



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



№ 5(70)
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
Васильева М. А. Памяти педагога	6

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Водзицкий М. Отчет о состоянии оцифровки и доступности материалов коллекции Н. Г. Сергеева в Гарварде (на английском языке)	12
Соколов-Каминский А. А. «Сильфида»: сценическая судьба спектакля	20
Федорченко О. А. Жозеф Мазилье в Петербурге (1851–1852): новые документы и факты.	36
Хасанова А. Н. Из истории создания и постановки балета «Заколдованный мальчик» З. Хабибуллина	46
Хазиева Д. З. Балет «Дон Жуан, или Пир с каменным гостем»: от замысла к воплощению	53

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

Грызунова О. В., Омельницкая В. В. Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия	63
--	----

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Уразымбетов Д. Д., Молдалим Т. Ж. Музыка Абая на уроке казахского танца: к опыту описания научно-творческого проекта	75
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Агишева Ю. И. Композитор Николас Мо: больше, чем неоромантик	94
Кром А. Е. «Слова без музыки»: американская история Филипа Гласса	110
Ряпосов А. Ю. «Игра в бога» как метасюжет экранных произведений М. А. Захарова . .	126
Тарасова О. И., Холондович М. А. Хореографическая интерпретация симфонической поэмы «Остров мертвых» С. В. Рахманинова	136
Хрущева Н. А. Метамодернизм и другие концепции культуры после постмодернизма в контексте музыковедения	146

Правила направления и опубликования научных статей	159
Порядок рецензирования научных статей	163
Редакционная политика журнала	164
Редакционная этика журнала	165
К сведению подписчиков	167

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3
<i>Vasilieva M. A.</i> In memoriam to the Teacher	6

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Wodzicki M.</i> A report on the state of digitalization and accessibility of materials of the Harvard N. G. Sergeyev Collection	12
<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> «La Sylphide»: The stage fate of the performance.	20
<i>Fedorchenko O. A.</i> Joseph Mazillier in St. Petersburg (1851 – 1852): New documents and facts	36
<i>Khasanova A. N.</i> «The Enchanted boy» by Z. Khabibullin: To the history the ballet's creation and production	46
<i>Khazieva D. Z.</i> Ballet «Don Juan, or The Feast with the Statue»: From conception to implementation	53

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Gryzunova O. V., Omelnitskaya V. V.</i> Choreographers' restoration and editing work as a means of preserving and updating the classical ballet heritage.	63
---	----

BALLET DANCER TRAINING

<i>Urazymbetov D. D., Moldalim T. Zh.</i> Abay's music at the Kazakh dance lesson: To the experience of description of scientific and creative project.	75
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Agisheva Y. I.</i> Nicholas Maw: more than a neo-romantic	94
<i>Krom A. E.</i> «Words without music»: The American story of Philip Glass.	110
<i>Ryaposov A. Yu.</i> «Playing God» as a meta-plot of the screen works of M. A. Zakharov	126
<i>Tarasova O. I., Kholondovich M. A.</i> Choreographic interpretation of S. V. Rachmaninov's symphony creativity	136
<i>Khrustcheva N. A.</i> The metamodernism and other conceptions of culture after-postmodernism in musicology.	146
Requirements for author's manuscripts.	159
Peer-review	163
Editorial policy	164
Ethics policy	165
To data of followers	167

УДК 372.8

ПАМЯТИ ПЕДАГОГА

*Васильева М. А.*¹

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

Данная статья посвящается Вере Сергеевне Костровицкой (1906–1979) — замечательному педагогу, выдающемуся методисту, книги которой составляют золотой фонд по методике классического танца. Ее «Школа классического танца» и «100 уроков классического танца» стали учебниками для всех хореографических школ. Человек, переживший войну и блокаду, сохранил себя как Личность, и об этом хочется вспомнить.

Ключевые слова: классический танец, методика преподавания классического танца, В. С. Костровицкая.

IN MEMORIAM TO THE TEACHER

*Vasilieva M. A.*¹

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

This article is dedicated to Vera Kostrovitskaya (1906–1979), who was a wonderful teacher, an outstanding training specialist, whose books make up the treasure trove of classical dance method. Her books «School of Classical Dance» and «100 lessons of Classical Dance» became manuals for all choreographic schools. A person who survived the war and the siege in Leningrad, preserved herself as a person, and it should be remembered.

Keywords: Classical Dance, Classical Dance Teaching Method, Vera Kostrovitskaya.

Вера Сергеевна Костровицкая. Ее имя широко известно в балетном мире, а ее книги «Школа классического танца» и «100 уроков классического танца» стали учебниками для всех хореографических школ России и других стран.

Известный итальянский танцовщик и педагог Риккардо Риккардо перевел на итальянский язык «Методику связующих движений» (“Temps lié”), и в 2018 году я имела честь представлять эту книгу во Флоренции во время традиционного Show Dance Event “Danzainfiera”.

Несколько лет тому назад мне довелось оказаться в Монте-Карло. Гуляя по этому обворожительному городу, я вдруг увидела на доме мемориальную доску: «Здесь жил Гийом Аполлинер Вильгельм Костровицкий».

Господи! Ведь наша Вера Сергеевна была в родстве с этим знаменитым поэтом, только в то время об этом не говорили. И на душе вдруг стало тепло, как будто я встретила близкого друга.

Вера Сергеевна родилась в 1906 году в дворянской семье. В Театральном училище училась в классе Н. Ф. Романовой, О. О. Преображенской и, конечно, — у А. Я. Вагановой, ассистентом которой она впоследствии стала.

Окончив Театральное училище, Вера Сергеевна была принята в Мариинский театр. В 1923 году Баланчин (Баланчивадзе) создал группу энтузиастов «Молодой балет». Вместе с А. Даниловой, В. Вайноненом, Л. Лавровским Костровицкая принимала участие в концертах, программа которых была составлена Баланчиным. Но, к сожалению, здоровье не позволило Вере Сергеевне продолжать исполнительскую карьеру, и она начала преподавать.

В 1939 году под руководством А. Я. Вагановой Вера Сергеевна закончила педагогическое отделение Государственного хореографического техникума, вела семинары, читала лекции по методике на педагогических курсах консерватории. «Острый ум и меткий глаз у Веры Сергеевны», — говорила о ней Ваганова [1, с. 26].

Всю блокаду Вера Сергеевна провела в Ленинграде. Участвовала во фронтовых бригадах, вместе с ребятами выступала в госпиталях: «240 концертов отплясали вперемежку с дежурствами в течение сентября, октября и ноября 1941 года» [2]. Совместно с педагогами Л. И. Ярмолович и А. П. Бажаевой в 1942 году она осуществила прием, набор детей в балетную студию Дворца пионеров.

Духовный облик Веры Сергеевны раскрывается на основе ее блокадного дневника. Честь, щепетильность и милосердие — эти три нравственных качества неразрывно связаны между собой. Вера Сергеевна не просто выжила в блокаду, она проявила высокое достоинство и безупречное благородство, ее поведение, по меркам того ужасного времени, можно обозначить понятием «героизм». Перед нами предстает облик изящной женщины, талантливого человека, неожиданно оказавшегося в экстремальной ситуации.

Однако там, где многие, даже сильные люди, теряли человеческий облик, Костровицкая сохранила себя как личность. Высокие нравственные эталоны, чувство собственного достоинства в первую очередь — именно они давали ей внутреннюю опору в тяжелые годы блокады.

Замечательный педагог, выдающийся методист Вера Сергеевна, к сожалению, мало известна как личность: сдержанная в выражении своих эмоций, не всеми любимая, подчас несправедливо оцененная своими коллегами... Не-

смотря на успешную деятельность преподавателя и опубликованные методические труды, являющиеся неотъемлемой частью классического балетного образования, ей доверили только два выпуска учащихся. Наш долг сохранить память о ней. Человек высокой культуры, Костровицкая одновременно и Личность с большой буквы.

Впервые мы увидели Веру Сергеевну, когда учились в 3-м классе у Е. П. Снетковой-Вечесловой. Шел урок, «3-й низ», печка. Вдруг открывается дверь, и в класс входят А. Я. Ваганова и В. С. Костровицкая. Стало очень страшно. Они посидели минут двадцать, затем Агриппина Яковлевна подождала меня, спросила, как зовут, и сказала: «Расти скорей! Возьму тебя к себе в класс». Но вскоре ее не стало, а мы через два года попали к Вере Сергеевне.

В класс вошла изящная, стройная женщина с большими голубыми глазами, от которых веяло сдержанностью и даже холодком. Дисциплина на уроке была «железная». Опоздать нельзя было ни на минуту. И даже если после очередной контрольной мы бежали на классику и пытались войти в зал за Верой Сергеевной, то со словами «Здесь не клуб!» дверь перед нами она закрывала. Но постепенно всё наладилось, и мы погрузились в учебный процесс постижения профессии.

Прошло столько лет, но до сих пор перед глазами стоит ее Показ. Длинные ноги с огромным подъемом, красивые руки, которые бережно и плавно переходят из одной позиции в другую, демонстрируя гармонию и одухотворенность. Всё было строго и академично. Вера Сергеевна не терпела красоты, псевдотанцевальности и называла это дурным вкусом.

К урокам она всегда тщательно готовилась: на рояле лежала тетрадь с записями продуманных комбинаций, каждая из которых преследовала определенную цель. Показывала на середине комбинации дважды. Первый раз — подробно просчитывая и объясняя каждое движение, второй — бегло (для памяти). Вера Сергеевна была очень музыкальна; любила композиторов-романтиков: Шопена, Грига, Сибелиуса. У нас был очень хороший концертмейстер М. Полтавцева, с которой Вера Сергеевна работала много лет. Мы знали, где заканчивалась первая музыкальная фраза, когда начинается вторая, или вообще комбинация составлялась на 1,5 музыкальной фразы. От нас четко требовалось исполнять каждую $1/4$, $1/8$ или $1/16$ долю такта, так как это тоже техника танца, которой мы владели.

Экзерсис у палки был нацелен на выработку силы ног и выносливости. Очень много времени Вера Сергеевна уделяла постановке корпуса, подтянутости бедер и особенно поясницы, которую она называла «балетной спиной».

Нас учили приемам, а не занимательным комбинациям. Мы знали, чем и как можно помочь себе правильно сделать то или иное движение, какие мышцы напрячь, а какие расслабить. Особенно хорошо нас научили пры-

гать, ловить ощущение толчка и мягкого приземления. Стучать было категорически нельзя; можно было вылететь из класса в предусмотрительно открытую дверь.

Самым большим наказанием было, когда тебе не делали замечаний. Это могло продолжаться несколько дней, а то и неделю. Вернуть, заслужить расположение педагога надо было необыкновенным старанием и вниманием.

Большое внимание уделялось маленьким и средним прыжкам. Считалось, что, владея этим разделом *allegro*, ты владеешь «школой». Много было за носок, и не только в конце урока, как это делают теперь, — а *entrechat-quatre, royale, entrechat-six* вставлялись во все комбинации *allegro*.

Большие прыжки мы долго учили «с места», с *coupé*, «с шага», а уже потом с *glissade, pas coupé* и с *chassé*. Это-то и вырабатывало толчок. Ощущение мышечного напряжения ног, подтянутости бедер и ягодичных мышц позволяет исполнить прыжок не только в высоту, но и в длину, устремляясь подтянутым корпусом за бросковой ногой.

«Пальцы» в выпускном классе мы делали три раза в неделю. Большое внимание уделялось точному попаданию на ногу за счет подтянутости бедер. Вера Сергеевна добивалась устойчивости на пальцах, вырабатывала апломб.

Что касается «верчения», то оно не было самоцелью (но учила она ему методически безупречно). Вера Сергеевна считала, что 32 *fouetté* — это трюк: «Если нужно будет, вы его сделаете». Важно было уметь выполнить 16 *fouetté* точно, на одном месте, выворотном, в хорошей классической форме.

В наше время техника, конечно, ушла вперед. Двойные туры, 32 *fouetté*, различные вращения по диагонали и по кругу стали нормой, но порой теряется форма вращения. Плохие руки, недостаточно выворотные ноги, нарушается классическая форма... И тогда хочется воскликнуть: «Не надо! Пусть будет один *tour* чисто, а не три кое-как».

Вера Сергеевна иногда соединяла маленькие прыжки с пальцевыми комбинациями; считала, что это очень полезно. Она часто давала нам отрывки из классических вариаций старинных балетов, полагая, что изучать наследие необходимо.

Большой радостью для меня была работа с Р. Нуриевым над *pas de deux* из 2-го акта балета «Жизель». Вера Сергеевна преклонялась перед О. Спесивцевой, фотография которой в роли Жизель висела у нее дома. Репетируя со мной, Вера Сергеевна старалась выявить и подчеркнуть мою индивидуальность, и удачно прошедший концерт принес большое удовлетворение от проделанной работы. Ведь это было счастье, что еще ученицей мне удалось прикоснуться к Жизели — мечте многих и многих балерин.

Вера Сергеевна была действительно незаурядным человеком. Она любила природу, тонко ее чувствовала и хорошо рисовала. У нее были прелестные на-

тюرمى; ее букеты полевых цветов так и стоят у меня перед глазами. Если на уроках Вера Сергеевна была очень строгой и даже жесткой, то вне класса она бывала и нежной, и заботливой.

Зная, что Люся Шарыпина, очень худенькая девочка, жила трудно, Вера Сергеевна приносила ей бутерброды, чтобы как-то поддержать. Хорошо помню, что когда я заболела, то открыв глаза, я увидела перед собой Веру Сергеевну, которая говорила мне: «Поправляйся, поправляйся, всё будет хорошо». Она могла даже извиниться перед ученицей, если понимала, что в своей строгости была неправа.

Я неоднократно бывала у Веры Сергеевны дома, и меня всегда поражали взаимоотношения между ней и ее матерью Надеждой Львовной (в прошлом тоже артисткой). Они были единым целым: «Мамочка — Верочка; Верочка — мамочка». То трудное послевоенное время, когда так мало было радости, каждая ягодка, каждая конфетка — всё делилось пополам. И это было так естественно, так органично для этих людей, переживших войну и блокаду и сохранивших себя как Личности.

Провожая Веру Сергеевну в последний путь, я дала себе слово, что буду продолжать ее дело по мере сил и способностей. Ведь она как бы благословила меня, придя на мой первый педагогический экзамен, написав мне накануне: «Я приду и буду защищать тебя».

Хотелось бы пожелать будущим педагогам и репетиторам читать и изучать книги. Они писались для вас! Ведь часто бывает, что новое — это хорошо забытое старое. Низкий поклон Вам, дорогие наши учителя, и благодарность за то, что Вы были.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Две жизни Вагановой // Нева. 1985. № 10. С. 26–76.
2. Костровицкая В. С. Воспоминания о блокаде // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–157. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 2.

REFERENCES

1. Krasovskaya V. M. Dve zhizni Vaganovoj // Neva. 1985. № 10. S. 26–76.
2. Kostroviczskaya V. S. Vospominaniya o blokade // CzGALI SPb. F. R–157. Op. 1. Ed. hr. 27. L. 2.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Васильева М. А. — проф., Заслуженный деятель искусств РФ;
avas7812@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasilieva M. A. — Prof., The Honored Art Worker of Russian Federation;
avas7812@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

ОТЧЕТ О СОСТОЯНИИ ОЦИФРОВКИ И ДОСТУПНОСТИ МАТЕРИАЛОВ КОЛЛЕКЦИИ Н. Г. СЕРГЕЕВА В ГАРВАРДЕ (на английском языке)

*Водзицкий М.*¹

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

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

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

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

*Wodzicki M.*¹

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

The article is a report on the current state of the digitalization and accessibility of materials of the N. G. Sergeyev collection at Harvard Library. The number of accessible units, what percentage they form of the total, the page count of

the accessible units, and of the total, are given for the main body of the collection, (MS Thr 245), and for several categories of the materials, like choreographic notations, piano reductions, répétiteurs, orchestral scores. The dynamics of the process is determined and some worrying characteristics are noted. The factors preventing the ballet community from gaining information about the actual state and progress of the digitalization of the Collection are named.

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

Introduction

At Harvard Library today there are two groups of documents associated with the former principal régisseur of the Imperial Theaters in Saint-Petersburg, N. G. Sergeyev¹. The first one, received in February 1967, is divided between call numbers MS Thr 186 and MS Thr 187. Call number MS Thr 186, containing exclusively materials related to «Swan Lake», consists of 14 units. Call number MS Thr 187, containing exclusively materials related to «Don Quixotte», counts 2 units.

The second group of documents, received in November 1969, was assigned a single call number MS Thr 245. It is divided into 290 units and contains material on at least 37 ballets and 29 opera divertissements. A third of those 290 units contains choreographic notations.² Included are also ground plans, mise-en-scène, mime, synopses, printed programs, piano reductions, répétiteurs, full and orchestral parts scores, handwritten and printed. Finally, a certain number of costume and set designs, photographs, and a photo album. The units are numbered from 1 to 287. In the Accession Record *69M-85, unit 206 is listed as “omitted from series” while four additional units are inserted into the sequence. This explains the discrepancy. For short, I will be referring to this massive collection of documents, MS Thr 245, as *the Collection*.

For the community of ballet scholars, choreographers, students, the Collection represents enormous interest. For the majority of them visiting Boston and studying the materials in situ is out of question, digitalization is therefore the only route to make the Collection accessible.

Today, the digitalization process at Harvard Library is handled centrally. The materials after having been photocopied are added to the so called *Digital Reposi-*

¹ A substantial portion of these documents, and all the most important ones, were taken away from Petrograd when N. G. Sergeyev was leaving Russia in 1918.

² Stepanov's system of choreographic notation, developed at the end of the 19th Century by the artist of Mariinsky Theater, Vladimir Stepanov (1866–1896), was used to record whole ballets as well as ballet numbers.

tory. The digitized images at the Repository are then linked to the online catalog of the Collection, the latter being the only “public” entry point to the images. If the responsible staff member fails to carry out this step, or if she removes or hides the links to the digitized images, the latter are not accessible to the outside world. The online patrons, in most cases, will not even know that the material in question has been digitized. The material is accessible exclusively to a narrow circle of those who were given the URL address of the digitized images. The described mechanism resulting in digitized materials being withheld from open access and available only to the “narrow circle”, indeed occurred.

To sum up, the online catalog of the Collection is the place where the online patron can find out which materials have been digitized and get access to them. The catalog home page of the Collection [1] shows in one of the tabs the current number of digitized materials. As of May 12, the number given was 74. The reader must bear in mind that this is not the number of digitized units but the number of rather arbitrarily assigned, so called, “digital objects”. The home page of the Collection fails to warn the patron about this important distinction. Many of those 74 separate “digital materials” point to the same sequence of digital images. The only difference being the image selected as the preview starting point.

Earlier, when the digitalization process was handled by the branch of Harvard Library where the Collection is stored, it was possible for the digitized material not to be added to Digital Repository at all.

Below, the term “*accessible*” will be used in the sense that the corresponding material has been digitized and the link to the digital images is provided by the online catalog of the Collection.

Materials of the collection by category

The digitalization of the branch of Houghton Library materials where the Collection is stored began in 2005. Fifteen years later, in spite of tremendous interest in the ballet community worldwide, only 53 units, out of the total 290 are accessible. This makes 18.3 % of the total.

The article reflects the data as they were on May 12, 2020. Two days after the online publication of the preliminary version of this report [2], one previously inaccessible unit, MS Thr 245 (45), was made “accessible”, more than a year after it was added to Digital Repository. Simultaneously, the direct link to the digital images of another previously inaccessible unit, MS Thr 245 (268), was communicated in the Internet [3], a year and a half after that unit was added to the Digital Repository.

Certain units of the Collection contain material of more than one category. They may, for example, contain Stepanov choreographic notations and a violin répétiteur, or a violin répétiteur and a piano reduction. One is advised to keep this in mind

when looking at the numbers given below.

Out of the total of 290 units:

98 contain choreographic notations

28 accessible = 28.6 % of the total

45 contain piano reductions

8 accessible = 17.8 %

21 contain répétiteurs

5 accessible = 23.8 %

92 contain orchestral scores

12 accessible = 13.0 %

The page count of the materials of the collection

I was able to determine the page count for 272 units. I have no information on the page count of 18 units. One is advised to keep in mind that the grand totals and the percentages are based on those 272 units for which I was able to determine their page count.

The page count for 272 units:

22357 the grand total

983 accessible = 35.7 % of the total

Note that 18.3% of units contribute 35.7% of the total number of pages. This is due to the fact that certain units, namely the orchestral parts scores, can be huge. Two units alone, MS Thr (31) and MS Thr 245 (32), contribute a staggering number of 3566 pages (!) This amounts to 45% of the total number of accessible pages. Each of these two units provides orchestral parts scores for «Paquita». If you remove such disproportionate orchestral score units from the count of accessible pages, the percentages drop dramatically.

The page count by category

Below, for each category, I provide the total page count for the units containing material of that category.

4407 choreographic notations

1758 accessible = 9.9 %

2358 piano reductions

814 accessible = 34.5 %

1929 répétiteurs

1129 accessible = 58.5 %

14658 orchestral scores

4855 accessible = 33.1 %

Comment. I have no information regarding the page count of at least 2 répétiteurs. If I had that information, the percentage of accessible pages in the répétiteur category would be likely much lower.

Materials of the collection for select works

Here, I provide data for a few select ballets whose stage reconstructions have been in the public spotlight. For each ballet, I take into account all units that contain material related to that work.

“Giselle”

12 units

2 accessible

1938 pages total

131 accessible = 6.8 %

Comment. Only 14 pages of notations are accessible. I have no page count information for 2 units.

“Sleeping Beauty”

12 units

2 accessible

808 pages

218 accessible = 27.0 %

Comment. I have no page count information for 1 unit.

“La Bayadère”

13 units

1 accessible

1331 pages

314 accessible = 23.6 %

Comment. The only accessible unit for «La Bayadère» is the microfilm of a violin répétiteur. No notations accessible. The data includes the «Rêve du Radjah» materials.

The dynamics of the process of making. The materials accessible

The online catalog of the Collection provides not a hint about when a given unit has been digitized, when it was added to Digital Repository or, most importantly, when it was made accessible to online patrons. It does not provide any information about recent additions, does not give the total page count, nor does provide the page count for each unit of the Collection. The task of determining the actual page count of the non-accessible units is too difficult to be expected that it can be solved by a patron.

I consider these multiple failings to be the key factors why the ballet community for years has had only the dimmest idea about the actual state and progress of the digitalization of the Collection. If it had, I have absolutely no doubt that questions about the erratic aspects of the digitalization process and making the digitized materials accessible, would have been put forward years ago.

As it is, 36 out of 53 currently accessible units belong to a single, initial, block of digitalizations. The first 6 units of that block became accessible in the second half of 2009 and certainly not later than the beginning of 2010. These 6 units relate to the work of Yuri Burlaka at the time when he was directing the ballet troupe of Bolshoi, more precisely, to his production of «Esmeralda» (December 2009). As many as 31 units of the initial block of digitalizations were accessible by 2012-13.

To the initial block of digitalizations we owe:

18 out of 28 accessible units containing notations

6 out of 8 accessible units containing piano reductions

4 out of 5 accessible units containing répétiteurs

10 out of 12 accessible units containing orchestral scores

In terms of the page count, the initial block contributed:

6665 out of 7983 accessible pages = 83.5 %

5902 were accessible by 2012-13 = 73.9 %

Over the last 7 years only 22 units became accessible. They make 9.3 % of the total page count of the Collection. Of these 22 units, 9 belong to a single digitalization order related to a planned production of “Koniok-Gorbunok”.

Unless Harvard Library initiates the digitalization itself, it is up to an external patron to order it. As far as I know, all accessible materials of the Collection were digitized in response to such an external order. The Standard Order is at the cost of 1 US dollar per page and is accompanied by certain conditions that the ordering party must accept. One of those conditions is that the ordering party pays for a digitalization of the complete document, even if it needs a few pages. For the whole range of units this makes the order costly. Another condition — the ordered material will become accessible online to all. If for whatever reasons the ordering

party does not want the materials to be accessible to others there is a special order route. That will cost the ordering party at least 8-15 times more per page, however.

Copying the Collection materials began in 1997-98. Digitalization at the branch of Harvard Library where the Collection is stored began in 2005. The earliest accessible materials, however, are from the end of 2009. Were none of the materials of the Collection digitized during four previous years? If they were, why none of them are accessible?

The results of this report raise several issues:

1) Were none of the materials digitized on the orders of the well known ballet reconstructionist S. G. Vikharev and his associates? If there were, why they are not accessible?

2) Why not all the materials of the Collection that are digitized by a standard order, become accessible?

3) What is the reason that the majority of the materials necessary for the productions of «Sleeping Beauty», «La Bayadère», «Giselle» — by A. O. Ratmanský, the choreographer who has been very active using documents from the N. G. Sergeyev Harvard Collection — are not accessible? We are talking about thousands of pages and dozens of units.

ACKNOWLEDGMENTS

A number of individuals provided information that helped me in my investigation: my thanks are due especially to those ballet professionals and scholars who have been monitoring the Collection from the beginning, to those who have been contributing with their own orders, and those who shared with me the vital data on the digitalization orders and their chronology. Also members of the Harvard Library personnel assisted me in obtaining certain data like, e.g., the page count of inaccessible units.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

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

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

«СИЛЬФИДА»: СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА СПЕКТАКЛЯ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена истории постановок балета Филиппа Тальони «Сильфида», в котором танец предстает обладателем собственного хореографического языка. Хореограф создал спектакль для своей талантливой дочери Марии Тальони, чье творчество является одной из важных страниц истории балета. В статье не только детально воспроизводится история создания балета хореографом Филиппом Тальони и композитором Жаном Мадлен Шнейцхоффером, но также прослеживаются дальнейшие постановки, определившие судьбу этого балета. Автор приходит к выводу, что создание балета «Сильфида» стало поворотным моментом в истории балета.

Ключевые слова: балет «Сильфида», Филипп Тальони, Мария Тальони, Жан Мадлен Шнейцхоффер, балетные постановки, балетный театр.

«LA SYLPHIDE»: THE STAGE FATE OF THE PERFORMANCE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is devoted to the history of performances of Philippe Taglioni's ballet «La Sylphide» which became a turning point in the history of ballet theater. In the ballet «La Sylphide» the dance appears as the owner of its own choreographic language. After staging this ballet, its development of ballet follows an open path. The choreographer created a performance for his talented daughter Maria Taglioni, whose work is one of the important pages in the history of ballet. The article reproduces in detail the detailed history of the creation by the choreographer Philippe Taglioni and the composer Jean Madeleine Schneitzhoffer, and also traces further productions that determined the fate of this ballet. Findings from the author's research support the assertion that the creation of the ballet «La Sylphide» was a turning point in the history of ballet.

Keywords: ballet «La Sylphide», Philippe Taglioni, Maria Taglioni, Jean Madeleine Schneitzhoffer, ballet performances, ballet theater.

Балет Филиппа Тальони «Сильфида» стал поворотным событием в истории балетного театра. Танец тут окончательно обрел дар речи, стал изъясняться на собственном языке. Отныне развитие балета пойдет по открытому пути, завоеывая всё новые дали в манящих просторах танца. Хореограф сочинил спектакль для своей талантливой дочери Марии Тальони, успевшей заинтриговать избалованную парижскую публику и добиться к тому же неслыханного гонорара. Премьера состоялась на сцене Grand Opera 12 марта 1832 года. Триумфальный успех превратил героиню вечера в легендарную личность. Мария Тальони идеально воплотила сам дух романтизма. А в итоге стала символом балетного искусства вообще.

Замысел спектакля создавался в тесном общении отца и дочери Тальони с известным тенором Адольфом. Нурри. Их творческие пути пересеклись в опере-балете «Бог и баядерка» (1830). Союз закрепился следующей премьерой, оперой «Роберт-дьявол» (1831). Ставил оба спектакля Филипп Тальони. Балерина и певец исполняли центральные партии. Нурри, в роли сценариста, угадал особенности вполне расцветшего дарования двадцативосьмилетней танцовщицы, десятый год выступавшей на сцене. Ее неяркий танец лучился чистотой и был лишен чувственного обаяния. Пленяли мягкость, воздушность, поэтическая возвышенность пластики. Это ломало предшествующую сценическую традицию, культ обольстительной женственности и плотского соблазна.

Музыку написал Жан Мадлен Шнейцхоффер, опытный композитор, участвовавший в создании нескольких спектаклей *Grand Opera*. Оформление выполнили художники Пьер-Люк-Шарль Сисери (декорации) и Эжен-Луи Лами (костюмы). Партнером Марии Тальони выступил Жан Мазилье (он добьется известности в будущем и как хореограф балетами «Пахита» и «Корсар»).

В России с «Сильфидой» познакомились вскоре: в петербургском Большом театре спектакль поставил Антуан Титюс (1835), в московском — Фелицата Виржиния Гюльень-Сор (1837). Обе версии восходили к оригиналу Ф. Тальони. А в 1837 году россияне смогли увидеть создательницу образа Марию Тальони в коронной партии.

Фантастический успех спектакля привлекал многих хореографов, на свой лад излагавших находки удачливых коллег. Среди них капризная театральная фортуна выделила одного — Августа Бурнонвиля. Ему выпала честь сохранить «Сильфиду» для будущего.

Датский танцовщик и хореограф увидел нашумевший спектакль в 1834 году. Он в очередной раз навестил Париж и познакомился там с последними новинками Grand Opera. Чутье художника помогло в полной мере оценить достоинства увиденного. Соблазн осуществить дома, в родном Ко-

пенгагене поразивший воображение спектакль был слишком велик.

К тому времени А. Бурнонвиль исполнял обязанности первого танцовщика и балетмейстера Королевского датского балета. Средства, отпускавшиеся двором на балет, были весьма скромны. Приходилось экономить. Оплатить услуги парижского композитора оказалось не по карману. Музыку заказали начинающему местному юнцу, двадцатилетнему Герману Северину фон Левенскольду. Тот не был знаком с оригиналом. Тем не менее сходство в структуре двух постановок явственно проступало. Существовали и мелодические переключки. Полагают, Бурнонвиль мог напевать композитору запомнившиеся мелодии, направляя фантазию новичка в нужное русло.

Бурнонвиль изложил хореографию парижского оригинала по-своему. Целиком запомнить и через два года воспроизвести увиденное он вряд ли мог. Хореограф схватил главное: новизну предложенных авторами ходов. Ориентируясь на собственный вкус и возможности труппы, хореограф усилил достоверность сельского колорита в первом акте, с удовольствием погружаясь в своеобразие шотландского быта. Пантомимную роль Джеймса он украсил виртуозным танцем, рассчитанным на собственные возможности. Бурнонвиль стал первым исполнителем этой роли в датском спектакле. Партнершей выступила его юная ученица, семнадцатилетняя Люсиль Гран. Она сопровождала учителя в парижской поездке и вместе с ним присутствовала на «Сильфиде» Мариинского театра.

Премьера на сцене Датского королевского театра состоялась 28 ноября 1836 года и имела выдающийся успех. Спектакль помог стремительному взлету Л. Гран, ставшей одной из самых известных балерин эпохи романтизма.

Парижская версия балета дольше сохранялась на чужих сценах. После трагической гибели в 1863 году Эммы Ливри, получившей смертельные ожоги в ходе спектакля (театр освещался тогда газовыми рожками), «Сильфида» исчезла из репертуара Grand Opera. В конце XIX века она продолжала жить на сцене Мариинского театра в редакции Мариуса Петипа. Французский оригинал в последний раз возобновил в 1926 году Василий Тихомиров: в московском Большом театре давали второй акт балета. Позднее современный французский балетмейстер Пьер Лакотт попытался реконструировать забытую хореографию, а на деле создал собственный парафраз на известную тему, обнаружив вкус к стилизации и тактичным подновлениям (1972).

Спектакль датчанина А. Бурнонвиля сохранялся тщательно, из репертуара не исчезал. Именно эту версию предлагает современный балетный театр как наиболее достоверную. И не случайно: тут сохранены основные находки утраченной парижской постановки Ф. Тальони. По хореографии Бурнонвиля мы ныне судим об оригинале.

В России познакомились с датским спектаклем во время гастролей Коро-

левского балета в 1973 году. В 1975 году датская танцовщица и балетмейстер Эльза Марианна фон Розен перенесла спектакль Бурнонвиля на сцену Малого оперного театра. Затем интерес к этой постановке проявили другие крупные балетные коллективы. Ее пожелали иметь в репертуаре Мариинский (1981) и Большой (1994) театры, Театр имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1986) и ряд других. Обращение ведущих балетных трупп к «Сильфиде» в итоге сместило акценты спектакля: ушли камерность, доверительность интонаций; их заслонили парадная помпезность и холодноватый гигантизм. Нынешняя постановка возвращает «Сильфиду» к истокам, восстанавливает первоначальный дух трогательного наива и пронзительной душевной чистоты.

Композитор Герман Северин фон Левенскольд (1815–1870)

Имя композитора увековечено «Сильфидой» — первым театральным произведением автора. Именно в качестве создателя балетной партитуры он известен широкой публике. Остальное его творчество, инструментальное в том числе, доступно лишь специалистам.

Левенскольд родился 30 июля 1815 года в Норвегии, в городе Гольденсйернверке, в состоятельной семье. Отец, дворянин, имевший титул барона, владел металлургическими заводами. Жизнь перестраивалась на буржуазный лад, промышленность бурно развивалась; приходилось с этим считаться. Отцу вполне хватало здравого смысла и предприимчивости, чтобы идти в ногу со временем. История Европы, тем не менее, вносила в родительские планы свои коррективы. Поражение Наполеона привело к перекройке границ. Норвегия вошла в состав Швеции. Поговаривали об отмене дворянских привилегий.

Отец будущего композитора и тут проявил здравый смысл, решив резко повернуть судьбу семьи. Было решено перебраться в Северную Зеландию, подальше от опасных политических бурь и непредсказуемых событий. Однако оставленная ими Европа по-прежнему влекла. Потому подраставшего сына отправили получать образование в Копенгаген.

Левенскольда готовили к военной карьере. Такова была традиция семьи. Однако музыка давно влекла мечтательного юношу, постепенно занимая всё большее место в его жизни. Северянин проявил упорство в отстаивании права на собственный выбор профессии. Занимался у лучших педагогов, причисленных позднее к классикам датской музыки. Наставники отмечали успехи целеустремленного воспитанника, поддерживали его намерение посвятить себя музыке. Родителям пришлось смириться с выбором сына.

Счастливое стечение обстоятельств сделало Левенскольда участником готовившейся премьеры датской «Сильфиды». Новичок в музыке, писав-

ший пока лишь первые инструментальные пробы, обладал, по рекомендации менторов, определенными способностями. Он готов был работать в тесном контакте с хореографом, подчинялся любому пожеланию Бурнонвиля, скрупулезно придерживался предложенного ему плана, не артачился, не мешал, собственной инициативой не ломал планов. И в отношении гонорара проявлял умеренный аппетит. Словом, идеально подходил постановщику.

Созданная Левенскольдом музыка обладала несомненными достоинствами. Она была бесхитростна и мелодична, вполне отвечала действию. Автор обнаружил обстоятельное знакомство с музыкой своего времени, предназначенной для театра, и владение приемами драматургии и оркестровки. Контраст двух миров — реального, с приметами сельского быта, и идеального, возвышенного, связанного с миром прекрасного и природы, — также удался композитору.

Успех «Сильфиды» окрылил дебютанта. В дальнейшем он не раз обращался к музыкальному театру. Некоторые его сочинения были поставлены на сцене. Ни одно не сравнилось по успеху с первенцем.

В 1851 году Левенскольд был назначен придворным органистом дворцовой церкви в Кристиансбурге. Это косвенно подтверждало признание его заслуг. Некоторые произведения композитора для оркестра и особенно фортепьянные сочинения вызвали сочувственные отзывы Р. Шумана.

Скончался Левенскольд в возрасте пятидесяти пяти лет 5 декабря 1870 года в Копенгагене.

Хореограф Август Бурнонвиль (1805–1879)

Крупнейший датский хореограф Август Бурнонвиль имел французские корни. Его предки в нескольких поколениях были музыкантами: сочиняли музыку, исполняли ее, служили органистами. Дед управлял театром в Лионе, своем родном городе, был женат на известной актрисе. Антреприза прогорела, семья распалась. Дети остались с матерью. По традиции их ждала актерская карьера. Так оно и случилось. Мать получила ангажемент в Вене. Там ее мальчики начали всерьез заниматься танцем. Они усваивали представления о балете, которые складывались под влиянием такого крупнейшего авторитета как Жан-Жорж Новерр.

Отец Августа, Антуан, получил, таким образом, классицистскую подготовку. Юноша был на редкость хорош собой, привлекал открытым нравом, слыл повесой. Он обладал многими способностями: и к танцу, и к музыке, и к пению. Бродячая жизнь актера, частая смена мест его не тяготили. Он кочевал по Европе в поисках пристанища, танцевал то в одном городе, то в другом. Задержался в Париже. Выступал вместе со знаменитостями: Пьером Гарделем, младшим Вестрисом. И легко сменил грезы о парижском успехе на нечто

более осязаемое: размеренный достаток да прочное положение первого танцовщика в Шведском королевском балете. В Стокгольме Антуан прослужил десять лет, неизменно пользуясь благосклонностью короля Густава III. Убийство монарха застало танцовщика в Копенгагене. Тут он и решил обосноваться заново: возглавил в конце концов балетную труппу и был ее премьером. После смерти первой жены выбрал в спутницы жизни шведку Ловизу Сандберг. Она-то и подарила стареющему сорокапятилетнему танцовщику сына, которому было суждено прославить род Бурнонвилей.

Август родился 21 августа 1805 года в Копенгагене. Будущее его было предопределено — танцевальная карьера. И уже в восьмилетнем возрасте состоялось его первое выступление на балетной сцене. То было венгерское соло в бенефисном спектакле; оно заслужило аплодисменты.

Поначалу отец сам занимался с Августом танцем. Однако понимал, что законодателем мод в балете в те времена продолжал оставаться Париж. Туда и направился с сыном. Здесь он тоже прежде занимался и танцевал. Его знакомство со «звездами» и влиятельными людьми открывало многие двери сыну. И Август попадал к лучшим педагогам того времени: сначала к Кулону, в классе которого встретил ученицей Марию Тальони, в следующий приезд — к самому Вестрису. Тут познакомился с Жюлем Перро, также бравшим уроки у прославленного маэстро. Ученик был прилежен, трудолюбив, разумен. Не обладая броской внешностью отца, он превосходил того рассудительностью и расчетом: прилежно записывал танцевальные уроки Вестриса, понимал в бухгалтерских счетах, помогал вести дела отцу, у которого деньги мигом растворялись как дым.

Успехи Августа в танце были достаточны, чтобы рассчитывать на заметную карьеру. Однако рядом с ним занимались обладатели более крупных дарований. Наш герой способностями к танцу явно обладал, но отпущено всего ему было в меру. Пожалуй, музыкальностью превосходил других. Некоторое время Август потанцевал в Grand Opera, гастролировал с прославленной труппой в Лондоне, испытал страстное увлечение, выходившее за рамки его благонравной натуры. В итоге благонравие взяло верх, и он отправился на родину, понимая, что именно там ему обеспечено будущее.

В 1829 году Август Бурнонвиль принял пост главного балетмейстера Датского королевского балета. Одновременно он исполнял обязанности первого танцовщика и давал уроки. Ставить начал с ходу, проявив неожиданную профессиональную хватку. Всего девятнадцать дней понадобилось новому руководителю, чтобы состряпать свой первый балет. Труппа была запущенной и слабой. Приходилось много сил тратить на то, чтобы поднять исполнительскую культуру артистов, занятых больше домашним благополучием, чем сценой. Постепенно Августу Бурнонвилю удалось ситуацию переломить.

В итоге за несколько лет датская труппа приблизилась по исполнительскому уровню к лучшим европейским театрам.

Артистическую карьеру Бурнонвиль-младший оставил в сорок три года. Выполнил данное себе в юности обещание: не повторить ошибку отца, затянувшего расставание со сценой. Тот купался в лучах бывшего признания, рассчитывал на неотразимость и шарм, но шесть десятилетий прожитой жизни неизбежно на его танцах сказывались.

Август продолжал балетмейстерскую и педагогическую деятельность до 1877 года, оставив ее за два года до смерти. Почти полвека он возглавлял датский балет и по праву считается создателем национальной школы и стиля. Тут рационально соединились достижения французской и итальянской школ. Результат обрел сочно выраженную национальную окраску. Сказалось влияние всей датской культуры того времени, переживавшей пору расцвета. Бурнонвиль хорошо знал датскую поэзию и литературу, охотно черпал оттуда сюжеты; высоко ценил достижения национального изобразительного искусства и музыки. По сути, он сыграл для датского балета ту же роль, что Мариус Петипа — для балета русского.

К моменту работы над «Сильфидой» Бурнонвиль имел изрядный постановочный опыт. Целеустремленность, добросовестность усилий привели к результату: в 1835 году состоялась премьера его балета «Вальдемар», признанного значительной удачей хореографа. Эпизоды датской истории вдохновили постановщика. Основой либретто стали национальная поэзия и проза.

Бурнонвиль сочинил более пятидесяти балетов. Некоторые из них долго сохранялись в репертуаре датских и шведских театров, составляя ядро национального классического наследия.

Среди его многочисленных талантливых учеников выделяются Люсиль Гран и Христиан Иогансон. Последний много сделал для упрочения славы русского балета. Христиан Петрович Иогансон оказался великолепным педагогом; у него учились Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Тамара Карсавина и другие крупнейшие балерины.

Люсиль Гран (1819–1907)

Встреча Люсиль Гран и Августа Бурнонвиля произошла в 1829 году, когда вернувшемуся из затянувшихся зарубежных «университетов» танцовщику вручили школу и труппу. Хорошенькая девочка, смышленная, схватывавшая всё на лету, привлекла внимание новоявленного руководителя. Он выделил ее из остальных, взял под опеку. И в течение семи лет скрупулезно и заинтересованно курировал ее восхождение к вершинам танца. Он не был в том бескорыстен: труппе нужна была первоклассная балерина.

Люсиль Гран родилась 30 июня 1819 года в Копенгагене в семье, имевшей

определенный достаток. Отец, офицер, служил в таможне. Жалованье позволило ему нанять для дочери учительницу танцев. Занятия поначалу шли дома. Девочка проявляла изрядное усердие, новым увлечением была поглощена. В итоге решили отдать ее в балетную школу. Это стало уступкой отца любимице. Балетом занимались в основном дети простолюдинов; с таким соседством пришлось мириться.

Бурнонвиль воспитывал понятливую способную ученицу в правилах новейшего романтического балета, явленного талантом Марии Тальони. Париж по-прежнему влек его как балетная столица мира. Тут стоило выверять свой вкус и ориентиры в танце, чтобы не стать старомодным, идти в ногу с быстро развивавшейся исполнительской техникой. Август испросил королевскую субсидию на парижскую поездку, взял с собой, кроме жены, и пятнадцатилетнюю ученицу. Тогда-то и произошло знаменательное знакомство провинциалов со столичной «Сильфидой». Судя по позднейшим воспоминаниям, Люсиль осталась поездкой не удовлетворена. Еще бы! Она мечтала заниматься в Grand Opera вместе со знаменитостями, иметь дебют на этой сцене, а приходилось довольствоваться поднадоевшим педантизмом уроков у своего постоянного учителя. Интересы педагога и ученицы не совпадали: один растил датскую знаменитость, другая мечтала стать знаменитостью мировой.

Конфликт зрел, чтобы в будущем взорвать этот союз. А пока Люсиль Гран, вернувшись домой, получала одну ведущую роль за другой. Значительной победой стало выступление в «Вальдемаре» в роли Астрид. Потом — оглушительный успех в «Сильфиде». Заговорили о рождении нового крупного дарования. Дарование же тяготилось неусыпной опекой благодетеля, искало повода для ссоры.

Ее влек Париж. Она вырвалась туда в 1837 году; через год вояж повторился. Успех поначалу был умеренным. Но приглашение занять место первой танцовщицы в Grand Opera она все же получила. Воспользовалась им не сразу — тянула, сопоставляла выгоды и утраты.

Дома ее уже признали национальной гордостью. Знаменитый датский скульптор Бертель Торвальдсен готов был лепить ее. Всемирно известный сказочник Христиан Андерсен посвятил ей стихи. Офицеры устраивали шумные дебоши, поддерживая любимицу в борьбе с наставником. Умеряло охоту к перемене мест опасное соперничество. На сцене *Grand Opera* разворачивалась нешуточная борьба двух великих балерин — Марии Тальони и Фанни Эльслер. Состязаться с ними начинающей провинциалке было непросто.

23 февраля 1839 года Гран последний раз станцевала на взрастившей ее сцене, испросила разрешение на очередную отлучку и снова устремилась в Париж. Там наконец-то обстоятельства стали складываться в ее пользу: Тальони отбыла в очередной раз в Петербург, Эльслер нравилось покорять

Лондон. Пришло время брать парижского зрителя штурмом.

Люсиль Гран заменила заболевшую Эльслер в «Сильфиде» 6 ноября 1839 года. Тут-то и обнаружились достоинства ее особого стиля, восходившего к опыту Тальони, но не повторявшего оригинал целиком. То были достоинства, принадлежавшие не ей одной. Ваятелем их был Бурнонвиль.

И все же Гран повторяла тут чужой репертуар, не получив в Grand Opera ни одной настоящей премьеры сочиненного специально для нее спектакля. Не потому ли привкус вторичности сопровождает эту танцовщицу в нашем восприятии и поныне?

Соперницы, исключая Эльслер, собрались в «Па де катре», сочиненном Ж.-Ж. Перро для лондонского представления в 1845 году. Великие романтические танцовщицы Карлотта Гризи, Фанни Черрито, Люсиль Гран соединились в одном номере с Марией Тальони, уступая ей первенство. Чтобы потом в полном блеске выявить особенности своего таланта в эффектной вариации.

Сценическое действие. Находки и открытия

Рождение техники классического танца в современном понимании принято связывать как раз с романтическим балетом 1830–1840-х годов. Один из аргументов тут — танец на пальцах, изобретение которого обычно приписывают Марии Тальони. И действительно, благодаря прежде всего ее Сильфиде такой танец стал неременной принадлежностью искусства балета. Но ведь в народной культуре прием танца на пальцах применялся и раньше. Достаточно вспомнить известные всем пляски кавказцев: там издавна гарцеванием на подогнутых пальцах бравировали мужчины. Историки называют и другие, более ранние случаи подъема на кончики пальцев, чтобы передать переполняющее душу чувство. Некоторые эрудиты отсылают даже к античности, полагая, что подобное, похоже, встречалось и там.

И, тем не менее, приоритет Марии Тальони несомненен, а спор о хронологическом первенстве ни при чем. Открытием великой танцовщицы и ее отца, хореографа Филиппа Тальони, стал фантастический образ летучей, изменчивой, ускользающей мечты. Танцевальный прием безусильного отрыва от земли, устремления в воздух обрел метафорический смысл. Техника танца помогла воплотить поэтическое начало: полетность стала метафорой возвышенного, выразила особый строй души, противостоящей натиску заземленного, обыденного.

Героиня «Сильфиды» появлялась в спектакле как плод поэтического воображения Джеймса. Тот дремал в кресле; шаловливая посланница иных миров, далеких от душевной замкнутости отлаженного благополучия, увлекала юношу в свои игры. Незнакомка замирала на мгновение, застыв в летящей позе арабеска на пальцах, но статика тут же взрывалась озорным танцем. Детская

беззаботность соседствовала с минутной печалью. Тень грусти вскоре растворялась в ребячестве и озорстве. Эмоциональные состояния менялись, словно колыхались блики света, образуя мерцание причудливых красок. Сияние теплых и холодных тонов завораживало, манило непредсказуемостью, обещало неведомое. Краски танца лучились, как переливы серебристых тонов жемчуга, украшавшего сказочную фею с трепещущими крылышками в облаке невесомого газового наряда.

Эта фея была словно соткана из света и воздуха: воздушная стихия принадлежала ей, героиня органично и естественно там жила. Техника танца на пальцах только рождалась: замирания в позах, плавные подъемы невесомых ног соседствовали с взлетом и парением в воздухе. Джеймс увлекался этим миражом красок, богатством оттенков, прихотливой сменой разнообразных эмоций. Близость его помолвки со вполне реальной мирянкой, крестьянской девушкой Эффи, в соседстве с летучими образами нагрывавшей неожиданно-негаданно чудной незнакомки утрачивала неотвратимость приговора. Жесткие контуры жизненных обстоятельств и поступков смягчались, воспринимались теперь Джеймсом сквозь флер капризно мерцающих видений. А те затягивали в свой обаятельно беспечный мир. Эти видения, в конце концов, полностью заслоняли ход намеченных событий, коренным образом ломали их: Сильфида в итоге увлекала юношу за собой.

Фантастический образ Сильфиды обретал особую впечатляющую силу в контрастном противопоставлении реальному миру. Противопоставление было отчетливо выражено пластикой, выбором танцевальных средств. Классический танец, особым образом модулированный, обогащенный возможностями пуантов, передавал сущность феи, строй ее мечтательной души, принадлежность полету и воздуху. Мир реальный, во главе с Эффи, напротив, был подчеркнуто заземлен и прагматичен; тут вступал в свои права деми-характерный танец. Акценты в этих разных пластических сферах жестко обозначали принципиальное несходство: у героини всё устремлено ввысь, в воздух, чтобы там парить; у остальных — тяготеет к земле, вязнет, уступает силе тяжести либо, сопряженное с прыжком, передает энергию и напор.

Антитеза сказочному, волшебному, средоточию прекрасного всё усиливалась. Заземленность получала свое продолжение в мире уродств, персонажицировалась в другом фантастическом персонаже — безобразной колдунье, старухе Мэдж. Конфликт мечты и реальности получал таким образом эстетическую оценку как столкновение красоты и уродства, сценически воплощался в контрастных образах Сильфиды и Мэдж. Остальное соотносилось с тем или другим. Джеймс гнал уродливую старуху, явившуюся на празднество непрошенной гостьей (как тут не вспомнить позднейшую фею Карабосс из «Спящей»!), и обретал в злой колдунье заклятого врага; Эффи, напротив,

защищала пришельцу, и та покровительствовала ей, взамен подчиняя себе чужую судьбу.

Скрюченная, хромящая Мэдж, опираясь на палку, незаметно прокрадывалась в готовящийся к торжеству дом, жадно прикинула к поднесенному ей элю, по просьбе обступившей молодежи начинала гадать. Пророчества, в числе прочего, предрекали несчастья. Но, главное, козни колдуньи властно разрушали намеченный ход событий, злая воля направляла их в другое русло. Мэдж хлопотала, чтобы отторгнуть Джеймса от невесты, готовила крах намеченной помолвки, тем самым торопила роковой союз своего обидчика с Сильфидой.

Замкнутый благополучный мир, банальный и отлаженный, был миром ограниченного пространства: его олицетворяли дом и быт. Предметы обстановки, домашняя утварь, забота о свадебных нарядах и подарках — всё умещалось тут, под боком, в ряду привычного и повторяемого. Даже подготовка к оглашению намечаемого союза выглядела торжеством чуть формальным. Истинным праздником оказывались встреча Джеймса с Сильфидой, залитый сиянием чудесный сад, откуда фея являлась в окне солнечным зайчиком. Мир природы влек юношу, принуждал покинуть замкнутый объем жилища. Противопоставление дома, быта открытому бесконечному пространству, чуду природы, вселенной духа, наконец, — еще одна грань конфликта реального и мечты.

Второй акт переносил действие из дома на лоно природы. Тут, на солнечной поляне, возле родника, среди деревьев, бабочек и птиц разворачивались игры Сильфиды и ее подруг. Их независимость, беспечное существование ограничивали власть колдуньи, подрывали веру в могущество злых чар. Мэдж скликала уродливых приспешниц ворожить. Заклятье превращало летящий шарф, предназначенный Сильфиде, в орудие коварной мести. Джеймс не подозревал о подвохе, вымаливал шарф у Мэдж ценою унижений, дарил эту обманную красоту шаловливой кудеснице. Ведь та по-прежнему звала и не давалась, держалась чуть поодаль, неизменно ускользала от жадных рук и пылких объятий.

Близилась кульминация и развязка. Джеймс прятал за спиной приготовленный дар. Сильфиду разбирало любопытство. Струящийся, летящий шарф, восторженно встреченный ею, был, наконец, вручен озорнице. Джеймс играючи обвивал спутницу заговоренной тканью: волшебная сила, обещала Мэдж, удержит любимую рядом, и та станет близкой, доступной, земной. Сильфида вправду замирала, ее полет обрывался; фея оказывалась, наконец, в объятиях героя. Да вдруг ее рука резко, криком взлетала вертикально вверх, словно вырывалась из сжимавшихся намертво душивших объятий. Сильфида сникала, отделялась от Джеймса, теряла одно за другим свои волшебные крылья. Потрясенный юноша не знал, чем помочь несчастью. А его спутница уже созывала

подруг. Они высвобождали предводительницу из смертоносных витков проклятой ткани.

Начинался финальный монолог героини. Игривые, радостные, порхающие интонации в музыке сменялись скорбными; в них строгость, размеренность, приземленность становились главными. Сильфида съеживалась, утрачивала энергию полета: трепещущая бабочка превращалась в комок боли. Боль пронизывала всё тело. Меркло сияние танцевальных красок. Слепота довершала магию злых чар. Теперь о полете не могло быть и речи. Даже ступать стало трудно. Сильфида неверной ногой ощупывала перед собой землю, робко делала шаг, замирала, готовилась к следующему. Несмотря ни на что, тянулась к Джеймсу, искала его, чтобы в последний раз благословить своей любовью. Силы покидали ее; легкокрылые сестры уносили тело погибшей. Скорбный cortege направлялся в небо. Возвращал Сильфиду родной стихии.

Торжествовала Мэдж — месть удалась вполне. Все планы колдуньи осуществились. Вдали, опушкой леса шли, обнявшись, Эффи с Гурном: их ждала свадьба. Смена партнера внесла заминку, но в итоге жизнь вернулась в привычное русло.

Лишь Джеймс оказался выбит из колеи, не мог восстановить нарушенное равновесие: дорога назад, в унылость быта, ему была отныне заказана. Там, в покинутой реальности, воцарились мертвенность и пустота. Без капризов мечты, без его Сильфиды...

Спектакль завершался крушением надежд героя, гибелью героини. Обыденное, прагматизм, зло вроде бы торжествовали. Но их победа венчала лишь внешний ход событий. Магия танца расставляла акценты по-своему. Трепещущий полет Сильфиды оставался в памяти неотъемлемой частью духовного бытия, необходимой компонентой счастья. Душа героя прозревала от встречи с Сильфидой. Боль утраты закрепляла обретенное. Откровения поэтического дара утверждались новой, самой значимой — духовной реальностью.

У Бурнонвиля, вслед за Ф. Тальони, классический танец — форма жизни Сильфиды: он присущ ей наравне с дыханием. Уходит жизнь — исчезает и танец. Одно с другим тесно связано, между ними незримо существует знак тождества.

Театральная драматургия спектакля основана на конфликте «темных» и «светлых» сил, реального и поэтического. Она размечена ходом внешних событий. Сильфида вовлекает в свои игры Джеймса, Мэдж подчиняет себе все остальное и, в конце концов, обманным путем заставляет служить своим целям даже Джеймса. Сильфида и Мэдж не сталкиваются непосредственно: «полем битвы» становится для них главный герой. Но вот что важно: «стратегические успехи» Мэдж не имеют подкрепления в танце. Танец не свойствен вообще ни самой колдунье, ни возглавляемому ею сонму уродливых припешниц. Старуха — персонаж пантомимный. И только в самый ответствен-

ный момент колдовства происходит некое «сползание» пантомимы в сторону уродливых, искореженных движений — ужимок, припрыжек, прихрамываний, но всё это — пародия на танец, подтверждение бессилия танцем жить.

Иное дело — Сильфида. Она открывает спектакль, сразу начиная с танца. Редкий случай для искусства балета, склонного заранее готовить появление главной героини.

Структура двухактного спектакля предельно проста. В первом акте — засилье быта: идет подготовка к помолвке Эффи и Джеймса. Основа тут — деми-характерная сюита номеров. Она готовит приближение решающего момента: оглашения «законного» гражданского союза. Прилеты Сильфиды идут второй, как бы «побочной», темой, пронизывающей действие мотивами, чуждыми быту. Но именно эта тема разрастается и становится к финалу акта решающей, меняет судьбу участников происходящего. Развернутая деми-характерная сюита, стержень внешнего действия, таким образом, взламывается танцем Сильфиды.

Сюита пронизана действенными мотивами. Подруги приносят свадебные подарки, жених и невеста также обмениваются знаковыми дарами, затем включаются в общий танец, как бы подтверждая добровольное участие в подготовке торжества. Джеймс уже готов вручить Эффи обручальное кольцо, чтобы процедуру завершить. В этот момент Сильфида выхватывает кольцо, прерывая тем самым непреложный ход событий. Деми-характерная сюита, таким образом, не завершена, сломана изнутри отсутствием жениха: он соблазнился другой реальностью, другими ценностями жизни и последовал за той, которая открыла ему глаза на его собственную жизнь.

Поэтическая реальность предстает во втором акте наиболее полно. Основу действия составляет сюита номеров классического танца. Снова готовится союз судеб и душ — теперь Сильфиды и Джеймса. Вот отныне основная тема. «Побочной» темой становятся козни колдуньи. Теперь Мэдж оккупировала мир быта и жизненной прозы, слилась с ним, наделила его своими чертами — уродством, коварством, ложью.

Разворачиваются лесные хороводы сильфид. Поначалу тихие, задумчивые игры набирают силу, становятся шаловливыми. Центр этой «пасторальной» сюиты (назовем ее так, в отличие от «гражданской» из первого акта) — танцы героини и Джеймса. Действенные моменты в сюите классического танца присутствуют, но не они формируют ход событий. Сильфида черпает воду в ручье, ловит и выпускает бабочку, снимает птичье гнездо и возвращает его на место. Все это существенно не само по себе, а как знаки близости к природе, подтверждение того, что героиня — часть этого естественного мира гармонии и красоты. Главное выразительное средство тут — классический танец. Идеальный мир и его законы создаются именно им.

Кордебалет сильфид — фон и поддержка темы главной героини. Здесь важны гармония отношений, внутреннее согласие, поэтическая возвышенность. Сцены Сильфиды и Джеймса развивают те же мотивы. И здесь настроения переменчивы: всплески радости оттенены грустью. Танец радостный преобладает, набирает силу, заполняет собой действие. Оттого драматичнее воспринимается финал — гибель Сильфиды.

Тема несоединимости мечты и действительности в «Сильфиде» воплощена театральными приемами и выбором пластических средств. Но не только: здесь весьма значим контрапункт драматургии театральной и танцевальной. Сценические события ведут к победе Мэдж над Сильфидой. Танцевальная драматургия утверждает противоположное: могущество мира поэзии и грез. Классический танец, занимая лишь часть первого действия, в полной мере торжествует во втором, воздвигает здесь своими средствами новую художественную реальность. И в итоге побеждает именно она. Несмотря на гибель героини, в памяти зрителей остается волшебство ее танца. Оно утверждает немеркнущие духовные цели, значимость для человека поэтической мечты и возвышенных побуждений. Иными словами — первенство духовной жизни.

Сюитное построение спектакля выдержано в проведении «главных» для каждого акта тем и в структуре тем «побочных». Выраженное классическим танцем (мир Сильфиды) из «побочной» темы начального акта вырастает в «главную» тему акта заключительного.

Открытия «Сильфиды» подготовили взлет романтического балета, осуществленный «Жизелью» и другими спектаклями. Успехами в сфере «симфонического танца» балетный театр также обязан этому художественному событию, позволившему по-новому взглянуть на возможности танцевального искусства вообще.

Вот уже почти 190 лет «Сильфида» существует в мировом балетном репертуаре. Интерес к ней то разгорается, то стихает. В трудные, переломные времена, в моменты сомнений и раздумий, как правило, вновь вспоминают об этом спектакле. Он, верится, обладает живительной силой, способной дать посыл для следующих озарений.

В «Сильфиде» проявился талант многих выдающихся исполнителей. В каждом поколении находились артисты, которым стихия просветленного танца оказывалась особенно близка. В Датском королевском балете ни одно крупное дарование не могло пройти мимо этого спектакля. Для нас особенно важно, что хореография Бурнонвиля пришла в Россию напрямую из «родного дома» — театра, в котором хореограф проработал почти полвека. Связующим звеном была балерина Эльза Марианна фон Розен, много и с большим

успехом танцевавшая в этом балете героиню. Великолепное владение специфической техникой датской школы, внимание к актерской выразительности и своеобразной пантомиме — все это было присуще ей как исполнительнице, на это обращалось особое внимание при переносе спектакля в Россию.

Выдающиеся зарубежные балерины охотно включали «Сильфиду» в свой репертуар. Героиня Евы Евдокимовой затаенна и хрупка, словно готова на наших глазах раствориться в воздухе. У Карлы Фраччи иной рисунок роли: там жестче намечены контрасты. Ее Сильфида порывиста и подвижна. Но вдруг съеживается, сникает, охваченная не то предчувствиями, не то просто грустью. Зато потом опрометью пускается в танец, шая, озорничая, будто торопясь нагнать упущенное.

Последние десятилетия XX века отмечены крупными удачами в исполнении партии Джеймса. Эрик Брун и Петер Шауфус — блестящие представители датской школы классического танца. Их совершенное мастерство, естественность в передаче стиля спектакля надолго запомнились зрителям многих стран мира. Наш соотечественник Рудольф Нуреев, открывший список балетных «невозвращенцев» в советскую Россию, готовил этот спектакль под руководством друга Эрика Бруна. Исполнение партии Джеймса отмечалось как принципиальная победа в творчестве мастера. Этим спектаклем Нуреев прощался с петербургскими зрителями в свой последний приезд в Россию.

Отечественные исполнители также нередко раскрывались с неожиданной стороны при встрече с хореографией «Сильфиды». В итоге исполнительская манера Ирины Колпаковой, Татьяны Фесенко, Никиты Долгушина, Сергея Бережного, Евгения Неффа обогатилась новыми красками. Некоторым артистам удалось в этой хореографии открыть близкое своей творческой индивидуальности. Эльза Марианна фон Розен была удовлетворена русской «Сильфидой» и признавалась, что на спектакле Габриэлы Комлевой, лучшей из виденных ею исполнительниц, она плакала. Традиции русского балета, всегда ценившего душевность и эмоциональную отдачу, как нельзя лучше подошли этому спектаклю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. И. «Сильфида»: Балет. Л.: Academia, 1927. 58 с.
2. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX в.: уч. пос. М.: Искусство, 1977. С. 88–117.
3. Фридеричиа А. Август Бурнонвиль. Балетмейстер, отразивший в своем творчестве идеалы и борьбу века. М.: Радуга, 1983. 272 с.
4. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории.

Романтизм. М.: АРТ, 1996. С. 52–62.

5. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 137–140.
6. Комлева Г. Танец — счастье и боль... Из дневников петербургской балерины. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 213–215.

REFERENCES

1. Slonimskij Yu. I. «Sil`fida»: Balet. L.: Academia, 1927. 58 s.
2. Slonimskij Yu. I. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX v.: uch. pos. M.: Iskusstvo, 1977. S. 88–117.
3. Friderichia A. Avgust Burnonvil`. Baletmejster, otrazivshij v svoem tvorchestve idealy` i bor`bu veka. M.: Raduga, 1983. 272 s.
4. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletny`j teatr: Oчерki istorii. Romantizm. M.: ART, 1996. S. 52–62.
5. Petrov O. Russkaya baletnaya kritika koncza XVIII – pervoj poloviny` XIX veka. M.: Iskusstvo, 1982. S. 137–140.
6. Komleva G. Tanecz — schast`e i bol`... Iz dnevnikov peterburgskoj baleriny`. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. S. 213–215.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соколов-Каминский А. А. — канд. искусствоведения; sokolovkaminsky@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8

ЖОЗЕФ МАЗИЛЬЕ В ПЕТЕРБУРГЕ (1851–1852): НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ И ФАКТЫ

*Федорченко О. А.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5. Санкт-Петербург, Россия, 191011.

Французский танцовщик и балетмейстер Жозеф Мазилье, первый исполнитель партии Джеймса в балете «Сильфида» (1832), автор знаменитых романтических балетов «Пахита», «Сатанилла», «Своенравная жена», значительную часть своей творческой жизни посвятил Парижской опере. Но в его карьере был и «русский период»: один сезон 1851 / 1852 года он провел на службе Дирекции императорских театров в Санкт-Петербурге. За это время он сочинил два новых балета («Фламандская красавица» и «Вер-Вер»), осуществил постановку танцев в дебютной опере А. Рубинштейна «Куликовская битва» и отредактировал свои произведения, которые уже шли на петербургской сцене.

В 2015 году Владислав Иванов опубликовал книгу «Неизвестный Мазилье», которая стала первой монографией об этом ярком деятеле европейского романтического балета. За годы, прошедшие после публикации, были обнаружены новые документы, относящиеся к деятельности Мазилье в Петербурге. Они позволили дополнить, исправить и уточнить сведения, изложенные в книге В. Иванова. В настоящей публикации частично воспроизводятся и анализируются архивные материалы (дела о службе, переписка между чиновниками Дирекции императорских театров, контракты, хранящиеся в Российском Государственном историческом архиве), материалы русской периодической печати XIX века.

Ключевые слова: Жозеф Мазилье, Жюль Перро, петербургский балет, романтический балет, Владислав Иванов, балетоведение.

Благодарности:

Благодарю Екатерину Трегер за разрешение использовать рукопись ее курсовой работы «Мазилье в Петербурге», написанную в период обучения (1996) на отделении балетоведения в Санкт-Петербургской консерватории.

JOSEPH MAZILLIER IN ST. PETERSBURG (1851–1852): NEW DOCUMENTS AND FACTS

*Fedorchenko O. A.*¹

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

French dancer and choreographer Joseph Mazillier, author of the famous romantic ballets “Paquita”, “Satanilla”, “Diable a quatre”, devoted a significant part of his creative life to the Paris Opera. But in his career there was also a “Russian period”: one season, 1851–1852, he spent in the service of the Directorate of the Imperial theaters in St. Petersburg. During this time, he composed two new ballets (“La Jolie de Cand” and “Ver-Vert”), staged dances in A. Rubinstein’s debut Opera “The Battle of Kulikovo” and edited his works, which were already being performed on the St. Petersburg stage. However, Mazillier mentioned only in passing and with a condescending tone. An attempt to restore the Russian ballet to its name was made by Vladislav Ivanov, who published the book “Unknown Mazillier” in 2015, which became the first monograph about this bright figure of European romantic ballet. In the years since its publication, new documents related to Mazilye’s activities in St. Petersburg have been discovered; they have allowed us to supplement, correct and clarify the information contained in V. Ivano’s book. The author uses archival materials — service cases, correspondence between officials of the Imperial Theater Directorate, contracts stored in the Russian State historical archive, and updated materials of the Russian periodical press of the 19th century.

Keywords: Jozeph Mazillier, Julle Perrot, St. Petersburg ballet, romantic ballet, Vladislav Ivanov, ballet history.

Французский балетмейстер Жозеф Мазилье в 1840–1850-е годы считался одним из лидеров европейской хореографии. Он был ведущим танцовщиком и постановщиком Парижской оперы, и с его именем прочно связывают расцвет французского балетного романтизма. В историю балета он вошел как создатель «Пахиты», «Сатаниллы», «Корсара». Один год своей долгой и весьма успешной творческой жизни (с 1851 по 1852) Мазилье провел в Санкт-Петербурге, и этот год определенным образом отразился и в его судьбе, и в русском балете.

Пребывание Мазилье в Петербурге не получило должного освещения в трудах отечественных историков балета. О нем они говорили мимоходом и часто негативно. Так, театральный хроникер А. И. Вольф нашел Мазилье

«гораздо менее талантливым», чем Перро [1, с. 155]. О «сомнительном успехе» балетов Мазилье писал А. Плещеев [2, с. 161]. Не сказал добрых слов в его адрес С. Н. Худеков, которому спектакли Мазилье в Петербурге «не понравились» [3, с. 55]. В. М. Красовская вообще не сочла нужным упомянуть Мазилье в своем исследовании, посвященном русскому балетному театру...

Интерес к фигуре Мазилье возник у отечественных исследователей в конце 1990-х годов: Екатерина Трегер (в ту пору студентка балетоведческого отделения кафедры хореографии Санкт-Петербургской консерватории) написала интересную курсовую работу «Мазилье в Петербурге» [4], которая, к сожалению, осталась неизвестной широкому кругу любителей балета и исследователей хореографии. В 2015 году появилась первая на русском языке монография В. Г. Иванова «Неизвестный Мазилье» [5], построенная на архивных источниках, материалах периодической печати и литературы на иностранных языках. Однако в главе «Мазилье в России» имеются досадные информационные пропуски, автор спорно интерпретирует исторические источники, и, таким образом, даже после публикации монографии, остался ряд непроясненных вопросов. На некоторые из них постараемся ответить в настоящей статье.

Одно из несомненных достоинств роскошно изданной монографии — публикации личного дела Мазилье, либретто его балетов. Книга богато иллюстрирована, в том числе редкими эскизами костюмов из Национальной библиотеки Франции. Однако обращают на себя внимание некорректные ссылки на материалы личного дела Мазилье, которые цитирует В. Г. Иванов. Автор монографии сообщает о возникших трудностях при поиске документов: «В Центральном государственном историческом архиве СССР, который в 1956 году выпустил очень подробный путеводитель по архиву ..., в котором есть раздел, посвященный личным делам служащих императорских театров, какие-либо данные и ссылки на деятельность Мазилье в России отсутствуют (фонд 497, инвент. опись № 5 (1829–1917), с. 276). Всё же в ЦГБ (курсив мой. — О. Ф.) г. Санкт-Петербурга нам удалось отыскать личное дело “О службе состоящего при С.-Петербургском театре уволенного балетмейстера Жозефа Мазилье”, С.-Петербург, ЦГБ, ф. 497, оп. 2, д. 13152, 17 листов» [5, с. 76].

Постараемся разобраться в сказанном.

Во-первых, «путеводитель по архиву», на который ссылается В. Г. Иванов, не в состоянии отразить *все* фонды и персоналии. То, что в издание не попала информация о Мазилье, еще не означает, что ее там нет. Для нахождения сведений об интересующем лице следует обратиться непосредственно к фонду Дирекции императорских театров и внимательным образом изучить описи. И, судя по сноске, заключенной в скобки, исследователь обратился к описи № 5, так как она подходила хронологически (1829–1917). Между тем в фонде

содержится 19 описей, и личные дела артистов представлены не только в № 5. Во-вторых, возникает вопрос о том, какое учреждение скрывается за нерасшифрованной автором аббревиатурой ЦГБ? Где автору «удалось отыскать личное дело» Мазилье? В Петербурге фонд Дирекции императорских театров вместе с интересующим нас делом хранится в Российском государственном историческом архиве (РГИА).

Отечественные историки балета усматривали в приглашении Мазилье в Россию желание Дирекции императорских театров иметь в Петербурге модного и успешного хореографа. Всем этим качествам Жозеф Мазилье соответствовал идеально: у него имелась «громкая парижская репутация» [2, с. 162], он был ведущим хореографом Парижской оперы, и, как замечал Юрий Слонимский, «этикетка “балет шел в Париже” обеспечивала ему повсеместный успех» [6, с. 136]. Этой же версии придерживается и В. Г. Иванов: «Вполне возможно, ...Мазилье пригласили в Россию для постановки его новых балетов» [5, с. 76]. (Объяснение, конечно, несколько наивное: а для чего же еще приглашали балетмейстеров, если не для постановки новых спектаклей?!)

Между тем документы, обнаруженные нами в Российском государственном историческом архиве, проливают свет на обстоятельства этого приглашения, которые до сих пор не были изучены и введены в научный оборот. С их помощью приезд французского хореографа в Петербург обрastaет новыми, весьма любопытными подробностями.

Приглашение Мазилье в Россию можно назвать «спонтанным»: с ним не вели долгих переговоров, и причиной его приглашения стали непомерные экономические требования, которые Дирекции императорских театров балетмейстер выдвинул Жюль Перро, работавший в Северной столице с декабря 1848 года. Весной 1851 года Перро не согласился на предложенный Дирекцией трехгодичный контракт с жалованьем в 10 000 рублей серебром и решительно озвучил свои условия: 12 000 рублей серебром в год, 50 рублей серебром поспектакльной платы [7, л. 8 об.]. По большому счету, требования эти были чрезмерными, так как на оплату услуг первого балетмейстера ежегодно отводилось до 10 000 рублей. Озвученные Перро условия не были «всепокорнейшей просьбой», но воспринимались едва ли не ультиматумом, без возможности какого-либо финансового компромисса. Николай I, с трудом скрывая раздражение, повелел уволить Перро от службы вовсе, а Дирекции заняться поиском нового балетмейстера. События развивались стремительно. Рекомендация «поискать балетмейстера» была дана императором 21 апреля 1851 года, а уже 12 июня, менее чем через два месяца, Мазилье подписал в Париже годичный контракт с Дирекцией императорских театров.

Он достаточно быстро собрался в путешествие в далекую Россию: 19 июля в Париже получил паспорт № 6291 [8, л. 3] и в начале августа прибыл к новому

месту службы. 10 августа паспорт французского подданного Мазилье был препровожден в Иностранное отделение Санкт-Петербургской Адресной экспедиции для оформления вида на жительство [8, л. 1] (стандартной для того времени процедуры регистрации иностранных граждан в Российской империи).

Личное дело Жозефа Мазилье, хранящееся в фонде Дирекции императорских театров, небольшое (всего лишь 17 листов). Большая часть материалов — внутренние документы организации (Дирекции), в том числе записка (справка) об отправке паспорта Мазилье в Иностранное отделение, рапорт о получении этого паспорта из Иностранного отделения, справки о выдаче вида на жительство, предписание Директора императорских театров о принятии в канцелярию контракта Мазилье, свидетельства служащих Дирекции, что контракт доставлен в нужное место. Все эти документы целиком и полностью опубликованы в монографии В. Г. Иванова (даже рапорт гардеробмейстера Закаспийского, о том, что все театральные костюмы Мазилье возвращены в гардероб). Конечно, выбор документов для публикации — это право исследователя, но их интерпретация Ивановым зачастую представляется сомнительной.

Так, например, В. Г. Иванов считает 17 августа 1851 года началом службы Мазилье в России. Эту дату он выводит из предписания Директора императорских театров А. М. Геденова «принять» утвержденный им контракт с балетмейстером Мазилье к исполнению. Документ был «препровожден» в Контору императорских театров 17 августа: «настоящую юридическую силу контракт стал иметь только с момента утверждения его директором..., т. е. именно с 17 августа» [5, с. 77]. Возникает вопрос: зачем делать какие-то предположения о дате начала службы Мазилье в России на основании предписаний директора, если эта дата совершенно точно указана в контракте? Но в личном деле Мазилье, к большому сожалению, этого контракта нет, о чем автор сильно сокрушается: «Неизвестно, где может находиться контракт с балетмейстером Мазилье, хотя документы о прохождении этого контракта через контору, сохранились. <...> А где же сам контракт находится сейчас?» [5, с. 78–79].

Одной из важнейших задач нашего исследования стал поиск контракта Мазилье. Во время просмотра оцифрованных описей Фонда Дирекции императорских театров на сайте РГИА внимание автора настоящей статьи привлекло дело «Контракты по балетной труппе 1851» [9]. В нем и обнаружился контракт Мазилье на русском и французском языках. В деле мы также нашли ответы на вопросы, касающиеся финансовых и личных аспектов взаимодействия балетмейстера с Дирекцией императорских театров.

Итак, контракт Жозефа Мазилье с Дирекцией императорских театров был заключен 12 июня 1851 года в Париже и верифицирован подписью директора Геденова 17 августа 1851 года в Петербурге. Мазилье был ангажирован

на службу в петербургские императорские театры сроком на 1 год (с 1 июля 1851 по 1 июля 1852) в качестве «артиста драматического и мимического, балетмейстера». Жалованья ему полагалось 30 000 франков в год (7500 рублей серебром), 50 франков поспектакльной платы (12,5 рублей серебром) и 600 франков (150 рублей серебром) «путевых» [9, л. 9]. Учитывая, что Перро просил 12 000 рублей серебром в год и 50 рублей серебром поспектакльных, экономия для Дирекции получилась изрядная. Также в договоре указывалось, что новый балет должен быть «готовым к представлению на третьей неделе октября месяца 1851 года» [9, л. 10].

Мазилье скрупулезно выполнял все условия контракта. 25 октября 1851 года состоялась премьера «Фламандской красавицы»; через два с половиной месяца, 8 января 1852-го, был показан комический балет «Вер-Вер». Также Мазилье «навел порядок» в собственных балетах («Пахита», «Сатанилла» и «Своенравная жена»): «Как ревностный художник, он не мог допустить переиначивания хореографического действия в своих лучших детищах. Балеты Мазилье в сезоне 1851–1852 явились публике в ином виде, в каждый спектакль автор внес коррективы и изменения» [4]. Однако хореограф не снискал признания в Петербурге: «Господин Мазилье прекрасный балетмейстер, но публика... холодна» (цит. по: [5, с. 80]).

Кстати заметим, что В. Г. Иванов в своей монографии, вслед за Ю. И. Слонимским [6, с. 131], у которого он и позаимствовал информацию, указывает неправильную дату премьеры «Своенравной жены» в Петербурге — 14 ноября 1851-го [5, с. 76]. Первый показ спектакля состоялся годом раньше. Казалось бы, мелочь, но она весьма показательна: автор не стал утруждать себя проверкой опубликованной 80 лет назад информации и не заметил элементарного хронологического противоречия в собственном труде. В. Г. Иванов пишет: «Раньше самого Мазилье в Россию попали его балеты “Пахита”, “Сатанилла” и “Своенравная жена”, — и далее продолжает: — 14 ноября 1851 года состоялась премьера балета “Своенравная жена” Мазилье на сцене Большого театра в Петербурге в редакции Ж. Перро» [5, с. 76]. Получается, что *к лету 1851 года*, когда Мазилье прибыл в Россию, в Петербурге уже шел балет, поставленный, как сообщает автор, *14 ноября 1851 года*. Заметим также, что в ноябре 1851-го Жюль Перро не присутствовал в Петербурге, так как его заменили на Мазилье.

Удивили сетования исследователя на отсутствие в личном деле документов, которые бы освещали творческий процесс и художественную деятельность балетмейстера: «В деле Мазилье нет никаких бумаг.... За это время он поставил балеты “La Jolie fille de Cand” (“Красивая девушка”, шедший под названием “Фламандская красавица”) и “Вер-Вер” и сам танцевал / вернее сказать — исполнял мимические партии / — в балетах других балетмейстеров.

Но, к большому сожалению, именно эта сторона деятельности Мазилье в России не отражена в деле балетмейстера» [5, с. 79]. Подобное замечание кажется странным. Всем исследователям, работающим с личными делами артистов в архиве Дирекции императорских театров, хорошо известно, что в них фиксировалась лишь документация, относящаяся к прохождению службы (приним, прошения, повышения жалованья, перевод в другую категорию, увольнение, назначение пенсии и т. п.). Сведения же о творческих успехах в личное дело не заносятся. Их стоит искать на страницах периодической печати. Отечественные журналисты, как правило, откликались на все художественные события столичной жизни, и постановки Мазилье не были исключением.

В. Г. Иванов ошибся в дате окончания срока службы Мазилье и его отъезда из России. Исследователь утверждает: Мазилье уволили от службы в императорских театрах 5 марта 1852 года, и подкрепляет это утверждение цитатой из предписания директора А. М. Геденова: «Предписываю Конторе: согласно его [Мазилье. — О. Ф.] желанию из Ведомства Театральной дирекции уволить марта 5 дня 1852 года» [5, с. 83]. Иванов, как представляется автору статьи, также неверно интерпретировал документ. Фраза «...марта 5 дня 1852 года» написана с новой строки и означает не дату увольнения, а дату вынесения этого самого предписания. Мазилье же числился на службе до июля 1852-го и продолжал выполнять свои балетмейстерские обязанности. Однако В. Г. Иванов, не только «уволит» Мазилье в марте, но и «отправил» его домой во Францию: «7 апреля 1852 года ... балетмейстер [в России. — О. Ф.] уже не работал» [5, с. 78].

На самом деле анализируемое нами предписание А. М. Геденова — ответ на обращение самого Мазилье. Балетмейстер в марте 1852 года, за три месяца до срока окончания ангажемента, обратился в Дирекцию с просьбой не продлевать ему контракт и выразил намерение вернуться во Францию (довольно редкий случай в истории петербургского балета, когда приглашенный сам является инициатором прекращения выгодного контракта!). Как следует из цитируемого документа, его просьба была удовлетворена. Таким образом, исправим неточность, содержащуюся в монографии В. И. Иванова: Мазилье был уволен со службы в полном согласии с датой, указанной в контракте, т. е. 1 июля 1852 года, и вернулся во Францию в июле 1852 года.

18 апреля 1852 года «уехавший», по мнению В. Г. Иванова, Жозеф Мазилье был участником премьеры оперы А. Рубинштейна «Куликовская битва», для которой он поставил танцы. В. Г. Иванов в своей монографии не упоминает об этом спектакле. Об участии Мазилье в постановке оперы сообщает Е. Е. Трегер.

«Куликовская битва», написанная в 1850 году, в исполнении артистов русской оперной труппы стала дебютом в крупной театральной форме 21-летнего пианиста А. Рубинштейна. «Почти никогда не случается, чтобы первый опыт

в сочинении оперы вполне удался композитору, хотя бы он обладал огромным талантом. Успех позволяет нам надеяться, что мы увидим на русской сцене и другие его оперы», — благожелательно откликнулся на премьеру музыкальный обозреватель «Литературного прибавления к “Нувеллисту”» [4]. Впрочем, крупнейший исследователь отечественного музыкального театра А. А. Гозенпуд в успехе оперы, которую он рассматривал с позиций весьма идеологизированных, где точкой отсчета была «Жизнь за царя» М. Глинки, отказал: «Непонимание Рубинштейном основополагающего значения глинкайских традиций, неверие его в возможность создания национальной оперы привели к тому, что первые его оперные произведения — “Куликовская битва” (1850) и “Фомка-дурачок” (1853) — оказались неудачными» [10, с. 401].

Мазилье, по словам рецензента, «аранжировал танцы» [11, с. 15] во втором действии оперы. Картина представляла ставку Мамай, грозного военачальника развлекали «веселые жены» и «прекрасная толпа невольниц». В одной из рецензий приводятся строки либретто, которые дают некоторое понимание пластического решения данного эпизода оперы:

«Узбек:

Но ты в кругу весёлых жен
Прекрасною толпой невольниц окружён,
Взгляни на пляски их, весёлость, упоенье...

Мамай:

Ты прав! Пусть пляски резвый вид
Пред грозной битвою меня повеселит.

Являются одалиски, целый гарем, который начинает увеселять своего владыку танцами. Во время танцев поет хор.

Хор:

После смерти рай в награду
Наш пророк нам обещал,
Но и в жизни он отраду
Упоенье неги дал.
Есть и в жизни много счастья,
Много гурий, светлых снов,
Дружбы тайное участие и безумная любовь

(Конец танцев)» [11, с. 38].

Как знать, может, эта сцена забытой оперы Рубинштейна послужит прообразом бородинских «Половецких плясок», а пластический код Мазилье,

сохранившийся в телесной памяти петербургских танцовщиков, которые принимали участие в этой сцене, впоследствии даст хореографический ключ к знаменитой сцене в опере Бородина...

2 июля 1852 года Мазилье получил паспорт, удостоверение, что «на отъезд его за границу... препятствий не чинится» [8, л. 13], и отбыл на родину, в Париж, где его ждало главное художественное свершение — постановка балета «Корсар» (1856). Вряд ли он сожалел о годе, проведенном на берегах Невы; просто Петербург оказался «не его» городом. Может создаться впечатление, что Мазилье остался в хореографической памяти Петербурга заезжим, случайным гастролером. Но это не так: дух Мазилье витал над туманными невскими берегами еще несколько десятков лет, пока в Петербурге шли его «Пахита», «Сатанилла», «Своенравная жена»...

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. I. СПб.: Тип. Голике. 1877. 190 с.
2. Плещеев А. А. Наш балет. СПб.: Изд-во Ф. А. Переяславцева и А. А. Плещеева, 1899. 474 с.
3. Худеков С. Н. История танцев. Ч. IV. Петроград: Тип. «Петроградской газеты» С. Н. Худекова, 1918. 310 с.
4. Трегер Е. Е. Мазилье в Петербурге: рукопись. Личный архив автора статьи.
5. Иванов В. Г. Неизвестный Мазилье (Вехи творческой биографии). Пермь: Перм. гос. ин-т культуры, 2015. 320 с.
6. Слонимский Ю. И. Мастера балета XIX столетия. Л.: Искусство, 1937. 288 с.
7. По ангажементу на 3 года балетмейстера Перро // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13516.
8. Дело о службе балетмейстера Мазилье // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13152.
9. Контракты по балетной труппе. 1851 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13309.
10. Гозентуд А. Русский оперный театр XIX века (1836 – 1856). Л.: Музыка, 1969. 782 с.
11. Русская опера в Петербурге // Репертуар и Пантеон русской и всех европейских сцен. 1852. Т. 3. № 5. С. 15–44.

REFERENCES

1. Vol'f A. I. Xronika peterburgskix teatrov s koncza 1826 do nachala 1855 goda. Ch. I. SPb.: Tip. Golike. 1877. 190 s.
2. Pleshheev A. A. Nash balet. SPb.: Izd-vo F. A. Pereyaslavceva i A. A. Pleshheeva, 1899. 474 s.

3. *Xudekov S. N.* Istoriya tancev. Ch. IV. Petrograd: Tip. "Petrogradskoj gazety" S. N. Xudekova, 1918. 310 s.
4. *Treger E. E.* Mazil'e v Peterburge: rukopis'. Lichny'j arxiv avtora stat'i.
5. *Ivanov V. G.* Neizvestny'j Mazil'e (Vexi tvorcheskoj biografii). Perm': Perm. gos. in-t kul'tury', 2015. 320 s.
6. *Slonimskij Yu. I.* Mastera baleta XIX stoletiya. L.: Iskusstvo, 1937. 288 s.
7. Po angazhementu na 3 goda baletmejstera Perro // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 13516.
8. Delo o sluzhbe baletmejstera Mazil'e // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 13152.
9. Kontrakty po baletnoj truppe. 1851 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 13309.
10. *Gozenpud A.* Russkij operny'j teatr XIX veka (1836 – 1856). L.: Muzyka, 1969. 782 s.
11. Russkaya opera v Peterburge // Repertuar i Panteon russkoj i vsej evropejskix scen. 1852. T. 3. № 5. S. 15–44.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. — канд. искусствоведения; olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. — Cand. Sci. (Arts); olgafedorcenco@gmail.com

УДК 78.03

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ПОСТАНОВКИ БАЛЕТА «ЗАКОЛДОВАННЫЙ МАЛЬЧИК» З. ХАБИБУЛЛИНА

*Хасанова А. Н.*¹

¹ Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова,
ул. Б. Красная, д. 38, 420015, Казань, Россия.

Статья посвящена некогда известному татарскому балету «Заколдованный мальчик» З. Хабибуллина. Первый детский балет Татарстана, он долгие годы шел на сцене Татарского государственного академического театра оперы и балета имени М. Джалиля, в архивах которого хранится информация об истории его создания и постановки. Представлены результаты сравнительного анализа либретто двух редакций балета, осмыслены их литературные первоисточники. Отдельное внимание уделено рассказу об авторах и исполнителях произведения.

Ключевые слова: татарская музыка, З. Хабибуллин, балет, «Заколдованный мальчик», «Раушан», Н. Юлтыева, Р. Садыков, В. Яковлев, И. Хакимова.

«THE ENCHANTED BOY» BY Z. KHABIBULLIN: TO THE HISTORY THE BALLET'S CREATION AND PRODUCTION

*Khasanova A. N.*¹

¹ Zhiganov Kazan State Conservatoire, 38, B. Krasnaya St., Kazan, 420015,
Russian Federation.

The article is devoted to the once famous Tatar ballet «The Enchanted Boy» by Z. Khabibullin. It is the first children's ballet of Tatarstan, it went on the stage of the Tatar State academic opera and ballet theater named after M. Jalil for many years, where in the archives the information about the history of its creation and production is kept. The results of a comparative analysis of the libretto of two ballet editions are presented, their literary primary sources are comprehended. Special attention is paid to the story about the authors and performers of the work.

Keywords: Tatar music, Z. Khabibullin, the ballet, «The Enchanted boy», «Raushan», N. Yultueva, R. Sadukov, V. Yakovlev, I. Khakimova.

В музыке композиторов Татарстана сказке всегда отводилась одна из главных ролей. Сказка была привлекательна для музыкантов разных поколений. Главной татарской музыкальной сказкой можно, бесспорно, считать бессмертный шедевр Ф. Яруллина «Шурале» — первый национальный балет, бесценный не только своей музыкой, но и той ролью, которую он сыграл в истории татарского балетного искусства. Успех пришел к произведению в день премьерной постановки 8 марта 1945 года. Долгие годы после этого сочинение считалось эталонным для подражания. Не случайно, в 50–60-е годы XX века были созданы балеты-сказки «Золотой гребень» Э. Бакирова, «Отсеченная голова» Р. Губайдуллина, «Заколдованный мальчик» З. Хабибуллина. Исследователь татарских балетов А. Алмазова пишет, что между названными балетами и «Шурале» можно провести целый ряд аналогий: «Общее можно обнаружить в подходе к сюжетному первоисточнику, в характере сопоставления музыкальных образов, в драматургии и музыкально-выразительных средствах» [1, с. 38]. Объединяющим началом служит также и то, что их сюжеты опираются на сказки Г. Тукая.

Балеты Э. Бакирова, Р. Губайдуллина и З. Хабибуллина сегодня не идут на сцене Татарского государственного академического театра оперы и балета имени М. Джалиля. Между тем они сыграли важную историческую роль. «Золотой гребень» (балет имеет вторую реакцию под названием «Водяная») долго шел на сцене, составляя основу национального репертуара казанского театра. Балет «Отсеченная голова» можно считать первым татарским балетом, сюжетная канва которого была построена на сочетании фантастики и сатиры. Свою нишу в истории татарского музыкального искусства занял и балет «Заколдованный мальчик». Он стал первым детским национальным балетом.

Впервые З. Хабибуллин обратился к созданию крупных музыкально-сценических произведений в послевоенные годы. В 1950-м, совместно с московским композитором Н. Пейко и балетмейстером Ф. Гаскаровым им был написан балет «Весенние ветры». Повествующий о революционных событиях, происходивших в начале XX века в Казани (в основу либретто сочинения лег роман К. Наджми), он так и не был представлен зрителю. Иная, долгая и более благополучная сценическая жизнь выпала на долю второго балета композитора «Раушан» — самого крупного из увидевших свет сочинения З. Хабибуллина. Сюжет этой музыкальной сказки повествует о смелой девочке Раушан, которая спасает своего нерадивого брата Гали от злой Бабы-Яги. Композитор создал две редакции балета. Первая из них была создана в 1961 году, вторая — тринадцать лет спустя, в 1974-м. Название балета «Раушан» было заменено на «Заколдованного мальчика».

В настоящее время задача на сравнение двух редакций произведения труднорешаема, так как материалов по балету осталось немного. В архивах Татар-

ского академического театра оперы и балета имени М. Джалиля сохранились буклеты, афиши и фотоматериалы спектаклей обеих редакций балета, разрозненные страницы нотной рукописи «Заколдованного мальчика». Видео-записи постановки балета не обнаружены. Однако бесценны видео- и аудиофрагменты спектакля, хранящиеся в архивах библиотеки ГТРК «Татарстан» и «Радио “Татарстан-Новый Век”». Доступны и многочисленные аудиозаписи двух номеров балета — «Танца сов» и «Вальса». Важным информационным источником о балете являются два музыковедческих очерка: рецензия на премьерный спектакль «Раушан» Н. Шумской [2] и аналитическая статья «Музыка татарского балета» А. Алмазовой [1]. На основе сохранившихся материалов попытаемся далее восстановить историю постановки первого татарского детского балета.

Либретто «Раушан» и «Заколдованного мальчика» были написаны артистом балетной труппы театра Г. Ф. Салимовым (1926–1990) — заслуженным работником культуры ТАССР, руководителем некогда известного в Казани коллектива Института культуры «Каз канаты». Заведующая музеем ТГАОиБ им. М. Джалиля Р. И. Такташ вспоминает, что Г. Салимов был ярким и запоминающимся танцором [3, с. 17]. В качестве либреттиста он уже имел за плечами опыт работы. Г. Салимова называют одним из четырех соавторов литературной основы балета Э. Бакирова «Золотой гребень»¹.

Принято считать, что сюжет балета «Раушан» написан «по мотивам татарских народных сказок и сказок Г. Тукая», о чем свидетельствует надпись на буклете спектакля премьерной постановки 1961 года. Подробное знакомство с содержанием произведения, однако, позволяет увидеть также и другие влияния.

В первой картине балета действие разворачивается на цветочной поляне. Раушан играет с яркими лучами Солнца, Цветами, Бабочками. Появляется Гали, озорной характер которого раскрывается через игру с бабочкой: он ловит одну из них, мучает, не отпускает. В этой сцене можно уловить отголосок сюжета стихотворения Г. Тукая «Ребенок и бабочка». Правда, Гали, в отличие от мальчика тукаевского произведения, предстает хулиганом. Интересно заметить, что среди персонажей детских сказок Г. Тукая есть и собственно герой по имени Гали — мальчик из четверостишия «Гали и коза», дружелюб-

¹ В книге Г. М. Кантора «Татарский академический театр оперы и балета имени Мусы Джалиля» указано, что авторами либретто, поставленного в 1957 году балета «Алтын тарак», стали А. Салимов, Л. Бордзиловский и В. Мусатов [см. об этом: 4, с. 140]. Сведения о том, что Г. Салимов принимал участие в написании этого либретто приводятся в статье Р. И. Такташ. Вспоминая годы своей работы в качестве заведующей литературной частью театра, она с сожалением рассказывает о том, что Г. Салимова незаслуженно не включили в число либреттистов [см. об этом: 3, с. 17].

ный и трудолюбивый характер которого вновь отличается от неугомонного и непослушного балетного героя.

Напоминанием героев народных сказок может служить образ Жемчужной утки — благородной девушки-птицы, которую в первом акте балета Раушан с подругами спасает от злого охотника. В татарских сюжетах утка, однако, чаще является комическим персонажем. Достаточно вспомнить, например, сказку «Болтливая утка». В истории со спасенной птицей, помогающей главной героине балета, в свою очередь, спасти брата, можно увидеть связь не столько с татарскими, сколько с русскими сказочными сюжетами (вспомним, к примеру, Царевну-Лебедь из «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина).

Связь с русскими сказками можно увидеть также на примере других образов и событий балета. Вместе с грозой на поляне появляется Баба-Яга — героиня сказок славянских народов. Она превращает Гали в птицу, и тот улетает от родных вслед за дикими гусями. Это ли не отголосок народной сказки «Гуси-лебеди»? И далее. Раушан, отправляясь на поиски брата, просит о помощи Вólны, Огонь и Радугу: подобное обращение к стихиям природы есть в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» А. С. Пушкина (царевич Елисей обращается к Солнцу, Месяцу и Ветру).

Основная фабула сюжета балета — это история о спасении девочкой своего брата, напоминающая уже не славянскую, а скандинавскую сказку — знаменитую «Снежную Королеву» Г. Х. Андерсена. Это впервые справедливо отметила в своей статье-рецензии «Раушан» музыковед Н. Шумская [2, с. 138].

Сплетенный из сюжетов сказок разных народов балет «Раушан» был впервые показан на сцене татарского оперного театра в канун Рождества — 7 января 1961 года². Об этом свидетельствует афиша спектакля. Балетмейстером-постановщиком первой редакции балета был Е. Ф. Дорофеев; оркестром дирижировал Х. В. Фазлуллин; художником костюмов и декораций был заслуженный деятель искусств ТАССР Э. Х. Нагаев.

На сохранившихся фотографиях с премьерной постановки первой редакции балета можно видеть исполнителей главных ролей, ведущих артистов казанского театра этого времени: Н. Юлтыеву (Раушан), Ш. Мифтахутдинова (Гали), Р. Сафина (Баба-Яга), А. Гацулину (Мать), Г. Калашникову (Жемчужная утка). В статье-рецензии на спектакль Н. Шумская зафиксировала впечатления от выступлений некоторых артистов: отметила «озорной, веселый нрав», «темперамент и врожденное чувство юмора» Гали в исполнении Ш. Мифтахутдинова, «острый сценический рисунок» роли Бабы-Яги в исполнении артиста Н. Сафина, «поэтическое дарование Г. Калашниковой, ее уме-

² Обратим внимание на то, что в книге Г. Кантора указывается иная дата премьеры спектакля — 14 января [см. об этом: 4, с. 142].

ние соединять «хорошую технику классического танца с трепетностью и одухотворенностью, «человечность и глубину чувств в сценическом воплощении образа матери» А. Гацулиной [2, с. 140]. С особенным восхищением автор статьи отозвалась об исполнительнице партии Раушан — Нинель Юлтыевой: «Подлинная героиня спектакля..., [она. — А. Х.] показала себя не только превосходной балериной, но и талантливой актрисой. Своей непосредственностью и искренностью она заставляет верить всему, что происходит на сцене. Ладная, хорошо сложенная полудетская фигурка, смелый, открытый взгляд, обаятельная улыбка, грациозные движения — такой запоминается Раушан-Юлтыева» [2, с. 140].

Это была легендарная личность, выдающаяся балерина Татарского театра оперы и балета. На протяжении двух десятилетий (с открытия театра в 1946 году и до середины 1960-х годов) Н. Юлтыева была примой балетной труппы театра, танцевала главных героинь таких балетов, как «Жизель» А. Адана, «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» П. И. Чайковского, «Шурале» Ф. Яруллина, «Зюгра» Н. Жиганова. Обладавшую хорошей техникой танца Н. Юлтыеву отличала необычайная грациозность. В роли девочки Раушан эта миниатюрная танцовщица была невероятно естественна. В. Н. Горшков, автор книги «Нинель Юлтыева: сотни жизней в одной», рассказывает, что «дети восторженно встречали спектакль. Больше всех им нравилась там девочка Раушан. Они толпами ходили за кулисы знакомиться с полюбившейся героиней, абсолютно уверенные в том, что в роли Раушан выступает их сверстница. Успех? Несомненно! Что может быть объективнее детского суда и ценнее детского признания?» [5, с. 7].

Роль Раушан для Н. Юлтыевой, пожалуй, не была самой главной. Однако в своих воспоминаниях балерина тепло отзывалась о спектакле. Сожалея о том, что он не дожил до наших дней, она отмечала, что его «исполняли и не без удовольствия, замечательные артисты, спектакль пользовались успехом у публики» (цит. по: [6, с. 23]).

Сегодня не сохранилось информации о том, как долго балет «Раушан» шел на сцене театра, был ли временной перерыв между постановками двух редакций балета. Так или иначе, 18 октября 1974 года на афишах театра появилось новое название — «Заколдованный мальчик».

Изменения в редакции балета коснулись не только названия: композитор совершил перекомпоновку структуры произведения. В первой редакции сюжет спектакля разворачивался в трех разных по масштабу действиях — продолжительной и развернутой сцене на поляне, и в более компактных по объему — путешествии Раушан в поисках брата и сцене в царстве Бабы-Яги. Структура «Заколдованного мальчика» скорректировала это неравенство разделов: балет был поделен на два соразмерных друг другу акта: сцену на по-

ляне, поиски брата; и сцену в царстве Бабы-Яги, возвращение домой. Это, безусловно, способствовало динамизации разворачивания сюжета спектакля.

Последовали изменения и в содержании либретто. Во второй редакции вместо Жемчужной утки появился Журавль — образ, чаще встречающийся в русских сказках («Журавль и Цапля», «Лиса и Журавль» и др.). По-другому получился выход Бабы-Яги. Если в «Раушан» злая колдунья появлялась на поляне во время грозы, то в «Заколдованном мальчике» ее кусочком черного угля рисовал сам Гали (во время грозы рисунок мальчика оживал). Ожившая Баба-Яга подзывала летающих котов, которые и уносили мальчика в царство коварной ведьмы.

В постановке «Заколдованного мальчика», увидевшего свет спустя 13 лет после первого выхода «Раушан», приняло участие новое поколение балетной труппы татарского театра. Многие из них сегодня — легендарные и знаменитые личности. Роль Гали танцевал в те годы начинающий молодой артист В. Яковлев. Сегодня он — художественный руководитель балетной труппы театра. Роль Раушан исполнила артистка татарского театра И. Хакимова, которая позднее стала педагогом Казанского хореографического училища. Знаменитый солист татарского оперного театра Р. Садыков, исполнявший в «Раушан» Гали, в «Заколдованном мальчике» выступил в роли Бабы-Яги. Роль Журавля исполнила в те годы солистка татарского оперного театра В. Прокопова. В настоящее время она является педагогом хореографического училища.

Таким образом, балет З. Хабибуллина «Заколдованный мальчик» — сочинение, имевшее в недалеком прошлом немалый успех у юного зрителя. Современным любителям музыки, наверное, не суждено познакомиться со спектаклем З. Хабибуллина на подмостках театра. Сегодня это произведение относится к числу забытых страниц татарской музыки. Думается, однако, что музыка первого татарского детского балета заслуживает более внимательного к себе отношения. Сохранившийся клавиш «Заколдованного мальчика», либретто обеих редакций произведения дают возможность убедиться в справедливости этого предположения. Музыка балета «Заколдованный мальчик» отличается не только простотой интонационного материала, но и небезынтересной музыкальной драматургией, основанной на лейтмотивной системе.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ТАССР — Татарская Автономная Советская Социалистическая Республика
ТГАОиБ им. М. Джалиля — Татарский государственный академический театр оперы и балета имени М. Джалиля

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазова А. А. Музыка татарского балета // Музыка и современность (актуальные вопросы татарской музыки). Казань: Тат. кн. изд-во, 1980. С. 30–52.
2. Шумская Н. А. «Раушан» // Советская музыка. 1961. № 6. С. 138–140.
3. Такташ Р. И. Күңелдәге эзләр // Каз канаты каурый-каурый. Казан: Ихлас, 2013. С. 17–23.
4. Кантор Г. М. Татарский академический театр оперы и балета имени Мусы Джалиля / под общ. ред. Г. М. Кантора. Казань: Казан. гос. консерватория, 1994. 145 с.
5. Горшков В. Н. Нинель Юлтыева: сотни жизней в одной. Казань: Изд-во республиканского науч.-метод. центра народ. творчества, 1996. 24 с.
6. Хабибуллина И. Г. Музей памяти выдающихся деятелей культуры и искусств Республики Татарстан «Люди — легенды нашего дома. Загид Валеевич Хабибуллин его время» // Вспоминая Загида Валеевича Хабибуллина: сб. / Сост. И. Г. Хабибуллина. Казань: ИД «Казанская недвижимость», 2016. С. 3–35.

REFERENCES

1. Almazova A. A. Muzy`ka tatarskogo baleta // Muzy`ka i sovremennost` (aktual`ny`e voprosy` tatarskoj muzy`ki). Kazan`: Tat. kn. izd-vo, 1980. S. 30–52.
2. Shumskaya N. A. «Raushan» // Sovetskaya muzy`ka. 1961. № 6. S. 138–140.
3. Taktash R. I. Kүңeldәge e`zlär // Kaz kanaty` kaury`j-kaury`j. Kazan: Ixlas, 2013. S. 17–23.
4. Kantor G. M. Tatarskij akademicheskij teatr opery` i baleta imeni Musy` Dzhaliilya / pod obshh. red. G. M. Kantora. Kazan`: Kazan. gos. konservatoriya, 1994. 145 s.
5. Gorshkov V. N. Ninel` Yultyeva: sotni zhiznej v odnoj. Kazan`: Izd-vo respublikanskogo nauch.-metod. centra narod. tvorchestva, 1996. 24 s.
6. Xabibullina I. G. Muzej pamyati vy`dayushhixsya deyatelej kul`tury` i iskusstv Respubliki Tatarstan «Lyudi — legendy` nashego doma. Zagid Valeevich Xabibullin i ego vremya» // Vspominaya Zagida Valeevicha Xabibullina: sb. / Sost. I. G. Xabibullina. Kazan`: ID «Kazanskaya nedvizhimost`», 2016. S. 3–35.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хасанова А. Н. — канд. искусствоведения, доц. ; alsushahasanova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khasanova Alsu N. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; alsushahasanova@mail.ru

УДК 7.021.2; 782.91; 792.8

БАЛЕТ «ДОН ЖУАН, ИЛИ ПИР С КАМЕННЫМ ГОСТЕМ»: ОТ ЗАМЫСЛА К ВОПЛОЩЕНИЮ

*Хазиева Д. З.*¹

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

Статья посвящена новаторскому балету Г. Анджелини и К. Глюка «Дон Жуан, или Пир с каменным гостем», созданному в середине XVIII века. Впервые в отечественном музыкознании воссоздаются этапы работы Анджелини над спектаклем: от сценарного замысла — до его многочисленных сценических воплощений. Рассматриваются копии вариантов нотных рукописей балета К. Глюка, сделанные во второй половине XVIII века, акцентируется внимание на авторской версии музыкальной партитуры. В статье разбираются отдельные основные компоненты спектакля «Дон Жуан», которые сыграли значительную роль в преобразовании балетного жанра и оказали огромное влияние на композиторов и балетмейстеров второй половины XVIII века.

Ключевые слова: Г. Анджелини, К. Глюк, балет «Дон Жуан», либретто, замысел постановки и его воплощение, хореография и музыка, варианты рукописей партитуры и редакции балета во второй половине XVIII века.

BALLET «DON JUAN, OR THE FEAST WITH THE STATUE»: FROM CONCEPTION TO IMPLEMENTATION

*Khazieva D. Z.*¹

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

The article is devoted to the innovative ballet by G. Angiolini and K. Gluck «Don Juan, or The Feast with the Statue», created in the middle of the 18th century. For the first time in Russian musicology, the stages of Angiolini's work on the performance, from the script concept to its numerous stage incarnations, are recreated. The paper considers copies of versions of musical manuscripts of K. Gluck's ballet, made in the second half of the 18th century, and focuses on the author's version of the musical score. This article examines the individual main components of the performance «Don Juan», which played a significant role in transforming the ballet genre and had a huge impact on composers and

choreographers of the second half of the 18th century.

Keywords: G. Angiolini, K. Gluck, the ballet «Don Juan», the idea of the production and its embodiment, choreography and music, versions of the score manuscripts and ballet revisions in the second half of the 18th century.

Балет «Дон Жуан», поставленный в Вене в 1761 году, сразу же привлек внимание зрителей сюжетом, музыкой и хореографией. В основе спектакля лежала хорошо известная легенда, которая впервые была представлена на балетной сцене ярко и динамично. Постановка была предварена также впервые написанной и опубликованной на немецком и французском языках программой Г. Анджелини, где балетмейстер рассматривал некоторые моменты в развитии танцевального искусства, излагал эстетические взгляды на балет и пояснял сюжет.

В отдельных зарубежных и отечественных работах [1; 2; 3; 4; 5] уже рассматривались новаторские черты балетного либретто, его особенности; анализировались отличия от существовавших в то время литературных и сценических трактовок легенды о Дон Жуане. Поэтому в данной статье будет сделан акцент на том, как балетмейстер шел от сценарного замысла к его конкретному сценическому воплощению.

Перескажем сначала сюжет балета, как он был изложен в программе Анджелини.

Поздним вечером Дон Жуан исполняет серенаду в честь Эльвиры и проникает в ее дом. Появление Командора нарушает планы главного героя, и между ними происходит дуэль, которая завершается гибелью отца девушки.

Веселая атмосфера праздника, устроенного Дон Жуаном в своем доме, нарушается с появлением Каменной статуи. Ужас охватывает всех присутствующих, они пытаются скрыться. Дон Жуан наигранно приветствует гостя и получает приглашение посетить могилу Командора.

На кладбище Дон Жуан оказывается перед Каменной статуей, которая призывает его измениться (раскаяться). Но герой остается непреклонным, и в этот момент земля разверзается, и он проваливается в адскую бездну.

Однако ни во время генеральной репетиции, ни во время премьеры и последующих постановок сюжет не соответствовал заявленной программе. Установленные факты подтверждаются записями графа К. Цинцендорфа (K. Zinzendorf) и ассистента Анджелини Ф. Гумпенхубера (F. Gumpenhuber)¹. По словам современников, на протяжении всего указанного периода време-

¹ См.: дневники К. Цинцендорфа [7]. Записи Ф. Гумпенхубера из рукописного журнала «Репертуар венских театров 1758–1763 гг.» цитируют С. Дамс [8] и Б. Браун [1].

ни в каждую постановку балетмейстер вносил изменения, и ни одна из них не повторяла предыдущую. Анджолини то вводил, то отказывался от сцены ужина в доме Дон Жуана; издевательских передразниваний движений Статуи Командора; приглашения Каменной статуи на кладбище; возвращения испуганных гостей после ухода Каменной статуи; драматического диалога между Каменной статуей и Дон Жуаном об изменении образа жизни; появления слуги Дон Жуана; диалога слуги и Дон Жуана на кладбище. Эти эпизоды иногда могли вводиться по отдельности; иногда они объединялись в некие группы или давались в различных сочетаниях. От этого зависела длительность спектакля: в нем могло быть то два, то три акта.

Неизменными в балете оставались только события первого акта, бал в доме Дон Жуана из второго акта и сцена гибели главного героя в финале спектакля.

Кроме того, Гумпенхубер отмечал, что новое драматическое произведение создавалось в краткие сроки: на подготовку спектакля отводилось меньше двух месяцев, и, возможно, поэтому к премьере Анджолини не успевал воплотить все, что задумал. К тому же именно в этом произведении он начал работать над созданием нового хореографического языка, в основном связанного с преобразованием пантомимы. Все поиски балетмейстера в сценарии и в хореографии находили горячий отклик у публики, поэтому он продолжал экспериментировать вплоть до апреля 1763 года², когда уже окончательно оформился спектакль.

Хореография Анджолини к балету «Дон Жуан» не сохранилась, но и Цинцендорф, и Гумпенхубер в своих записях подчеркивали ее зрелищность, новизну, необычайную выразительность, а также тесную связь с музыкой. Каждый из очевидцев отмечал изменения и в исполнительском составе балета: так, партии основных героев (Дон Жуана и Командора) и солистки группы фурий поручали ведущим танцовщикам и танцовщице, а партия Эльвиры была настолько мала, что ее отдавали артистке кордебалета³.

Несмотря на то, что балетмейстер долго выстраивал свой балет и по сюжету, и по композиции, и по хореографическому языку, этот спектакль привлекал невероятное внимание и публики и самих участников. «Дон Жуан» в редакции Анджолини и Глюка шел до середины 60-х годов XVIII века. Позже этот балет был поставлен в Австрии, Германии, Италии, Франции и других странах, и со временем в него все больше проникали изменения, привнесен-

² В документах того времени нет свидетельств об изменениях в постановках позже апреля 1763 года.

³ В записях современников отмечено, что партию Дон Жуана исполнял сам Анджолини. Партию Командора сначала исполнял Пьер Боден, а затем его сменил Винченцо Турчи. Имя исполнительницы Эльвиры осталось неизвестным, а солистку фурий исполняла Луиза Боден.

ные другими балетмейстерами. Удивительным было то, что многие из этих постановок осуществлялись теми артистами, которые были непосредственно задействованы в венских спектаклях начала 1760-х годов. Некоторые из артистов пытались воссоздать оригинальную версию Анджелини, но большинство создавали свои версии, которые существенно повлияли на хореографов уже 1770–1780-х годов.

Изменения более поздних редакций (от 1770-х гг.) в основном коснулись хореографии и сюжета. О хореографии этих постановок нет сведений, но можно проследить за тем, какие изменения вводились в сюжет. Так, в сценарий вернулись многие комические сцены, связанные с Дон Жуаном. Вводились и совершенно новые сцены: крестьянская свадьба и похищение невесты, приглашение Дон Жуаном Каменной статуи на ужин (то есть исчезала внезапность его появления в доме главного героя), вторая дуэль с женихом Эльвиры и мучения Дон Жуана в аду⁴.

Всё это вызывало крайнее возмущение и протесты балетмейстера, но ни Глюк, ни Анджелини не могли помешать новациям: новые варианты продолжали создаваться в разных городах. Изменения сценария приводили к тому, что в спектакле могло быть от двух до пяти актов, но при этом все хореографы того времени стремились опираться на партитуру К. Глюка.

Сегодня доподлинно установлено, что подлинная рукопись (то есть автограф) балета «Дон Жуан» Глюка утеряна или погибла во время пожара 1762 года. До нас дошли лишь копии рукописей, созданные при жизни композитора, состоящие из оркестровых партий, переложений для фортепиано и других инструментов. Эти копии представляют собой три варианта балета.

Самый известный из них — тот, в который входят увертюра и 31 музыкальный номер и который опирается на копию оркестровой рукописи конца XVIII века. До 60-х годов XX века эта копия считалась единственной, и к ней в конце XVIII, в XX – начале XXI века обращались не только балетмейстеры⁵, но и исследователи музыкальной партитуры балета. В источниках этот вари-

⁴ Яркие сцены из оригинального сценария балета и его поздних редакций оказали значительное влияние на новые произведения, в основе которых лежал тот же сюжет, например: «Каменный гость, или Распутник» В. Пигини (1777, Вена); «Каменный гость» Г. Галлегари (1777, Вена); «Каменный гость» Дж. Тритта (1783, Неаполь), «Дон Жуан, или Наказанный распутник» Дж. Альбертини (1783, Варшава); «Новый каменный гость» Ф. Гарди (1787, Вена); «Дон Жуан, или Каменный гость» Г. Газзанига (1787, Вена).

⁵ В XVIII веке балет «Дон Жуан» ставили В. Галотти (Милан 1766, Турин 1767, Копенгаген 1781), В. И Ф. Турчи (Милан 1772), Д. Росси (Вена 1771), Л. Шредер (Ганновер 1773), Г. Бём (Вена 1776, Зальцбург 1779–1780, Франкфурт 1782), О. Вигано (в разных городах Италии 1781?), Ш. Лепик (Лондон 1785). В XX веке балет «Дон Жуан» на музыку К. Глюка ставили А. Дункан (начало 1900-х), М. Фокин (1936), Ф. Аштон (1948), Дж. Ноймайер (1975), Г. Алексидзе (1985), Т. Маландьяне (2008).

ант рукописи называют «полной» версией балета.

Другой вариант состоит из увертюры и 15 (иногда указывают 13) музыкальных номеров. Эту версию обнаружили во второй половине XX века, и в ходе ее изучения выяснилось, что она опирается на оркестровые партии середины XVIII века. Этот вариант исследователи называли «краткой» версией.

Третий вариант состоит из увертюры и 19 музыкальных номеров. Эта рукопись была недавно найдена в библиотеке консерватории в Парме.

Копии полной и краткой рукописей хранятся в библиотеках разных европейских стран⁶, и, вероятнее всего, именно они были наиболее популярны и использовались в качестве основы в различных постановках в разных городах Европы. Сравнивая их, можно составить общее представление о масштабности и строении спектаклей и сюжетных отличий. Для наглядности приведем их далее в таблице.

Таблица. Сопоставление разных редакций постановок балета «Дон Жуан» по композиции и сюжету

Варианты рукописей Глюка	Акты	Музыкальные номера	Сюжет	Примечание
Венская копия полного варианта рукописи	I	1–6	Выход Дон Жуана. Его сестренада под окном Эльвиры. Встреча, дуэль с Командором и гибель последнего.	В более поздние редакции этого варианта вводился четвертый акт — мучения Дон Жуана в аду (на музыку из второго действия оперы Глюка «Орфей и Эвридика», которая была вариантом переделанного финала «Дон Жуана»).
	II	7–22	Бал и ужин в доме Дон Жуана. Появление Каменной статуи. Испуг гостей. Приглашение главного героя Статуей на могилу Командора.	
	III	23–31	Кладбище. Появление Дон Жуана. Диалог со Статуей. Отказ Дон Жуана и его гибель.	

⁶ Рукопись «полной» версии хранится в Баварии [12], а «краткого» варианта — в Дармштадте [13]. Зарубежные исследователи ссылаются на копии рукописей, которые находятся в Брюсселе (Королевская библиотека), в Мюнхене (Баварская государственная библиотека), в Дрездене (Саксонская государственная библиотека), в Вене (Национальная библиотека).

Парижская копия полного варианта рукописи	I	1–6	Выход Дон Жуана. Его селенада под окном Эльвиры. Встреча, дуэль с Командором и гибель последнего.	
	II	7–12	Крестьянская свадьба и похищение. Вторая дуэль Дон Жуана с женихом Эльвиры.	
	III	13–17	Сцена на кладбище. Приглашение Дон Жуаном каменной Статуи на ужин.	
	IV	18–29	Праздник в доме Дон Жуана. Танцы гостей и Дон Жуана с Эльвирой. Ужин. Появление каменной Статуи. Испуг гостей. Дон Жуан остается наедине со Статуей, которая приглашает его к себе на могилу. Получив согласие, она удаляется.	
	V	30–31	Кладбище. Диалог Дон Жуана и Каменной статуи. Отказ и гибель Дон Жуана.	
Краткий вариант (хранится в Вене)	I	1–3	Выход Дон Жуана. Его селенада под окном Эльвиры. Встреча, дуэль с Командором и гибель последнего.	Сопоставим музыкальные номера второго и первого вариантов рукописей: 1, 2, 3=5, 4=18, 5=19, 6=21, 7=22, 8=23, 9=24, 10-12=25, 13=26, 14=30, 15=31 (первое число соответствует краткой версии партитуры, второе — полной).
	II	4–13	Бал в доме Дон Жуана. Появление каменной статуи, диалог, взаимное приглашение на ужин.	
	III	14–15	Кладбище. Гибель Дон Жуана.	

О третьем варианте рукописи до недавнего времени практически не было никаких сведений, кроме упоминаний о постановках, в основе которых лежала расширенная версия второй рукописи (в ней повторяются некоторые номера). Это подтверждает сама рукопись, случайно найденная в Италии. Из-за невозможности в данный момент познакомиться с ней более подробно можем предположить, что она была распространена с конца 1760-х годов.

Совсем недавно было довольно сложно определить оригинальную версию балета, и многие исследователи считали полный вариант основным и в своем

анализе опирались именно на него.

Некоторые зарубежные исследователи утверждают следующее: полный вариант балета, возможно, появился в 70-е годы XVIII века, когда хореографы вынуждены были вводить в свои постановки музыкальные номера других композиторов, чтобы раскрыть все новые события поздних редакций⁷.

Таким образом, полная и третья, пармская, рукописи появились без участия Анджолини и Глюка, под влиянием хореографов более позднего периода.

Краткий вариант рукописи этого балета претендует быть *оригинальным*. Это подтверждает анализ ее бумаги и чернил⁸, по которому была определена принадлежность к периоду создания этого балета, то есть к началу 1760-х годов. Цинцендорф и Гумпенхубер отмечали небольшую протяженность спектакля «Дон Жуан», который длился не более 20 минут, что также подтверждает оригинальность именно этой версии балета⁹.

О музыке балета «Дон Жуан» очень мало написано в документах того времени. Отмечались лишь огромное воздействие музыки на слушателей и ее значительная роль в выстраивании и оформлении спектакля. Сам балетмейстер неоднократно подчеркивал, что в создании сценического произведения шел от музыкального материала.

Гумпенхубер отметил также, что Глюк создал больше музыкальных номеров, чем их использовал Анджолини на генеральной репетиции и на премьере спектакля. Лишь постепенно балетмейстер стал опираться на всю музыкальную партитуру, созданную композитором. В записях Гумпенхубер указал и на то, что в постановках 1762 года, более зрелищных и эффектных в хореографическом решении, в финал балета были введены трубы и тромбоны¹⁰, что невероятно усилило воздействие трагического конца.

Краткий вариант рукописи балета ярче выявляет устремления его авторов в создании нового трагического произведения. Согласно либретто, действие спектакля было концентрированным, особенно в крайних актах; построено на столкновении в различных обстоятельствах основных действующих лиц (Дон Жуана и Командора) и на чередовании радостных и трагических

⁷ Зарубежные исследователи отмечают, что полная версия партитуры, расширенная на 17 музыкальных номеров, требует тщательного изучения. Предположительно, два фрагмента были заимствованы из балета Й. Старцера «Адель де Понтье» (1773), а об остальных нет никаких сведений.

⁸ О результатах анализа бумаги и чернил краткой версии пишет С. Дамс [8].

⁹ Балеты середины XVIII века состояли из 16–19 музыкальных номеров, и за один вечер публике показывали два-три спектакля.

¹⁰ В рукописи краткой версии 1790 года нет не только труб и тромбонов, но и валторн. Гобой тоже использован реже, чем это отражено в партитуре, изданной в 1966 году.

эпизодов (более развернутых в первом и во втором акте и очень сжатым — в третьем). Все это усиливало внутреннюю напряженность; действие приобретало необычайную интенсивность и приводило к стремительной и трагической развязке.

Исследователи уже проанализировали особенности музыкальной драматургии полной версии балета [6; 9; 10; 11], поэтому этот аспект в данной статье не затрагивается. К. Глюк с помощью ритма, тембра, фактуры, динамики, темпа, широко примененной техники кьяроскуро (*chiaroscuro*)¹¹, а также повторяющихся ситуаций, продуманного тонального плана¹² и мотивных связей¹³ воплотил все особенности сценария, углубил их и сделал более напряженными.

Но музыкальное решение, представленное в *краткой* версии партитуры, связанное в основном с показом только Дон Жуана и Командора, по сравнению с полным вариантом было интенсивнее, рельефнее и придавало еще более высокий эмоциональный накал развитию¹⁴ действия спектакля.

Современники ощущали огромное воздействие музыки балета, ее невероятную выразительность, эмоциональную наполненность и ясность, и, как свидетельствуют источники того времени, она звучала не только во время сценических представлений, но и на концертах.

Никто до Глюка и Анджелини, ни после них, вплоть до Моцарта¹⁵, не создавал ничего подобного в музыкальном театре. Новый для балетного театра сюжет, трагическая трактовка главного героя произведения, стройная композиция, сквозная музыкальная драматургия, новаторская хореография, эффективность сценического решения производили ошеломляющее впечатление на современников. Всё это вызывало огромное желание повторить, закре-

¹¹ Техника кьяроскуро (светотени) играла большую роль не только в изобразительном искусстве, но и в опере XVIII века. В творчестве Глюка она проявилась в динамическом и тембровом контрасте и стала действенным драматическим средством в композиции произведений. О технике кьяроскуро в музыкальном театре XVIII века и о ее роли в творчестве Глюка пишет Г. Грубер [9]. Ф. Гумпенхубер в своих записях указывал, что техника кьяроскуро нашла отражение и в хореографии Анджелини.

¹² Тональный план балета: первый акт — D dur, второй — A dur, третий — d/D.

¹³ При анализе полной версии партитуры исследователи отмечают мотивы Дон Жуана, Эльвиры и Командора. В краткой версии представлен только мотив Дон Жуана (в номерах: 1; 3; 4; 8 и 15).

¹⁴ В 2006 году в Германии был поставлен балет «Дон Жуан» по краткой версии партитуры Глюка.

¹⁵ Юный Моцарт не раз видел постановку балета «Дон Жуан» и в полной мере ощутил ее воздействие, что позже проявилось в работе над либретто и в музыкальном материале его одноименной оперы.

пить и может быть, расширить этот новый опыт, способствовало появлению многочисленных версий балета «Дон Жуан».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Brown B.* Gluck and the French theatre in Vienne. Oxford, 1991. 489 s.
2. *Croll G.* Glucks «Don Juan» freigesprochen. Bemerkungen zum Brand des Kärntnertortheaters von 1761 // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. H. V. S. 12–16.
3. *Russell Ch.* The libertine reformed: «Don Juan» by Gluck and Anjolinini // Howard P. Gluck. Routledge. Taylors francis group. London and New York, 2017. S. 123–134. [Электронный ресурс]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (дата обращения: 17.07. 2019).
4. *Tozzi L.* Li balletto pantomimo del settecento: Gasparo Anjolinini. Sapadore, 1972. 182 s.
5. Хазиева Д. З. Реформа либретто Д. Г. М. Анджолини в балете «Дон Жуан» // Искусство и образование. 2010. № 3(65). С. 61–65.
6. Хазиева Д. З. Музыкальная драматургия балетов К. В. Глюка в контексте балетной реформы XVIII века: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб, 2012. 177 с.
7. *Zinzendorf K.* Aus den Jugendtagebüchern: 1747, 1752 bis 1763 [Электронный ресурс]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (дата обращения: 15.07.2020).
8. *Dahms S.* Some questions on the original version of Gluck and Angiolini`s Don Juan [Электронный ресурс]. URL: <https://www. books.google.ru> (дата обращения: 17.07.2019).
9. *Gruber G.* Glucks Tanzdramen und ihre musikalische Dramatik // Österreichische Musikzeitschrift. 1974. № 29. S. 17–24.
10. *Haas R.* Die Wiener Ballet–Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan // Studien für Musikwissenschaft. 1923. № 10. S. 6–36.
11. *Howard P.* Gluck [Электронный ресурс]. URL:<https://www.books.google.ru> (дата обращения: 17.07.2019).
12. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript: 31 mvts. 1790. Library Signature BSB. Mus. Ms. 2867 [Электронный ресурс]. URL:[https://www.imspl.org/Gluck Don Juan](https://www.imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (дата обращения: 23.09.2020).
13. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript. 1790. Technische universität Darmstadt. Mus. Ms. 340/0100 [Электронный ресурс]. URL: [https://www.imspl.org/Gluck Don Juan](https://www.imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (дата обращения: 23.09.2020).

REFERENCES

1. *Brown B.* Gluck and the French theatre in Vienne. Oxford, 1991. 489 s.
2. *Croll G.* Glucks «Don Juan» freigesprochen. Bemerkungen zum Brand des Kärntnertortheaters von 1761 // Österreichische Musikzeitschrift. 1976. H. V. S. 12–16.

3. Russell Ch. The libertine reformed: «Don Juan» by Gluck and Anjolinini // Howard P. Gluck. Routledge. Taylors francis group. London and New York, 2017. S. 123–134. [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (data obrashheniya: 17.07. 2019).
4. *Tozzi L.* Li balletto pantomimo del settecento: Gasparo Anjolinini. Sapadore, 1972. 182 s.
5. *Xazieva D. Z.* Reforma libretto D. G. M. Andzholini v balete «Don Zhuan» // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2010. № 3(65). S. 61–65.
6. *Xazieva D. Z.* Muzy`kal`naya dramaturgiya baletov K. V. Glyuka v kontekste baletnoj reformy` XVIII veka: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb, 2012. 177 s.
7. *Zinzendorf K.* Aus den Jugenttagebüchern: 1747, 1752 bis 1763 [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www. books.google.ru](https://www.books.google.ru) (data obrashheniya: 15.07.2020).
8. *Dahms S.* Some questions on the original version of Gluck and Angiolini`s Don Juan [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www. books.google.ru> (data obrashheniya: 17.07.2019).
9. *Gruber G.* Glucks Tanzdramen und ihre musikalische Dramatik // *Österreichische Musikzeitschrift*. 1974. № 29. S. 17–24.
10. *Haas R.* Die Wiener Ballet–Pantomime im 18. Jahrhundert und Glucks Don Juan // *Studien für Musikwissenschaft*. 1923. № 10. S. 6–36.
11. *Howard P.* Gluck [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.books.google.ru> (data obrashheniya: 17.07.2019).
12. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript: 31 mvts. 1790. Library Signature BSB. Mus. Ms. 2867 [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://imspl.org/Gluck Don Juan](https://imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (data obrashheniya: 23.09.2020).
13. *Gluck K.* Don Juan. Manuscript. 1790. Technische universität Darmstadt. Mus. Ms. 340/0100 [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://imspl.org/Gluck Don Juan](https://imspl.org/Gluck%20Don%20Juan) (data obrashheniya: 23.09.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хазиева Д. З. — канд. искусствоведения; uchsecr14@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khazieva D. Z. — Cand. Sci. (Arts); uchsecr14@mail.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 7.071.3

РЕСТАВРАЦИОННО-РЕДАКТОРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТНОГО НАСЛЕДИЯ

ГрызунOVA О. В., Омельницкая В. В.¹

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

Статья посвящена проблеме сохранения балетов классического наследия. Данная проблематика является весьма актуальной, так как сохранение искусства классического балета невозможно без преемственности исполнительских традиций. Вместе с тем в последнее десятилетие на петербургских сценах наблюдается многообразие как классических, так и современных постановок, что неизбежно сказывается на качестве исполнения широко известных во всем мире балетных спектаклей.

Автор исследует методологию сохранения классического наследия, руководствуясь методами сравнительного анализа исторической экспликации особенностей восстановления хореографического текста в России и на Западе.

Предложены трактовки терминов «реставрация», «реконструкция», «редакция». На основании сопоставления позиций практиков балетного театра сделан вывод о зависимости между знанием исполнительской традиции и качеством постановки балетного спектакля прошлого, которое подразумевает опору на хореографическую логику постановщиков-предшественников и воссоздание образно-стилистических особенностей хореографической лексики как со стороны балетмейстера, так и со стороны артистов.

Ключевые слова: реставрация, реконструкция, редакция, нематериальное культурное наследие, К. Сергеев, П. Гусев, балеты классического наследия.

CHOREOGRAPHERS' RESTORATION AND EDITING WORK AS A MEANS OF PRESERVING AND UPDATING THE CLASSICAL BALLET HERITAGE

*Gryzunova O. V., Omelnitskaya V. V.*¹

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

The article is devoted to the problem of preserving classical heritage ballets. This is very important nowadays, as preserving the art of classical ballet is impossible without the continuity of performance traditions. However, over the past ten years Saint-Petersburg stages have seen a variety of both classical and modern productions, which has inevitably affected the quality of performance in those ballets known all over the world.

The authors study the methodology of preserving the classical heritage, using the methods of comparative analysis and historical explication of particular performance techniques in Russia and Western countries.

The author arrives at the conclusion that, when dealing with classical heritage ballets in the process of their restoration, it is important to distinguish between such key notions as «restoration», «reconstruction» and «editing». Having analyzed different interpretations of such terms as «restoration», «reconstruction» and «editing» and compared ballet experts' viewpoints on the problem, the author concluded that there is a strong connection between the performance traditions and the quality of the ballet production, namely, between the dance logic implied by the choreographers of the past and stylistic characteristics of the choreographic language for both the choreographer and dancers.

Keywords: restoration, reconstruction, editing, intangible cultural heritage, K. Sergeev, P. Gusev, classical ballet heritage.

Сегодня для репертуарной политики петербургских балетных театров свойственно многообразие как классических, так и современных постановок. Артисты сталкиваются с таким явлением, как расширение балетного репертуара и увеличение числа спектаклей. Это приводит к сложному, насыщенному графику: артисты существуют на грани своих профессиональных и физических возможностей. Особенно это показательно на примере Мариинского театра: с открытием в Санкт-Петербурге концертного зала, где идут различные оперные и балетные постановки, и новой сцены театра («Мариинский-2») появилась возможность давать более 30 балетных спектаклей в месяц. На-

пример, в октябре 237-го сезона (2019/2020) в Мариинском театре на двух площадках было показано 32 балетных спектакля за один месяц. Для сравнения: в октябре 205-го сезона (1987/1988) было дано 14 балетных спектаклей, в октябре 217-го сезона (1999/2000) — 13 балетных спектаклей. Стоит отметить, что на двух площадках работает одна и та же труппа. По сравнению с 1980–90-ми годами нагрузка на коллектив выросла более, чем в два раза¹. В таких репертуарных условиях с особой остротой стоит проблема сохранения качества исполнения именно классических балетов. В экстремальных условиях загруженности от артистов требуется демонстрировать высокую технику исполнения классических рас, наряду с образной и пластической выразительностью, являющимися неотъемлемыми свойствами качества интерпретации балетной классики.

Примечательна и еще одна тенденция, активно проявившаяся в последние десятилетия. Не так давно в Михайловском театре, Санкт-Петербургском государственном академическом театре балета имени Л. Якобсона и Московском музыкальном театре имени К. Станиславского и Вл. Немировича-Данченко к постановкам новых версий балетов классического наследия начали привлекать иностранных балетмейстеров. Они изначально знакомы с иными хореографическими традициями профессиональной подготовки. Так как методики обучения танцовщиков в школах балета разнятся, разным будет и стиль исполнения, который определяют характер координации, подчеркивание в движении музыкальных акцентов, интонационная окраска танца.

Так, в Михайловском театре были показаны балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка» в постановке Н. Дуато. Здесь балетмейстер впервые столкнулся с пальцевой техникой и сочинил танцы на пуантах (до этого Н. Дуато ставил авторскую хореографию для исполнения исключительно в мягких классических туфлях). В Санкт-Петербургском государственном академическом театре балета имени Л. Якобсона были показаны «Спящая красавица» и «Дон-Кихот» в постановках Ж.-Г. Бара и Й. Кобборга соответственно, а с 2015 года возобновлены балеты классического наследия: «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Шопениана», «Grand pas из балета «Пахита»». Отчасти реинсценировка классических балетов обусловлена предпочтения-

¹ Материалы архива Мариинского театра свидетельствуют о постепенном увеличении численности балетной труппы в период с 1980 по 2020 год. К примеру, в 1984 году в труппе состояли 34 солиста, 132 артиста (из них 18 по договору), 24 артиста вспомогательного состава. В 2000 году было 38 солистов, 156 артистов, 24 артиста вспомогательного состава. На 1 января 2020 года численность составила 268 человек, из них 55 солистов (включая балерин, премьеров, первых и вторых солистов, исполнителей характерных и актерских партий). Однако на фоне практически ежедневного показа многоактных балетных спектаклей (не учитывая параллельную занятость артистов балета в операх) рост численности труппы мало способствует оптимальному распределению нагрузки на солистов и кордебалет.

ми администрации театров: надежнее обратиться к проверенным временем шедеврам балетного театра в новом авторском прочтении иностранных балетмейстеров-постановщиков, а не к новым оригинальным балетмейстерским работам.

Искусство русского балета составляет нематериальное культурное наследие и достояние не только нашей страны, но и всего мира. В условиях увеличения количества балетных спектаклей более чем в два раза и, как следствие, увеличения нагрузки на исполнительский и репетиторский состав театров, привлечения иностранных руководителей и балетмейстеров сохранить семантическое содержание хореографического текста широко известных во всем мире балетных постановок — важная и сложно решаемая задача. В связи с постановкой данной проблемы возникают и другие сопутствующие вопросы, начиная с того, где предел физических возможностей по «перестройке» телесно-мышечного аппарата артиста к тому или иному спектаклю, и, заканчивая тем, что считать аутентичным хореографическим текстом, и возможен ли он в принципе? Насколько свободным в своей интерпретации классического наследия может быть хореограф? Как можно охарактеризовать стилистику того или иного классического балета: что ее составляет, и насколько далеко современный постановщик может отклоняться от традиционного хореографического текста? И в итоге — что есть новый контекст, а что — неправомерная вольность, размывающая основы классического балета?

На наш взгляд, существуют два основных пути сохранения балетного наследия:

- создание фондов сохранения наследия с соответствующей деятельностью экспертов в данной области;
- регулярные показы спектаклей, которые являются неизменными в репертуаре.

Однако и в первом, и во втором случаях не избежать сложностей в сохранении классического наследия, которые обусловлены отсутствием общепринятой хореографической нотации [1, с. 40], и главное — невозможностью фиксации особенностей стиля исполнения.

Если посмотреть на мировую практику подхода к данной проблеме, то в России и за рубежом пути сохранения балетного наследия разнятся. За границей сохранением балетного авторского текста и наследия хореографов занимаются фонды (например, фонды Дж. Баланчина [2], Дж. Роббинса [3] в Америке, Р. Нуреева [4] и М. Бежара [5] во Франции), которые «аттестовывают» своих репетиторов и предоставляют другим театрам лицензии на право исполнения той или иной постановки на определенный срок. В России практика создания специализированных фондов не закрепились, поэтому особую роль играют сохранность спектакля в репертуаре и его регулярный

показ. Партия из классического балета передается от педагога к ученику (как говорят в балете, «из ног в ноги»). Даже видеоматериалы с точной фиксацией хореографического рисунка той или иной балетной партии играют вспомогательную роль, так как репетитору необходимо помочь найти исполнителю индивидуальную трактовку образа, иногда варьируя нюансы хореографии. В какой-то степени это сродни фольклорным традициям, которые передаются из поколения в поколение в устной форме. Однако в случае с балетом форма передачи исполнительских элементов — телесная («из ног — в ноги», «из рук — в руки»). Как и всякий передаваемый текст, текст хореографический допускает авторскую интерпретацию, но все же в рамках изначально заложенного смысла. От точности понимания и передачи артистом смыслового наполнения хореографического текста во многом зависит художественно-образная содержательность балета, созданного в любой период. По словам прима-балерины «Béjart Ballet Lausanne» К. Шалкиной, Морис Бежар запрещал исполнение своих постановок без его разрешения, объясняя, что язык его хореографии знают только артисты его труппы. Она подчеркивает, что использование исключительно видеозаписей не дает возможности вникнуть в суть произведения, правильно скопировать все движения.

Часто танцовщики пользуются старыми видеозаписями, иногда и в исполнении тех, кто не имел к труппе Бежара никакого отношения. Это бесконечное копирование, в том числе и ошибочных элементов, оказывается чревато тем, что исполнители вносят многое от себя, нарушая принятую стилистику. Бежар говорил о феномене «чужого» исполнения, которое может быть осуществлено даже звездами балета, но при этом не имеет ничего общего с его хореографией [6].

Если под сохранением материального культурного наследия подразумевается обеспечение физической сохранности объектов (посредством реставрации, консервации и пр.), то собирание, воспроизведение хореографического текста, его документирование, изучение и вовлечение в культурный и научный оборот как объекта нематериального культурного наследия происходит непосредственно от мастера к ученику. Здесь сохранение обеспечено исполнительской традицией, которая в отечественном балете до последнего времени держалась на единой профессиональной школе кордебалета и солистов; на показе балетмейстера-репетитора, обладающего соответствующей «базой». Таким образом, гарантом сохранения балетного наследия в нашей стране выступает балетмейстерско-репетиторский цех, а также профессиональная школа, где учащемуся должны быть переданы не только технические навыки, но и привито чувство ответственности за сохранение образной содержательности хореографии. Задача балетмейстера-репетитора, работающего с классическим наследием, — сохранение образно-смыслового значения

хореографического текста во всем многообразии его нюансов и трактовок, а также создание условий для осуществления качественной исполнительской деятельности.

Обновление спектаклей прошлого в балетном театре, по сути, встречалось на протяжении всей истории его существования и продолжается до сих пор. М. Петипа неоднократно восстанавливал работы своих предшественников: «Пока я был в Москве, в Петербург приехала приглашенная дирекцией Фанни Эльслер и начались репетиции «Эсмеральды». Когда был поставлен первый акт, прибыл ангажированный балетмейстер г-н Жюль Перро и закончил постановку этого своего превосходного балета, который я затем несколько раз возобновлял, бережно сохраняя его в том виде, в каком он был задуман автором» [7, с. 39]. Петипа несколько изменил, но не создал заново состав движений балета Ж. Коралли, Ж. Перро «Жизель, или Вилисы».

После Петипа в период послереволюционного развития страны особая роль возлагалась на балетмейстеров-реставраторов. Тогда, в новых условиях, пришлось доказывать необходимость существования балета как явления, а затем уже возвращать ушедшие из репертуара спектакли императорской эпохи. Новая волна обновления классического наследия началась после Великой Отечественной войны и была связана с именами К. Сергеева, П. Гусева, К. Боярского, Н. Долгушина, Н. Боярчикова.

С 2000-х годов в балетном театре активно заявляет о себе так называемая проблема аутентичности классического спектакля, предпринимаются попытки восстановления «подлинных» балетов по записям (например, С. Вихаревым, А. Ратманским, Ю. Бурлакой, Н. Воскресенской, Ю. Смекаловым). Этот период обострил дискуссии по поводу сохранения наследия, которые продолжают до сих пор.

При этом в балетоведении нет научно зафиксированной терминологии, раскрывающей понятия «реставрация», «редакция», «реконструкция». На сегодняшний день общепринято называть всевозможные изменения авторского текста то редакцией, то версией, то возобновлением, то воссозданием, то постановкой².

Понятия «реставрация» и «реконструкция» пришли из области архитектуры и живописи. В «Большой Российской Энциклопедии» понятие реставрации определяется как укрепление и восстановление памятников истории, культуры и искусства, поврежденных, искаженных временем, войнами, пожарами и т. п. В отличие от реконструкции (лат. reconstruction — построение заново), подразумевающей коренную перестройку памятника или даже вос-

² Пример синонимичного употребления данных понятий можно найти в статье Д. Вишневой: [8].

создание исчезнувшего сооружения, реставрация предполагает сохранение подлинного произведения [9]. В отличие от ремонта работы по реставрации памятников архитектуры проводятся на основе результатов их всестороннего научного исследования и проводятся, как правило, специальными методами, отличными от практики современного строительства. Отдельные попытки реставрации предпринимались уже в Античности, но осознанной эта деятельность стала только на рубеже XVIII–XIX веков.

«Существенный вклад в развитие научной методики реставрации внес французский архитектор Э. Э. Виолле-ле-Дюк, обосновавший обязательность глубокого изучения стилистики и строительной техники как самого восстанавливаемого памятника, так и всей архитектуры эпохи его создания. Целью реставрации произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства обычно является их укрепление и раскрытие от искажающих наслоений. Как и реставрация памятников архитектуры, она базируется на тщательном предварительном исследовании материалов, технологии создания причин и видов разрушения объектов реставрации. Произвольная реконструкция утраченных элементов изобразительного и декоративно-прикладного искусства недопустима» [10]. На наш взгляд, применение термина «реставрация» применительно к возобновляемому балетному спектаклю также представляется справедливым, так как от балетмейстера требуются тщательное изучение предшествующего материала, исполнительской традиции и максимальное сохранение подлинных фрагментов спектакля. Столь же корректно, по логике архитекторов и живописцев, называть «реконструкцией» воссоздание исчезнувшего спектакля заново, как говорится, «с нуля».

Что касается бытования данных понятий в контексте музыкального искусства, то они в качестве научных дефиниций в справочных изданиях не представлены, но, видимо, на рубеже XX–XXI веков вылились в «аутентичное исполнительство», которое иногда трактуется как «творческая реконструкция» музыки прошлого. Сторонники аутентичной стилистики исполнения, чрезвычайно бережно относясь к тексту музыкального произведения, основывают свои исследования на открытии подлинного музыкального текста, исходя из того, что сам он несовершенен и требует дополнительных уточнений и определений подлинности интерпретации того или иного приема. Термину «аутентичное исполнительство» сегодня предпочитают понятие «исторически осведомленное исполнительство» (англ. — *Historically Informed Performance*, HIP) [11]. Исполнитель исследует вопросы «настройки исторических инструментов», а также специфику графических эквивалентов мелизматики. Нотация старинного оригинала дает возможность множественных толкований и создает многообразие исполнительских экспериментов, выступает основанием для выдвижения различных художественных гипотез.

В этом природа музыки переплетается с природой хореографии: как невозможно зафиксировать стилистику хореографии, так невозможно зафиксировать и требование музыкального движения [12]. Аутентичные идеи из музыки перекинулись и на хореографию, «вылились» в расшифровки различных танцевальных нотаций Ренессанса и барокко, нотаций Н. Сергеева и др.

Оставим за рамками данной статьи рассуждения на тему хореографической аутентичности. Ограничимся предположением, что ее как таковой не существует, как не существует ни прежнего зрителя, ни прежнего исполнителя с его прежними психофизическими качествами. Но, еще раз подчеркнем, что иллюзия аутентичного духа спектакля и аутентичного исполнения вполне возможна, и зависит она от балетмейстерского и исполнительского чутья.

Чтобы проиллюстрировать, как эти понятия «работают» в балетоведении, обратимся к мнениям двух отечественных балетмейстеров — носителей классического наследия. В частности, П. А. Гусев подразумевал под «реставрацией» максимальное сохранение первоисточника и всех нюансов [13] (и в этом случае трактовка не противоречит подходу архитекторов). Его современник К. М. Сергеев склонялся к идее «редактирования», которая допускает режиссерскую корректировку, адаптацию отдельных сцен и хореографии спектакля, изменения в музыкальном материале [14].

До сих пор единого отношения к этому вопросу нет: кто-то допускает внесение обусловленных временем корректировок в структуру спектакля, в танцевальную лексику, в связующие сцены и т. д., кто-то ратует за предельно корректное обращение с хореографическим текстом. Однако приемы работы сторонников обоих подходов схожи: для возвращения спектаклей на сцену привлекаются различные источники — воспоминания представителей прошлых поколений (артистов балета, репетиторов, режиссеров), иконографические материалы, дающие представление о том или ином характере танца. Практический опыт балетмейстеров показывал и показывает, что в процессе работы над хореографической тканью спектакля неизбежно выявляются «белые пятна», которые требуют интуитивного восполнения (т. е. редактирование спектакля как таковое неизбежно). Потому, на наш взгляд, справедливо объединить указанные подходы и назвать полученное целое *«реставрационно-редакторским принципом работы с классическим наследием»*. Что касается понятия «реконструкции», то оно преимущественно связано с возобновлением уже ушедших со сцены спектаклей на основании сохранившейся танцевальной нотации и архивных материалов о постановке (иконография, партитура или клавиш с пометками, мемуары).

И при реставрационно-редакторском подходе, и при реконструкции буквальную точность хореографии гарантировать едва ли возможно из-за природы движения, стилистические аспекты которого, как было сказано,

не поддаются исчерпывающей фиксации. Поэтому мы можем усомниться в аутентичности любой хореографии (как в переданной «из ног в ноги», так и в воссозданной по записям).

Сложно спорить с тем, что ощущение аутентичности очень сильно зависит не только от сохранения логики мизансцен и последовательности движений³, но и от мастерства и стилистического такта исполнителя. Об этом размышляли и отечественные, и западные репетиторы. В частности, К. М. Сергеев — один из выдающихся балетных артистов XX века, активно занимавшийся редактированием балетов классического наследия, следующим образом определял процесс работы над спектаклями и механизм преемственности в балете: «Мы с Натальей Михайловной [Дудинской] не теоретики, мы практики — связующая ниточка с историей, с прошлым балетного театра. Всё, о чем мы рассказываем (студентам Академии Русского балета), сами перетанцевали; мы в том, что уже стало историей, сами принимали участие. В этом — главная ценность нашего общения: получить знания от непосредственных участников известных спектаклей, редакций, возобновлений. И как бы ре-постановщики ни меняли спектакль, суть остается все же прежней. Суть того, что мы называем “классическим наследием”» [16, с. 7]. Схожий взгляд демонстрирует датская балерина, репетитор наследия А. Бурнонвиля Дина Бьорн: «Фактура балерин во времена Бурнонвиля была другой, их движения выглядели иначе. Важнее видеть, что хотел выразить Бурнонвиль как хореограф, и соединить это с нашим временем» [17, р. 20].

Повторимся, если на Западе проблема сохранения подлинности хореографии и балетмейстерской концепции спектакля была частично решена созданием фондов, то в России, несмотря на активное обсуждение проблемы сохранения классического хореографического наследия в 1970–80-е годы, так и не был создан Фонд Мариуса Петипа. Даже в знаковое 200-летие со дня рождения Мастера обошлись без этого. В русской традиции сохранность балета как исполнительского искусства обеспечивается прежде всего едиными принципами подготовки артистов балета, направленностью деятельности педагога-репетитора в театре и ориентирами балетмейстера, который руководит той или иной постановкой. И все же представляется чрезвычайно актуальной попытка подвести, как минимум, теоретические основы под практические методы работы с классическим наследием, которая и была сделана в данной статье. В перспективе это позволит провести анализ реставрационно-редакторского подхода на примере творчества балетмейстеров, причастных к сохранению и актуализации классического наследия.

³ Примеры трансформации хореографического текста и, следовательно, танцевальной образности в балетах классического наследия приведены в статье А. М. Полубенцева [15].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ирхен И. И., Лаврова С. В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.
2. The George Balanchine Trust [Электронный ресурс]. URL: <http://balanchine.com/> (дата обращения: 03.03.2020).
3. Jerome Robbins Foundation [Электронный ресурс]. URL: <http://jeromerobbins.org/> (дата обращения: 12.09.2019).
4. The Rudolf Nureyev Foundation [Электронный ресурс]. URL: <https://nureyev.org/> (дата обращения: 03.03.2020).
5. Béjart Ballet Lausanne [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bejart.ch/en/> (дата обращения: 03.03.2020).
6. Катерина Шалкина в интервью «Хореография Бежара делает людей красивыми» [Электронный ресурс]. URL: <https://culture-il.livejournal.com/744755.html> (дата обращения: 03.03.2020).
7. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / сост. и автор прим. А. Нехендзи; предисл. Ю. Слонимского. Л.: Искусство, 1971. 447 с.
8. Вишнева Д. В. Проблемы возобновления и сохранения классического наследия // Балет. 2019. № 3. С. 42–43.
9. Реставрация // Большая Российская энциклопедия. Электронная версия (2017). URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/3507167 (дата обращения: 11.07.2020).
10. Реставрация // Художественная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: https://gufo.me/dict/art_encyclopedia/Реставрация (дата обращения: 25.02.2020).
11. Лебедев С. Н. Аутентичное исполнительство // Большая Российская энциклопедия. Электронная версия (2020). URL: <https://bigenc.ru/music/text/4865682> (дата обращения: 25.02.2020).
12. Мищенко М. Характер или скорость (об одном историческом недоразумении) // Opera musicologica. № 3–4 (9–10). С. 33–60.
13. Гусев П. А. Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. № 4. С. 17–19.
14. Сергеев К. М. Вечно живая традиция // Советский балет. 1983. № 4. С. 23–24.
15. Полубенцев А. М. Проблемы сохранения классического наследия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2. С. 120–124.
16. Сергеев К. М. Прошлое и его уроки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 7–13.
17. Bjørn Dinna. On dancing Bournonville // The Royal Danish Ballet and Bournonville. 1979. P. 20–23.

REFERENCES

1. *Irkhen I. I., Lavrova S. V.* Notatsiya i fiksatsiya xoreograficheskogo teksta v usloviyax funkcionirovaniya mediasredstv // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 3 (50). S. 39–51.
2. The George Balanchine Trust [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://balanchine.com/> (data obrashheniya: 03.03.2020).
3. Jerome Robbins Foundation [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://jeromerobbins.org/> (data obrashheniya: 12.09.2019).
4. The Rudolf Nureyev Foundation [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://nureyev.org/> (data obrashheniya: 03.03.2020).
5. Béjart Ballet Lausanne [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.bejart.ch/en/> (data obrashheniya: 03.03.2020).
6. Katerina Shalkina v interv`yu «Xoreografiya Bezbara delaet lyudej krasivy`mi» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://culture-il.livejournal.com/744755.html> (data obrashheniya: 03.03.2020).
7. Marius Petipa: Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / sost. i avtor prim. A. Nexendzi; predisl. Yu. Slonimskogo. L.: Iskustvo, 1971. 447 s.
8. *Vishneva D. V.* Problemy` vozobnovleniya i soxraneniya klassicheskogo naslediya // *Balet.* 2019. № 3. S. 42–43.
9. Restavratsiya // Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya. E`lektronnaya versiya (2017). URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/3507167 (data obrashheniya: 11.07.2020).
10. Restavratsiya // Xudozhestvennaya e`nciklopediya [E`lektronny`j resurs]. URL: https://gufo.me/dict/art_encyclopedia/Restavratsiya (data obrashheniya: 25.02.2020).
11. *Lebedev S. N.* Autentichnoe ispolnitel`stvo // Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya. E`lektronnaya versiya (2020). URL: <https://bigenc.ru/music/text/4865682> (data obrashheniya: 25.02.2020).
12. *Mishhenko M.* Karakter ili skorost` (ob odnom istoricheskom nedorazumenii) // *Opera musicologica.* № 3–4 (9–10). S. 33–60.
13. *Gusev P. A.* Soxranit` shedevry` proshlogo // *Sovetskij balet.* 1983. № 4. S. 17–19.
14. *Sergeev K. M.* Vechno zhivaya tradiciya // *Sovetskij balet.* 1983. № 4. S. 23–24.
15. *Polubencev A. M.* Problemy` soxraneniya klassicheskogo naslediya // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2017. № 2. S. 120–124.
16. *Sergeev K. M.* Proshloe i ego uroki // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 1993. № 2. S. 7–13.
17. Bjørn Dinna. On dancing Bournonville // *The Royal Danish Ballet and Bournonville.* 1979. P. 20–23.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Грызунова О. В. — канд. искусствоведения, olyaballet@mail.ru

SPIN-код 4784-8608

ORCID 0000-0002-9066-952X

Омельницкая В. В. — аспирант, v.kutepova@mail.ru

SPIN-код 2035-3811

ORCID 0000-0003-3810-2750

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Gryzunova O. V. — Cand. Sci (Arts), olyaballet@mail.ru,

SPIN-код 4784-8608,

ORCID 0000-0002-9066-952X.

Omelnitskaya V. V. — Postgraduate Student, v.kutepova@mail.ru,

SPIN-код 2035-3811,

ORCID 0000-0003-3810-2750.

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 793; 782.9

МУЗЫКА АБАЯ НА УРОКЕ КАЗАХСКОГО ТАНЦА: К ОПЫТУ ОПИСАНИЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА

Уразымбетов Д. Д.¹, Молдалим Т. Ж.²

¹ Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова,
ул. Панфилова, д. 127, Алматы, 050000, Казахстан.

² Санкт-Петербургский государственный университет, ул. Галерная, д. 58–60,
Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Музыка Абая Кунанбаева (1845–1904) — известного казахского поэта-просветителя, философа, композитора — является достоянием мировой музыкальной культуры. Она находит свое применение в различных сферах искусства и образования. Часто можно встретить ее интерпретации и осмысление в хореографическом дискурсе. Тем не менее большая часть музыкального наследия Абая, как правило, остается за гранью доступности широкой аудитории. В данной работе авторы изучают и описывают опыт осуществленного научно-творческого проекта, цель которого заключалась в расширении круга произведений Абая, используемых в хореографии, на примере урока казахского танца. В основе методологии, примененной авторами в ходе реализации проекта, лежат методы архивной, аналитической и экспериментальной работы. Результатом изысканий авторов стало внедрение редко используемых в хореографии музыкальных произведений Абая в учебные танцевальные комбинации для экзерсиса у палки и на середине зала (для женского и мужского разделов урока казахского танца). В настоящей статье по результатам научно-творческого проекта авторы указывают на самодостаточность музыкального наследия Абая и возможность его включения в широкий круг образовательного и творческого процессов не только в Казахстане, но и за его пределами, чему будет способствовать разрабатываемое ими учебно-методическое пособие по итогам научно-творческого проекта.

Ключевые слова: Абай, Абай-композитор, музыка Абая, казахский танец, урок казахского танца, характерный танец.

ABAY'S MUSIC AT THE KAZAKH DANCE LESSON: TO THE EXPERIENCE OF DESCRIPTION OF SCIENTIFIC AND CREATIVE PROJECT

Urazymbetov D. D.¹, Moldalim T. Zh.²

¹ T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, 127, Panfilov str., Almaty, 050000, Republic of Kazakhstan.

² Saint Petersburg State University, 58–60 Galernaya St., Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

The music of Abay Kunanbayev (1845–1904) — the famous Kazakh poet-educator, philosopher, composer — is the property of a world musical culture. Music finds its application in various fields of art and education. It could often find Abay's music interpretation and comprehension in choreographic art. Nevertheless, most of Abay's musical heritage as a rule remains beyond the scope and accessibility of a wide audience. In this article, the authors study and describe the experience of the implemented scientific-creative project, the which purpose was to expand the range of Abay's works used in choreography on the example of a Kazakh dance lesson. The methodology used by the authors during the implementation of the project is based on the methods of archival, analytical and experimental work. The result of the authors' research was the introduction of Abay's musical compositions, which are rarely used in choreography, in training dance combinations for exercise at the stick and in the middle of the hall (for the female and male sections of the Kazakh dance lesson). In this article, based on the results of a scientific-creative project, the authors point to the self-sufficiency of Abay's musical heritage and the possibility of its inclusion in a wide range of educational and creative processes not only in Kazakhstan, but also outside the country.

Keywords: Abay, Abay-composer, Abay's music, Kazakh dance, Kazakh dance lesson, characteristic dance.

В своей статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» Н. А. Назарбаев затрагивает вопрос продвижения современной казахстанской культуры в мире. Среди прочего — это «огромная переводческая работа и специальные методы продвижения наших культурных достижений — книг, пьес, скульптур, картин, музыкальных произведений, научных открытий» [1]. Данный вопрос актуален во многих странах, чье национальное наследие во многом обогатило и другие культуры. Уже много веков происходят слияние и синтез культур Востока и Запада, взаимообогащение и популяризация

артефактов искусства и науки. В настоящей статье, объектом которой является музыка Абая Кунанбаева в контексте культурного наследия Казахстана, авторы рассматривают один из способов популяризации музыкального творчества Абая-композитора среди хореографической общественности.

Абай Кунанбаев — казахский поэт-просветитель, философ, основоположник казахской письменной литературы, композитор. Его творческое наследие является достоянием не только Казахстана, но и мирового сообщества. К.-Ж. К. Токаев в своей недавней статье «Абай и Казахстан в XXI веке» пишет: «Философские размышления и умозаключения Абая остаются для всех нас духовной пищей. В деле возрождения нации нужно взять за основу его труды» [2]. Важно отметить, что именно Абай одним из первых открыл для национальной культуры «внутренний духовный мир обычного человека с его экзистенциальными заботами» [3, р. 629]. Более того, Абаю, как человеку самому нашедшему свою идентичность в бесконечности Вселенной, важно было представить и преподнести духовный мир «как реальное психологическое пространство субъекта существования, самопонимания и саморефлексии» [3, р. 629].

В работе над статьей авторы применили архивно-изыскательный метод, позволивший обнаружить нотные материалы и специальную литературу; аналитический, позволивший сделать оценку обнаруженных источников; а также эмпирический метод, основанный на экспериментальном начале, опытной разработке и теоретическом обосновании. Все описанные методы позволили достичь поставленной цели — теоретизировать и описать опыт создания и осуществления научно-творческого проекта.

Б. Ерзакович писал, что музыкальное наследие Абая — это «научная проблема, которая становится все шире с развитием всей казахской музыки» [4, с. 127]. Это же отмечала и Т. Егинбаева: «Если исследование поэтического творчества, мировоззрения Абая Кунанбаева имеет глубокие корни и богатый арсенал научных трудов, то музыкальное абаеведение всестороннего освещения вопроса не получило» [5, с. 12].

Немало страниц в своих трудах изучению казахской музыки и в частности музыкального творчества Абая уделили Б. Асафьев, М. Ауэзов, Г. Бисенова, Б. Гизатов, Т. Егинбаева, Б. Ерзакович, А. Жубанов и многие другие. Песенное искусство Абая, помимо обогащения музыкального искусства казахского народа, включает в себя его развитие в «творчески переосмысленном виде в соответствии с духом своего времени» [4, с. 123]. Его творчество обладает воспитательным характером, так как в его основе дидактические и философские размышления. Слушая произведения Абая-композитора, можно проникнуться его просветительскими идеями, которые заключались в пробуждении духа, в поиске нравственной целостности, в идейном обновлении казахского общества. Его деятельность масштабна и оригинальна по своим

внутренним, духовным и эстетическим характеристикам. Причины того — «масштабный интеллектуализм Абая, его высокая литературная культура, активная общественная позиция и гуманизм [3, р. 636].

В поэтическом творчестве Абая присутствуют те необычайные выразительность, звучность и образность, которые выражаются в лирике и задушевности, а значит, и мелодичности. Он писал:

*Всем пресытиться может душа,
Только песня всегда хороша.
Если ты вдохновенно поёшь —
Грудь ликует, свободно дыша*

(Перевод В. Рождественского) [6, с. 96].

Другое его стихотворение тоже наполнено трепетным восторгом к песне:

*Льётся и реет песнь, паря.
Сердце баюкая, ум бодря...*

(Перевод В. Рождественского) [6, с. 115].

Известно, что Абай не имел музыкального образования, не знал нотного письма, но при этом хорошо владел домброй. Поэтому закономерно, что он сочинил музыку ко многим своим стихотворениям, и в его музыкальном творчестве очевидны мастерство и талант композитора.

В Музее Абая, который находится на родине выдающегося человека, в Семипалатинске, хранятся три домбры, принадлежавших ему. Ю. Аравин замечает, что их форма существенно отличается от формы традиционного струнного инструмента: «Корпус абаевской домбры плоский и, как тумар, треугольный, а шейка достаточно толстая, как у сары-аркинской домбры. Но главное отличие — это три струны, причем и струны, и перевязи лады — перне — у нее жильные, как и положено на старинных домбрах» [7, с. 77–78].

До современников дошло 36 песен Абая (по указанию Ю. Аравина)¹. При этом каждая из них известна в нескольких вариантах, что естественно для устного народного творчества. Показательным примером многовариантности песен Ю. Аравин называет произведения Абая, вдохновленные поэзией Пушкина: два разных «Письма Татьяны», «Ответ Онегина», «Монолог Ленского». «Все они пелись на один мотив — такова была традиция. Однако вариантов этой мелодии существует несколько, и сегодня трудно сказать, где первоисточник, а где

¹ В книге Г. Бисеновой «Песенное творчество Абая» (1995) указывается, что известно около 60 его песен (включая варианты) [8, с. 37]. В приложении помещены ноты 22-х песен с различными их вариантами [8, с. 134–160].

творческая фантазия исполнителя» [7, с. 78–81]. Благодаря сыну Абая Акылбаю и внуку Исраилу сохранились также три трехголосных кюя Абая («Май түні», «Абай желдірмесі», «Торжорга»), что подтверждает наличие в казахской музыке трехструнной семипалатинской домбры («абаевской»).

Немаловажную роль в формировании творческих взглядов Абая сыграло и его знание русской народной музыки. Он слышал также романсы М. Глинки, А. Рубинштейна и других русских композиторов. Многие русские путешественники, ученые и офицеры, приезжавшие в казахские степи, писали об огромной популярности среди казахов песен Абая. Но «в мрачную эпоху феодализма не могло быть и речи о той популярности, о какой мечтал Абай. Поэт горько сожалел о том, что его не понимают. Как и поэзия, казахская музыка была скована многовековыми бытовыми традициями. В трудных, сложных условиях приходилось Абаю отстаивать свои позиции» [9].

Поэт народа надеялся, что придет то будущее, где его взгляды поймут и оценят. Его душа остро чувствовала несправедливость, он хотел, чтобы родной народ стремился к знаниям [10, р. 1516]. Сегодня его стихи и песни действительно звучат повсюду и стали всенародными. Абай, возвращенный на народную музыку, знакомый со многими акынами и күйши XIX века, создал произведения, которые значительно обогатили песенное творчество казахского кочевого народа. Он внес в музыкальное и поэтическое искусство новые ритмы, формы и размеры, новые принципы использования художественно-выразительных средств.

*Песнь и в спящее сердце влетит,
Всё исцелует и истомит
То счастьем, то грустью звенит напев,
То раны зажившие бередит*

(Перевод Л. Руст) [6, с. 115].

Одним из способов сохранения и развития наследия Абая является обращение к его музыкальному творчеству на уроках казахского танца, которые могут преподаваться как в образовательных организациях, так и в ансамблях народного танца.

Исследователь музыкального творчества Абая Г. Н. Бисенова делит его песни на пять направлений:

Произведения, прославляющие поэзию, искусство, музыку («Сергіз аяқ», «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа», «Өлеңді қайтып қоярсың»).

Произведения дидактического, назидательного характера («Ата-анаға көз қуаныш», «Біреуден біреу артылса», «Сұрғылт тұман») и другие.

Произведения с углубленной философской лирикой («Өлсем, орным қара

жер», «Ішім өлген, сыртым сау», «Қараңғы түнде тау қалғып», «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын», «Қарашада өмір тұр»).

Произведения сатирического характера («Бойы бұлғаң»).

Произведения любовно-лирического характера («Айттым сәлем, Қаламқас», «Көзімнің қарасы», «Амал жоқ, қайттым білдірмей», «Тәңрі қосқан жар едің сен», «Желсіз түнде жарық ай», «Сен мені не етесің», «Сүйсіне алмадым, сүймедім», «Қор болды жаным» и другие [8, с. 37–38].

Ситуация на сегодняшний день в Казахстане такова, что педагоги и балетмейстеры, обращаясь к творчеству Абая, применяют на уроках и в сценических постановках лишь небольшое, часто повторяемое количество его произведений. Как правило, это лирическая музыка: «Көзімнің қарасы» II вид («Зрачок глаз моих»), «Желсіз түнде жарық ай» («Луна в безветренную ночь»), «Айттым сәлем, Қаламқас» I вид («Привет, моя тонкобровая»), «Қор болды жаным» II вид («Унижена душа моя»). Множество мелодичных и танцевальных музыкальных произведений Абая хореографы и педагоги обошли вниманием. Справедливости ради необходимо указать, что в Казахстане осуществлена постановка балетного спектакля «Язык любви» в хореографии М. Абубахриевой, премьера которого состоялась 2 июля 2016 года в Астане в исполнении труппы театра Astana Ballet [11]. Основой спектакля из восьми хореографических вариаций стало поэтическое творчество Абая (автор либретто Б. Каирбеков). Что касается музыки, то в балете звучат произведения Р. Салаватова, К. Дженкинса, Х. Шангалиева.

В марте 2020 года состоялась XII республиканская студенческая предметная олимпиада по специальности «Хореография» на базе Казахской национальной академии хореографии (г. Нур-Султан). Предметная олимпиада по рекомендациям Министерства образования и науки Республики Казахстан состоит из двух² очных туров, где участники собираются в вузе-организаторе. Но из-за введения карантина в связи с пандемией организаторы перевели олимпиаду в онлайн-формат и сократили ее до одного тура — научно-творческого проекта. Студентами факультета хореографии Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова (команда Kaznai_Ballet, г. Алматы) под руководством преподавателей и при сотрудничестве с научно-редакционным отделом был подготовлен научно-творческий проект «Музыка Абая на уроке казахского танца»

2 В первом туре участники демонстрируют свои знания в области теории и методики преподавания хореографических дисциплин (как правило, в тур входят две дисциплины, меняющиеся каждый год), а во втором — студенты в виде доклада представляют членам жюри свой вуз и научно-творческий проект.

для участия в олимпиаде, состоящей из теоретической и практической частей.

Помимо цели привлечь внимание молодежи и общественности в области хореографического искусства к музыкальному творчеству Абая, научно-творческий проект преследовал и учебно-дидактическую направленность: развитие исполнительских навыков, музыкального слуха, эстетического вкуса и духовного наполнения, за которыми следует сознательное отношение к дисциплине (казахского танца), к будущей профессии, а также познание и сохранение традиционных культурных ценностей. Надо отметить, что при подготовке к олимпиаде студенты повторили и закрепили приобретенные в вузе знания, развили навыки творческого мышления в работе над научным проектом, а также сплотились в командной работе.



Рис. 1. Концертмейстер Ю. Митронин и педагог Т. Молдалим.
Фото А. Алимбекова. Алматы, 2020

Научно-творческий проект включил в себя **несколько этапов**:

- *Архивно-изыскательные работы;*
- *Анализ произведений Абая и совместная работа с концертмейстером;*
- *Постановка экзерсиса;*
- *Поставочная и репетиционная работа со студентами;*
- *Фото- и видеосъемка практической части проекта;*
- *Теоретические выводы по итогам научно-творческого проекта.*

Кратко рассмотрим процесс работы над каждым этапом.

Архивно-изыскательные работы включили в себя кропотливый труд с частными архивами, а также работу в Национальной библиотеке Республики Казахстан, библиотеках Казахской национальной консерватории им. Курмангазы и Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова. В них обнаружены нотные партитуры с произведениями Абая, а также научная литература, ставящая предметом своего внимания музыкальное творчество композитора.

Анализ произведений Абая и совместная работа с концертмейстером. После извлечения первоисточников нотного материала начался этап совместного творчества с концертмейстером Ю. А. Митрониным (рис. 1), более десяти лет играющим на уроках казахского танца. Были отобраны и аранжированы мелодии Абая, которые специально адаптировались для урока ка-

захского танца³.

В таблице 1 указаны музыкальные произведения Абая, которые можно применять на уроках казахского (и/или характерного) танца в упражнениях у палки или на середине зала в зависимости от задач педагога или учебной программы.

Таблица 1. Музыкальные произведения Абая для урока казахского танца

№	Название произведения	Перевод	Обработка, аранжировка
1.	«Сергіз аяқ»	«Восьмистишие»	Обработка К. Кужамьярова
2.	«Амал жоқ қайттым білдірмей»	«Я к вам пишу — чего же боле?» (Письмо Татьяны)	Запись Л. Хамиди. Обработка Е. Рахмадиева
3.	Күй «Май түні»	«Майская ночь»	Запись У. Бекенова Обработка Ю. Митронина
4.	Күй «Торжорға»	Пояснение: таковой у казахского народа могла быть кличка коня каурой масти	Запись У. Бекенова Обработка Ю. Митронина
5	Күй «Абай желдірмесі»	«Желдирме Абая» ⁴	Запись К. Жузбасова Обработка Ю. Митронина
6	«Қыс»	«Зима»	Обработка Ю. Митронина
7	«Күз»	«Осень»	Хоровое произведение К. Мусина
8	«Ата-анаға көз қуаныш»	«Отца и матери улада»	Запись Б. Ерзаковича Обработка К. Шильдебаева
9	«Есінде бар ма жас күнің?»	«Помнишь ли ты свою молодость?»	Расшифровка К. Жузбасова Обработка Ю. Митронина
10	«Біреуден біреу артылса» II вида	«Всё взвесит справедливость на весах»	Запись Л. Хамиди Обработка Ю. Митронина
11	«Сен мені не етесің?»	«Ах, что за жребий ждет меня?»	Запись Л. Хамиди Обработка Ю. Митронина

³ В итоговый монтаж видео научно-творческого проекта вошли не все отобранные произведения.

⁴ «Перекликание» — вид песенного жанра, которое характеризуется национальным мелодическим складом, синкретическим видом, мелодико-ритмической канвой, ...смешанным метро-ритмом песни во взаимодействии со стихотворным узором» [12, с. 174–180].

12	«Татьяна сөзі» II вида	«2-е письмо Татьяны»	Запись Б. Ерзаковича Обработка Ю. Митрониной
13	«Ішім өлген, сыртым сау»	«Нет жизни у меня в груди»	Запись Л. Хамиди Обработка Ю. Митрониной
14	«Өзгеге, көңлім, тоярысың»	«Всем пресытиться может душа»	Запись А. Затаевича Обработка Ю. Митрониной
15	«Бойы бұлғаң»	«Хвастун, наглец»	Запись Л. Хамиди Обработка Ю. Митрониной
16	«Қараңғы тунде тау қалғып»	«Горные вершины»	Запись Л. Хамиди Обработка Ю. Митрониной
17	«Өлсем, орным қара жер»	«Разве не должен я, мёртвый, глиной стать?»	Запись Л. Хамиди Обработка Ю. Митрониной
18	«Бүркіт пен қарға»	«Воронёнок»	Запись от К. Байгутдинова Обработка Ю. Митрониной

Авторы проекта, помимо мелодических произведений Абая, обратились и к его кюям — «песням без слов», как называл их один из создателей транскрипций домбровой музыки А. Жубанов, записавший 16 песен композитора. В своей книге «Соловьи столетий» он писал, что основным источником музыкального наследия Абая являлось глубокое постижение им мелодического богатства казахского народа [13, с. 122].

Важно подчеркнуть, что практически всю музыку Абая можно адаптировать для урока казахского танца. Это во многом зависит не только от того, *кто* записал его музыку или обработал, но и от того, *как* интерпретирует пианист-концертмейстер мелодии Абая.

Постановка экзерсиса. Т. Ж. Молдалим осуществила составление части экзерсиса у палки и на середине зала для женского и мужского разделов урока казахского танца для олимпиады. Заданные постановщиком танцевальные элементы для женского исполнения направлены на развитие пластичности рук, а также верхней части корпуса, которые являются основной отличительной чертой женского казахского танца. Так, в упражнении «Тірек аяқта жартылай отырумен қатар жұмысшы аяқ тізесінің жабық қалыптан ашық қалыпқа 45, 60 градуста бұрылыстары»⁵ встречаются такие положения и движения рук и корпуса, как «Кереге көз», «Төменгі өрнек», «Айналма», «Орамал алу»,

⁵ «Тірек аяқта жартылай отырумен қатар жұмысшы аяқ тізесінің жабық қалыптан ашық қалыпқа 45, 60 градуста бұрылыстары» — в переводе с каз. «Полуприседание на опорной ноге с поворотами колена, работающей ноги из закрытого положения в открытое на 45 и 60 градусов». *Примечание:* методика исполнения аналогична методическим требованиям *battements fondu* в классическом танце.

«Дүлей»⁶. Танцевальный пример поставлен на одно из первых Абая «Серіз аяқ». Этюд способствует развитию в хореографии плавно сгибаемых и выпрямляемых коленями движений и элементов казахского танца. Следующий женский танцевальный пример на музыку «Амал жоқ — қайттым білдермей» (I вид) составлен для демонстрации виртуозности движений рук на примере движений «Қайнар бұлақ» и «Жалын»⁷. В этом и предыдущем примерах отражается эстетический принцип женского казахского танца.

Основой экзерсиса мужского раздела стали прыжковые и силовые танцевальные элементы, направленные на воспитание мужской казахской музыкально-пластической образности. Так, в упражнении «Атшабыс»⁸, поставленном на кюй «Май түні», присутствуют элементы скачек и движения наездника (рис. 2). Исполнители танцевальной пластикой изображают «полет выдуманного крылатого коня — тулпара, прообразом которого могли служить взмахи крыльев летящего беркута и бешеный аллюр казахских лошадей» [14, с. 6]. Освоению мужской танцевальной лексики способствовало изучение специфических ходов и движений ног казахского танца «Молдастап жүріс», «Сүйретпе», «Жанбастап жүріс», «Шайқалмалы қадам», «Зымырау», «Тепкілі қадам», «Желдірме»⁹, встречающихся в мужском танцевальном этюде на середине зала на мелодию «Қыс».

В завершении экзерсиса казахского танца представлен массовый этюд, где исполнители демонстрируют освоение парного раздела казахского танца. В этом танцевальном этюде, поставленном на произведение «Ата-анаға көз қуаныш», использованы такие положения корпуса и рук, как «Дөңгелек»,

⁶ В переводе с казахского:

«Кереге көз» — «Решетчатая стена юрты».

«Төменгі өрнек» — «Нижний орнамент».

«Айналма» — «Вращение кистей рук».

«Орамал алу» — «Подобрать платок».

«Дүлей» — «Вьюжные закручивания».

⁷ «Қайнар бұлақ» — «Родник».

«Жалын» — «Пламя».

⁸ «Атшабыс» — «Скач коня».

⁹ В переводе с казахского:

«Молдастап жүріс» — «Ход в положении “молдас”».

«Сүйретпе» — «Волочить».

«Жанбастап жүріс» — «Боковой ход».

«Шайқалмалы қадам» — «Боковые шаги из стороны в сторону».

«Зымырау» — «Стремительный».

«Тепкілі қадам» — «Акцентированный шаг».

«Желдірме» — «Легкий, порывистый».

«Әдепті», «Кесе-көлденен»¹⁰, и другие. Позиции, положения рук и ног, а также перегибы и наклоны корпуса в хореографических упражнениях показали разнообразие лексики казахского танца.

Музыкальные произведения, разделы и упражнения, вошедшие в итоговый вариант научно-творческого проекта, приведены в таблице 2.



Рис. 2. Иллюстраторы-студенты.
Фото А. Алимбекова. Алматы, 2020

Таблица 2. Произведения Абая, использованные в научно-творческом проекте

№	Название произведения	Раздел казахского танца	Название упражнения в экзерсисе
1.	«Сегіз аяқ» (Восьмистишие)	Женский	Полуприседание на опорной ноге с поворотами колена работающей ноги из закрытого положения в открытое на 45 и 60°
2.	Кюй «Май түні» (Майская ночь)	Мужской	Атшабыс
3.	«Амал жоқ қайттым білдірмей» (Я к Вам пишу — чего же боле?) Письмо Татьяны)	Женский	Движения рук «Қайнар бұлақ» («Родник»), «Жалын» («Язык пламени»)
4.	«Қыс» (Зима)	Мужской	Ходы «Жанбастап жүріс» («Боковой ход»), «Шайқалмалы қадам» («Боковые шаги из стороны в сторону»)
5	«Ата-анаға көз қуаныш» (Отца и матери улада)	Парный	Положения корпуса и рук в парном танце, dos à dos на различных движениях и подъёмы девушки за талию

Постановочная и репетиционная работа со студентами. В качестве иллюстраторов для исполнения составленных танцевальных этюдов на музыку Абая привлечены студенты разных курсов факультета хореографии КазНАИ

¹⁰ «Дөңгелек» — «Соляный круг».
«Әдепті» — «Учтиво».
«Кесе-көлденен» — «Крест на крест».



Рис. 3. Иллюстраторы-студенты. Фото А. Алимбекова. Алматы, 2020

им. Т. К. Жургенова: А. Кенжебаева, М. Мынбаева, Ж. Алмагамбетова, А. Макыжанова (рис. 3), А. Кайрат, Т. Лян (рис. 2). Немаловажно упомянуть, что настоящий проект был осуществлен в рамках образовательного процесса для студентов бакалавриата (специализация «Педагогика хореографии»), которые изучают дисциплину «Теория и методика преподавания казахского танца». На этом курсе по заданию

преподавателя студенты — будущие педагоги — составляют учебные танцевальные комбинации по изучаемому разделу движений. При работе с концертмейстером они часто останавливают свой выбор на произведениях Абая, так как его музыка позволяет мыслить свободно, соблюдая при этом концептуальный характер танцевальных элементов. По мнению некоторых исследователей, «концептуализация — это новый принцип поэтического мышления, введенный в казахскую литературу Абаем» [3, р. 632].

Студенты детально изучают методику исполнения движений казахского танца, ведь «только практически овладев основными элементами, молодой исполнитель может вносить в них свою фантазию, свою индивидуальность и тем самым продолжать развитие традиций казахского танца» — так считала О. В. Всеволодская-Голушкевич, написавшая три книги по методике казахского танца и поставившая немало казахских танцев [14, с. 7].

В представленном на олимпиаде видео научно-творческого проекта демонстрируются отрывки экзерсиса у станка и на середине зала на музыку Абая, которые показывают различия, обусловленные танцевальной пластикой и ритмикой каждого из движений. В одном случае есть акценты, подчеркивающие пластичное выведение ног из закрытого положения в открытое, совпадающее с движениями рук «төменгі өрнек». Другой пример показывает наиболее выразительные движения казахского танца из раздела «бүктелу», «иілу»¹¹: «алға қарай бүктелу», «артқа қарай иілу», «жаңға қарай бүктелу: оңға, солға»¹² на музыкальное *ritenuto*.

¹¹ В переводе с казахского: «Иілу» — «Прогиб».

¹² «Бүктелу» — «Наклон».

«Алға қарай бүктелу» — «Наклон вперед от талии».

«Артқа қарай иілу» — «Прогиб назад».

«Жаңға қарай бүктелу: оңға, солға» — «Прогибы в сторону: вправо, влево».

Музыкальное творчество композитора прививает студентам чувство патриотизма, содействует тому, чтобы они в будущем становились преданными гражданами страны — как Абай, который «выполнил свой долг до последнего дыхания и оставался честным в стремлении к истине» [15, с. 114]. Надо отметить, что в Казахстане на курсе изучения казахского танца в колледжах¹³ студенты осваивают его как будущие артисты; в вузах¹⁴ студентов-педагогов обучают методике преподавания казахского танца, навыкам составления комбинаций и этюдов, студентов-балетмейстеров — мастерству сочинения танцевальных композиций.

Педагоги казахского танца, в частности Г. Н. Бейсенова, Т. О. Изим, А. Т. Молдахметова, А. А. Садыкова, А. А. Тати и другие, обращаются на своих занятиях к музыкальному творчеству Абая, потому что оно созвучно «ритмическому, образному и динамическому разнообразию» [16, с. 108], присущему уроку казахского танца. При этом на занятиях педагоги уделяют особое внимание сохранению традиционного колорита движений при исполнении студентами составленных ими этюдов, следят за тем, чтобы они не придавали танцевальным элементам излишнюю легкость и стандартность. Так, в процессе урока популяризируется традиционная культура народа и в сознании

¹³ Среднеспециальные учебные заведения Казахстана, где изучают дисциплину «Казахский танец»: Алматинское хореографическое училище им. А. В. Селезнева (Алматы);

1. Жамбылский гуманитарный колледж им. Абая (Тараз);
2. Мангистауский колледж искусств (Актау);
3. Музыкальное училище им. М. Тулебаева (Семей);
4. Музыкальный колледж им. Курмангазы (Уральск).
5. Республиканский эстрадно-цирковой колледж им. Ж. Елебекова (Алматы);
6. Школа-колледж профессионального образования Казахской национальной академии хореографии (Нур-Султан);
7. Южно-Казахстанский музыкальный колледж (Шымкент).

¹⁴ Вузы Казахстана, где изучают дисциплину «Казахский танец» (Теория и методика преподавания казахского танца, композиция казахского танца, танцевальное наследие и др.):

1. Актюбинский региональный государственный университет им. К. Жубанова (Актобе);
2. Западно-Казахстанский государственный университет им. М. Утемисова (Уральск);
3. Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова (Алматы);
4. Казахская национальная академия хореографии (Нур-Султан);
5. Казахский национальный женский педагогический университет (Алматы);
6. Казахский национальный педагогический университет им. Абая (Алматы);
7. Кызылординский государственный университет им. Коркыт Ата (Кызылорда);
8. Международный казахско-турецкий университет (Туркестан);
9. Таразский государственный педагогический университет (Тараз);
10. Южно-Казахстанский государственный университет им. М. О. Ауэзова (Шымкент).

будущих педагогов формируется понимание национальной идентичности. Б. Аюханов о музыкальном оформлении урока казахского танца писал так: «Необходимо ввести теоретический курс по казахскому танцу, изучение лучших образцов народной музыки. Республике нужны и грамотные “классики”, и яркие “народники”. Это можно организовать коллективным трудом, опираясь на казахское музыкальное народное творчество с позиций современных требований искусства танца» [17, с. 71]. Можно сказать, что слова, написанные в 1988 году, отчасти исполнились и продолжают исполняться и воплощаться сегодня.

Фото- и видеосъемка практической части проекта. Фото- и видеосъемку результатов проекта осуществил А. Алимбеков. Визуальные материалы включили в себя запись подготовительного процесса¹⁵ и итоговых музыкальных примеров; а также доклад-выступление Т. Молдалим о результатах проекта. Монтаж видео под руководством Д. Уразымбетова выполнила К. Сардарбекова. Итоговый вариант материалов научно-творческого проекта «Музыка Абая на уроке казахского танца» был отправлен в вуз-организатор олимпиады, по итогам которой студенты факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова стали лауреатами.

Теоретические выводы по итогам научно-творческого проекта. Резюмируя вышесказанное, следует подчеркнуть, что представленный научно-творческий проект направлен на призыв хореографической общественности: исполнителей, педагогов и балетмейстеров к широкому изучению и применению музыкальных произведений Абая. Великий поэт, общественный деятель и композитор стал «одним из самых вездесущих и неоспоримых образов казахской современности» [18, р. 26].

Результаты научно-творческого проекта показали, что существует возможность составить полноценный урок казахского танца для мужского и женского разделов — упражнения у палки, на середине зала, а также прыжковые комбинации для женского и мужского разделов на музыку Абая. В него входят положения головы, корпуса, кистей рук, поклоны, движения плеч, ходы, специфические положения и движения рук, наклоны и перегибы корпуса — бүктелу, иілу (в женском танце), посадки, опускания на колени и движения на коленях в полном приседании, движения бытовых жен-

¹⁵ Подготовительный процесс для видеосъемки включил в себя репетиции со студентами, исполнение иллюстраторами хореографических комбинаций в экзерсисах у палки и на середине зала, работу с концертмейстером.

ских танцев — ұршық¹⁶, киіз басу¹⁷, соскоки и удары стоп (в мужском танце), прыжки — секіртпе, элементы борьбы и перекидывания ног (в мужском танце), раздел атшабыс и жорға, положения корпуса и рук в парном танце, dos а dos на различных движениях и подъёмы девушки за талию.

Авторы настоящей статьи работают над созданием учебно-методического пособия с описанием урока казахского танца на музыку Абая с пояснением музыкальной раскладки, движений, методики их исполнения и специально адаптированным нотным материалом. Подобные пособия-книги создавали Д. Абиров¹⁸, Т. Ескалиев¹⁹, О. Всеволодская-Голушкевич²⁰, Ш. Жиенкулова²¹. Их целью было описание авторских учебных этюдов и/или этюдов и танцевальных постановок из народного наследия. В описанном же выше научно-творческом проекте предметом является урок казахского танца, составленный на основе музыки Абая и ее эстетико-пластическом осмыслении, что осуществлено впервые. Можно также создать балетный спектакль на основе музыки Абая, где основой либретто может стать и интерпретация романа М. Ауэзова «Путь Абая», и сюжет жизни самого поэта-просветителя, и сюжет его музыкальных произведений.

Часто движения казахского танца олицетворяют собой окружающую природу: скачки необузданных тулпаров (коней), аргымаков, свист гуляющего по степи ветра, аромат полыни, журчание воды. Эту красоту просторной степи, ее свободу полновесно и отчетливо выражает музыка Абая. Она в едином художественном созвучии, «с глубокой поэтичностью сквозь призму личных переживаний» воспекает природу родного края [4, с. 66]. Музыка Абая и самобытная лексика казахского танца — это эстетически целостный тандем, способствующий созданию образа, выработке манеры исполнения казахского танца, сочинительским талантам (в сфере хореографии). Ведь и Абай рассматривал искусство как «одно из тех средств, которое способно обновить человека, влиять на его психику и формирование его мировоззрения» [6, с. 17]. Он писал:

¹⁶ «Ұршық» — в переводе с каз. «Веретено».

¹⁷ «Киіз басу» — «Валять войлок».

¹⁸ Абиров Д. Т. История казахского танца : уч. пос. Алматы: Санат, 1997. 160 с.

¹⁹ Ескалиев С. Казахские народные танцы. Алма-Ата: Казахстан, 1976. 56 с.

²⁰ Всеволодская-Голушкевич О. В. Школа казахского танца. Алма-Ата: Өнер, 1994. 184 с.

²¹ Жиенкулова Ш. Тайна танца. Алматы: Өнер, 1980. 280 с.

*Песни меня забирают в полон,
Как я, люби их от всей души!*

(Перевод В. Рождественского) [6, с. 119].

Как писал Б. Ерзакович, произведения Абая наполнены «душевностью и глубоким чувством художественной меры и вкуса» [19, с. 22]. В лирических произведениях Абай предстает «певцом человеческой личности с ее переживаниями горя и радости, мечтаниями, надеждами, достижениями» [20, с. 20], тогда как его кюи завораживают слушателей, давая им бодрость и энергию. Культурное наследие Абая, безусловно, живет в наши дни и играет большую роль в развитии искусства Казахстана, потому что «подлинно талантливое произведение искусства, одухотворенное высокой, благородной идеей, не знает ограничений ни во времени, ни в пространстве» [21, с. 20]. Музыка, танец, литература, живопись и другие искусства являются сокровищами человеческой мысли. Очевидно, что расширение национального самосознания путем познания мира, развитие мировоззрения определенной национальности связаны с объединением труда. К этому стремился Абай. Произведения казахского поэта учат людей жизни и благочестию. «Абай как создатель нового, изменив себя, смог преобразовать ментальный мир кочевников, который был безнадежно покрыт инерцией» [3, р. 632].

Академик Б. Асафьев писал о музыке казахского народа так: «Песни казахов пленяют своей эмоциональной отзывчивостью, чистотой и ясностью чувства, глубокой художественной правдивостью. Слушая их, испытываешь волнующую радость соприкосновения с высокой человечностью, мудро выраженной в многоликих напевах прекрасных своей задушевностью и глубоким чувством художественной меры и вкуса. В них отражены и суровая школа жизни казахского народа, и философское раздумье о пережитом и переживаемом, и тончайшие лирические волнения, и радостное утверждение ценности жизни» [22, с. 64].

Благодарности

Авторы выражают благодарность рецензентам статьи; доктору искусствоведения, профессору КазНАИ им. Т. К. Жургенова А. И. Мухамбетовой — за рекомендацию книги Г. Н. Бисеновой; концертмейстеру РЭЦК им. Ж. Елебекова Ю. А. Митронину — за совместную творческую работу; факультету хореографии и научно-редакционному отделу КазНАИ им. Т. К. Жургенова — за созданные условия для реализации научно-творческого проекта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назарбаев Н. А. Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания // Казахстанская правда. URL: https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzglyad-v-budushchee-modernizaciya-obshchestvennogo-soznaniya (дата обращения: 13.04.2017).
2. Токаев К.-Ж. К. Абай и Казахстан в XXI веке: В КИСИ перевели на русский язык статью президента Республики Казахстан К. К. Токаева «Абай және ХХІ ғасырдағы Қазақстан» // Сетевое издание «Сайт КИСИ». URL: <http://kisi.kz/index.php/ru/abai-i-kazakhstan-v-xxi-veke> (дата обращения: 10.05.2020).
3. Orynkhanova G., Nurlanova A., Sabyrbaeva R. etc. The metaphoric conception of national character in Abay Kunanbayev's works // Opción. 2020. Año 36. Regular No. 91. P. 622–638.
4. Ерзакович Б. Г. Музыкальное наследие казахского народа. Алма-Ата: Наука КазССР, 1979. 184 с.
5. Егинбаева Т. Ж. Музыкальное абаеведение в контексте развития казахского музыковедения // Евразийский союз ученых. 2017. № 8 (41). С. 12–15.
6. Кунанбаев А. Избранное. Москва: Альпина нон-фикшн, 2012. 128 с.
7. Аравин Ю. П. Казахская инструментальная музыка от кюя к симфонии: сб. очерков. Алматы: RUAN, 2017. 360 с.
8. Бисенова Г. Н. Песенное творчество Абая. Алматы: Дайк-Пресс, 2004. 167 с.
9. Балмаганбетова Ж. И песни звук, и кюя звон слух уладят и сердце успокоят... // Интернет-газета «Кызылординские вести». URL: <https://kzvesti.kz/kv/thirdband/40314-i-pesni-zvuk-i-kyuya-zvon-slukh-usladyat-i-serdce-uspokoyat.html>. (дата обращения: 27.07.2019).
10. Raisov K., Altayev Zh. Petrik J. M., Zhylkyshybaeva K. Analysis of socio-ethical ideas in Al-Farabi and Abay Kunanbaev's works // Opción. 2020. Año 36. Regular No. 91. P. 1508–1521.
11. Язык любви // Официальный интернет-сайт театра Astana Ballet. URL: <https://astanaballet.com/ru/stagings/yazyk-lyubvi>. (дата обращения: 12.07.2020).
12. Омарова А., Казтуганова А. Абай и музыкальная культура Казахстана // Простор. 2019. № 6. С. 174–180.
13. Жубанов А. К. Соловьи столетий. Очерки о народных композиторах и певцах / Пер. с каз. Г. Бельгера. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 456 с.
14. Всеволодская-Голушкевич О. В. Школа казахского танца. Алма-Ата: Өнер, 1994. 184 с.
15. Каримов М. А., Силкин П. А. Урок классического танца — фундамент в овладении элементами народно-сценического танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 28 (2). С. 159–163.
16. Безуглая Г. А. История фортепианного аккомпанемента уроку классического танца в нотных образцах // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.

2016. № 1 (42). С. 105–122.

17. Аюханов Б. Г. Мой балет. Алма-Ата: Өнер, 1988. 104 с.
18. *Kudaibergenova D.* Misunderstanding Abai and the legacy of the canon: «Neponyatnii» and «Neponyatii» Abai in contemporary Kazakhstan // *Journal of Eurasian Studies*. 2018. No. 9. P. 20–29. URL: <https://doi.org/10.1016/j.euras.2017.12.007> (дата обращения: 27.07.2019).
19. Ерзакович Б. Г. Айттым сәлем, Қаламқас. Алматы: Өнер 1986. 94 с.
20. Гизатов Б. Г. Абай и музыка. Алматы: Гылым, 1995. 124 с.
21. Ауэзов М. О. Путь Абая. Алма-Ата: Жазушы, 1977. 608 с.
22. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.

REFERENCES

1. *Nazarbaev N. A.* Vzgl'yad v budushhee: modernizatsiya obshchestvennogo soznaniya // *Kazaxstanskaya pravda*. URL: https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-vzgl'yad-v-budushchee-modernizatsiya-obshchestvennogo-soznaniya (data obrashheniya: 13.04.2017).
2. *Tokaev K.-Zh. K.* Abaj i Kazaxstan v XXI veke: V KISI pereveli na russkij yazyk stat'yu prezidenta Respubliki Kazaxstan K. K. Tokaeva «Abaj zhane XXI rasyrdary Kazaxstan» // *Setevoe izdanie «Sajt KISI»*. URL: <http://kisi.kz/index.php/ru/abaj-i-kazakhstan-v-xxi-veke> (data obrashheniya: 10.05.2020).
3. *Orynkhanova G., Nurlanova A., Sabyrbaeva R.* etc. The metaphoric conception of national character in Abay Kunanbayev's works // *Opción*. 2020. Año 36. Regular No. 91. P. 622–638.
4. *Erzakovich B. G.* Muzykal'noe nasledie kazaxskogo naroda. Alma-Ata: Nauka KazSSR, 1979. 184 s.
5. *Eginbaeva T. Zh.* Muzykal'noe abaevedenie v kontekste razvitiya kazaxskogo muzykovedeniya // *Evrazijskij soyuz uchenykh*. 2017. № 8 (41). S. 12–15.
6. *Kunanbaev A.* Izbrannoe. Moskva: Al'pina non-fikshn, 2012. 128 s.
7. *Aravin Yu. P.* Kazaxskaya instrumental'naya muzyka ot kyuya k simfonii: sb. ocherkov. Almaty: RUAN, 2017. 360 s.
8. *Bisenova G. N.* Pesennoe tvorchestvo Abaya. Almaty: Dajk-Press, 2004. 167 s.
9. *Balmaganbetova Zh.* I pesni zvuk, i kyuya zvon slux usladyat i serdce uspokoyat... // *Internet-gazeta «Kyzylordinskie vesti»*. URL: <https://kzvesti.kz/kv/thirdband/40314-i-pesni-zvuk-i-kyuya-zvon-sluh-usladyat-i-serdce-uspokoyat.html> (data obrashheniya: 27.07.2019).
10. *Raissov K., Altayev Zh., Petrik J. M., Zhylykshybaeva K.* Analysis of socio-ethical ideas in Al-Farabi and Abay Kunanbaev's works // *Opción*. 2020. Año 36. Regular No. 91. P. 1508–1521.

11. Yazyk lyubvi // Oficialnyj internet-sajt teatra Astana Ballet. URL: <https://astanaballet.com/ru/stagings/yazyk-lyubvi>. (data obrashheniya: 12.07.2020).
12. Omarova A., Kaztuganova A. Abaj i muzykal'naya kul'tura Kazaxstana // Prostor. 2019. № 6. S. 174–180.
13. Zhubanov A. K. Solov'i stoletij. Ocherki o narodnyx kompozitorax i pevcax / Per. s kaz. G. Bel'gera. Almaty: Dajk-Press, 2002. 456 s.
14. Vsevolodskaya-Golushkevich O. V. Shkola kazaxskogo tancza. Alma-Ata: Öner, 1994. 184 s.
15. Karimov M. A., Silkin P. A. Urok klassicheskogo tancza — fundament v ovladenii elementami narodno-scenicheskogo tancza // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2012. № 28 (2). S. 159–163.
16. Bezuglaya G. A. Istoriya fortepiannogo akkompанementa uroku klassicheskogo tancza v notnyx obrazcax // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 1 (42). S. 105–122.
17. Ayuxanov B. G. Moj balet. Alma-Ata: Öner, 1988. 104 s.
18. Kudaibergenova D. Misunderstanding Abai and the legacy of the canon: «Neponyatnii» and «Neponyatii» Abai in contemporary Kazakhstan // Journal of Eurasian Studies. 2018. No. 9. P. 20–29. URL: <https://doi.org/10.1016/j.euras.2017.12.007> (data obrashheniya: 27.07.2019).
19. Erzakovich B. G. Ajty'm sälem, Qalamqas. Almaty: Öner 1986. 94 s.
20. Gizatov B. G. Abaj i muzyka. Almaty: Gy'ly'm, 1995. 124 s.
21. Aue'zov M. O. Put' Abaya. Alma-Ata: Zhazushy', 1977. 608 s.
22. Asaf'ev B. V. O narodnoj muzyke / sost. I. Zemczovskij, A. Kunanbaeva. L.: Muzyka, 1987. 248 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Уразымбетов Д. Д. — канд. искусствоведения, lenida@mail.ru,
ORCID 0000-0001-8471-1405;

Молдалим Т. Ж. — лауреат международных конкурсов, стипендиатка Фонда Нурсултана Назарбаева, togzhan_moldalim@mail.ru
ORCID 0000-0002-2007-0044

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Urazymbetov D. D. — Cand. Sci. (Arts), lenida@mail.ru,
ORCID 0000-0001-8471-1405;

Moldalim T. Zh. — laureate of international competitions, Nursultan Nazarbayev Foundation's scholarship holder, togzhan_moldalim@mail.ru
ORCID 0000-0002-2007-0044

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78

КОМПОЗИТОР НИКОЛАС МО: БОЛЬШЕ, ЧЕМ НЕОРОМАНТИК

*Агишева Ю. И.*¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30/36, Москва, 119180, Россия.

Статья посвящена британскому композитору второй половины XX века Николасу Мо. Его творчество, представленное разнообразными музыкальными жанрами, характеризуется сочетанием традиций прошлого и новаций музыкального искусства второй половины XX века. Прослеживаются основные этапы творческого формирования композитора на примере трех произведений, занимающих особое место в его наследии: «Сцены и арии», «Одиссея», «Выбор Софи». Уделяется внимание понятию «нарратив» и его значению в системе взглядов Мо. В приложении к статье приводится полный список сочинений композитора.

Ключевые слова: Николас Мо, британская академическая музыка, вторая половина XX века, английский музыкальный ренессанс, романтизм, нарратив.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 19–012–00483 «Британская академическая музыкальная культура второй половины XX века», поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

NICHOLAS MAW: MORE THAN A NEO-ROMANTIC

*Agisheva Y. I.*¹

¹ Gnessin Russian Academy of Music, 30/36, Povarskaya St., Moscow, 119180, Russia.

The article is dedicated to Nicholas Maw, a British composer of the second half of the 20th century. The composer's work consists of various music genres and is characterized by a combination of the traditions of the past (notably romanticism) and novelties of music culture of the second half of the 20th

century. Main stages of artistic development of the composer are considered through three works which have special places in his legacy: "Scenes and Arias", "Odyssey", "Sophie's Choice". A term "narration" and its signification in Maw's system of thoughts is given attention. The list of works of Nicholas Maw is included the article.

Keywords: Nicholas Maw, British art music, second half of the 20th century, English Musical Renaissance, Romanticism, narration.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 19-012-00483, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Романтический модернист, неоромантик, бунтарь... Так называли британского композитора Николаса Мо (1935–2009) многие критики и исследователи его творчества [1; 2; 3]. Однако сам композитор не считал свою музыку романтической или постромантической. «Я вообще не мыслю себя в этих категориях, — подчеркивал Николас Мо. — Совсем недавно я сказал своим студентам, что не люблю слово "стиль". Это слово уже превратилось в штамп из-за чрезмерного употребления в XX веке. На мой взгляд, появление огромного количества концепций стиля в XX веке сделало это понятие деструктивным» [4].

Автор монографии о Николасе Мо, музыковед Кеннет Глоуг писал, что Мо демонстрирует «...исключительно романтический образ композитора-героя, стремящегося отстоять свою индивидуальность, несмотря на окружающий его контекст» [5, с. 114]. Действительно, контекст второй половины XX века, казалось, не располагал к романтизму ни в каких его проявлениях. И всё же успех, востребованность, признание сопровождали Николаса Мо практически с самого начала творческого пути из-за богатства рабочего лексикона композитора, многослойности и многомерности его музыкального языка.

«Мой вокабуляр содержит элементы, относящиеся ко многим предшествующим явлениям в музыке, которые важны для меня. Все эти разговоры о консерватизме или авангарде абсолютно неправильны. Есть люди, которые используют лексику авангарда, и они, на самом деле, очень консервативны. Часто люди, которые не позиционируют себя авангардистами, более открыты... Моя музыка включает множество прогрессивных деталей, многие из которых еще никем не отмечены! Меня всегда занимала эта гибкость музыкального языка» [4].

Николас Мо родился в городе Грантем (графство Линкольншир), осваивал игру на фортепиано и кларнете, начал сочинять музыку в возрасте 15 лет. С 1955-го по 1958 год изучал композицию в Королевской академии музыки в Лондоне у Леннокса Беркли (1903–1989) и теорию музыки у Пола Штайница

(1909–1988). В 1958 году Мо получил стипендию французского правительства на обучение в Париже в классе Нади Буланже — одного из самых выдающихся педагогов XX столетия. Школу Буланже в разные годы прошли Аарон Копленд, Филип Гласс, Дариус Мийо, Астор Пьяццолла и многие другие¹.

Вероятно, Мо не в полной мере удалось найти контакт с Буланже, поэтому тайком от нее он занимался с Максом Дойчем (учеником А. Шёнберга). Дойч оказал большое влияние на ранний стиль Николаса. Однако именно Н. Буланже предложила Мо принять участие в конкурсе Лили Буланже (в жюри были И. Стравинский и А. Копленд) с сочинением «Ноктюрн» для меццо-сопрано и камерного оркестра. Победа стоимостью в 800 долларов позволила молодому композитору задержаться в Париже еще на один год.

После школы Мо-ученик превратился в Мо-преподавателя композиции, работавшего в самых престижных учебных заведениях Великобритании и США²: Тринити колледже в Кембридже, университете Эксете́ра, Йельском университете, консерватории Пибоди в университете Джонса Хопкинса и Балтиморе. Неоднократно Мо писал произведения по заказу ВВС, Академии Святого Мартина в полях, для фестиваля в Глайндборне, театров Ковент Гарден и Королевской оперы и др.

Первые сочинения Мо (Сонатина для флейты и фортепиано, Ноктюрн, «Шесть китайских песен») были написаны в серийной технике. Это вполне соответствовало духу времени: послевоенный период в академической музыкальной культуре Великобритании проходил под знаком европейского модернизма, который, наконец, добрался до Туманного Альбиона. Флагманом этого процесса была Манчестерская группа новой музыки (П. М. Дэйвис, А. Гёр, Х. Бёртуисл), посеявшая зерна музыкального модернизма на британской почве. Исследователь Филип Рупп्रेхт дает такую оценку тому периоду: «...к началу XX века в британской музыке доминировали пасторальный модус народной песни (представленный главным образом музыкой Р. Воана-Вильямса), характерное выражение народного и исконного начала. И все это было буквально сметено после 1945 года модернизмом — структурным в концепции, абстрактным в выражении и безымянным с точки зрения географической принадлежности. Страна без музыки, как говорили, уступила дорогу послевоенной музыке без страны» [6, с. 19–20]. Заметим, что первая поло-

¹ В те годы реализовывалась неофициальная программа «творческого пенсионерства», в рамках которой закончившим обучение на родине юным музыкантам предоставлялась возможность продолжить обучение в странах Европы. Например, Александр Гёр, как и Мо, уезжал учиться в Париж к Оливье Мессияну, Ричард Родни Беннет — к Пьеру Булезу. Питер Максвелл Дэйвис учился в Риме у Гофредо Петрасси; Корнелиус Кардью — в Кёльне у Карлхайнца Штокхаузена и т. д.

² С 1984 года композитор жил в Вашингтоне.

вина XX века в истории британской музыки определяется как «английский музыкальный Ренессанс». Вторая половина столетия продолжила эту линию, получив титул «второй английский музыкальный Ренессанс».

Довольно скоро в произведениях Николаса Мо появляются те самые романтические мотивы. В творческом наследии композитора³, представленном оркестровыми, оперными, хоровыми и инструментальными сочинениями, выделяются три опуса, каждый из которых соответствует определенному этапу формирования идеостиля Мо — это «Сцены и арии» для сопрано, меццо-сопрано, контральто и оркестра (1962), «Одиссея» для оркестра (1972–1987), опера «Выбор Софи» (1997–2002).

«Сцены и арии» были написаны 27-летним композитором по заказу оркестра BBC. Жанр этого произведения можно определить как драматическая кантата. Благодаря яркому оперному характеру «Сцены и арии» стали своеобразными этюдами к будущим оперным сочинениям Мо. В их основе — два анонимных текста XIV века: “De Amico” и “Responcio”. Первый представляет собой любовное обращение мужчины к женщине, второй — ее ответ. Примечательно, что в произведении звучат только женские голоса, подчеркивающие чувственность текста.

С точки зрения звуковысотности в сочинении можно отметить неразрешенное балансирование между тональностью и атональностью. Первая представлена ясным центром в виде аккорда или даже одной ноты, а вторая — отсутствием такового. Размышляя о звуковысотной организации произведения, Арнолд Уиттолл писал: «Самая очевидная гармонически повторяющаяся черта — это фа-мажорное трезвучие (слышимое наиболее отчетливо в квартсекстаккорде) с неаккордовыми ре, соль, си-бемоль и ми-бемоль. Если описывать этот аккорд лишь с точки зрения трезвучия, можно не понять сути. Кроме того, этот аккорд не используется как просто средство фокусировки атональной гармонии в кульминационных моментах. Его наличие дает возможность ощутить то, что в музыке образуется локальный центр фа, и стремление аккорда упрочить первенство фа особенно сильно, когда три женских голоса соединяются в этой ноте ближе к концу произведения» [7, с. 27].

Это сочинение стало отправной точкой прощания Мо с модернизмом. По меткому выражению Байана Норткотта, «...сцены и арии» стали “донкихотским ударом копья в ценности авангарда”» [8, с. 432]. Энтони Пейн отмечал в сочинении элементы постэкспрессионистского языка с новой интенсивностью выразительных средств: «Мало композиторов со времен Шёнберга в его период написания опер реализовали такой эффектный и крупномасштабный взгляд» [9, с. 12].

³ См. список сочинений композитора в конце статьи.

Сам композитор считал «Сцены и арии» прорывом и был нацелен на него, понимая при этом, что идет против течения: мелодическая выразительность и обращение к посттональному музыкальному языку не были свойственны тому времени. Мо формировал собственный стиль, истоки которого уходили во вторую половину XIX века; он пытался воссоздать романтическую традицию, утраченную с появлением модернизма: «Меня всё больше занимает то, что музыка утратила, те моменты, с которыми композитор уже не может работать. Я хочу снова с ними работать... Примерно в 1914 году по очевидным социальным и политическим причинам наблюдалась определенная пауза в естественном развитии традиции <...> Мне кажется, я пытаюсь восстановить ту традицию» [3].

Композитор, размышляя о музыкальном прошлом, ограничил его следующими временными рамками: «Я думаю, что делаю что-то подобное тому, что делал Стравинский (хотя и не настолько осознанно, как он): в своих так называемых “неоклассических сочинениях” он произрастал из определенной точки музыкальной истории, которая дала ему возможность обновить его музыкальный язык. Стравинский осознавал, что в XX веке нам доступна вся история музыки, мы слышим ее всю в огромном изобилии. Мы можем подключиться куда угодно для того, чтобы напитать нашу собственную музыку: в моем случае это период между 1860 и 1914» [10, с. 170].

Последовавшие за «Сценами и ариями» сочинения («Серенада» для камерного оркестра, «Этюды о жизни» для 15 струнных, «Пять ирландских песен» для смешанного хора) всё более отчетливо демонстрировали процесс появления и развития собственного композиторского почерка, отличающегося гибкостью и захватывающей непредсказуемостью. В 1962 году композитор, критик и пианистка Сьюзен Брэдшоу заметила в своей статье, что в каждом произведении Мо можно отметить не столько усовершенствование прошлого, сколько семимильный шаг за пределы всех направлений [11, с. 610].

Одним из таких гигантских шагов стала симфония «Одиссея», над которой композитор работал почти 14 лет. Симфония длится более полутора часов. Это одно из самых длинных оркестровых произведений в истории музыки, не избежавшее сравнений с симфоническими полотнами Брукнера и Малера. Симфония не имеет программы, ее название — не отсылка к гомеровскому эпосу. Оно имеет совсем иную семантику. К. Глоуг по этому поводу сказал, что основная идея «Одиссеи» — представить некий нарратив, который повествует о музыке [5, с. 99] (добавим, — не только о музыке, но и о себе). Эта «Одиссея» резонирует с другими одиссеями, представляя собственный рассказ о странствованиях и познании окружающего мира, себя и музыки, а в конечном итоге — способ интерпретации мира.

Изначальное понимание того, что порой музыка бывает перегружена ин-

формацией, а чрезмерная насыщенность событиями ослабляет и обесценивает ее важнейшие характеристики, сподвигло Н. Мо к дальнейшим размышлениям о нарративе. Композитор так обосновывал свою позицию: «Я пытался восстановить это качество нарратива, которое всегда было в музыке. Когда я говорю “нарратив”, я подразумеваю музыкальный нарратив, а не внемузыкальный, хотя в ряде случаев бывает и внемузыкальный нарратив, когда вы, например, пишете ораторию или оперу или что-то подобное. Но я старался восстановить это чувство движения по произведению из одной точки в другую. Любое произведение создает свое музыкальное время, а у вас есть свое ощущение времени и память по мере того, как вы постигаете это произведение» [12]. Мо сравнивает процесс знакомства слушателя с музыкальным произведением с осмотром скульптуры, которую можно обойти с разных сторон. И тот и другой опираются на 3D подход к восприятию музыки [там же].

«Одиссея» состоит из шести разделов: интродукция, четыре части, эпилог. Едва ли их можно назвать частями, имея в виду традиционный симфонический цикл. Скорее, это «главы» единого целого со своим континуумом и контрастами. К. Глоуг предлагает следующую «нарративную структуру» произведения с оговоркой, что здесь допустимы и иные интерпретации [5, с. 110]:

Начало	Середина	Окончание
Интродукция — 1-я часть (преобразованное воспоминание, урмелодия) — 2-я часть (отклонение)	3-я, 4-я части (воспоминание, возвращение перелома)	Эпилог (окончание «точки покоя»)
D («спиральный квест») _____ E ♭		

Такая диспозиция, по мнению исследователя, дает представление об общей картине одиссеи как странствовании, фиксирует этапы путешествия.

Архитектоника произведения во многом базируется на двух конструктивных элементах: десятитоновом «время-аккорде» (“Time chord”) и урмелодии (“Ur-melody”) (термины композитора).

«Время-аккорд» или «десятитоновый комплекс» (определение композитора), впервые появляющийся в т. 101, не является функционалом гармонической вертикали с основным тоном, или неким тональным устоем, а больше похож на комплекс высот, своеобразную вертикальную серию с бесконечными вариантами последующих транспозиций (рис. 1).

Б. Норткотт замечает: «Ни диалектический тематизм, ни блуждающая модуляционная гармония не играли первостепенные роли в его (Николаса Мо. — Ю. А.) проработке формы. Его основные идеи часто таят в себе сетоподобные

смыслы для горизонтального и вертикального развертывания, из чего можно заключить, что его сериальные усилия в конце 50-х гг. не прошли даром, его принцип формообразования больше похож на барочный» [8, с. 433].

Рассуждая о своем гармоническом языке в большом интервью, приуроченном к 60-летнему юбилею, Н. Мо отметил: «В моей музыке есть определенные гармонические зоны, иногда кажущиеся строго тональными. Вообще тут всё гораздо сложнее, потому что мы все прошли через опыт, когда в музыке не было тональности. Это нельзя не учитывать, и это сказывается на моей музыке. Я признаю, что на нее воздействует тот опыт, так же, как и на других композиторов в наше время. Но моя музыка имеет четкие — я бы не называл их тональные центры, а скорее, *гармонические центры* (курсив мой. — Ю. А.), вокруг которых строится сочинение... Есть ощущение возврата к методу музыкального письма, имеющему определенную зону, в которой сочиняется произведение. Иногда это тональность — ре мажор или ля мажор или что-то еще — а иногда это нельзя определить как тональность. Тем не менее, есть определенная гармоническая аура вокруг конкретной зоны, где сочинение как будто бы дает себе отдохнуть» [12].

Урмелодия в трактовке Мо — это некий аналог вагнеровской бесконечной мелодии, которая постоянно самовоспроизводится. Сам термин заставляет вспомнить о теории Генриха Шенкера, где одними из центральных категорий являются «урзатц» и «урлиния», как первоосновы музыкального произведения. Урмелодия также может быть идентифицирована, по мнению К. Глоуга, как мелодический жест⁴ [5, с. 41]. Это точка тематического отсчета, источник, из которого рождается всё, что было до и после. Это фактор, генерирующий связь и соподчиненность многих музыкальных параметров на протяжении всего произведения.

В «Одиссее» впервые урмелодия появляется в начале 1-й части (т. 165) и длится до т. 205 (рис. 2; 3).

Урмелодия это и метатема всего произведения, и музыкальное воплощение такой важной для разных видов искусства категории как «линия», и точка отсчета всего последующего. Снова обратимся к размышлениям К. Глоуга: «...прямая линия не может измерять или показывать пространство между началом и концом; вернее временной ход — это вопрос задержек и отклонений, разрушающий какую-либо общепринятую идею непрерывности, но тем самым артикулирующую отношения между нарративом и временем при наличии соответствующего нарратива, наполняющего пространство времени» [5, с. 100].

⁴ Концепция музыкального жеста активно разрабатывается и в отечественном музыковедении. См., напр., монографию Т. В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции». М.: Композитор, 2018.

100 $\text{♩} = 72$

Fl. 1, 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2, 3

Cl. 1, 3 (Bb)

Cl. 2 (Eb)

Bsn. 1, 2

Cbsn.

Hrn. 1, 2, 3, 4

Tpt. 3 (C)

Tbn. 1, 2, 3

Tuba

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

mf cresc.

f

ff

p cresc.

pp

tutti div.

5

Рис. 1. Время-аккорд

«Выбор Софи» — последняя из трех опер композитора. До этого опуса (1964) Мо сочинил «Сцены и арии», комическую оперу в двух актах «Персональная выставка» (на либретто британского музыковеда, критика, либреттиста Артура Джейкобса (1922–1996) по рассказу «Картина» Гектора Хью Манро (1870–1916), известного под псевдонимом Саки). Вторая опера Мо — «Восход луны»⁵ (1967–1970) — романтическая опера комического характера в трех актах на либретто английского драматурга Беверли Кросса (1931–1998).

С сюжетом «Выбора Софи» Н. Мо познакомился благодаря фильму Алана Пакулы (1982) с Мэрил Стрип в главной роли. Картина была снята по одноименной книге американского писателя Уильяма Стайрона. «Посмотрев его (фильм. — Ю. А.), я был буквально сражен тем, как здорово он подходит для оперного изложения. Поэтому я тут же купил роман, и он потряс меня» [2].

Уильям Стайрон, написавший «Выбор Софи» в 1979 году⁶, поднимает в этом произведении важные для него темы до уровня философских размышлений. В сюжете несколько линий — жизнь молодого писателя Стинго (прообраз самого Стайрона), история польки Софи Завистовской, прошедшей через Освенцим, и несколько временных пластов (предвоенная и военная Польша, послевоенная Америка, история американского юга, о которой пишет свой роман Стинго). Стайрон пытается рассказать всю правду о Второй мировой войне, акцентируя тему холокоста, вторгшегося страшным выбором в судьбу главной героини: сначала в лагере Софи ставят перед выбором, кого из двух своих детей она «согласится отправить» в газовую камеру, а потом, в конце романа, Софи и Натану предстоит сделать выбор между жизнью и смертью.

Мо пишет либретто в течение нескольких лет и выводит на передний план любовную историю Софи и Натана, наполненную страстью и жесткими конфликтами. Воспоминания Софи, которыми она делится со Стинго в перерывах между ссорами, становятся интермедиями. Помимо трех главных героев (Софи — меццо-сопрано, Стинго — тенор, Натан — высокий баритон) и нескольких второстепенных, Мо вводит в либретто оперы Рассказчика (бас-баритон). Нетрудно предположить, что этот персонаж — прообраз самого композитора, наблюдающего за происходящим со стороны и завершающего оперу словами: «Я надеялся понять Аушвиц через Софи и все ее противоречия. Теперь я знаю, что никогда не пойму это. Скажите мне: был бог тогда,

⁵ «Восход луны» — ирландская баллада, посвященная событиям битвы между ирландскими повстанцами и британской армией времен Ирландского восстания 1798 года.

⁶ В России роман был переведен и опубликован только в 1993 году.

165 Molto moderato ($\text{♩}=63-66$)

Vc. *mp cantabile e calmo*

Db. *mp cantabile e calmo*

Рис. 2. Урмелодия (начало)

200 [$\text{♩}=63-66$]

Vc. *f* *mf*

Db. *mf*

accelerando un poco Poco più mosso ($\text{♩}=c.76$)

p *p*

Рис. 3. Урмелодия (окончание)

в Аушвице? Ответ: а человек там был?» Эти вопросы без ответа артикулируются под звуки скрипки и произносятся Рассказчиком почти в полной темноте.

Оркестровая составляющая раскрывается в интерлюдиях, связывающих сцены оперы и комментирующих события. Состояния героев воплощаются в характерно звучащих аккордах, например, в минорных (безумие Натана, тема Аушвица). «Выбор Софи», таким образом, предстает как оперно-симфоническое сценическое произведение (благодаря использованию системы лейт-мотивов) и эмоциональный реквием по героям.

Мо обладал даром мелодиста и умением выстраивать драматургию, основываясь на идее логического развития линий статики и динамики (что было характерно и для «Одиссеи»), из-за чего эта четырехактная опера не кажется длинной и затянутой.

Премьера «Выбора Софи» с большим успехом прошла в 2002 году в Ковент-Гардене под управлением одного из самых страстных адептов современной британской музыки Саймона Рэттла. Затем последовали исполнения в Берлине, Вене, Вашингтоне. В 2003 году Мо написал на музыку оперы концертную сюиту для оркестра и меццо-сопрано.

Давая оценку творчества композитора, Пол Гриффитс писал: «Николас Мо был романтическим композитором решительно современного свойства, который нашел в той эпохе возможности невероятного диапазона и новизны. Во время, когда эстетические баталии часто сводились к прогрессивности и консерватизму, он находился и там, и там. Он знал и ценил музыку Булеза, и в своей музыке показал определенный градус новизны. Но его корни уходят в прошлое столетие. Подобно Рихарду Штраусу, он смог отстоять всё богатство и влияние романтизма уже после его триумфального шествия... он сделал прошлое настоящим» [13].

Необходимо заметить, что романтизм как явление в истории искусства предстает своеобразной птицей Феникс, исчезающей и возрождающейся в разные эпохи. Это свойство в свое время подметил А. В. Михайлов: «...возникнув в конце XVIII века, романтизм никак не желал сходить со сцены, без конца воспроизводил свои идеи и мотивы — в поэзии, искусстве, науке, — умирая, он не умирал» [14, с. 3].

Творчество Мо стало своего рода ренессансом музыкального романтизма: присущие последнему огромные оркестровые составы и масштабные формы произведений, эмоциональность, мелодичность, оппозиция «тональность-атональность» в сочинениях британского композитора не воссоздаются, но взаимодействуют с настоящим и обретают новые механизмы воплощения, новое качество, новое дыхание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Wroe N. The Romantic modernist. URL: <https://www.theguardian.com/music/2002/dec/07/classicalmusicandopera.artsfeatures> (дата обращения: 09.07.2020).
2. Nicholas Maw. Snapshot. URL: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2884&ttype=SNAPSHOT (дата обращения: 09.07.2020).
3. Kozinn A. Nicholas Maw, Iconoclastic Composer // The New York Times. 2009. May 20.
4. Nicholas Maw. Biography. URL: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2884&ttype=BIOGRAPHY (дата обращения: 08.07.2020).
5. Gloag K. Nicholas Maw: Odyssey. Routledge, 2017. 135 p.
6. Rupprecht P. British Musical Modernism. The Manchester Group and Their Contemporaries. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 508 p.
7. Whittall A. The Instrumental Music of Nicholas Maw: Questions of Tonality // Tempo. 1973. № 106. P. 26–33.
8. Northcott B. Nicholas Maw: The Second Phase // Musical Times. 1987. № 1734. P. 431–434.
9. Payne A. The Music of Nicholas Maw // Tempo. 1964. №. 68. P. 2–13.
10. Griffiths P. New sounds, New personalities: British composers of the 1980s in Conversation. London: Faber Music, 1985. 212 p.
11. Bradshaw S. Nicholas Maw // Musical Times. 1962. No. 103. P. 608–10.
12. Composer Nicholas Maw. A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/maw.html> (дата обращения: 14.07.2020).
13. Griffiths P. Nicholas Maw: Composer whose modernism was underpinned by his lyricism and Romantic Leaning. URL: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/nicholas-maw-composer-whose-modernism-was-underpinned-by-his-lyricism-and-romantic-leanings-1689792.html> (дата обращения: 09.07.2020).
14. Михайлов А. В. О немецкой романтической поэзии // Поэзия немецких романтиков. М.: Художественная литература, 1985. 528 с.

REFERENCES

1. Wroe N. The Romantic modernist. URL: <https://www.theguardian.com/music/2002/dec/07/classicalmusicandopera.artsfeatures> (data obrashheniya: 09.07.2020).
2. Nicholas Maw. Snapshot. URL: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2884&ttype=SNAPSHOT (data obrashheniya: 09.07.2020).
3. Kozinn A. Nicholas Maw, Iconoclastic Composer // The New York Times. 2009. May 20.
4. Nicholas Maw. Biography. URL: https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2884&ttype=BIOGRAPHY (data obrashheniya: 08.07.2020).

08.07.2020).

5. *Gloag K.* Nicholas Maw: Odyssey. Routledge, 2017. 135 p.
6. *Rupprecht P.* British Musical Modernism. The Manchester Group and Their Contemporaries. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 508 p.
7. *Whittall A.* The Instrumental Music of Nicholas Maw: Questions of Tonality // *Tempo*. 1973. № 106. P. 26–33.
8. *Northcott B.* Nicholas Maw: The Second Phase // *Musical Times*. 1987. № 1734. P. 431–434.
9. *Payne A.* The Music of Nicholas Maw // *Tempo*. 1964. №. 68. P. 2–13.
10. *Griffiths P.* New sounds, New personalities: British composers of the 1980s in Conversation. London: Faber Music, 1985. 212 p.
11. *Bradshaw S.* Nicholas Maw // *Musical Times*. 1962. No. 103. P. 608–10.
12. Composer Nicholas Maw. A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/maw.html> (data obrashheniya: 14.07.2020).
13. *Griffiths P.* Nicholas Maw: Composer whose modernism was underpinned by his lyricism and Romantic Leaning. URL: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/nicholas-maw-composer-whose-modernism-was-underpinned-by-his-lyricism-and-romantic-leanings-1689792.html> (data obrashheniya: 09.07.2020).
14. *Mixajlov A. V.* O nemeczkoj romanticheskij poe`zii // *Poe`ziya nemeczkix romantikov*. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1985. 528 c.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Агишева Ю. И. — канд. искусствоведения, доц.; Agisheva1@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Agisheva Y. I. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; Agisheva1@yandex.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список произведений Николаса Мо

- 1957** Сонатина для флейты и фортепиано
- 1957–1958** Ноктюрн для меццо-сопрано и камерного оркестра
- 1959** Шесть китайских песен
- 1960** Пять эпиграмм для смешанного хора а capella
- 1961** Песня Девы Марии — кэрол для хора а capella
- 1962** Камерная музыка для камерного ансамбля из 5-ти исполнителей
- 1962** «Сцены и арии» для сопрано, меццо-сопрано, контральто и оркестра
- 1963** Круг для детского хора и фортепиано
- 1963** «Архангел Гавриил» — кэрол для хора а capella
- 1964** «Баю-бай» — кэрол для хора а capella
- 1964** «Персональная выставка» — комическая опера в 2-х актах
- 1964** «Тело Христово» — кэрол для сопрано, дисканта и фортепиано
- 1965** Струнный квартет № 1
- 1966** Симфония для камерного оркестра
- 1966** «Голос любви» — песенный цикл для меццо-сопрано и фортепиано
- 1966** Шесть интерьеров для тенора и гитары
- 1967** Двойной канон на 85-летие Игоря Стравинского для различных инструментов
- 1967** Вариации «Мост через Северн» для оркестра (в соавторстве с М. Арнольдом, М. Типпетом, А. Ходдиноттом, Г. Уильямсом, Д. Джоунсом)
- 1967** Соната для струнных и двух валторн
- 1967–1970** «Восход луны» — опера в 3-х актах
- 1971** Эпитафия-канон в память об Игоре Стравинском для флейты, кларнета и арфы
- 1972** Концертная музыка
- 1973** Пять ирландских песен для хора а capella
- 1973** Серенада для камерного оркестра
- 1973** Этюды о жизни для 15-ти струнных
- 1973** Personae I–III для фортепиано

- 1975** Te Deum для дисканта (или сопрано), тенора, хора, прихожан и органа
- 1975** «Реверди» — пять песен для мужских голосов
- 1976** «Annes!» для хора a capella
- 1976** «Глупые стишки для детей» — песни в сопровождении фортепиано
- 1979** «La Vita Nuova» для сопрано и камерного ансамбля
- 1980** «Крах» для хора и валторны соло
- 1981** Флейтовый квартет (флейта и струнные)
- 1981** Летние танцы для оркестра
- 1982** «Ночные думы» для флейты
- 1982** «Плач старого короля» для контрабаса
- 1982** Струнный квартет № 2
- 1984** Маленькая сюита для гитары
- 1985** Соната-ноктюрн для виолончели и струнного оркестра
- 1985–1986** Personae IV–VI для фортепиано
- 1987** Маленький концерт для гобоя и камерного оркестра
- 1972–1987** «Одиссея» для оркестра
- 1988** «Танцы призраков» — условный балет для 5-ти исполнителей
- 1988** «Мир вечером» для оркестра
- 1989** Пять американских народных песен для высокого голоса и фортепиано
- 1989** «Музыка памяти» для гитары
- 1989** Римские канты для голоса, флейты, альты и арфы
- 1989** Три гимна для хора и органа
- 1990** «Одной ногой в раю стою» для хора a capella (по желанию — орган)
- 1991** Каденции к Фортепианному концерту Моцарта К 491
- 1991** «Американские игры» для ансамбля струнных и духовых
- 1992** «Голова Орфея» для сопрано и 2-х кларнетов
- 1992** «Шахнаме» для камерного оркестра
- 1992** «Боже мой» — кэрол для хора a capella
- 1993** Концерт для скрипки с оркестром
- 1994** Струнный квартет № 3
- 1995** Танцевальные сцены для оркестра
- 1995** «Голоса памяти» — вариации для оркестра
- 1995–1996** Соната для скрипки соло

- 1997** «Станс» для скрипки
1997–2002 «Выбор Софи» – опера в 4-х актах
2001 «Рассказ» для виолончели
2001 «Intrada» для струнного квартета
2003 Концертная сюита из оперы «Выбор Софи»
2004 Фанфары для брасс-ансамбля
2004 Танго из оперы «Выбор Софи»
2004 Концерт для английского рожка с оркестром
2005 Струнный квартет № 4
2007 Струнный секстет¹

¹ Nicholas Maw. List of works. Faber Music, 2010.

УДК 78.071.1

«СЛОВА БЕЗ МУЗЫКИ»:
АМЕРИКАНСКАЯ ИСТОРИЯ ФИЛИПА ГЛАССА

*Кром А. Е.*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603950, Россия.

Статья написана на основе документальных материалов — воспоминаний современного американского композитора Филипа Гласса (1937) «Слова без музыки». Опираясь на мемуары, интервью и исследовательскую литературу разных лет, автор прослеживает жизненный и творческий путь Гласса как яркого представителя экспериментального искусства США второй половины XX века, глубоко связанного с национальными художественными и музыкальными традициями. Тесные контакты с авангардной нью-йоркской средой, обращение к азиатской культуре, а также к неакадемическому искусству предопределили самоидентификацию Гласса как американского композитора-маверика, отличающегося принципиальной установкой на обновление музыкального языка, экспериментализм, изобретение новых стилей (музыкальный минимализм) и техник письма (в частности, оригинального репетитивного метода организации звуковой материи — линейного процесса сложения и линейного процесса вычитания).

Ключевые слова: Филип Гласс, воспоминания, автобиография, «Слова без музыки», современная американская музыка, американский минимализм.

«WORDS WITHOUT MUSIC»:
THE AMERICAN STORY OF PHILIP GLASS

*Krom A. E.*¹

¹ Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, Piskunova St., 40, Nizhny Novgorod, 603950, Russian Federation.

The article was written on the basis of documentary materials — the memoirs of the contemporary American composer Philip Glass (1937) «Words without Music». Having studied memoirs, interviews and research literature of different years, the author traces the life and creative path of Glass as a prominent representative of the experimental art of the United States of the second half of the 20th century, deeply connected with national cultural traditions. Close

contacts with the avantgarde New York environment, an appeal to Asian culture, as well as to jazz and rock predetermined Glass's self-identification as an American Maverick composer, distinguished by his principled orientation towards updating the musical language, experimentalism, the invention of new styles (musical minimalism) and techniques of write (in particular, the original repetitive method of organizing music material — a linear additive process and a linear subtractive process).

Keywords: Philip Glass, memoir, autobiography, «Words Without Music», contemporary American music, American minimal music.

В 2017 году музыкальный мир отмечал 80-летний юбилей Филипа Глас-са — одного из основоположников минимализма, классика современного искусства. В преддверии этого события на родине композитора были опубликованы его мемуары «Слова без музыки» (2016, перевод на русский язык — 2017 [1]), повествующие о жизненном и творческом пути американского мастера. В них он предстает как подлинно национальный художник, отразивший важнейшие константы культуры США прошлого столетия. Личность Гласса всегда привлекала к себе внимание журналистов и критиков: сохранилось огромное количество интервью с ним, сделанных в разные годы. Среди наиболее значимых печатных публикаций о нем — беседа с Эдвардом Стриклендом в книге «Американские композиторы: диалоги о современной музыке» [2], а также автобиография «Музыка Филипа Гласса» под редакцией Роберта Джонса [3].

Обширный фонд документальных материалов позволяет проследить жизненный и творческий путь Гласса — яркого представителя экспериментального искусства Америки второй половины XX века, глубоко связанного с национальными художественными и музыкальными традициями.

В мемуарах Гласс поведал о важнейших событиях своей насыщенной жизни, на первый взгляд, уже во многом известных исследователям и почитателям его таланта. Между тем юбилейная автобиография заметно отличается от предыдущих документальных заметок прежде всего пронзительно ностальгическим тоном воспоминаний о семье, детстве, взаимоотношениях с отцом. Гласс рассказывает о близких людях, родителях, друзьях и учителях, многие из которых давно ушли, но оставили заметный след в его судьбе. Композитор пишет о них с невероятной теплотой и благодарностью. Отметим, что столь высокая степень откровенности, напряженный эмоциональный градус высказывания ранее не были свойственны музыканту.

Очень личностный и даже сокровенный характер повествования продиктован не только естественной в данном случае сентиментальностью, отчасти

объяснимой возрастом композитора, но и избранным жанром, предполагающим субъективность, избирательность и свободную расстановку смысловых акцентов. Исследователь литературы воспоминаний Филип Лежён отмечал, что «автобиография — жанр, основанный на признании, жанр, если можно так сказать “доверительный”» [4, р. 10].

В последние годы во всем мире возрос интерес к документалистике. Направленность мемуаров Гласса на широкую читательскую аудиторию вызвала необходимость уделить пристальное внимание событиям личной жизни, почти «дословному» пересказу судьбоносных для автора «историй» с введением прямой речи в повествование, что привело к беллетризации текста. Свойственная человеку реконструктивность автобиографической памяти, воссоздание фактов далекого прошлого заново в своем воображении превратили жизнь Гласса в увлекательный роман, движущей силой которого стали встречи с уникальными людьми, участие в эпохальных культурных событиях, путешествия по городам и странам, повлиявшим на творческое формирование и развитие. А поскольку рассказчик — выдающийся композитор, другим центром притяжения книги выступила музыка и музыкальные впечатления автора.

В «Словах без музыки» Гласс следует законам жанра мемуарной автобиографии, диктующим ретроспективный принцип изложения материала: он рисует «личную историю как связанное целое, более логичное и целенаправленное, чем реально прожитая жизнь, со своей особой завязкой в детские и юношеские годы, кульминацией и развязкой в старости, когда чаще всего и пишутся воспоминания. Автор создает в произведении время и пространство, сотканное из прошлого к настоящему» [5, с. 170].

Вместе с тем ощущается и некоторая отстраненность повествователя, обусловленная временной дистанцией по отношению к описываемым событиям, желанием взглянуть на себя «со стороны». Основное внимание Гласс уделил первой половине жизни, процессу становления, поиска своего «Я». Личное биографическое время оказалось тесно связано с историческим: композитор пребывал в гуще экспериментального искусства Нью-Йорка на протяжении нескольких десятилетий. Подобный подход в полной мере соответствует специфике жанра, для которого характерна «реконструкция разносторонней, внешне ориентированной деятельности автобиографа, выписанной на широком контекстуальном фоне, с акцентированием внимания на его собственных достижениях и успехах» [6, с. 97]. Таким образом «в сознании автора преломляется внешняя, событийная сторона жизни и превращается в факты его биографии, в его внутреннюю жизнь» [7, с. 55].

Проводя ревизию собственного прошлого, автор опирается на почти трехвековую историю развития автобиографического жанра в США. Ис-

следователи отмечают высокий статус литературы воспоминаний в глазах американского читателя, признающего ее самостоятельность и ценность, в отличие от европейской аудитории, часто рассматривающей автобиографию как познавательное дополнение к художественным произведениям мастера [8]. Многие американские композиторы, предшественники и современники Гласса, обращались к мемуаристике. Из наиболее известных подобных изданий назовем «Записки» Ч. Айвза [9], «Несносное дитя музыки» Дж. Антейла [10], «Копланд: с 1900 по 1942» [11] и «Копланд с 1943» А. Копланда и В. Перлис [12], воспоминания Вирджила Томсона [13], «Автобиографическое заявление» Дж. Кейджа [14], «Привет с Восьмой улицы» М. Фелдмана [15], «Заметки о музыке» С. Райха [16]. При всем жанровом разнообразии упомянутых книг их объединяет фигура Автора — композитора-творца, повествующего о себе и своих сочинениях, окружении, судьбоносных встречах и событиях, а шире — об эпохе, времени, поколении.

Несмотря на фрагментарность изложения, изначально присущую автобиографическому жанру, мемуары Гласса отличаются развернутым и подробным описанием собственной жизни: от самых ранних детских воспоминаний автор доводит рассказ до конца 2000-х годов.

Книга состоит из трех частей, отражающих основные этапы пути композитора: годы профессионального и духовного ученичества (до 1967); десятилетие поисков и стилевых открытий, символически завершившихся премьерой «Эйнштейна на пляже» (1976); этап достижения успеха и мирового признания, прежде всего благодаря операм и музыке к кинофильмам. Разбивая главы на отдельные параграфы и давая им названия, Гласс опирался на три важнейших составляющих. В центре внимания композитора оказываются личности (в первую очередь учителя — Рави Шанкар, Надя Буланже, «Благословенный Доктор» Геше Ринпоче), географические точки, или «места притяжения» (родной Балтимор, Чикаго, Нью-Йорк, Париж, Индия, Тибет), и музыка — искусство, разворачивающееся во времени. При этом пространство и время метафизически связаны в сознании Гласса. Композитор характеризует музыку как «определенное место»: оно «столь же реально, как Чикаго или любая другая точка на карте, о которой вы подумали; у этого места тоже есть все свойства реальности — глубина пространства и запах, способность оставаться в воспоминаниях. Слово “место” я употребляю в особом, поэтическом, смысле и все же должен подчеркнуть: речь идет о чем-то устойчивом» [1, с. 444].

По мнению Гласса, музыка способна отпечатываться в памяти и порождать разного рода ассоциации в той же степени, что и «места силы» — города и страны с мощной культурной энергетикой, благотворно воздействующей на духовное и творческое развитие художника. Нью-Йорк или Калимпонг — это не только места на карте, куда можно вернуться, но и определенный образ

в индивидуальном сознании, гибкий, изменчивый, управляемый нашим воображением. Так, свои радикальные сочинения середины 1960-х годов Гласс уподобляет Нью-Йорку тех лет, сравнивая мегаполис с «электрогенератором» и утверждая, что его музыка «звучит как Нью-Йорк» [1, с. 300]: «Этот город растворен в моей музыке ... практически всё, что я сделал до 1976 года, родилось прямо из нутра Нью-Йорка» [1, с. 296].

Мемуары вобрали в себя не столько «слова без музыки», сколько «слова о музыке»: композитор написал о наиболее важных, знаковых произведениях, ставших своего рода вехами его эволюции, концентрированным выражением авторского стиля. Между тем каждое сочинение для Гласса окутано волной воспоминаний о времени и выдающихся людях, окружавших и влиявших на него в тот момент: от деятелей авангарда нижнего Манхэттена (Р. Серра и Р. Уилсона) до Нобелевского лауреата по литературе Д. Лессинг и режиссера М. Скорсезе.

В «Словах без музыки» мы находим важнейшие константы творческого пути, характеризующие Гласса как американского композитора XX столетия. В начале прошлого века его предки бежали в США из Восточной Европы и преодолели все трудности эмиграции. Он с гордостью пишет о своих родителях, сумевших преуспеть в жизни и вырастить троих детей. Мать (школьную учительницу и библиотекаря) композитор описывает как женщину неординарных способностей, окончившую университет в 19 лет. Отца, владельца небольшого магазина пластинок, автор характеризует как «бизнесмена, который “сделал себя сам”» [1, с. 14]. От родителей композитор унаследовал практичность и деловую хватку, качества, позволившие «подняться» в новой стране. Гласс с увлечением рассказывает историю об открытии собственной издательской фирмы и оформлении авторских прав, признаваясь, что обе сферы (как творчество, так и руководство компанией) ему очень близки: «Я без проблем действовал в обеих, если хватало времени» [1, с. 55]. Присущее композитору умение грамотно вести дела, разделять искусство и бизнес вполне соответствует представлению об американском менталитете.

Несмотря на светский характер воспитания и поверхностное знакомство с еврейскими религиозными традициями, Гласс вспоминает семейное окружение как «тесно спаянную общину» [1, с. 27], бережно сохранявшую культурную память; с восхищением пишет о бескорыстной помощи, которую мать оказывала беженцам, бывшим узникам концлагерей.

Мечтавшие видеть своих детей успешными представителями среднего класса, родители были категорически против карьеры музыканта, хотя и считали уроки музыки обязательными. Получив диплом бакалавра свободных искусств Чикагского университета, Гласс пошел против родительской воли: сначала поступил в Джульярдскую школу, а затем уехал учиться в Европу

(1965–1966). Характерной американской чертой можно назвать стремление получить европейское образование и — шире — приобщиться к культуре Старого Света.

Подобно многим выдающимся музыкантам США, Гласс направился во Францию и влился в поток учеников Нади Буланже. Западные исследователи рассматривают ее деятельность как неотъемлемую часть музыкальной истории США: «Высочайший профессионализм, уникальная эрудиция, опора на классическую педагогическую систему, богатый исполнительский опыт в качестве органиста, вокалиста, дирижера, блистательный круг общения с известными мастерами..., — все это выделяло ее из числа многих педагогов по композиции и сделало легендарной фигурой для нескольких поколений американцев — от А. Копланда, прибывшего в Париж в 1921 году, до Д. Конте, занимавшегося с Надей в 1975-м» [17, с. 37]. Вирджил Томсон отмечал, что «...каждый город в Соединенных Штатах может похвастаться двумя вещами: магазином “Все за пять и десять центов” и учеником Буланже» [18, с. 259]. Гласс называет ее «великой преподавательницей» [1, с. 22], признавая огромное влияние методики обучения на процесс своего профессионального становления: «Внимание и сосредоточенность обострились, и я начал слышать музыку “внутренним ухом”, отчетливо — а раньше не только не замечал этих нюансов, но и не подозревал, что такая отчетливость вообще возможна» [1, с. 175].

Несмотря на строгую школу Буланже формирование индивидуального и оригинального стиля Гласса было связано с авангардной нью-йоркской средой. В его книге звучит голос целого поколения нетрадиционно мыслящих композиторов США второй половины прошлого века, продолживших линию музыкального экспериментализма. Вместо академической карьеры университетского профессора Гласс избрал путь аутсайдера, музыка которого была интересна узкому кругу единомышленников — художников, скульпторов, поэтов, актеров Нижнего Манхэттена. Гласс относился к творчеству как к изобретению, а потому органично вписался в контекст американской культуры: «Идея обновления... переосмысливания, отказа от стереотипов, поиска новых горизонтов владела умами американцев... И если принять во внимание, что само понятие “фронтир” исчезло лишь к началу XX столетия, когда, наконец, оказались освоенными все американские земли, то станет ясно, что ощущение “открытия” было всегда присуще культуре Нового Света» [19, с. 32]. Г. Гачев называл США страной «тинэйджеров», наслаждающихся «внутренней и внешней свободой — для труда и изобретения» [20, с. 193]. Следствием этого качества оказалось повышенное стремление к самоутверждению и независимости, а «потребность быть индивидуумом, самостью», обладающей безграничной свободой возможностей, рассматривалась как «основание

американства» [20, с. 200]. Не случайно эксцентрично-маргинальная природа экспериментального искусства США нашла отражение и в терминологии: в современной исследовательской литературе широко употребляется понятие «маверик» (maverick), вошедшее в обиход в XXI веке¹. Словом ««маверики»» определяются американские композиторы-эксперименталисты, суть творческой деятельности которых заключается в иконоборчестве и первопроходстве. Эти композиторы намеренно противопоставляют себя традиции и изобретают новые жанры, формы, инструменты, их комбинации, способы настройки и исполнительства» [22, с. 46]². Гласс позиционирует себя как представителя этой культуры. Обсуждая указанную проблему в разговоре с Робертом Эшли, он отмечал, что «традиция мавериков в Америке очень сильна. К ней относятся Айвз, Рагглс, Кейдж, Парч, Мундог, все эти ребята. Это моя традиция» (цит. по: [23, р. 119]³).

В книге композитор с удовольствием вспоминает свое общение с колоритными фигурами авангардных художников. Особенно интересны фрагменты, посвященные коллегам-композиторам, наиболее близким ему по музыкальному языку, основоположникам минимализма, открывшим и оттачивавшим в 1960-е годы приемы репетитивной техники. В целом доброжелательно отзываясь о своих единомышленниках, он всегда избегал прямого сравнения и очевидных параллелей с их творчеством. В беседе с Э. Стриклендом (1991) Гласс довольно категорично заявлял: «Когда я вернулся в Нью-Йорк, около тридцати композиторов работали в очень похожем стиле. К большому сожалению, широкая общественность не знает, что одним из них был Фредерик Ржевский, а другим — Терри Дженнингс, ... Филипп Корнер, Дэвид Берман, Джон Гибсон — я просто называю имена, почти наобум. Если вы помните, в тот период шел чрезвычайно интенсивный поколенческий поиск — многие люди писали одинаковую музыку. К сожалению, масс-медиа сосредоточились на горстке композиторов, и это мне кажется неправильным, не только потому, что просто не справедливо, но и потому, что не отражает многообразия музыки тех лет. ... Вся эта борьба за право считаться основоположником

¹ Отметим факт появления специальных исследований на тему творчества композиторов-мавериков. В одной из монографий [21] автор воссоздает долгую историю от В. Биллинга до Ф. Заппы.

² «Оксфордский словарь» определяет маверика как человека неортодоксального, самостоятельно мыслящего. «Кембриджский словарь» выделяет способность маверика находить оригинальные, отличающиеся от стандартных, решения, его умение думать и действовать отлично от других.

³ Не менее часто в последние два десятилетия используется определение «инакомыслящие» (otherminds) по отношению к представителям экспериментальной музыки второй половины XX столетия.

стиля, думаю, довольно глупа. Я надеюсь, однажды произойдет переоценка: слишком много сочинений почти забыто... Действительно волнующим было то, что все они являлись настоящим искусством. Люди не ждали нового исполнения “В тоне До” Терри Райли, поскольку такая музыка звучала каждый вечер!» (цит. по: [2, р. 157]). Высказывание Гласса демонстрирует желание «растворить» значительные достижения своих предшественников в общей, чрезвычайно насыщенной творческой атмосфере.

В «Словах без музыки» проблема преемственности — не основная. Имя первооткрывателя репетитивности Терри Райли лишь упоминается среди прочих имен представителей музыкального и художественного минимализма. Чуть больше сказано о сотрудничестве Гласса с наиболее близким ему по духу музыкантом Стивом Райхом. Показателен для мемуаров эпизод, связанный с рождением «Ансамбля Филипа Гласса». Автор пишет, что коллектив «начал формироваться, поскольку мне хотелось найти людей, вместе с которыми я мог бы играть свою музыку. Вдохновил меня, бесспорно, Рави Шанкар: лучший из лучших композиторов-исполнителей» [1, с. 273]. Поскольку с выдающимся индийским ситаристом Гласс познакомился еще в Париже, сказанное позволяет предположить, что идея создания ансамбля пришла к нему еще в середине 1960-х годов. «Вернувшись в Нью-Йорк, — продолжает автор, — я для начала позвонил друзьям по Джульярду, сперва Артуру Мэрфи, а затем Стиву Райху. Оба были композиторами» [1, с. 273]. Отдав дань оригинальному райховскому изобретению «фазового сдвига» и перечислив всех участников своего коллектива, Гласс заключает: «Я сформулировал незамысловатое правило: ансамбль сосредоточится на музыке, которую пишу я» [1, с. 275].

Между тем Стив Райх вспоминает о событиях тех лет несколько иначе. По его словам, услышав на концерте пьесу «Фортепианная фаза», Гласс был настолько впечатлен творчеством бывшего однокурсника, что незамедлительно предложил объединить усилия для организации совместных выступлений. Глассу было важно мнение композитора о его парижских пьесах. Райх вспоминал: «Он принес мне свой Струнный квартет — последнее сочинение, написанное им в Европе <...> и я посоветовал ему заняться чем-то более упорядоченным» (цит. по: [24, р. 118–119]). И далее: «В 1967 году отдающим был я, а воспринимающим — Гласс». ... П. Витгенштейн однажды сказал: “Почему Ньютон не признавал Лейбница; неужели он не мог сделать столь малого?” Но в то время это признание означало бы очень многое. Гласс вписывается в давнюю традицию отрицания влияний» (цит. по: [24, р. 119]). Откровения Райха созвучны высказываниям Ла Монте Янга: «Он вышел из вакуума; у него не было предшественников... Уверен, что он действительно так считает. Однако, учитывая, что он играл в группе Стива, это выглядит неправдоподобным» [там же, р. 119]. Возвратившись в Америку и органично

влившись в общую струю минималистского движения, Гласс сразу же «подключился» к творческим поискам Райха и его ансамбля. В течение четырех лет (с 1967 по 1971) композиторы тесно общались и много выступали, однако, следует признать, что ядро их совместного на тот момент коллектива (Райх, пианист Артур Мэрфи и исполнитель на деревянных духовых инструментах Джон Гибсон) сложилось еще в 1966 году, до появления Гласса в Нью-Йорке.

Разрыв между музыкантами произошел в 1971 году. По-видимому, во взаимоотношениях было много личного: оба были ровесниками, выросшими в светских семьях еврейских эмигрантов (с детства внушавших детям мысль о необходимости достижения успеха), одноклассниками по Джульярдской школе. Они вместе посещали джазовые клубы и композиторские семинары, формировали свой стиль в авангардных кругах Нижнего Манхэттена, экспериментировали на минималистском поле и развивали оригинальные приемы репетитивной техники. Оба увлекались экзотикой Востока и массовыми жанрами⁴.

Оригинальные методы организации репетитивного процесса Гласса заняли «промежуточное» положение между повторением множества паттернов у Райли и работой с одной неизменной ритмоинтонационной моделью у Райха. Гласс построил свою систему на принципе аддитивности и изобрел собственный метод репетитивной техники — «линейный процесс сложения» (linear additive process) и «линейный процесс вычитания» (linear subtractive process): «Первый связан с последовательным присоединением новых звуков к исходному паттерну от такта к такту, второй, прямо противоположный, — с постепенным усечением первоначальной модели» [26, с. 24].

По свидетельству Гласса, ключевое влияние на формирование его авторского почерка оказала индийская музыка, к которой он приобщился в Париже благодаря Рави Шанкару: «Погружение в мир раги обернулось для композитора подлинным “откровением”... Особое внимание музыканта привлекли глубоко отличные от западных традиций метроритмические принципы, благодаря которым масштабные ритмические циклы можно выстраивать с помощью постепенного процесса сложения отдельных долей» [27, с. 66]: «Я мог бы объяснить разницу между ритмом в западной и индийской музыке следующим образом, — отмечал композитор, — ...на Западе мы делим время, нарезая его на кусочки, будто буханку хлеба. В индийской музыке (и всей non-Western Music, с которой мне удалось хорошо познакомиться), вы берете мелкие ритмические единицы (длительности) и присоединяете их друг к дру-

⁴ Американская музыкальная история изобилует такого рода парадоксами отрицания преемственности. Достаточно вспомнить Кейджа, практически игнорировавшего влияние Кауэлла на его творчество. См. об этом: [25].

гу, выстраивая развернутые временные структуры» [3, р. 17]. Позднее композитор признавался, что это открытие «было похоже на внезапно сошедшее озарение» (цит. по: [28, р. 258]). «Общение с индийскими музыкантами подтолкнуло Гласса к собственным экспериментам в сфере мелодики (минимум интонационного материала) и ритмики (выстраивание больших ритмических циклов по принципу сложения равных длительностей)» [27, с. 68].

В 1973 году композитор познакомился с национальным театром катхакали, завооружившим его уникальным синтезом музыки, танца, слова и сценического действия, глубиной религиозных традиций и ясностью их воплощения. Потрясло Гласса и особенное ощущение времени: «Я впервые присутствовал на спектакле, который начался в шесть или семь вечера, а закончился в семь утра» [1, с. 220]. Впоследствии эти впечатления нашли отражение в его собственных проектах: опере «Сатьяграха» (в Прологе Кришна и Арджуна выезжают на колесницах в костюмах театра катхакали), оратории «Страсть Рамакришны», Пятой симфонии и других сочинениях.

В своем духовном и профессиональном становлении композитор определяющую роль отводит именно азиатской культуре. Для Гласса знакомство с Индией началось с чтения романов Германа Гессе. Не случайно одну из глав мемуаров он озаглавил «Паломничество в страну Востока». В двадцатилетнем возрасте композитор прочел все произведения Гессе, которые только можно было найти в английских переводах⁵.

Гессе приобрел чрезвычайную популярность в среде американской молодежи прежде всего как писатель, создавший заново «западный миф Востока» и связанный с этим мифом культ «музыкальной медитации». Музыку он рассматривал в качестве одного из возможных способов погружения в бессознательное. Например, в рассказе «Кляйн и Вагнер» мыслитель уподоблял состояние просветления, видения Бога музыкальному переживанию. Для Гласса «Герман Гессе был весьма интересен тем, что верил в концепцию трансцендентной жизни. Он существовал между Востоком и Западом и говорил о пути, об образе жизни, уводящем за пределы зримого мира» [1, с. 128]. Более всего композитора привлекли «идеи метаморфозы и трансцендентности» [1, с. 130], которые он поспешил опробовать на практике. Так начались его уроки хатха-йоги и раджа-йоги, не прекращавшиеся на протяжении шести десятилетий. Возможно, именно многолетние занятия медитацией, изучение различных эзотерических духовных практик (в том числе принятых в тибетском буддизме) сформировали повышенный интерес Гласса к погранич-

⁵ Примечательно, что по степени воздействия на музыкальный мир США второй половины 1950-х годов Гласс приравнивал Гессе к Керуаку (роман «На дороге») и Кейджу («Тишина»).

ным состояниям сознания, мистическому опыту, к теме смерти как переходу сознания в иное измерение. Не случайно композитор фиксирует внимание читателя на самом мгновении ухода из жизни, подробно повествуя о смерти жены, мамы, близких друзей.

Большое место в мемуарах уделено длительному и достаточно опасному путешествию по странам Востока (1966–1967). Гласс с супругой Джоан Акалайтис прибыл в Индию (и объездил ее от Гималаев на севере до Тамил Наду на юге) из Турции транзитом через Иран, Афганистан и Пакистан. Четыре месяца пара провела в дороге, останавливаясь в различных ашрамах, изучая религиозные и музыкальные каноны. В книге воспоминаний композитор подчеркивает важность личного общения с разными гуру (йогами, монахами, духовными учителями Индии и Непала), которые помогли ему распахнуть «дверь в мир незримого» [1, с. 211]. Всю жизнь музыкант обучался у лучших наставников, приобщавших его к эзотерическим знаниям, поскольку «устная передача истины обладает особой силой. Во многих традициях существует убеждение, что через книги истина не передается: она может передаваться только через человека» [1, с. 213].

Паломничество в страны Востока открыло новую страницу в жизни Гласса. Отыскав «вход в желанный мир» [1, с. 214], он практически ежегодно посещал Индию на протяжении 35 лет, где обучался медитации, техникам дыхания, пению мантр, приемам визуализации и пониманию священных текстов.

Вектор дальнейших духовных исканий Гласса свидетельствует о его стойкой приверженности эзотерическим учениям. В главе «Четыре пути» он пишет о религиях, постижению которых посвятил 60 лет. Кроме йоги и тибетского буддизма, автор упоминает даосские цигун и тайцзи, а также верования тольтеков Центральной Мексики: все они «оперируют идеей “другого мира” — мира, который обычно остается невидимым, — и исходят из предпосылки, что незримый мир можно сделать зримым. Хотя конкретные стратегии и практики этих традиций крайне несхожи между собой, сами традиции сродни друг дружке, как братья и сестры: они отражают единую цель» [1, с. 226]. Увлечение эзотерикой оказало влияние на процесс творчества и его осознание. Сочинение музыки Гласс уподоблял озарению, часто связывая его с визуализацией идеи: пережив «видение», композитору оставалось «всего лишь подыскать музыкальный язык» [1, с. 328], способный выразить то, что он услышал внутри себя.

Гласс открыл для себя «целый мир музыки» в результате сотрудничества с режиссером Г. Реджио, благодаря которому композитор побывал на золотых приисках в Бразилии; ездил в киноэкспедицию в Перу и самостоятельно путешествовал по Гамбии. Его вдохновляли экзотический инструментарий, практика коллективного сочинения и исполнения музыки. Среди минимали-

стов индийским искусством вдохновлялись Янг и Райли. В начале 1960-х годов они брали уроки у индийского певца Пандит Пран Натха и видели в раге средство обретения религиозно-мистического опыта.

Отметим, что для экспериментальной традиции США наиболее притягательной оказалась именно азиатская культура, однозначно воспринимавшаяся как «чужая», при этом индейские, афро- и латиноамериканские корни рассматривались как «часть культурного ландшафта, если не Соединенных Штатов, то, по крайней мере, Западного полушария» [29, р. 109]. Осознание «азиатского» в качестве концентрированного выражения незападного, «чужого», «инополушарного», того, что не может быть до конца «ассимилировано», стало удобным инструментом дистанцирования от европейского музыкального опыта⁶.

Еще одним американским механизмом отстранения от академической традиции Европы стало увлечение джазом. Впервые Гласс попал в джазовые клубы в Чикаго, где в начале 1950-х годов царил бибоп. Он с восторгом вспоминает выступления Д. Колтрейна («...он мог взять мелодию типа “My Favorite Things” и вытащить из нее гармонию, о существовании которых в ней ты даже не подозревал») [1, с. 50] и Ч. Паркера («...великий человек, гений, в юности я никем так не восхищался, как им»; «...для меня Паркер был Иоганном Себастьяном Бахом от бибопа; никто на свете не мог играть так, как он») [1, с. 50]. Паркера композитор сравнивает с художниками абстрактного экспрессионизма по степени эмоционального напора и энергии, противопоставляет его музыку «расслабленным» и сдержанным композициям представителей «кул джаза» М. Дэвиса и Ч. Бейкера. Джазовые клубы стали неотъемлемой частью нью-йоркской жизни Гласса: он упоминает концерты А. Блейки и только начинавшего карьеру О. Коулмена. На первый взгляд, между рациональными, математически просчитанными пьесами Гласса и джазовой импровизационностью мало общего, однако, оценивая ее влияние на свою музыку, композитор отмечает прежде всего мощную витальную силу («силу жизни», «силу природы»), «головокружительную бодрость» и высокую наэлектризованность атмосферы «живого» исполнения, ощущавшуюся в клубах.

Возможно, именно эти качества впоследствии привлекли Гласса к рок-культуре. В 1970-е годы он даже основал собственную группу «Полирок» (“Polyrock”). Композиции Фрэнка Заппы и психоделический рок «Джефферсон Эйрплейн» формировали новое отношение к искусству как к средству изменения сознания и погружения в экстатический транс, близкий к вы-

⁶ Американские исследователи, для которых проблема культурного самоопределения является одной из важнейших, отмечают, что «азиатское присутствие лишь подчеркивает американскую идентичность» [29, р. 110].

званному психотропными препаратами. Важнейшую роль при этом играл многократно усиленный микрофонами звук, вибрирующий и изрыгающий «оглушительную музыку, в которой главным был ритм» [1, с. 266]. Так, электроаппаратура стала непременным атрибутом концертов Гласса: его пьесы звучали громко, быстро, безостановочно. По замечанию композитора, пьесы способны были «вызвать “приход”, и некоторые действительно его испытывали. Эта музыка *обязательно* нуждалась в микшировании и усилении. Именно эти технологии били по эмоциям так, как мне требовалось» [1, с. 278].

Несмотря на «неистовый восторг» поклонников творчества Гласса настоящий успех пришел к нему только с постановкой оперной трилогии («Эйнштейн на берегу», «Сатъяграха» и «Эхнатон»), положившей начало интенсивной музыкально-театральной деятельности композитора (25 опер за 40 лет).

Таким образом, в своих воспоминаниях Гласс рассказывает характерную для автобиографического жанра историю успеха, приглашает читателя пройти с ним сложный и долгий путь к «американской мечте»; шаг за шагом (от безызвестного композитора-маргинала, таксиста, грузчика, сантехника и уборщика до классика современного американского искусства, популярного во всем мире музыканта с миллионной аудиторией). Своим восхождением на Олимп он был во многом обязан выдающимся голливудским режиссерам: именно музыка к кинофильмам «Кундун», «Часы», «Шоу Трумена» сделала его известным медийным лицом. Вместе с тем, разрушая границы между серьезным и развлекательным, коммерческим и экспериментальным, композитор всегда оставался профессионалом, непрестанно развивавшим свой талант, отдававшим все силы главному делу своей жизни — творчеству. Переплавившему академические традиции, экзотические влияния и массовые жанры Глассу удалось создать универсальный стиль, мгновенно узнаваемый в любом его сочинении, будь то опера, саундтрек или симфония.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гласс Филип. Слова без музыки: Воспоминания / пер. с англ. С. Силаковой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 472 с.
2. Strickland E. American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 223 p.
3. Music by Philip Glass edited and with supplementary material by Robert T. Jones. New York: Da Capo Press, 1995. 226 p.
4. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. Paris: Armand Colin, 1998. 192 p.
5. Безрогов В. Г. Автобиография и история: некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям // Хеннингсен Ю. Автобиография и педагогика / пер. с нем. В. А. Волкова. М.: Изд-во УРАО, 2000. С. 133–180.

6. Черкашина Т. Ю. Мемуарная автобиография и автобиографические мемуары: схожесть и различие понятий // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 3 (33): в 2 ч. Ч. I. С. 196–199.
7. Сапожникова Ю. Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2. С. 54–56.
8. Глушко М. О. Особенности жанра автобиографии в американской и немецкой литературных традициях: сб. работ 69-й науч. конф. ... Белорус. гос. ун-та, 14–17 мая 2012 г.: в 3 ч. Минск. 2013. Ч. 3. С. 215–218.
9. Ives Charles E. Memos. Ed. by J. Kirkpatrick. New York: W.W. Norton and Company, 1991. 372 p.
10. Anthel G. Bad Boy of Music. Garden City: Doubleday, Doran and Co., 1945. 378 p.
11. Copland A. and Perlis V. Copland 1900 through 1942. New York: St. Martin's Press, 1984. 402 p.
12. Copland A. and Perlis V. Copland since 1943. New York: St. Martin's Press, 1989. 463 p.
13. Thomson V. Virgil Thomson. New York: A.A. Knopf, 1966. 489 p.
14. Cage J. An Autobiographical Statement // John Cage. Writer: Previously Uncollected Pieces. New York, 1993. P. 255–267.
15. Feldman M. Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman. Ed. By B. H. Friedman. Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2000. 256 p.
16. Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Ed. by P. Hillier. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.
17. Кром А. Уроки Нади Буланже (по материалам воспоминаний американских композиторов) // Образование в сфере искусства. Научный журнал Ассоциации музыкальных образовательных учреждений. Магнитогорск. 2014. № 2 (3) ноябрь. С. 35–41.
18. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
19. Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. 473 с.
20. Гачев Г. Национальные образы мира: курс лекций. М.: Academia, 1998. 432 с.
21. Broyles M. Mavericks and Other Traditions in American Music. USA: Yale University, 2004. 387 p.
22. Дубинец Е. Made in USA: музыка — это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
23. Rockwell J. Philip Glass: The Orient, the Visual Arts and the Evolution of Minimalism // Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1984. P. 109–122.
24. Schwarz K. R. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
25. Манулкина О. Б. Джон Кейдж и история американской музыки // Научный

вестник Московской консерватории. 2013. № 2. С. 83–97.

26. Кром А. Музыкальное время и принципы его организации в искусстве американского минимализма // Музыковедение. 2015. № 7. С. 21–25.
27. Кром А. Франция Филипа Гласса // Opera Musicologica. 2015. № 1 (23). С. 62–74.
28. Potter K. Four Musical Minimalists. Cambridge University Press, 2000. 390 p.
29. Lubet Alex J. Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // Perspective on American Music since 1950 / Ed. by James R. Heintze. New-York: Garland Publishing Inc, 1999. P. 95–140.

REFERECES

1. Glass Filip. Slova bez muzy`ki: Vospominaniya / per. s angl. S. Silakovoj. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2017. 472 s.
2. Strickland E. American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 223 p.
3. Music by Philip Glass edited and with supplementary material by Robert T. Jones. New York: Da Capo Press, 1995. 226 r.
4. Lejeune Ph. L'autobiographie en France. Paris: Armand Colin, 1998. 192 p.
5. Bezrogov V. G. Avtobiografiya i istoriya: nekotory`e kommentarii istorika k avtobiograficheskim issledovaniyam // Xenningsen Yu. Avtobiografiya i pedagogika / per. S nem. V. A. Volkova. M.: Izd-vo URAO, 2000. S. 133–180.
6. Cherkashina T. Yu. Memuarnaya avtobiografiya i avtobiograficheskie memuary`: sxozhest` i razlichie ponyatij // Filologicheskie nauki. Voprosy` teorii i praktiki. 2014. № 3 (33): v 2 ch. Ch. I. C. 196–199.
7. Sapozhnikova Yu. L. Zhanr avtobiografii: ponyatie i osobennosti // Ucheny`e zapiski Zabajkal`skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie. 2012. № 2. S. 54–56.
8. Glushko M. O. Osobennosti zhanra avtobiografii v amerikanskoj i nemeckoj literaturny`x tradiciyax: sb. rabot 69-j nauch. konf. ... Belorus. gos. un-ta, 14–17 maya 2012 g.: v 3 ch. Minsk. 2013. Ch. 3. S. 215–218.
9. Ives Charles E. Memos. Ed. by J. Kirkpatrick. New York: W.W. Norton and Company, 1991. 372 p.
10. Antheil G. Bad Boy of Music. Garden City: Doubleday, Doran and Co., 1945. 378 p.
11. Copland A. and Perlis V. Copland 1900 through 1942. New York: St. Martin's Press, 1984. 402 p.
12. Copland A. and Perlis V. Copland since 1943. New York: St. Martin's Press, 1989. 463 p.
13. Thomson V. Virgil Thomson. New York: A.A. Knopf, 1966. 489 r.
14. Cage J. An Autobiographical Statement // John Cage. Writer: Previously Uncollected Pieces. New York, 1993. P. 255–267.
15. Feldman M. Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman.

- Ed. By B. H. Friedman. Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2000. 256 p.
16. Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Ed. by P. Hillier. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002. 272 p.
 17. Krom A. Uroki Nadi Bulanzhe (po materialam vospominanij amerikanskix kompozitorov) // Obrazovanie v sfere iskusstva. Nauchny`j zhurnal Associacii muzy`kal`ny`x obrazovatel`ny`x uchrezhdenij. Magnitogorsk. 2014. № 2 (3) noyabr`. S. 35–41.
 18. Manulkina O. Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzy`ka XX veka. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2010. 784 s.
 19. Ivashkin A. Charl`z Ajvz i muzy`ka XX veka. M.: Sovetskij kompozitor, 1991. 473 s.
 20. Gachev G. Nacional`ny`e obrazy`mira: kurs lekcij. M.: Academia, 1998. 432 s.
 21. Broyles M. Mavericks and Other Traditions in American Music. USA: Yale University, 2004. 387 r.
 22. Dubinecz E. Made in USA: muzy`ka – e`to vse, chto zvuchit vokrug. M.: Kompozitor, 2006. 416 s.
 23. Rockwell J. Philip Glass: The Orient, the Visual Arts and the Evolution of Minimalism // Rockwell J. All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York: Vintage Books. A Division of Random House, 1984. R. 109–122.
 24. Schwarz K. R. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 r.
 25. Manulkina O. B. Dzhon Kejdzh i istoriya amerikanskoj muzy`ki // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. 2013. № 2. S. 83–97.
 26. Krom A. Muzy`kal`noe vremya i principy`ego organizacii v iskusstve amerikanskogo minimalizma // Muzy`kovedenie. 2015. № 7. S. 21–25.
 27. Krom A. Franciya Filipa Glassa // Opera Musicologica. 2015. № 1 (23). S. 62–74.
 28. Potter K. Four Musical Minimalists. Cambridge University Press, 2000. 390 p.
 29. Lubet Alex J. Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music // Perspective on American Music since 1950 / Ed. by James R. Heintze. New-York: Garland Publishing Inc, 1999. R. 95–140.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кром А. Е. — д-р искусствоведения, проф.; yannakrom@yandex.ru
 ORCID 0000-0002-6121-2766

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krom A. E. — Dr. Habil; Ass. Prof.; yannakrom@yandex.ru
 ORCID 0000-0002-6121-2766

УДК 7; 7.08

«ИГРА В БОГА»

КАК МЕТАСЮЖЕТ ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. А. ЗАХАРОВА

*Ряпосов А. Ю.*¹

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

Статья посвящена одному из важнейших аспектов исследования экранной поэтики телевизионных и кинофильмов М. А. Захарова — изучению специфики режиссерского сюжета захаровских экранных произведений. Анализ сюжетов отдельных захаровских теле- и кинокартин показал, что они являются вариантами общего метасюжета — сюжета «игры в бога», который характерен для европейского искусства и присущ таким, например, произведениям, как «Буря» У. Шекспира, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Остров доктора Моро» Г. Уэллса, «Волхв» Дж Фаулза. Фильмы «Двенадцать стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Формула любви» (1984) и другие снимались в годы, когда «шестидесятник» Захаров причислял себя к «новому потерянному поколению». В захаровских экранных произведениях сюжет «игры в бога» имел ярко выраженный лирический характер и позволял в художественной форме размышлять о пределах возможностей человека, о способах его самореализации и о тех границах, пересечение которых грозит потерей себя.

Ключевые слова: М. А. Захаров, режиссерский сюжет, сюжет «игра в бога», литература «потерянного поколения», новое «потерянное поколение».

«PLAYING GOD»

AS A META-PLOT OF THE SCREEN WORKS OF M. A. ZAKHAROV

*Ryaposov A. Yu.*¹

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

The article is devoted to one of the most important aspects of the study of the screen poetics of television and films by M. A. Zakharov — the study of the specifics of the director's plot of Zakharov's screen works. An analysis of the plots of individual Zakharov's television and motion pictures showed that

they are variants of a general metaplot — the plot of the «game of God», which is characteristic of European art and is inherent in, for example works such as Shakespeare's «The Tempest» and the novels «Robinson Crusoe» by D. Defoe, «Dr. Moreau's Island» by H. Wells and «The Magus» by J. Fowles. Films «Twelve Chairs» (1976), «An Ordinary Miracle» (1978), «The Very Munchhausen'» (1979), «The house that Swift built» (1982), «Love Formula» and others were filmed in the years when the «sixties» Zakharov ranked himself among the «new lost generation». In Zakharov's screen works, the plot of the «game of God» had a pronounced lyrical character and allowed in an artistic form to reflect on the limits of a person's capabilities, on the ways of his self-realization and on those boundaries, the crossing of which threatens to lose oneself.

Keywords: M. A. Zakharov, director's plot, the plot of the «game of God», lost generation literature, new lost generation.

В состав экранных произведений Марка Анатольевича Захарова (1933–2019) входят и телевизионные фильмы: «Двенадцать стульев» (1976); «Обыкновенное чудо» (1978); «Тот самый Мюнхгаузен» (1979); «Дом, который построил Свифт» (1982, на телеэкраны вышел в 1985-м); «Формула любви» (1984), и кинокартины: «Стоянка поезда — две минуты» (1972, совместно с А. С. Орловым); «Убить дракона» (1988). Как уже отмечалось ранее [1, с. 175–176], данные работы обойдены вниманием авторов немногочисленных очерков о творчестве режиссера [2; 3; 4; 5; 6]; в лучшем случае захаровские фильмы или их герои лишь упоминаются исследователями [3, с. 100; 4, с. 67; 5, с. 124; 6, с. 159]. Несмотря на то, что телевизионные работы и киноленты режиссера являются неотъемлемой частью постановочной деятельности лидера Московского театра имени Ленинского комсомола (Ленкома), им практически не нашлось места в книгах, написанных Захаровым о собственном творчестве [7; 8; 9; 10].

В данной статье рассматриваются особенности режиссерского сюжета захаровских экранных работ¹. Объектом исследования выступает экранное творчество лидера Ленкома; материалом исследования являются захаровские телефильмы и кинокартины. Предмет исследования — режиссерский сюжет экранных работ Захарова. Специфика исследования проявляется в совмещении автором статьи функций рецензента и исследователя, поскольку основным источником анализа выступают захаровские кино- и телефильмы. Последнее вовсе не исключает возможности использования традиционных

¹ Такой аспект исследования ранее входил в состав анализа поэтики отдельных кинокартин и телефильмов Захарова [11; 12; 13; 14; 15; 16; 17].

источников: рецензий, режиссерских высказываний, мемуаров и т. п.

Ключом к пониманию особенностей режиссерских сюжетов захаровских экранных работ является анализ литературной основы картины «Обыкновенное чудо» — пьесы Е. Л. Шварца. И. В. Павлосюк в статье ««Игра в бога» как драматургический сюжет Евгения Шварца» [18] показал, что «Обыкновенное чудо» и ряд других шварцевских пьес можно отнести к произведениям, в основе которых лежит сюжет «игры в бога». Такой сюжет характерен, например, для шекспировской «Бури», романов Д. Дефо («Робинзон Крузо»), Г. Уэллса («Остров доктора Моро») и Дж. Фаулза («Волхв»). Суть сюжета заключается в том, что над обитателями острова, или иной изолированной территории, властвует некий волшебник, который «играет в бога» (выполняет функции бога), но в ходе событий (восстания подчиненных) теряет контроль над ситуацией. Отличие «Обыкновенного чуда» от перечисленных произведений «состоит в том, что шварцевский Хозяин вступает во взаимоотношения с вымышленными и вызванными им к жизни персонажами... Финал пьесы и вовсе становится совершенно неожиданным для него... Для шварцевского сюжета «игры в бога» принципиально, что Хозяин помимо роли Творца предстает еще и *персонажем* разыгрываемой перед зрителями пьесы (курсив мой. — А. Р.)» [18, с. 84]. Так сюжет «игры в бога» был выведен Шварцем из сферы метафизики и перемещен в сферу *творчества*. При этом сюжет «игры в бога», как показал И. В. Павлосюк, можно рассматривать как *метасюжет* драматургии Шварца, объединяющий, по меньшей мере, такие его пьесы, как: «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо». Красной линией сквозь метасюжет проходила идея о «том, что положиться в жизни можно только на *чувство, дружбу, товарищество* (курсив мой. — А. Р.), — остальное ненадежно и обманчиво. В подобном отношении Шварц не одинок. Перечисленные категории составляют неперменный набор в произведениях Хэмингуэя (Ernest Hemingway) и Ремарка (E.-M. Remark)» [18, с. 88]. Иными словами, и сюжет «Обыкновенного чуда», и в целом драматургия Шварца могла быть поставлена в общий ряд с творчеством писателей «потерянного поколения».

Захаров-режиссер профессиональное становление прошел в 1960-е годы, на излете «оттепели», но все его экранные работы относятся преимущественно к 1970-м — первой половине 1980-х годов, то есть ко времени правления генеральных секретарей ЦК КПСС Л. И. Брежнева, Ю. В. Андропова и К. У. Черненко. В период, который ныне именуется эпохой «застоя», «шестидесятник» Захаров с полным правом мог воспринимать себя как представителя «нового потерянного поколения». Сюжет «игры в бога» приобрел в захаровском «Обыкновенном чуде» специфические черты. Режиссер писал: «Заколдованный юноша-Медведь, судьбой которого ради забавы управляет волшебник, преодолевает все препятствия и благодаря любви становится

настоящим человеком. Рвется таинственная нить, теряют силы волшебные чары. Иначе говоря, талантливое творение, уходя из рук создателя, вопреки всему начинает жить своей *собственной жизнью*, не угаданной самим автором (курсив мой. — А. Р.)» [19]. В финальной части телефильма Волшебник (О. Янковский) заявляет жене, что сочиненная им история о Медведе (А. Абдулов) и Принцессе (Е. Симонова) была последней его сказкой. К этому моменту костюм Волшебника существенно меняется: вместо модной в 1970-е годы водолазки, белой рубашки и кофты свободного покроя, как это было в первой серии, герой О. Янковского появляется в кадре в домашнем халате. В заключительных сценах телеленты мы не видим Волшебника сидящим за письменным столом, так как герой О. Янковского — Хозяин дома, теперь уже не совсем хозяин. В фильме Захарова герои сочиненной Волшебником истории приходили к нему в дом и делали, что хотели (занимаясь при этом своими повседневными делами). Даже Медведь, вопреки воле Хозяина, преодолев все препятствия, смог поцеловать Принцессу. Но герой А. Абдулова не превратился в Косолапого, а Охотник (В. Ларионов) так и не убил «юбилейного» сотого медведя. «Извини, пожалуйста, не хочу вмешиваться в твои дела, но — произошло чудо», — констатировал Трактирщик (Ю. Соломин). Охотник был возмущен, но герой О. Янковского подводил итог: «...глупый я человек, как видно. ...Но теперь об этом не жалею».

В шекспировской «Буре» Просперо, добившись справедливости с помощью магических сил, сжигал волшебные книги, отпускал Ариэля на свободу и вверял свою судьбу Провидению. В завершающей сцене захаровского «Обыкновенного чуда» Хозяйка (И. Купченко) уверяла Волшебника, что он написал свою лучшую сказку, а за спиной героя О. Янковского в кадре горели декорации фильма, звучала «Прощальная песня»², под которую сочиненные Волшебником герои покидали своего создателя. В телефильме Захарова современный ему человек, помимо любви и товарищества, мог обрести опору и смысл жизни еще и в *творчестве*, понимаемом весьма широко. Данная тема была продолжена режиссером в картинах «Дом, который построил Свифт», «Тот самый Мюнхгаузен», «Формула любви» и «Убить дракона», а сюжет «игры в бога» действительно превратился в *метасюжет* экранных произведений Захарова.

Элементы такого метасюжета можно обнаружить и в захаровских фильмах, предшествовавших «Обыкновенному чуду». Так, например, в кинокартине «Стоянка поезда — две минуты» действие происходит в небольшом городке «Нижние Волчки». Этот островок тишины и спокойствия отстоит от Москвы на 850 километров, а поезда дальнего следования в нем останавливаются

² Музыка Г. Гладкова, стихи Ю. Михайлова (псевдоним Ю. Кима).

лишь на две минуты. В городской поликлинике работает врач-невропатолог, молодой специалист из Москвы Игорь Павлович Максимов (О. Видов). Влюбленная в него медсестра Алёна (В. Теличкина) волнуется, что он уедет в Москву, потому что московская возлюбленная Максимова и знаменитая певица Тамара Сергеевна Красовская (А. Будницкая) нашла ему место в столичной клинике. По совету опытной медсестры (Л. Иванова) героиня В. Теличкиной обращается к некоему Василию Назаровичу (Ю. Белов)³. С его появлением в сюжете история обретала *волшебный* и *фантастический* характер (хотя задача, которую призван был решить герой Ю. Белова, была вполне социальной и актуальной⁴). Образ Василия Назаровича в фильме *двойственный, амбивалентный*. Он, возможно, — волшебник, но также вероятно естественное происхождение якобы творимых героем Ю. Белова «чудес»: обещанный Василием Назаровичем посередине лета снег — как следствие циклона, пришедшего в Нижние Волчки раньше, чем предвещал прогноз погоды; вызванный героем Ю. Белова среди бела дня гром — как отголосок взрывных работ... Как бы то ни было, в *открытом финале*, столь характерном для режиссерской манеры Захарова, Максимов не оставляет свою работу в поликлинике Нижних Волчков и, возможно, обратит более пристальное внимание на героиню В. Теличкиной.

Еще ближе к сюжету «игры в бога» — захаровская картина «Двенадцать стульев». Остап Бендер, как следует из характеристики героя А. Миронова, данной самому себе, — *бродяга и поэт*⁵. Остап И. Ильфа и Е. Петрова — *плут* и *авантюрист*, то есть классический герой традиционных европейских жанров — *авантюрной комедии* или *плутовского романа*. Для осуществления своей «профессиональной» деятельности плут или авантюрист непременно должен быть *артистичен*; он обязан быть *лицедеем* и владеть умением представлять в различных образах и под разными личинами. Мироновский Остап — *художник* и *игрок*, который в номере «Песня Остапа» объявляет, что «жизнь — игра», а он, Бендер, — «не разбойник», но и «не апостол», а тот, чей «талант»

³ Юрий Андреевич Белов (1930–1991) был одним из популярных и востребованных актеров советского кинематографа второй половины 1950 – первой половины 1960-х годов. Он был хорошо известен по таким фильмам, как «Карнавальная ночь» (1956), «Весна на Заречной улице» (1956), «Девушка без адреса» (1957), «Неподдающиеся» (1959), «Королева бензоколонки» (1962), «Приходите завтра» (1963) и др. Во второй половине 1960-х годов карьера Белова быстро пошла на спад, и так случилось, что роль Василия Назаровича стала последней большой работой актера в кино.

⁴ Молодые специалисты и вообще молодые люди не должны стремиться перебираться в столицу, но должны иметь возможность и в таких городках, как Нижние Волчки, реализовать себя в профессии и вести полноценную и содержательную жизнь.

⁵ Композитор музыкальных номеров — Г. Гладков, стихи Ю. Михайлова (Ю. Кима).

и «душевный жар» вполне заслуживают «скромного гонорара». «Белеет мой парус такой одинокий / На фоне стальных кораблей», — пел Остап А. Миرونю и представал фигурой романтической, находящейся в сложных отношениях с реальностью. Мироновскому Бендеру в «житейском море» постоянно приходилось лавировать, подобно капитану утлой лодки собственной судьбы, причем, лавировать в окружении «стальных кораблей» — «железных» обстоятельств жизни.

В телефильме «Дом, который построил Свифт», снятом Захаровым по сценарию Г. Горина (1940–1960), декан собора Св. Патрика в Дублине и сатирик Джонатан Свифт (О. Янковский) находится в изоляции в своем собственном доме, превратившемся в своеобразный остров, населенный героями его литературных сочинений. По ходу событий выясняется, что автор не всевластен над своими героями, поскольку их играют специально нанятые актеры, да и герой О. Янковского — то ли настоящий Свифт, то ли актер, его изображающий. В роли всемогущего волшебника в захаровской картине выступил сам Захаров, закольцевавший тем самым композицию телефильма. В начале ленты в кадре появляется экипаж доктора Симпсона (А. Абдулов) — ничем не примечательного обывателя из Ноттингемшира⁶. За кадром слышится голос режиссера, подающего команды вышедшему из экипажа А. Абдулову: «Пройти вперед», «Вернуться немного назад» и т. п. В финале картины доктор, вдохновленный атмосферой дома декана, решает порвать со своей обыденной жизнью и, подобно Гулливеру, отправиться в путешествие. В кадре появляется изображение моря и парусника; Симпсон снимает камзол, сбрасывает башмаки и бросается в море. Все действия героя А. Абдулова сопровождаются, как и в прологе, закадровыми командами режиссера. Доктор подплывает к кораблю, затем поднимается по веревочной лестнице на палубу и проходит на нос парусника. «Повернись к нам! — командует режиссер. — Улыбнись!». Герой А. Абдулова поворачивается, смотрит в камеру и улыбается. Следует последняя реплика режиссера: «Спасибо! Всё...». И далее идут титры. Доктор Симпсон в этой картине выступил alter ego Захарова. Трудно сказать, как сложится судьба героя А. Абдулова, но постановщик фильма отпускает его в свободное плавание: Симпсон волен распоряжаться собственной жизнью и предоставить свою судьбу стихиям моря и ветра...

В фильме «Тот самый Мюнхгаузен» сюжет «игры в бога» выражен специфически. Барон Мюнхгаузен (О. Янковский) — *властелин времени* своей семьи и ближайшего окружения. Он меняет текущее время стрельбой из оружия (один выстрел из ружья — плюс один час; выстрел из пистолета,

⁶ Из того же графства родом и Лэмюэль Гулливер — главный герой знаменитых произведений Дж. Свифта.

давшего осечку, — еще полчаса). Опоздавший на встречу с пастором (В. Долинский) герой О. Янковского оправдывается тем, что его задержал Ньютон; показывает пастору изданную на древнегреческом языке книгу «Царь Эдип» с дарственной надписью Софокла. Барон досыпает песок в песочные часы, передвигает стрелки у часов с кукушкой и подталкивает маятник больших напольных часов. После дневного визита героя В. Долинского, закончившегося полным фиаско, Мюнхгаузен, дабы отвлечь расстроенную Марту (Е. Коренева) и дать ей возможность отдохнуть, объявляет о наступлении ночи. В картине «Тот самый Мюнхгаузен» Захаровым предложен обостренный до предела вариант сюжета «игры в бога», ведь окружающим героя О. Янковского не нужен лишний день, открытый бароном. Мюнхгаузена оставляет Марта; устал выгораживать своего друга и Бургомистр (И. Кваша). Герою О. Янковского не остается ничего иного, как только покинуть этот мир.

В картине «Формула любви» маг, волшебник и «иерарх всего сущего» Калиостро (Н. Мгалоблишвили) вместе с Марией (Е. Валюшкина) и своими подручными Жакобом (А. Абдулов) и Маргадоном (С. Фарада) «застрывает» сначала в гостинице какого-то захолустного городка под Смоленском, а затем в имении местного молодого помещика Алексея Федяшева (А. Михайлов). Здесь «играющий в бога» Калиостро решает бросить вызов Всевышнему: вывести «формулу любви» и тем самым стать *властелином чувств*. Избранная героем Н. Мгалоблишвили миссия не удалась; любовь совершила очередное обыкновенное чудо, соединив Марию и Алексея, а сам «иерарх всего сущего» столкнулся с бунтом подчиненных. Даже преданная Лоренца (Е. Аминова) не поддерживает намерение Калиостро соревноваться с Богом. Сюжет «игры в бога» в фильме «Формула любви» наиболее близок к сюжету шекспировской «Бури». В эпилоге, который в захаровской картине озвучил провинциальный Доктор (Л. Броневой), было сказано следующее: «В 1791 году Джузеппе Калиостро вернулся на родину, в Рим, где неожиданно сдался в руки правосудия. Суд приговорил его к пожизненному заключению. Лоренца навещала его...» Обнаружив реальные пределы своих человеческих возможностей, герой Н. Мгалоблишвили, подобно шекспировскому Просперо, заканчивает с претензиями быть магом и волшебником и вверяет свою судьбу существующему миропорядку.

В киноленте «Убить дракона» сюжет «игры в бога» представляет собой самый сложный его вариант. Ланцелот (А. Абдулов) в начале картины — просто Прохожий, который не осознает себя рыцарем, готовым бросить вызов Дракону (О. Янковский). Но и тут любовь героя А. Абдулова и Эльзы (А. Захарова) творит чудо. Однако оказывается, что победить героя О. Янковского мало. После гибели Дракона возникает соблазн занять освободившееся место «бога», что и делает бывший бургомистр, превращаясь в Президента (Е. Ле-

онов). Но опасность стать новым Драконом существует и для Ланцелота, готового силой заставить горожан стать свободными. Подлинная проблема заключается в том, Дракон есть в душе каждого человека. В финале картины герой О. Янковского, окруженный толпой детей, запускает воздушного змея в форме дракона и бросает вызов герою А. Абдулова: им еще предстоит борьба за эти юные души.

Сюжет «игры в бога» в экранных произведениях Захарова имел ярко выраженный лирический характер и позволял в художественной форме размышлять о пределах возможностей человека, о способах его самореализации и о тех границах, пересечение которых грозит потерей себя. Трудно представить, какие еще варианты сюжета «игры в бога» могли быть реализованы в кино- и телевизионных фильмах режиссера, если бы не исчезновение советского кино после распада Советского Союза. Вступивший в новую эпоху, Захаров-режиссер погрузился в публицистику и общественно-политическую работу; полностью сосредоточился на делах театральных и в результате довел период руководства театром, носящего ныне его имя, до четырех с половиной десятков лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология М. А. Захарова: Музыкальные принципы композиции экранных произведений // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4. С. 175–192.
2. *Семеновский В.* Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53–67.
3. *Скорочкина О. Е.* Марк Захаров // Режиссер и время: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99–125.
4. *Смелянский А. М.* Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210–234.
5. *Давыдова М.* Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119–129.
6. *Богданова П.* Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.
7. *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 410 с.
8. *Захаров М. А.* Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 283 с.
9. *Захаров М.* Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2007. 606 с.
10. *Захаров М. А.* Ленком — мой дом. Лицедейство без фарисейства. Моё режиссерское резюме. М.: Издательство «Э», 2016. 512 с.
11. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова // Театрон. 2015. № 1. С. 48–59.
12. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм»,

- 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 30–42.
13. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 2. С. 82–92.
 14. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2017. № 3. С. 62–76.
 15. *Ряпосов А. Ю.* Фильм М. А. Захарова «Убить дракона» (1988): сюжет, композиция, жанр // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 4. С. 131–142.
 16. *Ряпосов А. Ю.* Фильм М. А. Захарова «Стоянка поезда — две минуты» (Т/О «Экран», 1972): сюжет, композиция, жанр // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 1 (50). С. 43–49.
 17. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Дом, который построил Свифт» (Т/О «Экран», 1982): сюжет, композиция, жанр // Общество. Среда. Развитие. 2019. № 3 (52). С. 47–53.
 18. *Павлосюк И.* «Игра в бога» как драматургический сюжет Евгения Шварца // Театр: Russian Theatre Past and Present. Idyllwild: Publisher Charles Schlacks Jr., 2001. Vol. 2. P. 82–89.
 19. Захаров Марк. Король, принцесса, медведь и прочие / Беседу вела Н. Рыбкина // Литературная газета. 1979. 20 дек. С. 8.

REFERENCES

1. *Ryaposov A. Yu.* Rezhisserskaya metodologiya M. A. Zaxarova: Muzy`kal`ny`e principy` kompozicii e`kranny`x proizvedenij // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 4. S. 175–192.
2. *Semenovskij V.* Temp-1806 // Teatr. 1982. № 7. S. 53–67.
3. *Skorochkina O. E.* Mark Zaxarov // Rezhisser i vremya: sb. nauch. tr. L.: LGITMiK, 1990. S. 99–125.
4. *Smelyanskij A. M.* Predlagaemy`e obstoyatel`stva: Iz zhizni russkogo teatra vtoroj poloviny` XX veka. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. S. 210–234.
5. *Davy`dova M.* Konecz teatral`noj e`poxi. M.: OGI, 2005. S. 119–129.
6. *Bogdanova P.* Rezhissery`-shestidesyatniki. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. S. 155–168.
7. *Zaxarov M. A.* Kontakty` na razny`x urovnyax. M.: ZAO Izd-vo Centrpoligraf, 2000. 410 s.
8. *Zaxarov M. A.* Superprofessiya. M.: Vagrius, 2000. 283 s.
9. *Zaxarov M.* Teatr bez vran`ya. M.: AST: Zebra E, 2007. 606 s.
10. *Zaxarov M. A.* Lenkom – moj dom. Licedejstvo bez farisejstva. Moe rezhisserskoe rezyume. M.: Izdatel`stvo «E`», 2016. 512 s.

11. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m «Dvenadczat` stul`ev» («E`kran», 1976): stanovlenie principov poe` tiki teleteatra M. A. Zaxarova // *Teatron*. 2015. № 1. S. 48–59.
12. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Oby` knovennoe chudo» («Mosfil`m», 1978): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2016. № 1. S. 30–42.
13. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Tot samy` j Myunxgauzen» («Mosfil`m», 1979): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2016. № 2. S. 82–92.
14. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Formula lyubvi» («Mosfil`m», 1984): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2017. № 3. S. 62–76.
15. *Ryaposov A. Yu.* Fil`m M. A. Zaxarova «Ubit` drakona» (1988): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki*. 2017. № 12 (86). Ch. 4. S. 131–142.
16. *Ryaposov A. Yu.* Fil`m M. A. Zaxarova «Stoyanka poezda — dve minuty`» (T/O «E`kran», 1972): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Obshhestvo. Sreda. Razvitie*. 2019. № 1 (50). S. 43–49.
17. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Dom, kotory` j postroil Swift» (T/O «E`kran», 1982): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Obshhestvo. Sreda. Razvitie*. 2019. № 3 (52). S. 47–53.
18. *Pavlosyuk I.* «Igra v boga» kak dramaturgicheskij syuzhet Evgeniya Shvarcza // *Teatr: Russian Theatre Past and Present. Idyllwild: Publisher Charles Schlacks Jr.*, 2001. Vol. 2. P. 82–89.
19. *Zaxarov Mark.* Korol`, princessa, medved` i prochie / *Besedu vela N. Ry`bkina* // *Literaturnaya gazeta*. 1979. 20 dek. S. 8.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ряпосов А. Ю. — канд. искусствоведения, alexandrriyaposov@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ryaposov A. Yu. — Cand. Sci. (Arts), alexandrriyaposov@gmail.com

УДК 785.11.04+792.8

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «ОСТРОВ МЕРТВЫХ»
С. В. РАХМАНИНОВА

*Тарасова О. И., Холондович М. А.*¹

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

Статья посвящена изучению особенностей интерпретации симфонической поэмы «Остров мертвых» С. В. Рахманинова, созданной композитором в период позднего русского романтизма, в творчестве современных хореографов-постановщиков конца XX – начала XXI века.

Рассматривая особенности музыкальной и хореографической драматургии в постановках Евгения Панфилова, Бориса Эйфмана, в первых творческих опытах молодых балетмейстеров, связанных с произведением С. В. Рахманинова, можно прийти к выводам о том, что исходная образно-символическая фабула противостояния жизни и смерти раскрывается, дополняется, усиливается драматизмом и эмоционально-психологической насыщенностью в каждой из постановок. Перспективу исследований в данном направлении представляет анализ эстетических и структурно-композиционных особенностей художественной интерпретации классической инструментальной музыки не только в искусстве классического танца, но и в разнообразных жанрах современной хореографии.

Ключевые слова: классическая музыка, классический танец, симфоническая поэма, интерпретация.

CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF S. V. RACHMANINOV'S
SYMPHONY CREATIVITY

*Tarasova O. I., Kholondovich M. A.*¹

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

The article is devoted to the study of the peculiarities of interpretation of the symphonic poem «Island of the Dead» by S.V. Rachmaninov, created during the late romanticism in the work of contemporary choreographers and directors of the late 20th and early 21st century.

Considering the features of musical and choreographic drama staged by

Evgeny Panfilov, Boris Eifman, in the first creative experiments of young choreographers associated with the work of S. V. Rachmaninov, one can come to the conclusion that the original figurative-symbolic plot of the confrontation between life and death is revealed, supplemented, enhanced by drama and emotional and psychological saturation in each of the productions. The prospect of research in this direction is the analysis of the aesthetic and structural-compositional peculiarities of the artistic interpretation of classical instrumental music not only in the art of classical dance, but also in various genres of modern choreography.

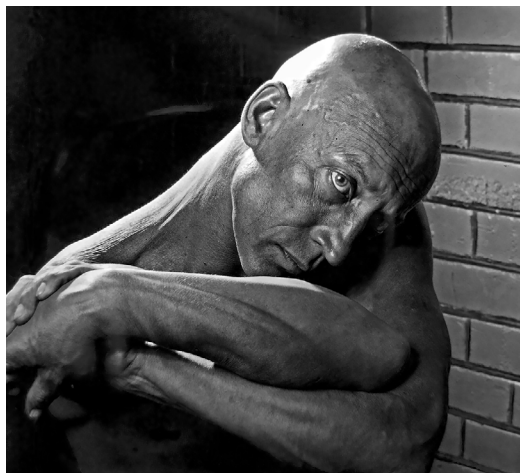
Keywords: classical music, classical dance, symphonic poem, interpretation.

Использование «небалетной» музыки в современных хореографических постановках становится распространенным явлением. Балетмейстеры открывают для себя мир симфонической музыки, обращаются к оперным клавирам и инструментальным сюитам. Одним из таких произведений, получивших разнообразные хореографические воплощения, стала симфоническая поэма «Остров мертвых» Сергея Рахманинова. Самобытное музыкальное сочинение получило новую жизнь в современных балетных постановках.

Симфоническая поэма была создана композитором в 1908–1909 годах. Это сочинение возникло от впечатлений увиденной Рахманиновым в Париже, годом ранее, черно-белой репродукции картины «Остров мертвых», принадлежащей кисти швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина. Премьера симфонической поэмы Рахманинова состоялась в апреле 1909 года на концерте Московского симфонического общества. Среди музыковедов распространена точка зрения, что образно-символическое содержание картины и поэмы не совпадают. При этом однозначной трактовки художественной идеи музыкального сочинения, так же, как ее воплощения и интерпретации, тоже нет.

Симфоническую поэму Рахманинова относят к периоду позднего русского романтизма начала XX века. Ведущими образно-символическими лейтмотивами сочинения выступают неотвратимость смерти и жажда жизни.

«Остров мертвых» написан в сложной трехчастной форме с контрастным средним разделом (в дальнейшем будет показано, как хореографы «уложили» трехчастность произведения на свой сюжет). Важнейшей темой-образом рахманиновского произведения становится мотив средневекового хо-



Илл. 1. Балетмейстер Евгений Панфилов.
Пермь. 1999 год.
Автор фото Анатолий Долматов

рала «Dies Irae»¹. Примечательно, что Рахманинов использует необычный размер 5/8 и движение мерными восьмыми, что придает ощущение покачивающихся морских волн. Таким способом композитором достигается монотонность движения по реке забвения.

Если обратиться к искусству танца, то нами найдено три хореографические постановки на музыку симфонической поэмы Рахманинова. Первая одноименная постановка «Остров мертвых» была поставлена в 90-е годы XX века в театре «Балет Евгения Панфилова», где артист

исполнил главную роль.

Евгений Панфилов (1955–2002) обладал исключительным хореографическим дарованием, но только в 23 года прикоснулся к балетному станку (Илл. 1).

Он обожал классический балет, но в то же время всячески пытался отойти от него и делал ультрасовременные постановки. Панфилов поставил более 85 балетов и 150 балетных миниатюр. Назовем некоторые из них: «Бег», «Мистраль», «Мужчина в черном, женщина в зеленом», «Остров мертвых», «Фантазии в черном», «Дуэты цвета туманов», «Колыбельная для мужчины», «Ромео и Джульетта», «Щелкунчик», «Блокада». Он танцевал на площадке «Пермского городского балета Евгения Панфилова»; поставил балет «Весна священная» на сцене Мариинского театра, «Щелкунчика» в рамках Московского международного фестиваля современного танца; участвовал в роли хореографа в фильме «Мания Жизели».

Дарование Панфилова поистине многогранно. Он был не только хореографом, но и режиссером всех своих спектаклей; создавал эскизы для костюмов к своим балетам. А. С. Шлыкова относит его творчество к «современному модерну»: «В его современном танце главным выразительным средством становится напряжение, что выражается в равных линиях поз, взрывчатой импуль-

¹ «Dies Irae» переводится с латинского как «День гнева», то есть день Страшного суда. Это одноголосный распев римско-католического обихода; секвенция в католической мессе; один из самых известных и цитируемых григорианских хоралов, допущенный к богослужению Тридентским собором. Текст без мелодии используется в заупокойных мессах, а мелодия — в церковной многоголосной музыке. Композиторами-романтиками секвенция стала использоваться как символ смерти. Подробнее см.: [1].

сивности, “срывающихся на крик” линиях, иногда в полной “отрешенности от мира”. Здесь проступают те черты, которые были характерны для немецкого и американского модерна, чье влияние российский современный танец, несомненно, испытал на себе. Современный модерн лишен прежних монументальных форм, свойственных классической традиции. Новая хореография тяготеет к камерности, интимности, которые лучше всего отражают мир маленького, одинокого человека» [2].

Одним из примеров такой современной постановки может послужить миниатюра «Остров мертвых» на музыку С. Рахманинова (Илл. 2).

В этой постановке хореография следует за разворачиванием музыкально-символического сюжета. Появление героя на сцене предваряет звучание темы смерти:



Илл. 2. Евгений Панфилов
в балете «Остров мертвых».
Запись телеканала РТР



Прим. 1. Симфоническая поэма «Остров мертвых». Вступление, «тема смерти»

Затем появляется фигура человека в длинном пальто. Перед ним разбросана белая ткань, а посередине сцены стоит огромное яйцо (многозначный символ, о значении которого в данной постановке можно лишь догадываться). Танцовщик делает плавные движения полусогнутыми локтями на уровне головы, и создается впечатление, что герой гребет веслами, как на картине А. Беклина «Остров мертвых», вдохновившей композитора на создание симфонической поэмы. Можно вспомнить, что в основе живописного полотна, как и музыкальной драматургии, лежит античное мифологическое представление о том, что души героев и любимцев богов находят последний приют на уединенном острове.

Кто же этот герой — Харон, путник или уже покинувшая человека душа, —

зритель может только догадываться. На сцене установлены два прожектора, создающие эффект лунного света. Герой сбрасывает с себя пальто и совершает прыжок на «остров». Танцовщик, следуя за кульминацией в музыке, впадает в экстаз, его движения утрачивают плавность, становятся рваными, колкими. С каждой новой музыкальной темой герой освобождается от какой-нибудь части одежды: к началу «темы жизни» (в музыке) на нем остаются брюки и рубашка.



Прим. 2. Симфоническая поэма «Остров мертвых». Раздел 1, «тема жизни», цифра 6

Он расстегивает рубашку и уходит в свой танец жизни. Края рубашки развеваются, словно крылья птицы (возможно, так начинает отделяться душа от физического тела). Очередная кульминация: танцовщик обнажается. В процессе танца он начинает взаимодействовать с яйцом, постепенно сливаясь с ним в единое целое. Затем начинается «дуэт» с тканью. Происходит полное преобразование героя: легкая газовая ткань перевоплощается в юбку; герой, как наседка, накрывает яйцо тканью и садится на него. Пауза. Но затем он впадает в ярость и пытается разбить это яйцо. В музыке в этот момент звучит главная кульминация всего произведения. Возобновляется тема смерти, и герой опять облачается в длинный плащ.

Данная постановка, на наш взгляд, очень музыкальна. И хореографический замысел Евгения Панфилова, и исполнение сливаются воедино с музыкальной формой симфонической поэмы. Артист проходит полный цикл от смерти к жизни и от жизни к увяданию. Движения танцовщика подчинились волнообразному размеру произведения, передали движение по реке времени. Многие символы остаются нерасшифрованными. Это говорит о многозначности как хореографической постановки, так и «Острова мертвых» Сергея Рахманинова в интерпретации Евгения Панфилова. По-видимому, эта наиболее близкая постановка к тому смыслу, который изначально был заложен и у Беклина в картине, и у Рахманинова в симфонической поэме.

Музыка Рахманинова, включая симфоническую поэму «Остров мертвых»,

привлекла еще одного выдающегося хореографа нашего времени — Бориса Эйфмана. Балет «Братья Карамазовы» поставлен по бессмертному роману Ф. М. Достоевского, снискавшему всемирное признание. На основе классического романа Б. Эйфман создает эмоционально и интеллектуально насыщенную балетную психодраму.

В балете, помимо произведений Рахманинова, использована музыка Рихарда Вагнера и Модеста Мусоргского. Такой выбор, как нам кажется, не случаен, поскольку музыка этих композиторов насыщена драматизмом, аффективно окрашена и очень монументальна. Но именно произведениям Рахманинова придается основная роль в балете.

Борис Эйфман в одном из интервью сказал: «Принципиально отказавшись от переноса на балетную сцену ряда сюжетных линий романа, я сосредоточился на погружении в раздираемые противоречиями души главных героев» [3]. Спектакль делится на два акта; действие происходит до и после гибели отца братьев. Эйфман убирает некоторых персонажей из своей постановки: например, Великим Инквизитором становится Иван, Христом — Алексей, также из повествования уходит Смердяков.

Надо отметить, что Борис Эйфман часто меняет свои версии спектаклей. Премьера балета «Карамазовы» состоялась в 1995-м, затем, к 2013 году, хореограф решил создать новую версию и дал ей новое название — «По ту сторону греха». В том же году появился фильм-балет «Братья Карамазовы», анализ которого представлен в настоящей статье.

Симфоническая поэма «Остров мертвых» звучит в балете несколько раз: в сцене появления Мити Карамазова в тюрьме, как символ наказания. Она также является темой «больной совести» Ивана Карамазова. (Илл. 3).

Второй раз поэма звучит в сцене дуэта Мити и Грушеньки, начиная со второй части, как символ роковой любви героев. Вторая часть симфонической поэмы открывается мотивом средневековой секвенции «Dies Irae», которая звучит в фа миноре на фоне тремоло. Эти семь тактов являются связкой между 1-й частью и последующей контрастной темой. Эта тема очень экспрессивна и развивается в виде нисходящей секвенции.



Илл. 3. Сцена из фильма-балета «Братья Карамазовы».

Иван — Сергей Волобуев,
Алексей — Дмитрий Фишер,
Дмитрий — Олег Габышев.

Фото со страницы Пресс-службы
телеканала «Россия К»

Прим. 3. Симфоническая поэма «Остров мертвых».
Начало второго раздела (atempo)

С каждой секвенцией начинает меняться происходящее на сцене. Тема «Dies Irae» становится темой больной совести Ивана Карамазова. В музыкальном плане Е. В. Назайкинский в статье «Символика скорби в музыке Рахманинова» интерпретирует «Dies Irae» как «символ не страдания и скорби, а страшного суда, смерти, грозного фатума» [4], и эта трактовка очень вписывается в рамки данного сюжета.

Интересно, что музыка «Острова мертвых» Борисом Эйфманом используется не полностью, а купируется (что вполне объясняется сюжетно). В первый раз используется только тема смерти и опускается тема жизни; во второй раз автор доходит до репризного проведения темы смерти и опускает последние две страницы.

Постановку также оценили балетные критики: «“Если Бога нет — то всё дозволено” и попрание Бога в душе... Страсти, которые могут разрушить человека... Искупление греха — эти вопросы ставит Достоевский в своем романе. На многие из них ответов нет и поныне. Не знает их и Эйфман. Но, используя возможности человеческого тела, хореографию и язык танца, вопросы задает. Себе и нам», — написал Павел Яценков [5]. Зрители оценили спектакль достаточно высоко, хотя многие не поняли отказа хореографа от некоторых героев.

Еще одна балетная постановка, связанная с творчеством С. В. Рахманинова, была сделана в стенах Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Розалией Садыковой в рамках ее квалификационного магистерского экзамена. По совету мастера О. И. Игнатьева за основу был взят роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Задача состояла в том, чтобы грамотно

представить хореографию и уложить ее в рамки известного сюжета. По мнению автора постановки, для того чтобы что-то высказать со сцены и оказать какое-то воздействие на зрителя, требуется драматическое существование танцовщика на сцене, а не голая техника. Очень важны драматическое состояние артиста и степень его погружения в роль. В задачи постановщика входит не только постановка движений, а попытка соединить технику с психологическим переживанием; через призму танца, показать зрителю всю глубину и многогранность переживания. Герои «Портрета Дориана Грея» попытались прочувствовать предлагаемые обстоятельства «кончиками пальцев»; пропустить чувства сквозь тело, выразить их в мельчайшем движении головы.

Выбор литературного произведения определился прежде всего тем, что роман Оскара Уайльда очень интересен для современного зрителя. Писатель поднимает вечную проблему добра и зла, особенно актуальную в период духовного кризиса общества XXI века. Этот конфликт создатели выразили в танце, хотя Р. Садыкова говорит о том, что танец не имеет ничего общего со словом и его нельзя переводить в пантомиму. В музыке С. Рахманинова мы также можем услышать, как через всё произведение проходят две основные темы — жизни и смерти.

Музыку к постановке подбирала сама Розалия и остановилась на вдохновившей ее симфонической поэме «Остров мертвых» С. В. Рахманинова. Девушка тонко уловила музыкальную драматургию произведения, которая идеально ложится на сюжет «Портрета...» Уайльда. Как считает Розалия, «непрерывное чередование изгибов и перекатов суровых волн в музыке данной поэмы ярко выражают неотвратимость смерти и жажду жизни, что пересекается с романом».

На наш взгляд, эти постановки довольно удачны. В них раскрывается драматургическая концепция музыкального произведения и в тоже время приносится новое авторское видение в прочтение классических произведений (хотя многие балетные деятели полагают, что Рахманинов довольно сложен для танцевальных постановок).

Проанализировав три постановки с использованием музыки симфонической поэмы «Остров мертвых» Сергея Рахманинова, можно констатировать, что наиболее близка к замыслу композитора одноименная постановка Евгения Панфилова, так как в ней, на наш взгляд, максимально совпадают музыкальный и хореографический планы. Борис Эйфман берет музыкальные фрагменты, эмоционально схожие с драматическим замыслом балета. Они принимают новую интерпретацию: тема смерти обращается в тему наказания, «Dies Irae» — в тему больной совести, тема Второй части — в тему роковой любви. Музыка здесь встает в один ряд с романом Достоевского и переполняет эмоциональной насыщенностью. Третья постановка, как и первая,

использует «Остров мертвых» полностью. Музыка в ней, скорее, становится второстепенной и иллюстративной. Таким образом, мы видим, как в балетных постановках происходит переосмысление одного и того же музыкального произведения.

Творчество, в том числе художественное, — это «тайна и таинство человеческого существования, одна из “ипостасей” свободы человека. Творчество — это деятельность человека, направленная на созидание новых мировоззрений, образов и знаний, объектов и качеств, возможностей поведения и общения» [6, с. 113]. Возможности новых интерпретаций вечных образов составляют глубинную сущность художественного мировидения. Музыкальный текст С. В. Рахманинова — это одно из неоднозначных сочинений эпохи романтизма, в глубинах которого сокрыты возможности веера интерпретаций, где раскрывается целостный инвариант многогранных художественных смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедев С., Поспелова Р. *Musica Latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. СПб.: Композитор, 2000. 256 с.
2. Шлыкова А. С. Традиции и новации классического танца в балетах Е. А. Панфилова [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-i-novatsii-klassicheskogo-tantsa-v-baletah-e-a-panfilova> (дата обращения: 23.09.2020).
3. Братья Карамазовы [Электронный ресурс]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/brothers-karamazov> (дата обращения: 09.10.2020).
4. Назайкинский Е. В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй Симфонии) // С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): мат.-лы науч. конф. / ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: Мос. конс: НТЦ «Консерватория», 1995. С. 29–41.
5. Яценков П. Братья во грехе «Московский Комсомолец». 4 октября 2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/culture/theatre/article/2013/10/03/925396-bratya-vo-grehe.html> (дата обращения: 10.10.2020).
6. Тарасова О. И. Свобода и танец // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 111–118.

REFERENCES

1. Lebedev S., Pospelova R. *Musica Latina: Latinskiye teksty v muzyke i muzykal'noy nauke*. SPb.: Kompozitor, 2000. 256 s.
2. Shlykova A. S. Traditsii i novatsii klassicheskogo tantsa v baletakh Ye. A. Panfilova [Elektronnyy resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-i-novatsii-klassicheskogo-tantsa-v-baletakh-ye-a-panfilova>

- klassicheskogo-tantsa-v-baletah-e-a-panfilova (data obrashcheniya: 23.09.20).
3. Brat'ya Karamazovy [Elektronnyy resurs]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/brothers-karamazov> (data obrashcheniya: 09.10.20).
 4. Nazaykinskiy Ye. V. Simvolika skorbi v muzyke Rakhmaninova (k prochteniyu Vtoroy Simfonii) // S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993): matly nauch. konf. / red.-sost. A. I. Kandinskiy. M.: Mos. kons: NTTS «Konservatoriya», 1995. S. 29–41.
 5. Yashchenkov P. Brat'ya vo grekhe «Moskovskiy Komsomolets». 4 oktyabrya 2013 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.mk.ru/culture/theatre/article/2013/10/03/925396-bratya-vo-grehe.html> (data obrashcheniya: 10.10.20).
 6. Tarasova O. I. Svoboda i tanets // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoy. 2017. № 6 (53). S. 111–118.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Тарасова О. И. — д-р филос. наук, доц, ol.tar@mail.ru
ORCID 0000-0002-8725-8949

Холондович М. А. — магистрант; holmaria@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Tarasova O. I. — Dr. Habil., Assoc. Prof.; ol.tar@mail.ru
ORCID 0000-0002-8725-8949

Kholondovich M. A. — Undergraduate Student, holmaria@bk.ru

УДК 7.03

МЕТАМОДЕРНИЗМ И ДРУГИЕ КОНЦЕПЦИИ КУЛЬТУРЫ ПОСЛЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

*Хрущева Н. А.*¹

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

В последние десятилетия много говорится о конце постмодернизма: выдвигаются концепции диджимодерна, космодернизма, постпостсовременности и другие. В статье рассматриваются различные концепции культуры после постмодернизма с точки зрения музыковедения. Наиболее плодотворным для анализа музыки представляется метамодернизм, который говорит о возвращении аффекта, постироническом колебании, поиске новой вертикали.

Ключевые слова: диджимодернизм, космодернизм, постирония, новая музыка, метамодерн.

THE METAMODERNISM AND OTHER CONCEPTIONS OF CULTURE AFTER-POSTMODERNISM IN MUSICOLOGY

*Khrustcheva N. A.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 3, Teatral'naya sq., lit. A, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

In recent decades they talk a lot about the end of the postmodernism: they offer ideas of didgimodernism, cosmodernism and other. In this article author considers different conceptions from the position of musicology. The conception of metamodernism look most fruitful for music analyze: it talk about return of affect, oscillation, post-irony and search of new vertical.

Keywords: didgimodernism, cosmodernism, post-irony, new music, metamodern.

Некоторые явления в культуре и социальной жизни последних десятилетий (появление тотального Интернета и начало эпохи «Интернета вещей», изменение системы новых медиа и постоянное ускорение производства новой информации, прозрачность и новый уровень информационных войн, радикально переустраивающих культуру на всех уровнях) бросают вызов, сре-

ди прочего, и музыковедению. Кто является композитором в современном мире? Человек, компьютер, соединяющий готовые треки саунд-дизайнер, диджей, или записывающий себя на камеру айфона блогер-школьник? Каким должно быть музыкальное образование в мире, в котором востребованным может стать (и довольно часто становится) точно улавливающий тенденции времени непрофессионал? Как (то есть в каких категориях, терминах, системах координат) анализировать новую музыку, и что вообще ею считать?

Одним из возможных подходов к этой проблеме является анализ новой музыки с позиции концепции *культуры после постмодернизма*. Уже само осознание того, что «постмодернизм мертв», сама рефлексия (как научно-теоретическая, так и художественная) этой идеи может служить импульсом для поиска новых стратегий, терминов, инструментов анализа, выработки новой методологии.

На протяжении последних двух десятилетий (по мысли А. Павлова, 2000-й год — символическая дата «смерти» постмодерна [1, с. 43]) в философии, культурологии, социологии и искусствоведении возникали различные концепции *культуры после постмодернизма*. Их авторов при множестве различий объединяет ощущение наступления некой новой, принципиально отличной от постмодернизма, эпохи. В целом все концепции можно отнести к постпостмодернизму. Этот термин предложил в своей работе Джеффри Нилон [2], но, как отмечает А. Павлов, «сегодня им [этим термином. — Н. Х.] принято обозначать в качестве зонтичного термина совокупность концепций и теорий, которые пытаются упразднить постмодерн и предложить язык описания нашей эпохи» [3].

Не вызывает сомнений, что перенесение проблематики этих концепций (одной или нескольких) на музыковедение может стать очень плодотворным: их проекция на музыкальную реальность может породить новые инструменты анализа и актуальную «оптику». Вкратце рассмотрим некоторые концепции постпостмодернизма.

Автомодернизм

Создатель концепции автомодернизма, американский социальный теоретик Роберт Сэмюэлс сформулировал ее положения в статье «Автосовременность после постмодернизма: автономия и автоматизация в культуре, технологии и образовании» 2007 года [4] и в книге «Новые медиа, исследования культуры и критическая теория после постмодернизма» 2009 года [5]. Сэмюэлс делал акцент на *автоматизации* окружающей действительности с одной стороны и *тяготении к личной автономии* субъекта — с другой. Словообразующая приставка «авто» была использована как в ключевых словах, так и в названии концепции *автомодернизма*.

Много внимания Сэмюэлс уделил трансформации авторства. Вызванный тотальным Интернетом тип мышления, согласно мыслям ученого, предполагает постоянное копирование, коллажирование, коллективное редактирование различных текстов, которые из-за этого также меняют свою природу, превращаясь в бесконечный гипертекст.

Свою природу, по Сэмюэлсу, меняет не только авторство, но и субъект. Определяющие свойства «автомодерного» субъекта — это мультизадачность, продиктованная необходимостью находиться одновременно в нескольких мессенджерах, и некоторая асоциальность (минимизация оффлайн-контактов).

В контексте музыкознания особенно любопытен путь от модерна к автомодерну, который Сэмюэлс показывает на примере восприятия музыки. Он выстраивает следующую хронологию:

- *модерн*: музыка прослушивается коллективно (в концертных залах, в церквях и т. д.) и является полностью публичным действием;

- *постмодерн*: музыка по большей части звучит на радио и телевидении и, таким образом, дает возможность переносить ее в частное пространство (к себе в квартиру);

- *автомодерн*: музыка главным образом звучит в наушниках, то есть является полностью индивидуальным выбором человека.

Здесь напрашивается параллель с процессами, многократно описанными Владимиром Мартыновым, в связи с идеей конца времени композиторов. В целом же в контексте музыковедения может быть применена концепция автомодерного субъекта: мультизадачность и асоциальность порождает особый тип восприятия, который не может не сказываться на взаимодействии с музыкой как современной, так и относящейся к прошлым эпохам.

Диджимодернизм

Концепция является своеобразным откликом на бесконечное рождение новых микромедиа и столь же быстрое их устаревание. Теоретиком диджимодернизма стал британский критик Алан Кирби [6]. Он говорит о том, как новые технологии изменяют структуру культуры и создают новое диджимодернистское общество [1, с. 46]. В этой связи необходимо отметить, что именно новые медиа во многих случаях становятся разделительной чертой между постмодернизмом и постпостмодернизмом. Именно об этом — книга Роберта Сэмюэлса «Новые медиа, исследования культуры и Критическая теория после постмодернизма» [5]. Особенность диджимодернизма — в предельном акцентировании значимости новых медиа.

Для музыковедения важным аспектом диджимодернизма становится идея полной реструктуризации музыкальной культуры под влиянием тотального Интернета. Музыкальной науке диджимодернизм задает следующие вопросы:

- возможно ли перенесение традиционных музыковедческих способов анализа на Интернет-искусство (аудиотреки, *soub'ы*, Stories в Instagram и т. п.);
- как именно трансформируется музыкальное — композиторское и исполнительское — искусство при переходе в онлайн режим создания и воспроизведения (аудио- и видеотрансляции концертов);
- как меняется восприятие музыки в Интернете, и каков он, новый Интернет-реципиент;
- какое место занимает музыкальное искусство в новой постоянно трансформирующейся системе медиа?

Все эти вопросы приобрели особую актуальность в период глобального карантина 2020 года, когда практически все концертные и театральные организации вынуждены были искать новые способы взаимодействия с Интернетом.

Гипермодернизм

Уже в 1980-е годы канадские политологи Артур Крокер и Дэвид Кук, проникшие идеями Бодрийяра, предложили считать гипермодернизм альтернативой постмодернизму. Основной акцент они делали на переходе от «антиэстетики постмодерна» к «гиперэстетике “отходов”» [8, с. 20].

Наиболее убедительное обоснование гипермодернизм (часто также называемый *гиперсовременностью*) получил в работе французского философа, писателя и социолога Жиля Липовецкого [9]. Для гиперсовременности характерны «культ потребления, гипериндивидуализм, а также интенсивность культурных изменений» (цит. по: [1, с. 43]).

В контексте музыковедения сказанное представляется чрезвычайно важным. Хотя музыка в ее формах, жанрах, способах существования и методах воздействия изменялась всегда (поэтому оперу Монтеверди «Орфей» и оперу «Каталог металлов» Ф. Ромителли следует анализировать по-разному), сегодня, в эпоху постоянного обновления медиа, необходимы пересмотр инструментов музыкального анализа, создание гибкой системы, способной реагировать на изменения.

Космодернизм

Космодернизм в череде концепций *культуры после постмодернизма* возник одним из последних. Автор этой концепции — американский философ Кристиан Морару [10]. Предложенный им термин соединяет слова «космос» и «модернизм», рождая новый вид современности — «космосовременность» (англ. — *cosmodernity*). Как отмечает Александр Павлов, «“космос” как часть философского проекта Морару не должен вводить читателя в заблуждение ложными “астрофизическими” коннотациями, но символизирует процесс упорядочивания и украшения мира» [11, с. 47].

Морару выдвигает космодернизм как международную, глобальную концепцию, в противоположность постмодернизму, который он считал в большей степени западной и даже американской культурной моделью.

Несмотря на желание выдвинуть новую глобальную парадигму, в своих построениях Морару фокусирует внимание на американской литературе последних десятилетий. Выбор термина «космодернизм», соединяющего космос и модернизм, не случаен: «...для Морару важно выстроить смысловой ряд между греческим миром обитаемой ойкумены как нормативным прообразом современности в противоположность поверхностной синонимичности глобализации, омирщвления и отчуждения» [11, с. 47].

Афонасов и Павлов выделяют ряд проблем космодернизма как концепции:

- ее узость: космодернизм не учитывает социального и экономического аспектов, которые во многом определяют современную культуру;
- литературоцентризм: почти игнорируются телевидение, кинематограф, Интернет;
- скрытую «постмодернистичность». К примеру, Морару анализирует творчество Элис Рэндалл, переписавшей роман М. Митчелл «Унесенные ветром» от лица домработницы главной героини Скарлетт О'Хары, что является типичным жестом постмодернизма¹.

Вывод Афонасова и Павлова: «...вариант постпостмодернизма, именуемый космодернизмом, оказывается даже слабее постмодернизма, если <не> вообще его худшим вариантом» [11, с. 58].

Еще одним вариантом *культуры после постмодернизма*, изначально находящейся в контексте музыковедения, является концепция *конца времени композиторов* Владимира Мартынова.

По Мартынову, конец времени композиторов — это не конец профессии композитора, а конец тысячелетней концепции композиторского авторства, завязанной на стратегии непрерывного обновления. «Принцип композиции утратил свое онтологическое ... предназначение», — сообщает Владимир Мартынов [12, с. 345].

Конец времени композиторов — это спроецированный на музыкальную практику «исчезающий человек» Мишеля Фуко: «...человек, исчезающий на наших глазах, подобно тому, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке, — это не поэтическая метафора и не метафизическое умозрение, это реальный факт, суть которого заключается в смене информационных технологий. Исчезающий человек Мишеля Фуко — это человек галактики Гу-

¹ В этом смысле симптоматично, что первая книга Морару как раз была посвящена «rewriting'у» — способу, которым писатели конца XX века переделывали тексты прошлых эпох в целях социальной критики.

тенберга, это homo aestheticus, или человек музеев, концертных залов и картинных галерей» [13, с. 189].

В своих текстах Мартынов выстраивает следующую цепочку музыкальных практик: «устная традиция / cantus planus — рукописная традиция / музыка res facta — нотопечатание / opus-музыка — звукозапись / opus posth-музыка» [13, с. 188]. В его понимании, однако, opus posth — это не конечная остановка, а ступень к чему-то большему. Этим «большим» для Мартынова становится «поток». Именно «потоком», а не «прибрежной волной» смывается в его понимании лицо «человека эстетического», нарисованного на прибрежном песке.

«Поток» — это музыка, которая нас не *интересует*, а *захватывает*, причем захватывает даже не собой, а *в* себя: музыка-бытие, бытие-в-музыке. Таким «потоком» для самого Мартынова в какой-то момент стали традиционные для всех минималистов явления — рок-музыка, фольклор и Восток, и особенно древнерусское певческое искусство, изучению которого он посвятил несколько лет.

«Конец времени композиторов» Владимир Мартынов констатировал в 1999 году в своей ставшей известной книге, но подлинную актуальность эта концепция обретает именно сегодня, когда господствующим медиа стал тотальный Интернет. Эпоха «музыки res facta», с появления которой отсчитывается начало «времени композиторов», сегодня сменяется временем, в котором музыка все чаще создается иными способами (в специальных компьютерных программах — *Cubase*, *Soundforge* и т. п., иногда непосредственно в момент исполнения во время концерта).

Хотя Мартынов иногда употребляет слово «постмодернизм», ясно, что его идеи лежат в парадигме постпостмодернизма. Термин «бриколаж» считается постмодернистским. Однако то, что Мартынов подразумевает под бриколажем в музыке, скорее приложимо к тому, что делает Сильвестров в «Тихих песнях», чем к постмодернистскому цитированию. «Растворение в надавторском» (в том смысле, который вкладывает в это понятие Мартынов) означает не постмодернистское цитирование, а постпостмодернистское снятие самой идеи автора.

Несмотря на фундаментальность предложенной Мартыновом концепции, на настоящий момент она не стала частью общепризнанного музыковедческого инструментария; возможно, для полноценного ее осмысления еще не пришло время.

Метамодернизм

О метамодернизме как особом состоянии культуры заговорили после появления манифеста голландцев Тимотеуса Вермюлена и Робина ван ден Аккера [14] (2010). Более известным, однако, стал изданный позже манифест

Люка Тёрнера [15]. Сегодня термины «метамодернизм» и «метамодерн» всё чаще применяются в самых разных областях культуры. Говорят о метамодернизме в архитектуре [16], психологии [17; 18], литературе [19; 20], философии [21].

Положение метамодернизма на хронологической оси истории культуры может быть описано двумя способами. С одной стороны, метамодернизм является неким синтезирующим итогом модернизма и постмодернизма, что заставляет выстроить эти парадигмы в триаду «тезис-антитезис-синтез». При этом данные три направления, взятые как целое, оказываются противопоставленными всему домодернистскому искусству. С другой, — метамодернизм можно рассматривать как составную часть эпохи постмодерна, которая, в свою очередь, пришла как четвертая большая эпоха после Античности, Средневековья и Нового времени (см.: [16]). В последнем случае и постмодернизм, и метамодернизм становятся этапами эпохи Постмодерна, и здесь уже постмодерн оказывается противопоставленным допостмодернистскому искусству.

Нет сомнений в том, что обе точки зрения являются легитимными; более того, они и не противоречат друг другу, а создают вместе что-то вроде «объемной оптики», прекрасно отражающей само явление метамодерна.

Метамодерн завязан на ощущении усталости от тотальной иронии постмодерна. Его основная интенция — возвращение силы и энергии модерна. Одновременно метамодерн провозглашает и невозможность этого возвращения в первоначальном виде.

«Метамодерная осцилляция» означает колебания между прямым высказыванием и его ироничным прочтением, происходящие непрерывно. Поэтому одним из определяющих свойств метамодерна становится «постирония» как особый род иронии, пришедший на смену иронии постмодернизма. Постирония представляет собой иронию, запрятанную глубоко внутрь высказывания и находящуюся в нем одновременно с прямым высказыванием. Высказывание в результате становится как бы снова прямым, дважды перевернутым.

Из всех перечисленных концепций *культуры после постмодернизма* метамодернизм представляется наиболее подходящей для применения в музыковедении.

Во-первых, изначально метамодернизм был провозглашен художниками и искусствоведами и больше относился именно к искусству современности (в отличие от других концепций, делающих акценты на других областях культуры).

Во-вторых, центральными понятиями в метамодернизме оказываются «смысловая осцилляция» и «постирония», подразумевающие прямое и ироничное высказывание в одновременности. Оба этих понятия чрезвычайно

актуальны в анализе новой музыки.

В-третьих, возвращение аффекта в метамодернизме резонирует с такими явлениями новой музыки, как «новая душевность», «новая искренность», «новый романтизм», «пространство постискусства» и «постлюдийное состояние культуры» (Сильвестров), «конец времени композиторов» (Мартынов).

Еще более важный аспект — замена плюралистичной модели постмодернизма на новую дуальность: вертикальное колебание между двумя (а не более) крайностями.

Метамодернистский уход от постмодернистской иронии и цитирования проявляется в различных музыкальных произведениях: в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова, фортепианных сочинениях Владимира Мартынова, «Canto ostinato» Симеона Тен Хольта. На место отсылок к конкретным музыкальным произведениям приходит воспроизведение неких архетипических формул, относящих к целой эпохе или «гештальту» музыкальной культуры. В «Тихих песнях» этим гештальтом становятся русский романс и австро-немецкая «Lied»; в музыке Мартынова — романтические кадансовые обороты; в «Canto ostinato» Симеона Тен Хольта — огромные пласты романтической, популярной и песенной музыки одновременно.

Если для искусства постмодернизма была важна идея цитирования, т. е. заимствования чужого материала (в этом смысле можно сказать, что постмодернизм завязан на «возбуждении от кражи»), то метамодерн «заканчивает с этим». В метамодерне происходит настоящая смерть автора, его подлинное самоуничтожение. Это также очень важно для музыкального искусства (потому что, когда мы слушаем метамодерную музыку, у нас возникает ощущение, что она принадлежит всем; в ней нет ничего «своего», но в то же время нет и никаких конкретных цитат).

В отличие от постмодерна, метамодерн принципиально неэлитарен. Он работает с массовым, коллективным, изначальным, отбрасывая старый тип интеллектуализма. Как следствие, в искусстве метамодерна пропадает цитирование, определявшее искусство постмодерна. Постмодернистский тип цитирования больше неактуален еще и потому, что он в экстериоризованном виде теперь существует в Интернете. Любой текст сегодня оказывается буквально окутанным «облаком смыслов» — системой интерактивных ссылок, иллюстрирующих, заменяющих и аннулирующих наше собственное ассоциативное мышление.

Это свойство также очень важно в контексте музыки. Разница между постмодернистским цитированием и метамодернистским «концом цитирования» становится заметной при сравнении двух «музык»: «Recital I» (1972) Лучано Берิโอ и «Тихих песен» (1975) Валентина Сильвестрова. Берิโอ соединяет 44 цитаты из самых разных произведений: «Жалоб Нимфы» Монтеверди,

«Королевы фей» Пёрселла, «Песни на слова Матильды Везендонк» Вагнера, «Кошачьих колыбельных» Стравинского и так далее, вплоть до автоцитат из самого Берио. Сильвестров ничего не цитирует, но подсоединяется к самой природе романтической “Lied” и русского романса. Берио наслаждается калейдоскопической сменой конкретных «музык». Сильвестров уже не ощущает музыку прошлого как калейдоскоп. Для него это — река, потоку которой можно просто отдаться; дорога, по которой можно идти.

Преодоление интеллектуализма постмодернистского типа в музыке выражается в том, что композиторы эпохи метамодерна часто используют простейшие паттерны. Симптоматично, что это свойство в равной степени проявляется в Интернет-искусстве и неакадемической музыке, и в музыке академической (творчество Владимира Мартынова, Арво Пярта, Симеона тен Хольта). С этим положением резонируют самые различные поставангардные концепции и идеи, выдвигаемые композиторами, начиная с 1970-х. Поставангард, постпостмодернизм, посткомпозиторское сознание, метамзыкальное высказывание, третий авангард, неотрадиционализм, возвращение к канону, новая простота, новый романтизм, новый гуманизм², новый классицизм, новый субъективизм (нем. — *Neue Subjektivität*), новая внутренняя сила (нем. — *Neue Innigkeit*), «музыкальная конрреформация» [23, с. 41], «метод серенады», «постлюдийное состояние культуры» и «конец музыки» Валентина Сильвестрова [24, с. 80], ситуация «конца времени композиторов», пространство постискусства и время *opus posth* Владимира Мартынова... Все эти термины по-разному описывают музыкальный метамодерн.

Характерным для метамодернизма свойством оказывается новая чувственность, приходящая на смену эмоциональной «атрофии» постмодернизма. Это также очень важно для новой музыки, где актуализируется аффект. Начиная с 1970-х возникают «новый романтизм», «новая простота», которые сегодня, в эпоху тотального Интернета, обретают особую актуальность.

В отличие от постмодернизма метамодернизм не проникнут эсхатологическими настроениями. Метамодернизм — то, что наступает после «конца времени композиторов» (Мартынов), смерти Бога, «конца истории» (Фукуяма). Метафорически его можно представить как «цветок, выросший над ризомой».

Еще одним важнейшим свойством метамодерна в контексте музыки оказывается постирония [26], представляющая собой нечто вроде модификации иронии постмодернистской.

Необходимо отметить, что на настоящий момент как само утверждение о приходе метамодерна, так и его свойства остаются дискуссионными.

² Польский композитор Кшиштоф Дроба: «Я не употреблял этого термина [“новый романтизм”. — Н. Х.], предпочитая ему “новый гуманизм”». (20, с. 478).

Так, в целом сочувствующий данной концепции автор предисловия к книге «Метамодернизм» Павлов прямо упрекает метамодернизм в бедности философского инструментария [27, с. 20], а выдвинувших концепцию метамодернизма Аккера и Вермюлена — в очевидной опоре на Людвига Витгенштейна, Жюльена Делеза и Феликса Гваттари, Славоя Жижека, Эрнста Блоха и других философов, важных как раз для постмодернизма.

Тема «метамодернизм в музыке» только начинает осваиваться, и поэтому — дискуссионна. Как отмечает С. Уваров в своей рецензии на книгу автора этой статьи «Метамодерн в музыке и вокруг нее», очень сложно анализировать ситуацию современности без временной дистанции, еще более — изнутри самого процесса [28]. Вероятно, плодотворным для музыковедения было бы применение различных концепций *культуры после постмодернизма*, а может быть, — некий синтез их идей. И всё же взгляд сквозь призму концепции метамодернизма позволяет высветить новые грани современной музыки, представляющей собой сложную многомерную «скульптуру», слишком близкую к нам, чтобы увидеть ее целиком.

ЛИТЕРАТУРА

1. Павлов А. Странная жизнь постмодернизма / Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 7–56.
2. Nealon J. T. Post-postmodernism, or, The logic of just-in-time capitalism. Stanford: Stanford University Press, 2012. 241 p.
3. Павлов А. Виды постмодернизма. URL: <https://fanfanews.livejournal.com/433557.html> (дата обращения: 28.07.2020).
4. Samuels R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / McPherson T. Ed. Cambridge: The MIT Press, 2007. P. 219–240.
5. Samuels R. New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2009. 256 p.
6. Kirby A. Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. New York – London: Continuum, 2009. 288 p.
7. Bourriaud N. Altermodern // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. Eds. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic, 2015. P. 219–230.
8. Павлов А. В. Образы современности в XXI веке: гипермодернизм // Философский журнал / Philosophy Journal. 2019. Т. 12. No 2. С. 20–33.
9. Lipovetsky G. Time Against Time, or The Hypermodern Society // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st

- Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic, 2015. P. 191–208.
10. *Moraru C.* Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011. 440 p.
11. *Афанасов Н., Павлов А.* Образы современности в XXI веке: космодернизм. М.: Институт философии РАН. Знание. Понимание. Умение. N 2, 2019. С. 46–62.
12. *Мартынов В.* Конец времени композиторов. – М.: Классика-XXI, 2019. 388 с.
13. *Мартынов В.* Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2019. 288 с.
14. *Vermeulen T., vanden Akker R.* Notes on Metamodernism. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 20.02.2020).
15. *Тернер Л.* Метадернизм: краткое введение. URL: <http://www.metamodernizm.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (дата обращения: 21.05.2019).
16. *Борисова А.* Метадернизм в архитектуре. URL: <http://metamodernizm.ru/metamodernism-in-architecture/> (дата обращения: 21.05.2019).
17. *Гребенюк А. А.* Метадернизм в психологии или уход от игры в жизнь к ее перформатизму. // WORLD SCIENS: PROBLEMS AND INNOVATION: сб. ст. Пенза: «Наука и Просвещение». 2016. С. 313–317.
18. *Гребенюк А. А.* Теоретико-методологические основы метадернистской психологии. URL: <http://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (дата обращения: 06.06.2018).
19. *Аскарян А.* Соларпанк: новый жанр фантастики, который все гуглят. URL: <https://knife.media/solarpunk/> (дата обращения: 15.05.2019).
20. *Щербак Н. Ф.* Современная литературная теория о постдернизме, деконструкции, сексуальности, метадернизме // Вестник Академии Русского балета имени Вагановой. 2018. N 5. С. 186–200.
21. Метадернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постдернизма / Пер. с англ. В. М. Липки, вст. ст. А. В. Павлова. М.: РИПОЛ-классик, 2019. 494 с.
22. *Strzelecki P.* «Nowy romantyzm» w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975. Krakow: Musica Iagellonica, 2006. 522 p.
23. *Сафронов А.* Что было и что стало с мелодией? // Музыкальная академия. 2019. N 2 (766). С. 35–43.
24. *Савенко С.* Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М. 1994. С. 72–90.
25. *Эпштейн М.* Постдерн в русской литературе: учеб. пос. М.: Высшая школа, 2005. 495 с.
26. *Хрущева Н.* Метадерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ-классик, 2020. 303 с.
27. *Павлов А.* Метадернизм: критическое введение / Метадернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постдернизма / Р. ван ден Аккер. Пер.

с англ. В. М. Липки, вступит. ст. А. В. Павлова. М.: РИПОЛ-классик, 2019. 494 с.

28. Уваров С. Она такая мета-мета. URL: <http://muzlifemagazine.ru/ona-takaya-meta-meta/> (дата обращения: 28.07.2020).

REFERENCES

1. Pavlov A. Strannaya zhizn` postmodernizma / Dzhejmison F. Postmodernizm, ili Kul`turnaya logika pozdnego kapitalizma / per. s angl. D. Kralechkina; pod nauch. red. A. Olejnikova. M.: Izd-vo Instituta Gajdara, 2019. S. 7–56.
2. Nealon J. T. Post-postmodernism, or, The logic of just-in-time capitalism. Stanford: Stanford University Press, 2012. 241 p.
3. 3Pavlov A. Vidy` postmodernizma. URL: <https://fanfanews.livejournal.com/433557.html> (data obrashheniya: 28.07.2020).
4. Samuels R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / McPherson T. Ed. Cambridge: The MIT Press, 2007. P. 219–240.
5. Samuels R. New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2009. 256 p.
6. Kirby A. Digimodernism. How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. New York – London: Continuum, 2009. 288 p.
7. Bourriaud N. Altermodern // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. Eds. New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic, 2015. P. 219–230.
8. Pavlov A. V. Obrazy` sovremennosti v XXI veke: gipermodernizm // Filosofskii zhurnal / Philosophy Journal. 2019. T. 12. No 2. S. 20–33.
9. Lipovetsky G. Time Against Time, or The Hypermodern Society // Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century / Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic, 2015. P. 191–208.
10. Moraru C. Cosmodernism: American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011. 440 p.
11. Afanasov N., Pavlov A. Obrazy` sovremennosti v XXI veke: kosmodernizm. M.: Institut filosofii RAN. Znanie. Ponimanie. Umenie. N 2, 2019. S. 46–62.
12. Marty`nov V. Konecz vremeni kompozitorov. – M.: Klassika-XXI, 2019. 388 s.
13. Marty`nov V. Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real`nosti. M.: Klassika-XXI, 2019. 288 s.
14. Vermeulen T., van den Akker R. Notes on Metamodernism. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (data obrashheniya: 20.02.2020).
15. Turner L. Metamodernizm: kratkoe vvedenie. URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (data obrashheniya: 21.05.2019).

16. *Borisova A.* Metamodernizm v arxitekture. URL: <http://metamodernizm.ru/metamodernism-in-architecture/> (data obrashheniya: 21.05.2019).
17. *Grebenyuk A. A.* Metamodernizm v psixologii ili uxod ot igry` v zhizn` k ee performatizmu. // WORLD SCIENS: PROBLEMS AND INNOVATION: sb. st. Penza: «Nauka i Prosveshhenie». 2016. S. 313–317.
18. *Grebenyuk A. A.* Teoretiko-metodologicheskie osnovy` metamodernistskoj psixologii. URL: <http://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (data obrashheniya: 06.06.2018).
19. *Askaryan A.* Solarpunk: novy`j zhanr fantastiki, kotory`j vse guglyat. URL: <https://knife.media/solarpunk/> (data obrashheniya: 15.05.2019).
20. *Shherbak N. F.* Sovremennaya literaturnaya teoriya o postmodernizme, dekonstrukcii, seksual`nosti, metamodernizme // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni Vaganovoj. 2018. N 5. S. 186–200.
21. Metamodernizm. Istorichnost`, Affekt i Glubina posle postmodernizma / Per. s angl. V. M. Lipki, vst. st. A. V. Pavlova. M.: RIPOL-klassik, 2019. 494 s.
22. *Strzelecki P.* «Nowy romantyzm» w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975. Krakow: Musica Iagellonica, 2006. 522 p.
23. *Safronov A.* Chto by`lo i chto stalo s melodiej? // Muzy`kal`naya akademiya. 2019. N 2 (766). C. 35–43.
24. *Savenko S.* Rukotvorny`j kosmos Valentina Sil`vestrova // Muzy`ka iz by`vshego SSSR. Vy`p. 1. M. 1994. S. 72–90.
25. *E`pshtejn M.* Postmodern v russkoj literature: ucheb. pos. M.: Vy`sshaya shkola, 2005. 495 s.
26. *Xrushheva N.* Metamodern v muzy`ke i vokrug nee. M.: RIPOL-klassik, 2020. 303 s.
27. *Pavlov A.* Metamodernizm: kriticheskoe vvedenie / Metamodernizm. Istorichnost`, Affekt i Glubina posle postmodernizma / R. van den Akker. Per. s angl. V. M. Lipki, vstupit. st. A. V. Pavlova. M.: RIPOL-klassik, 2019. 494 s.
28. *Uvarov S.* Ona takaya meta-meta. URL: <http://muzlifemagazine.ru/ona-takaya-meta-meta/> (data obrashheniya: 28.07.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хрущева Н. А. — канд. искусствоведения; n-khroustcheva@yandex.ru
 ORCID 0000-0003-2829-8817

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khrustcheva N. A. — Cand. Sci. (Arts); n-khroustcheva@yandex.ru
 ORCID 0000-0003-2829-8817

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

№ 5 (70) 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 01.12.2020. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15