «самка») является воплощением женского начала и основным барабаном двойки. Он находится по правую руку от барабанщика (бонгосейра) и настроен низко и глубоко. Малый мачо (исп. *macho* — «самец») настроен выше и является вспомогательным, вторящим ритму эмбры. Барабаны бонго используются во всех музыкальных стилях и странах Латинской Америки.

Африканский клавесин (исп. *clave* — «ключ») получил популярность в Бразилии. Клавесин представляет собой две палочки, ударами которых друг о друга создаются ритмические рисунки и пульсация в определенных жанрах и стилях. Африканцы использовали полые бамбуковые трубки, бразильцы — дерево, отчего менялся характер звука от глубокого к высокому и резкому. Тембр звучания меняется от местоположения на ладони одной из палочек, которая

выступает в качестве резонатора и глушит тон или делает его более звонким.

Шекере (исп. *shekere*) — инструмент класса идиофонов, который также был завезен африканскими рабами и распространен по всей Латинской Америке. Изначально изготавливался из небольшой высушенной тыквы и оплетался сверху бусами или семенами, которые при раскачивании создавали характерный призыв. Одной рукой музыкант держит тыкву за дно, другой — за горло. В этой позиции ее можно трясти, вращать, создавая шумовые эффекты, а также ударять по боковой части, создавая ритмический рисунок.

Агого (порт. *agogo*) — афробразильский инструмент. На языке африканского племени йоруба «*agogo*» это «колокол», а в Бенине слово «*akokô*» означает часы. В разных названиях он существует на континенте: «рубэмбе» (*rubembe*) у народов лунда и чокве, «нгонжé» (*ngongê*) или «нгонго» (*ngongo*) у народов банту, «нгомбе» (*ngombe*) в Судане и Нигерии. Афробразильский агого подставляет собой несколько соединенных металлической дугой разноразмерных колокольчиков без язычков. Специальной палочкой ударяют по колокольчикам различной высоты. Агого играет ведущую роль в создании полифонического рисунка капоэйры, макулеле, самбы. Изначально агого использовался в религиозно-церемониальной музыке племени йоруба, а также в африканских ритуалах кандомбле.

Беримбау (порт. *berimbau*) — африканский ударный инструмент в виде лука с одной или несколькими струнами и привязанной к основанию высушенной тыквой. Использовался как примитивный щипковый и ударный инструмент, а также во время охоты. Беримбау различают по тону: гунга (низкий тон), медиу (средний тон) и виола (высокий тон). В аутентичной капоэйре использовали только звук гунга; в современных школах сочетают все три тона.

Кашиши (порт. *saxixi*) — шумовой инструмент африканского происхождения, используемый певцами и солистами в Восточной Африке. Представляет собой небольшую плетеную корзину с мелким зерном внутри. В Бразилии используется в качестве шумового инструмента и для обогащения звука беримбау.

Реку-реку (порт. *gesso-gesso*) — простейший африканский идиофон, получивший широкое распространение в бразильской карнавальнóй батарии. Изначально использовался в африканских ритуалах кандомбле. Инструмент представляет собой полый ствол бамбука или рог животного с насечками, на которых играют, проводя деревянной палочкой. На карнавальнóх шествиях для усиления звука используют простые металлические терки. Одной из разновидностей реку-реку, распространенной в Бразилии, является диканза (ангольский *dicanza* — «блуждание») — ангольский инструмент, изготовленный из пальмы или бамбука. Звук из него извлекается палочкой зелеле (*zélêlê*). Перкуссионист может постукивать по корпусу инструмента пальцами или специальными наперстками. Ангольская диканза отличается

длиной (в 2-3 раза длиннее бразильской), способом звукоизвлечения (играют палочкой, руками в наперстках), материалом (природный полый ствол бамбука или пальмы).

Безусловно, это далеко не все африканские инструменты, получившие распространение в странах Латинской Америки. Как правило, все инструменты изначально использовались в проведении обрядов и только со временем стойко вошли в музыкальный аккомпанемент, в том числе и современной латиноамериканской музыки.

В латиноамериканской музыке отразились такие черты африканской музыки как пентатоника, двудольность, синкопированный ритм, полиритмия, импровизационность, антифонная и респонсорная формы исполнения. Ритмические и гармонические импровизации, а также вокализация ритма слогами легли в основу такого развитого в Бразилии явления, как скэт (англ. scat). Этот музыкальный феномен несколько отличается от американского скэта не только слогами, но и ритмикой и приемами звуковой имитации. Латиноамериканский ритмический скэт основан на имитации звучания ударных и шумовых инструментов [5].

В регионах, где влияние афроамериканского фольклора было велико (например, в Бразилии), возникли жанры с ярко выраженной африканской стилистикой: самба, музыка капоэйры, макулеле, батукада, а также сон, конга, румба и другие.

Одним из самых аутентичных стилей латиноамериканской музыки, имеющим африканские корни, является капоэйра. Он представляет собой сложный культурный феномен, объединяющий игровое действие, музыку, танцы. Капоэйра имеет устную форму бытования и строгие каноны исполнения. Хотя сегодня она больше известна как вид спорта (в отдельных племенах Анголы, Нигерии и Конго встречается подобная борьба), изначально капоэйра была танцем с обязательным пением в сопровождении музыкальных инструментов. «Умение петь вместе с хором — это обязанность каждого капоэйриста» [6, с. 127]. Есть предположение, что в основе капоэйры лежит «танец зебр» — танец воинов племени нголо, в котором они изображали подготовку к бою (между пальцев ног у танцующих были зажаты острые бритвы).

Капоэйра имеет различные стили музыкального сопровождения, отличающиеся ритмикой и типом движения. Различия вызваны смешением фольклора различных африканских племен, происходившим в общинах переселенцев. Традиционные инструменты капоэйры (беримбау, атабаке, пандейро, оого, реку-реку) имеют африканские корни. Беримбау задает ритм, от которого зависит характер песен и движений. Музыка капоэйры имеет четкую трехчастную структуру:

– ладаинья (порт. *ladainha*) — соло мэстре (мастера исполнения) под ритм

ударных или *a carrella*; песня-история или песня-послание, обращение к «игрокам» — участникам действия, изображающим воинов;

– шула (порт. *chula*) в разных школах капоэйры — саудасау (порт. *saudasão*) или лоувасау (порт. *louvação*) — приветствие или прославление воинов и великих мэстре, рассказ об «игроках»¹. В ответ «игроки» исполняют втору — хвалу великим мэстре или основателям школы. Втора исполняется в унисон, в четко заданном солистом ритме. К концу второй песни мэстре выбирает двух «игроков» (воинов), которые начинают игру в кругу (имитируют бой или схватку).

Во второй части капоэйры возможно подключение инструментов, которые начинают играть в медленном темпе, повышая его к третьей части. Она называется корридуш (порт. *corrido*, корриду — в ед. ч.) — «начало боя» и представляет собой антифонное пение. Солист задает ритм, который подхватывают беримбау и другие ударные. Мелодия запева и втора хора повторяются, но основная мелодия может меняться. Солист импровизирует и даже может замедлить или ускорить темп. В зависимости от ритма движения «воинов» становятся быстрее или медленнее. Смысл запевов — в описании «игры», поддержке «воинов», призыве к удачному окончанию боя.

Исполнение музыки в капоэйре является одним из важнейших умений. Вокал в капоэйре основан на африканской традиции горлового (гортанного) пения и импровизации. Голос солиста должен быть сильным и звучным; мэстре должен «петь громко, как труба и использовать резонаторы» [6, с. 107]. В качестве распевов используются сочетания «лайя», «уюэ», «аз», «лэй-лэй», которые исполняются хором во время «боя». Ученики любой школы капоэйры осваивают различные ритмические фигуры, как правило, в двудольных размерах с четко выраженной полиритмией и импровизацией. Каждый капоэйрист должен владеть всем арсеналом ударных инструментов.

Музыка капоэйры включает в себя такие стили, как батукада, макулеле, самба ди рода и другие. Многие из них стали самостоятельными стилями современной латиноамериканской музыки, сохранив ритмические особенности и аутентичные ударные инструменты африканской музыки. Музыка капоэйры популярна в Бразилии и за ее пределами. Многие мэстре стали известными музыкантами этого стиля, например, Суассума, Баррао, Тони Варгас, группа «Бонга», «Беримбау».

Макулеле (порт. *makulele*) — еще один афробразильский стиль музыки и боевого искусства, также модифицированного в танец. Макулеле развивал-

¹ У каждого из них есть нареченное имя, которое, как правило, обозначает их талант (напр., «золотое горло»), стиль «игры» (напр., «лягушонок»), или душевные качества (напр., «золотое сердце»).

ся параллельно с капоэйрой и сейчас является ее частью. Макулеле — это танец с палками². По одной из версий, макулеле придумали африканские рабы в сензале — большом амбаре, в котором их содержали, по второй — это ритуальный танец в честь удачного сбора урожая, по третьей — танец самозащиты (от «охотников за головами»). В книге М. Мутти, которая провела тщательный анализ стиля макулеле, процитирована строчка из аутентичной песни: «Эта борьба превратилась в танец, чтобы не исчезнуть во времени» [7, с. 31].

Макулеле танцуют не только мужчины. Как в африканских, так и индейских племенах в Бразилии существуют ритуальные военные танцы, которым обучают детей, стариков и женщин, оставшихся без мужчин, ушедших на войну. По легенде, макулеле — имя мальчика, который победил в борьбе с напавшим на деревню соседним племенем. Подобная легенда представлена как в африканском, так и в индейском фольклоре. Макулеле похож на танцы коренных бразильских племен.

Африканское происхождение подтверждается и языком, на котором исполняется часть песен макулеле: это язык племени йоруба с португальским или бразильским диалектами. Песни и инструментальное сопровождение в макулеле, как и в капоэйре, передаются из уст в уста и имеют каноническую основу. Макулеле развивается в школах капоэйры и имеет схожие с капоэйрой черты исполнения песни под барабан (атабаку и ритмически выверенные удары палочек друг о друга). Форма макулеле также имеет три песенных запева с ответами. Допускается хоровое исполнение, но без вопросно-ответной структуры.

Макулеле — танец, в котором солисты поддерживают ритм ударами палочек. Танцоры одеты в тростниковые юбки, которые используются для создания шумовых эффектов. Один из самых распространенных ритмов макулеле — барравенту (порт. *barravento*) [8]. Он двудольный, начинается с затакта и переходит в быстрый ритм. Типичны для барравенту полиритмия и ускорение темпа, требующие от танцоров виртуозности исполнения [9]. В настоящее время ритмические рисунки макулеле используются в современной латиноамериканской музыке.

Одним из самых популярных афробразильских стилей также является самба, точнее, ее первоначальные версии самба де рода (*samba de roda*) и самба но пе (*samba no pe*). Местом рождения самбы является штат Баия, где сосредоточено большое количество плантаций сахарного тростника и кофе и, как следствие, высока плотность африканского населения. Самба де рода — «самба в кругу», самый аутентичный вид самбы, также рожденный в общинах

² Изначально вместо палок использовались стебли сахарного тростника и мачете для рубки тростника.

переселенцев. Мужчины исполняют музыкальный аккомпанемент в размере 2/4, в основном используя барабаны и шумовые инструменты, а женщины поют открытым звуком как хором, так и соло. Стоящие в кругу исполнители создают сложную полиритмию хлопками в ладони. Женщины по очереди выходят в центр круга для исполнения танца, мужчины же выходят только под конец «роды» (круга).

В капоэйре «самба в кругу» может стать окончанием цикла военных танцев и песен, исполняемых мужчинами-воинами. Самба выполняет защитную и ритуальную функции. Однако в настоящее время она звучит во время праздников и часто имеет развлекательный характер. «Даже в современной карнавальной самбе видны отголоски этой традиции. Самба — это ритуал самоутверждения и самоидентификации, когда тебе грустно — танцуй» [10, с. 78].

Самба но пе — «самба ногами» — стиль танца и музыки, которая характеризуется двудольным размером, полиритмией и использованием различных барабанов и струнных щипковых (инструментальный ансамбль включает пандейру, тамбурин, куику, реку-реку, гитару, кавакинью). Поют как женщины, так и мужчины открытым звуком, сильным и мощным голосом, часто хором, чтобы не потеряться в громком шуме барабанов. Основой самбы служат ритуальные танцы африканских племен банту и йоруба. Эти танцы в честь богов носят страстный и неистовый характер. Самба танцуется с интенсивной перестановкой ног и движениями бедер³.

На основе аутентичной самбы с ее основным ритмическим рисунком в Бразилии возникло множество музыкальных стилей (в основном это самба с четкой гармонической структурой, богатой инструментовкой, разными вариантами вокализации и звукоизвлечения): пагоде, партидо-альто, самба-батидо, самба-канкао, самба-коро, самба-шула, самба-корридуш, самба-энредо, самба-экзальтакао, самба-фанк, самба-джаз, самба-рядо, самба-рэп, самба-регги, самба-рок, самба-синкопадо, самба ди рода, самба ди терьеро, самбалада, самбаланко, самболеро.

Самба остается одним из самых аутентичных стилей латиноамериканской музыки, который возник в синтезе музыки племен банту и йоруба. Именно самба становится основой различных современных стилей, в которых традиции европейской музыки соединяются с афроамериканской ритмической основой и инструментарием: самба-пагоджи, самба-графизейра, самба-джаз и многие другие. Среди исполнителей традиционной самбы можно отметить Бета Карвалью, Паулинью да Виола, Уилсона Морејру, Терезу Кристину, Сеу

³ Одна из версий происхождения самбы — исполнение ритуального танца рабами, закованными в ножные кандалы, которые сковывают движения ног, но оставляют свободными бедра [11, с. 176].

Жорже, Картолу, Жорже Бена. В 1958 году Антонио Карлос Жобим представил слушателям новый стиль самбы в песне («Больше никакого приветствия» (“Chega de saudade”), имеющей аутентичный ритм и гармонию в духе кулджаза (англ. cool jazz). Этот стиль был назван босанова (порт. bossa nova).

*Влияние африканской музыки
на современные латиноамериканские стили*

Африканская музыка оказала заметное влияние на музыкальную культуру стран Северной и Южной Америки. Последняя — в силу исторических обстоятельств — стала центром развития новой афрокультуры. Собственные музыкальные стили Африки существуют и развиваются на континенте и за его пределами до сих пор, при этом большинство из них наследует аутентичные музыкальные традиции. Несмотря на влияние европейцев африканские переселенцы сохранили культурную самобытность, и ассимиляция культур порой происходила с явным перевесом в сторону африканской народной музыки, которая легла в основу большинства современных музыкальных стилей Латинской Америки.

Так, традиционным стилем африканского племени йоруба является фуджи (англ. Fuji). Официально он появился в 1960-е годы благодаря Сикиру Авинде, который сравнивал свою музыку с известной горой Японии, определившей своим названием название стиля. Этот стиль уходит своими корнями в молитвенное пение апала под аккомпанемент «говорящих» барабанов. Отсюда — назальное пение и мелизматика, свойственные мусульманской традиции. В стиле фуджи сохраняются ритмы апала, но тексты носят светский характер. В Латинской Америке фуджи представляет собой пение в сопровождении барабанов дум и гавайской гитары, которые придают стилю танцевальный оттенок; нередко используются ритмы мамбы. Представителями данного стиля являются Авинла Коллингтон и Васиу Барристер.

Регги (англ. reggae) — один из самых популярных стилей современной Африки. Музыка регги была привезена на континент Бобом Марли, который выступал на концерте в Хараре в 1980 году в честь дня независимости Зимбабве, после чего его песни стали транслироваться по всем радиостанциям континента. Африканцы, взяв за основу стиль регги, обогатили его перкуссионным звучанием и особым колоритным исполнением. В настоящее время регги является одним из самых популярных не только в Африке, но и Латинской Америке и служит основой современных стилей эстрадной афролатины. Динамичная танцевальная музыка с африканскими ритмическими рисунками кваса-кваса (англ. kwassa kwassa, возможно от фр. *quoi ça*) распространилась в Малави в 80–90-е годы XX века. Это смешение конголезского стиля сукус (soukous) с ритмами ска и регги. Основателем стиля считается

группа «Сапитва». В 1960-е годы в Камеруне сложился стиль макосса (англ. makossa), основанный на фольклорных песнях танцевального характера, распространенных в миссионерских школах. В ансамбль сопровождения входят гитара и аккордеон. Эбоа Лотин — наиболее значимый представитель стиля макосса. Другой музыкант, Ману Дибанго, в 1972 году соединил стиль макосса с фанком. Так появился популярный в Америке соул макосса. Известными исполнителями макосса являются Бебе Манга, Миссе Нгоа, Лапиро Мбанга, Сан Фан Томас.

Самым популярным стилем государства Кабо-Верде является морна (порт. morna). Он образовался в результате слияния португальской фаду с ритмами фольклора Анголы и бразильской модиньи. Морна представляет собой лирические песни глубокого содержания на креольском и португальском языке. Их основа — медленные минорные мелодии, наполненные чувством любовной тоски и страдания. Реже встречаются морны сатирического характера. Изначально морны исполнялись на струнных инструментах в высоком регистре (гитара, виола, кавакиню в ансамбле с аккордеоном и фортепиано), чтобы подчеркнуть пронзительность лирики. Основной ритм задают маракасы. В современных морнах используется весь европейский инструментарий, в том числе и ударная установка. Исполнители морн в своих выступлениях выражают социальный протест. Например, мировая звезда Сезария Эвора выступает босая в знак солидарности с бедными представителями своей родины. Еще одним исполнителем морн является Бана — певец из города Минделу (о. Сент-Висент), который ныне живет в Лиссабоне и популяризирует стиль морны.

Творчество множества африканских исполнителей стало известно далеко за пределами континента. Певица из ЮАР Мириам Макеба получила мировую известность и была дважды награждена премией «Грэмми». Она с легкостью соединяла джаз и африканский фольклор, получив второе имя «Мама Африка». Как и большинство африканских исполнителей, Макеба была борцом за гражданские права и свободу личности. Группа «Ледисмит блэк мамбазо» из ЮАР также получила премию «Грэмми» за лучший международный альбом. Этот вокальный коллектив более 30 лет исполняет сложные хоровые произведения в традиционном песенном стиле и современных аранжировках. Музыканты участвовали в записи дисков мировых звезд эстрады: Стиви Уандера, Долли Партон и Пола Саймона. Босоногая дива из Кабо-Верде Сезария Эвора приобрела всемирную славу, исполняя морны, фаду и модиньи. Ее музыка сочетает в себе национальную музыку и популярные латиноамериканские песни фаду. Уникальный голос Сезарии был узнаваемым и сочетал традиции африканского пения с мягким креольским произношением. В своих песнях Эвора пела о любви к родине, о тяжелой жизни бедняков.

Ричард Бона — виртуозный бас-гитарист, композитор и вокалист с мировым именем, обладатель нескольких статуэток «Грэмми». В основе его музыки, как и музыки Мириам Макеба, лежит этническая традиция Камеруна, придающая необычное звучание музыке в стиле фьюжн. Генри Олусегун Адеола Сэмюэл — вокалист африканского происхождения, известный в мировой эстрадной музыке как «Тюлень». Хелен Фолшаде Аду, или Шэйд, — вокалистка с нигерийскими корнями, часто выступающая на мероприятиях мирового уровня, посвященных проблемам африканского континента. В одной из самых популярных ее песен («Мама»), посвященных Африке, певица отдает дань своим африканским корням. Тенденция к использованию африканских фольклорно-песенных приемов и ритмов очевидна и в творчестве таких популярных исполнителей как Бейонсе, Рианна, Фаррел Уильямс, Джейсон де Рулла.

В 1980-е годы в Руанде (Ангола) зародился песенно-танцевальный стиль кизомба (kizomba), в переводе с кимбунду (язык народа амбунду) означает «медленно двигаться». Он возник под влиянием танцевального стиля семба, аналога бразильской самбы и зука. В дальнейшем кизомба распространилась по континенту и за его пределами, приобретя особую популярность в Латинской Америке. В португальском языке слово кизомба означает «медленно следовать» [12, с. 115]. В основе кизомбы лежит медленный анголийский ритм батуке («праздник») и элементы музыки семба и меренге. Первым музыкантом, употребившим слово «кизомба» по отношению к музыке, принято считать барабанщика группы «S.O.S» Биби. Кизомба быстро стала популярной и распространилась прежде всего в Латинской Америке и Португалии.

Выделяют четыре основных вида кизомбы по странам распространения: в Анголе, Кабо-Верде, Гвинее-Бисау и Португалии. Каждая разновидность кизомбы имеет общую ритмическую основу; разными являются только инструментарий и аранжировка. Ангольский вариант кизомбы получил наибольшее распространение и считается эталонным в Латинской Америке. Выделяют несколько разновидностей кизомбы по темпам: пассада (самый медленный и чувственный), таррашинья, квадринья или квадрадринья в размере 4/4. Несколько быстрее, чем пассада, — вентоинья — самый ритмичный вид кизомбы. Родственником кизомбы является стиль зук, родина которого — Кабо-Верде и Ангола. Именно зук считают одним из прародителей кизомбы.

Эти стили, несмотря на свое африканское происхождение, стали популярными в Латинской Америке и легли в основу современной эстрадной музыки. Ангольский зук распространился в Бразилии благодаря танцевальным фестивалям, посвященным фольклорным традициям народов, населяющих страну. Танец кизомбу вместе с сальсой танцуют в Аргентине [13]. Эти стили сохраняют ритмические особенности аутентичной африканской музыки, но адаптируются под латиноамериканский инструментарий. Африканские

барабаны заменяются «родственными» бразильскими, и, хотя ритмически стиль не меняется, звучание приобретает новый колорит [14]. При этом — вопреки традиционному канону — сохраняется принцип импровизационного взаимодействия певцов, танцоров и музыкантов (прежде всего, ударников),

Реггейтон, тверк, афробит — относительно новые стили, которые набирают популярность среди латиноамериканцев. Латинская Америка легко адаптирует афростилистику благодаря длительному периоду ассимиляции музыкальных культур. Американская певица пуэрториканского происхождения Дженифер Лопес, колумбийская певица Шакира, Рикки Мартин, Дон Омар — все они в своем творчестве развивают латиноамериканские афростили, применяя характерные ритмы и современные аранжировки. Большинство песен современной латиноамериканской эстрады имеет аутентичные ритмические формулы и сопровождается африканскими ударными инструментами.

Анализ научно-исторической литературы, посвященной африканской и латиноамериканской музыке, современной эстрадной музыки показал, что диалог культур, их ассимиляция не только отразилась на формировании собственного латиноамериканского стиля в музыке стран Южной Америки, но и оказал влияние на тенденции мировой эстрадной музыки в целом. Важнейшей тенденцией конца XX — начала XXI века в странах обеих Америк становится отражение в творчестве национальных традиций и популяризация музыки предков. Поэтому такие известные представители афроамериканской культуры, как Бейонсе, Рианна, Алишия Кисс, Ашер, Фаррел Уильямс и другие используют в своих композициях афробит и африканские инструменты, а также популярный в Африке стиль регги. Также для эстрадной музыки Латинской Америки характерны: идущая от африканского фольклора полиритмия, приемы вокализации (гортанное пение, скэт и др.), преобладание ударных в инструментальном ансамбле, большое значение танцевального ритма.

Разнообразные ударные и ритмическая основа африканской музыки стали характерными чертами современной эстрадной музыки американского континента. Артисты всего мира включают в свои произведения ритмы и интонации афро- и латиноамериканских стилей. Так, Натали Коул, Тони Брекстон, Мадонна писали альбомы, полностью состоящие из произведений в стиле афролатина, афроамерикана. Ники Менаше отдает дань своим африканским корням, используя в музыке афробит и реггейтон; латиноамериканцы Шакира, Дженифер Лопес, Рикки Мартин, Дон Омар, Малума используют в своих произведениях реггейтон и афролатину. В ритмическом сопровождении эти музыканты используют как универсальные для разных музыкальных культур Африки ритмические формулы, так и отдельные паттерны, характерные для традиционной музыки конкретных африканских народов.

Из множества музыкальных стилей и жанров афролатина выделяется

особенно ярко и является на сегодняшний день феноменом мирового музыкального масштаба. Кроме этого, происходит качественный скачок в развитии современной африканской музыки и возрастание ее роли в мировой музыкальной культуре. В современном мире латиноамериканская эстрадная музыка отдает дань своим африканским корням, делая ставку на этнический компонент и благодаря этому приобретая особенное узнаваемое звучание в современной музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев В. П. Историческая антропология и этногенез. М.: Наука, 1989. 444 с.
2. Пичугин П. А. Амадео Рольдан и Алехандро Гарсиа Катурла // Культура Кубы: сб. ст. М.: Наука, 1979. С. 145–168.
3. Зайцев А. В. Африкано-американская музыка и проблемы африкано-американской идентичности. М.: Ин-т Африки РАН, 2004. 134 с.
4. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков. М.: Музыка, 2010. 368 с.
5. Земсков В. Б. О межкультурном взаимодействии // *Ibérica Americans. Mecanismos de cultura e educação na América Latina*. М., 1994. С. 7–14.
6. Capoeira N. Capoeira: Roots of the dance-fight-games. Berkeley: Blue Snake Books, 2003. 227 p.
7. Мэрризм А. Африканская музыка // Очерки музыкальной культуры народов Тропической Африки / Сост. и пер. Л. Голден. М.: Музыка, 1973. С. 42–51.
8. Leon A. Elementos africanos en lo festivo latinoamericano // *Revista de la Universidad de la Habana*. 1986. № 227. P. 169–180.
9. Locke D. Principles of Off-Beat Timing and Cross-Rhythm in Southern Ewe Dance Drumming // *Ethnomusicology*. 1982. Vol. 26. № 2. P. 217–246.
10. Ramos A. Folclore Negro do Brasil. Rio de Janeiro, 1954. 264 p.
11. Alvarenga O. Música popular brasileira. México, 1947. 272 p.
12. Ortiz F. La música afrocubana. Madrid, 1974. 439 p.
13. Gerard Ch., Sheller M. Salsa! The Rhythm of Latin Music, 1989.
14. Карпентьер А. Латинская Америка в музыке // Музыка стран Латинской Америки / Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. М.: Музыка, 1983. С. 5–21.

REFERENES

1. Alekseev V. P. Istoricheskaya antropologiya i etnogenez. M.: Nauka, 1989. 444 s.
2. Pichugin P. A. Amadeo Rol`dan i Alexandro Garsia Katurla // Kul`tura Kuby`: sb. st. M.: Nauka, 1979. S. 145–168.

3. Zajcev A. V. Afrikano-amerikanskaya muzy`ka i problemy` afrikano-amerikanskoj identichnosti. M.: In-t Afriki RAN, 2004. 134 s.
4. Docenko V. R. Istoriya muzy`ki Latinskoj Ameriki XVI–XX vekov. M.: Muzy`ka, 2010. 368 s.
5. Zemskov V. B. O mezhcivilizacionnom vzaimodejstvii // Ibérica Americans. Mexanizmy` kul`turoobrazovaniya v Latinskoj Amerike. M., 1994. S. 7–14.
6. Capoeira N. Capoeira: Roots of the dance-fight-games. Berkeley: Blue Snake Books, 2003. 227 r.
7. Me`rrie`m A. Afrikanskaya muzy`ka // Oчерки muzy`kal`noj kul`tury` narodov Tropicheckoj Afriki / Sost. i per. L. Golden. M.: Muzy`ka, 1973. S. 42–51.
8. Leon A. Elementos africanos en lo festivo latinoamericano // Revista de la Universidad de la Habana. 1986. № 227. R. 169–180.
9. Locke D. Principles of Off-Beat Timing and Cross-Rhythm in Southern Ewe Dance Drumming // Ethnomusicology. 1982. Vol. 26. № 2. P. 217–246.
10. Ramos A. Folclore Negro do Brasil. Rio de Janeiro, 1954. 264 p.
11. Alvarenga O. Música popular brasileira. México, 1947. 272 p.
12. Ortiz F. La música afrocubana. Madrid, 1974. 439 p.
13. Gerard Ch., Sheller M. Salsa! The Rhythm of Latin Music, 1989.
14. Karpent`er A. Latinskaya Amerika v muzy`ke // Muzy`ka stran Latinskoj Ameriki / Sost., obshh. red. i primech. P. Pichugina. M.: Muzy`ka, 1983. S. 5–21.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pereverzeva M. V. — Dr. Habil., Ass. Prof., melissasea@mail.ru
ORCID 0000-0003-4992-2738

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА АНДРЕЯ МОГУЧЕГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРОВЕДЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

*Чепурова О. А.*¹

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

Статья содержит анализ творчества режиссера Андрея Могучего, возглавляющего с 2013 года один из крупнейших театров России — БДТ им. Г. А. Товстоногова. Творчество Могучего рассматривается как целостная художественная система, сложившаяся к концу 2000-х годов. Выявляются ее основные структурообразующие элементы: работа с пространством, музыкой и медиа-средствами. Творческие поиски режиссера анализируются в контексте концепций современной театральной теории. Акцент сделан на отсутствии жесткой привязки спектакля к литературному тексту, сюжетной структуре действия, позволяющем говорить о тенденции режиссера к соединению выразительных средств сугубо театрального и перформативного искусства.

Ключевые слова: Андрей Могучий, режиссура, метод, пространство, музыкализация, медиа, драматический театр, постдраматический театр.

FEATURES OF ANDREY MOGUCHY'S CREATIVE METHOD IN THE CONTEXT THE MODERN THEATRICAL CONCEPTS

*Chepurova O. A.*¹

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

The article represents the analysis of Andrey Moguchy artwork, who is holding the principal position at the biggest Russian theatres — BDT named after G. A. Tovstonogov. Andrey Moguchy's artwork considers as a holistic artistic system, which took shape by the end of the 2000-s. The author depicts its formative elements: work with space, music and media. Director's creative search explores within the context of modern theatre theory concepts. We focus on the absence of strong attachment to literary text or a plotline. This allows to discuss the tendency towards linking up theatrical and performative expressive means.

Keywords: Andrey Moguchy, director, method, drama, performance, postdramatic theatre, media, space, place, musicalization.

«Универсальный» режиссер

Режиссура Андрея Могучего — это всегда крупные формы, вне зависимости от масштабов пространства. В прошлом студиец-авангардист, неформальный лидер «Формального театра», он семь лет тому назад, наконец, вышел из разряда «молодых режиссеров» и возглавил легендарный БДТ. Новую роль идеолога одного из крупнейших театральных коллективов страны режиссер принял в тот момент, когда процесс его собственного творческого становления был в целом уже завершен, а художественный поиск перешел на качественно новый уровень.

К этому времени Андрей Могучий прошел путь от автора студенческих студийных спектаклей и уличных представлений до создателя масштабных перформативных проектов и театральных постановок на сценах различных драматических и музыкальных театров. Он накопил богатейший опыт работы с разнообразными типами исполнителей: любителями, перформерами, драматическими артистами и даже с оперными певцами.

С 2005-го по 2013 год, работая в качестве штатного режиссера с высокопрофессиональной труппой Александринского театра, Могучий вполне органично адаптировался к новой для него ситуации и нашел творческий ключ к актерам разных поколений и эстетических предпочтений. Поставив пять спектаклей в одном из ведущих театров страны, он умело воспользовался всем спектром предоставленных ему возможностей и обрел неоценимые навыки работы в репертуарном театре. Но самое поразительное в том, что, сотрудничая с драматическими актерами, Могучий при этом никоим образом не отказался от своих художественных принципов, продолжая самым непредсказуемым и парадоксальным образом «взрывать» привычную логику драматического действия. В Александринке, как впоследствии и в БДТ, Могучий создавал драматические спектакли, используя язык перформативного искусства. Именно это и позволило ему, меняя форму и обстоятельства существования, не изменять самому себе. Собственно, то направление, тот творческий метод, который Могучий некогда избрал для себя, и является ключом к решению постановочных задач в различных «предлагаемых обстоятельствах».

Постдраматическая парадигма

Постановкам Могучего свойственен нетекстовый драматизм. В этом смысле его творчество вписывается в парадигму постдраматического театра, которая была описана немецким историком и теоретиком сценического искусства Хансом-Тисом Леманом. Постдраматическая теория последнего рассматривает современный театр через эстетику пространства, времени и тела актера [1]. Исследователь изучает сдвиг в сторону образовавшейся в конце XX — начале XXI века новой парадигмы, основанной на взаимодействии театра

с искусством перформанса [1].

Термин «постдраматический театр», введенный Леманом, нередко подвергался критике. В театроведческих кругах звучало мнение о его неточности и предлагалось найти более точный термин для обозначения наметившейся в современном театре тенденции к проявлению перформативного начала. Коллега и оппонент Х.-Т. Лемана, Эрика Фишер-Лихте в своем труде «Эстетика перформативности» определяет произошедший в театральном искусстве сдвиг как «перформативный поворот» [2]. В российском театроведении понятие «постдраматический театр» долгое время считалось чуть ли не маргинальным и получило широкое распространение лишь в середине 2010-х, тогда как появление термина относится к концу 1990-х годов.

Исследование Х.-Т. Лемана можно рассматривать в контексте развития эстетической мысли прошедшего столетия: от работ В. Бенджамина и Т. Адорно, а также Р. Барта до исследований Ф. Киттлера, М. Маклюэна и А. Вирта. Предметом изучения Лемана становится новая театральная эстетика, которую он обозначает как «постдраматическую». Принципиальным отличием нового типа театра является отход от литературного текстоцентризма и уравнивание в правах различных средств выразительности: как ультрасовременных медиатехнологий, так и традиционных приемов театральной зрелищности в структуре отдельно взятого спектакля. По сути, термин «постдраматический» означает отход от текста как основной формообразующей единицы театрального спектакля. Однако приставка «пост» не отрицает драматизм, а как бы намекает на эволюцию этого драматизма, когда он выходит на внесюжетный, сугубо эстетический уровень. Феномен нового театра предполагает деконструкцию традиционной связи «драма — театр», осуществляемую с помощью целого ряда художественных стратегий, возникших в современной западно-европейской театральной практике, начиная с 70-х годов XX века. Несомненно, исследование Лемана во многом спровоцировано таким явлением, как «кризис драмы», описанным ранее немецким ученым Питером Шонди в книге «Теория современной драмы», в которой драматургия Х. Ибсена и А. Стриндберга, а затем Ю. О`Нила и, наконец, А. Миллера рассматривается как «драматургия кризиса». «Кризис» в понимании П. Шонди, обнаруживает себя в возрастающем напряжении между формальными требованиями аристотелевой драмы и требованиями современных «эпических» тем, которые более не умещаются в эту структуру [1]. Очевидно и то, что явление «постдраматизма» сформировано в значительной степени новой европейской драмой конца XX века, ее движением от абсурдизма, через постмодерн к различным вариантам так называемых пост-брехтовских моделей немецкого и британского образца. Для Лемана, занимавшегося изучением наследия Б. Брехта, а также близкого к экспериментам Х. Мюллера

и его окружения, трансформация текста из драматургической основы действия в перформативный объект осмысливается как лидирующая тенденция. Такое понимание идей Лемана разделяет и известный театровед Марина Давыдова: «Одна из основных примет постдраматического театра, по Леману, — эмансипация театра от литературной основы. Но поразительным образом драма, от которой он эмансипируется, сама тоже становится частью постдраматической реальности» [3, с. 51].

В постановках, которые Леман относит к новому типу театра, присутствуют перформативные элементы. Следствием синтеза привычных сценических форм и перформативных элементов становится феномен паратаксиса или деиерархизации театральных средств. Согласно принципу паратаксиса, в постдраматическом театре не существует заведомо доминирующих и подчиненных элементов. Все элементы связаны между собой различными типами связей.

Строя парадигму постдраматического театра, Леман прежде всего обращается к театральной практике третьей четверти XX века. Таким образом, зарождение постдраматического театра соотносится с возникновением и формированием в западно-европейском театре перформанса как самостоятельного жанра. Леман фокусирует внимание на творчестве таких разных театральных режиссеров как Петер Брук, Тадеуш Кантор, Ежи Гротовский, Роберт Уилсон, Клаус Михаэль Грюбер, Айнар Шлееф, Пина Бауш, Франк Касторф, Хайнер Гёббельс, Эудженио Барба, Тадаши Сузуки, Анатолий Васильев, Робер Лепаж, Эймунтас Някрошюс. Их постановки, по мнению Лемана, составляют панораму постдраматического театра [6]. И хотя не все перечисленные режиссеры, по мысли исследователя, в полной мере воплощают в своем творчестве принципы «постдраматизма», всех их объединяет языковое разнообразие средств выразительности, присущее данному типу театра.

Популярность книги Лемана была вызвана острой необходимостью разработки комплексной (всесторонней) и доступной теории, которая помогла бы осмыслить весь спектр разнообразных отношений между драматическими и не-драматическими (стоило бы сказать, «сверх-драматическими», перформативными) элементами образной ткани спектаклей, появляющихся с начала 1970-х годов. В западно-европейском театроведении этими взаимоотношениями обычно пренебрегали или, как правило, их не задействовали в исследованиях, предпочитая называть новые театральные формы «постмодернистскими», или более нейтрально — «современным экспериментальным театром», «современной альтернативой». В российском театроведении более широко использовался термин «паратеатральные формы». Понятие «экспериментальный театр» включило в себя одновременно такие формы, как хэп-

пенинг, перформанс, лайв арт (live art), флюксус события¹. Как пишет Джон Истел своей в энциклопедической статье, термин «экспериментальный театр относится к авангардным формам искусства, которые были распространены в середине XX века» [5, с. 262]. На самом деле нео-авангардные формы искусства как раз и способствовали изменению функции текста. Словесный текст перестал быть доминирующим компонентом сценического действия, а стал исполнять роль «одного из элементов сценографии в перформативной драматургии театра» [1, р. 4]. Переводчик книги Лемана на английский язык К.-Ю. Мунби в своем предисловии к изданию подчеркивает, что «Театр, который Леман определяет как постдраматический, сфокусирован на исследовании обычно не учитываемых парадоксов, акцентов и перверсий, которые составляют ситуацию перформанса как таковую» [1, р. 4]. Следуя этой логике, можно сказать, что теория постдраматического театра является своего рода рефлексией на самые разнообразные театральные и околотеатральные явления. Постдраматический театр существует на границе театра и перформативного искусства. Используя выразительные средства перформанса, он, тем самым, как бы проводит исследование: представляет, обыгрывает и присваивает их. Очень важным видится здесь само слово «исследование». Оно служит определенным намеком на то, что постдраматический театр не лишен свойств театра лабораторного. Предметом исследования в таком театре становится не претворенная в драматическую метафору человеческая жизнь, а жизнь, зачастую творимая прямо в зрительном зале. Там, где театр делает шаг в сторону перформанса, зритель нередко получает возможность стать участником действия и сочинителем театрального текста. В этом случае публика не просто заполняет собой зрительный зал, а невольно становится активным «свидетелем» происходящего. В данном случае «зрительская активность» подразумевает повышенную интеллектуальную включенность. К.-Ю. Мунби указывает на то, что в «постдраматическом театре» зритель призван самостоятельно искать смыслы спектакля, причем не просто отвечая на поставленные вопросы, заданные со сцены, а самостоятельно формулируя их для себя [1, р. 6]. Таким образом, на зрителе лежит двойная нагрузка: он познает и анализирует театр, ищет предмет и исследует его. Тенденция сближения и взаимопроникновения театра и перформативного искусства становится мейнстримом художественных поисков конца XX – начала XXI века.

¹ Флюксус (лат. fluxus — «поток жизни») — европейское арт-движение, значительное явление в искусстве второй половины XX столетия. В движении флюксус, следовавшем творческому методу дадаистов, в разное время участвовали такие ключевые фигуры современного искусства: Йозеф Бойс, Нам Джун Пайк, Джордж Мачунас, Терри Райли, Джон Кейдж, Карл Хайнц Штокхаузен, Йонас Мекас, Йоко Оно и другие.

Зритель и текст

И хронологически, и концептуально творчество Андрея Могучего вписывается в контекст, представленный Х.-Т. Леманом. Зарождавшееся в конце 1980 – начале 1990-х годов и имеющее тесное взаимодействие с наследием русского авангарда, оно не было лишено внутренней связи с открытиями русского драматического театра XX столетия. Однако, будучи вдохновленным европейскими перформативными опытами, оно отразило в себе острую потребность перемен и подхватило мировую тенденцию слияния перформанса с театром [6].

Если же говорить о зрителе, то ему у Могучего отведена активная роль свидетеля и соучастника событий, происходящих на сценической площадке. Вызов режиссера выражается в обращении к той самой постдраматической модели построения действия, в которой словесный текст уравнивается с прочими элементами выразительности. При этом у Могучего он зачастую не лишен литературной искусности. Неслучайно он использует тексты А. Белого, Э. Ионеско, Х. Мюллера, С. Соколова, В. Сорокина — авторов, чьи произведения отличаются самобытным слогом и его перформативная подача. Демонстрируя перформативные свойства этих текстов, режиссер «зарифмовывает» их с прочими средствами выразительности, включаясь в игру с пространством, визуальными образами и музыкальными лейтмотивами. Текст является не источником отдельных смыслов, а транслятором состояний героев, которые формируются совокупностью всех средств художественной выразительности. Это свойство демонстрирует очевидную связь творчества А. Могучего с постдраматической парадигмой.

Леман отмечает, что: «...новому театру присуща категория не действия, а состояний. Театр намеренно отрицает <...> все еще свойственную ему как искусству возможность “развертывания фабулы” или, по крайней мере, оттесняет ее на задний план...» (цит. по: [7, с. 119]). «Состояние» Леман понимает не как изложение, но как изображение некой истории при участии живых актеров. Таким образом, сценический текст, отражающий это «состояние», выполняет изобразительную функцию, превращаясь из материи действенной в материю перформативную. Все это, по мнению Лемана, активизирует зрительское восприятие, делает его креативным. Лишенный запрограммированных в самой логике развития действия (сюжета) паттернов реагирования на происходящее, зритель вынужден, как в музее, стоя перед картиной, додумывать сюжет и самостоятельно творить смыслы и значения увиденного. В этом отношении спектакли А. Могучего напоминают артобъекты, где чувства и переживания персонажей ценны не столько саморазвитием ролевых потенциалов, сколько существуют как пазлы, из которых складывается общая драматическая картина.

Три компонента метода

Осмысление конфликта человека с миром, с собой, с прошлым и настоящим — вот главные задачи, которые решает Андрей Могучий в своих постановках. В его ранних композициях, где полифоническая картина мира становилась главным предметом репрезентации, где связь реалий человеческих жизней с метафизическим универсумом выявляла драматизм бытия, монтаж «состояний» обычно превалировал над развитием характеров. Сегодня, когда режиссер тяготеет к открытой публицистичности, используя театр «как общественную трибуну» (спектакли «Что делать», 2014; «Три толстяка», 2017), он также оперирует состояниями героев. Однако теперь эти состояния транслируют не метафизически абстрактное бытие, а характеризуют социальные конфликты, назревающие в обществе.

Анализ спектаклей Андрея Могучего приводит к мысли о том, что должное состояние формируется в сознании зрителей с помощью их погружения в образно-игровое пространство, наделенное особыми семантическими свойствами. Это пространство формируется благодаря синергии собственно игрового пространства (образа места действия) и его аудиовизуального наполнения. Под аудиовизуальным наполнением мы будем понимать набор визуальных медиа-средств, которые являются не фоном, не иллюстрацией сюжета, как это зачастую происходит в драматическом театре, а своеобразными ключами к осознанию смысла происходящего. Таким образом, визуальные медиа в контексте режиссуры Андрея Могучего становятся одновременно формообразующим и действенным компонентом спектакля. Второй составляющей аудиовизуального наполнения и третьим формообразующим компонентом является музыка. Музыку здесь мы понимаем в самом широком смысле этого слова — не только как набор гармонических звуков, но как весь спектр звуковых элементов спектакля, формирующих его аудиальную партию. Таким образом, состояние формируется за счет синергии пространства действия, визуальных медиа и музыкальной составляющей.

Особняком в данной модели, казалось бы, стоит фигура актера. Если драматический театр стойко ассоциируется с формулой «А изображает В на глазах у С», то в деиерархичной модели постдраматического театра актер перестает являться ключевой фигурой в контексте изображаемого. В перформативном искусстве он является не столько источником этого состояния, сколько его символом, его иероглифом, частью сценического пейзажа, который его формирует. В спектаклях А. Могучего актер находится в пограничном положении. Являясь перформативным объектом, он, вместе с тем, проявляет свои личностные, сугубо театральные свойства. Актер искренне живет образом своего героя, но режиссерская композиция зачастую строится так, что для зрителя он явлен не как самостоятельная драматическая единица,

а как часть панорамы-состояния.

Место и пространство

Говоря о «пространственной драматургии» Андрея Могучего в первую очередь необходимо обозначить те виды пространств, которые он использует в своих спектаклях. Работа вне традиционной черной сцены-коробки долгое время оставалась для режиссера одним из основных условий реализации задач, которые он ставил перед собой, приступая к сочинению сценического текста очередной постановки. Дворцовая анфилада, фойе-атриум художественного училища, церковь, площадь, поле... — вот неполный перечень мест, где проходили его спектакли. Конкретика и семантика места, обуславливающая набор обстоятельств перформативного события, создавала особую атмосферу действия и восприятия происходящего. Изменение, трансформация или смена игрового пространства становились драматургически значимыми. В зависимости от художественных задач режиссер варьировал сочетание линейной и вертикальной систем связи между локациями. Наиболее показательным в отношении использования разнообразных несценических пространств является спектакль «Петербург» (2005) по мотивам одноименного романа Андрея Белого. Выстраивая действие на подиуме, сооруженном посредине двора Михайловского замка, режиссер помещает зрителей в стоящие по обе стороны помоста кибитки-кабины, тем самым фрагментируя поле зрительского обзора. Подиум периодически дробится на секции красными выдвигающимися перегородками. Действие в создаваемых отсеках происходило то одновременно, то последовательно, что позволяло зрителям визуально выхватывать отдельные фрагменты целостной картины, лишь догадываясь о том, что произошло «до», «после» и «за» полем зрения. Вторая часть действия спектакля-перформанса строилась как экскурсия-путешествие по замку, где в различных пространствах-локациях были экспонированы персонажи, предметы, а также разыграны короткие сцены, выхваченные из контекста романа, позволяющие восстановить общий сюжет и причинно-следственные связи. Сама историческая семантика замка, где некогда совершилось отцеубийство (убийство императора Павла Первого с молчаливого согласия его сына), ассоциировалась одновременно как с сюжетом, рассказанным в романе А. Белого, так и с вечным конфликтом отцов и детей.

Последующие постановки А. Могучего все чаще были привязаны к театральной площадке, однако и ее режиссер неизменно стремился преобразовать, порой до неузнаваемости. Так произошло, к примеру, в спектакле «Иваны» (2007), поставленном в Александринском театре. Зрителей заводили прямо на сцену, и места для них разворачивали под углом по отношению к зрительному залу, рассаживая на специально выстроенных трибунах. Арти-

сты работали на чуть наклоненном деревянном помосте, а все действие вращалось вокруг некоей абстрактной башни (прообраза хрущевки-пятиэтажки), которую обживали главные герои гоголевской повести. В «Иванах» отчетливо проявилась характерная для композиций Могучего тенденция построения многоярусного пространства, где осевая «метафизическая» вертикаль как бы пронизывала горизонтальные «слои» обыденной жизни. Сопряжение горизонтали и вертикали в многоярусной композиции пространства давало возможность создавать объемную модель мира. «Слои» делились по мистериальному принципу, где мир был поделен на условные «небо», «землю» и «преисподнюю». Сочетание горизонтального и вертикального типов композиции позволяло музыкально, как на странице многоголосной партитуры, совместить нарративное (линейное) изложение сюжетов-мелодий с их гармоническими и полифоническими созвучиями. Там, где режиссер не имел возможности развести действие по нескольким пространственно-временным локациям, он создавал собственный симультанный хронотоп, построенный по вертикальному типу. В результате действие, концентрируясь, сжималось, приобретая многослойный характер. В действенно-пространственных композициях А. Могучего прослеживаются ассоциативные и содержательные связи с традициями средневекового мистериального театра, с опытами уличных действ, с экспериментами таких деятелей авангарда 1960-х годов, как Л. Ронкони и А. Мнушкина, с перформансами акционистов.

Таким образом, поиск пространственного решения, который режиссер каждый раз вел совместно с художником (наиболее плодотворным является союз А. Могучего с художником А. Шишкиным), по сути, определял принцип действенной композиции его спектаклей. Целостность сценической картины во всем ее многообразии, граничащей с предметной избыточностью, сочеталась с фрагментированными реалиями бытия. Примерами подобного сочинения новой сценической топографии могут служить спектакли «Между собакой и волком» (2005), «Изотов» (2009), «Счастье» (2011).

Вертикальная структура построения мизансцен прослеживается у Могучего и в спектаклях БДТ. Сочиняя спектакль, режиссер как бы переходит от двухмерной системы измерений к трехмерной, действуя вопреки оптическим законам классического ярусного театра. А. Могучий упорно стремится вырваться из плоскости планшета, или за порталную линию, с помощью лестниц, трапещей, подъемников и батуты, осваивает игровую пространственную вертикаль, или «вытягивает» игровое пространство в зрительный зал. Подобные творческие стратегии позволяют ему придать действию дополнительный объем. Эта тенденция проявляется практически во всех постановках А. Могучего в БДТ («Что делать?», «Пьяные», «Гроза», «Три толстяка»).

Особняком, с точки зрения освоения пространства, стоит первая постанов-

ка Могучего в Большом драматическом — «Алиса» (2013). История как будто повторяется для режиссера. Первая постановка в БДТ, как некогда в Александринке, пришлось на период реконструкции исторического здания, и ему предстояло освоить новую площадку. В Каменноостровском театре Могучий в первом действии рассадил зрителей на сцене, превратив зал в игровое пространство для актеров, а во втором действии, кардинально изменив перформативную модель, он не просто вернул публику в зал, а поднял часть зрителей на ярусы, тем самым, физически создав смену ракурса в их восприятии происходящего. Жизненное и представляемое словно поменялись местами. Эффект обобщения, отстранения, существования «над» ситуацией был воплощен физически с помощью пространства.

Сочетая драматический (сюжетно-нарративный) и перформативный (пространственный) способы организации действия, Могучий тяготеет к так называемому постдраматическому толкованию роли пространства в спектакле. Согласно концепции Лемана, пространство в постдраматическом спектакле (или, точнее, место действия спектакля) несет в себе совокупность специфических значений, которые определяют природу связей между артистами и публикой. Если место действия, которое разворачивается в неформальном театральном помещении или ином пространстве, максимально освоено и адаптировано к содержанию спектакля, происходящее начнет восприниматься исключительно как действие, разворачивающееся «здесь» и «сейчас». В таком случае публика окажется активно вовлеченной в спектакль. Подобное «оживление» пространства провоцирует смену роли зрителя: пассивный, пусть даже и эмоционально сопереживающий наблюдатель, невольно превращается в активного соучастника действия [4, p. 152].

В спектакле «Петербург», который мы упоминали выше, пространство явилось основным формообразующим элементом постановки. Могучий использовал различные семантические свойства конкретного места (историческое здание, музей, уличное пространство, собственно театр), переосмыслив их в историко-культурном (наполненном символическими ассоциациями) контексте, что позволило интерпретировать пространство как экзистенциальное предлагаемое обстоятельство. Продуманная топография сценического пространства обеспечила действию внутреннюю динамику и подчеркнула драматический конфликт. Нетипичные для театрального действия локации, которые Могучий задействовал в качестве игровых пространств, их трансформация, а также перемена мест действия, создали эффект своеобразного киномонтажа [4, p. 151]. Перемена мест действия, игра масштабов позволили реализовать смену планов от крупного к общему. Стратегия «наездов и отъездов» подчеркнула ключевые сюжетные повороты, создала эффект протяженности действия во времени, а принцип смены планов позволил органично

представить последовательность многочисленных событий в рамках одного спектакля. Динамически существующее сценическое пространство активизировало действенную роль зрителя, заставляя его путешествовать по пространствам-событиям, самостоятельно соединяя в единую картину микросюжеты, разыгрываемые героями. Подобная пространственная драматургия создавала у зрителей иллюзию, что именно они и являются носителями целостной картины мира, которая ускользает от персонажей.

Музыкализация действия

Использование музыки в спектаклях Могучего многофункционально: мелодические характеристики формируют образы персонажей, музыкальные лейтмотивы создают атмосферу и эмоциональный строй; с помощью гротескного сопоставления известных музыкальных форм (ария, гимн, симфония) в рамках одного спектакля нередко создается контраст высокого и низкого. Музыка становится активным средством создания полифонической структуры сценического действия, согласующей фрагментированные события и образы в единую картину — в симфонию бытия. Структура сценического действия строится здесь именно по музыкальному принципу.

Наиболее показательными с точки зрения использования музыкализации как основного формообразующего компонента немusического спектакля можно назвать постановки «Иваны» (2007) и «Гроза» (2016). Необходимо подчеркнуть, что Могучий имел опыт работы в музыкальном театре, с успехом ставил оперы «Якоб Ленц» Вольфганга Рима (в Соборе святых Петра и Павла на Невском пр., 2001) и «Царскую невесту» Н. А. Римского-Корсакова (в Михайловском театре, 2014). Однако мы остановимся на спектаклях драматических или, точнее, как мы уже пояснили ранее, — постдраматических. Природа драматического спектакля вряд ли позволила бы режиссеру полностью подчинить структуру спектакля музыкальному ритму, а тексты интонировать буквально по нотам. Оперные спектакли Могучего связывает то, что в основе «сценария» (назовем его так) лежит музыкальная партитура, и каждый персонаж наделен своим характерным способом «пропевания» роли.

В «Иванах» Могучий расставил акценты в развитии сценического действия и сумел дать характеристики персонажам при помощи системы лейтмотивов (в работе над постановками А. Могучего активное участие принимает композитор А. Маноцков). Здесь особую значимость и эмоциональную глубину имели украинские песни в исполнении артиста Н. Мартона (Иван Иванович) и баллада в исполнении С. Смирновой (Баба Вообщее). Драматические доминанты действия были подчеркнуты партиями хора, инструментальными лейтмотивами, которые гротескно имитировали образы русского симфониз-

ма. Таким образом, применение свойств музыкально-звуковой партитуры способствовало очерчиванию основной сюжетной линии спектакля, которая на уровне драматического текста была размыта. Хор на протяжении всего действия выступал в роли комментатора событий, выполняя функцию, подобную той, что отводилась ему в древнегреческой трагедии или мистериальном действе, где хоровые части, являлись откликом на происходящее и представляемое.

В постановке «Грозы» общий, близкий фольклорному интонационный строй речи героев А. Н. Островского намеренно переходит в открытую вокализацию текста целого ряда ролей. Здесь нет хора, но есть особый персонаж, роль которого исполняет профессиональный оперный певец. Борис Григорьевич, то ли романтизированный воображением Катерины, то ли и вправду отличный от других, существует в оперной музыкальной эстетике. Трагический парадокс по замыслу режиссера заключается в том, что музыкальный язык, с помощью которого изъясняется герой, противоречит немusикальности его собственной натуры и жизни в целом. Именно это сочетание музыкального и немusикального создает острый гротескный колорит действия.

Музыка у Могучего, как следует из приведенных примеров, перестает играть служебную роль и становится смыслообразующим компонентом спектакля. Музыкальная образность связывает действие и является одновременно его содержанием. Таким образом, «музыкализацию» действия можно обозначить как вторую базовую компоненту, составляющую основу творческого метода режиссера.

Однако о «музыкализации», применительно к композициям А. Могучего, можно говорить и в более общем плане — с точки зрения построения действия по законам партитуры, в которой komponуются различные ряды сценической образности. Здесь можно сослаться на традицию Мейерхольда, который особо ценил и использовал музыкальный (в противоположность фабульному) принцип построения действия. Прием построения действия по музыкальному принципу отмечался критиками и исследователями уже в ранних работах А. Могучего. Но, говоря о спектакле «Между собакой и волком» (2005), театровед Дина Годер писала: «Именно в этой постановке, строившейся без ясного сюжета, как наплывающие картинки, стало видно, что Могучий сочиняет спектакль скорее по законам музыки, чем драмы, чередуя ритмические взлеты и падения, расставляя музыкальные акценты, рассыпая мир в хаос и снова собирая его в гармонию» [8, с.45]. Стоит обратить внимание на замечание Д. Годер о том, что постановка напоминала череду наплывающих картинок. Действительно, визуальная составляющая, в основе которой лежит использование визуальных медиа, — третий формообразующий компонент спектаклей режиссера.

Визуальные медиа

Говоря о визуальных медиа, мы подразумеваем не только и не столько разнообразие дигитальных форм, используемых в спектаклях А. Могучего, сколько принцип сопоставления образов культурного наследия с контекстом происходящего на сцене путем включения этих образов в ткань спектакля. Могучий демонстрирует репродукции картин, ставшие образцами живописной иконографии, цитирует кинофрагменты, использует и обыгрывает символы эпохи. Режиссер применяет принцип анимации живописных картин, использует прием гротескной имитации узнаваемых изобразительных сюжетов, перекладывая их на язык театра.

Многие спектакли Могучего не только воспроизводят известные изобразительные сюжеты с помощью различных медиа, но и сами по себе порой напоминают ожившие картины. По сути, он строит композицию своих спектаклей вокруг культурного мема, авторски его интерпретируя: иллюстрирует, обыгрывает, встраивает в сюжет или же, напротив, с его помощью предлагает новую сюжетную интерпретацию. Используя прием постмодернизма, Могучий, тем не менее, не имеет своей конечной целью деконструкцию смыслов. Он лишь проводит параллели между современностью и иконографическими образами мировой культуры, подчеркивая контраст между прозой, неоднородностью реальности и идеализированной возвышенностью легализованного образца высокой культуры. Прием использования культурного мема в качестве формообразующего элемента постановки ярко проявился в спектаклях «Между собакой и волком» (2005) и «Гроза» (2016).

В первом случае образная структура спектакля строилась вокруг картины П. Брейгеля «Охотники на снегу», во втором — за основу стилизованного сценического решения были взяты мотивы палехской миниатюры. Использованный в спектакле «Между собакой и волком» изобразительный первоисточник уже неоднократно цитировался в других художественных произведениях, в частности, в одном из фильмов любимого кинорежиссера Андрея Могучего — Андрея Тарковского. Та же самая картина была использована и в оформлении обложки одноименной повести Саши Соколова (издание 2001 года). Впрочем, «Охотники на снегу» — не единственная картина, воспроизводившаяся в спектакле. В самом начале действия на занавес проецировалась картина Яна ван Эйка «Чета Арнольфини», воспринимавшаяся как некий камертон человеческой гармонии, утраченной и более недоступной героям спектакля.

В «Грозе» предмет воспроизведения сам по себе является противоречивым художественным феноменом, отразившим эволюцию народной культуры. Палехские художники издревле были известны мастерством иконописи, но с приходом советского строя вынуждены были искать новые формы

и сюжеты для развития своей живописной традиции. В результате, на волне отказа от религиозного духа была создана палехская миниатюра как особое светское декоративное направление. В спектакле стиливой регистр лубочного, псевдодуховного искусства сформировал семантику действия, выявив и подчеркнув общее трагическое состояние героев.

Резюмируя сказанное, можно констатировать, что режиссуре Андрея Могучего в полной мере свойственны признаки постдраматической парадигмы с ее отказом от жесткой привязки действия к текстовой вербальной основе, линейной системе развертывания ролей, с опорой на внесюжетный принцип художественных связей, формирующих перформативную материю спектакля. Более того, режиссер творчески использует весь арсенал выразительных средств перформативного искусства, применение которых наиболее ярко преподносит его творческие идеи. Основу его творческого метода определяют три формообразующих компонента — пространство, музыка и медиа.

Уникальность творческого метода режиссера заключается в том, что работая в поле перформативных приемов, он с их помощью стремится образно интерпретировать драматическую природу человеческого существования. Моделируя те самые «состояния», он отображает внутренний конфликт героя во всей его экзистенциальной полноте. Конфликт может быть не осознаваем героем, но его влияние распространяется на все, что его окружает, преобразая внешний мир. Представляя мир через призму восприятия персонажа, чья фигура в панораме бытия нередко представлена достаточно условно и абстрактно, режиссер добивается сильнейшего эмоционального воздействия на зрителя. Этим приемом он добивается правды существования, отличной от правды, диктуемой законами драматического театра, но не противоречащей самой сути драматизма. Все три компонента образной системы А. Могучего являются воплощением театральности, с присущей последней аллегоричностью, условностью и обобщением. Таким образом, используя инструментарий перформативного искусства, режиссер остается в эстетическом поле театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Munby K.-J.* Introduction // *H.-T. Lehmann. Postdramatic Theatre.* L.; N.-Y.: Routlrdge, 2008. 214 p.
2. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 375 с.
3. *Давыдова М.* Культура ZERO. Очерки русской жизни и европейской сцены. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
4. *Lehmann H.-T.* Postdramatic Theatre. L.; N.-Y.: Routlrdge, 2008. 214 p.
5. *The continuum companion to 20th century theatre / C. Chambers, ed.* London, New

York: Continuum, 2002. 892 p.

6. *Голдберг Р.* Искусство перформанса от футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
7. Пришел ли действительно конец// Театр. 2008. № 31. С. 119–121.
8. *Годер Д.* Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 240 с.

REFERENCES

1. *Munby K.-J.* Introduction // *H.-T. Lehmann. Postdramatic Theatre.* L.; N.-Y.: Routlrdge, 2008. 214 p.
2. *Fisher-Lixte E`.* E`стетика перформативности. М.: Канон-плюс, 2015. 375 с.
3. *Davy`dova M.* Kul`tura ZERO. Ocherki russkoj zhizni i evropejskoj sceny`. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 328 с.
4. *Lehmann H.-T.* Postdramatic Theatre. L.; N.-Y.: Routlrdge, 2008. 214 p.
5. The continuum companion to 20th century theatre / C. Chambers, ed. London, New York: Continuum, 2002. 892 p.
6. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa ot futurizma do nashix dnei. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
7. Prishel li dejstvitel`no konec// Teatr. 2008. № 31. S. 119–121.
8. *Goder D.* Xudozhniki, vizionery`, cirkachi: Ocherki vizual`nogo teatra. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 240 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чепурова О. А. — независимый исследователь; olga.chepurova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Chepurova O. A. – independent researcher; olga.chepurova@gmail.com

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 (подписочный 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

№ 4 (69) 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 30.10.2020. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0699269

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15