



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



№ 6(71)
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 искусствovedения, 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. искусствovedения, доц. каф. балетovedения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

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

Груцынова А. П. — д-р искусствovedения, 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 искусствovedения, 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 филос. наук, проф. Университета Бордо III имени Мишеля де Монтеня (Бордо, Франция)

Максимов В. И. — д-р искусствovedения, 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 искусствovedения, зав. каф. органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

Петров В. О. — д-р искусствovedения, 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 искусствovedения, 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. искусствovedения, доц. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Ступников И. В. — д-р искусствovedения, 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 искусствovedения, зав. каф. хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств (Киев, Украина)

Шкалов В. А. — д-р искусствovedения, 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
Старовойтова Е. С. Адольф Сагманович Хамзин: артист и педагог	6

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Кривцова А. С. «Медея» С. Барбера – М. Грэм в контексте американского танца модерн	20
Соколов-Каминский А. А. Балетная критика: поиск опоры	39

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

Тарасова Н. Н. Театральный модерн в первой постановке антрепризы Иды Рубинштейн «Мученичество Святого Себастьяна»	50
--	----

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Никитин В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения.. . . .	64
Порывкина Е. Г. Allegro в средних классах: современный взгляд, традиционный подход.	78
Поспелова Р. Л. Искусствоведение в условиях цифровизации: проблемы организации научных конференций онлайн	88

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Балбекова И. М. Шахматная игра как творческая стратегия Марселя Дюшана.	100
Байкова Е. Н. Концепт содержания в исполнительской стилистике В. Н. Минина	115
Василенко В. В. «Журнал изящных искусств». Из истории отечественной художественной периодики	130
Горячих В. В. М. И. Глинка и идея русской симфонии.	148
Кумукова Д. Д. От Ламаха Аристофана к Бедуину Гумилева: эволюция маски	164
Тарасова О. И. О художественном мировоззрении и мифологемах танца	178
Шкалов В. А., Денисов С. Г. Н. И. Голубовская – первая отечественная клавесинистка XX века	188

Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2020	209
---	-----

Правила направления и опубликования научных статей	215
Порядок рецензирования научных статей	219
Редакционная политика журнала	221
Редакционная этика журнала	222
К сведению подписчиков	223

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

<i>Starovoitova E. S.</i> Adol Sagmanovich Khamzin: The artist and the teacher	6
--	---

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Krivtsova A. S.</i> «Medea» by S. Barber – M. Graham in the context of American modern dance	20
<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Ballet Criticism: Support Searching.. . . .	39

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Tarasova N. N.</i> Theatrical modern in the first production of Ida Rubinstein's enterprise. «The martyrdom of Saint Sebastian»	50
---	----

BALLET DANCER TRAINING

<i>Nikitin V. Yu.</i> Method of step-by-step composition of a choreographic work	64
<i>Poryvkina E. G.</i> Allegro in middle classes: Modern look and traditional approach	78
<i>Pospelova R. L.</i> To problems of scientific online conferences organization theory and history of arts.	88

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Balbekova I. M.</i> Chess game as a creative strategy of Marcel Duchamp	100
<i>Baykova E. N.</i> Concept of content in Minin's performing style.	115
<i>Vasilenko V. V.</i> «Fine arts magazine». From the history of Russian art periodicals	130
<i>Goryachikh V. V. M.</i> Glinka and the idea of the Russian symphony.	148
<i>Kumukova D. D.</i> From Aristophane's Lamach to Gumilev's Bedouin: Evolution of the mask .	164
<i>Tarasova O. I.</i> On the Artistic Worldview and the Mythologemes of Dance	178
<i>Shekalov V. A., S. G. Denisov N. I.</i> Golubovskaya, The first domestic plains player of the 20th century	188

Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2020	209
---	-----

Requirements for author's manuscripts.	215
Peer-review	219
Editorial policy.	221
Ethics policy	222
To data of followers	223

УДК 372.8

АДОЛЬ САГМАНОВИЧ ХАМЗИН: АРТИСТ И ПЕДАГОГ

*Старовойтова Е. С.*¹

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

В статье рассматриваются основные этапы жизненного и творческого пути Адоля Сагмановича Хамзина (07.02.1934–17.05.2020) — советского артиста балета, педагога классического и дуэтно-классического танца. Рефлексии подвергается артистическая деятельность Хамзина: от первых шагов на подступах к балетному искусству до признанного мастера дуэтного танца в Ленинградском академическом Малом оперном театре. В поле зрения автора оказывается и многолетняя преподавательская деятельность Хамзина на педагогическом факультете Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: Хамзин, хореография, балетный театр, артист, мастер дуэтного танца, педагог дуэтно-классического танца.

ADOL SAGMANOVICH KHAMZIN: ARTIST AND TEACHER

*Starovoitova E. S.*¹

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

The article is devoted to the life and artistic career of the Soviet ballet dancer and teacher of classical and duet dance, Adol Khamzin (07.02.1934 – 17.05.2020). It describes Khamzin's creative activity, from his first steps in ballet art to his eventual status as a recognized master of duet dance at the Leningrad Maly Operny theatre. The article's author concentrates on Khamzin's teaching activities at the Pedagogical Department of Vaganova Ballet Academy.

Keywords: Khamzin, choreography, ballet theatre, artist, master of duet dance, teacher of duet dance.

Благодарности: Автор выражает признательность Н. С. Янанис, поделившейся личными воспоминаниями и фотоматериалами из семейного альбома, А. А. Соколову-Каминскому, ставшему первым заинтересованным читателем и критиком настоящей статьи, а также И. И. Ирхен, высказавшей ценные советы и рекомендации при подготовке рукописи к изданию.

В 2020 году петербургский балет и наше образование понесли невосполнимые утраты. Ушли из жизни два выдающихся деятеля отечественного балета — Николай Николаевич Боярчиков и Адоль Сагманович Хамзин. Эти люди посвятили свою жизнь разным сферам хореографического искусства: оба были прекрасными исполнителями — носителями традиций петербургской школы классического балета. Николай Николаевич проявил себя как выдающийся балетмейстер-интеллектуал, наставник начинающих хореографов, Адоль Сагманович стал блестящим педагогом дуэтно-классического танца (см.: ил. 1).

Всех, кто так или иначе соприкасался с творчеством этих людей, встречался с ними в жизни, учился у них, можно смело назвать счастливыми.

Адоль Сагманович Хамзин, по отзывам коллег и критиков, — один из лучших танцовщиков Малого оперного театра эпохи 1950–1970-х годов, премьер, исполнявший практически весь репертуар, неперенный участник всех новаторских постановок [1]. Это было поколение, доказавшее, что театр вступил в новую фазу своего развития; теперь ему доступен самый сложный академический репертуар. И Хамзин достойно танцевал в «Лебедином озере», «Пахите», «Корсаре», демонстрируя не только высочайший профессиональный уровень, но и собственное отношение к классике, умение насытить ее современными интонациями.

Его педагогическая деятельность — особая страница богатой событиями биографии, плодотворная и в сфере классического танца, и, особенно, в области танца дуэтного. Тут, пожалуй, Хамзин не знал себе равных. Он блистательно завершил эпоху выдающихся мастеров поддержки, сохраняя и развивая найденное Б. В. Шавровым, Н. Н. Серебренниковым, и, что самое главное, воспитал не одно поколение виртуозов, несущих эти бесценные богатства следующим поколениям. Это памятник и ему, и всем тем, кто внес в дуэтный танец свой опыт и свои находки.

Адоль Сагманович Хамзин родился 7 февраля 1934 года в Уфе. Его мать работала в Верховном суде Башкортостана, отец, майор юстиции, — в проку-



Ил. 1. Заслуженный артист РСФСР, профессор, дипломант Международного фестиваля молодежи и студентов (Бухарест, 1953), лауреат (1-я премия) Всемирного фестиваля молодежи и студентов (Москва, 1957) Адоль Сагманович Хамзин. Фото В. Васильева. 2014

ратуре. Маленький Адоль рос активным и непоседливым, самым настоящим «дворовым мальчишкой», который представления не имел о балете. Потому казалось совершенно невероятным, что вся его дальнейшая жизнь будет связана с этим удивительным видом искусства. А случилось это так...

Дядя соседки, жившей рядом с семьей Хамзиных, был оперным певцом в Уфимском театре оперы и балета. Однажды, придя в театр, он увидел объявление о начале набора детей в хореографическое училище в Ленинграде. Соседка спросила у восьмилетнего Адоля, хочет ли он танцевать. Вопрос вызвал замешательство: мальчик никогда не интересовался танцем и даже не слышал о балете. Соседка нашлась, придумала, чем его соблазнить: «Знаешь, там ведь дают мармелад», — слукавила она. Это всё решило: ребенок устоять не смог и тут же отправился по указанному адресу.

Там, действительно, набирали группу. Она получилась пестрой, состояла из детей разного возраста. Приняли пять человек, Адоль был самым младшим. Дома узнали о выборе сына уже после начала учебы.

Занятия поначалу велись под крышей театра. Уроки были скучными, задания — примитивными. Смысла однообразных упражнений никто из учеников не понимал. Так прошла зима. Летом 1943 года этих пятерых уфимских «новобранцев» пароходом доставили в город Молотов, а оттуда поездом в Курью, где находилось в эвакуации Ленинградское хореографическое училище.

Вот как вспоминал эти годы Хамзин: «В деревне для Школы было выделено несколько деревянных зданий: для занятий по специальности, для размещения столовой и общежития. Общеобразовательная школа находилась на расстоянии примерно четырех километров. В спектаклях воспитанники эвакуированной Школы не участвовали, так как... нам слишком долго было ехать на поезде» [2, с. 48].

Условия для занятий специальными дисциплинами оставляли желать лучшего: грубо отесанный деревянный пол с «занозами», неловко сооруженные палки для занятий. Для экзерсиса у палки места хватало, а вот на середине класса приходилось тесниться: простора для танца не было.

Питание было скудным: самые простые супы и такие же бесхитростные вторые блюда; благословенный хлеб и маленькие порции сахара. Из этого сахара, который воспитанники получали на завтрак, они научились на печке-буржуйке делать главное лакомство — леденцы.

По возрасту Адоль должен был учиться в первом балетном классе, но в Школе функционировал один лишь четвертый класс. С Адолем преподавателям приходилось заниматься индивидуально (правда, он особого тщания не проявлял, охотно от занятий увиливал). Непоседливый, шаловливый, он предпочитал озорничать и хулиганить. Повзрослевший Хамзин охотно вспоминал о своих детских проделках: как бил стекла из рогатки, выламывал



Ил. 2. Терентьев, А. Хамзин, В. Зимин,
В. Семёнов, М. Михасев. «Гаянэ»,
осень 1947 года.
Арх. Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой

доски из забора, чтобы топить печь, — так его наставляли старшие товарищи. Всё это заслоняло занятия классикой.

Один случай запомнился особенно. Леонид Якобсон поставил для ответственного правительственного концерта в Молотове массовый номер — «Молодежный пляс». (Это был единственный раз, когда воспитанники эвакуированной школы выступали в Молотове). Адоль Хамзин принимал в нем участие. Естественно, ни о каких декорациях не было речи:

ограничились примитивным задником. Сцена Адику была в новинку, ее требовалось обследовать. Любопытный обнаружил в середине задника дырку; ну как было в нее не высунуться! В зале раздался хохот. Вожатая не сразу поняла, в чем дело, но, обнаружив нарушителя, быстро навела порядок.

Нерадивого ученика пытались даже исключить как «ненужного»: послали матери официальное письмо с настоятельной просьбой забрать сына. Пришлось ей отпрашиваться у председателя Верховного суда для поездки в Молотов. Тот оказался мудрее, посоветовал слухавить: «не могу приехать, мол, не отпускают с работы». Так, совершенно посторонний человек, того не ведая, определил дальнейшую жизнь и судьбу юноши.

И вот наступила долгожданная весна 1944 года. Завершилась блокада, Ленинградское хореографическое училище смогло вернуться в родной город. А здесь первый класс уже был сформирован. Одноклассниками оказались Нина Тимофеева, Ольга Заботкина, Татьяна Легат, Александр Грибов (которым в будущем предстояло стать интереснейшими представителями своего поколения). И Хамзин среди этих выдающихся лиц в послевоенном советском балете не затерялся, занял одно из первых мест.

Теперь жизнь надолго оказалась связанной с интернатом. Общительность, умение ладить с людьми, непритязательность сложились здесь окончательно, стали чертами характера. Нельзя сказать, что будущий артист в корне переменялся: шаловливость и непоседливость сохранились, но вот отношение к учебе стало совершенно иным (см.: ил. 2).

Когда начались уроки поддержки (дуэтно-классического танца) у признанного мэтра Н. Н. Серебренникова, Адоль Хамзин проявил себя особенно выигрышно: в нем открылся блестящий партнер. Этому во многом способствовали природная сила, отличная координация, врожденное ощущение партнера. Леонид Якобсон был одним из первых, кто обратил на юношу

внимание; сразу задействовал его в своих постановках. Партнершами Адоля в Школе были Н. Тимофеева, О. Заботкина, Э. Минченок, Л. Морковина.

Адоль Хамзин окончил Ленинградское хореографическое училище в 1953 году по классу А. И. Пушкина. На выпускном концерте юноша исполнял, похоже, шесть номеров с разными партнершами. Его имя звучало чуть ли не через номер. Каждой хотелось выступить именно с ним: вот на кого можно было положиться, вот с кем самая рискованная поддержка была не страшна! Можно было быть уверенной, что дуэт обязательно получится.

На выпускных спектаклях 13, 16 и 19 июля 1953 года Хамзин танцевал с О. Заботкиной Четвертый акт «Гаянэ» (Армен), с Л. Морковиной — одного из женихов в Первом акте «Спящей красавицы», с Э. Минченком — дуэт из третьего акта «Шурале», другие номера. Огромным успехом пользовалась мини-атюра Л. В. Якобсона «Охотник и птица», возобновленная в новой авторской редакции. Партнершей была Э. Минченок. Каждый раз номер по требованию зала бисировался [1]. В то же лето в Бухаресте состоялся IV Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Там выпускники Ленинградского хореографического училища участвовали в конкурсе молодых артистов балета и были отмечены за высокий профессионализм. Исполнялись Четвертый акт «Гаянэ» и «Спортивная сюита» в постановке Якобсона.

По запросу Ленинградского Малого оперного выпускника оставили работать в Ленинграде, хотя ему хотелось вернуться в родную Башкирию или в Киргизию. Адоль Хамзин сразу получил ставку солиста, отчасти из-за проблем в театре с мужским составом (особенно с солистами). На него обрушился весь репертуар, все ведущие партии. Сказочная удача (но и испытание тоже)! Выдержит, не выдержит? Хамзин выдержал, обнаружив редкостное трудолюбие, артистический талант, несомненное дарование танцовщика. В работе он был безотказен. К каждой партнерше требовался особый подход: необходимо было учитывать ее индивидуальные особенности, профессиональные возможности, даже личные предпочтения. Мальчишке из глубинки, воспитаннику интерната, повезло: вдруг — такая молниеносная карьера, взлет к вершинам репертуара. У других на это уходили десятилетия! Зрительское признание пришло сразу: завсегдатаи отметили выигрышную внешность, артистическое обаяние, уверенный танец. Поразило мастерство поддержки уже в эти юные годы. И никакой «звездной болезни»! [1]. В театре на новичка обратила внимание прима-балерина Мария Павловна Мазун, выбрав его себе в партнеры. Она приглашала Адоля Хамзина также в свои сольные поездки и на творческие вечера. Так нарабатывались сценический и жизненный опыт. Не лишним был и дополнительный заработок.

Традиции репетиционной работы в те годы отличались от нынешних. Постоянного репетитора или, как сейчас принято считать, наставника, у Адоля

Сагмановича не было. Каждый спектакль был закреплен за одним мастером. Например, «Лебединое озеро» готовила М. Н. Шамшева, «Корсара» — С. К. Шеина, «Семь красавиц» — Е. Н. Иванова. Так что начинающий премьер работал с разными репетиторами, у каждого жадно перенимая накопленный ими богатейший опыт.

В 1957 году на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве Хамзин с Э. Минченком исполнили номер Л. Якобсона «Охотник и птица» и были удостоены I премии. Танцовщика в Москве заметили, даже пригласили работать в Большой театр. Но и Малому оперному, ставшему к тому времени родным, он был нужен тоже, и ленинградское руководство его не отпустило.

Ленинградскому академическому Малому оперному театру А. С. Хамзин отдал двадцать один год творческой жизни (1953–1974). Здесь он сформировался как танцовщик строго академического стиля, преимущественно лирико-героического плана. Он с успехом исполнял все ведущие партии в спектаклях традиционного репертуара, но также проявил себя как вдумчивый исполнитель постановок современных балетмейстеров. Его родной театр превратился в те годы в площадку смелых экспериментальных работ, в «лабораторию советского балета». Жажда новизны, поиск непроторенных путей тогда охватили всё советское искусство, балет в том числе. Малый оперный был открыт самым рискованным начинаниям. Постановки осуществлялись хореографами разных поколений, пристрастий, вкусов. Наряду со старейшинами, такими как Ф. В. Лопухов, новые спектакли создавали мастера среднего, уже сложившегося поколения: Н. А. Анисимова, Л. В. Якобсон, Б. А. Фенстер, К. Ф. Боярский, Г. И. Давиташвили, Л. М. Лавровский, П. А. Гусев, В. А. Варковицкий. Рядом с ними пробовали свои силы начинавшие тогда хореографы И. Д. Бельский, позднее — Н. Н. Боярчиков, О. М. Виноградов, И. А. Чернышев. Все они выросли затем в крупнейших мастеров. Талант Хамзина был многими востребован: участвуя в начинаниях, молодой танцовщик помогал открывать им новые пути в отечественном хореографическом искусстве и формировался сам как талантливый представитель послевоенного поколения в советском балете. Поражает разнообразие жанров состоявшихся тогда в Малом оперном премьер. Пожалуй, такого богатого репертуара не было ни в одном театре страны.

Адоль Хамзин всегда отличался уверенным танцем в прекрасной академической манере. Выпускавший его легендарный педагог А. И. Пушкин мог им гордиться: артист был желанным исполнителем при обращении театра к классике, а его блестящее владение дуэтным танцем помогало молодым советским балетмейстерам идти на самые смелые эксперименты.

Хамзина отличало умение справиться с естественным волнением перед выходом на сцену: он собирался, уходил в себя, уверенностью и видимым покоем благотворно влиял на партнеров. Рядом с ним любая балерина чувствовала



Ил. 3. А. Хамзин — Зигфрид.
«Лебединое озеро»,
пост. М. Петипа, Л. Иванова
в ред. И. Бельского и П. Гусева.
Личн. арх. Н. Янанис



Ил. 4. А. Хамзин — Эрос в одноименном балете
на музыку струнной серенады П. Чайковского.
Постановка К. Боярского.
Личн. арх. Н. Янанис

ла себя свободно, могла целиком отдаться творческому вдохновению.

На сцене Малого оперного театра он исполнил партии Зигфрида («Лебединое озеро» П. Чайковского) (см.: ил. 3), Али («Корсар»), Франца («Коппелия» Л. Делиба), Олафа («Сольвейг» Э. Грига, постановка Л. Яacobсона), Дафниса («Дафнис и Хлоя» на музыку М. Равеля), Солиста (*grand pas* из балета «Пахита» Л. Минкуса, постановка М. Петипа, редакция К. Боярского), Ивана-дурака («Конек-Горбунок» Р. Щедрина, постановка И. Бельского), второго юноши (хореографическая новелла «Встреча» на музыку Девятой симфонии Д. Шостаковича, постановки К. Боярского) [3].

А. С. Хамзин был первым исполнителем партий в постановках П. А. Гусева, Б. Фенстера, Л. Яacobсона, К. Боярского, Н. Долгушина и др. Среди них Эрос («Эрос», 1959) (см.: ил. 4), Паоло («Франческа да Римини» на музыку П. Чайковского, 1959), Солист («Классическая симфония» на музыку С. Прокофьева, 1961), Орфей («Орфей», на музыку И. Стравинского, 1962), все балеты в постановке К. Боярского, Мензер («Семь красавиц» К. Караева, постановка П. Гусева), Иржик («Двенадцать месяцев» Б. Битова), Франц («Голубой Дунай» И. Штрауса, постановка Б. Фенстера), Иван-царевич («Жар-птица» на музыку И. Стравинского, постановка М. Фокина в редакции К. Боярского, 1962).

По словам музыковеда и критика Л. Энтелиса, «наиболее удавались артисту образы, в которых он мог найти и подчеркнуть характерность. Недаром так удачны были исполненные им партии Иржика, Олафа. В роли Мензера он сумел создать образ юноши-героя, в Паоло подчеркнуть лиричность, благородство чувств. Партию Ивана-царевича сыграл в красивом, по-русски кра-



Ил. 5. А. Хамзин и Л. Сафронова
в балете «Лебединое озеро»
П. Чайковского. Пост. М. Петипа,
Л. Иванова в ред. И. Бельского и
П. Гусева. Личн. арх. Н. Янанис



Ил. 6. А. Хамзин и Г. Пирожная
в балете «Пахита» Л. Минкуса.
Пост. М. Петипа, восстановление
в ред. К. Боярского .
Личн. арх. Н. Янанис



Ил. 7. А. Хамзин и С. Шеина
в балете «Голубой Дунай»
на муз. И. Штрауса.
Пост. Б. Фенстера, 1956 год .
Личн. арх. Н. Янанис



Ил. 8. А. Хамзин и Н. Янанис
«Классическая симфония»
на муз. С. Прокофьева .
Арх. Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой

сивом и напевном стиле» [4, с. 305].

Его партнершами по сцене в разные годы были: Заслуженные артистки РСФСР М. Мазун, Л. Морковина, В. Станкевич, Л. Сафронова (см.: ил. 5), Г. Пирожная (см.: ил. 6), С. Шеина (см.: ил. 7), Н. Янанис (см.: ил. 8; 9).

В 1966 году Адольфу Хамзину присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР».

Педагогическую деятельность Адольф Сагманович Хамзин начал рано: инициатором выступил его училищный педагог Н. Н. Серебренников. Он привлек своего любимца в родное Вагановское училище вести класс дуэтного танца. Был уверен: вот где подлинное призвание уже состоявшегося артиста не меньшее, чем исполнительство. Шел 1963 год; началась эпоха творческого расцвета преуспевающего мастера. В театре один новый спектакль следовал за другим; Хамзин был максимально востребован, интенсивно танцевал ведущий репертуар и роль педагога освоил быстро, с благодарностью вспоминал Серебренникова, на этот путь благословившего. Среди его учеников оказалось очень много талантливых: Народная артистка СССР Л. Семеняка, Народная артистка РСФСР Г. Мезенцева, Заслуженная артистка РСФСР Т. Квасова и др. [5].



Ил. 9. А. Хамзин и Н. Янанис в балете «Орфей» на муз. Стравинского. Арх. Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой



Ил. 10. Урок классического танца в 5/7-м классе ЛАХУ им. А. Я. Вагановой. Педагог А. Хамзин, 1987 год. Арх. Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой

По завершении исполнительской карьеры, художественный руководитель училища К. М. Сергеев, ценивший высочайший профессионализм Хамзина, предложил ему вести также классический танец у мальчиков в средних классах, а потом доверил и выпускные (см.: ил. 10).

Но Адольф Сагманович предпочел сохранить за собой только средние классы: выпу-



Ил. 11. А. С. Хамзин, М. А. Грибанова,
Н. М. Цискаридзе, Н. С. Янанис,
Ж. И. Аюпова.
Фото В. Васильева. 2017

скать, считал он, должны избранные, самые великие и опытные (С. Каплан, Б. Брегвадзе). Себя он к таковым не причислял, проявив и тут присущую ему скромность. В педагогике Адоль Сагманович продолжил традицию своего учителя А. И. Пушкина: добиваться результата не строгостью, нажимом, криком, а чуткостью, вниманием к ученикам, верой в их способности, талант, силу.

Неожиданно в жизнь А. С. Хамзина вошло новое для него дело — фигурное катание (1975–1980). Успешно существовавший до него коллектив — «Театр балета на льду» — остался без руководителя, К. Ф. Боярского. Новый художественный руководитель про-

должил то направление, которое избрал предшественник — сближение с балетом, с классической хореографией. Здесь его организаторский дар комсомольского вожака проявился в полной мере.

В сентябре 2020 года исполнилось бы шестьдесят лет семейному союзу Адоля Сагмановича Хамзина с прекрасной балериной, ведущим педагогом историко-бытового танца в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Натальей Станиславовной Янанис (см.: ил. 12).

Наталья Станиславовна пришла в Малый оперный тремя годами позже, когда Адоль Сагманович был уже ведущим солистом. Их «глаза встретились» [6] во время ее первых гастролей с театром в Финляндии. По признанию самой Натальи Станиславовны, Адоль Сагманович был завидным женихом. Их совместные прогулки продолжались не один год, пока подающая надежды балерина не получила приглашение занять ставку солистки в столичном Театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Адоль Сагманович пошел даже провожать ее на вокзал, но в итоге... снял с поезда. В час ночи, когда родители (теперь уже невесты) легли спать, явилась молодая пара. С того момента они не разлучались.

В театре судачили: «брак по расчету, выгоден начинающей балерине». Но «злые языки» тут же смолкали, стоило только взглянуть, как «молодые» друг на друга смотрят. К тому же родословной невесты можно было позавидовать: ее прадед Николай Оттович фон Эссен — знаменитый российский адмирал, герой обороны Порт-Артура, много сделал для восстановления Бал-



Ил. 12. Н. Янанис, А. Хамзин,
их дочь Алиса.

Фото В. Васильева.

Личн. арх. Н. Янанис

была для Адоля Сагмановича надежной опорой, самым строгим критиком и оппонентом. Всё, что заранее сочинялось для занятий, предварительно опробовалось с супругой; ее советы считались бесценными. Дочь Алиса проявила разностороннюю одаренность. Она попробовала пойти по стопам родителей и поступила в Хореографическое училище. Через некоторое время поняла, что это не ее путь и самостоятельно решила: надо искать другие возможности. Алиса совмещала «Балет на льду» и университет: там — танцовщица, здесь — погружение в испанский язык. Филология стала ее призванием (см.: ил. 13).

Позднее Адоль Сагманович стал вести «Методику преподавания дуэтно-классического танца» на педагогическом факультете, внося свою лепту в подготовку молодых педагогов. Он был моим наставником по методике преподавания дуэтно-классического танца на бакалавриате (направление подготовки «Педагогика балета») в 2017–2018 годах. Училась у него на протяжении трех семестров. Счастлирое время! Его лекции оставили неизгладимый след в душе всех студентов педагогического факультета, и не только в профессиональном плане.

Он не мог не нравиться. Немолодой, но пока еще не увядший красавец с серьезными, невероятно добрыми глазами, копной черных волос, почти не тронутых кокетливой сединой. Носил идеально выглаженные черные брюки и очень стильную рубашку.

Адоль Сагманович часто подчеркивал свою национальную принадлеж-

тийского флота России.

Семейная жизнь радовала безоблачностью и покоем. Нервная, взвинченная атмосфера в театре того требовала. Но «легкой» эту семейную жизнь не назовешь [6]. Супруг никогда не повышал голос, не скандалил: он просто замолкал и мог не разговаривать часами. «Восточный характер» давал о себе знать. «Миротворцем» была мама; она лучилась теплотой и добротой. Ценила зятя, высоко ставила его и как танцовщика, и как человека. «Восточный мужчина» в этом поле доброжелательности и любви окончательно таял, открывал тайники своей души, хранившиеся там богатства.

Наталья Станиславовна всегда

ность («Я — башкир») и факт своего проживания в интернате («Я сам интернатский»), словно это и было внутренним стержнем и особенным богатством. Отсюда, уверена, его невероятная сила воли, и, вместе с тем, чуткость, порядочность, интеллигентность.

Тактичность его была поразительной и очень органичной (то была его природа). Она проявлялась во всем: в малейших деталях поведения и устной речи. Например, Адоль Сагманович никогда не опаздывал на урок, но и не входил в зал раньше ни на минуту, если видел, что студенты в зале занимаются, или же просто беседуют. Предпочитал смиренно читать газету или журнал, ожидая звонка на кушетке неподалеку. Если урок отменялся (единственный раз за время нашего обучения), то он трогательно, как-то по-детски огорчался (даже при наличии достаточного резерва времени для освоения программы). Случалось, предстояло сказать что-то нелестное студенту. Услышать балетному «Ты поправился» — из худших оскорблений! Педагог находил какие-то другие слова, избегал бестактности. Что-то вроде: «...когда физическая форма партнерши еще не совершенна». Тут в витиеватости обидность как-то тушевалась. Иногда приходилось рассказывать о собственной сценической практике, о трудностях и не получившемся. Никогда партнерша не угадывалась, скрытая флером таинственности.

Говорить о том, что показ элементов дуэтного танца Хамзиным был идеальным, значит, не сказать ничего о высочайшем профессионализме этого удивительного артиста и педагога. Несмотря на то, что он считал преподавание дуэтно-классического танца прерогативой педагогов-мужчин (женщинам-педагогам эти знания нужны лишь для общего развития), он всегда очень скрупулезно и добросовестно пояснял каждую деталь движения: положение партнеров, взгляд, положение рук, ног, корпуса, головы, ракурс, дистанцию между партнерами, ощущения, вероятные ошибки и их последствия и многое другое, даже если его слушателями на той или иной лекции были одни девушки.

Показывал он чаще всего один, без партнерши. Но так, что нашему воображению совершенно не составляло труда представить рядом с Адолем Сагмановичем реальную партнершу, исполняющую то или иное, даже весьма замысловатое рас. У нас складывалось впечатление, что руки Хамзина еще вчера исполняли сложнейшие обводки, вращения, прыжки и поддержки; такие они были крепкие, ловкие, точные. Это было так высокопрофессионально, красиво и увлекательно, что каждая встреча превращалась в спектакль.

Адоль Сагманович не замыкался на технике исполнения: он видел процесс обучения широко, в контексте происходящих социальных и психологических сдвигов. Он приводил такой пример: несколько десятков лет назад мальчик и девочка очень стеснялись даже просто стоять рядом, не говоря уже о том, чтобы взяться за руки или положить партнерше руки на талию. Приходилось

тратить некоторое время на преодоление этой робости, чтобы урок начинал быть по-настоящему плодотворным. В настоящее время всё изменилось: «Их ничем не смутить: девочки стали смелее, часто первые проявляют инициативу. Чтобы сложился настоящий дуэт, художественно полноценный, кроме владения технологией приходится учитывать психологические особенности: темперамент, характер, симпатии и тяготения». Богатства, приобретенные на уроках этого мастера, питают всю нашу жизнь, незабываемы. Потому совершенно неудивительно, что его бывшие ученики часто звонили даже издалека, чтобы по телефону получить консультацию, но, главное, — настрой (как сделать художественным дуэтное исполнительство).

Исполнительская и педагогическая деятельность Хамзина Адоля Сагмановича оставили неизгладимый след в балете и хореографическом образовании Петербурга.

Класс поддержки этого блестящего педагога обогатил нас и уникальными знаниями, и представлениями о будущем педагогики. Невероятная атмосфера любви, уважения педагога к ученикам отпечатались в нашей памяти как непреложная данность учебного процесса, его основа.

Время идет, педагоги старой школы, к сожалению, покидают нас... Но хочется верить, что их любовь и преданность балету, их самоотверженный труд по воспитанию новых поколений артистов и педагогов сохранятся в новых поколениях, которым далее предстоит прославлять родную школу и отечественное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседа с Аркадием Андреевичем Соколовым-Каминским от 10.11.2020 (личный архив автора).
2. Хамзин А. С. Я был дворовым мальчишкой... // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 2 (37). С. 48–51.



Ил. 13. Проректор Т. И. Головина и педагогический коллектив Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой поздравляют А. С. Хамзина с 80-летием. Фото В. Васильева. 2014

3. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
4. Деген А. Б. Петербургский балет: справочник / А. Б. Деген, И. В. Ступников. СПб: Лань: Планета музыки, 2020. 396 с.
5. Электронная энциклопедия «Башкортостан» [Электронный ресурс] URL: http://wiki02.ru/encyclopedia/Hamzin_Adol_Sagmanovich/t/15598 (дата обращения: 07.10.2020).
6. Беседа с Натальей Станиславовной Янанис от 02.10.2020 (личный архив автора).

REFERENCES

1. Beseda s Arkadiem Andreevichem Sokolovy`m-Kaminskim ot 10.11.2020 (lichny`j arxiv avtora).
2. *Hamzin A. S. Ya by`l dvorovy`m mal`chishkoj...* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 2 (37). S. 48–51.
3. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
4. Деген А. Б. Петербургский балет: справочник / А. Б. Деген, И. В. Ступников. СПб: Лань: Планета музыки, 2020. 396 с.
5. Электронная энциклопедия «Башкортостан» [Электронный ресурс] URL: http://wiki02.ru/encyclopedia/Hamzin_Adol_Sagmanovich/t/15598 (дата обращения: 07.10.2020).
6. Беседа с Натальей Станиславовной Янанис от 02.10.2020 (личный архив автора).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Старовойтова Е. С. — независимый исследователь; e-mail: polar_lights@list.ru
ORCID: 0000-0002-4404-9637

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Starovoitova E. S. — Independent Researcher; e-mail: polar_lights@list.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 782.91

«МЕДЕЯ» С. БАРБЕРА — М. ГРЭМ В КОНТЕКСТЕ АМЕРИКАНСКОГО ТАНЦА МОДЕРН

*Кривцова А. С.*¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30/36, Москва, 121069, Россия.

Настоящая статья посвящена первому сценическому опусу американского композитора С. Барбера (1910–1981) — балету «Глубины сердца» (1946), ныне известному как «Медея». Эта партитура была заказана композитору кумиром американского танца модерн — хореографом М. Грэм (1893–1991) и продолжила ее коллекцию балетов на сюжеты древнегреческой мифологии. В статье рассматривается история создания балета «Медея», разбирается сюжет, проводятся параллели с литературным первоисточником либретто (трагедия Еврипида «Медея»). Анализируются архетипы героев и их музыкальные характеристики. Рассматривается оригинальная хореография (М. Грэм) и сценография (И. Ногучи) спектакля, неразрывно связанная с драматическим действием. Уделяется внимание сценической судьбе сочинения и его рецепции в США.

Ключевые слова: американский балет, танец модерн, М. Грэм, С. Барбер, «Медея», «Глубины сердца», музыка США XX века.

«MEDEA» BY S. BARBER – M. GRAHAM IN THE CONTEXT OF AMERICAN MODERN DANCE

*Krivtsova A. S.*¹

¹ Gnesins Russian Academy of Music, 30/36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

This article is devoted to the ballet «Cave of the Heart» (1946) the same known as «Medea» — the first stage opus by the American composer Samuel Barber (1910–1981). This score was commissioned by the idol of American modern

dance, choreographer M. Graham (1893–1991) and continued a collection of ballets based on subjects from ancient Greek mythology. The article tells the story of the composition's creation; analyzes the plot, draws parallels with its literary source (Euripides tragedy). The heroes' archetypes and their musical characteristics are analyzed. The original choreography (M. Graham) and setting (I. Noguchi) of the performance, linked inextricably with the dramatic action, are considered. Attention is paid to the composition's stage fate and its reception in the American musical world.

Keywords American ballet, modern dance, S. Barber, M. Graham, «Medea», «Cave of the Heart», 20th Century American music.

Марта Грэм и американский танец модерн

К 30-м годам XX века, когда благодаря многочисленным эмигрантам (сначала из Италии, а затем из России) в США сложились условия для создания собственного, национального балетного театра, и развитие танцевального искусства пошло по двум направлениям. Первое представляет неоклассический балет, инициированный хореографом Джорджем Баланчиным¹. Долгое время именно его балет воспринимался американцами как национальный, хотя, по словам самого хореографа, никакой связи между этими понятиями нет и быть не может, так как классический балет не имеет ничего общего с фольклором [2, р. 53]. Второе направление — маргинальный «современный» танец — театральный танец любого стиля и техники, предназначенный для независимого представления. Многими он позиционировался как отражение философии, основанной на личной технике и индивидуальных особенностях небольшой группы танцовщиков, а значит, — явление временное [3, р. 64]. «Эти группы, — утверждал импресарио Баланчина Линкольн Кирстайн², — подобно сектам, становятся последователями одного лидера, его предпочтений и недостатков, и воспринимают их единственно возможной истиной» (цит. по: [3, р. 64]).

Одним из предвестников артистического «сектантства» в США можно счи-

¹ В литературе по истории балета в США Дж. Баланчин (1904–1983) часто преподносится как «единственный архитектор классического балета в Америке» [1, р. 1], его законодатель и основоположник.

² Линкольн Эдвард Кирстайн (1907–1996) — американский писатель и культурный деятель. В истории балета в основном известен как меценат, покровитель и сторонник работ Баланчина (именно по его приглашению хореограф оказался в США). Однако влияние Кирстайна на американское искусство XX века было гораздо большим и распространялось не только на балет, но и на драматический театр, живопись, скульптуру, кино, фотографию, историю, поэзию и литературу.

тать школу танцевальных и смежных искусств «Denishawn»³, из которой вышла танцовщица и хореограф Марта Грэм⁴. Эта женщина считается одной из сильнейших лидеров танцевального искусства США и родоначальников одного из этапов развития американского хореографического театра — танца модерн⁵.

В 1926 году в Нью-Йорке танцовщица создала «Martha Graham Center of Contemporary Dance» — свою собственную и, надо сказать, чрезвычайно успешную «секту», с которой гастролировала по всему миру. Список ее постановок насчитывает более 15 десятков работ⁶; все они — самодостаточные, признанные на международном уровне театральные спектакли, которые принесли их создательнице статус ведущей современной танцовщицы и хореографа своего поколения и помогли популяризировать танец модерн, ранее отвергаемый [4].

Целью своей хореографии Грэм всегда ставила художественное выражение, а не пустое стремление к бесконечным инновациям, опровергая тем самым обвинение в полном отсутствии техники в стилях современного танца. «Я пытаюсь ... говорить правду так, как я ее вижу, — говорила она, — через танец. Для меня танец — это откровение человека, хорошего или плохого, через движение. Я пытаюсь исследовать пространство, тело и человеческую душу. Я не пропагандист — я исследователь; я не пророк, а, как хотелось бы верить, — посланник» [5, p. 130].

Итогом грэмовских поисков стала танцевальная техника «contraction-release» («сжатие-высвобождение»), суть которой сводится к определенному принципу движения: процесс сжатия (движения, направленные к центру) происходит на выдохе, а процесс высвобождения (движения от центра), соответственно, — на вдохе [5, p. 133]. Для хореографии Грэм также характерны графичные, скульптурные позы, перетекающие одна в другую по тому же алгоритму (к центру — от центра). Неотъемлемый элемент костюма — длинная юбка до пола

³ Denishawn school (Лос-Анджелес) — одна из первых профессиональных танцевальных академий в США. Была основана в 1915 году американскими танцовщиками Рут Сен-Дени (1877–1968) и Тедом Шоном (1891–1972). Из этой школы вышло большинство американских исполнителей современного танца: Чарльз Вейман, Дорис Хамфри, Луиза Брукс, Джек Коул и др.

⁴ В общей сложности Марта Грэм (1893–1991) провела на сцене 70 лет, исполняя все главные женские роли. Влияние ее творчества на танец модерн равнозначно влиянию Айседоры Дункан на академическое танцевальное искусство.

⁵ Помимо Грэм, свой вклад в развитие танца модерн также внесли Дорис Хамфри, Чарльз Вейман и Ханья Хольм.

⁶ Некоторые из них: «Развлечение ангелов» («Diversion of Angels», 1948); «Гимн невинным комедиантам» («Canticle for Innocent Comedians», 1952); «Диалог с серафимами» («Seraphic Dialogue», 1955); «Эпизоды» («Episodes», 1959); «Эндорская волшебница» («The Witch of Endor» 1965); «Орлиный кортеж» («Cortege of Eagles», 1967) и др. [6, p. 95–116]. Многие постановки сняты на киноплёнку, хотя сама хореограф этого не одобряла.

из летящей ткани, которая зрительно увеличивает амплитуду вращения корпуса⁷. Также в свою хореографию Грэм часто включала позы и движения традиционных фольклорных танцев восточных культур и восточную символику (что в целом свойственно танцу модерн). Не отвергала танцовщица и классический тренаж, извлекая из него всё, что могло оказаться полезным, так как считала нелепым игнорировать опыт многовекового труда. Как результат, разработанная Грэм техника танца превосходно подходила юным исполнителям в качестве основы для их последующих изысканий в различных стилях и, как показало время, не была препятствием для дальнейшего развития ее учеников⁸.

Марта Грэм и «древние греки»

С середины 1940-х годов творчество Марты Грэм утратило социальную направленность⁹: хореограф и танцовщица обратилась к проблеме подсознательного. По собственному признанию, Грэм была просто одержима «греками» [6, р. 24]. Можно сказать, что через исследования мифологических образов она приблизилась к пониманию юнгианской психологии, которой также была сильно увлечена в этот период. Миф, как считала Грэм, «позволяет проецировать собственное сознание, уходя от дефиниций персоны к дефинициям универсума» [6, р. 26].

Обращение Грэм к мифам Древней Греции носит спорадический характер и не ограничивается конкретным десятилетием. Первым балетом на эту тематику были «Трагические эпизоды» («Tragic Patterns», 1933 — 1. «Хор попрошайек», 2. «Хор менад», 3. «Хор фурий») композитора Луиса Хорста. Далее следует «Темный луг» («Dark Meadow», 1946)¹⁰, повествующий о приключениях Ясона в поисках Золотого руна. Тот же герой Ясон (плюс Медea) появляется и в следующем балете «Глубины сердца» («Cave of the Heart»¹¹, 1946; ныне — «Медea» («Medea»)) на музыку Сэмюэла Барбера. В 1947 году ставятся балеты «С вестью в лабиринт» («Errand into the Maze») на миф об Ариадне (с музыкой

⁷ Аналогичную функцию выполняли длинные волосы, которыми природа щедро одарила танцовщицу.

⁸ Явное тому доказательство — творчество Мерса Каннингема.

⁹ Танец Марты Грэм трактовала как инструмент для борьбы против империализма и войн. Одним из таких «тематических» спектаклей был балет «Хроника» («Chronicle», 1936), в котором поднимались серьезные проблемы, связанные с последствиями Великой депрессии, гражданской войны в Испании и т. п. [7, р. 189].

¹⁰ Был поставлен на музыку балетной партитуры Карлоса Чавеса «Дочь Колхиды» («The Daughter of Colchis», 1944).

¹¹ Хотя дословно название балета переводится как «Пещера сердца», исходя из деталей сюжета и того, как раскрывается история главной героини, читателю предлагается иной, не столь прямолинейный вариант перевода.

Джан Карло Менотти) и «Ночное путешествие» («Night Journey», 1947) по мотивам истории об Эдипе и Иокасте на музыку Уильяма Шумана.

Продолжают «греческий» цикл «Клитемнестра» («Clytemnestra», 1958), заказанная Халиму Эль-Дабху, «Альцеста» («Alcestis», 1960) Вивин Файн, «Федра» («Phaedra», 1962) Роберта Старпера, «Плач Андромахи» («Lamentations for Andromache», 1982) на партитуру вокально-оркестрового сочинения Барбера «Прощание Андромахи» («Andromache's Farewell», 1962) и «Сон Федры» («Phaedra's Dream», 1983) Джорджа Крама.

Еще один балет — «Флейта Пана» («Flute of Pan», 1978), название которого явно говорит о греко-мифологическом происхождении его сюжета, если и можно включить в «греческий» цикл, то с некоторой оговоркой, поскольку в нем, если верить исследователю Д. Доббёль, Грэм использовала традиционную музыку [6, р. 114]¹². Эта особенность выделяет спектакль и из балетов этой серии, и из всех постановок Грэм вообще, так как противоречит принятому еще в 1932 году правилу репертуарной политики ее танцевальной труппы — ставить только заказные балеты [8, р. 296].

Сотрудничество с труппой Грэм способствовало карьерному продвижению самых разных композиторов. Делая заказы преимущественно молодым американцам, Грэм не только развивала американский хореографический театр, но отчасти способствовала формированию и становлению национальной композиторской школы США на поприще балетного искусства.

Сэмюэл Барбер¹³ вошел в число исполнителей ангажемента для Марты Грэм только в 1945 году: после недолгого знакомства¹⁴ хореограф предложила ему совместный проект для фестиваля современной музыки в Columbia University, куда ее пригласили на грядущий сезон [8, р. 296]. Композитор, считавший Грэм лучшей танцовщицей Америки, не без энтузиазма взялся за новый заказ [8, р. 298]. Так появился балет в 9-ти сценах под названием «Медее», украсивший грэмовскую коллекцию постановок на сюжеты древнегреческой мифологии.

¹² При этом не совсем ясно, что конкретно подразумевается под «традиционной музыкой». Можно лишь предположить, что таким образом автор монографии обозначает монодию, основанную на диатонических ладах, или же включение музыкального материала из американского фольклора.

¹³ Сэмюэл Барбер (1910–1981) — ведущий американский композитор XX века, чье наследие охватывает практически все музыкальные жанры, в том числе два балета — «Глубины сердца» или «Медее» (1946) и «Сувениры» («Souvenirs», 1952). Своими современниками Барбер позиционировался как «неоромантик», «консерватор» и «традиционалист», хотя плюрализм его композиторского стиля не ограничивается ориентацией на музыку поздних романтиков и уже в зрелый период творчества подразумевает наследование традициям экспрессионизма и неоклассицизма.

¹⁴ Знакомство Грэм и Барбера состоялось благодаря поэту Роберту Горану (близкому другу композитора), после чего танцовщица стала частым гостем в его доме [7, р. 189].

Герои в поисках имен

Центральным персонажем балета «Медея» стала героиня одноименной трагедии Еврипида — колдунья, внучка бога солнца Гелиоса. Ради своего возлюбленного Ясона она предала Родину и свою семью. В то же время амбициозный Ясон променял ее на молодую жену и трон в придачу. Убитая отравленными свадебными дарами, юная Принцесса¹⁵ стала жертвой слепой разрушительной мести Медеи, которая оказалась столь же сильна, как и ее любовь¹⁶.

Хореограф и композитор решили не воплощать легенду о Ясоне и Медее буквально: «мифические фигуры послужили скорее проекцией вневременных философских категорий ревности и мести» [9, р. 6]. Замысел сказался на хореографии и музыке, которые, согласно предисловию к балету, охватывают два уровня: древний (мифологический) и современный. По мере углубления конфликта главные персонажи периодически отходят от своих мифологических прототипов. Ясон и Медея предстают перед зрителем современными мужчиной и женщиной, подвластными человеческим порокам, чтобы затем снова вернуться к своим мифическим амплуа [9, р. 6].

Сюжетная линия балета формируется вокруг убийства юной невесты Ясона: в качестве свадебного дара Медея собственноручно надевает на голову девушки отравленный венец, после чего Принцесса в страшных муках умирает¹⁷. При этом зритель может наблюдать лишь начало ее предсмертной агонии: смерть Принцессы на сцене не показана, что в целом свойственно древнегреческим трагедиям¹⁸. Ясон становится свидетелем мучений своей невесты. Ее мертвое тело — свадебный подарок от Медеи, который она в финале балета со злорадством преподносит бывшему возлюбленному.

В событиях, пересказанных в балете, участвуют четыре действующих лица, из которых неназванным остался лишь Хор (Chorus) коринфских женщин в лице служительницы, принимающей на себя роль стороннего наблюдателя греческой трагедии, сочувствующей, утешающей и интерпретирующей действия главных персонажей [9]. Хотя существует версия, что изначально действующих лиц в балете было пять: сценарий, представленный Барберу М. Грэм в июле 1945 года имеет очевидное сходство с либретто к сочинению К. Чавеса, с той

¹⁵ Имеется в виду Главка (дочь царя Коринфа Креонта), которая по сюжету балета не имеет имени собственного.

¹⁶ «Не женщина, змея ты, хуже змей...», — говорит Медее Ясон, узнав о смерти невесты. Отсюда одно из названий балета — «Змеиное сердце» («Serpent Heart»).

¹⁷ В трагедии отравленные дары (у Еврипида это пеплос и диадема) Медея передает новоявленной невесте через своих детей.

¹⁸ В частности, в тексте Еврипида этот персонаж присутствует лишь опосредованно, и о его смерти Медея узнает из уст вестника.

лишь разницей, что в либретто для мексиканца были заявлено пять персонажей, а в сценарии Барбера — четыре: Прохожий — наблюдатель, принадлежащий к греческому Хору; Мужчина — поэт, «свободный дух мужественности»; Муза — «мечта Мужчины» и колдунья — прообраз Принцессы и Медеи одновременно; Женщина, символизирующая Медею; и Фурия — «темная сторона женского начала» [8, р. 297]. Также известно, что Барбером было начато несколько версий партитуры. В итоге та партитура, что была отобрана для первого представления¹⁹ содержала четыре персонажа, которые должны были быть записаны как Варвар, Герой, Дочь короля и Хор (Choragos), а сама постановка значиться под названием «Песни боли и ярости»²⁰ с синопсисом следующего содержания [8, р. 299]:

«Этот танец — пересказ мифа о силе ревности. В глубинах сердца скрыта тьма, берущая начало в событиях далекого прошлого. Эта тьма полна духов насилия, ужаса и магии.

Мы пытаемся избежать этого чудовищного наследия, но на нас словно находит затмение, и прошлое оживает» (цит. по: [8, р. 299]).

В последний момент перед премьерой Грэм решила внести изменения в программу: персонажи получили новые имена — Дочь короля; Хор; Некто, похожий на Ясона; и Некто, похожая на Медею (в чем как раз и выражается суть образов главных героев как обобщенных проекций), а сам балет²¹ — новое название («Змеиное сердце») и новую программу, более явно связывающую сюжет с легендой о Мееде:

«Это танец о собственнической и разрушительной любви, любви, которая, будучи отвергнутой, пожирает себя, словно змея, и трансформируется в жажду мести.

Эти хроники — нечто большее, чем просто миф о войне Ясоне и Мееде, внучке бога Солнца.

Некто, похожая на Медею, разрушает, чем не может обладать... в конечном итоге ее бесчеловечный гнев обрушивается на плечи предателя» [10].

¹⁹ Впервые балет был показан 10 мая 1946 года в «McMillan Academic Theater» при Колумбийском университете в один вечер с балетом Аарона Копленда «Весна в Аппалачах» («Appalachian Spring», 1944) [10, р. 3], который часто ставился Грэм совместно с «Меедой».

²⁰ По аналогии с англоязычным переводом еврипидовской трагедии, сделанным Р. Джефферсаном (1946) [8, р. 299].

²¹ Ноты балета представляют собой партитуру для камерного оркестра из 13 инструментов (флейта, флейта пикколо, гобой, кларнет, фагот, валторна in F, фортепиано и струнные). Отметим, что в ранних работах Барбер часто использовал фортепиано как симфонический инструмент (Эссе для оркестра № 1, скрипичный концерт), но начиная с 1940-х гг. этот инструмент был использован им лишь в трех партитурах: в балете «Мееда» (1946), операх «Партия в бридж» («A Hand of Bridge», 1959) и «Антоний и Клеопатра» («Antony and Cleopatra», 1966) [8, р. 253].

К следующему сезону²² балет получил очередное новое название — «Глубины сердца». В спектакле фигурировали все те же персонажи, но их обновленные имена (кроме Хора) явно указывали на скрытые ранее архетипы образов [11]. Так, Принцесса была переименована в Жертву, великолепную и неповторимую в своей агонии, искупающую любовь через страдания. Контрастирующий с черным платьем Медеи ее костюм белого цвета (или близкого к белому оттенка), вызывает у зрителя ассоциацию с невинным агнцем (которым юная девушка, по сути, и является). Сущность девичьего персонажа (игривая и по-детски наивная) передается музыкальными средствами: переключкой легких арпеджированных пассажей в быстром темпе между мягкими приглушенными тембрами деревянных духовых инструментов (см.: пример 1):

Прим. 1. «Медея», раздел IV, тема Принцессы (1–6 тт.)

Архетип Ясона — это Герой (искатель приключений), который боится обнаружить свои слабости как личного, так и социального характера. Со временем он всё более и более опасается могущества своей жены и не желает быть связанным браком с варварской царевной, коей является Медея²³. Прикрываясь законами Коринфа, он пытается изгнать ее.

Архетип этого персонажа непосредственным образом отражается на его

²² Первая постановка сезона состоялась 27 февраля 1947 года в нью-йоркском «The Ziegfeld Theater».

²³ В трагедии Еврипида Медея видит причину предательства мужа в своем варварском происхождении. Этот довод не лишен оснований, так как в древних Афинах дети, рожденные в подобном браке, не считались полноправными гражданами.

звуковой характеристике. Ядро его музыкальной темы — двукратное повторение короткого мотива, исполняющегося на *f tutti* с широким охватом диапазона, что демонстрирует его мощь и силу как Героя (см.: пример 2):

32 Andante Sostenuto $\text{♩} = 60$

Fl. *f brillante*

Ob. *f brillante*

Cl. *f brillante*

Bs. *f brillante*

Hr. *f*

Pno. *f*

32 Andante Sostenuto $\text{♩} = 60$

Vn. I *f brillante*

Vn. II *f brillante*

Va. *f brillante*

Vc. *f brillante*

Cb. *f brillante*

Прим. 2. «Медea», раздел V, тема Ясона (1–3 тт.)

Хореография Ясона наполнена агрессивными жестами (сжатые кулаки, резкие взмахи рук и ног и др.) и позами. Он силен и грозен в попытке защитить невесту. Непрекращающиеся поддержки создают ощущение, будто Ясон буквально носит хрупкую невесту на руках — неизменная миниатюрность исполнительниц этой партии создает контраст с габаритами защитника Ясона.



Ил. 1. М. Грэм (Медея), Э. Хокинс (Ясон), Юрико (Принцесса) и М. О'Доннел (Хор).
Постановка 1946 года

Наконец, сама Медея была названа Колдуньей. Как образ этот архетип часто ассоциируется с негативной оценкой женщины как таковой и является отрицательно окрашенным вариантом истолкования мифологемы матери, в частности, ужасной матери [12, с. 92]. В данном случае это более чем оправдано, ведь, согласно Еврипиду, Медея — детоубийца; из мести мужу она убила собственных сыновей²⁴.

Однако и эти изменения не были последними. В частности, Предисловие [9, р. 6] к более позднему изданию оригинальной партитуры балета «говорит» о том, что в список действующих лиц (вероятно, исключительно композиторских) вносились новые правки. Эти изменения, наоборот, были призваны скрыть от зрителя первообразы героев путем их обратной персонификации: Жертва вновь стала Юной принцессой, Герой — Ясоном, а Колдунья — Медеей. Поиск героями своих имен, наконец, завершился.

Место трагедии

Целый ряд дополнительных символов в балет вводится с помощью абстрактных декораций Изаму Ногучи²⁵, помогающих четко распределить между ними сценическое пространство (ил. 1).

В центре сцены располагается грубый серый текстурированный блок (своего рода постамент). Большую часть тридцатиминутного спектакля на «постаменте» находится Хор (М. О'Доннел), готовый сразиться с Медеей и предотвра-

²⁴ Конечно, в своей трагедии Еврипид многократно преувеличил грехи Медеи. Согласно мифу, она оставляет детей в храме, под защитой богини Геры, однако разгневанные коринфяне, не считаясь с неприкосновенностью храма, убивают их (после чего искупают свой грех ежегодной жертвой).

²⁵ Автором декораций к большинству спектаклей Грэм был именно Ногучи.

тить трагедию. Хор — это сторонний наблюдатель, и, чтобы видеть всё, исполнительница партии Хора должна возвышаться над другими танцовщиками. Музыкальная тема Хора имеет лирический, пасторальный характер и окрашена мягкими тембрами деревянных духовых инструментов (см.: пример 3):



Прим. 3. «Медea», раздел II, тема Хора (1–9 тт.)

Центральный постамент полисимволичен: с одной стороны — это жертвенный алтарь; у его подножия в конце спектакля сплетутся мертвые тела Принцессы и Ясона²⁶, с другой стороны, — это гора Олимп (сам декоратор называл ее просто вулканом), на которую в финале восходит Медea и остается там среди божественных предков (ил. 2).



Ил. 2. Ясон и мертвая Принцесса (1946)

К «Олимпу» ведут пять камней, расположенных полукругом и символизирующих острова Греции. Напыщенный и гордый тем, что он — страж своего «царства», Ясон — *фальшивый Колосс Родосский* — встает на вершины архипелага: левая половина сцены (со стороны зрителя) целиком принадлежит Ясону с невестой. После нескольких неудачных попыток образумить супруга Медea в этой части сцены более не появляется, ведь муж изгнал ее не только из своего сердца, но и из Коринфа.

Территория Колдуньи находится в правой, противоположной от Ясона, части сцены. «Мы имеем дело со змеей..., — сказал Ногути в интервью

²⁶ В балете Ясон обнимает мертвое тело невесты и замирает, что еще более усугубляет драму. Согласно мифу, так погиб и отец девушки — Креонт. Обняв отравленное ядом тело дочери, он повторил ее судьбу.

1986 года, — поэтому я сделал змеиное ложе, из которого выползает змея Медея...» (цит. по: [13, р. 279]). Свой танец мести — кульминационный эпизод всего балета — исполнительница партии Медеи танцует с кроваво-красной лентой во рту: это язык ядовитой змеи или же сама змея, яд которой, подобно кислоте, разъедает и отравляет сердце женщины ревностью и ненавистью. В начале танца Медея извлекает змею на свет, чтобы в конце вернуть обратно. Движения Медеи змееподобны, зигзагообразны, с резкими широкими взмахами рук и ног, голова запрокинута. Медея даже более агрессивна, чем Ясон: ее тело сотрясается от приступов злости, а неестественная улыбка выдает безумие. Радость и злорадство Колдунья выражает постфактум: враг мертв, и она пляшет на его костях.

Одержимость женщины мщением выражается в общей структуре номера. В целом его форма складывается в последовательность многочисленных вариантов одной и той же темы (в разных тембрах, в разных регистрах, с разной артикуляцией и динамикой, иногда с минимальными интонационными изменениями). Тема вопросно-ответного плана и состоит из двух мотивов (первый — музыкальная характеристика самой Медеи), явно напоминающих музыкально-риторическую фигуру *circulatio*²⁷, что в данном случае может трактоваться как заикленность на одной и той же мысли. Для усиления эффекта заикливания, отражающего помешательство Медеи, всё развитие проходит на фоне угрожающе звучащего оstinatного мотива в партии фортепиано в низком регистре, периодически переходящего в напряженный высокий регистр струнных и деревянных духовых инструментов (см.: пример 4):

The image shows a musical score for the 'Medea' section, measures 50-57. The score includes staves for Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bb Cl.), Bassoon (Bb), Horn (Hr.), and Piano (Pno.). The tempo is marked J = 80. Red boxes highlight specific musical motifs: a melodic line in the Bassoon (Bb) staff and a rhythmic pattern in the Piano staff.

Прим. 4. «Медея», раздел VII, тема Медеи (50–57 тт.)

²⁷ В своем творчестве Барбер вдохновлялся преимущественно музыкой И. С. Баха [17, р. 75], отчего обращение к распространенным в музыкальной риторике фигурам вполне ожидаемо. Однако композиционные приемы и техники, используемые в балете, далеки от барочной полифонии.

После убийства Принцессы Медея заключает себя в некую конструкцию, напоминающую одновременно медную клетку и броню с длинными трепещущими лучами-шипами, которые она погружает в своих врагов. При всем желании женщина не может избавиться от этой клетки, она вынуждена жить с ней и в ней [13, р. 279].

В то же время в свете искусственного солнца ее «доспехи» мерцают, напоминая о божественном происхождении Колдуньи. В конце концов она начинает полностью копировать манеру движений Ясона: она — победитель! она — Герой этого мифа! Перешагнув через трупы своих врагов, преображенная Медея поднимается на постамент, чтобы вознестись к богам, и исчезает в лучах заходящего солнца (ил. 3).

Судьба «Медеи»

Как и другие постановки Марты Грэм, балет «Медея» вызвал немалый резонанс в среде театральных критиков. Большинство отзывов было восторженным, однако не обошлось и без негативных высказываний. Например, Дональд Фуллер обвинил Грэм в отсутствии всякого качества (назвал медную клетку ее очередным безумием) [14]. А Джон Мартин посетовал на то, что исключенный из сюжета эпизод с детоубийством ощутимо преуменьшил силу мифа о Медее; в то же время музыку критик наградил эпитетами «блестящая» и «замечательная» [15]. В целом о композиторской работе все отзывались положительно: «превосходная танцевальная партитура...» (Роберт Сабин из «Dance Observer» [16, р. 73]); «искусная и красочная музыка...» (Гарольд Рутленд из «Musical Times» (цит. по: [17, р. 25]) и др.

Несмотря на успех Сэмюэл Барбер продолжал работу над сочинением до тех пор, пока оно не стало его полностью устраивать. Так, в 1947 году появилась балетная сюита «Медея» с посвящением М. Грэм для расширенного (по сравнению с оригиналь-



Ил. 3. Триумф Медеи (1946)

ной версией) состава оркестра²⁸. (По мнению композитора, для малого состава эта музыка оказалась слишком драматичной [8, р. 302].) В обновленной версии «Медea» была представлена публике в декабре 1948 года филардeль-фийским оркестром под руководством Юджина Орманди. На этот раз мнения критиков, по большей части, оказались нелестными²⁹ (хотя нашлись те, кто утверждал, что это сочинение должно занимать место в одном ряду с Танцем семи покрывал из оперы «Саломея» (1905) Рихарда Штрауса, «Весной священной» (1913) Игоря Стравинского³⁰, Скифской сюитой (1915) Сергея Прокофьева и «Чудесным мандарином» (1926) Белы Бартока [7, р. 194]).

В настоящее время эта сюита используется для постановок столь же часто, что и первоначальная версия балета; но, в отличие от оригинальной партитуры в 9-ти сценах, она семичастна. Барбер сохранил структуру, приближенную к форме греческой трагедии, с той лишь разницей, что некоторые части стали вмешать по две сцены. Также, согласно авторской программе, своим танцем Медea лишь предвкушает скорую смерть Принцессы, а не празднует уже свершившееся событие.

Таблица 1. Структура и содержание балета «Медea» и одноименной оркестровой сюиты (сравнительный анализ)

Балет	Разделы		Оркестровая сюита
<i>Содержание</i>			<i>Содержание</i>
Первое появление всех персонажей.	I	I. Парод ³¹	Первое появление всех персонажей.
Соло Хора. Дуэт Ясона и Принцессы	II	II. Хор. Медea и Ясон	Соло Хора, который комментирует происходящий на сцене диалог между Медеей и Ясоном.
Попытка Медei вернуть Ясона, вмешательство Хора.	III		

²⁸ Состав оркестра: флейта и флейта пикколо, гобой и английский рожок, 2 кларнета in B, 2 фагота, 2 валторны in F (в пассажах могут дублироваться еще одной парой), 2 трубы in C, 2 тромбона, литавры, арфа, цимбалы, малый барабан, том-том, басовый барабан, ксилофон, фортепиано и струнные.

²⁹ Один филардeль-фийский критик прямым текстом объявил Барбера эпигоном, написав, что это сочинение очень походит на собрание обрывков из произведений Стравинского и позднего Шостаковича [18, р. 269].

³⁰ Особую близость барберовской «Медei» с ранними партитурами Стравинского отмечает А. Е. Кром [19, с. 6].

³¹ В греческой трагедии так может называться не только вступительная песнь хора, но и первая, предшествующая ей песенная сцена между актерами.

Показ образа Принцессы.	IV	III. Юная	Подробный показ Принцессы и Ясона: танец Принцессы переходит в танец Ясона.
Переход через небольшой дуэт к сольному танцу Ясона.	V	Принцесса. Ясон	
Очередное соло наблюдателя, его предчувствие угрозы.	VI	IV. Хор	Очередное соло наблюдателя, переход к следующему разделу.
Медея преподносит сопернице отравленный венец. Принцесса в агонии убегает, Ясон покидает сцену вслед за ней. Танец мести Медеи.	VII	V. Медея	Медея танцует в предвкушении мести.
Медея преподносит Ясону плоды своей мести. Ясон погибает, обнимая мертвое тело невесты.	VIII	VI. Песнь агонии	Предчувствие угрозы. Медея убивает Принцессу и своих детей.
Преображение Медеи и ее вознесение к богам.	IX	VII. Исход	Трубные фанфары провозглашают о том, что месть свершилась. Темы персонажей постепенно сливаются вместе. Мало-помалу музыка стихает: Медея и Ясон удаляются в легендарное прошлое.

Некоторые критики, например Джон Мартин, сомневались, что балет «Медея» когда-либо войдет в число шедевров Грэм [15]. И, тем не менее, для хореографа эта работа стала одной из любимых. Балет по-прежнему находится в репертуаре «Graham Dance Company»³²: не изменились ни хореография, ни костюмы, ни декорации, ни типаж исполнительского состава³³. В США этот балет давно получил статус классики, собственно, как и орке-

³² Балет «Медея» ставился Джоном Батлером (1975) — одним из учеников М. Грэм, а также главным балетмейстером Эстонского балетного театра Май Э. Мурдмаа (1967). «Медея» стала первым и единственным балетом Барбера, исполненным в одной из национальных республик СССР [8, p. 302].

³³ Обычно Медею и Хор всегда исполняют довольно высокие, визуально крепкие танцовщицы грэмовского типажа; Ясона — высокие, гераклоподобные белокожие танцовщики, а Принцессу — миниатюрные азиатки.

стровая сюита³⁴.

В 1953 году Барбер вновь переработал партитуру: укоротил ее на треть, добавил больше деревянных и ударных инструментов³⁵. В эту версию вошел материал из интродукции, сольных номеров всех персонажей и, конечно же, «гимн ушедшей эпохе модерна» — танец Медеи [19, с. 6]. В обновленном варианте (с цитатой из Еврипида в качестве литературной программы³⁶) сочинение было исполнено Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Дмитриса Митропулуса (1956). В настоящее время «Медитация и танец мести Медеи» признана одним из шедевров музыки XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Zeller J. Shapes of American ballet: teachers and training before Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2016. 216 p.
2. Balanchine G. Histoire de mes ballets. P.: Fayard, 1969. 321 p.
3. Harris A. Making ballet American: modernism before and beyond Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2017. 288 p.
4. Percival Jh. Modern dance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University

³⁴ В концертных программках симфонического оркестра этот опус, как и сам балет, часто появляется под двойным названием «Medea — Cave of the Heart»: New World Symphony (Miami Beach, FL, 2006), Sono Novo Chamber Ensemble (Toledo, OH, 2009), Northwestern University (Evanston, IL, 2009), Lake Placid Sinfonietta (Lake Placid, NY, 2009), Orchestre Philharmonique de Strasbourg (Strasbourg, France, 2009), Chamber Orchestra of Tokyo University of Music (2010), Inscape, Inc. (Adelphi, MD, 2010/2011), Ulster Orchestra (Ulster Hall, Belfast, N. Ireland, 2012) и др.

³⁵ Расширенный состав оркестра для этого сочинения включает: 3 флейты (включая пикколо), 3 гобоя (включая английский рожок), кларнет in Es, 2 кларнета in B (и A), басовый кларнет, 3 фагота (включая контрфагот), 4 валторны in F, 3 трубы in C, 3 тромбона, туба, литавры, треугольник, цимбалы, малый барабан, том-том, басовый барабан, там-там, кнут, ксилофон, арфа, фортепиано, струнные.

³⁶ Перевод эпиграфа выполнен автором настоящей статьи:

*Взгляни, глаза мои наполнены слезами:
О, дети, плачу я в предчувствии беды!
Ясон несправедлив ко мне. Хотя
Я верно была ему супругой,
Он в дом привел другую, вытеснил меня...
Сейчас во мне бушует ненависти шторм.
И я в три трупa обращаю своих врагов —
Отца, девчонку и супруга!
Вперед, Медea, дочь царя, потомок Бога солнца,
Вперед, пусть месть твоя свершится!*

- Press, 2001 [Electronic resource]. Accessed: 1 DVD-ROM.
5. *Roseman J. L.* Dance was her religion: the sacred choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham. Prescott, Ariz: Hohm Press, 2004. XXVIII. 201 p.
6. *Dobbels D.* Martha Graham. [Paris], Arles: Distribution Harmonia Mundi, B. Coutaz, 1990. 117 p.
7. *Brévignon P.* Samuel Barber: Un nostalgique entre deux mondes. P.: Hermann, 2011. 505 p.
8. *Heyman B. B.* Samuel Barber: The composer and his music. 2nd ed., rev. and exp. N. Y.: Oxford University Press, 2020. 630 p.
9. Preface to 'Medea' // Barber S. 'Medea — Cave of the Heart'. Original Ballet Version for Chamber Ensemble: Full Score. N. Y.: G. Schirmer, Inc., 1978. P. 6.
10. Second Annual Festival of Contemporary American Music: Dance and Orchestral Program. N. Y.: Alice M. Ditson Fond of Columbia University, 10-13 May 1946. 16 p.
11. *Hurok S.* Presents Martha Graham with Erick Hawkins, May O'Donnell, Pearl Lang, and Dance Company with Orchestra // Ziegfeld Theatre. N. Y. March 2, 1947 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153664/200153664.pdf> (accessed: 26.09.2020).
12. *Аверинцев С. С.* Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Электронное издание / Гл. ред. С. А. Токарев. М., 2008. 1147 с. (Советская энциклопедия, 1980) [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/details/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008/page/n1/mode/2up (дата обращения: 28.11.2020).
13. *De Mille A.* Martha: The life and work of Martha Graham. N. Y.: Random House, 1991. xviii. 509 p.
14. *Fuller D.* Columbia's Festival // Modern Music. Summer, 1946 [Electronic resource]. — URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153638/200153638.pdf> (accessed: 26.09.2020).
15. *Martin Jh.* Ballet by Graham in World Premiere // New York Times. May 11, 1946 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153626/200153626.pdf> (accessed: 26.09.2020).
16. *Sabin R.* Martha Graham Presents New York "Serpent Heart", with Score by Samuel Barber, at Columbia Festival // Dance Observer. June-July, 1946 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihls/service/graham.1/200153631/200153631.pdf> (accessed: 26.09.2020).
17. *Dickinson P.* Samuel Barber remembered: a centenary tribute: interview. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2010. xv, 196 p.
18. *Heyman B. B.* Reflections of Samuel Barber at Curtis and beyond. 3 p. [Electronic resource]. URL: http://www.curtis.edu/resources/uploads/embeds/file/Admissions/ProgramsOfStudy/SamuelBarber_OTs10.pdf (accessed: 15.05.2016).
19. *Кром А. Е.* Самюэль Барбер в диалоге с русской музыкальной культурой // Музыкаведение. 2016. № 10. С. 3-9.

REFERENCES

1. *Zeller J.* Shapes of American ballet: teachers and training before Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2016. 216 p.
2. *Balanchine G.* Histoire de mes ballets. P.: Fayard, 1969. 321 p.
3. *Harris A.* Making ballet American: modernism before and beyond Balanchine. N. Y.: Oxford University Press, 2017. 288 p.
4. *Percival Jh.* Modern dance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University Press, 2001 [Electronic resource]. Accessed: 1 DVD-ROM.
5. *Roseman J. L.* Dance was her religion: the sacred choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham. Prescott, Ariz: Hohm Press, 2004. XXVIII. 201 p.
6. *Dobbels D.* Martha Graham. [Paris], Arles: Distribution Harmonia Mundi, B. Coutaz, 1990. 117 p.
7. *Brévignon P.* Samuel Barber: Un nostalgique entre deux mondes. P.: Hermann, 2011. 505 p.
8. *Heyman B. B.* Samuel Barber: The composer and his music. 2nd ed., rev. and exp. N. Y.: Oxford University Press, 2020. 630 p.
9. Preface to 'Medea' // Barber S. 'Medea – Cave of the Heart'. Original Ballet Version for Chamber Ensemble: Full Score. N. Y.: G. Schirmer, Inc., 1978. P. 6.
10. Second Annual Festival of Contemporary American Music: Dance and Orchestral Program. N. Y.: Alice M. Ditson Fond of Columbia University, 10-13 May 1946. 16 p.
11. *Hurok S.* Presents Martha Graham with Erick Hawkins, May O'Donnell, Pearl Lang, and Dance Company with Orchestra // Ziegfeld Theatre. N. Y. March 2, 1947 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153664/200153664.pdf> (accessed: 26.09.2020).
12. *Averincev S. S.* Arxetipy` // Mify` narodov mira: E`nciklopediya. E`lektronnoe izdanie / Gl. red. S. A. Tokarev. M., 2008. 1147 s. (Sovetskaya e`nciklopediya, 1980) [E`lektronny`j resurs]. URL: https://archive.org/details/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008/page/n1/mode/2up (data obrashheniya: 28.11.2020).
13. *De Mille A.* Martha: The life and work of Martha Graham. N. Y.: Random House, 1991. xviii. 509 p.
14. *Fuller D.* Columbia's Festival // Modern Music. Summer, 1946 [Electronic resource]. — URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153638/200153638.pdf> (accessed: 26.09.2020).
15. *Martin Jh.* Ballet by Graham in World Premiere // New York Times. May 11, 1946 [Electronic resource]. URL: <https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153626/200153626.pdf> (accessed: 26.09.2020).
16. *Sabin R.* Martha Graham Presents New York "Serpent Heart", with Score by Samuel Barber, at Columbia Festival // Dance Observer. June-July, 1946 [Electronic resource]. URL:

<https://memory.loc.gov/natlib/ihas/service/graham.1/200153631/200153631.pdf>
(accessed: 26.09.2020).

17. *Dickinson P.* Samuel Barber remembered: a centenary tribute: interview. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2010. xv, 196 p.
18. *Heyman B. B.* Reflections of Samuel Barber at Curtis and beyond. 3 r. [Electronic resource]. URL: http://www.curtis.edu/resources/uploads/embeds/file/Admissions/ProgramsOfStudy/SamuelBarber_OTSI0.pdf (accessed: 15.05.2016).
19. *Krom A. E.* Samyue`l` Barber v dialoge s russkoj muzy`kal`noj kul`turoj// Muzy`kovedenie. 2016. № 10. S. 3-9.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кривцова А. С. — аспирант; casseto@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3606-5829
Spin-код: 9894-8390

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krivtsova A. S. — Postgraduate Student, casseto@mail.ru
ORCID: 0000-0003-3606-5829

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА: ПОИСК ОПОРЫ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена судьбе балетной критики в цифровую эпоху. В ситуации, когда слово, бывшее основой цивилизации, дискредитировало себя, переход от аграрной эры к индустриальной привел к ломке всей системы ценностей. Эпоха перемен подвергает многие незыблемые прежде каноны сомнению, а то и пересмотру. Автор статьи выделяет два рода литературы о балете: первый — балетная критика, где главенствует танец и ему всё подчинено, во втором — главным становится пишущий о балете, а танец является отправной точкой размышлений. Выводом из анализа становится то, что кардинальные проблемы балетоведения, с которыми сталкивается балетный критик, — это прежде всего понимание того, что такое танец и где его границы; как соотносятся в хореографическом искусстве танец и музыка; как сохранить классическое наследие.

Ключевые слова: балетная критика, цифровая эпоха, классический танец, балет, критик, В. М. Красовская, А. Л. Волынский.

BALLET CRITICISM: SUPPORT SEARCHING

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is devoted to the fate of ballet criticism in the digital age. In a situation where the word, which was the basis of civilization, discredited itself, the transition from the agrarian to the industrial era led to a breakdown of the entire value system. The era of changes has cast doubt on many of the previously unshakable canons, if not revision. The author of the article distinguishes two kinds of literature on ballet: the first is ballet criticism, where dance dominates and everything is subordinated to it, in the second, the main writer becomes the one who writes about ballet, and dance is the starting point of reflection. The conclusion from the analysis is that the cardinal problems of ballet studies that the ballet critic faces are, first of all, understanding what dance is and where its boundaries are; how dance and music relate in the art of choreography; how to preserve the classic heritage.

Keywords: ballet criticism, digital age, classical dance, ballet, critic, V. M. Krasovskaya, A. L. Volynsky.

Мы живем в эпоху перемен — существенных, кардинальных. Это чувствуют все. Смелчаки готовы признать, что наш виток цивилизации исчерпал себя. Может, это и есть конец света? Не в буквальном, а в аллегорическом смысле. Конец как начало нового, другого, отличного от того, с чем свыклись. А пока мы, очень может быть, этого нового не понимаем, не видим. И боимся.

На наших глазах постиндустриальная эра обернулась цифровой. Общение с техникой — телевизором, компьютером, телефоном — заслонило остальное. Изменился не только быт, но и основы нашего бытия. Человек стал другим. Похоже, возник разрыв поколений. Не востребовано многое из нажитого цивилизацией. Потребности духовные вытеснены гонкой за комфортом, бытовым удобством (западная модель мира). Искусство подлинное, не массовое — на обочине. Оно всё менее востребовано, уступает место развлечению.

Человеческие отношения поражены практицизмом, примитивной выгодой, банальной корыстью. Они из сопутствующего стали главным. Расшатаны жизненные устои: эмоциональные, нравственные и, шире, духовные. Вся культура, выросшая на приоритете слова, переживает жесточайший кризис.

Слово, основа цивилизации, дискредитировало себя. Переход от аграрной эры к индустриальной привел к ломке всей системы ценностей. Великая, может быть непонятая нами в полной мере мудрость: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», многозначная, широко толкуемая, представляет Слово в богатстве смыслов — как великое таинство, высший смысл, разумение бытия.

Но и в узком смысле слово, фундамент вербальной культуры, из носителя истины стало орудием обмана, средством одурачивания человечества. Это открыл, ослепив меня прозрением, театровед вселенских масштабов, один из основоположников отечественного театроведения и балетоведения, А. А. Гвоздев [1]. А ведь поиск истины для всех нас жизненно необходим как внутренний стержень, как высшая цель.

Так что же это — великая ломка, сшибка несовместимого, крах? Или муки рождения нового, неведанного, имеющего будущее?

Пугающая картина. Так ли это? И как соотносится эта воображаемая обреченность с реальностью? Не хочется такому впечатлению подчиниться. Время, уверен, всё расставит по своим местам.

Вернемся к вещам более простым, обыденным, но не менее важным: опустимся из высей мудрствования на землю. Эпоха перемен подвергает многие незыблемые прежде каноны сомнению, а то и пересмотру. Возникает необхо-

димось вернуться к основе основ, к понятиям фундаментальным.

Озабоченностью пронизано интереснейшее обсуждение проблем искусствоведения в Минске в 2012 году Там 28 мая в Белорусской государственной академии искусств состоялась встреча искусствоведов, критиков, педагогов; ее объявили как «Международный научно-методологический семинар» и озаглавили: «Искусствоведение как наука: Pro & Contra». Так же назывался основной доклад, сделанный Н. А. Агафоновой, научным сотрудником Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси. Собравшиеся были единомышленны, ссылались и на «ведущих ученых старшего поколения», убеждали — все «говорят о кризисе научной сферы изучения искусства». Докладчик цитировала авторитетнейшего М. С. Кагана, говорившего что «наука об искусстве пока вообще не возникла» [3].

Заинтересованность белорусов в судьбах искусствоведения мне близка. А вот с частью заявленного там не могу согласиться. Вот главное расхождение — трактовка, что такое критика. Докладчик предлагает различать догматическую критику, импрессионистскую и «новую». Не будем вдаваться в обсуждение предложенной классификации: важно другое — всю художественную критику Агафопова относит к журналистике. И тут же сама себе противоречит: признает догматическую критику и «новую» принадлежащими искусствоведению, значит, вовсе не журналистикой.

Убедительной мне представляется позиция прозорливого театроведа, художника по сути, главного редактора «Петербургского театрального журнала» Марины Дмитриевской [4]. В трактовке критики наши взгляды абсолютно совпадают. Это прежде всего ЛИТЕРАТУРА. Особый ее раздел. Предмет здесь — явление театрального искусства, материал — собственные, весьма субъективные впечатления от него, средство — емкое, напоенное энергетикой интересующего объекта слово.

Балетная критика на это сориентирована творчеством самых одаренных мастеров. Путь пройден трудный, длительный, мучительный, но он до сих пор до конца не осознан.

Путаница тут восторжествовала изначально. Она устойчиво поддерживается десятилетиями, освящена крупнейшими авторитетами. Вот нужный, полезный, очень ценный труд добросовестного историка О. Петрова. Простим исследователю лукавство: он не сообщил, что обработал не всю периодику интересующих его лет, а лишь доступную ему часть. Его двухтомник посвящен балетной критике в России от второй половины XVIII до конца XIX века [5; 6] (второй том — только Петербургу). Балетная критика, значит, уже тогда существовала? Обратитесь к текстам, приведенным Петровым к знаковым спектаклям: «Сильфиде», «Жизели», «Баядерке», «Лебединому озеру», «Спящей красавице», любым другим. Пересказано либретто, немного

о сценографии и костюмах, скупой обронены ничего не значащие слова, обычно, штампы о хореографии и исполнителях. Значит ли это, что любой текст о балете является балетной критикой?! Конечно, нет!

Никто не написал о балете лучше, чем А. С. Пушкин в «Евгении Онегине»:

*Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.*

А ведь балетным критиком Пушкина никто не считает! И не только потому, что высказывания о балете у него редки. Значит, чего-то в этих гениальных строчках нет. Чего? Анализа!

Балетная критика зиждется на трех китах:

– *особом внутреннем слухе* на танец, когда тот воспринимается не только эмоционально окрашенным пространственным перемещением с элементами гимнастики и акробатики, а как явление духовной жизни;

– *описании* самого танца, фиксирующем и его фактуру, и главное — образную суть;

– *анализе* структуры, элементов, существа.

В так называемой балетной критике начальной поры элементы описания могли присутствовать (и у Пушкина они есть), анализ — никогда. Эти тексты о балете — преддверие профессиональной балетной критики, подступы к ней, подготовка почвы для ее возникновения. Если уж непременно хочется называть по привычке критикой то, что ею не является, надо каждый раз оговаривать: речь идет о непрофессиональной, любительской, балетоманской критике — как бы критике. Странно, но такая фундаментальная и вроде бы безусловная мысль никак не может утвердиться. Написанное о балете распадается на две, принципиально разные части: наблюдение (этап просвещенных балетоманов) и исследование (профессиональная балетная критика).

Об особенностях высказываний о московском балете начала XX века убедительно рассказано в труде современного исследователя Н. А. Коршуновой [7]. Там мои размышления подтверждены молодым коллегой.

Чуть подробнее об этих весьма непростых вещах. Балет видят, полноценно воспринимают его как искусство далеко не все — избранные (как страшно

это произнести!). Но ведь так и с музыкой, и поэзией, и живописью, и другими искусствами. Звуки слышат все, а музыку — нет! Требуется какая-то специфическая одаренность, особый слух на данный художественный материал, и особый центр в нашем мозгу для этого уникального слуха. Если он есть, то его можно настраивать, совершенствовать, оттачивать. Так и происходит на протяжении жизни балетного критика: на основе его собственного опыта и опыта других, который он постигает в профессиональном общении.

Это я понял очень поздно, спустя десятилетия после начала профессиональной деятельности. Понял вдруг, в одночасье. Читаю любимого московского автора, очень талантливого, замечательного; его характеристики исполнителя: но ведь это ровно наоборот тому, что есть на самом деле! Значит, он просто реалий танца не видит!

Страшное открытие. А затем я обнаружил, что среди пишущих о балете, включая признанных авторитетов, не все воспринимают его как особое, самостоятельное, весьма специфическое искусство. Не у всех есть этот уникальный глаз. Родилась идея: есть особый род письма о балете, кроме балетной критики, — он имеет право на жизнь. Там не танец главное (независимо от намерений автора).

Вот А. Л. Волынский: философ от изобразительного искусства. Эрудит, жаждет проникнуть в тайны классического танца. И открывает в танце особый, потаенный смысл, сокрытый от взгляда суетного, обыденного. Занят поэтикой классического танца, поиском там высших тайн. И преуспел в этих мудрствованиях. Тут и растительная природа женского танца, и героический посыл мужского, и многое другое. Для него танец — удобный материал для фантазий: пишущий о танце существует на значительном удалении от предмета, не погружается в него, сохраняет восхищенную дистанцию дилетанта. Это дает известное преимущество: свободу субъективизму, не проникновению вглубь, а полету над материалом. Здесь царит интуиция. Увы, она нередко подводит, даже талантливых людей.

Таким образом, существует два рода литературы о балете. Первый: здесь главенствует танец, ему всё подчинено, он главный в дуэте «спектакль — критик». Это — балетная критика. Второй: главным становится пишущий о балете, а танец — отправная точка для его нередко очень изобретательных размышлений, даже фантазий. Эту литературу о балете я назвал для себя «фантазейной». Родоначальник ее — Волынский, талантливый продолжатель — Вадим Моисеевич Гаевский. Оба будоражат своей щедрой фантазией нашу, зовут о танце свободно размышлять. Наряду с поразительно тонкими и пронзительно точными вещами в их работах соседствует ошибочное, даже нелепое.

А вот в творчестве моего друга Александра Павловича Демидова, на опре-

деленном этапе ставшего законодателем мод в критике вообще (он с успехом писал и о драматическом театре, и даже о футболе, возглавлял, ни много ни мало, целое десятилетие отдел критики в журнале «Театр») уживаются рядом оба рода литературы о балете. Формально и он, и я — ученики великой Веры Михайловны Красовской (учились у нее в аспирантуре). Но Саша никогда не считал себя ее учеником: объявлял своим учителем Гаевского, у которого не учился вовсе. Сама манера письма этого мастера, масштабная, провокационная, смелая по полету фантазии, была ему очень близка и непременно восхищала. Парадоксально, но именно его кумир Гаевский стал одной из причин краха блистательной карьеры успешного коллеги. Но это — другая, отдельная тема.

Демидов в этом впечатляющем триумвирате рядом с Волынским и Гаевским занимает особое место и отличается от других точностью этого, специфически балетного, глаза, чуткостью к пластическому материалу, редкостью, обычно не изменяющей ему интуицией.

Взаимоотношения критика и отматриваемого материала чрезвычайно сложны и до сих пор вразумительно не осмыслены. Один и тот же пластический материал воспринимается разными критиками по-своему, всегда по-разному. Это зависит от опыта, образованности, вкуса, количества увиденного, эстетических предпочтений, настроения, наконец. Фольклорист тут сказал бы: надо найти инвариант. Искусствоведение этим пренебрегает.

Разные мнения разных критиков могут пересекаться и в чем-то совпадать, могут различаться кардинально и даже спорить. Главное не это. Суть в том, как соотносятся увиденное и пишущий.

Пишущий, естественно, в конечном тексте всегда присутствует. Созданный им текст вобрал в себя и впечатление от спектакля, и своеобразие того, кто это явление хореографического искусства воспринимал. Иными словами, продукт критической деятельности является памятником и самому явлению искусства, и автору, о том написавшему.

Автор при том может скромно оставаться в тени, довольствуясь полученным от увиденного наслаждением, или негодовать, обличать, умиляясь собственной смелости — особенно если речь идет о фигурах значительных (современные формы псевдо-критики, а на деле скандальной журналистики, — детище «желтой прессы»).

Но есть и другой вариант. Пишущий о танце — самодовлеюще значащая фигура; явно художественная натура, нередко с задатками творца, не только в данной области. В итоге — в статье, в конечном результате его деятельности — его самого может оказаться много, слишком много. Впечатления от искусства тогда отступают на второй план, а то и транспонируются в соответствии с волей и вкусом генеральной тут фигуры, критика.

Этот вид критики имеет право на существование. Более того, он дополняет привычную, ортодоксальную; расширяет ее границы, предлагает всматриваться в объект искусства снова и снова, проверяя себя, сверяя свои ощущения с теми, кто тут так вольно шалит. Просто надо эти два вида различать, не выдавать одно за другое. Критика второго рода очень активна. Еще бы!. Она дает автору самоутвердиться. Эта «фантазейная», по моему определению, критика обычно претендует на то, чтобы быть наукой. Вот тут-то и нужна осторожность!

Итак, критик должен в слове передать свое впечатление от танца и его образную суть. А возможно ли это? Ведь принято считать, что танец и музыка начинаются там, где кончаются возможности слова. Значит, задача невыполнима? Тут кардинальное противоречие, главный интерес профессии, ее проклятие и — да, да — счастье! Это делает критику творчеством, обрекает быть литературой.

Критик не только всматривается, но и вслушивается, порою подсознательно, в биение пульса художественного явления в поисках внутреннего ритма и даже интонации. Такое дано не всем, и даже счастливым удастся не часто. Но это — идеал.

Задача критика — увидеть в интересующем явлении существенное и особенное, то, что связывает с подобным и что от остального отличает; понять душу созданного хореографом и артистом, уловить главное и нюансы, а потом искать, как это передать в слове.

Рождается литературное произведение. Оно развивается по своим законам. Этот художественный мир вторичный. Он сопрягается с первичным, сценическим, передает особенности, существенные черты пластики и ее исполнения. Тут многое определяет точность в выборе сравнения, метафоры, ассоциации, аналога, емкого, несущего смысл прилагательного. Литература вступает в свои права. Слово делает невозможное: созданный его средствами художественный мир, его образность по-своему воплощает образность мира пластики, помогает проникнуть в его тайны.

Сложнейшая проблема — описать танец, дать о нем представление читателю, сохранить тем самым его для истории. Представление это будет авторским, у каждого критика свое. Проще, если произведение сюжетное: там есть от чего оттолкнуться. Программность сложности нагнетает. А если предметом анализа становится собственно танец, «чистый танец», тут возникает нагромождение проблем, нередко трудноразрешимых.

Нужно понять общее эмоциональное состояние этого фрагмента, и тут опора, конечно, прежде всего, — музыка. Закономерности взаимоотношения пластики и музыки, весьма непростые, мы рассмотрим отдельно. Но общее соответствие, несомненно, существует. Меняется ли это эмоциональное со-

стояние в пределах фрагмента или остается постоянным? Если меняется, то в каких пределах, и какие этапы его преобразования можно отметить? Надо понять, какими движенческими средствами это воплощено. И так далее.

К сожалению, следует признать, что общая методика описания танца до сих пор не выработана: каждый исследователь изобретает ее для себя заново; обычно ищет, в каждом конкретном случае сообразуясь с особенностями материала.

Наконец, важнейшая составляющая балетной критики — анализ. Он начинается сразу, с началом просмотра, и протекает подсознательно. Увиденное непрерывно соотносится со всем тем, что знакомо по предыдущему опыту (чем этот опыт богаче, тем обильней и внятней будут результаты этих подсознательных сопоставлений).

Следует понять, какое место выделенный объект занимает в сценическом действии; каково его предназначение, функции, образная суть. Анализ начнем с музыкального материала: эмоционального содержания, размера, темпа, динамики, инструментовки, того как они меняются по ходу номера. Обязательно обнаружить структуру! Это важнейшая, всегда весьма содержательная вещь. Надо понять, как и какие выразительные возможности танца помогают реализовать образ.

Мастерство здесь обычно совершенствуется (по крайней мере, в учебном процессе) при обращении к таким образцам как вариация, монолог, структурная форма классического танца: па-де-де, па-де-труа, па-де-катр (и т. д., по количеству участников); гран-па, па-д-аксьон.

Вариации, содержательность которых конкретна и осязаема, в классическом балете редки. Тем интереснее обратиться к одной из них, гениальной. Это вариация Одетты во второй картине «Лебединого озера» Л. Иванова (ее еще называют «белой вариацией»). Одна из труднейших в классическом репертуаре и, увы, едва ли не самая невыигрышная! Мало кому здесь удастся заслужить благодарные аплодисменты. И уж точно не для концертного исполнения!

Вариация элегическая, грустная; похожа на глубокое раздумье. Это характеристика героини, приоткрывающая ее внутренний мир. А там с появлением принца затеплилась искра надежды. И вот она разгорается.

Музыка вариации (6/8, ми мажор) двухчастна. Первая часть в спокойном, умеренном темпе (*Moderato assai*). Певучую тему ведут струнные. Во второй части темп значительно ускоряется (*Molto più mosso*), появляются утверждение и динамика, обогащается состав инструментов.

В танцевальном воплощении вариация трехчастна: первая, в музыке, часть делится пополам. Тематический материал, повторенный дважды, затем излагается обогащенным: в хореографии тут вводятся новые движения, идет разработка темы взлета.

Начало — не то вздохи, не то всхлипы. Сникшая фигура распрямляется, вся устремляется ввысь, а потом опадает, словно что-то гнетет и тянет к земле. Желание распрямиться, вздохнуть полной грудью становится основным. Тяга ввысь определенно намечена; пробивается желание взлететь (но оно не стало пока основным). Зато этот посыл поддерживается далее. Тяга вверх, в воздух, желание оторваться от земли чувствуются и в замираниях на пальцах в позе арабеска. Арабеск возникает размытым, в повороте. Мелькнул — и растворился. А затем вздохи-всхлипы настойчиво повторяются. Тема отрыва от земли утверждается (первая часть вариации).

Энергия жизни набирает силу. Рождается, наконец, взлет: прыжки, устремление в воздух. Их смягчает, уравнивает завершение фразы: таяние, растворение в плie. Арабеск тут возникает снова, утверждается содержательно: это знак полета. Повтор закрепляет новое качество как достигнутое — этап пробуждения от чар и заколдованности (вторая часть вариации).

Процесс высвобождения из небытия достигает апогея. Динамика растет; воплощена уже энергичными вращениями. Они оттенены биением рук-крыльев, зовущих в просторы и дали (третья часть вариации).

Финал — утверждающая точка. Тут — восклицание: героиня замирает в позе взмывающего ввысь арабеска на пальцах, фиксирует ее. Тема взлета прочерчена здесь убедительно, отчетливо, предельно музыкально. Прочсть эту вариацию верно — значит получить ключ к пониманию спектакля, прежде всего — к трактовке Л. Иванова.

Поражает глухота к смыслу этой вариации зарубежных исполнителей: фиксировать позу арабеска на пальцах трудно, они заменили ее удобной (распластываются на полу, как в начале адажио). Перечеркивают так тему взлета. Некоторые наши исполнители подобострастно перенимают ошибки зарубежных коллег.

«Лебединая картина», откровение «симфонического танца», отчетливо обретает психологическую глубину и связана тем с искусством XX века. В этом Л. Иванов опередил другого гения, М. Петипа, оставшегося все-таки в веке XIX.

«Белая вариация» — смысловая кульминация «лебединой картины». Танцы лебедей образуют структурную форму па-д-аксьон: здесь есть выход, адажио, вариации героини, а также «больших» и «маленьких лебедей», кода.

В Выходе происходит главное событие — встреча Одетты с Принцем. Именно она определяет тональность всей этой картины, решающей в драматургии шедевра. В Адажио начинается пробуждение героини, которое по ходу набирает силу. В финале его — полувопрос; нет окончательного ответа. Его дает «белая вариация» и окончательно закрепляет Кода.

Общая тональность картины лебедей — элегическая. Тут побеждает со-

зерцательность, утверждается мечта о свободе, ожидание любви, готовность к счастью. Так в хореографии лебедей и поддержано это сценографически, действием: наступает утро, восходит солнце. Одетта, поддерживаемая Принцем, возносится и парит над всеми. Выхода в трагедию тут нет.

Анализ вариации ведет к пониманию смысла «лебединой картины», которая, в свою очередь, определяет тональность всего спектакля. В итоге появляется возможность решить, наконец, каким должен быть финал спектакля: трагическим, как у Чайковского, или благополучным, ему вопреки. Сколько здесь сломано копий! Сколько выдающихся художников в споре участвовало! Об этом — в следующих статьях.

Кардинальные проблемы балетоведения, по моему разумению, с которыми балетный критик сталкивается и должен обрести там свою позицию, связаны с пониманием, что такое танец и где его границы; как соотносятся в хореографическом искусстве танец и музыка; как сохранить классическое наследие. Попробуем разобраться и в этом...

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов-Каминский А. А. А. Гвоздев и начало советского балетоведения // Временник Zubovskogo instituta. 2019. № 2. С. 91–98.
2. Каган М. С. Художественная критика и научное изучение искусства // Искусствознание и художественная критика: избранные статьи. СПб.: Петрополис, 2001. С. 105–129.
3. Дмитриевская М. О природе театральной критики // Петербургский театральный журнал. 2012. № 1 (67). С. 13.
4. Петров О. Русская балетная критика конца XVIII – первой половины XIX века. М.: Искусство, 1982. 320 с.
5. Петров О. Русская балетная критика второй половины XIX века. Петербург. Екатеринбург: Сфера, 1995. 416 с.
6. Балетоманы / Коршунова Н. А. Мысль о танце. Критика и московский балет начала XX века. СПб.: Реноме, 2019. С. 59–67.

REFERENCES

1. Sokolov-Kaminskij A. A. A. Gvozdev i nachalo sovetskogo baletovedeniya // Vremennik Zubovskogo instituta. 2019. № 2. S. 91–98.
2. Kagan M. S. Xudozhestvennaya kritika i nauchnoe izuchenie iskusstva // Iskustvoznaniye i xudozhestvennaya kritika: izbranny`e stat`i. SPb.: Petropolis, 2001. S. 105–129.
3. Dmitrevskaya M. O prirode teatral`noj kritiki // Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal.

2012. № 1 (67). S. 13.

4. *Petrov O.* Russkaya baletnaya kritika koncza XVIII – pervoj poloviny` XIX veka. M.: Iskusstvo, 1982. 320 s.
5. *Petrov O.* Russkaya baletnaya kritika vtoroj poloviny` XIX veka. Peterburg. Ekaterinburg: Sfera, 1995. 416 s.
6. Baletomany` / Korshunova N. A. My` sl` o tance. Kritika i moskovskij balet nachala XX veka. SPb.: Renome, 2019. S. 59–67.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sokolov-Kaminskiy A. A. — Cand. Sci. (Arts); sokolovkaminsky@gmail.com

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792

ТЕАТРАЛЬНЫЙ МОДЕРН В ПЕРВОЙ ПОСТАНОВКЕ АНТРЕПРИЗЫ ИДЫ РУБИНШТЕЙН «МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТОГО СЕБАСТЬЯНА»

*Тарасова Н. Н.*¹

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

Статья посвящена первому драматическому спектаклю антрепризы Иды Рубинштейн «Мученичество Святого Себастьяна». Автор рассматривает развитие идеи театрального модерна как основной эстетики антрепризы, выделяя основные его черты. Синтез искусств, к которому стремилась актриса на драматической сцене, был основан на пластическом решении всей постановки, где главный хореографический текст М. Фокина для роли И. Рубинштейн выступал связующим инструментом всех компонентов спектакля: текста, пения, декораций, танца.

Ключевые слова: Ида Рубинштейн, «Мученичество Святого Себастьяна», театральный модерн, Л. Бакст, К. Дебюсси, М. Фокин, А. Санин, эстетика модерна, синкретизм танца и пения.

THEATRICAL MODERN IN THE FIRST PRODUCTION OF IDA RUBINSTEIN'S ENTERPRISE. «THE MARTYRDOM OF SAINT SEBASTIAN»

*Tarasova N. N.*¹

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

The article is dedicated to the first dramatic play of Ida Rubinstein's theatrical enterprise «The martyrdom of Saint Sebastian». The theatrical art nouveau idea development is considered by the author as a main enterprise esthetics with highlighting the main features.

The synthesis of arts that the actress aspired to on the dramatic stage was based on the figurative idea of the entire production, where the main choreographic text of M. Fokine for the role of I. Rubinstein acted as a connecting tool for all the components of the performance: text, singing, scenery and dance.

Keywords: Ida Rubinstein, «The Martyrdom of Saint Sebastian», theatrical art nouveau, L. Bakst, K. Debussy, M. Fokine, A. Sanin, art nouveau aesthetics, syncretism of dance and singing.

В 1900-е годы, когда стиль модерн в архитектуре и живописи вступал в позднюю, завершающую стадию, театр только обратился к его принципам. Модерн в театр пришел на смену символизму, однако его элементы можно проследить и в символистских постановках (в композиционной организации пространства). Идея синтеза искусств в эстетике модерна получила развитие в антрепризе С. Дягилева, начиная с балета «Павильон Армиды» (1907), и оказала значительное влияние на драматический театр. Так, в 1911 году в Париже образовалась новая театральная антреприза во главе с И. Рубинштейн, главной задачей которой было создание синтетического действия. Ключевым отличием антрепризы И. Рубинштейн от дягилевской было то, что синтез искусств и установка на модерн были осуществлены на драматической сцене. Как отмечает исследователь: «...публике и критике на рубеже XIX и XX веков идея пластической организации серьезного драматического спектакля представлялась кощунственной: было твердо признано, что драма выше “зрелищности”, которая есть удел балетных и оперных постановок...» [1, с. 44]. Но, несмотря на критику, модерн постепенно проникал на театральную сцену: сначала — как визуализация идей символизма, оформившаяся в пластике и линиях; а затем он развернулся в полной мере, насколько это было возможно, учитывая специфику драматического театра.

На примере первого спектакля антрепризы «Мученичество Святого Себастьяна» автор статьи проследит развитие идеи И. Рубинштейн о синтетическом действии в эстетике модерна на драматической сцене, наивысшей точкой развития которой станет спектакль «Пизанелла, или Душистая смерть». В «Мученичестве Святого Себастьяна» были разработаны режиссерские принципы эстетики модерна, которые отразились во всех четырех спектаклях антрепризы, где пластика становилась нарративом и связывала все элементы спектакля.

Тема эстетики модерна в спектаклях И. Рубинштейн, на примере спектакля «Пизанелла, или Душистая смерть», была впервые изучена достаточно подробно В. И. Максимовым, а также Т. И. Бачелис и Б. Пикон-Валлен. Авторы описывают составляющие спектакля: пьесу, декорации, режиссерские реше-

ния, музыку, опираясь на рецензии и письма И. Рубинштейн к В. Мейерхольду.

Подробно освещен вопрос пластического решения роли И. Рубинштейн в спектаклях «Саломея» (1909) и «Пизанелла, или Душистая смерть» Н. Л. Дунаевой в научных статьях «Неосуществленная постановка “Саломеи” О. Уайльда на сцене Михайловского театра» [6] и «“Если вы придете, то я спокойна...” К истории сотрудничества И. Л. Рубинштейн и М. М. Фокина» [7].

В монографии Л. М. Кокоревой «Клод Дебюсси: Исследование» дается подробный анализ партитуры К. Дебюсси к постановке «Мученичество святого Себастьяна» [8], в которой выделяются два развернутых танцевальных номера.

Однако в перечисленных статьях рассматриваются лишь отдельные спектакли, причем в различных контекстах. Актуальной является задача проследить последовательность художественной эволюции эстетики модерна в спектаклях И. Рубинштейн, найти связь между спектаклями, определить культурный и исторический контекст антрепризы в целом. Также важно понять общую художественную направленность, общие эстетические принципы, которые исповедовала И. Рубинштейн. Эстетика спектаклей неоднородна, однако доминирующее место модерна очевидно.

Первым спектаклем, воплощающим театральный модерн, стала мистерия Г. Д' Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна» (1911). Воплотить сценически пьесу И. Рубинштейн поручила режиссеру А. Санину, который поставил для антрепризы 1911–1913 годов три спектакля. Музыка для постановки написал К. Дебюсси. Крупное симфоническое произведение для хора, солистов и оркестра композитор разрабатывал частями в короткие сроки (с февраля по май 1911 года) [9, с. 174], так как получал текст мистерии отрывками с указаниями Г. Д' Аннунцио. Сценическое оформление было заказано Л. Баксту, которому также высылался список пожеланий от поэта. Но художник не во всем соглашался с ним и придерживался своей линии: «...с Д' Аннунцио отношения немного натянулись, ибо я ему всё время перечу и не соглашаюсь ни на какие итальянские эффекты» [10, с. 172], — писал художник жене. Хореографию для спектакля сочинил М. Фокин. Премьера «Мученичества Святого Себастьяна» состоялась 22 мая 1911 года в театре «Шатле».

И. Рубинштейн как заказчица и как главная исполнительница формирует определенную концепцию своей антрепризы — синтез всех компонентов спектакля. Драматическое действие должно сопровождаться пением и пластикой. Еще одной из важных черт антрепризы станет масштабность постановок: к примеру, в «Мученичестве Святого Себастьяна» было задействовано более двухсот человек (актеры, статисты, хор, оркестр).

Себастьян — один из самых известных святых в католичестве. В Средние

века его почитали как мученика, достойно принявшего смерть и не предавшего веры в Христа. В сочинении «Золотая легенда», написанном в XIII веке монахом-доминиканцем, архиепископом Генуи Иаковом Ворагинским (Jasorda Varazze) описывается история тринадцатилетнего юноши, служившего в римском легионе и тайно исповедовавшего христианство. По легенде, император узнал об этом и приказал расстрелять юношу из лука, но Себастьян остался жив. После всего пережитого лучник стал обличать власть императора в преступлениях против христиан. Тогда Диоклетиан снова приказал казнить Себастьяна, и его забили палками до смерти.

Скудные сведения о Себастьяне, запечатленные в кратких рассказах жизнеописания, повлияли на иконографию святого: большая часть художников изображали только момент его казни. Г. Д' Аннунцио удалось превратить небольшой фрагмент жизни святого в средневековую мистерию в пяти действиях, наполненную мистицизмом, чувственностью, эстетизмом; создать красочную и опоэтизированную обыденность императорского двора.

Г. Д' Аннунцио написал произведение, отвечающее принципам эстетики модерна в литературе. Автор использовал повторы. Так, например, в картине «Рая» имя мученика повторяется несколько раз, создавая, по сути, некий словесный орнамент, связывающий все части поэмы и задающий общую ритмообразующую канву звучания.

Фабула пьесы напоминает местами то античный миф с его хтоническими божествами, то Житие святого. Творчество поэта тесно связано с античной тематикой и в «Мученичестве Святого Себастьяна» Г. Д' Аннунцио продолжает эту линию: «Аннунцио упоминаются бог древних греков Адонис, дева Эригона, божества древнеримской мифологии (хранители очага Лары, Прозерпина) и, наконец, сам Христос» [11, с. 198]. Соединение разных сюжетов, развернувшихся в пяти действиях, сам поэт называл пятью витражами [11, с. 198], которые визуально, как отмечает французский рецензент, воплотила И. Рубинштейн. Танцовщица напоминала «оживший витраж, создавая ясный образ, полный неподвижных воспоминаний, безмолвный, полупрозрачный и одухотворенный» [12].

Действие в пьесе разворачивается во времена распада Римской империи и гонений на первых христиан. Главными героями становятся лучник Себастьян и римский император Диоклетиан. Обретя новую веру, юноша подвергается испытаниям со стороны императора, который требует доказательств новой веры. Себастьян являет два чуда: танец на раскаленных угольках, превратившихся затем в лилии, и излечение страждущей. Но несмотря на это суд жрецов приговаривает лучника к смертной казни. Тело Себастьяна привязывают к лавровому дереву, в него пускают стрелы, после чего «душа Себастьяна вслед за его собственной стрелой возносится в небо» [13, с. 35].

Создание сценографии для этого спектакля было для Л. Бакста интересной работой, так как художник ранее не делал декорации на тему распада Римской империи. Он мечтал создать на сцене не монументальные сооружения с их роскошными, вычурными убранствами, характеризующими кризис и падение Римской империи, а совершенно новые декорации. Л. Бакст в оформлении шел именно от жанра произведения; отсюда — сценография в позднеготическом стиле. Е. Беспалова отмечает, что художник смешивает «элементы западного и восточного искусства» [13, с. 35]. Так, пейзаж к IV акту ближе по эстетике и колориту к изображениям природы Древней Руси. Аркады I акта напоминают римские галереи, а дворец императора Диоклетиана со сводчатым потолком, характерным для средневековой архитектуры, с коридором из витых колонн, во II акте напоминает убранство собора Святого Петра с его алтарными колоннами.

Средневековую «линию» художник продолжает и в одеждах охраны Диоклетиана: сине-красные накидки с капюшонами. И. Рубинштейн, облаченная в латы, напоминала Орлеанскую деву. Но даже в таком мужественном костюме актриса выглядела сентиментально, чувственно. Одежды музыкантов Л. Бакст стилизовал под античные тоги с избытком орнамента. Пестрота, узорчатость в костюмах художника добавляли цвета в словесные витражи Г. Д'Аннунцио.

Л. Бакст умело соединил в оформлении спектакля Запад и Восток, а также черты Античности и Средневековья. Однако такое свободное интерпретирование темы вызвало как одобрение со стороны публики и рецензентов, так и нарекания. Но средневековая стилизация вполне оправдана. Легенда о лучнике Себастьяне относится к раннему Средневековью, а чуть позже складывается художественный образ мученика. И, как отмечалось ранее, Л. Бакст шел от жанра пьесы — жанра, родившегося в Средние века. И здесь становится очевидной тонкая игра художника с прошлым.

Такое же сочетание можно проследить и в музыке. Для создания оратории «композитор широко применяет одноголосное пение в духе литургического средневекового хора католической церкви или гимнические формы пения, напоминающие хор античной трагедии» [8, с. 444], — отмечает Л. Кокорева. Композитор создал произведение в едином стиле, гармонично соединив средневековые и античные музыкальные формы.

Работая над музыкальной тканью постановки, К. Дебюсси вдохновлялся красочностью слова пьесы. В письмах композитор воспевал писательский талант Г. Д'Аннунцио: «...во что бы вы хотели, чтобы я превратился, оказавшись лицом к лицу с потоком красоты, исходящим из двух присланных вами одновременно пакетов» [9, с. 174]. Ритм и размер строки были для композитора формообразующими элементами: «Мне бесконечно нравится размер

в хоре Серафимов» [9, с. 177]. Именно в построении строки и ее звучании композитор видел определенную музыкальную драматургию. В интервью перед премьерой К. Дебюсси рассказал о работе над партитурой: «...в ней [партитуре. — Н. Т.] я практически, если можно так сказать, осуществил свою теорию театральной музыки; музыки, которая не может неопределенным жужжанием, почти всегда сопровождающим стихи или прозу, а должна составить с текстом одно неразрывное целое» [14, с. 195]. К. Дебюсси считал, что музыку необходимо писать «только для мест, которые... достойны быть омузыкаленными» [14, с. 191–192]. Из слов композитора становится понятно, что не всё театральное действие сопровождалось музыкой, как, например, в опере; не всё заключалось в слове, как в драме. Танцу и хорам была отведена значительная роль в постановке. Таким образом, становится понятно, что единая концепция с установкой на модерн, заложенная актрисой, определяла форму текста (написанного Г. Д' Аннунцио специально для нее), в котором были определены основные эпохи для стилизации. А его ритмика послужила конструктом для музыкальной драматургии.

Полного описания хореографии М. Фокина для И. Рубинштейн в роли Себастьяна найти не удалось. В партитуре указаны два номера для сольного танца, и, как отмечает музыковед Л. Кокорина, «оба танца — очень масштабные, с вокальными разделами» [8, с. 440].

Танец на горящих угольках Себастьяна является кульминацией первой части музыкального произведения (II акт спектакля). Номер состоял из двух разделов. Первая часть была быстрой, что, как отмечает исследователь, нехарактерно для балетной музыки [8, с. 448]. Но, что еще было нехарактерно для балета того времени, так это развернутый танцевальный номер, включающий в себя вокальные фрагменты. Так, первый раздел танца разбивался пением гимна Близнецов: «...во славу Господа на том же пульсирующем оркестровом фоне танца» [8, с. 449]. На фоне барельефных групп лучников, серафимов И. Рубинштейн исполняла первый быстрый раздел танца. Вторая часть танца на горящих угольках была в среднем темпе и заканчивалась хором Серафимов.

Такой прием — танец с пением — для истории театра был не нов. Но первыми к синкретизму пения и танца вернулись создатели спектакля «Мученичество Святого Себастьяна», а позже это «откликнется» в балетах на музыку Ф. Пуленка, М. Равеля и других. Прием неразрывности пластики и музыки — заслуга композитора. В одном из писем он пишет Г. Д' Аннунцио: «...невозможно исполнить пожелание г-жи Рубинштейн, то есть отделить танцевальные куски от остальной музыки, чтобы она могла поставить свои движения! Всё это тесно связано с тем, что уже было сказано или будет произнесено в дальнейшем» [9, с. 178]. К. Дебюсси мыслил развитие музыкальной драма-

тургии как сквозное действие.

В части первой («Двор лилий») танец являлся самым развернутым номером действия со вставками дуэта и хора, предваряемый пантомимой и декламацией Себастьяна. Один из критиков писал, что хрипловатый голос И. Рубинштейн придавал сцене очарование: «...темная комната становится нефом, где ее голос [И. Рубинштейн. — Н. Т.] поднимался, чистый и немного носовой, как сопрано» [12]. Так мальчик превращался в юношу, объявляя императору о своем чуде, полагал критик [12].

В журнале «Комедия иллюстре» («Comoedia illustre») к критической статье был сделан рисунок, изображающий танец И. Рубинштейн [15, р. 565]. На рисунке видны па, отведенные руки в бок, характерные кисти, корпус наклонен вперед под прямым углом. Позировка эта напоминает танец девушек из «Половецких плясок». Возможно, балетмейстер цитировал свои прошлые находки, но ритм танца на раскаленных угольках был гораздо быстрее. Рецензент газеты «Комедия» описал этот танец так: «Внезапно, под резкую музыку, ее тело [И. Рубинштейн. — Н. Т.] словно надламывается, сгибается под позорной ношей и задыхается; ...ее лицо преисполнено усталостью ...выпрямляется, евангелическая пантомима преображает ее, и она задает вопросы ангелу», и далее: «...как она двигается: ее уверенный проход, изгибы ее бедер и острые локти ...голые пальцы точно сворачиваются от божественных страданий, и вот она падает на колени, опьяненная мучениями» [12]. Из сказанного следует, что первая часть состояла из порывистых, быстрых вихреобразных движений, контур которых создавал угловатые узоры, а вторая часть была медленной, близкой к пантомимической, то есть акцент делался на позе и жесте. Хореография И. Рубинштейн связывала текст, музыку, пение, пластические выстроенные группы в единую «ожившую картину», задавая тон повествования и определяя главные темы спектакля.

Вторая часть музыкального произведения («Магическая комната») состояла из трех номеров: прелюдии, соло Девы Эригоны, «Небесного голоса». Возможно, А. Санин решил это действие чередованием пантомимы с вокальными номерами. В этом действии Себастьян пытается проникнуть внутрь языческого храма, чтобы разрушить идолов и провозгласить новое царство. Он являет свое второе чудо — излечение больной, завернутой в плащаницу со знаками Христа. Двери магической комнаты распахиваются, и перед толпой язычников и Себастьяном предстают три коленопреклоненные Богоматери, у одной из них на руках младенец. Пластический текст в этой мизансцене М. Фокин выстроил для Себастьяна И. Рубинштейн, скорее всего, на простых, но изящных профильных позировках, жестах. Лейтмотив поз для этой сцены балетмейстер мог вычленил из первого чуда (танец на раскаленных угольках) и использовать в сцене исцеления.

Третья часть музыкального произведения — «Совет ложных богов» — самая развернутая. Она состояла из семи номеров. Четвертым номером шел аллегорический танец Себастьяна. Исследователь Л. Кокорева полагает, что это была пантомима, «в которой Святой изображает страсти Христо-вы» [8, с. 454]. Но, скорее всего, одну часть большого оркестрового номера М. Фокин решил жестом и позой, в которой И. Рубинштейн более удачно представляла перед зрителем, декламируя текст героя, а другую часть — танцем в медленном темпе. Так, в журнале «Комедия иллюстре» есть еще один рисунок [15, р. 566], с помощью которого художник зафиксировал момент движения актрисы: одна рука впереди, вторая — отведена назад, полусогнутые ноги, корпус наклонен вперед. Автор рисунка достаточно точно уловил характерные черты пластики И. Рубинштейн: графичность линий, изгиб спины, угловатость, легкие па на всей стопе, выразительные кисти. Безусловно, рисунок не точно передает движения, но всё же их фиксация говорит о том, что в номере был танец, а не только пантомима.

Аллегорический танец так же, как и танец на раскаленных углях, разбивается хором (Хор женщин Библоса). То есть снова использовался прием синкретизма танца и пения. Музыка танцевальных номеров стилизована под античную традицию, поэтому хореография в них могла быть ближе к дункановской. А. Дункан оказала большое влияние на творчество М. Фокина. Ее идея заключалась в свободе, естественности движения. И. Рубинштейн, хотя и брала уроки танца у хореографа, не была профессиональной танцовщицей. Но М. Фокин ставил танцевальный номер, отталкиваясь не от балетных данных актрисы, а от природной пластики И. Рубинштейн (графичность, излом линий, угловатость), сценического решения партии героя (легкость, текучесть), а также от актерской харизмы танцовщицы. Рецензент писал: «Надо сказать, что для воплощения этой роли избрали уникальную и чувственную актрису. Искусство Иды Рубинштейн — это творение. Она воплотила мистическую душу лучника. Каждый ее жест — подарок» [16, р. 533–534]. Балетмейстер находил для решения пластического образа И. Рубинштейн простые движения рук в стороны с задействованием корпуса в профиль и легкие па, которые, безусловно, смотрелись эффектно.

В четвертой части («Раненый лавр») Себастьяна привязывают к стволу лаврового дерева, и лучники из его легиона расстреливают юношу. Этой музыкальной части соответствует третий акт постановки. А. Санин разбивает массу на группы и линейно расставляет их на планшете сцены: в центре — носилки, символизирующие лавровое дерево; на них распят Себастьян И. Рубинштейн. Тело лучника крепилось большим количеством веревок с кольцами, в которые, по-видимому, втыкались стрелы. На снимке в журнале «Комедия...» запечатлен момент мизансцены, когда император сам втыкает

стрелу в Себастьяна. Завершал эту сцену хор, оплакивающий Себастьяна. Во время звучания хора женщины снимали тело мученика с дерева и медленно уносили для погребения. Эта часть является кульминацией спектакля. Интересно, что А. Санин достаточно просто решил мизансцену, в манере натурализма, а не модерна. Масса совершенно не создает глубины и рельефности, она словно существует параллельно с Себастьяном и императором.

Пятая часть музыкального произведения («Рай») — апофеоз действия. Душу Себастьяна встречают четыре хора: Ангелов, Мучеников (мужской), Непорочных дев (женский), Апостолов (мужской). Некоторые исследователи отмечали, что, работая с И. Рубинштейн, художник увлекался «блестящим» эффектом, так как средства антрепризы позволяли разные излишества, которые не были так свободно доступны в дягилевской труппе. К. Дебюсси не без иронии просил А. Капле уговорить художника использовать меньше вычурных эффектов, особенно в картине «Рай»: «Я бы хотел, чтобы вы могли убедить Леона Бакста в том, что Рай — место общеизвестное для того, чтобы быть “ослепительным”» [17, с. 178]. Л. Бакст с помощью разных, в том числе и «ослепительных», средств пытался найти и создать атмосферу того невидимого мира. Художник мыслил и воплощал в сценографии принципы театрального модерна, где тонкий потусторонний мир (картина «Рая») становился более реалистичным и конкретным. Эта некоторая гиперболизация, натуралистичность отдельных деталей декораций Л. Бакста будет проследиваться и в следующих постановках И. Рубинштейн 1911–1913 годов.

Первый спектакль антрепризы большого успеха не имел. Одни исследователи объясняют это тем, что архиепископ Парижа наложил запрет на посещение спектакля для праведных католиков. Но не это было главной причиной.

Другие исследователи предполагают, что причина была в разногласии между творцами спектакля. Это хорошо видно по письмам К. Дебюсси к Г. Астрюку: «Я уже просил о том, чтобы при вознесении души святого Себастьяна на сцену позаботились вернуть семь серафимов в позах ангелов-музыкантов. ...Я вовсе не претендую на то, что это гениальная находка, но она дает возможность оживить фон, всё еще пока бесстрастно-неподвижный... Ведь речь-то в конце концов идет о Рае! Нельзя же выйти из положения, опустив задник с написанными на нем лучами, к тому же и не светящимися» [9, с. 180]. Композитор иногда, едко иронизируя, высказывал свое мнение о сценографических решениях Л. Бакста.

Также существует мнение, что А. Санину не хватало режиссерской твердости. Работа шла медленно, напряженно, многое было не доработано. Л. Бакст жаловался Г. Астрюку на то, что его работа стоит: «...единственное обстоятельство, которое задерживает мою работу — режиссер» [10, с. 173–174], и далее: «...я вам клянусь, со мной такое первый раз в жизни! Я сегодня за-

нимаюсь уже третьим актом, а он [А. Санин. — Н. Т.] мне не дает указания даже ко второму!» [10, с. 173]. Сохранившиеся письма отчасти подтверждают разобщенность создателей спектакля.

Разногласия были и в понимании образа главного героя. Г. Д' Аннунцио героизировал Себастьяна, воспевал идеи мученичества. А Л. Баксту и К. Дебюсси мученичество виделось как мужество, стойкость. Но различное осмысление пьесы и героя не мешало созданию единой концепции спектакля. Возможно, именно А. Санин сумел соединить некоторую экзальтированность поэта с почти религиозным трепетом композитора, утонченным вкусом художника, и уравновесить амбиции Л. Бакста, К. Дебюсси, М. Фокина и И. Рубинштейн с помощью выстроенной им «религиозно-театральной» формы спектакля [18, с. 87]. Ему удалось связать воедино хореографию, музыку, текст, декорации.

Стоит предположить, что спектакль, в котором объединены драма, балет, опера, оратория, был новым типом постановки для того времени. Идеи театрального модерна частично использовали многие режиссеры, но именно в антрепризе И. Рубинштейн эта театральная концепция была раскрыта полностью с использованием целого спектра принципов. Как известно, новое не всегда получает мгновенный отклик.

Премьера состоялась. Из рецензий парижских критиков видно, что спектакль был хорошо принят. Позже, в 1922 году постановка «Мученичества Святого Себастьяна» будет возобновлена на сцене Гранд Опера, но уже в новом оформлении Л. Бакста.

Таким образом, И. Рубинштейн была одной из первых, кто возрождал на театральной сцене жанр мистерии. Позже то же самое сделал С. Дягилев в постановке «Литургия». Мистерию Г. Д' Аннунцио А. Санин поставил не как реконструкцию забытого жанра (опыт такой работы у режиссера был в Старинном театре Н. Евреинова), а как синтетический спектакль с использованием приемов старого театра, где единство хореографии, музыки, драмы, сценографии создает цельное живописное панно. Именно в «Мученичестве Святого Себастьяна» используется принцип синкретизма танца и пения, который, как отмечалось выше, нашел отклик в последующих постановках других антреприз. Принцип синкретизма можно проследить в декорациях Л. Бакста и тексте Г. Д' Аннунцио. То, что многие рецензенты называли бакстовским эклектизмом, было характерно для эстетики модерна (соединение разнородных начал, сцепка текста и визуального ряда). О. Медведкова писала: «...в полном соответствии с синкретическим духом пьесы декорации к спектаклю были выполнены Бакстом отнюдь не по археологическому принципу, не в историческом стиле..., а в стиле обобщенном» [19, с. 363]. Сочетание Античности и Средневековья в декорациях без их объединения создавали

некую визуальную слитность, отвечающую концепции спектакля, заданную И. Рубинштейн и воплощенную А. Саниным.

И. Рубинштейн при создании своей антрепризы 1911–1913 годов определяла концепцию спектаклей с установкой на модерн. Будучи актрисой режиссерского театра, она сама определяла опорные точки роли, то есть давала конкретные задачи режиссеру, хореографу, художнику; и даже две пьесы — «Мученичество Святого Себастьяна» и «Пизанелла, или Душистая смерть» — были созданы с опорой на ее данные. Спектакль антрепризы был решен в эстетике модерна разными инструментами. Орнаментальность, динамичность линий в массовых сценах постановки были главными инструментами, определяющими не только пространство, но и образ героя, его поведение в выстроенном «живописном панно». Пластика являлась формообразующей основой постановок и задавалась пространственным решением декорационных конструкций и костюмов.

Ритмообразующая основа спектакля была выстроена по музыкальным законам, а визуальное решение учитывало законы изобразительного искусства. Соединение искусства Востока и Запада, звучащее в декорациях Л. Бакста, и создающее единое целое из полярностей, по сути, воплощало ключевую идею данного направления — космополитизм. Анахронизм театрално-декорационного оформления лежал в основе стилизации эпох прошлого. Насыщенность, контрастность цветового решения декораций задавали атмосферу и визуальную целостность концепции постановки.

Антреприза И. Рубинштейн 1911–1913 годов стала одним из ярких событий в театральном процессе рубежа XIX–XX веков. Отдельные черты театрального модерна можно найти в зарубежных постановках, однако синтез искусств в драматических спектаклях раскрылся в полном объеме только в антрепризе И. Рубинштейн. Неразрывность, равнозначность всех элементов спектакля актриса сумела объединить в драматическом спектакле пластикой.

Опираясь на критические статьи французских рецензентов, письма Л. Бакста, К. Дебюсси, удалось восстановить сценический образ спектакля. Общее эстетическое решение постановки «Мученичество Святого Себастьяна» А. Санин выстроил через стилизацию Античности и Средневековья, заложенную в пьесе Г. Д' Аннунцио. Синтез декорационного оформления Л. Бакста и музыки К. Дебюсси создавал визуальное единство пространства, в которое органично вписывались два танца, поставленные М. Фокиным для И. Рубинштейн. Продуманная музыкальная драматургия К. Дебюсси, мыслимая как сквозное действие, в соединении с хореографией М. Фокина давала неразрывность музыкального, поэтического текста и пластики. Танец на раскаленных угольках и аллегорический танец были поставлены со вставками

хорового пения. Это решение позволило использовать, спустя долгие годы забвения, принцип синкретизма танца и пения. Этот прием, но в другой форме позже будет применен в балетах дягилевской антрепризы «Золотой петушок», «Свадебка».

Первый спектакль антрепризы И. Рубинштейн 1911–1913 годов важен для осуществления театрального модерна на драматической сцене. Поиски инструментов для осуществления синтеза искусств: синкретизм пластики и пения, живописность массовых сцен, существование актеров на сцене по музыкальным законам и органичное вписывание в их в конструкцию бакстовских декорационных решений, замена многословности точным жестом и позировкой, система занавесов и т. д., заложенных в первой постановке антрепризы, раскроется полностью в последней постановке «Пизанелла, или душистая смерть», ставшей апофеозом эстетики модерна на драматической сцене. В. Мейерхольд воплотил идею актрисы о синтетическом театре, доработав найденные решения первой постановки, создал единое и нечленимое «ожившее полотно».

ЛИТЕРАТУРА

1. Смирин А. Мольер — Мейерхольд — модерн // Театр. 1993. № 5. С. 44–53.
2. Максимов В. И. Становление театрального модерна во Франции // Записки Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки. СПб.: Гиперион, 1997. Вып. 1. С. 13–24.
3. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учеб. пос. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 304 с.
4. Бачелис Т. Линия модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. № 5. С. 62–77.
5. Пикон-Вален Б., Эффклидиса А. Мейерхольд ставит «Пизанеллу» Габриеле Д'Аннунцио // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 3. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004. С. 471–494.
6. Дунаева Н. Л. Неосуществленная постановка «Саломеи» О. Уайльда на сцене Михайловского театра // Записки Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. СПб.: Гиперион, 1999. Вып. 2. С. 51–68.
7. Дунаева Н. Л. «Если вы придете, то я спокойна...». К истории сотрудничества И. Л. Рубинштейн и М. М. Фокина // Записки Санкт-Петербургской Театральной библиотеки. СПб.: Гиперион, 2006. Вып. 6/7. С. 29–35.
8. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси: Исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
9. Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
10. Бакст Л. Моя душа открыта. В 2-х кн. М.: Искусство – XXI век, 2012. Кн. 2. 360 с.
11. Томашина В. П. Мистерия «Мученичество святого Себастьяна»

- Аннунцио – Дебюсси. О создании и создателях // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 12 (26): в 3-х ч. Ч II. С. 197–199.
12. Cocteau J. Madame Ida Rubinstein dans «Saint Sébastien» // Comoedia. 1911. № 1340. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7653837z/f1.item.zoom> (дата обращения: 28.04.2020).
 13. Беспалова Е. Р. Бакст в Париже. М.: БуксМАрт, 2016. 255 с.
 14. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М.–Л.: Музыка, 1964. 279 с.
 15. Gauthier-Villas H. La Musique du «Martyre de Saint-Sébastien» // Comoedia illustre. 1911. № 18. p. 565–566.
 16. Roger-Marx C. «Le Martyre de saint Sébastien» // Comoedia Illustre. 1911. № 17. P. 532–538.
 17. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство, 1975. 232 с.
 18. Мутья Н. Н. Леон Бакст. СПб.: Инфо-да, 2006. 127 с.
 19. Медведкова О. Лев Бакст, портрет художника в образе еврея. Опыт интеллектуальной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 384 с.

REFERENCES

1. Smirina A. Mol`er — Mejerxol`d — modern // Teatr. 1993. № 5. S. 44–53.
2. Maksimov V. I. Stanovlenie teatral`nogo moderna vo Francii // Zapiski Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj Teatral`noj biblioteki. SPb.: Giperion, 1997. Vy`p. 1. S. 13–24.
3. Maksimov V. I. Modernistskie koncepcii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy` v teatre XX veka: Ucheb. pos. SPb.: SPbGATI, 2014. 304 s.
4. Bachelis T. Liniya moderna i «Pizanella» Mejerxol`da // Teatr. 1993. № 5. S. 62–77.
5. Pikon-Valen B., E`ffklidisa A. Mejerxol`d stavit «Pizanellu» Gabriele D`Annuncio // Mnemozina: Dokumenty` i fakty` iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vy`p. 3. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2004. S. 471–494.
6. Dunaeva N. L. Neosushhestvlenная postanovka «Salomei» O. Uajl`da na scene Mixajlovskogo teatra // Zapiski Sankt-Peterburgskoj Teatral`noj biblioteki. SPb.: Giperion, 1999. Vy`p. 2. S. 51–68.
7. Dunaeva N. L. «Esli vy` pridete, to ya spokojna...». K istorii sotrudnichestva I. L. Rubinshtejn i M. M. Fokina // Zapiski Sankt-Peterburgskoj Teatral`noj biblioteki. SPb.: Giperion, 2006. Vy`p. 6/7. S. 29–35.
8. Kokoreva L. M. Klod Debyussi: Issledovanie. M.: Muzy`ka, 2010. 496 s.
9. Debyussi K. Izbranny`e pis`ma. L.: Muzy`ka, 1986. 286 s.
10. Bakst L. Moya dusha otkry`ta. V 2-x kn. M.: Iskustvo – XXI vek, 2012. Kn. 2. 360 s.
11. Tomaxina V. P. Misteriya «Muchenichestvosvyatogo Sebast`yana» Annuncio – Debyussi. O sozdanii i sozdatel'yx // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki,

- kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki. 2012. № 12 (26): v 3-x ch. Ch II. S. 197–199.
12. *Cocteau J.* Madame Ida Rubinstein dans «Saint Sébastien» // *Comoedia*. 1911. № 1340. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7653837z/f1.item.zoom> (data obrashheniya: 28.04.2020).
 13. *Bespalova E. R.* Bakst v Parizhe. M.: BuksMArt, 2016. 255 s.
 14. *Debyussi K.* Stat`i. Recenzii. Besedy`. M.–L.: Muzy`ka, 1964. 279 s.
 15. *Gauthier-Villas H.* La Musique du «Martyre de Saint-Sébastien» // *Comoedia illustre*. 1911. № 18. p. 565–566.
 16. *Roger-Marx S.* «Le Martyre de saint Sébastien» // *Comoedia Illustre*. 1911. № 17. R. 532–538.
 17. *Pruzhan I. N.* Lev Samojlovich Bakst. L.: Iskusstvo, 1975. 232 s.
 18. Mut`ya N. N. Leon Bakst. SPb.: Info-da, 2006. 127 s.
 19. *Medvedkova O.* Lev Bakst, portret xudozhnika v obraze evreya. Opy`t intellektual`noj biografii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 384 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тарасова Н. Н. — магистрант; tarasovanatawa@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tarasova N. N. — Undergraduate Student; tarasovanatawa@mail.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 793.3

МЕТОД ПОЭТАПНОЙ КОМПОЗИЦИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Никитин В. Ю.*¹

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

В статье рассматриваются вопросы практической работы над хореографическим произведением студентов, будущих хореографов и анализируются этапы этой работы. Особое внимание автор уделяет вопросам композиции хореографического текста. Предлагается авторская методика преподавания по дисциплине «Композиция и постановка танца».

Ключевые слова: хореографическое образование, этапы постановочной работы хореографа, композиция, современный танец.

METHOD OF STEP-BY-STEP COMPOSITION OF A CHOREOGRAPHIC WORK

*Nikitin V. Yu.*¹

¹ Moscow State Institute of Culture, 7, Bibliotchnaya St., Khimki, 141406, Moscow region, Russian Federation.

The article discusses the issues of practical work on a choreographic work of students and future choreographers and analyzes the stages of this work. The author pays special attention to the composition of the choreographic text, and offers the author's teaching methodology for the discipline «Composition and staging of dance».

Keywords: choreography and staging phases of the work of the choreographer, composition, contemporary dance.

Как проходит процесс создания хореографического произведения? Что служит толчком для этого? Как возникает замысел? Какое соотношение вдохновения и ремесла? Как обучить этому, и возможно ли научить? Эти вопросы волнуют не только педагогов, но и искусствоведов, и психологов. Обращаем внимание на то, что предложенный в статье метод направлен на развитие только композиционных навыков студентов, будущих хореографов, на расширение их хореографической лексики, на избавление от шаблонных движений. Проблемы раскрытия в движении хореографической образности, музыкального содержания и драматургии в силу сложности данных вопросов остаются в данной статье вне поля исследования.

Вопросам балетмейстерского мастерства и описанию процесса сочинения хореографических произведений посвящено несколько трудов известных балетмейстеров, которые не только описывали этот процесс, но и предлагали методику обучения профессии балетмейстера как педагогическую модель. Важное место в плеяде этих балетмейстеров принадлежит Р. В. Захарову. В его трудах [1; 2; 3] предлагается модель обучения, которая почти полвека действует в системе хореографического образования в России.

Необходимо также упомянуть книгу Ф. В. Лопухова «Хореографические откровенности» [4] — в ней излагается много практических методов постановочной работы, которыми должен владеть каждый профессиональный балетмейстер. Длительная работа в должности заведующего кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории и подготовка целой плеяды известных балетмейстеров наглядно продемонстрировали эффективность его педагогических принципов.

Достаточно актуальным в свое время был и учебник И. В. Смирнова [5]. Он основывался на принципах системы Р. В. Захарова, транспонированных для балетмейстеров народного танца. Практически это все источники, которые в той или иной степени затрагивают вопросы создания хореографического произведения, но только в двух направлениях танцевального искусства — классическом балете и народно-сценическом танце.

Вопросам исследования инструментов сочинения хореографического текста, развития и организации творческого процесса хореографа в современном танце посвящены несколько изданных на русском языке трудов таких известных хореографов, как Дорис Хамфри [6], Мерс Каннингем [7], Марта Грэм [8], а также эти вопросы рассматриваются в книге известного критика постмодернистского танца Салли Бейнс [9].

Анализируя процесс создания хореографического произведения, независимо от формы (трехминутный номер или трехактный балет), можно совершенно четко выделить два этапа творческого процесса: замысел и воплощение. На этапе замысла у хореографа возникает некое метафизическое видение

будущего произведения, и он под впечатлением от какого-либо стимула пытается в своем воображении создать идеальную модель будущего произведения. Стимулы, являющиеся толчком, провокаторами творческого процесса, можно условно разделить на пять типов:

- идейные (впечатления от литературных, театральных, кинопроизведений, философские мысли, события повседневной жизни, взаимоотношения людей и т. д.);

- слуховые (музыка, человеческий голос, шумы, звуки природы и т. д.);

- визуальные (картины, скульптуры, природные явления и т. д.);

- кинетические (рождающиеся из самого движения, его формы. Наиболее ярко эти стимулы проявляются в т. н. абстрактном танце);

- тактильные стимулы (перевод тактильных ощущений в движение).

Как правило, на замысел одновременно влияют несколько стимулов, и невозможно сказать, что является «спусковым крючком» этого процесса. На этапе замысла хореограф в большей степени применяет свои режиссерские способности, то есть в своем воображении он создает форму будущего произведения, определяет состав исполнителей, выстраивает взаимоотношения и драматургию, возможно, придумывает сюжет, подбирает музыкальный материал, создавая некий воображаемый «каркас» будущей постановки. Многие профессиональные хореографы обладают важнейшей способностью для этой профессии: видят внутренним зрением движения, танец.

Второй этап работы хореографа — воплощение — делится на несколько стадий. На первой хореограф импровизирует либо индивидуально, либо сразу с исполнителями; пытается найти адекватный замыслу движенческий текст, лексику. Именно на этом этапе на первое место выходят композиционные способности хореографа: ему нужно не просто сочинить движения, но и придать им зафиксированную форму, через движение выразить свою идею, передать с помощью движения определенное состояние.

На второй стадии этапа воплощения хореограф начинает работать с исполнителями. Студенты-хореографы этот период вульгарно называют «разводками». На этом этапе хореографу необходимо не только показать движения исполнителям, но и объединить их в единое целое, выстроить рисунок танца, построить взаимоотношения персонажей, определить кульминационные точки, соединить движение с аккомпанементом (если он существует).

На третьей стадии постановочной работы вновь на первое место выходят режиссерские способности. Хореограф должен совместно со сценографом, художником по свету, художником по костюмам, дирижером, создать сценический образ хореографического произведения (только в том случае, если постановка происходит в балетном театре). И, по мнению автора статьи, этот этап не менее важен, чем этап создания лексики, поскольку именно

от способов презентации хореографического произведения зависит восприятие зрителей. В качестве примера можно вспомнить эксперименты Триши Браун, которая отправляла своих исполнителей на крыши домов, ходить по стенам, делала свои перформансы на природе. Эксперименты хореографов-постмодернистов в способах презентации своих произведений разрушили традиционную театральную форму показа спектакля и привели к новым художественным открытиям. Очень часто, особенно в современном танце, хореограф выступает одновременно и в роли сценографа, и художника по свету и костюмам. «Создание внешней выразительности» — так условно можно назвать эту стадию этапа воплощения.

И, наконец, последняя стадия — сценические репетиции и премьеры. На этом этапе хореограф выступает уже в большей степени как организатор творческого процесса. Однако, как правило, именно на этой стадии (хотя иногда и гораздо раньше, на стадии «разводок») осуществляется работа над образом (если он существует). Хореографический образ имеет сложную структуру и зависит не только от лексики, но и во многом от актерских способностей исполнителя и режиссерских способностей хореографа. Поэтому можно сказать, что работа над образом, в той или иной степени, идет на протяжении всего постановочного процесса.

Автором статьи предлагается описание методики работы над хореографическим произведением на первой и второй стадиях постановочной работы на этапе воплощения, когда постановщик выступает именно в роли хореографа, то есть использует в своей работе приемы композиции, поиска и соединения движений в определенной последовательности. Данная авторская методика апробировалась на студентах кафедры современной хореографии хореографического факультета Московского государственного института культуры на протяжении 10 лет. Автор статьи не претендует на роль первооткрывателя. Многие предлагаемые приемы достаточно подробно описаны в учебной литературе. Однако с уверенностью можно сказать, что предлагаемая схема работы над хореографической постановкой позволяет перевести творческие поиски из области вдохновения и озарения в плоскость практического ремесла.

Автор в описываемой методике использует LMA (Laban Movement Analysis), систему анализа движений, разработанную великим немецким хореографом и исследователем движения Рудольфом фон Лабаном, основателем немецкого экспрессивного танца Ausdruckstanz. Автор статьи ни в коей мере не пытается даже в конспективной форме излагать принципы системы Лабана, ибо это невозможно. Хотя попытки такого рода делаются в статьях [10]. Теоретическое наследие этого революционера в области исследования движения и танца настолько объемно, что требует отдельного анализа. Но его

система в настоящий момент является единственной эффективной в обучении будущих хореографов, поскольку она наиболее разработана с точки зрения анализа движенческого языка.

Итак, что же такое композиция в хореографии? Само определение «хореографическая композиция» трактуется исследователями и педагогами по-разному. По мнению Р. В. Захарова, «...композиция танца состоит из ряда компонентов. В нее входят: драматургия (содержание), музыка, текст (движения, позы, жестикуляция, мимика), рисунок (перемещение танцующих по сценической площадке), всевозможные ракурсы. Все это подчинено задаче выразить мысль и эмоциональное состояние героев в их сценическом поведении. Композиция составляется из ряда частей — танцевальных комбинаций» [2, с. 83].

Другое мнение: «композиция — сочинение, составление, соединение, связь. В рамках этих четырех смысловых прочтений хореографическая композиция — это сочинение хореографа, составление им единого целого из различных танцевально-пластических элементов, соединение, связь (т. е. соотношение) отдельных частей (компонентов), образующее единое целое» [11].

А. П. Кирьянкова, С. Е. Комович в своей статье утверждают, что в современной хореографии композиция — это «система средств и приемов выражения, художественный язык, лексический материал, связь с музыкой, хореографический образ. Хореографическая композиция представляет собой практику выбора и размещения отдельных компонентов танцевального языка в связанное произведение искусства на сцене. Композиция в хореографии представляет собой способ генерации, определения и развития танцевальной лексики, которая будет использоваться для любой данной части постановочного процесса посредством идей, моментов, изображений, предметов, включенных в постановочный процесс» [12, с. 3].

Автором статьи термин «композиция» трактуется не как принцип художественного мышления хореографа, который подразумевает выстраивание связи между формой и содержанием, а как система практических приемов работы с лексическим материалом, аккомпанементом и способами презентации, которые могут быть и не связаны с генерированием идей, а, скорее, имеют отношение к профессиональному ремеслу.

В хореографическую композицию, по мнению автора статьи, включаются следующие элементы:

– форма произведения (этюд, соло, хореографическая картина, вариация, сюита, па-де-де, па-де-труа, па-де-катр, миниатюра, одноактный балет, мно-

гоактный балет, хореографическая композиция, дивертисмент)¹;

- драматургия (сюжет, фабула, образы);
- аккомпанемент (музыка, шумы, звуки);
- лексика (жесты, позы, мимика, передвижение);
- расположение в пространстве (рисунки, уровни, ракурсы, директории передвижения);
- динамика (ритмическая и временная составляющие).

Перед тем как перейти к описанию этапов работы над композицией, хотелось бы заметить, что временной промежуток выполнения заданий у всех студентов различен и зависит от их способностей. Поэтому педагог должен индивидуально подходить к каждому студенту и соответственно оценивать результаты. Необходимо отметить, что последовательность этапов может меняться (возможно, толчком для создания лексики послужит какой-либо кинетический стимул), то есть автор не настаивает именно на изложенной далее последовательности.

1-й этап. Жесты различными частями тела (открытые, закрытые, центральные, периферийные, быстрые, медленные, сильные, слабые) и позы различной формы («игла», «тетраэдр», «овал», «спираль»), в различных плоскостях («стола», «стены», «колеса»). Равновесные, стабильные и лабильные (падающие) позы. Задача этого этапа — сочинить отдельные па и логично соединить их в единую комбинацию.

2-й этап. В предыдущую комбинацию добавить различные способы передвижения: шаги, бег, прыжки, вращения и нетрадиционные способы (на коленях, перекаты по полу, кувырки, стойки на руках, возможно использование падений и трюков).

В соединении отдельных движений, найденных на первом и втором этапах, может помочь «метод случайности», предложенный М. Канингемом. Безусловно, на этом этапе очень важно интуитивное чувство хореографической логики, которое относится к профессиональным хореографическим способностям, но, обозначая каждое движение соответствующим номером и случайно (например, с помощью игрового кубика) выбирая последователь-

¹ Как правило, форма произведения определяет длительность, количество исполнителей, последовательность исполнения частей, и иногда — содержание или идею хореографа. Обычно форма будущего произведения определяется хореографом на этапе замысла. В классическом танце все формы кодифицированы, в современной хореографии зачастую форма неопределенная и создается в процессе постановочной работы. Автор статьи оставляет «за кадром» вопрос о взаимовлиянии формы и содержания. Это сложная тема, особенно в современной хореографии, поскольку каким бы идеальным замысел не был по форме, в практической реализации он всё равно изменится, поскольку во время постановочной работы содержание хореографического текста и взаимоотношения исполнителей могут кардинально изменить задуманную хореографом форму.

ности, хореограф может найти наиболее удачные сочетания движений.

3-й этап. Передвижение по вертикали. Добавление в комбинацию движений на различных уровнях. При этом возможны различные варианты:

а) исполнить всю комбинацию на одном, затем на другом, уровнях;
б) использовать отдельные элементы в повторе (например, позу исполнить на уровне стоя, затем повторить ее на уровне стоя на колене);

в) любую форму передвижения изменить по уровню (например, сначала исполнить шаги на полупальцах, затем — на согнутых коленях). С каждым этапом исходная комбинация должна увеличиваться по количеству лексических единиц.

На этом этапе можно использовать еще два элемента лексики: поддержки и падения. Как правило, использование поддержек зависит от формы произведения и гендерного состава. Если это дуэт, исполняемый мужчиной и женщиной, то количество и форма поддержек (воздушные, акробатические, партерные) могут быть достаточно насыщенными. Если же это женский дивертисментный танец, то количество поддержек минимально. Падения в танце обычно используются как начальная точка для нетрадиционных способов передвижения либо как финальная точка хореографической фразы. Изучение различных приемов исполнения падений требует отдельной работы педагога.

4-й этап. Изменение темпа, скорости исполнения движений (быстро — медленно, ускоряя — замедляя) *и длительности фиксации поз.* Возможно использование контраст: часть комбинации, или отдельное движение, исполнить медленно, затем быстро. Возможно использование приема повтора: одно или несколько движений повторить с постепенным ускорением или замедлением.

5-й этап. Ритмические рисунки. На этом этапе важным моментом является использование аккомпанемента. Если это музыка, которая имеет собственный ритм, то созданная комбинация может различными способами с ней сочетаться (например, движение исполняется только на сильную долю такта, или ритмический рисунок музыкального произведения точно соответствует движениям). Вариантов соединения музыкального и движенческого материала большое количество, об этом подробно писал Ф. Лопухов [4].

Блестящим примером работы хореографа с музыкой является творчество Дж. Баланчина. Возможно исполнение хореографического текста без музыкального аккомпанемента, в этом случае хореограф сам сочиняет определенные ритмические фигуры и пытается исполнить комбинацию в соответствии с ними.

6-й этап. Динамика. Сильные и слабые движения. Акценты. Предыдущую комбинацию исполнить с акцентированными движениями в определенных местах. Возможно использование контрастных сочетаний: медленно — сильно, медленно — слабо, быстро — сильно, быстро — слабо. На этом этапе ко-

личество лексических единиц не увеличивается, хореограф работает только с окраской движения.

7-й этап. Директории передвижения и ракурсы. На этом этапе хореограф уже начинает репетировать с исполнителями. Первоначально изучается комбинация, которая создана на предыдущих этапах индивидуально, затем начинается работа по организации расположения исполнителей в пространстве. Термин «рисунки» достаточно популярен в учебной литературе по хореографии, однако, по мнению автора, сам термин говорит о статике, то есть о зафиксированном взаиморасположении исполнителей. И поскольку танец — это все-таки динамическое искусство, то, даже располагаясь в одном рисунке, исполнители могут менять ракурсы. А директории передвижения от одного рисунка к другому могут быть различными: из круга можно перейти в квадрат, в две шеренги, в одну линию, распределиться по парам — вариантов может быть много. Процесс перехода из одного рисунка в другой может быть различен и по направлениям, и по длительности.

Основные виды рисунков: симметричные, асимметричные, геометрические, разноуровневые, динамические («шэн», «ракушка», «цветок», «волна»). В современной хореографии достаточно часто используются комбинации движений и передвижения в партере. Данный этап работы хореографа происходит с группой исполнителей. Построение рисунков для нечетного количества исполнителей гораздо сложнее, чем для четного. Большую помощь на этом этапе может оказать так называемый «Куб Лабана» — упрощенная модель кинесферы, в которой возможно выстроить все направления передвижения в пространстве.

На этом же этапе хореограф может использовать прием «статических скульптур», то есть зафиксированное взаиморасположение исполнителей. Наглядным примером изысканной работы с расположением исполнителей в пространстве является творчество Т. Маландена.

8-й этап. Приемы презентации хореографического текста для группы. Если на предыдущих этапах хореограф сочинял лексику, хореографический текст и располагал исполнителей в пространстве, то на данном этапе главным вопросом становится не лексика (материал), а то, в какой форме или последовательности она исполняется. Как наиболее зрелищно представить (презентовать) хореографический текст? Для этого существует целый ряд композиционных приемов. Многие приемы достаточно часто используются хореографами и описаны в учебной литературе. Однако часто один и тот же прием в различных источниках называется по-разному, поэтому автор взял на себя смелость в скобках дать некоторые дублирующие названия.

Все приемы композиции делятся на две большие группы: унисонные и полифонические приемы.

Унисонные приемы:

1. Повторы:

- имитация, повтор движения или небольшой комбинации в неизменном порядке. Как правило, первый исполнитель (или группа) во время повтора находятся в статичной позе или исполняют передвижение;
- обратный повтор (реверс), повтор комбинации в обратном порядке, от последнего движения к первому;
- зеркальный повтор, повтор с другой ноги или в другую сторону;
- повтор со сменой направления²;
- повтор за счет увеличения количества исполнителей³;
- прием «эхо»⁴;
- прием «резюме»⁵;
- повтор с акцентированным движением⁶;
- прием «замирание»⁷;
- прием «точка-точка» (переключка)⁸.

2. Унисон:

- одновременный унисон⁹;
- одновременный дополняющий унисон, при котором одна часть группы исполняет базовую хореографическую фразу, а другая — с дополнительными

² Данный вид повтора используется, когда в комбинации присутствует передвижение. Одни исполнитель (группа) исполняет комбинацию с продвижением вперед, другой назад или по диагонали.

³ Комбинация исполняется несколько раз, исполнители могут вступать на любое движение. Как правило, используется в начале постановки для заполнения сцены.

⁴ Повторяется часть комбинации в новом движенческом контексте (иногда используется термин «лейттема»).

⁵ Часть движений из первой комбинации, часть из второй, третьей повторяются в новом сочетании друг с другом.

⁶ Комбинация повторяется вторым исполнителем (или группой) с одним или несколькими акцентированными движениями.

⁷ Комбинация повторяется несколько раз. С каждым повтором количество движений сокращается. Как правило, она используется в финале номера или акта.

⁸ Движение исполняется в унисон на определенном временном отрезке, в остальное время группа (или исполнитель) сохраняют статичное положение. Временные отрезки у каждого исполнителя (группы) разные. Например, первый вступает на первую долю первого такта, второй — на вторую долю второго такта и т. д.

⁹ Это когда вся группа исполняет хореографический текст синхронно и в одинаковом рисунке. Хореографическая фраза может усиливаться прибавлением исполнителей.

движениями¹⁰;

- одновременный контрастный унисон¹¹;
- одновременный второстепенный и на переднем плане унисон (остинатный бас). (Означает, что одна часть группы или солист исполняют ведущую роль, в то время как группа (кордебалет) — исполняет роль фона, который поддерживает и оттеняет главную группу (солиста). Второстепенный хореографический текст может состоять из одного или нескольких движений, взятых из мотива солиста, в то время как главная группа (солист) исполняет весь мотив. Возможны временные изменения: фоновая группа исполняет движения медленно, в то время как главная группа (солист) — быстро).

3. Канон. Построение приемом канона означает, что несколько исполнителей, повторяющих одинаковую движенческую фразу, вступают с некоторым опозданием по времени. Эта задержка может быть разной:

- последовательный канон¹²;
- последовательный дополняющий канон (в классической хореографии — «вопрос – ответ», а в народной — «перепляс»);
- последовательный контрастный канон¹³;
- последовательный второстепенный, или на переднем плане, канон (подголоски)¹⁴.

4. Вариативные приемы композиции: вариации исполняются за счет

¹⁰ Дополнительные движения вставляются в общий ритмический рисунок между основными долями такта, как правило, на «и».

¹¹ Группа исполняет базовую комбинацию, но у некоторых исполнителей (или части группы) есть одно или несколько контрастных движений. Может применяться для того, чтобы выразить какой-либо конфликт внутри группы.

¹² Группы или солисты выполняют одинаковую движенческую фразу с некоторой задержкой во времени. Как правило, каждое вступление следующего исполнителя происходит через равное количество долей (через 2, 4, 8 счетов). Однако возможно изменение временного интервала, например, одна группа вступает через 4 счета, а вторая — через 8. Возможно использование нечетных размеров.

¹³ Группы (или несколько солистов) исполняют одинаковую движенческую фразу по очереди, но есть одно (или несколько) контрастное движение, отличающее одну группу (солиста) от другой. В качестве контрастного движения возможно использование не только новых движений, но и приема «зеркало», смены направления, реверса в уже существующей комбинации.

¹⁴ Суть этого приема в том, что хореограф использует движение на заднем плане как фон. Движения при использовании такого приема разделяются на аккомпанирующие и солирующие. Например, солист исполняет мотив, а кордебалет повторяет одно и то же движение или несколько движений из этого мотива. Здесь возможно использование приемов «эхо», «резюме», «обзор», «точка-точка». То есть движенческая фраза на заднем плане исполняется с остановками, ритмическими задержками, в то время как на переднем плане основная группа или солист исполняет всю фразу целиком.

изменения:

- самого движения (изменение формы),
- пространства,
- временных характеристик (темпа, ритма, пауз, фазирования)¹⁵.

Полифонические приемы

В музыке это одновременное звучание нескольких тем (голосов). Принцип пластического многоголосия предполагает одновременное исполнение самостоятельных пластических мотивов разными группами исполнителей:

- секвенция («волна»)¹⁶;
- прием подголосочной полифонии, при котором одновременно с основной комбинацией (лейттемой), исполняемой одной группой (или солистом), другая группа (или кордебалет) исполняют подголоски, то есть более простые, аккомпанирующие комбинации¹⁷;
- прием гомофонного развития — соединения партий солистов и кордебалета на одну музыкальную тему (мелодию);
- «увеличение-уменьшение» («сужение-расширение»)¹⁸;
- ракохотное развитие¹⁹;
- fuga — одновременное исполнение двух различных мотивов двумя солистами или двумя группами в соответствии с музыкальными темами;
- форма сонатного аллегро²⁰.

Необходимо отметить, что в современной хореографии полифонические приемы встречаются достаточно часто (вспомним творчество Каннингема), однако использовать хореографу эти приемы нужно достаточно осторожно. Одновременное исполнение различного хореографического текста несколькими группами исполнителей должно объединяться либо одним движением,

¹⁵ То есть исполнение мотива по фазам с остановками.

¹⁶ Используется для коротких хореографических фраз и движений (на долю такта). Это последовательный, друг за другом, повтор без пауз множеством исполнителей (групп) коротких хореографических фраз и движений (на 1/16, 1/8, 1/4).

¹⁷ Отличается от последовательного второстепенного канона тем, что движения не заимствуются из мотива солиста или группы, которая исполняет свой мотив.

¹⁸ Исполнение комбинации у каждой группы ускоряется или замедляется по длительности.

¹⁹ Одинаковая движенческая фраза исполняется тремя и более исполнителями (группами) по очереди, но каждый исполнитель может начать комбинацию с любой части или в обратном порядке.

²⁰ Самая сложная хореографическая форма, когда существуют три темы: главная, второстепенная и связующая, которые накладываются друг на друга.

которое присутствует у всех групп исполнителей, либо единым ритмическим рисунком, либо единым центром передвижения. Длительное использование полифонии приводит очень часто к наложению хореографического текста, и зритель просто не в состоянии уследить за одновременным исполнением разного лексического материала.

9-й этап. Работа с музыкальным материалом. Этот этап существует только в том случае, если хореограф использует музыку в качестве аккомпанемента. Этот этап несколько отличается от четвертого и пятого, поскольку, помимо темпа и ритма, хореограф должен проанализировать музыкальный материал с точки зрения фактуры (гомофонное или полифоническое произведение), структуры (количество частей, мелодия и аккомпанемент, музыкальные темы), динамических оттенков; инструментовки и т. д.²¹.

10-й этап. Образ, драматургия, актерская выразительность. В традиционном балетном театре вопрос создания образа достаточно разработан. Современный танец, особенно постмодернистский, отказывается от создания хореографического образа (вспомним знаменитый «Нет-Манифест» И. Райнер). Поэтому решать, будет ли образ в произведении и какой, — прерогатива хореографа. В предлагаемой авторской модели постановочная работа целиком и полностью связана только с композицией и презентацией лексического материала. Иногда в процессе работы над лексикой образ рождается спонтанно, и тогда хореограф может как-то развить его.

Можно использовать вышеописанный алгоритм и для хореографического анализа, где начальная комбинация создается хореографом под влиянием какого-либо стимула с помощью импровизации, спонтанно. Затем, следуя описанным этапам, хореограф начинает улучшать и варьировать исходный материал. В любом случае главная задача, которую ставит автор в данной статье, — дать некую модель, алгоритм работы над хореографическим произведением в аспекте поиска и сочетания лексических единиц.

В статье рассматривается исключительно индивидуальный метод педагогической работы с будущими хореографами. Возможно, этот метод будет полезен педагогам, которые преподают дисциплины «Искусство балетмейстера» или «Композиция и постановка танца». Но экспериментальная работа по внедрению этой методики показала хорошие результаты. Студенты стали более осознанно выполнять задания, и творческие проекты поднялись на более высокий художественный уровень.

²¹ Способы работы хореографа с музыкальным материалом достаточно подробно изложены в учебных пособиях, программах и других научных изданиях Г. А. Безуглой [12], Л. В. Сизовой, [13] Ю. Б. Абдокова [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Р. В. Искусство балетмейстера. М.: Искусство, 1954. 432 с.
2. Захаров Р. В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 83 с.
3. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 352 с.
4. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 215 с.
5. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера М: Просвещение, 1986. 196 с.
6. Хамфри Д. Искусство сочинять танец. Эмансипация Спящей красавицы. М.: ООО «Арт Гид», 2019. 192 с.
7. Каннингем М. Гладкий потому что неровный... М.: ООО «Арт ГИД», 2019. 240 с.
8. Грэм М. Память крови. Автобиография. М.: ООО «Арт ГИД», 2017. 240 с.
9. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. М.: ООО «Арт ГИД», 2018. 312 с.
10. Усачёв Ю. Ю., Бугаев А. В. Специфика техники Рудольфа Лабана в современном танце // Санкт-Петербургский образовательный вестник. СПб. № 1 (29). 2019. С. 82–85.
11. Хореографическая композиция [Электронный ресурс]. URL: <https://vikidalka.ru/1-149069.html> (дата обращения: 02.08.2020).
12. Кирьянкова А. П., Комович С. Е. Особенности выразительных средств и композиционных приемов в современной хореографии. The scientific heritage. No 46. 2020. С. 3. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vyrazitelnyh-sredstv-i-kompozitsionnyh-priemov-v-sovremennoy-horeografii/viewer> (дата обращения: 02.08.2020).
13. Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки. СПб. Издательство политехнического университета, 2009. 174 с.
14. Сизова Л. В. Анализ танцевальной и балетной музыки. Программа. М.: ГИТИС, 2002. 31 с.
15. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве: взгляд композитора. М.: ГИТИС, 2009. 270 с.

REFERENCES

1. Zaxarov R. V. Iskusstvo baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1954. 432 s.
2. Zaxarov R. V. Sochinenie tancza: Stranicy pedagogicheskogo opy`ta. M.: Iskuststvo, 1983. 83 s.
3. Zaxarov R. V. Zapiski baletmejstera. M.: Iskusstvo, 1976. 352 s.
4. Lopuxov F. V. Xoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskusstvo, 1972. 215 s.
5. Smirnov I. V. Iskusstvo baletmejstera M: Prosveshhenie, 1986. 196 s.
6. Xamfri D. Iskusstvo sochinyat` tanecz. E`mansipaciya Spyashhej krasavicy. M.: ООО «Art Gid», 2019. 192 s.

7. *Kanningem M.* Gladkij potomu chto nerovny`j... M.: ООО «Art GID», 2019. 240 s.
8. *Gre`m M.* Pamyat` krovi. Avtobiografiya. M.: ООО «Art GID», 2017. 240 s.
9. *Bejns S.* Terpsixora v krossovkax. M.: ООО «Art GID», 2018. 312 s.
10. *Usachyov Yu. Yu., Bugaev A. V.* Specifika tekhniki Rudol`fa Labana v sovremen-nom tance // Sankt-Peterburgskij obrazovatel`ny`j vestnik. SPb. № 1 (29). 2019. S. 82-85.
11. Xoreograficheskaya kompoziciya [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://vikidalka.ru/1-149069.html> (data obrashheniya: 02.08.2020).
12. *Kir`yankova A. P., Komovich S. E.* Osobennosti vy`razitel`ny`x sredstv i kompozicionny`x priemov v sovremennoj xoreografii. The scientific heritage. No 46. 2020. S. 3. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-vyrazitelnyh-sredstv-i-kompozitsionnyh-priemov-v-sovremennoj-horeografii/viewer> (data obrashheniya: 02.08.2020).
13. *Bezuglaya G. A.* Analiz tanceval`noj i baletnoj muzy`ki. SPb. Izdatel`stvo politexnicheskogo universiteta, 2009. 174 s.
14. *Sizova L. V.* Analiz tanceval`noj i baletnoj muzy`ki. Programma. M.: GITIS, 2002. 31 s.
15. *Abdokov Yu. B.* Muzy`kal`naya poe`tika xoreografii: plasticheskaya interpretaciya muzy`ki v xoreograficheskom iskusstve: vzglyad kompozitora. -M.: GITIS, 2009. 270 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8

ALLEGRO В СРЕДНИХ КЛАССАХ: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД, ТРАДИЦИОННЫЙ ПОДХОД

*Порывкина Е. Г.*¹

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

В статье анализируется один из наиболее важных компонентов урока классического танца — allegro. Автор предлагает сосредоточиться на специфических аспектах изучения прыжков в средних классах профессиональной балетной школы, используя свой личный опыт, а также базируясь на методической литературе. В статье уделяется внимание такому элементу, как plié, и важности его правильного исполнения для толчка и приземления при прыжке. Определяется то, какие именно прыжки изучаются в третьем-четвертом классах, на чем нужно делать акцент при освоении материала. А также освещается равнозначность изучения прыжков в мужском и женском классах, делается вывод об универсальности методики обучения allegro.

Ключевые слова: allegro, прыжки, основные принципы, средние классы, методика обучения.

ALLEGRO IN MIDDLE CLASSES: MODERN LOOK AND TRADITIONAL APPROACH

*Poryvkina E. G.*¹

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

The article analyzes one of the most important components of the lesson of classical dance – allegro. The author concentrates on the specifics of study of jumps in the middle classes of professional ballet school, using her private teacher's experience and basing on the methodic literature. In the article attention is paid to such an element as plié and significance of its proper execution for pushing and landing. The author also speaks of how exactly the jumps should be taught in the third-fourth grades, and what the tutor should emphasize during training. Also the article tells about the omnitude of allegro teaching, that allegro must be taught the same way in ladies and boys class.

Keywords: allegro, jumps, basic principles, middle classes, methods of teaching.

Урок классического танца складывается из трех составляющих, из которых невозможно выделить самую важную. Экзерсис у палки, упражнения на середине, *allegro* — все эти компоненты в равной степени важны и необходимы для воспитания профессионального танцовщика. Преподавателю классического танца нужно обладать знаниями методики обучения каждому разделу урока. У раздела *allegro* есть своя специфика. Он базируется на тех навыках, которые получил учащийся ранее, в упражнениях у палки, отточил на середине и перенес в самый сложный и наиболее близкий к сценическому танцу раздел урока — *allegro*. Автор предлагает сосредоточиться на тех нюансах процесса обучения и методических рекомендациях, которые дают возможность достигнуть максимальной эффективности при изучении прыжков в средних классах.

Allegro — значительная часть урока классического танца. Многие вариации (у мужчин все), а также *entrée* состоят из различных прыжков. По словам А. Я. Вагановой, «...вся предыдущая работа, до введения *allegro*, является подготовительной для танца» [1, с. 18]. Несмотря на то, что в каждом классе изучается разная программа, принципы подхода к освоению прыжков остаются едиными. Изменяются и усложняются конкретные задания. По мере освоения образовательной программы ускоряется темп, осваиваются новые формы ранее изученных прыжков, увеличивается количество повторений. Программа классического танца для средних классов строится на изучении новых движений, повторении пройденного материала и его усложнении. Вводятся заноски *entrechat-cinq*, *entrechat-trois*. Педагог добивается от учащихся не только правильности исполнения, но и художественной выразительности. В средних классах некоторые прыжки исполняются в положении *épaulement* и в позах; вводятся комбинации, сочетающие средние прыжки со связующими движениями; начинается освоение больших прыжков (*grand assemblé*, *grande sissonne ouverte*) в их базовых формах. Отметим, что теперь в академию приходят более взрослые абитуриенты. Они раньше приступают к изучению сложных элементов экзерсиса, включая *allegro*. Например, заноски теперь входят в материал третьего года обучения.

Несмотря на большое количество новых деталей, нюансов и усложняющуюся в средних классах программу, суть *allegro* и правила его исполнения остаются неизменными независимо от года обучения. Важнейшие детали, которым нужно научить учащихся, — это толчок и приземление. Педагогу также необходимо воспитывать у учащихся баллон и элевацию, исходя из ясного понимания сути этих навыков и того, как они приобретаются. Нужно пристально следить за правильностью положений тела и поз во время прыжков. Все эти составляющие преподавателю необходимо учитывать и в первом, и выпускном классах, при этом сосредоточиваясь на ключевых для конкрет-

ного этапа обучения целях и задачах.

Нужно понимать и помнить, что прыжки в классическом танце — это очень сложный координационно и насыщенный технологически блок движений. Прыжки требуют отличного владения как базовыми навыками и техникой классического танца, так и специфическими приемами. По словам авторитетного педагога Н. И. Тарасова, «...прыжки слагаются из предварительного усвоенных элементов экзерсиса и *adagio*. Следовательно, очень важно, чтобы эти элементы были основательно и всесторонне освоены учащимися, прежде чем будут использованы в прыжках» [2, с. 219].

Далее, говоря об *allegro* в средних классах, мы, с одной стороны, вспомним о тех общих правилах и условиях, которые необходимо соблюдать преподавателю, чтобы его учащиеся в совершенстве овладели техникой прыжка, и, с другой, — рассмотрим специфику данного раздела урока классического танца на среднем этапе обучения.

Еще раз напомним, что прыжки в классическом танце разделяются на несколько ключевых групп: «прыжки с двух ног на две ноги, прыжки с двух ног на одну ногу, прыжки с одной ноги на две ноги, прыжки с одной ноги на другую ногу, прыжки с одной ноги на ту же ногу» [2, с. 221]. К третьему-четвертому классам у учащихся уже есть арсенал прыжков всех этих типов. Теперь происходит как повторение пройденного, постоянная отработка «чистых» форм *pas échappé*, *pas assemblé*, *pas jeté*, *sissonne ouverte*, *changement de pieds* и т. д., так и переход к более сложным формам этих прыжков (в позах, с поворотом) и разным их комбинациям, а также к уже упомянутым заноскам. При этом на данном этапе недостаточно прорабатывать азы, шлифовать технику прыжка как такового, но и нужно дать ученикам почувствовать разницу между маленькими и средними прыжками — по силе толчка, высоте прыжка, технике приземления, координации тела.

Обратимся к технике прыжка, на которой нужно сосредоточиться преподавателю. Маленькие прыжки исполняются за счет сильных стоп и пружинистого *plié*. Ученики должны постоянно совершенствовать работу стопы: во время *plié* не отрывать пятки от пола (для того, чтобы задействовать весь рычаг стопы). Очень важен сильный толчок пальцами от пола. Если у ученика пальцы во время толчка не вытягиваются, то нет и остроты исполнения (ноги вялые), нет динамики отрыва от пола (элекации). Маленькие прыжки должны постепенно становиться легкими, пружинистыми. На маленьких прыжках будут исполняться различные заноски, мелкая техника. Чистота, правильность и легкость их исполнения необыкновенно важны, им нужно уделять большое внимание.

Развивать нужно именно пружинистость в маленьких прыжках, так как очень часто она заменяется «трамплинным принципом», при котором

динамичен только толчок, а приземление — сухое, работает только стопа. Создается впечатление, что ученик скачет, а не прыгает.

Приземление в прыжках не менее важно, чем толчок. Именно с приземлением, т. е. с *plié* после прыжка, возникают у учащихся большие проблемы. Обратимся снова к учебнику Н. И. Тарасова и его рекомендациям: «Одним из наиболее трудных и сложных элементов прыжка является *demi-plié*, при помощи которого осуществляется толчок, взлет и его завершение. При выполнении прыжкового *demi-plié* необходимо, чтобы вся ступня и особенно пятки плотно, с упором примыкали к полу, чтобы ступня отделялась от пола с силой, последовательно от пятки до кончика пальцев, голеностоп и бедро активно участвовали в толчковом посыле, и вся нога, отделяясь от пола, вытягивалась бы упруго в колене, подъеме и пальцах, иначе взлет окажется слабым, недостаточно устойчивым, эластичным и высоким. Заканчивать прыжок следует в мягкое, эластичное *demi-plié*, принимая тяжесть тела на собранные, а не на расслабленные мышцы ног и с кончика пальцев на пятки, которые должны плотно, но бесшумно примкнуть к полу. Голеностоп и бедро также должны активно участвовать в эластичном и мягком завершении прыжка, разумеется, по всем существующим правилам *demi-plié*» [2, с. 220].

Одним словом, перед преподавателем стоят непростые и многочисленные задачи. В средних классах учащиеся уже способны на более сложные, чем в первые два года, задачи; программа становится более разнообразной, но при этом и ключевые принципы прыжка, о которых так подробно и понятно говорит Н. И. Тарасов, должны постоянно соблюдаться.

Правильную координацию толчка и приземления нужно развивать во время экзерсиса у палки. При движении вниз нужно учить детей сильно давить на пятки, а при движении вверх не просто вытягивать колени, но как бы выталкивать тело вверх. Во время движений экзерсиса с использованием *plié* на опорной ноге самое важное — добиться правильного положения корпуса и бедер с упором на пятку. Очень полезно для этого вводить в экзерсис *battement tendu* и *battement tendu jeté* с *plié* на опорной ноге.

На третьем и четвертом годах обучения большое внимание уделяется средним прыжкам. Они закладывают основу для прыжков больших. Тренируются дыхание и выносливость. Комбинации носят силовой характер. Поначалу любой новый прыжок изучается отдельно, в чистом виде, и исполняется так: *plié* — прыжок — *plié*, после прыжка вытянуть колени — пауза, и так далее. Затем для выработки сил нужно увеличить количество прыжков от трех-четырех до восьми подряд. Для девочек это тяжелая, но необходимая нагрузка. Их мышечная масса, нужная для хорошего прыжка, нарастает медленнее, чем у мальчиков. В этот период закладывается фундамент силы и техники, которые в дальнейшем позволят ученикам в комбинациях с боль-

шими прыжками раскрыть свои технические индивидуальные возможности. В правильности исполнения средних прыжков заложена основа для развития виртуозности.

Заметим, что, несмотря на то, что для описания технологии изучения *allegro* и особенностей исполнения прыжков в данной статье приводятся примеры из практики педагогов мужских классов, все принципы техники прыжка в классическом танце универсальны. Различие проявляется в наличии отдельных прыжков (например, прыжков с добавлением двух оборотов в воздухе или двойных туров *en l'air* в разных позах), которые исполняют только мужчины, т. к. они обладают большей физической силой, возможностью толчка и другими физиологическими особенностями. Но учить прыгать (автор на этом настаивает!) в мужском и женском классах нужно одинаково.

Во время средних прыжков основная нагрузка ложится на мышцы бедра. Большое внимание нужно уделять *plié* после прыжка, т. к. оно служит основой для последующего. Также правильно выполненное приземление, с точно отработанной и соблюдаемой учеником техникой, с верным использованием мышц, сохранением их собранности, сдерживанием инерции, снижает риск получения травмы. Чтобы уделить внимание технике *plié*, в экзерсисе увеличиваются и усложняются комбинации *fondus*, вводятся *plié* по окончании *rond de jambe en l'air*. Такому принципу построения урока, с учетом раздела *allegro*, предлагает и стремится следовать автор статьи.

В четвертом классе начинается изучение более сложных заносок *entrechat trois*, *entrechat cinque*, а также сложного движения *pas brisé*. Прыжки *pas echappé*, *pas assemblé* исполняются с заносками (*battu*). Чтобы заноски были отчетливыми и виртуозными, в дальнейшем их нужно исполнять до предела натянутыми ногами. Заноска должна быть короткая и четкая, как будто в воздухе скрещиваются две шпаги.

Здесь хотелось бы отметить разницу между понятиями *batteries* (переводится на русский как «заноски») и *battu*. *Batteries* — это именно удар нога об ногу, в котором и заключается суть *entrechat*. Словом *battu* «обозначается всякое *pas*, сопровождаемое ударом одной ноги о другую» [1, с. 131]. Знание терминологии, понимание понятийных различий имеет значение, и это необходимо как педагогу, так и ученикам, чтобы быть сведущими в своей профессии. Что касается *pas battu*, то оно придает прыжку изысканность, блеск. Нечеткое исполнение *battu* выглядит как несуразность, «ляп», лишает движение точности, красоты, искажает его внешнюю форму. В этой связи хотелось бы заметить, что уже в средних классах *allegro* — это не просто набор тренировочных простых *pas*, выработка техники и тренировка тела, в нем уже имеются отдельные элементы виртуозного сценического танца. Это еще раз напоминает нам о том, что урок — это тренаж для того, чтобы в будущем де-

монстрировать на сцене классическую хореографию, наполненную виртуозными техническими деталями и в значительной степени состоящую именно из элементов *allegro*.

Что касается техники исполнения *entrechat* и прыжков с *battu*, то очень часто во время заносок, особенно в движениях с *battu*, ученики плохо раскрывают ноги для удара. Получается, что одна нога трется об другую. Это происходит при плохой работе внутренних мышц бедра (если ученики, особенно с Х-образными ногами, делают неглубокую заноску). Обязательно две ноги должны работать одинаково в момент заноски.

В данной статье не делается упор на ошибки и огрехи исполнения. Главное для преподавателя — четко знать программу и специфику данного этапа обучения (в нашем случае — раздела *allegro*). Разбор неправильных форм исполнения представляет определенный интерес и также является материалом для анализа. Тем не менее гораздо важнее педагогу представлять (и уметь объяснить), как верно делать движение, придерживаться описанных в методике правил и опыта тех педагогов, которые добивались со своими учениками наибольших успехов, а также оставили теоретическое наследие. При понимании задач обучения, доскональном знании техники прыжка и его разновидностей, а также того, как именно лучше осваивать прыжки на определенном этапе обучения, преподаватель может добиться больших успехов.

Вернемся к прыжкам с заносками. Все они требуют остроты, которая передается натянутыми ногами и четко зафиксированными в правильном вытянутом положении стопами.

Если говорить о мелкой технике в прыжках, то она должна быть филигранной. За этим нужно следить сразу, и в средних классах. Тело и руки должны сохранять позиции, но не быть зажатыми и напряженными. Это придает ощущение легкости исполнения *pas*, соответствующий внешний вид танцовщику и исполняемой им хореографии, даже если речь идет об учебной комбинации.

Говоря о том, как правильно научить прыжку, нужно понимать, что школьный урок классического танца это, по сути, создание фундамента, овладение «словарем» классической хореографии. Следуя принципам таких мэтров педагогики, как А. Я. Ваганова, Н. И. Тарасов, П. А. Пестов, автор предлагает на уроке и разделе *allegro* уделять большое внимание проработке *pas* в чистом виде, с возможностью увеличения количества повторений и подходов, переменной ракурса и направления движения, ускорением темпа, использованием разного музыкального материала. Такой подход дает хорошие результаты. При этом принцип сочетания нескольких разных прыжков в одну комбинацию зачастую видится малоэффективным, т. к. требует от учеников большого внимания к «порядку» исполнения движений и отвлекает от движения как такового.

Если в третьем, четвертом и пятом классах дети научатся хорошо выполнять отдельные, подчас очень сложные с точки зрения координации, прыжки, если технология и форма войдут в мышечную память, то в дальнейшем им будет нетрудно сочетать прыжки (как между собой, так и с любыми другими *pas*), решая поставленные театром или хореографом задачи.

Например, говоря о школе изучения *allegro* в классе П. Пестова, его выдающийся ученик Н. Цискаридзе писал: «Класс 1996 года выпуска... был ровным и средним с точки зрения способностей его представителей. <...> Учитывая физические данные и возможности учеников этого класса, П. А. Пестов сделал особый упор на комбинации маленького прыжка и их специфические варианты, позволившие каждому из учеников войти в театральный репертуар с крепким техническим багажом. Методом Пестова было создание основ. Он подчеркивал, что его главная задача — заложить прочный, опирающийся на индивидуальные способности и возможности, фундамент будущего профессионального роста. Он был большим противником сложностей, которые не подходили ученикам по их возможностям и взрослению...» [3, с. 5].

Перегруженные элементами или чересчур сложные комбинации прыжков едва ли будут полезны учащимся. Но есть категория движений, которыми нельзя пренебрегать. Их нужно добавлять в комбинации и тщательно выучивать. При изучении *allegro* в средних классах предлагается обратить серьезное внимание на связующие движения, занимающие важное место в прыжковых комбинациях: *coupé*, *coupé-шаг*, *pas glissade*, *pas de bourrée*, *pas chassé*. По мере обучения связующие движения должны обретать рельефность и внутреннюю энергию, находящую выход в основном прыжке. В подходе к преподаванию классического танца важно сохранять внимание ко всем деталям. Связующие *pas* и являются такими деталями. На них не падает основное внимание зрителя и танцовщика, но они должны быть безукоризненны по форме и стилю исполнения, должны идеально выполнять свои функции, в частности, в *allegro* (переход от одного прыжка к другому или подход к прыжку дает дополнительный импульс для него).

Сочетание в комбинациях только основных движений, отказ от связующих, лишь удлинит путь ученика к сценическим вариациям — главным структурным формам классического танца. Ни одна вариация не состоит из одних лишь силовых прыжков и вращений; она всегда предполагает чередование «ударных» моментов имоментов спада. Исключение составляет, пожалуй, вариация «Голубой птицы» из балета М. Петипа «Спящая красавица».

Часто ученики исполняют связующие движения расслабленными ногами, пытаются на них отдохнуть. Этого нельзя допускать. Здесь нужна хорошая работа стопы, особенно в женском классе, т. к. балерина танцует на пальцах, а прыгать в касковых туфлях намного сложнее, чем в мягких. Если пальцы

стопы балерины (или ученицы) остаются вялыми на связующих pas, сами прыжки и подходы к ним могут выглядеть не очень аккуратно. Для того чтобы избежать такого исполнения, можно в классе делать allegro в касковых туфлях. Это очень помогает укрепить стопу и голеностоп.

В четвертом классе начинается освоение больших прыжков. Фундаментом для них служат средние прыжки и движения экзерсиса, исполняемые на 90°: все виды grand battement, повороты fouetté с ногой на 90°. Многие движения экзерсиса служат специально для развития техники исполнения больших прыжков (développé tombé, grand battement développé). В старших классах это движения adagio battement développé balancé на 90° и быстрый demi-rond d'ici de-la. Если ученик не может удерживать ногу на 90° в разных вариантах, а стремится на этих движениях поднять ее как можно выше, то он лишает себя хороших больших прыжков. 90° — очень сложная высота. Нужно добиваться, чтобы учащийся овладевал и навыком динамичного маха, и фиксации ноги на какое-то время именно в положении 90°. Вся техника больших прыжков строится на этом принципе.

Комбинации с grand battement должны развивать это умение. Педагог мужского танца А. И. Пушкин, выпускавший великолепных танцовщиков, часто задавал grand battement с plié. Во время этого движения идет одновременное выталкивание тела наверх с plié и мах ногой (т. е. начало любого большого прыжка).

Все большие прыжки исполняют в позах классического танца. К этому нужно готовить учеников с самого начала. Здесь важна правильная работа корпуса, координация рук. В четвертом классе необходимо уделять время и внимание способам овладения навыком принимать позу в прыжке и сохранять ее в момент приземления. Руки и голова должны не только удерживать требуемое положение, но и быть выразительными. Если в момент прыжка, исполняемого, например, в позе arabesque, ученик не передает взглядом, руками, корпусом чувство полета, стремление вперед, то поза не получится. В подобных случаях ученик привыкает «просто делать», а не танцевать. Механическое исполнение движений ведет к бездуховным, лишенным внутреннего смысла танцам (в то время как петербургскую балетную школу отличают именно одухотворенность, осмысленность исполнения ее выпускниками классической и любой другой хореографии).

Развивая тему выразительности и наполненности движения, Н. И. Тарасов писал: «Прыжки — это средство самой разнообразной и стремительной полетности движения, которое, однако, не должно превращаться в самоцель. Прыжок ради прыжка — акробатика. Задача состоит не в том, чтобы танцовщик возможно выше прыгнул, исполняя какой-либо сложный вид заноски или воздушного вращения, а в том, чтобы он с предельной легкостью, эла-

стичностью и музыкальностью отобразил эмоциональное состояние своего героя. Тогда прыжок станет выразительным актерским средством» [2, с. 216]. Начинать воспитывать такой подход к классическому танцу нужно сразу, чтобы техника не становилась целью в ущерб смыслу и эстетике движения.

Изучение *allegro* в средних классах — это лишь один из частных случаев методики. Однако из внимания педагога к каждому разделу урока, в каждом классе, рационального подхода к освоению материала, умению научить основам и технике складывается процесс обучения в целом. Великие педагоги отечественной школы А. Я. Ваганова, В. И. Пономарев, А. И. Пушкин, Н. И. Тарасов, П. А. Пестов уделяли методике обучения и построению урока очень большое внимание, благодаря чему смогли воспитать многих выдающихся учеников, создать настоящую современную школу классического танца. Исполнительское мастерство их выпускников (Г. Улановой, А. Шелест, Т. Вечесловой, К. Сергеева, М. Барышникова, Р. Нуреева, Н. Цискаридзе) было подобно игре лучших драматических актеров. При этом они в совершенстве владели техникой классического танца, которая служила им для раскрытия образов.

Кроме того, важно помнить, что педагоги советского периода впитали в себя более ранний опыт (Э. Чеккетти, П. Иогансона, П. А. Гердта, Н. Г. Легата), растворив его в своих практических достижениях, передав новым поколениям учеников и педагогов. Современным преподавателям предлагается работать четко по существующей программе, опираясь на личный профессиональный багаж и знания, при этом полноценно используя идеи и практические советы методистов прошлого. Это поможет им достигать в собственной работе в классе значительных результатов, воспитывать хороших танцовщиков, а также послужит для развития современной педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. СПб.: Лань, Планета музыки, 2000. 191 с.
2. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1981. 479 с.
3. Цискаридзе Н. М., Кузнецов И. Л. 5 экзаменационных уроков классического танца П. А. Пестова. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 200 с.

REFERENCES

1. Vaganova A. Ya. Osnovy` klassicheskogo tancza. SPb.: Lan`, Planeta muzy`ki, 2000. 191 s.

2. Tarasov N. Klassicheskij tanecz. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva. M.: Iskusstvo, 1981. 479 s.
1. Ciskaridze N. M., Kuznecov I. L. 5 e`kzamenacionny`x urokov klassicheskogo tancza P. A. Pestova. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 200 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Порывкина Е. Г. — ст. преподаватель; elena.porivkina@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Poryvkina E. G. — Senior Lecturer; elena.porivkina@yandex.ru

УДК 78.01

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ: ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ НАУЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ ОНЛАЙН

*Поспелова Р. Л.*¹

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

В статье рассматриваются актуальные проблемы организации научных видеоконференций в онлайн-формате. «Дистант» показал производственную эффективность и малую экономическую затратность подобных мероприятий. Автор доказывает, что дистанционный формат конференций будет способствовать демократизации и оптимизации научной коммуникации, даст возможность участия в онлайн-конференциях возрастным и физически маломобильным ученым, позволит делать конференции более специализированными и локальными по тематике. Вместе с тем онлайн-формат требует от докладчиков и модераторов особой концентрации для удержания внимания слушателей. Необходимо повышать уровень технической оснащенности и компьютерную грамотность участников онлайн-конференций, совершенствовать навыки владения программными продуктами, обеспечивающими видеоконференции.

Ключевые слова: научные конференции онлайн, проблемы удержания внимания, требования к форме презентации и содержанию докладов.

TO PROBLEMS OF SCIENTIFIC ONLINE CONFERENCES ORGANIZATION

*Pospelova R. L.*¹

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

In the article current problems of the organization of scientific conferences online are considered. Distance education showed a certain efficiency and small economic cost intensity of similar actions (videoconferences). It is not necessary to waste time and money for the road, settlement of participants, to rent rooms, etc. For the management of educational institutions and teachers of participants of conferences the problem of the admission of classes or replacement of the colleagues who left at a conference to other cities is removed. The author considers that the remote format of conferences will

promote democratization and optimization of scientific communication, equalizing of domestic and foreign participants and also will give the chance of participation in them by age (physically handicapped) scientist. Also the format online will allow to do conferences more specialized and local on subject that will enhance sociability (connectivism) of participants. At the same time a format online demands special concentration from speakers and moderators for maintenance of interest of listeners in content of reports. It is also necessary to increase technical equipment of the equipment and computer literacy of users, to improve skills of the presentation. It is possible that special courses within FPK for teachers in new working conditions will be required.

Keywords: Scientific conferences online: pro et contra, economic benefits, problems of deduction of attention, requirement to content of reports.

Ситуация, в которой мы оказались в 2020 году в связи с пандемией коронавируса, а также вынужденная модификация научных мероприятий показали определенную эффективность и малую экономическую затратность научных конференций онлайн. Действительно, формат видеоконференций подходит и для образования (школьного, вузовского, что оказалось во многом вынужденной мерой [1]), и для научных коммуникаций (к такой мысли подводит само слово «видеоконференция»). В переходе к научному общению в формате видеоконференций могут быть значительные и очевидные преимущества. Не нужно тратить время и деньги на дорогу, командировочные и прочее. Для руководства учебных заведений и профессорско-преподавательского состава — участников конференций снимается проблема пропуска занятий или замещения коллег, выехавших на конференции в другие города. Для проведения конференций можно выбрать удобное для всех время.

Живое научное общение с коллегами в кулуарах ничто не может заменить; однако также хорошо известно, что многие ученые предпочитают многочасовым заседаниям офлайн-чтение докладов, уже опубликованных в сборниках, выпускаемых по материалам конференций.

Поскольку организация научных конференций в последнее время, особенно в столичных вузах, требовала предварительной записи на мероприятие (в связи с возможной террористической угрозой), то организаторы зачастую сталкивались с малой посещаемостью, которая и без того оставляла желать лучшего (вследствие всеобщей занятости, а также нежелательных «накладок» на учебные занятия). А формат видеоконференции как раз предоставляет возможность для общения, наиболее приближенного к реальности. Ведь не случайно он широко используется для общения друзей и родственников в мессенджерах. То, что мы уже давно используем в повседневной жизни, мо-

жет быть применимо или приспособлено для научной коммуникации, для минимизации террористических и санитарно-эпидемиологических рисков. Я уже не говорю о расширении географии участников. Собственно, изначальный смысл сервисов видеосвязи и предполагал расположение ее участников в удаленных географических точках.

Существуют и иные материальные преимущества: стоит вспомнить картину, которую мы обычно наблюдаем в последние годы на столичных конференциях, к примеру в Московской консерватории. Иногородние участники сидят в зале, а столичные педагоги «вырываются» обычно из своих классов, чтобы прочесть доклад или послушать пару-тройку выступлений коллег (по причине остро интересующей темы или по мотивам дружеской поддержки). А те педагоги, которые не заняты в учебном процессе в день конференции, неохотно специально выезжают в город из дома или с дачи (где многие живут постоянно, особенно во время изоляции), чтобы прослушать всю программу конференции или посетить конкретные секции («убить» целый день неизвестно на что). А в формате онлайн они спокойно могут эти доклады слушать и выбирать именно то, что им нужно. Да и зачем тратить целый день на выезд в центр, если в программе только один-два доклада, которые могут быть по-настоящему интересны узкопрофильному специалисту?!

Очевидно, что столичные и иногородние педагоги находятся в неравных экономических условиях. Если иногородние освобождены от занятий и предоставлены сами себе, то столичных никто официально не освобождает от занятий для посещения конференций вообще и для прочтения своего доклада в частности¹.

В итоге мы становимся свидетелями того, что столичные педагоги не имеют особых экономических стимулов и не располагают временными ресурсами ни для посещения данных мероприятий, ни даже для участия в них. И как следствие — не только слабая посещаемость, но и то, что становится гораздо более серьезным обстоятельством: малый процент участия именно консерваторских педагогов в собственно консерваторских конференциях. При этом речь не идет о статусе слушателя, а лишь о том, чтобы выступить в качестве докладчика. Такую картину можно наблюдать, изучив программы

¹ Нужно или переносить занятия или водить с собой студентов на нужный доклад во время их учебной пары. Это уместно, конечно, только в случае подходящей темы доклада, перекликающейся с учебной программой. Между тем остро стоит проблема посещения научных конференций самими студентами, для которых, собственно, они и проводятся (а не только для педагогов). Где же им еще получить практику своей будущей специальности в научной ее ипостаси, а не только педагогической? Студенты же, как правило, загружены еще больше педагогов учебной работой, лекциями, пропускать которые они, естественно, не могут без ущерба для своей учебной репутации.

различных конференций последних лет.

Что касается экономических стимулов, то мы полагаем, что педагог должен каким-то образом найти дополнительное время для участия в конференциях. Таким образом, становится ясно, что столичные педагоги предпочитают ездить на конференции в другие города, когда их приглашают, а тем более, если оплачивают расходы на проезд и прочее. В результате образуется «челночное движение», при котором региональные кадры едут на конференции в столицу, а столичные — в регионы. Возможно, это и не так уж и плохо: с одной стороны, регионы видят столичные кадры, а последние — знакомятся с региональными. Для тех и других подобные выезды — это возможность совместить профессиональный и культурный туризм, оторваться от привычной жизненной и учебной рутины и набраться творческих сил. Именно по этим причинам конференции офлайн будут востребованы и в дальнейшем.

Однако если посмотреть на ситуацию с другой стороны, то мы видим, что приглашение участников из других городов, а особенно из других стран, осуществляется по принципу «ты — мне, я — тебе»; при этом образуются своеобразные «междусобойчики», когда одни и те же люди постоянно ездят туда-сюда. Так, на международные конференции часто из России ездят, как правило, одни и те же известные персоны, и осуществляются их поездки на бюджетные деньги, а почетным иностранным участникам обычно оплачивают все необходимые командировочные расходы из бюджетного кармана — по причине «широты загадочной русской души» и часто в ущерб «бедным родственникам» из отечественных регионов. Как же, надо встретить заморских гостей хлебосольно! Но не лучше ли было бы поставить всех в контексте глобализации в равные экономические условия и обеспечить научную коммуникацию онлайн всем желающим? И тогда иностранные участники тоже будут выступать в России в формате видеоконференций. Вопрос состоит только в том, захотят ли они этого? Ведь «прогуляться» за счет России по ее городам желающих всегда немало.

Таким образом, очевидно, что дистанционный формат конференций будет способствовать демократизации и оптимизации научной коммуникации, уравниванию отечественных и иностранных участников.

Еще один плюс — это возможность более широкого участия на конференциях онлайн возрастных ученых, которые в силу физической маломобильности уже не могут как раньше ездить по городам и весям. Между тем, это признанные корифеи нашей науки, и их доклады, без сомнения, украсят любую конференцию.

Конечно, возможность живой дискуссии — несомненный плюс конференций офлайн. Но что мы видим зачастую на самом деле? Эта желанная для всех дискуссия часто исключается из программы в виду ложной нехватки време-

ни и нарушения регламента. И председатель заседания или секции вежливо просит отложить вопросы и реплики «до круглого стола», до которого может дело и не дойти, или же на котором уже будут напрочь забыты поводы для вопросов и обсуждения конкретного доклада. Ведь ясно же, что «хороша ложка к обеду», и дискуссия должна быть начата сразу после выступления, а не отложена до того времени, когда уже многие покинули конференц-зал. Да и вообще, «за круглым столом» должны вырабатывать резолюции и обсуждать более общие вопросы.

В качестве положительного примера могу указать на действующий с 2017 года междисциплинарный научный семинар в рамках ГИИ «Мысль о музыке в авраамических традициях» [2], который в условиях карантина стали проводить онлайн. Мне доводилось посещать этот семинар и ранее. Порой неприятно поражало малое количество слушателей, особенно тогда, когда тема была уж очень специфической и узкой. Оно и понятно: людям всегда трудно выкроить время для подобных мероприятий, если только они сами не являются докладчиками и организаторами. Но на прошедших онлайн-заседаниях участников семинара было гораздо больше, и, что самое главное, среди них были не только столичные ученые, но и из других городов! А это значит, что формат семинара автоматически превращается в междугородный, или общероссийский. А дальше, представьте, что присоединиться могут и ученые из других стран! И вот вам уже формат международной конференции, без особых финансовых затрат (проезд, гостиницы и прочее). И волей-неволей закрадывается мысль: зачем подвергать себя и других рискам, когда можно вот так запросто присоединиться к любой интересной конференции и принять в ней участие без особых хлопот в качестве докладчика или слушателя?

Вместе с тем проведение конференций онлайн сопряжено и с определенными проблемами. В первую очередь — это частые технические сбои, недостаточность навыков владения приемами презентации, слабый или неустойчивый Интернет. Но всё это вполне поправимо². Что гораздо важнее, так это проблема «разбазаривания» времени и отвлечения внимания на посторонние шумы, звуки, видеоврезки с изображениями родственников, детей, собак, кошек и прочее³. Однако это тоже поправимо. Формируется постепенно этикет дистанционного общения, и в дальнейшем организатор может специально оговаривать его условия.

Во всем мире сейчас в данном направлении идет движение на ощупь. И организаторы согласны в том, что логично опробовать онлайн-конференции

² Возможно, что потребуются специальные курсы в рамках факультетов подготовки кадров для педагогов в новых условиях работы.

³ Нет разделения публичного и частного пространства.

с небольшим количеством участников. Эйфория от возможности подключения тысяч участников беспочвенна, прежде всего — из-за технических проблем. Технической организацией онлайн-конференций должны заниматься техники-профессионалы, а не председатели научных секций (так называемые модераторы, ведущие), и уж никак не простые спикеры. Вернее, и те, и другие должны работать в тесном контакте. Просто ученые не смогут обеспечить должное качество видеосвязи, технической поддержки и пр. И заинтересованные лица резонно замечают, что «те деньги, которые раньше уходили на авиабилеты и гостиницы, теперь можно потратить на решение технических вопросов» [3]. Но тогда получается, что одни проблемы просто сменяются другими и сэкономить на онлайн-конференциях вряд ли получится. Точно просчитать экономические плюсы и минусы от замены офлайна онлайн мы сможем только после того, как будет накоплен определенный опыт этой деятельности.

Необходимо учитывать, что формат видеосвязи требует большего уважения к времени друг друга. Нельзя позволить мысли «расползаться», невозможно красть драгоценное время как у себя, так и у других. Доклад должен быть хорошо подготовлен, срежиссирован. И, самое главное, «во главе угла» должна быть научная проблема и ее раскрытие. Эти нюансы, не так заметные в офлайн-формате, во время онлайн-конференций обнаруживают себя со всей очевидностью. Любой участник при максимальном приближении к экрану видит все презентации и может моментально включиться в обсуждение.

В новой ситуации приходится отчасти перестраивать прежний формат. Дистанционный доклад должен быть более компактным и информативным (как и видеоуроки). Так, отягощение его излишними подробностями очень утомляет слушателей, и их внимание быстро притупляется⁴. Безусловно, необходимы презентации, которые становятся нормой и на обычных конференциях офлайн. Но здесь они, естественно, станут еще более востребованными.

В связи с презентациями возникает проблема увеличения времени и дополнительной траты сил на подготовку доклада. В идеале тщательно подготовленная презентация (с демонстрацией на экране схем, графиков, нотных примеров, иллюстраций, а также с включением фрагментов аудио- и видеозаписей) может превратить доклад, с одной стороны, в развернутую лекцию, с другой — в своеобразную телепередачу или даже краткое документальное кино. Форма научного доклада в настоящее время постепенно изменяется, и не вполне понятно, к лучшему или к худшему. С одной стороны, нагляд-

⁴ Кстати, здесь также остро стоит проблема информационного мусора, который ведет, по словам известного психиатра доктора А. Курпатова, к информационному «ожирению» [3]. Избыточность информации «грузит» и давит слушателей, которые быстро «отключаются» в прямом и переносном смысле.

ность — это всегда плюс. С другой, чрезмерная наглядность, примат визуальности, притупляет восприятие устной речи. Ведь и на обычных конференциях мы видим, что участники по-разному и в разной степени используют возможности презентации. Некоторые практикуют чтение кусков доклада с параллельным выводом письменного текста (дублированием) на экран в сокращенном или иногда даже полном виде. Некоторые выводят на экран только важнейшие схемы, нотные примеры и дают прослушать фрагменты музыкальных произведений или спектаклей для иллюстрации положений доклада⁵. Всё это очень разнится. Однако старый способ чтения доклада, сопровождаемый раздаточным материалом в виде ксерокопий и с использованием доски и мела, уже может показаться анахронизмом. Ясно, что излишний акцент на экранной визуальности приводит постепенно к утрате навыка восприятия устной научной речи. Слушатель становится в большей степени зрителем. Зачастую он блуждает взглядом по картинкам на экране, и смысл сказанного докладчиком ускользает от него. И возникает опасность превращения научного видеодоклада в какой-то эрзац привычного «общения» с телевизором или смартфоном.

Хотя презентации в целом способствуют активизации внимания слушателей, проблема взаимодействия спикера с ними остается острой. С целью обеспечения «интерактива» (чтобы не «вещать» в пустоту) возникают предложения читать и обсуждать доклад по частям (сходно с чтением университетской лекции [3], когда по ходу доклада делаются паузы, задаются вопросы) и вести в чате параллельное обсуждение. Это интересная идея, но так можно затянуть сам доклад и нарушить регламент конференции.

На наш взгляд, для видеодоказов, напротив, предпочтительна более краткая и компактная подача информации. Использование переписки в чате увеличивает время общения, поэтому, как рекомендуют другие авторы [4], можно использовать, помимо обычных докладов-монологов, и различные разговорные форматы (подкасты, например).

Темп речи докладчика должен быть энергичным и в то же время умеренно быстрым, так как требуется высокая степень интонационно-ритмической ясности и четкости подачи текста, его «направленности на слушателя» (говоря словами Асафьева). Слишком быстрый поток речи сделает доклад невразумительным. Хотя это в равной степени относится и к традиционным аудиторным лекциям, и к обычным конференциям. Дело лишь в том, что подобные недостатки в значительно большей степени ощутимы в формате онлайн.

⁵ Кроме того, музыковедческие доклады часто сопровождаются исполнением музыкальных отрывков непосредственно за роялем. Вряд ли это можно полноценно организовать онлайн из дома — нужны специальные условия и аппаратура, близкие к студийным.

Ограничение времени доклада также требуется для того, чтобы не превращать сеансы в многочасовые сессии. Не случайно формат конференций на некоторых платформах ограничен сорока минутами. При том, что слушатель может отключиться в любой момент, докладчики будут вынуждены «фильтровать» и строить свой контент таким образом, чтобы слушателей не одолела скука⁶.

Многие сейчас задаются вопросами организации конференций онлайн, формулируют проблемы, которые обозначились после пробных попыток организации таких мероприятий. Например, для улучшения обратной связи спикера и слушателей-зрителей некоторые предлагают предварительно отправлять доклад по почте («желательно иметь копии доклада, отправленные заранее по электронной почте» [3]). Однако возникает вопрос, не откажутся ли в этом случае некоторые предполагаемые участники от данного онлайн мероприятия, ведь им легче будет бегло просмотреть письменную версию доклада до его начала. Кроме того, захочет ли сам автор до публикации предоставить свой доклад в общий доступ? Как же тогда быть с авторским правом, правом на интеллектуальную собственность, когда потом можно будет ожидать плагиата от недобросовестных участников, получивших полный текст доклада до его публикации? Как известно, на офлайн-конференциях есть практика публикации тезисов до начала конференций, но публикация заранее полных текстов докладов не практикуется, поскольку весь смысл конференции тогда пропадает, и она превращается просто в сборник статей. Скорее всего, что для онлайн-конференций должна остаться прежняя практика: рассылка по почте тезисов докладов или аннотаций к ним накануне мероприятия.

Важной проблемой является также тематика конференций. Имеют ли сегодня значение определенные тематические линии, или же тематика конференций и конгрессов будет формироваться большей частью стихийно, исходя из юбилейных дат, модных поветрий, или же из экономических соображений (возможности грантовой поддержки со стороны различных фондов и институций)?

Всё же тематика конференций должна формироваться в какой-то связи с тем, что происходит в мире и в стране. Например, экологическая проблематика, медицинская, социологическая, психологическая, проблемы образования и преподавания в новых условиях требуют повышенного внимания. Также, по всей видимости, следует более энергично обсуждать проблему популяризации высокого (классического) искусства и поднимать престиж научно-популярных образовательных проектов. Необходима качественная научно-популярная литература по искусствоведению, а для этого нужно от-

⁶ «Есть очевидная вещь, которая и в офлайне нужна, а теперь становится ещё актуальнее: прогоны докладов. Выступление на видеосозвоне с программным комитетом помогает и улучшить доклад, и заметить какие-то технические проблемы, и дать спикеру опробовать онлайн-формат» [3].

ходить от лозунга «искусство для искусства» (и, соответственно, «искусствоведения для искусствоведов»).

Не секрет, что во многом современные СМИ пагубно влияют на массовое сознание: престиж науки и профессии ученого в России за последние десятилетия неуклонно падает [5]. Хотя речь обычно идет о положении дел в естественных науках, но в гуманитарных картина не лучше, а, возможно, еще хуже. Некоторые авторы винят в этом современные тенденции в самом гуманитарном знании, а именно: «постепенное размывание устоев доказательного знания» [6]. А. Боскетти, к примеру, отмечает всеобщий «консенсус по поводу принципа теоретического и методологического плюрализма, свойственный гуманитарной доксе, которая ссылается на полисемичность текста и множественность его планов. Этот плюрализм предполагает релятивистское отношение и гибельный отказ от фундаментальной научной установки — поиска наиболее вероятного объяснения» [8].

Следует отметить, что ракурс научно-популярного просвещения смещается в последнее время в интернет-пространство. В сети появляются достаточно информативные каналы научно-популярного характера⁷, известные ученые и педагоги становятся успешными блогерами⁸, медийными персонами. Однако набирает обороты и иная тенденция — подзаработать на подписчиках. В связи с этим учащаются многочисленные повторы контента, а также эпатажные формы его подачи (особенно высока конкуренция в сфере научно-популярного знания о возможностях человеческого мозга, создании искусственного интеллекта).

В целом отмеченные тенденции подлежат изучению и развитию, как положительный опыт популяризации науки, искусства и музыки в частности. Возможно, в связи с ограничениями на проведение массовых мероприятий онлайн-конференции, всевозможные образовательные ресурсы будут всё более и более востребованы. Они могут также составить некую альтернативу печатным изданиям научно-популярного характера, тем более что зачастую удачно совмещают формат лекции и концерта.

Также онлайн-формат позволит проводить конференции не такими, как сейчас, — разнородными по тематике, а более узкоспециализированными и локальными, что, безусловно, усилит контактность (коннективизм) участников. К тому же организовать видеоконференцию или семинар может в принципе любой желающий, в том числе рядовой педагог и ученый или даже продвинутый аспирант. Для этого не нужны большие организационные и фи-

⁷ Например, цикл лекций о классической музыке «От Баха до наших дней» известного московского композитора, пианиста и музыковеда Ивана Соколова [9].

⁸ См., к примеру, блог Л. В. Кириллиной [10].

нансовые усилия. Не нужно согласовывать залы, «выбивать» гранты и решать массу других, в том числе бытовых проблем по размещению участников (т.е. можно до некоторой степени минимизировать административный ресурс). Тогда гранты потребуются, возможно, только для публикации материалов конференции (и то в дорогостоящем бумажном формате, который всё более уходит в прошлое).

В заключение сошлемся на мнение экспертов о перспективах научной коммуникации на ближайшее время. Так, А. Чулок⁹ пишет: «Еще одна область, в которой цифровизация может оказаться серьезным драйвером развития, — проведение научных исследований и образовательные процессы. Академическая мобильность в физическом воплощении будет серьезно снижена в ближайшее время, однако готовность ученых, студентов и преподавателей к коллаборации может открыть новые возможности для научных исследований в области биоэкономики» [11]. Думается, что процитированный текст может быть отнесен не только к области биоэкономики, но и к другим научным областям.

Цифровизация более пригодна именно для научных конференций, а в образовательных процессах, как показала недавняя практика, ее необходимо ограничить в разумных пределах, используя как один из вспомогательных инструментов, наподобие доски или мелка, но не более [12]. Конечно, требования безопасности и боязнь рисков заставит всех более осторожно относиться к любым мероприятиям, требующим физического перемещения и физических контактов. Разумеется, со временем эти страхи пройдут, как только пандемия уйдет в прошлое. Однако несомненно, что предложения онлайн-конференций будут более востребованы, чем до пандемии, когда вообще мало кто даже задумывался о наличии такой возможности. И нам нужно учиться жить и работать в новой реальности, используя цифровизацию распределенно и смешанно, наряду с обычными форматами научной коммуникации, отбирая плюсы и минимизируя минусы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карасева М. В. Музыкант-педагог онлайн: проблемы и решения // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2. С. 22–65.
2. Мысль о музыке в авраамических традициях [Электронный ресурс]. URL: http://sias.ru/upload/iblock/b82/2020_SIAS_Seminar_7-_36_shamilli.pdf (дата обращения: 12.07.2020).

⁹ Об эксперте: Александр Чулок, канд. экон. наук, директор Центра научно-технологического прогнозирования ИСИЭЗ НИУ ВШЭ.

3. Zoom не спасет: проблемы с переносом конференций в онлайн / 23 апреля 2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://vc.ru/life/122568-zoom-ne-spaset-problemy-s-perenosom-konferenciya-v-onlayn>. (дата обращения: 02.09.2020).
4. Конференции на удалёнке [электронный ресурс]. URL: <https://habr.com/ru/company/jugru/blog/498118/> (дата обращения: 02.09.2020).
5. Курпатов А. Цифровизация приводит к слабоумию [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bk3fT7qogWM> (дата обращения: 12.07.2020).
6. Куренной В. А. Философия либерального образования: принципы // Вопросы образования. 2020. № 1. С. 8–39.
7. Ваганов А. Г. Научно-популярная литература и престиж науки в обществе [Электронный ресурс]. URL: <http://sie-journal.ru/assets/uploads/issues/2007/2258965bfce09dee5b3b9e1ec71b3e33.pdf> (дата обращения: 12.07.2020).
8. Боскетти А. Социология литературы; цели и достижения подхода П. Бурдьё // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Т VII. № 5. С. 115–125 [Электронный ресурс]. URL: <http://bourdieu.name/content/bosketti-sociologija-literatury-celi-i-dostizhenija-podhoda-pera-burde> (дата обращения: 12.07.2020).
9. Соколов И. Г. От Баха до наших дней [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/channel/UCWeI5E1-wYI7neyu_dcW2uw (дата обращения: 12.07.2020).
10. [Кириллина Л. В.] Мыслильня Клеофиды [Электронный ресурс]. URL: <https://cleofide.livejournal.com/> (дата обращения: 12.07.2020).
11. Чулок А. 13 трендов биоэкономики: что ждет людей, бизнес и науку в ближайшие годы [Электронный ресурс]. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/green/5ece96c19a7947e1243e4620> (дата обращения: 12.07.2020).
12. Открытое письмо студентов ВШЭ / публикация от 13 июня 2020 [Электронный ресурс]. URL: https://sibkray.ru/news/2127/936046/?fbclid=IwAR1--MohfZyG5AGhI2iNj7ilCTV_-V3flFp26rcStxh5WbXUCDL5tU4LWRk (дата обращения: 12.07.2020).

REFERENCES

1. Karaseva M. V. Muzy`kant-pedagog onlajn: problemy` i resheniya // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. 2020. № 2. S. 22–65.
2. My`sl` o muzy`ke v avraamicheskix tradiciyax [E`lektronny`j resurs]. URL: http://sias.ru/upload/iblock/b82/2020_SIAS_Seminar_7-_36_shamilli.pdf (data obrashheniya: 12.07.2020).
3. Zoom ne spaset: problemy` s perenosom konferencij v onlajn / 23 aprelya 2020 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://vc.ru/life/122568-zoom-ne-spaset-problemy-s-perenosom-konferenciya-v-onlayn>. (data obrashheniya: 02.09.2020).
4. Konferencii na udalence [e`lektronny`j resurs]. URL: <https://habr.com/ru/company/>

- jugru/blog/498118/ (data obrashheniya: 02.09.2020).
5. Kurpatov A. Cifrovizatsiya privodit k slaboumiyu [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bk3fT7qogWM> (data obrashheniya: 12.07.2020).
 6. Kurennoj V. A. Filosofiya liberal`nogo obrazovaniya: principy` // Voprosy` obrazovaniya. 2020. № 1. S. 8–39.
 7. Vaganov A. G. Nauchno-populyarnaya literatura i prestizh nauki v obshhestve [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://sie-journal.ru/assets/uploads/issues/2007/2258965bfce09dee5b3b9e1ec71b3e33.pdf> (data obrashheniya: 12.07.2020).
 8. Bosketti A. Sociologiya literatury`; celi i dostizheniya podxoda P. Burd`e // Zhurnal sociologii i social`noj antropologii. 2004. T VII. № 5. S. 115-125 [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://bourdieu.name/content/bosketti-sociologija-literatury-celi-i-dostizheniya-podhoda-pera-burde> (data obrashheniya: 12.07.2020).
 9. Sokolov I. G. Ot Baxa do nashix dnei [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.youtube.com/channel/UCWeI5E1-wYI7neyy_dcW2uw (data obrashheniya: 12.07.2020).
 10. [Kirillina L. V.] My`slil`nya Kleofidy` [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cleofide.livejournal.com/> (data obrashheniya: 12.07.2020).
 11. Chulok A. 13 trendov bioe`konomiki: chto zhdet lyudej, biznes i nauku v blizhajshie gody` [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://trends.rbc.ru/trends/green/5ece96c19a7947e1243e4620> (data obrashheniya: 12.07.2020).
 12. Otkry`toe pis`mo studentov VShE` / publikatsiya ot 13 iyunya 2020 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://sibkray.ru/news/2127/936046/?fbclid=IwAR1--MohfZyG5AGhI2iNJ7ilCTV_-V3flFp26rcStxh5WbXUCDL5tU4LWRk (data obrashheniya: 12.07.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Поспелова Р. Л. — д-р искусствovedения, доц., psplv@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pospelova R. L. — Dr. Habil., Ass. Prof., psplv@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ШАХМАТНАЯ ИГРА КАК ТВОРЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ МАРСЕЛЯ ДЮШАНА

*Балбекова И. М.*¹

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

Статья посвящена Марселю Дюшану — художнику, в широком смысле слова, и игроку в шахматы. Из сочетания, синтеза и противоречий художественного и игрового начал и родилась творческая стратегия Дюшана. Автор рассматривает эстетические и художественные принципы Дюшана, сформировавшиеся под влиянием искусства шахматной игры. Анализируя различные проявления принципов шахматной игры у Дюшана, а также описывая знаменитый перформанс, в рамках которого композитор Джон Кейдж сыграл с Дюшаном шахматную партию, автор статьи приходит к выводу, что в творчестве Дюшана шахматная игра приобретает статус творческой стратегии.

Ключевые слова: Марсель Дюшан, Джон Кейдж, реди-мейд, арт-объект, концептуальное искусство, авангард XX века, шахматная игра.

CHESS GAME AS A CREATIVE STRATEGY OF MARCEL DUCHAMP

*Balbekova I. M.*¹

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

The article is dedicated to Marcel Duchamp—an artist, in the broad sense of the word, and a chess player. Duchamp's creative strategy was born out of the combination, synthesis and contradictions of artistic and game principles. The author examines the aesthetic and artistic principles of Duchamp, which were formed under the influence of the art of chess. Analyzing various manifestations of the principles of chess in Duchamp, as well as describing the famous performance in which the composer John cage played a chess game with Duchamp, the author

of the article comes to the conclusion that in Duchamp's work, the chess game acquires the status of a creative strategy.

Keywords: Marcel Duchamp, John Cage, readymade, art object, conceptual art, avant-garde of the XX century, chess game.

Марсель Дюшан (1887–1968) — одна из знаковых фигур в искусстве послевоенного авангарда XX века. Его творчество оказало влияние на становление сюрреализма и дадаизма, формирование поп-арта, минимализма и концептуального искусства [1, с. 4], хотя никогда не принадлежало к какому-либо конкретному направлению. В этом отношении Дюшана можно сравнить с великим композитором XX века Джоном Кейджем: в некоторых случаях последнего пытаются причислить к минимализму, в иных — к концептуализму, при том что идеи Кейджа выходили за рамки каждого из этих направлений. Мы полагаем, что творчество Дюшана отчасти было близко и кубизму, и футуризму, и сюрреализму, однако не можем представить его изнутри только одного из этих направлений.

Поиск новых художественных форм Дюшан начал с критики шедевров мирового искусства и опровержения самого творческого акта художника. «Право на лень» как законное право человека становится творческим кредо художника, задача которого — преподнести такую идею, которая станет предметом для широкого эстетического дискурса, даст новое понимание мира. «Джон Кейдж хвалился, что ввёл в музыку тишину, а я горжусь, что восславил в искусстве лень», — утверждал Дюшан [2]. И действительно, как утверждает Маурицио Лаззарато¹ в своей работе «Марсель Дюшан и отказ трудиться», его «великая лень» произвела в искусстве значительно более радикальный и долговременный переворот [4], чем Пабло Пикассо, создавший 50 тысяч художественных произведений.

Дюшан увековечил себя в памяти потомков не только реди-мейдом, «методом лентяев», издававшимся над базовыми представлениями о ценности произведений искусства и художественном таланте, но и «праздной активностью» [3]. Дюшан превращал различные предметы, ставя на них свою подпись, в арт-объекты и реди-мейды (ready-made) [4, с. 15], начиная с 1913 года. Он вовлекал реципиента в смысловую игру, предлагая продукт серийного производства в качестве произведения искусства. Его увлекала механика вещей, или же «механическая реальность», как он ее определял. Эта увлечен-

¹ Маурицио Лаззарато — франко-итальянский философ, социолог, медиа-теоретик и политический активист, интересовавшийся темами нематериального труда, фрагментации наемного труда. Одним из героев его исследований и стал Марсель Дюшан.

ность стала причиной появления в 1913–1914 годах реди-мейда «Велосипедное колесо». Этот арт-объект представлял собой конструкцию из переднего колеса велосипеда, прикрепленного с помощью велосипедной вилки к сиденью деревянной табуретки. По поводу увлечения механической реальностью движущегося колеса Дюшан писал: «Я, пожалуй, с большим удовольствием рассматривал бы движение колеса в качестве противоядия к привычным движениям человека вокруг созерцаемого объекта» [5, с. 37].

Для Дюшана основная функция искусства сводилась к интеллектуальным импульсам для размышлений о границах искусства, его смысле, назначении и удовольствии от вовлеченности в поле этого дискурса. Отказываясь от прежней эстетической концепции художественного призвания, он определял себя самого как «расстригу от искусства» [6], предлагая современному нехудожнику новую поведенческую модель. Эта модель инициировала действие и существование вне художественных институций, «на обочине». Он воспринимал свою художественную деятельность как антиискусство, ориентируясь на парадигму шахматной игры: как взаимодействие черного и белого, диалектику искусства и антиискусства, художника и нехудожника, «как объяснение применявшихся способов игры с творческими стратегиями и авторством» [7, с. 111].

Шахматная игра, которая, как исторически сложилось, была интеллектуальным развлечением высших классов, достигла пика своей популярности в начале XX века и распространилась во всех социальных слоях. Это и было культурным контекстом для становления творческой и интеллектуальной личности Марселя Дюшана; и этот факт объясняет опору на интеллект в его творчестве. Кажется, что холодная математика шахмат представляется полной противоположностью тонкой и непредсказуемой поэзии искусства, однако ему удалось примирить эти противоположности уникальным образом: «В моей жизни шахматы и искусство стоят на противоположных полюсах, но не обманывайтесь. Шахматы — это не просто механическая функция. Они пластичны, так сказать. Каждый раз, когда я передвигаю пешки на доске, я создаю новую форму, новый рисунок, и, таким образом, я удовлетворен постоянно меняющимся контуром» [8, с. 74].

Кроме близости своей внутренней сущностью визуальному образу, шахматы апеллировали к сознанию художника особой логикой, накладывая отпечаток на саму манеру его творческого мышления: «Не сказать, чтобы в шахматах не было логики. Шахматы заставляют быть логичным. Логика присутствует, но ее просто не видно» [8, с. 74].

В этой незримой шахматной логике находится ярко выраженный внутренний смысл. В основном аудитория привыкла рассматривать произведения искусства в «реалистичном» видении, поэтому не способна увидеть и оценить

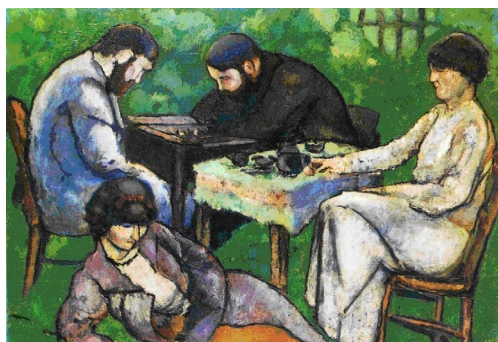
суть экспериментального арт-объекта. Немудрено, что философия интеллектуальной игры, которой Дюшан был буквально одержим [9], пробудила его к радикально новаторскому пониманию процесса творчества: «Шахматы, с другой стороны, демонстрируют чисто картезианское упражнение, то есть решение, которое вам надлежит принять, есть явление одного порядка, а результат — иного. В искусстве я в конце концов достиг состояния, в котором пожелал не принимать более никаких решений, решений художественного порядка, так сказать. В шахматах, как и в искусстве, обнаруживается форма механики, поскольку шахматы можно описать как движение фигур, поедающих друг друга» [8, с. 75].

Творческий энтузиазм в отношении искусства шахматной игры у Дюшана был настолько велик, что, исходя из противоположной позиции, будучи убежденным антихудожником и антишахматистом, в 1923 году он объявил, что отказался от искусства «играть в шахматы» как от интеллектуального упражнения, которое он считал «намного чище» искусства.

Шахматы были для него художественной деятельностью, благодаря которой Дюшан мог придерживаться оппозиционного мышления: представляя черные и белые фигуры, в какой-то момент он мог играть белыми фигурами, а в какой-то — черными. В зависимости от этого он придерживался то одной точки зрения, то противоположной. На характере игры это не сказывалось. Шахматная доска и ее правила позволяли достичь примирения противоположностей, которое доходило в «эндшпиле» до своего апогея. Дюшан утверждал, что шахматная партия для него — это вещь «зрительная, пластическая, и если она не является геометрической в смысле статики, то уж точно является своего рода механикой, так как движется» [11, с. 24]. Для него шахматы были сродни изобразительному искусству: это и рисунок, и одновременно механическая реальность, страсть к которой он также испытывал. Для него были эстетичны не сами по себе фигуры, а именно движение, процесс. В таком же контексте он предпочитал говорить о механике Александра Колдера: «Воображение движения или жеста — вот что в данном случае создает красоту. Всё разворачивается в сером веществе» [10].

Еще в 1913 году Дюшан начал переосмысливать художественную практику, увидев некоторые из ранних фовистских работ Матисса. В тот период Матисса интересовали шахматы как ключевой элемент общения между разными поколениями и полами в домашней жизни буржуазии.

Марсель Дюшан родился в 1887 году в городке Бленвиль-Кревон на северо-западе Франции. Он был четвертым (из семи) ребенком в семье. Интересы семьи включали музыку, искусство и литературу, шахматы. Четверо детей стали художниками: первенец Гастон (творческий псевдоним — Жак Вийон); второй сын Раймонд (творческий псевдоним — Раймон Дюшан-Вийон); се-



Ил. 1. Шахматная игра. М. Дюшан. 1910

Дюшана увлекало в то время творчество кубистов Жана Метцингера, Альбера Глейза и Фернана Леже. Их студии располагались недалеко друг от друга. Художников часто посещали Гийом Аполлинер и математик Морис Принст (Maurice Princet). С 1911 года начинается серия работ Дюшана, посвященных шахматной игре. Одна из них (живописный эскиз) хранится в парижском Музее современного искусства; другая — окончательная версия «Портрета игроков в шахматы» — находится сегодня в Музее Филадельфии. На последней изображен Марсель с братьями, разыгрывающими шахматную партию.

В 1914 году Раймон Дюшан-Вийон создал скульптуру, стремясь представить образец для предполагаемого современного набора шахмат. В том же году Жан Метцингер создал в духе кубизма картину «Солдат, играющий в шахматы» (*Le Soldat à lapartied'échecs*), в которой перекрывающиеся геометрические плоскости создавали своеобразный выход в «четвертое измерение» (см.: ил. 2) [12].



Ил. 2. Солдат в шахматной игре.
Ж. Метцингер. 1915–1916

стра Сюзанна (Сюзанна Кротти после второго брака). Незадолго до своего семнадцатого дня рождения Марсель объявил, что он тоже намерен стать художником [11, с. 6].

В 1910 году, Дюшан нарисовал картину «Шахматная партия» (*La Partied'échecs*) в стиле Поля Сезанна, на которой изобразил играющих в шахматы братьев Гастона и Раймонда в окружении жен (см.: ил. 1).

Разделение на части исходной модели создает особый результат свободной и мобильной перспективы, которую Метцингер в некоторой степени использовал еще в 1908 году для создания образа целого, включающего четвертое измерение.

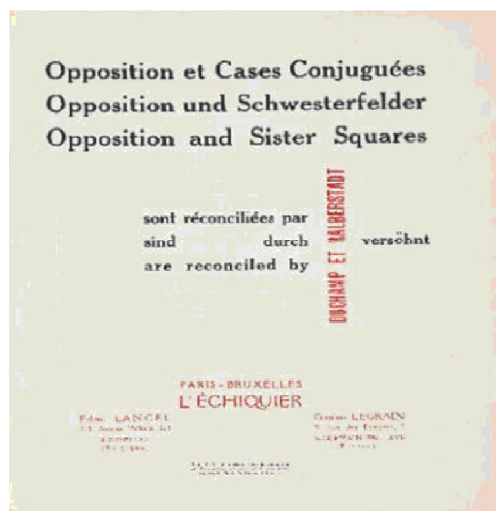
Французский математик Морис Принст, получивший известность как «математик кубизма», в некоторой степени стал вдохновителем идей многомерной математики кубизма [12]. Эта возможность для размышлений о существовании четвертого измерения с введением реальных эле-

ментов в картину стала фоном для изобретения Дюшаном в 1917 году его знаменитого реди-мейда «Западня» (Trébuchet). Это насыщенная концептуальной нагрузкой вешалка из дерева и металла, которую Дюшан выставил напоказ в Галерее буржуазного искусства и попросил разместить у входа (причем не повесить, как положено вешалке, а именно поставить). Из-за этого она свойства арт-объекта, но о вешалку мог споткнуться любой из посетителей выставки. «Западня» — одна из немногих его работ, которые непосредственно относятся к идее шахматной игры. Это своего рода пешка, которая вынуждает игрока жертвовать ею; теряя фигуру, игрок оказывается в ловушке.

В период жизни Дюшана в Буэнос-Айресе (с 1919 года) шахматная игра стала для художника всепоглощающим увлечением. Он мог играть в шахматы с друзьями всю ночь: Пит Мондриан, Хуан Грис и Фернан Леже стирали существующие грани между холстом и шахматной доской. Шахматы были и формальным элементом, который можно было неоднократно интерпретировать, и художественным мотивом, позволявшим создать видимость порядка в абстракции, и теоретическим объектом кубизма.

Карьера Дюшана-шахматиста началась в 1920-е годы. С 1923 по 1933 год он участвовал во всех шахматных турнирах Европы. После нескольких побед, включая победу в чемпионате по шахматам 1924 года в Верхней Нормандии, Дюшан был удостоен французского звания шахматного мастера. В период с 1928 по 1933 год Дюшан выступал за команду Франции на четырех шахматных олимпиадах [13]. После участия в 24-х международных соревнованиях на различных турнирах шахматная федерация Франции включила его в состав сборной, поставив на 5-е место. После шахматной Олимпиады в Фолкстоне (1933, Англия) Дюшан создал плакаты для нескольких шахматных соревнований.

Среда шахматистов для Дюшана, по его словам, была намного привлекательнее среды художников. «Шахматисты — совершенно одержимые, ослеплённые, отрешённые от внешнего мира люди. Особого рода сумасшедшие, вроде тех, какими считаются — но чаще всего не являются — художники. Вот это и интересовало меня больше всего. Я очень увлекался шахматами



Ил. 3. Форзац книги «Оппозиция и поля соответствия»



Ил. 4. Шахматные Королевы.
Мюриэл Стритер. 1944

до сорока или сорока пяти лет, после чего мой энтузиазм понемногу пошёл на спад» [10, с. 9].

Дюшан внес свою лепту и в шахматную теорию, написав в соавторстве с русским шахматистом Виталием Гальберштадтом книгу «Оппозиция и поля соответствия» (*Opposition and sister squares are reconciled*) (см.: ил. 3), посвященную пешечным окончаниям. Эта работа была издана на французском, английском и немецком языках.

Она и сейчас ценится шахматистами.

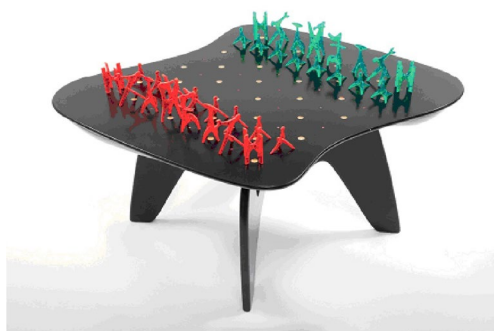
Эта книга посвящена редким случаям эндшпиля в шахматах. В ней содержатся описания необычных, почти невозможных или утопических ходов, совершаемых шахматистом не более одного раза за всю «шахматную жизнь». Идея невозможных жизненных поворотов, переворачивания функций бытового предмета, представленного в качестве арт-объекта в дюшановском производстве реди-мейдов, стала основой его жизненной философии. Увлечение Дюшана шахматами, сформировавшее профессиональное кредо художника, разделяли его современники — распространители психоанализа и сюрреализма. Рене Магритт, Макс Эрнст и Ман Рей увлеченно, хотя и не столь профессионально, как Дюшан, играли в шахматы. В их работы стали постепенно проникать символические метафоры жизни субъекта, его внутренней борьбы с самим собой. Эта тема стала ключевой в их творчестве, спроецировалась на шахматную игру. В шахматной партии центральный элемент — отношения между королем и королевой, а на обочине — взаимоотношения между пешками, одинокими в своей экзистенциальной заурядности. Художницы-сюрреалисты также подошли к идее жизни как шахматной доски, однако «пропустили» проблему через фильтр гендерной тематики. Мюриэл Стритер, американская художница-сюрреалист², написала картину «Шахматные королевы» (1944), героинями которой сделала себя и коллегу-художницу Доротею Таннинг (жену Макса Эрнста) (см.: ил. 4).

В этой картине она высмеяла мужской мир, обратившись к аллегории поверженных пешек. Она также поставила под сомнение второстепенное положение (по сравнению с мужьями) женщин-художниц в группе сюрреалистов.

Тема шахматной игры могла быть в те годы представлена в различных социально-политических контекстах. Так, в 1930-е годы швейцарско-немец-

² Была замужем за Жюльеном Леви — торговцем картинами Дюшана

кий художник Пауль Клее, который преподавал в школе Баухаус, создал серию визуальных отражений на основе шахматных диаграмм. В его «Супер-шахматах» (*Super Chess*) красный король, торжествующий над последней сброшенной фигурой соперника, кажется, выражает позицию Клее в отношении немецкого национал-социализма³.



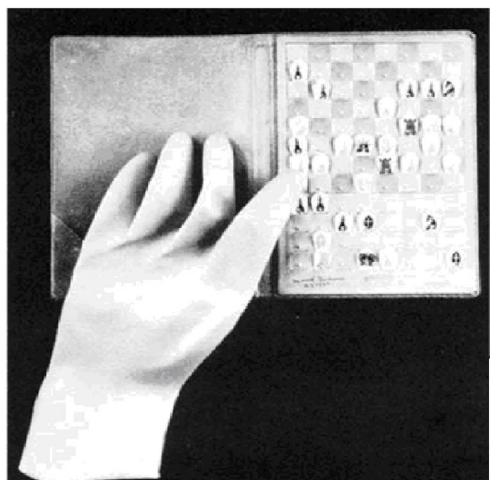
Ил. 5. Шахматный набор и стол.
Исаму Ногучи. 1944

«Образ шахмат» — так называлась выставка, организованная в 1944 году в галерее Леви в Нью-Йорке постоянными соперниками по шахматам Жюльеном Леви, Максом Эрнстом и Марселем Дюшаном. Тридцать два художника приняли участие в выставке. Это событие стало кульминацией взаимосвязей между шахматами и авангардным искусством. Дюшан создал буклет этой выставки, а Доротея Таннинг — ее каталог. На выставке прозвучала музыка Джона Кейджа и Витторио Риети; были представлены различные пространственно-художественные интерпретации шахматных досок и фигур (авторы — Макс Эрнст, Ман Рэй, Андре Бретон, Ив Танги, Исаму Ногучи и Александр Колдер). Это были афункциональные конструкции для шахматной игры, в которых шахматы стали источником вдохновения. Шахматный набор Колдера, к примеру, был сделан из самых неожиданных материалов: ручек от отверток, металлических обрезков; а брезентовую шахматную доску из этого набора можно было свернуть в трубочку.

Художник Исаму Ногучи (Isamu Noguchi, 1904–1988) — американский дизайнер японского происхождения, был представителем авангардного ориентализма. В 1944 году он оказался в Нью-Йорке в связи с интернированием в американский лагерь для беженцев японского происхождения в Посто-не (штат Аризона). Большую часть времени обитатели этого лагеря играли в шахматы. Для выставки в Нью-Йорке Ногучи создал изящный, регулируемый по высоте, шахматный стол с отверстиями, заменяющими обычные квадраты (см.: ил. 5).

Для выставки Макс Эрнст разработал скульптуру, чрезвычайно понравившуюся Дюшану. В этой скульптурной композиции рогатый король возвышался над конической королевой и секстетом пехоты. Конфликт и иерархия,

³ После прихода к власти в Германии национал-социалистов Клее вынужденно вернулся на родину в Швейцарию, так как его работы были названы «дегенеративным искусством» и удалены из немецких галерей и музеев.



Ил. 6. Карманный шахматный набор с резиновой перчаткой. Марсель Дюшан. 1944

и резиновой перчатки. Шахматы крепились к стене; булавками на них были отмечены центральные точки шахматной сетки и закреплены целлулоидные шахматные фигуры (см.: ил. 6).

Французский шахматист создал «визуальный каламбур», ссылаясь на шахматную тактику «закрепления» фигуры противника, делающую игру бесполезной. Дюшан, часто называя искусство «бесполезным», не только иронически «рассказал» об удобстве портативного шахматного набора, но и сделал его непригодным для игры (следовательно — искусством). Он предложил игроку двигать миниатюрные «приколотые» шахматные фигуры огромной и неуклюжей резиновой перчаткой. Позже Дюшан попытался продать копии своей «булавочно-сеточной карманной шахматной доски» через друга-гроссмейстера Георгия Колтановского, с которым 6 января 1945 года провел шахматный турнир с завязанными глазами [1, с. 7]. В тот день Колтановский установил мировой рекорд по проведению сеанса одновременной игры вслепую с семью участниками. Его противниками были шахматисты-художники, воспользовавшиеся для игры авторскими наборами шахматных фигур и одновременно выставочными экспонатами. Почти все (за исключением Кислера, сыгравшего вничью) проиграли Колтановскому. В игре физическое присутствие игрока было заменено звуковым: Дюшан оглашал ходы игроков, находившихся за ширмой.

В 1957 году Парижским издательством «Éditions de Minuit» была опубликована пьеса Сэмюэля Беккета «Финал», в которой шахматы функционировали в качестве структурной метафоры. Хорошие друзья, Дюшан и Беккет, еще в 1930-е годы часто посещали в Париже кафе и рестораны, в которых

присущие шахматам, скорее всего, были аллегорией Второй мировой войны, из-за которой Эрнст вынужден был переехать из Европы в Соединенные Штаты Америки. Жена Эрнста, художница Доротея Таннинг позже писала, что «...гипотетические король и королева играют в игру с участием королей и королев — нет конца интерпретациям, которые можно было бы применить к такой ситуации» [14].

Хотя Дюшан играл большую роль в организации выставки, сам он выставил свою самую малоизвестную работу (измененный реди-мейд) — карманные шахматы в форме бумажника

собирались лучшие шахматисты. В Париже Дюшан познакомился с Жоаном Миро, которому подарил один из своих реди-мейдов — галстук, подписанный по случаю одного из дней рождения (в 1947 году).

За свою жизнь Дюшан создал несколько вариантов наборов шахмат и даже наладил их коммерческое производство в конце 1950-х годов. Самый известный из них — карманные шахматы, выпускающиеся теперь в магнитной версии. Последним реди-мейдом Дюшана была шахматная доска под названием «Посвящение Каиссе» (*Hommage à Caissa*) — дань уважения богине шахмат. Творческий имидж Дюшана как культовой фигуры также связан с образом шахмат. Так, например, на фотографии 1963 года, сделанной фотографом газеты «TheTimes» Джулианом Вассером в Пасадене, Дюшан играет в шахматы с обнаженной женщиной (писательницей Евой Бабиц).

Для Дюшана событием огромной важности, вновь напомнившем о художнике как великом гроссмейстере, стало совместное выступление с американским композитором Джоном Кейджем (1968, Торонто), представленным в концертной ситуации как пьеса под названием «Воссоединение» (*Reunion*). Музыка воспроизводилась по сигналам от серии фотоэлементов, располагавшихся непосредственно под шахматной доской, время от времени срабатывавших во время игры. Дюшан выиграл игру очень быстро (подыгрывал Кейджу). Эта пьеса не имеет партитуры как таковой. Первоначально она исполнялась на шахматной доске, специально созданной для этого сочинения Лоуэллом Кроссом⁴. Ситуация игры работает как неопределенная структура: во время игры в шахматы движения фигур на доске активируют четыре возможных принципа композиции и демонстрируют их публике, окружающей игроков со всех сторон.

Кейдж, по сравнению с Дюшаном, вряд ли мог назвать себя шахматистом, однако он был к тому времени очень известным и оригинально мыслящим композитором. «Влияние Дюшана на меня, — писал Кейдж, — заключалось в том, что я настолько изменил мой взгляд на вещи, что стал Дюшаном для самого себя» [15]. Дюшан использовал в качестве арт-объектов случайно найденные предметы, а Кейдж использовал случайно обнаруженные звуки или даже готовые музыкальные формы.

⁴ Лоуэлл Кросс, на тот момент американский студент Университета Торонто, занимался написанием диссертации по истории электронной музыки и учился у знаменитого социолога Маршалла Маклюэна. Вскоре он стал известен как изобретатель лазерного светового шоу. В конце 1960-х годов Кросс экспериментировал с новыми технологиями: сочетал электронную музыку с электронными визуальными эффектами. Один из его мультимедийных проектов был представлен на выставке «Ехро'67» в Монреале. Кросс спроектировал для Кейджа интерактивно-звуковую музыкальную шахматную доску. Два слова, сказанные композитором, — имя и фамилия Дюшана, планировавшего играть с Кейджем в шахматы, — побудили чрезвычайно загруженного работой над диссертацией студента Кросса к сотрудничеству.

Кейдж и Дюшан были знакомы до начала совместной игры в шахматы: Кейдж сочинял музыку для фильма, в создании которого участвовал Дюшан. Но только в 1960-е они действительно стали друзьями. Сначала Кейдж попросил Дюшана научить его игре в шахматы. Затем они «разыграли партию» с «Воссоединением».

Раз в неделю до конца своей жизни один из самых революционных художников XX века М. Дюшан садился за шахматную доску напротив одного из самых революционных композиторов века (и неизменно выигрывал, так как был гроссмейстером). «Разве вы никогда не играете для того, чтобы одержать победу?», — интересовался Дюшан, смущенный своим доминированием. Но Кейдж был счастлив проводить время с одним из своих героев.

Кейдж в соавторстве с Дюшаном превращал обычную игру в шахматы в подлинное произведение искусства. Они собирались провести между собой шахматный турнир в рамках фестиваля искусства и звуковых технологий (*Sightsoundsystems Festival*), представленный в качестве основного мероприятия.

Дюшан не догадывался о том, для чего Кейдж пригласил его в Канаду. Для него было полной неожиданностью увидеть на сцене Театра Райерсона (*Ryerson Theatre*) огромное количество различных электронных устройств: тюнеров и усилителей, соединенных множеством проводов. По обе стороны от сцены были установлены телевизионные экраны. Журналисты газеты «Toronto Star» назвали эту «сценографию» смесью электронной фабрики и съёмочной площадки» [16]. На тот момент Дюшану было уже восемьдесят лет, и, как показали последующие события, ему оставалось жить совсем немного. По свидетельствам очевидцев, он играл совершенно спокойно, с абсолютно невозмутимым видом. В то время как Кейдж, напротив, заметно нервничал [17]. «Они были подобны фигурам в пьесе Беккета, вовлеченным в какую-то бессмысленную игру. Аудитория в своей молчаливой пассивности предстала в бессмысленной роли. Вокруг не происходило ни какой коммуникации» [16].

...Дюшан сделал первый ход. И когда они начали играть, зазвучала кейджевская музыка. Кросс снабдил каждый квадрат на доске фоторезистором: каждый раз, когда шахматная фигура перемещалась на новую клетку, она блокировала свет и посылала сигнал по проводам. Эти провода, в свою очередь, были подключены к сложной звуковой системе. По всему театру был рассредоточен ряд громкоговорителей, а также размещены музыканты, вооруженные инструментами, которые они либо сделали сами, либо модифицировали известные.

Дэвид Тюдор, Гордон Мумма и Дэвид Берман извлекали из своих «инструментов» странные звуки, последовательность которых задавали ходы фигур на шахматной доске. «Эхо ходов» отражалось на телеэкранах мерца-

нием различных изображений. В композиционное пространство также была включена одна из ранее записанных композиций Кросса. По мере развития шахматной игры и усложнений позиций фигур более насыщенной и сложной становилась музыка. Пространство наполнялось «визгом, гудением, щебетанием и скрежетом» [16].

Во время игры черные фигуры Кейджа одна за другой исчезали с шахматной доски. По мере исчезновения фигур музыка становилась всё более простой. Шахматная партия быстро подошла к концу. Для выигрыша партии у Кейджа Дюшану потребовалось менее получаса.

Далее была сыграна новая партия. На этот раз Кейдж встретился с Тини Дюшан (Алексиной Саттлер) — женой Дюшана. Они были сравнительно равными в умении играть в шахматы. Играли не один час — матч тянулся до самой ночи. Публика постепенно начала уставать и скучать. Через несколько часов от начала игры в зале осталось меньше десяти человек, и даже сам Дюшан задремал. К часу ночи игроки согласились на ничью. Рецензии в прессе на вторую игру были намного благосклоннее, чем первоначальные отзывы на «Обнажённую, спускающуюся по лестнице» Дюшана или на «4'33"» Кейджа.

Критики сочли пьесу «Воссоединение» бесконечно скучной и неинтересной. Но несмотря ни на что Кейдж и Дюшан осуществили то, что планировали: в очередной раз разрушили стену между жизнью и искусством. Версия музыкального шахматного матча «Воссоединение» была частью фестиваля «Фриндж» в Эдинбурге в 2013 году. За год до этого была исполнена другая версия в Национальном музее изящных искусств в Сантьяго де Куба, и в том же году — в Осло. А в 2010-м, во время «Белой ночи» (*Nuit Blanche*) в Торонто, «Воссоединение» вернулось на ту же самую сцену, на которой когда-то Дюшан и Кейдж сражались на шахматном турнире.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Shannon B.* Designing chess men ataste of the imagery of chess [Электронный ресурс]. URL: <http://www.worldchesshof.org>. (дата обращения: 17.08.2020).
2. *Marcade B.* Marcel Duchamp. La vie a credit. Paris: Flammarion, 2007. 490 p.
3. *Гершкович Е.* «Марсель Дюшан и отказ трудиться». 24.08.2017. [Электронный ресурс]. URL: <http://art-and-houses.ru/2017/08/24/marsel-dyushan-i-otkaz-truditsya/> (дата обращения: 20.08.2020).
4. *Лаццарато М.* Марсель Дюшан и отказ трудиться М.: Грюндриссе, 2017. 96 с.
5. *Кро К.* Марсель Дюшан. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. 208 с.
6. *Hamilton R.* Le Grand Dechiffreur. Zurich: JRP. 2009 [Электронный ресурс]. URL: https://www.senscritique.com/livre/Le_grand_dechiffreur/28975229/ (дата обращения: 10.08.2020).

7. *Меньшиков Л. А.* Искусство как антиискусство. СПб.: Академия Русского балета, 2019. 500 с.
8. *Berswordt-Wallrabe K. V.* Marcel Duchamp Respirateur. Bonn: Staatliches Museum, 1999. 98 p.
9. *Меньшиков Л. А.* Иронические стратегии постмодернистских игр в искусство // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2019. Т. 12. № 7. С. 1174–1190.
10. *Кабанн П.* Марсель Дюшан. Беседы с Пьером Кабанном. М.: АдМаргинем, 2019. 224 с.
11. *Dutra J. P., Ebel I.* The Hand in Digital Culture: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and the «Immaterial» Connection // CLAP Conference — Social Impact of Digital Media, University of the Arts Bremen. 2012. 120 p.
12. *Henderson L. D.* The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture // Configurations. 2009. Vol. 17 (1-2). P. 131–160.
13. Шахматная энциклопедия «Д» [Электронный ресурс]. URL: <https://chessworldweb.com/chess-encikloped/277-shaxmatnaya-encziklopediya-qdq-encyclopedia-of-chess.html> (дата обращения: 17.08.2020).
14. List of mathematicians [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.qwe.wiki/wiki/Mathematician/> (дата обращения: 22.08.2020).
15. *Ernst M.* The King Playing with the Queen [Электронный ресурс]. URL: <https://www.moma.org/collection/works/81359> (дата обращения: 17.08.2020).
16. *Miguel V.* How long is a game of chess? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.johncage.org/reunion/> (дата обращения: 10.08.2020).
17. *Jones J.* When John Cage & Marcel Duchamp Played Chess on a Chessboard That Turned Chess Moves Into Electronic Music (1968) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.openculture.com/2017/09/when-john-cage-marcel-duchamp-played-chess-on-a-chessboard-that-turned-chess-moves-into-electronic-music-1968.html/> (дата обращения: 12.08.2020).
18. *Переверзева М. В.* Модульная форма в музыке и метод ее анализа // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 1. С. 152–178.
19. *Переверзева М. В.* Алеаторика как принцип композиции: дис. ... д-ра искусствоведения. М. 2014. 570 с.
20. *Балаш А. Н.* Реди-мейды Марселя Дюшана и их репродуцирование // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 1 (30). С. 99–102.
21. *Осминкин Р. С.* От артефакта к арте-акту: реди-мейд как агент социального действия // Артикульт. 2015. № 4 (20). С. 6–11.
22. *Duchamp M.* A propos of «Readymade» // Esthetics contemporary. N. Y. 1978. 320 p.

REFERENCES

1. *Shannon V.* Designing chess men ataste of the imagery of chess [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.worldchesshof.org>. (data obrashheniya: 17.08.2020).
2. *Marcade B.* Marcel Duchamp. La vie a credit. Paris: Flammarion, 2007. 490 p.
3. *Gershkovich E.* «Marsel` Dyushan i otkaz trudit`sya». 24.08.2017. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://art-and-houses.ru/2017/08/24/marsel-dyushan-i-otkaz-truditsya/> (data obrashheniya: 20.08.2020).
4. *Laczczarato M.* Marsel` Dyushan i otkaz trudit`sya M.: Gryundrisse, 2017. 96 c.
5. *Kro K.* Marsel` Dyushan. M.: Ad Marginem Press, 2016. 208 s.
6. *Hamilton R.* Le Grand Dechiffreur. Zurich: JRP. 2009 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.senscritique.com/livre/Le_grand_dechiffreur/28975229/ (data obrashheniya: 10.08.2020).
7. *Men`shikov L. A.* Iskusstvo kak antiiskusstvo. SPb.: Akademiya Russkogo baleta, 2019. 500 s.
8. *Berswordt-Wallrabe K. V.* Marcel Duchamp Respirateur. Bonn: Staatliches Museum, 1999. 98 r.
9. *Men`shikov L. A.* Ironicheskie strategii postmodernistskix igr v iskusstvo // Zhurnal Sibirskogo federal`nogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e nauki. 2019. T. 12. № 7. S. 1174–1190.
10. *Kabann P.* Marsel` Dyushan. Besedy` s P`erom Kabannom. M.: AdMarginem, 2019. 224 s.
11. *Dutra J. P., Ebel I.* The Hand in Digital Culture: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and the «Immaterial» Connection // CLAP Conference – Social Impact of Digital Media, University of the Arts Bremen. 2012. 120 r.
12. *Henderson L. D.* The Image and Imagination of the Fourth Dimension in Twentieth-Century Art and Culture // Configurations. 2009. Vol. 17 (1-2). R. 131–160 .
13. *Shaxmatnaya e`nciklopediya «D»* [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://chessworldweb.com/chess-encikloped/277-shaxmatnaya-encziklopediya-qdq-encyclopedia-of-chess.html> (data obrashheniya: 17.08.2020).
14. List of mathematicians [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ru.qwe.wiki/wiki/Mathematician/> (data obrashheniya: 22.08.2020).
15. *Ernst M.* The King Playing with the Queen [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.moma.org/collection/works/81359> (data obrashheniya: 17.08.2020).
16. *Miguel V.* How long is a game of chess? [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.johncage.org/reunion/> (data obrashheniya: 10.08.2020).
17. *Jones J.* When John Cage & Marcel Duchamp Played Chess on a Chessboard That Turned Chess Moves Into Electronic Music (1968) [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.openculture.com/2017/09/when-john-cage-marcel-duchamp-played-chess-on-a-chessboard-that-turned-chess-moves-into-electronic-music-1968.html/> (data obrashheniya: 12.08.2020).

18. *Pereverzeva M. V.* Modul'naya forma v muzy`ke i metod ee analiza // Zhurnal Obshhestva teorii muzy`ki. 2013. № 1. S. 152–178.
19. *Pereverzeva M. V.* Aleatorika kak princip kompozicii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2014. 570 s.
20. *Balash A. N.* Redi-mejdy` Marselya Dyushana i ix reproducirovanie // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury`. 2017. № 1 (30). S. 99–102.
21. *Osminkin R. S.* Ot artefakta k arte-aktu: redi-mejd kak agent social`nogo dejstviya // Artikel`t. 2015. № 4 (20). S. 6–11.
22. *Duchamp M.* A propos of «Radymade» // Esthetics contemporary. N. Y. 1978. 320 r.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Балбекова И. М. — аспирант; balbekova77@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Balbekova I. M. — Postgraduate Student; balbekova77@mail.ru

УДК 7.071.2

КОНЦЕПТ СОДЕРЖАНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СТИЛИСТИКЕ В. Н. МИНИНА

*Байкова Е. Н.*¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, д. 30/36, Москва, 121069, Россия.

В статье рассматривается вопрос о факторе содержания в исполнительской лексике Владимира Николаевича Минина. Этот компонент репрезентируется в качестве главного условия в построении дирижерской стратегии в направлении раскрытия авторского замысла. Доминирующим методом В. Н. Минина становится соотношение означаемого и означающего в системе средств исполнительской выразительности. Творческая инициатива дирижера в создании художественного образа произведения фокусируется на пересечении плана содержания и плана выражения, что определяет феномен певческого фонизма Московского камерного хора.

Ключевые слова: дирижер, содержание, трактовка, средства выразительности, партитура, художественный образ, хоровая музыка.

CONCEPT OF CONTENT IN MININ'S PERFORMING STYLE

*Baykova E. N.*¹

¹ Gnessins Russian Academy of Music, 30/36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

This article examines the issue of the content factor in the performing vocabulary of Vladimir Nikolaevich Minin. This component is presented as the main condition in constructing a conducting strategy in the direction of revealing the author's intention. The dominant method of V. N. Minin is the ratio of «meaning» and «meaning» in the system of means of performing expressiveness. The conductor's creative initiative in creating an artistic image of the work focuses on the intersection of the content plan and the expression plan, which determines the phenomenon of singing phonism of the Moscow Chamber Choir.

Keywords: conductor, content, interpretation, score, artistic image, means of expressiveness, choral music.

Исполнительский метод В. Минина в аспекте интерпретации того или иного музыкального текста заключается в понимании его смысла в целом, в той атмосфере, в которой существует сам текст. Это — та безусловная данность, формирующаяся в представлении В. Минина особым образом, как некое абсолютное таинство, разгадка которого в нем самом. Такого рода отношение к музыкальному материалу основано на ощущении глубинных слоев содержания исполняемого произведения, того подтекста, который и определяет полноту и глубину смыслового тонуса «исполнительского Я» дирижера. И каждая интерпретация В. Минина воспринимается как понимание, «как духовное присвоение смысла прочитанного» [1, с. 403]. Его взгляд на целое складывается из множества привнесенных им деталей, что позволяет раскрывать общую картину и каждый «поворот» драматургического сюжета.

Оценка исполнителем какого-либо момента в изложении музыкально-поэтического сюжета неразрывно связана с содержательной фабулой происходящего. Следуя логике развития композиторского замысла, В. Минин всегда ищет и находит в границах общего контекста то, что оказывает влияние на характер исполнительского решения.

Воспринимая всё целое в полной мере, В. Минин акцентирует внимание как на явном смысле, раскрывающем общий сценарий, так и на скрытых импульсах, ощущаемых во внутренне развивающейся канве текста: «Когда работаешь с партитурой, кажется, что еще немного, и ты поймешь смысл того, что кроется за этими значками, называемыми нотами. Ан, нет. Всегда чего-то не хватает для полного понимания. Хочется заглянуть “по ту сторону нот”» [2, с. 80].

Поэтому коннотативный подход, заложенный в глубинах подтекста произведения, составляет базовое начало, которому следует маэстро. Включая семиотический механизм оценки авторского текста, В. Минин сосредоточивается на знаковой стороне первоисточника. Решающую роль в этом процессе играет план содержания, влияющий на выбор средств исполнительской выразительности.

В понимании дирижера центральным объектом становится весь смысл произведения, раскрывающийся в многообразии его деталей. Поэтому очевидно, что в подходе В. Минина всегда превалирует тщательная проработка всех «нюансов», и это позволяет взглянуть на происходящее с разных точек зрения. Намеченный исполнителем путь всегда формируется на стыке предполагаемого варианта и акустически возникающей модели как его версии. Дирижер так рассуждает на эту тему: «...чем глубже чувствование и понимание того, *что* должно быть, тем более точным становится результат» [2, с. 66].

Постоянный поиск звукового аналога музыкального образа сочинения — процесс, перманентно существующий в репетиционной и концертной прак-

тике дирижера. Взгляд В. Минина на проблему воплощения содержательной составляющей есть движение от фазы предслышанья к этапу реализации. В этом соответствии проявляется стимулирующая инициатива дирижера, направленная на восприятие многообразия музыкального и художественного образа произведения. В. Минин придает этому фактору огромное значение, полагая, что уже: «самый первый звук ...начинается с *предслышанья* его не столько по высоте и динамике, сколько по качеству звучания, то есть по тому, *что* этот звук должен выражать...» [2, с. 66].

Поэтому каждый момент в процессе изучения сочинения сопряжен с возможностью корректировки звучащей формы с собственным представлением о характере функционирования данного текста. В этом действии В. Минин внимательно реагирует на ту или иную авторскую ретушь, проясняющую нюансы плана выражения. Его интересует не только факт фиксации встречающегося в партитуре знака (различного рода темповые и динамические указания, фермата, паузы), но, прежде всего, то значение, которое он выполняет в конкретной ситуации (какого-либо фрагмента, эпизода, крупной по масштабу структурной единицы или целого) для обнаружения скрытой пружины смысла. Речь идет о контексте, формирующем объем содержания исполняемого произведения, частью которого и является используемый знак.

Пространство смысла, существующее в границах исполнительского сознания В. Минина, рождается на пересечении означаемого и означающего. Органика сочетания этих двух составляющих поразительна, поскольку в каждом произведении всегда есть место для множественности означающих на фоне означаемого. Данное правило характеризует любой акт креативной деятельности В. Минина в аспекте трактовки дирижера, где серия означаемых, выступающих как критерий означаемого, вызывает постоянный интерес. Справедливо утверждение В. Ойвина, автора юбилейного буклета «Звук хора Минина — 45 лет»: «Вопрос, что движет музыкантом, который в который раз уже обращается к знакомому до последней восьмушки нотному тексту, остается навсегда необъяснимым для критиков, публики и даже для самого художника. Все даже самые искренние, даже многоговорящие слова не передадут божественного мгновения, когда, чуть увеличив паузу или замедлив движение, не меняя ни одной авторской интонации, произведение вдруг зазвучит по-новому» [3, с. 5].

Внимание дирижера адресовано той группе выразительных средств, которая в наибольшей степени раскрывает природу его творческой индивидуальности. Следует подчеркнуть, что каждый из них, будь то темп, динамика или фразировка, есть та необходимая дополнительная среда, где и рождается представление В. Минина об эмоционально-содержательном качестве звукового явления. Прежде всего, это — принцип интонирования, пронизывающий

голосоведение каждой хоровой партии и хоровой вертикали в целом, аккумулирующий тем самым действие того или иного комплекса средств выразительности. Данная позиция принципиально важна для оценки исполнительского стиля В. Минина. И в этом подходе в полной мере реализуется мысль, высказанная В. Семенюком: «В многоголосном пении голоса хора рождают взаимодействие интонационных выражений» [4, с. 4], что является априори характерной чертой каждой трактовки В. Минина.

Безусловно, не менее важным компонентом становится потенциал слова, ассимилирующийся с энергией звуковой линии — носителем темброво-мелодической персонифицированности. Несомненно, это и влияние фактуры как условия комбинационности в процессе взаимодействия всех групп певческих голосов, где фактор интонационно-тембровой выразительности, сочетаясь с эффектом постоянной диалогичности, воспринимается в аспекте стиливой манеры данного дирижера.

Возвращаясь к проблеме соотношения означаемого и означающего, необходимо отметить интерес В. Минина и к крупным единицам содержания (весь текст), и к отдельным его сегментам (локализация важных по смыслу слов). Такой подход организует слушательское внимание одновременно по двум направлениям, выявляет силу внутренней экспрессии того или иного вербального элемента (слово), сохраняя при этом напряжение от «присутствия» в структуре общего контекста исполняемого произведения. Для В. Минина чрезвычайно важно понимание значения слова, поскольку, как считает А. А. Потеня, «слово, взятое в целом, как совокупность внутренней формы и звука, есть, прежде всего, средство понимать говорящего, апперцепировать содержание его мысли» [5, с. 139].

Рассмотрим каждое из перечисленных явлений. Подтверждением сказанному может быть звуковая модель, ассоциируемая с музыкальным текстом С. В. Рахманинова «Литургия Св. Иоанна Златоуста», где воплощен концепт дирижера относительно восприятия содержания данного произведения в масштабе его значения. В изложении авторского материала В. Н. Минину удастся на всех этапах его интонирования сохранить внимание ко всему тому, что происходит в общем контуре драматургического развертывания каждого песнопения.

Что же становится доминирующим в охвате того или иного номера литургии? Вероятно, то, что связано с характером произнесения канонического текста, создающего определенную ауру в певческой манере его артикуляции. В. Минин предлагает в том или ином варианте исполнительского решения (разные песнопения) особый тип певческого интонирования, сублимирующий регламентирующие свойства самого текста с эмоционально-доверительным подходом к его преподнесению. В рождающихся звуковых контекстах

заметно влияние той внутренней тенденции, которая фокусирует объединяющее начало в пространстве всей музыкальной ткани, свидетельствуя о «повествовательной» инициативе самого дирижера.

Это — удивительный феномен следования за текстом, когда темброво-звуковая линия, подчиняясь внутреннему току процесса интонирования, неуклонно движется вперед, охватывая пределы каждой фразы в объеме всей формы песнопения в целом. Такого рода проникновение в вербальную составляющую канонического текста создает ощущение некоего прикосновения к тайному смыслу сакрального слова. При этой степени погруженности не исчезает «живое» участие в моменте интонирования, где эмоциональный компонент как форма отражения духовного состояния всегда является константой, определяющей меру включения в исполнительский процесс. Поэтому для В. Минина его опыт трактовки и произведения «Литургия Св. Иоанна Златоуста», в частности, детерминирован важной для него собственной позицией: «Надо найти только одну единственно правильную интонацию, выражающую суть внутреннего душевного движения» [6, с. 42]. Данная тенденция актуализирует певческий акт как творческое явление, что усиливает резонанс слушательской аудитории.

В построении общей формы какого-либо номера литургии В. Минин руководствуется и музыкальным принципом развертывания, что создает необходимые условия для распределения энергии звукового материала как в контексте всей гармонической вертикали, так и голосоведения отдельной хоровой партии. Важным элементом в организации певческого фони́зма является темпо-ритм движения в сочетании с эмоциональной составляющей в процессе интонирования. Характерной чертой решения дирижера становится и динамический фактор, влияющий на атмосферу исполнительского высказывания, что усиливает доверительный тон повествования («Во Царствии Твоем») или подчеркивает сферу гимничности («Милость мира» — «Свят, свят, свят Господь Саваоф»), а также состояние тихого созерцания («Тебе поём»).

В результате оба компонента — темпо-движение и динамика — всегда активно преломляются В. Мининым в процессе формообразования, что способствует более органичному соединению произносимого слова и певческой интонации в целом с характером развития музыкального материала. И тогда феномен «дышащей» ткани, объединяющей всё звуковое пространство литургического цикла, создает эффект «постоянного тока», благодаря которому ощущается внутренняя энергия повествования канонического текста в конструкции всей музыкальной композиции.

Интерпретация сочинения С. В. Рахманинова «Литургия Св. Иоанна Златоуста» есть обобщенный взгляд В. Минина на проблему исполнения литургических песнопений в аспекте жанрово-стилевых особенностей данного

сочинения, когда доминирует личностное начало в чертах восприятия ценностных смыслов человеческой жизни.

Рассмотрим другой аспект соотношения означаемого и означающего в пространстве певческого оформления отдельных фонических единиц. В контексте локализации важных сегментов звуковой речи (слово) следует обратить внимание на особенности исполнительского подхода дирижера к трактовке сочинений Г. В. Свиридова, а именно кантаты «Ночные облака». Здесь в полной мере заметна тенденция к выявлению смысловой энергии вербального материала. В сочетании композиционной лексики Г. В. Свиридова с символическими стихотворениями Александра Блока формируется стратегия исполнительского решения, построенная на пристальном внимании к движению музыкально-поэтического ряда. И в этом аспекте актуализируется мысль самого Г. В. Свиридова относительно того, что «...истина может быть заключена в синтезе слова и музыки» [7, с. 160].

Что же определяет направленность дирижерской инициативы в определенных ситуативных моментах? Безусловно, это содержательная наполненность словесного текста в характере его прочтения Г. В. Свиридовым. В. Н. Минин предельно точно выстраивает каждую фразу, ориентируясь на комплекс нюансов, окружающих тот или иной вербальный компонент. В орнаменте ритмомелодического рисунка, подчеркнутого определенной динамической составляющей, рождается и исполнительская лексика дирижера. Предельно выразительная артикуляция всего хора формирует образ наиболее важного в смысловом отношении слова, которое несет или обобщающую функцию, или, напротив, усиливает элемент детализации внутри контекстуального поля.

Главным в предлагаемом решении В. Минина становится всегда то, что обогащает произносимое «интонационное сообщение». И именно фактор содержания, моделирующий общий план дирижерской инициативы, обуславливает распределение энергии исполнительской воли на те «участки» звучащего пространства, где и фокусируется зона искомого смысла. В. Гаврилин, прослушавший в концертном исполнении мининского хора кантату Г. В. Свиридова «Ночные облака» на слова А. Блока, утверждает: «В одном длящемся звуке вы слышите нежность и силу, блаженство и угрозу, вы слышите немислимую игру оттенков, множество переливов тишины, вы слышите звучащую тишину. Это похоже на колдовство. Это задумано композитором и блестяще осуществляет хор» [8, с. 123].

Первый номер кантаты «Ночные облака», как и третья часть, «Любовь», являются яркой иллюстрацией к сказанному, где по-разному кристаллизуется идея соотношения означаемого и означающего в их взаимовлиянии. В одном варианте (№ 1 «Ночные облака») наиболее заметно внимание ди-

рижера к фонеме каждого слова в его внутренне напряженном качестве произношения: «скрипнула дверь»; «задрожала рука», что усиливает общий эмоциональный фон повествования. В этом контексте роль паузы, обозначенной Г. Свиридовым в партитуре, дополняет энергетический потенциал той или иной вербальной единицы в процессе ее локализации. Такого рода подход оказывает существенное воздействие на художественный план исполнения, увеличивая интонационно-смысловой ресурс певческой выразительности.

Третья часть кантаты («Любовь») — иной способ решения творческой задачи, когда вербализация звукового материала точно совпадает с границами всей фразы. Данное наблюдение относится, прежде всего, к возможности распределения темброво-мелодической инициативы певческих голосов в объеме общего звучания хора внутри определенного фрагмента. В этот момент создается ощущение рождающейся энергии музыкально-поэтической фразы в синтезе певческого фони́зма и поэтического стиха (отрывок из Г. Гейне).

Минин предусматривает те или иные детали, способствующие кристаллизации возникающего симбиоза, что во многом связано с характером динамического развития композиционного материала. В условиях достаточно компактной по форме III части кантаты прослеживается ясная директива дирижера в плане управления «симметрией» движения звукового текста, раскрывающейся в интенсивности смен его наполнения (идея *crescendo* и *diminuendo*). Выполнение предписанных автором динамических указаний становится для дирижера предпосылкой к постоянному маркированию «образа» слова в формате всей поэтической строки («племена уходят в могилу» / «но только любовь не вырвать из сердца никогда»), благодаря ярко выраженной неравномерности происходящих изменений в силе хорового звучания. Уделяя внимание фактору *crescendo*, В. Минин использует его как возможность расширения смыслового пространства при «запаздывающей» функции *diminuendo*, воспринимающейся как некая рефлексия на произнесенное.

Такой подход к интонационной подаче слова определяет логику исполнительского поведения в направлении охвата содержательного потенциала какого-либо из «ярусов» музыкально-поэтического ряда. В результате подобного способа трактовки В. Н. Минин представляет характер излагаемого материала в условиях постоянного взаимодействия вербального компонента и певческого фони́зма. Эта возникающая энергия слова в его полновесном звучании в масштабе каждой фразы создает монолит всей формы данного номера (III часть кантаты — «Любовь»), выдвигая идею обобщения на первый план и как фактор смыслового синтеза, и как принцип организации музыкального материала.

Интерпретация В. Н. Мининым музыки Г. В. Свиридова поражает силой воздействия на слушателя. Э. Н. Артемьев, один из современных отечествен-

ных композиторов, плодотворно работавший с Мининым в последнее время, так рассуждает об исполнительском стиле данного дирижера: «...я очень ценю его как исполнителя, в первую очередь, музыки Свиридова, которая звучит у него очень сильно и глубоко» [9, с. 4]. Справедливость сказанного подтверждается всей творческой практикой В. Минина, который в своем поиске креативного решения всегда руководствуется, прежде всего, идеей содержания произведения. И именно в этом подходе к прочтению замысла автора и заключается интерпретационный план В. Минина в освоении того или иного текста самим дирижером. Поэтому все трактовки В. Минина есть акт рождения целого, сформированного в «живой» среде интонационно-музыкальной ткани, который запечатлевается в сознании слушателя как значимое событие. Проникая в каждый эпизод развивающегося сюжета, В. Минин наполняет его энергией творческого созидания, активно участвующей в программе интонационного развертывания авторского текста. Поэтому очевидно, что какой-либо момент, высвечивающийся сквозь призму исполнительского внимания, находит адекватный отклик всех певцов хора, объединяя их в единое «Мы».

Так, концепт содержания в условиях трактовки произведения В. Гаврилина «Перезвоны» формируется В. Мининым с разных сторон. Это — народная тематика в широкой амплитуде ее проявлений. Имеются в виду: «народная вольница» (№ 1; 13), бытовой аспект — лирико-игровая среда («Посиделки», «Ти-ри-ри», «Ерунда»), фантастический элемент мифологического сознания («Страшенная баба»), глубокая связь с православной традицией («Молитва»), тема лирического героя с яркой психологической окраской состояния каждого персонажа (№ 2; 8). Поэтому жанровая многоаспектность становится для Минина мотивацией, определяющей количество решений в передаче каждой из жанровых составляющих. Здесь есть и точные «портреты» всех бытовых эпизодов («Ерунда», «Воскресенье»), имеющих игровой или праздничный характер. Интересен как мифологический («Страшенная баба»), так и трагический компонент содержания, к примеру, исполнение номеров «Молитва» и «Матка-река».

Мастерство Минина проявляется одновременно и в крупных по масштабу номерах (№ 1; 13), и через детализацию в более локальных по смыслу структурных единицах («Вечерняя музыка»). Используя этот метод, Минин добивается подробного описания или пейзажной зарисовки, или активных диалогических моментов в интерпретации таких номеров как «Посиделки», «Ти-ри-ри», «Ерунда». Так, «Ерунда» в трактовке дирижера — пример владения звуковысотным колоритом партитуры, когда при смене тоники B-dur-Ces-dur-C-dur и в условиях обратного движения (C-Ces-B) дирижер использует ритмический компонент, усиливая тем самым активность его подачи

при появлении нового интонационного звуковысотного звена. И, кроме того, дополнительным элементом в подготовке другой тональной сферы становится динамическая составляющая в виде интенсивного *crescendo*, точно совпадающего с метроритмической артикуляцией, существующей внутри самого такта. Адекватно этому выстраивается и певческая артикуляция с усилением фонемы каждого следующего «бом», что усиливает игровой характер в передаче настроения данного номера.

«Воскресенье» — подобное акустическое явление в трактовке Минина, где в большей степени акцентируется всё, что происходит в целой фактуре хорового звучания. Внимание дирижера сосредоточивается на многоликости фактурно-ритмических рисунков разных певческих групп, что создает эффект праздничности наряду с ярким нарративом в партиях первого сопрано и альты, ведущих основную мелодию. В результате захватывает эмоциональная сила в моменте корреляции всех звуковых линий, в их сочетании при изменяющихся вариантах характеристик самого метроритмического движения на фоне достаточно быстрого темпа (*Semplice*, четверть равна 96/100). Заметны и филигранное мастерство в мгновенной перестройке на измененную авторскую рекомендацию, иной динамический, артикуляционный и вокально-певческий план подачи музыкального материала (имеется в виду оперативность дирижерских решений в подходе к прочтению коротких фраз в условиях локальных указаний в партитуре при выполнении различного рода динамических оттенков в аспекте *dim.* и *cresc.*, а также творческая инициатива В. Минина в работе со словом — внимание к интонированию отдельной фонемы при гибком переходе на прием *portamento*).

В других номерах также прослеживается креативная инициатива дирижера в осмыслении фактуры хорового многоголосия и вариантов ее преподнесения. Ведь для В. Минина фактор многоголосного пения есть всегда «процесс, где функции звукоткани изменяются с каждым моментом интонирования» [10, с. 235]. К примеру, в «Посиделках» он не вводит соло первых сопрано, согласно авторской версии, а предлагает диалог двух альтов, причем это не хоровые партии, а солирующие голоса внутри одной альтовой группы. Такое решение создает эффект «посиделок» как факта общения разных персонажей, усиливающий коммуникационную среду в целом. Вместе с тем ощущается и живая фоническая ткань всего хорового многоголосия, где органично сосуществуют и соло, и фон. При этом фоническая составляющая есть не только аккомпанемент к основной мелодии, но и многоликое интонационно-фоническое поле, где возникает много тембровых и артикуляционных моментов в условиях фразировки музыкального материала. Речь идет о предельной гибкости интонирования в каждой темброво-мотивной ячейке, создающей иллюзию бесконечного повествования и атмосферу посиделок в ее

неспешности; внимании к каждой детали произносимого текста как в его содержательной словесной ткани, так и в инструментально-певческой составляющей. Поэтому В. Минин охватывает как бы несколько пластов повествования: и нарративную, и звукоизобразительную (подобие инструментальных наигрышей) части, и разность интонационно-артикуляционного рисунка отдельных мотивных построений.

«Ти-ри-ри» — пример хоровой театрализации, представленной многочисленными средствами исполнительской выразительности: ярким мимансом, артистизмом всех артистов хора, участвующих в создании этой сценки. Минин выстраивает стратегию управления, ориентируясь прежде всего на образное начало, воплощенное как в моменте индивидуализации характера той или иной певческой группы, так и в их активном сочетании между собой в процессе интонирования. Речь идет о постоянстве исполнительской инициативы в аспекте выразительной артикуляции, гибкой фразировки благодаря интонированию музыкального материала в сочетании с одухотворенно произнесенным словом, являющимся особым средством коммуникации внутри певческого состава, что усиливает эффект игрового начала. Такой подход дирижера к организации формы способствует ее событийной мобильности, раскрывает творческий потенциал коллективно-личностного общения в процессе исполнения, когда артистизм становится катализатором того, что происходит в музыкально-сценическом времени (синтез певческой составляющей и игрового сюжета).

Данная тенденция проявляется во внимании ко всем элементам нотно-музыкального текста, в малейших изменениях процесса его развития. Минин, следуя за автором, максимально конкретизирует каждую его рекомендацию, воспринимая каждый элемент в системе средств выразительности (письмо композитора), в аспекте уникальной возможности для ее собственного креативного прочтения (широкая интонационная и штриховая палитра).

Такое влияние дирижерской воли на коллективное сознание — подтверждение художественной инициативы В. Минина как руководителя процессом исполнения. Его отношение к системе означающих имеет решающее значение для осмысления категории «означаемого», когда любое совершаемое им действие обуславливается результатом, на который направлено «означающее». Все креативные предложения В. Минина, возникающие в творческом диалоге с коллективом, есть та естественная внутренняя среда, благодаря которой формируется взаимно обогащающее сочетание дирижерской и певческой инициатив, приближающее к заданной цели. Каждое такое решение является примером точного соответствия выбранного способа для конкретно заданной модели, поскольку предлагаемое означающее и становится необходимой возможностью в аспекте условия реализации намеченного плана содержа-

ния. Это происходит потому, что, по мнению швейцарского дирижера Э. Ансерме, «...интерпретатор должен исходить не от текста, а от чувства, скрытого в тексте, которое следует открыть путем изучения текста» [11, с. 84].

Хоровая миниатюра С. Танеева «Вечер» ярко иллюстрирует сказанное. Широкая палитра образного ряда предполагает многовариантность решений внутри одного и того же произведения. Так, при описании вечернего пейзажа в «рамочной части» повествования дирижер находит определенную возможность для реализации поставленной задачи, предлагая два способа интонирования музыкального материала. В начале («...зари догорающей пламя», т. 1–5) Минин фокусирует внимание на однородности звучания, темброво-фонической сбалансированности разных певческих групп, верхней пары голосов (альты + сопрано) на фоне выдержанной ноты си бемоль в басовой партии (мягкое трехголосие). В заключительном фрагменте всей композиции (ц. 11) та же самая поэтическая строка «...зари догорающей пламя» воспринимается Мининым по-другому, в аспекте четырехголосия, представленного в фактурно-тембровом соотношении двух пар певческих голосов: басов + альтов и теноров + сопрано. В условиях выдержанной ноты си бемоль, но уже в дуэте альтов и басов, при сочетании с мелодической линией в партиях сопрано и теноров дирижер устанавливает определенные темброво-динамические пропорции звучания внутри нюанса *pianissimo*. Тем самым он добивается эффекта двухорности на основе как бы темброво-акустического расслоения хорового многоголосия благодаря относительной самостоятельности двух певческих групп: Т-С и Б-А. Оба подхода позволяют дирижеру создать двупланной характер изобразительности. В результате поэтический образ, отраженный в строке «...зари догорающей пламя», приобретает варианты исполнительские нюансы в воплощении картины вечернего пейзажа.

Иная исполнительская инициатива В. Минина проявляется сквозь призму полифонического развития музыкальной ткани. Здесь дирижер акцентирует внимание на интонационно-мелодическом компоненте в условиях постоянно возрастающей энергии метроритмического движения, охватывающего всю хоровую фактуру. На этом фоне ярко вспыхивает и энергия *crescendo* во всех голосах поочередно как реакция на открывающуюся перспективу фактурно-тембрового развития в границах единого формообразовательного процесса (ц. 1 до ц. 3).

В средней части композиции произведения С. Танеева «Вечер» (ц. 5–8) используется вся гамма выразительных средств, продиктованных многообразностью поэтического ряда стихотворения Я. Полонского. Минин, искусно владеющий вокально-певческими возможностями голоса, максимально детализирует все рекомендации автора, связанные с характером динамических и штриховых изменений звукового материала. По мере раскрытия

музыкально-поэтического содержания дирижером формируется различная темброво-фоническая основа хорового звучания, где ассоциативно-образное начало, представленное в стихотворении Я. Полонского, органично сосуществует в единой канве темпо-движения. На этом фоне гибкого разворачивания музыкальной ткани галерея «звуковых портретов» есть целая серия означаемых, возникающих как отражение смысловых вибраций музыкально-поэтического ряда. Это еще один пример проникновения творческой инициативы дирижера в содержательную часть произведения, в котором место каждого означаемого (зарисовки: «погонщиков звонкая песня, «крикливая чайка», «...качается белая пена», «...как перлы росы освежительной капли») структурированы в одно большое означаемое — картину вечернего пейзажа. Используя темброво-регистровые, фактурно-тембровые, темброво-динамические и артикуляционно-штриховые «детали», Минин добивается удивительного вокально-хорового результата, когда все партии настолько гибко ансамблируют друг с другом внутри всей певческой фактуры, что момент изменения их функциональной направленности происходит мгновенно и естественно. Это усиливает художественное впечатление по мере разворачивания музыкально-поэтического содержания в целом. В данном случае применима характеристика С. Скребкова: «Понятие фактуры представляет собой огромное обобщение. Это конкретная художественная организация многоголосия. Это само многоголосие — т. е. сочетание голосов, где за каждым голосом стоит живая человеческая индивидуальность исполнителя — личность музыканта, исполняющего партию данного голоса». [12, с. 218]. И с учетом специфики исполнительского стиля мининского хора взгляд дирижера на проблему взаимодействия певческих голосов в звуковом пространстве является весьма аргументированным.

При рассмотрении кульминационного раздела формы произведения «Вечер» (ц. 8–9) нельзя не заметить, как по-особому Минин решает проблему композиционного развития. В полной мере исполнительская инициатива дирижера проявляется в характере темпо-движения, в стремительности достижения кульминационной вершины, что символизирует чувство восторга перед красотой природы. И в этом музыкально-содержательном контексте пауза (ц. 8) воспринимается дирижером как некий люфт в моменте прочтения всей поэтической фразы «...и в каждой росинке трепещет зари догорающей пламя» (ц. 8–9). Данное решение позволяет Минину сохранить энергию звучания хора после филировки звука на слове «трепещет» относительно предыдущего нюанса *forte* в условиях перехода в *mf* при сочетании с ремаркой *espressivo*. В результате форма произведения обретает большую цельность и динамику внутреннего развития, усиливая роль фактора «означаемого» как стимула процесса композиционного разворачивания.

В хоровой миниатюре «Посмотри, какая мгла» дирижер обращает внимание на фактурно-тембровые и темброво-интонационные возможности в использовании певческих голосов. Их мобильность в решении общей фактурно-динамической задачи предполагает гибкий подход Минина в вопросе хорууправления. И, прежде всего, исполнительская инициатива дирижера направлена на реализацию художественной цели — раскрытие мимолетно возникающего и исчезающего образа мглы в стремительном потоке темпо-движения.

Динамическая ретушь, оформляющая звуковую ткань, максимально рассчитана дирижером в плане сохранения единой канвы темпо-движения в аспекте мимолетности пролетающих интонационно-мелодических мгновений. И каждое мгновение, с одной стороны, вносит обновление в характер интонирования музыкального материала, а с другой, — сохраняет общую атмосферу исполнительского высказывания, как бы на едином интонационно-смысловом дыхании.

В этом многокрасочном звуковом поле певческий фонизм проявляет себя в постоянном соприкосновении с динамическим фактором, штрихами и мобильной формой перераспределения темброво-мелодических линий. Искусно вплетая тематические элементы в поток певческо-звуковой речи, Минин добивается органичного интонирования поэтической строки Я. Полонского в границах каждой музыкальной фразы С. Танеева. Ему удается сохранить единство хорового звучания в разнообразии сочетания темброво-певческих групп, соотнося их вновь и вновь в измененном тоне восприятия. Такое мастерство в искусстве управления звучащей формой поражает направленностью на музыкально-поэтический образ в его цельности и одновременно многоплановости (мерцающие блики мглы), что во многом определяет реакцию всего хора в условиях подчинения флюидам дирижера.

Очевидно, что в палитре средств выразительности, используемых В. Мининым, функция означающего переходит от одного компонента исполнительской лексики к другому, не ослабевая в моменте соотношения с каждым из компонентов в границах звучащего музыкального материала. Поэтому всегда в трактовках данного дирижера ощущается то «поле» внутреннего напряжения, когда эмоциональное состояние и исполнителей, и слушателей включено в единый во времени процесс повествования. И всегда это — тонкая рефлексирующая работа дирижерского слуха в сочетании с яркой ассоциативностью исполнительского мышления, что позволяет воспринимать феномен музыкального произведения как акт глубокой внутренней процессуальности в создании художественного образа сочинения. Ведь как утверждает И. С. Стогний, анализируя понятие «текст», «...это понятие, с одной стороны, несет в себе энергию смысловой полноты (множественности), с другой — энергию неуловимых смыслов, подтекстов, коннотаций» [13, с. 18].

И в аспекте отношения дирижера к первоисточнику, безусловно, исполнительский стиль В. Минина, рассмотренный сквозь призму концепта содержания, отличается многообразием смысловых вибраций в процессе отражения музыкального текста произведения, что проявляется всегда в синтезе таких компонентов, как означаемое и означающее. Каждая интерпретация В. Минина раскрывает в полной мере творческую индивидуальность и глубину художественного решения дирижера в трактовке исполняемого сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Изд. 2-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 443 с.
2. Минин В. Н. Соло для дирижера. М.: Композитор, 2010. 146 с.
3. Звук хора Минина: буклет к 45-летию коллектива / Сост. В. Ойвин. М.: СД Labs, 2017. 47 с.
4. Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М.: Композитор, 2008. 328 с.
5. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
6. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки. / Сост. А. Золотов. М.: Советский композитор, 1983. 261 с.
7. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / Сост., автор предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
8. Гаврилин В. А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. 453 с.
9. Артемьев Э. Н. Это был взрыв всего мира // Программа концерта Московского государственного академического камерного хора. Суббота, 13 октября 2018 года. Московская государственная филармония, сезон 2018 / 2019. Абонемент № 48. 10 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
11. Ансерме Э. Беседы о музыке / Пер. с франц. В. Александровой, Е. Бронфин. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 104 с.
12. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
13. Стогний И. С. Коннотативные свойства музыкального текста. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. 224 с.

REFERENCES

1. Arnol'd I. V. Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost'. Izd. 2-e. M.: Knizhnyj dom «LIBROKOM», 2010. 443 s.
2. Minin V. N. Solo dlya dirizhera. M.: Kompozitor, 2010. 146 s.
3. Zvuk xora Minina: buklet k 45-letiyu kollektiva / Sost. V. Ojvin. M.: SD Labs, 2017. 47 s.
4. Semenyuk V. O. Xorovaya faktura. Problemy ispolnitel'stva. M.: Kompozitor, 2008. 328 s.
5. Potebnya A. A. Estetika i poetika. M.: Iskustvo, 1976. 614 s.
6. Kniga o Sviridove. Razmyshleniya. Vyskazyvaniya. Stat'i. Zametki. / Sost. A. Zolotov. M.: Sovetskij kompozitor, 1983. 261 s.
7. Sviridov G. V. Muzyka kak sud'ba / Sost., avtor predisl. i komment. A. S. Belonenko. M.: Molodaya gvardiya, 2002. 798 s.
8. Gavrilin V. A. Slushaya serdce... Stat'i. Vystupleniya. Interv'y. SPb.: Kompozitor, 2005. 453 s.
9. Artem'ev E. N. E'to byl vzryv vsego mira // Programma koncerta Moskovskogo gosudarstvennogo akademicheskogo kamernogo xora. Subbota, 13 oktyabrya 2018 goda. Moskovskaya gosudarstvennaya filarmoniya, sezon 2018 / 2019. Abonement № 48. 10 s.
10. Asaf'ev B. V. Muzykal'naya forma kak process. L.: Muzyka, 1971. 376 s.
11. Anserme E. Besedy o muzyke / Per. s francz. V. Aleksandrovoj, E. Bronfin. 2-e izd. L.: Muzyka, 1985. 104 s.
12. Skrebkov S. S. Xudozhestvennyye principy muzykal'nyx stilej. M.: Muzyka, 1973. 446 s.
13. Stognij I. S. Konnotativnye svoystva muzykal'nogo teksta. M.: RAM im. Gnesinyx, 2013. 224 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Байкова Е. Н. — проф., lena.baykova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Baykova E. N. — Prof., lena.baykova@yandex.ru

УДК 7.03

«ЖУРНАЛ ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ».
ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕРИОДИКИ

*Василенко В. В.*¹

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

Статья посвящена истории издания одного из первых в Петербурге художественных журналов — «Журнала изящных искусств». На основе междисциплинарного подхода, с учетом трех групп признаков, характеризующих специализированное периодическое издание, «Журнал изящных искусств» рассматривается как исторический источник по истории отечественной художественной культуры первой четверти XIX века. В статье анализируются структура журнала, содержание и жанры публикуемых материалов, поднимаются проблемы теории искусства, эстетики, в том числе назначения искусства в обществе, эстетического вкуса, творческого гения, соотношения понятий прекрасного и приятного, театра как вида искусства.

Ключевые слова: история и теория отечественного искусства, исторический источник, периодические издания, художественные журналы, «Журнал изящных искусств», В. И. Григорович, изящные искусства.

«FINE ARTS MAGAZINE».
FROM THE HISTORY OF RUSSIAN ART PERIODICALS

*Vasilenko V. V.*¹

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

The article is dedicated to the history of publishing of the first art magazine in St. Petersburg called «Fine arts magazine». In the article based on interdisciplinary approach according the three groups of signs of art periodicals the meaning of magazine as a historical source of information in history of domestic art culture of the 1st quarter of 19th century is being highlighted. The structure and the contents of published materials are also being analyses. The article also spotlights such theoretical problems of art as mission of fine arts in the society, the mission of esthetic taste, creative genius, the match of beautiful and pleasant, a theatre as a form of art.

Keywords: history and theory of domestic art, historical source, periodicals, art magazines, «Fine arts magazine», fine arts, science.

В первой половине XIX века в России наблюдается культурный подъем и возрастающий интерес общества к художественной культуре. С 1801 года был разрешен ввоз в страну иностранных периодических изданий. Развивается отечественная периодика, издаются различные газеты и журналы. Социально-экономические изменения, развитие науки, расширение картины мира и смена культурных ориентиров способствовали появлению отраслевых специализированных журналов.

Почти все журналы тех лет имели просветительский характер. Появившиеся в первой четверти XIX века специализированные художественные журналы не стали исключением. Возникновению художественных журналов предшествовали альманахи «Свиток муз» (вышло по одному выпуску в 1802 и 1803 гг.), «Периодическое издание» Вольного общества любителей словесности, наук и художеств (один выпуск в 1804), журнал «Цветник» (1809–1810-е) и др.

Первым художественным журналом в России был «Журнал изящных искусств», который издавался в Москве в 1807 году. В историю отечественной периодики он вошел как «Журнал изящных искусств Буле». Журнал издавался профессором кафедры теории изящных искусств и археологии Московского университета И. Ф. Буле [1]. В Россию И. Ф. Буле прибыл по приглашению попечителя Московского университета М. Н. Муравьева для чтения лекций по истории искусств, мифологии и археологии. Специалисты предполагают, что журнал издавался при активном участии М. Н. Муравьева. Журнал должен был «распространять художественное знание и содействовать сколько ни есть возвышению вкуса в обширнейшей России» [2, с. 6]. Вышло три книги, и после смерти М. Н. Муравьева издание журнала было прекращено.

В Петербурге одним из первых художественных журналов являлся «Журнал изящных искусств». В историю отечественной периодики он вошел под названием «Журнал изящных искусств Григоровича». В отличие от предыдущего, этот журнал издавался более или менее регулярно и более продолжительное время (в 1823 и 1825)¹. За два года вышло девять книг. Условно выделим два этапа существования журнала: первый этап — 1823 год; второй — 1825-й. На характеристике данного художественного периодического издания и остановимся далее, но прежде уточним трактовку некоторых понятий.

¹ В 1824 г. издание «Журнала изящных искусств» было приостановлено.

Рассматривая «Журнал изящных искусств» как исторический источник по истории отечественной художественной культуры, прежде всего уточним, что понимается под художественной культурой. Художественная культура рассматривается как подсистема культуры и форма ее самосознания. Художественная культура кристаллизуется вокруг искусства и связана с художественной деятельностью и художественными процессами, протекающими в обществе [3].

Под историческим источником понимается «...объективированный продукт культуры, используемый для изучения / понимания человека, общества, культуры как в исторической, так и в коэкзистенциальной перспективе» [4, с. 205].

При анализе данного периодического издания применялся междисциплинарный подход, с привлечением методов источниковедения, журналистики, культурологии. В частности, использовались «инструментарий типологического и жанрового анализа», «технология историко-типологического анализа», апробированная А. Г. Асташкиным и предполагающая «три уровня признаков: первичные (типообразующие); вторичные и технологические» [5, с. 10]. В трех «ранжированных группах признаков» учитывалась первая группа *типообразующих признаков* (издающий орган, цели издания, предполагаемая аудитория), вторая группа *вторичных признаков* (структура и содержательная модель издания, типичные жанры, авторский коллектив, оформление журнала) и третья группа *технологических признаков* (периодичность издания, цена, тираж, область распространения) [5].

Использовался метод функционального анализа с осознанием того, что «...СМИ входят в особый диалог с читателем, направленный на достижение понимания, нового знания, которое приобретает читатель, знакомящийся с текстами [5].

Ну и конечно, специфика источниковедческого анализа требует рассмотрения периодической печати как специфического исторического источника, который «...одновременно является и местом и способом публикации источников, отличается периодичностью, единым подходом редакции к делу их обнародования, не является комплексным источником, но представляет собой комплекс источников всех видов» [6, с. 45].

Возвращаясь к историко-типологическому анализу, остановимся на характеристике первой группы признаков периодического издания. «Журнал изящных искусств» являлся частным. Издавал его Василий Иванович Григорович (1792–1865). Имя В. И. Григоровича и факты его биографии известны узкому

кругу исследователей². В 2012 году, к 225-летию со дня рождения, был подготовлен сборник избранных трудов В. И. Григоровича, в предисловии к которому отмечается: «...есть еще личности, чья деятельность по тем или иным причинам оказалась недостаточно изученной. Среди них можно обнаружить и имя Василия Ивановича Григоровича, писателя, историка искусства, педагога, почетного члена отделения русского языка и литературы Императорской Академии наук» [7, с. 5].

Начинал свою педагогическую карьеру В. И. Григорович в Петербурге, в «Обществе учреждения училищ по методике взаимного обучения Белла и Ланкастера» (с 1817 года). Вдохновителями общества были граф Ф. П. Толстой, поэт и публицист Ф. Н. Глинка, издатель и писатель Н. И. Греч, поэт и переводчик Н. И. Гнедич, художник А. Г. Веницианов. Этот круг людей и составит позже ядро читательской аудитории В. И. Григоровича.

Задумывая журнал, В. И. Григорович рассчитывал на государственную поддержку. Вот как описывал возникновение идеи создания художественного журнала председатель Общества поощрения художников³ П. А. Кикин: «Недостаток на русском языке сочинений, могущих способствовать распространению правильных понятий об изящных искусствах, был виною того, что некоторые из членов Общества убедили титулярного советника Григоровича предпринять издание журнала, сему предмету посвященного, в полной уверенности, что и правительство и любители не оставят его без пособий — польза сего издания очевидна» [7, с. 12].

Во втором выпуске журнала за 1825 год указывается: «Его Императорское Величество соизволило выдать издателю 10 000 руб. единовременно на издание 150 экземпляров двухгодичных изданий» [8, с. 64]. По сравнению с тематическими журналами (женскими, детскими и др.) тираж «Журнала изящных искусств» был невелик, как, собственно, и всех специализированных журналов того периода.

Издателем планировался выпуск шести книг в год, т. е. номер журнала должен был выходить каждые два месяца. Однако за два года издательской деятельности было впущено девять книг. Как и другие, упоминаемые выше художественные издания, журнал В. И. Григоровича оказался не долговременным проектом.

Экономические и социокультурные условия не позволяли развивать изда-

² В 2019 г. В. Варнеком была высказана версия о том, что после переезда в Петербург, с 1803 по 1823 год, Григорович являлся обер-офицером и служил в должности управляющего производством дел секретной части Министерства внутренних дел. См: Варнек В. Григорович Василий Иванович и его семья / Проза. ру. [Электронный ресурс]. URL: <http://proza.ru>. (дата обращения: 01.12.2020).

³ В 1824 г. В. Н. Григорович вошел в Общество поощрения художников.

ние журнала. Несмотря на возрастающий интерес к гуманитарному знанию, в том числе и об искусстве, журнал был востребован лишь узким кругом специалистов, художественных практиков.

Как издатель В. И. Григорович беспокоился о признании журнала «провинциальным дворянством и неимущими художниками», обращался в Общество поощрения художников с просьбой о помощи в распространении тиражей. Однако добиться прибыли путем увеличения числа читателей не удалось.

В первой четверти XIX века Россия оставалась аграрной страной. Развитие промышленности шло медленно. Печатное дело развивалось с большим трудом: процессы допечатной подготовки и собственно печать были достаточно затратными, требовали, как минимум самокупаемости. Реклама в тот период еще не стала основным средством поддержки периодического издания. В журнале мы не находим никакой рекламы.

Кроме того, купить «Журнал изящных искусств» — как и другие журналы первой четверти XIX века — в розничной торговле не представлялось возможным⁴. Необходимо было оформить годовую подписку в редакции журнала⁵ или в любой книжной лавке Санкт-Петербурга. Торговля книгами тоже была по предварительным заказам и подписным абонементом. Книги рассылались подписчикам по почте.

Годовая подписка на журнал обходилась в 30 руб. В журнале размещались сведения о возможности иногородних читателей осуществлять подписку через газетную службу. Пересылка журнала по почте увеличивала его стоимость до 35 руб. Постоянным читателям предлагалась двухгодичная подписка за 60 руб. (55 руб. — для жителей столицы).

Несмотря на государственную поддержку в 1825 году издание журнала было прекращено в связи с убыточностью. На страницах последнего выпуска В. И. Григорович принес подписчикам извинения в связи с задержкой и несвоевременным выходом. За пределами столицы журнал популярности не имел. Он оставался элитарным журналом, столичным художественным периодическим изданием.

Публикуемый в журнале материал свидетельствует о том, что, помимо информационной, коммуникативной, журнал был нацелен на реализацию просветительской функции. Издатель стремился выходить на широкую публику, интересующуюся теорией и историей русского и зарубежного искусства, художественной жизнью общества.

Принимая решение об открытии журнала в 1822 году, Цензурный комитет

⁴ Доставка периодических изданий в Петербурге начинается с 1838 г.

⁵ Редакции «Журнала изящных искусств» располагалась по адресу: Санкт-Петербург, Васильевский остров, 5-я линия, 41, дом Костюриной.

отмечал необходимость появления в обществе такого периодического издания.

В 1825 году (после возобновления издания журнала) во втором номере был опубликован ответ редактора на письмо Ф. П. Толстого, в котором В. И. Григорович писал: «Если когда-нибудь скажут обо мне: он любил Художества; он приносил некоторую пользу своим изданием публике и художникам, то это будет для меня верх награды» (цит. по: [9, с. 64]).

Как и все периодические издания тех лет, журнал подвергался строгой цензуре. В соответствии с положениями цензурного устава 1804 года⁶ издание должно было способствовать просвещению ума и образования нравов [10]. Персональную ответственность за информацию, содержащуюся в публикуемых материалах, нес цензор. В каждом номере «Журнала изящных искусств» обнаруживается характерная отметка: «Лицензия Петербургского Цензурного комитета, цензор Александр Красовский» [9, с. 1].

По свидетельствам современников, А. И. Красовский был одним из самых придирчивых цензоров. В обществе появилось даже определение «красовщина» [12]. В комплекте издания, хранящегося в фондах дореволюционной периодики Российской национальной библиотеки, находим единственную рукописную правку А. И. Красовского. По цензурному уставу печатная продукция не должна была содержать ничего «против закона Божия, правления, нравственности и личной чести какого-нибудь гражданина» [10]. В статье «Науки и искусства», открывающей первый выпуск журнала за 1823 год, В. И. Григорович, размышляя над проблемой соотношения философии и изящных искусств, пишет: «...всякая Философия должна служить и оканчиваться Богословием» [13, с. 13]. После правки А. И. Красовского до нашего времени текст доходит в следующей редакции: «... всякая Философия должна служить *Богословию* и оканчиваться Богословием» [13, с. 13].

Далее остановимся на вторичных признаках журнала, на его структуре.

В 1822 году были определены следующие «рубрики» или разделы издания:

- I. Искусства и науки.
- II. История художеств.
- III. Обычаи, обряды и костюмы древних и новых народов.
- IV. Словесность.
- V. Об отношении древних и новейшей живописи к поэзии.
- VI. Художества в России.
- VII. Критика.

Данные рубрики сохранялись на первом этапе его издания.

На втором этапе, в 1825 году, структура журнала была расширена: добав-

⁶ В 1826 г. был принят новый цензурный устав.

лены биографический раздел, рубрики, посвященные художественной критике, а также новостям и понятийному аппарату. Обновленный рубрикатор был следующий:

I. История искусств. Извлечения из лучших творений по сей части.

II. Обычаи, обряды и костюмы древних и новых народов. Краткие сведения, но достаточные для доставления удовольствия любителям и пользы художникам.

III. Словесность. Картины из древних и новых писателей, разбор их произведений, картины из истории всемирной и отечественной, рассуждения о предметах, имеющих отношения к искусствам, теориям оных и т.п.

IV. Биографии, жизнеописания знаменитых художников, покровителей их и ученых, принесших творениями своими важную пользу искусствам.

V. Искусства в России. Сведения, могущие служить материалами для истории искусств России; о русских художниках и их произведениях.

VI. Критика. Разбор отличных художественных произведений.

VII. Смесь. Новости по части художественных открытий, объяснения технических терминов в языках искусств употребляемых и прочее.

Разнообразие рубрик свидетельствует о сохраняющемся стремлении издателя к расширению читательской аудитории и, возможно, к привлечению внимания попечителей, что, собственно, и произошло. В 1825 году в журнале печатались отчеты о деятельности Общества поощрения художников. В одном из номеров сообщалось о планах издателя сопровождать будущие выпуски журнала гравюрами, красочными иллюстрациями⁷.

Издатель был озабочен развитием формы и содержания журнала, в том числе повышением качества печати, разнообразием наполняемой журнал информации. В содержании серьезное внимание уделялось общетеоретическим и аналитическим материалам. Учитывая тот факт, что особенностью отечественных журналов первой четверти XIX века был «персональный характер журналистики», В. И. Григорович, как и другие издатели журналов, его современники, будучи человеком увлеченным, выполнял не только роль издателя, но и редактора, а также автора публикуемых материалов. Некоторые авторские статьи и переводы европейских текстов публиковались анонимно или под псевдонимом.

В самом первом выпуске журнала за 1823 год была опубликована программная статья «Науки и искусства» [13, с. 2]. Автор статьи не указывался, что позволило в соответствии со сложившей традицией отечественной периодики первой половины XIX века считать по умолчанию автором

⁷ Женские журналы, журналы мод были иллюстрированными.

В. И. Григоровича⁸.

Существует мнение о том, что собственных оригинальных идей В. И. Григорович не высказывал, что идеи и суждения издателя были типичными для первой половины XIX века [14, с. 108]. Поскольку мы анализируем журнал как исторический источник, в котором содержится информация по истории развития отечественной художественной культуры, то интерес как раз и представляет общий духовный климат эпохи, процессы взаимодействия и взаимообусловленности разных идейных течений и направлений в художественной культуре первой половины XIX века. По сути, текст статьи отражает «эмпирическую реальность исторического мира» [15, с. 50]. Более того, рассматриваемый исторический источник (журнал) воспринимается как исторический факт, а имеющаяся в нем информация, без преувеличения, — как знаковая система, культурный текст, обусловленный историческим контекстом. В этой связи тема взаимодействия романтизма и классицизма на страницах «Журнала изящных искусств» может представлять интерес для будущих исследователей.

Предположительно, В. Н. Григоровичем в журнале были опубликованы несколько теоретических статей. В них в доступной форме излагались общепринятые концептуальные положения теории и истории искусства, отвечающие официальной идеологии. Напомним, что издание поддерживалось государством, цензурировалось. В круг общения В. И. Григоровича входили высокопоставленные чиновники и государственные деятели, академики Императорской Академии художеств.

Возвращаясь к кругу общетеоретических проблем, освещаемых на страницах журнала, следует отметить, что они действительно были актуальны для эпохи и являлись типичными для своего времени. Прежде всего обсуждались проблемы познания окружающего мира, взаимоотношений наук и искусств, общественного предназначения искусства, отличий изящных искусств от механических, эстетического вкуса, творческого гения и др.

Центральной темой первой статьи журнала «Науки и искусства» стало их сравнение. Сразу же обнаруживаем коннотацию: «...науки и искусства — бесценные дары для человечества» [13, с. 3]. В. И. Григорович отмечал, что «благотворный свет» этих даров «рассыпает тьму невежества и, озаряет пути кратковременного нашего в сем мире странствования, дает средство чувствовать цену жизни». Без наук и искусств «...удовольствия наслаждения были бы только действием печальной необходимости, нравы и обычаи — следствием про-

⁸ В 1974 г. статья В. И. Григоровича «Науки и искусства» была включена в сборник «Русские эстетические трактаты первой трети 19 века». См: Русские эстетические трактаты первой трети 19 века /сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. М.: Искусство, 1974. Т. 1. С. 361–372. 408 с.

стой механической привычки, сама добродетель теряла бы цену» [13, с. 3].

Автор статьи подчеркивал «неравенство и несоразмерность в успехах искусств и наук за двадцать веков». «Науки, — замечал В. И. Григорович, — существуют для того, чтобы находить истину и вразумлять, научать людей» [13, с. 17]. Художники, как и другие люди, пользуются открытиями ученых, делая их привлекательными и приятными: «...изящные искусства только для того существуют, чтобы истину украшать и делать привлекательною, любезною» [13, с. 17].

«Ибо, если бы и те и другие проистекали из одного того же источника, требовали одних и тех же способностей, усилий, напряжения, если бы философы и художники к одной и той же цели шли... рука об руку, то и достигали бы одного вместе» [13, с. 2–3]. Позже, в третьем выпуске журнала он разовьет эту мысль: «...происхождение изящных искусств не есть действия случайные ... плод методического размышления» [16, с. 179].

Подобные рассуждения приводят В. И. Григоровича к восхищению античным наследием и проблеме подражания в искусстве. Подражание — отличительный признак изящных искусств. Генеральная художественная картина мира того времени формировалась вокруг классицизма. Вместе с тем в первой четверти XIX века ощущалось влияние романтизма с его противоречивостью реального-идеального, конечного-бесконечного, личного-общественного. Приведем один из фрагментов статьи — с рассуждениями В. И. Григоровича о классическом эталоне в искусстве, о красоте как совершенной соразмерности общего и единичного, нравственного и физического. Он заключает: «...чем более художники имеют в сем успеха, тем ближе они к выражению того, что разумеется под красотой идеальною, иначе мысленною красотой, понятою и осязательною, так сказать, для одних гениев. Величайшие художники Греции постигли сию красоту и составили нам образцы оной в изображениях богов своих и героев, можно сказать, совершенные, но по возрождении искусств в Европе, не было еще ни одного художника, который бы в сем отношении мог почтен быть их соперником» [13, с. 266].

Само название журнала предполагало уточнение места и роли изящных искусств среди других искусств. Обращаясь к текстам издания, нетрудно заметить, что просветительская традиция деления искусств на механические и изящные, сформулированная в середине XVIII века, сохранялась. Тогда к изящным искусствам относили музыку, поэзию, живопись, скульптуру, танец. Назначение изящных искусств понималось через подражание природе и доставление удовольствия.

Придерживаясь данной точки зрения, В. И. Григорович подчеркивает отличительный признак изящных искусств, состоящий в «подражании и изо-

бражении всего изящного и приятного». Он пишет: «Мы различаем изображения от подражания потому, что это два действия подлинного различия, хотя они обыкновенно бывают смешиваемы. Изображением называем мы описание, представление или произведение предмета, так как он в природе находится, а подражанием представления предмета, которого в природе нет, некоторый похож на предмет, находящийся в природе <...> Историк, повествуя с верностью о деяниях и нравах народов, делает изображение оных; стихотворец, который украшает оные для драматического представления, делает подражание. Портрет человека, писанный с натуры, есть изображение, а историческая картина, расположенная и исполненная по правилам вкуса, есть подражание», — рассуждает автор статьи [13, с. 7].

Цель изящных искусств — «собирают цветы, рассеянные в природе», «отыскивать всё прекрасное и приятное и представлять посредством чувств и воображения» [13, с. 7]. Назначение изящных искусств обусловлено их способностью «занимать душу человека», которая имеет «силы и слабости». С точки зрения В. И. Григоровича, «отсутствие предметов, способных занимать душу человека, влечет за собой то, что душа погружается в бездействие и скуку, тогда телесные соки портятся, и человек становится сам себе в тягость, или впадает в нечувствительность, делается жестокосердным, словом: уподобляется безсловесности» [13, с. 8].

К этой проблеме В. И. Григорович постоянно возвращается в публикуемых на страницах журнала материалах. В других выпусках, продолжая размышлять о цели изящных искусств, он подчеркивает, что изящные искусства должны «трогать, восхищать, переливать восторг в наше сердце... Они улыбаются прелестью даже и там, где поражают нашу душу чувством скорби и печали» [11, с. 95–96].

Таким образом, от простой задачи забавлять и увеселять душу человека изящные искусства восходят к своему истинному предназначению — нравственному совершенствованию человека. Здесь уместно будет заметить, что «хорошие нравы», по В. И. Григоровичу, — это «кроткие нравы народов» [13, с. 9]. С точки зрения В. И. Григоровича, «изящные искусства, будучи обязаны своим происхождением одному желанию забавлять и увеселять, обогородились в последствии через отличные заслуги, оказываемые ими Нравственности, Философии и Политики» [13, с. 11].

Григорович отмечает закономерность существования изящных искусств. По мере того, как изящные искусства приближаются или отдаляются от своего главного предназначения, они «достигают цветущего состояния или приходят в упадок» [16, с. 192]. Вместе с тем «не всякий народ может... воспользоваться» высоким предназначением изящных искусств. Для восприятия высокого изящного искусства «люди должны быть образованными», просве-

щенными. Собственно, сам проект художественного журнала и был направлен на просвещение людей. В. И. Григорович был убежден, что общество людей не может наслаждаться благосостоянием, если каждый член его не станет «выполнять всех обязанностей своего знания» [13, с. 10].

О том, что в первой четверти XIX века идет переосмысление классического наследия, говорит мнение, высказанное В. И. Григоровичем о состоянии театрального искусства: «Из всех случаев публичных употреблений изящных искусств остаются у нас одни почти спектакли; но на наших театрах случается тысячу раз видеть Аполлона, Диану, также Эдипов, Агамемнонов и других вымышленных или по крайней мере, для нас совершенно ничего не значащих богов и героев, против одного из тех исторических лиц, которому мы чем либо обязаны» [16, с. 192–193].

Театру В. И. Григорович отводил особое место, отмечая, что он «может быть школой добродетели; но как часто он делается училищем разврата. За делание фальшивых монет назначены казни, неужели не снизится никаких за злоупотребление искусства. Если художник имеет в виду только свой подряд, расчет и плату, если он готов по заказу на все, словом, если он *ростовщик* своего таланта, то тут нечего думать, ни о славе, ни о вкусе» [17, с. 99].

В духе своего времени В. И. Григорович связывает понятия подражания, красоты и эстетического вкуса. Подражание как неотъемлемый элемент классического наследия трактовался в разных аспектах. Изображение отличается от подражания. «Изображением называем... описание, представление или произведение предмета так, как он в природе находится, а подражанием представление предмета, которого в природе нет, но который похож на предмет, находящийся в природе», — пишет В. И. Григорович [13, с. 7].

Идеальная красота — это красота всеобъемлющая. По мнению В. И. Григоровича, она не обнаруживается в природе. Она всегда относительна, всегда соразмерна «находящейся в нас утонченной чувствительности» [9, с. 92].

Предметами изящных искусств он определял прекрасное и приятное. Прекрасное отлично от приятного. «Всё прекрасное есть уже поэтому самому и приятно; но приятное не всегда прекрасно. Свойство прекрасного состоит в приятном соединении различных простых предметов, а приятное не всегда бывает соединено с прекрасным... всё, что льстит нашим чувствам, склонностям, страстям, что имеет какое-либо отношение к свободным для нас предметам или даже к любезным нашим мечтам — для нас приятно, хотя бы и не имело в себе прекрасного», — отмечал В. И. Григорович [9, с. 7].

Еще одной увлекательной темой была уже традиционная тема гения в искусстве. Размышляя о соотношении наук и искусств и признавая их различия, особое значение он придавал творческому порыву гения. Гений «почитается общим отцом сих несхожих детей», — писал В. И. Григорович. В каждой эпохе

обнаруживаются свои гении. Гении призваны для того, чтобы «люди становились умнее и счастливее» [13, с. 17]. Художник, с точки зрения В. И. Григоровича, отличается и от ученых, и от простолюдинов. Чтобы стать подлинным художником, способным «разгонять нечувствительность», «облегчать душу», «усыпать цветами поле жизни», необходимо обладать «чувствительностью сердца» и «живостью воображения» [13, с. 14]. Художник, по мнению В. И. Григоровича, «...владеет человеческим сердцем, заманивая его приготовленными удовольствиями» [13, с. 9–10]. Цель художника — «трогать, восхищать, переливать восторг в наше сердце» [11, с. 93]. В. И. Григорович подчеркивал, что «если художник не трогает моего сердца, которое от природы чувствительно, то я, как и всякий знаток, сужу, что это его произведение худо» [11, с. 16].

Возвращаясь к группе вторичных признаков периодического издания, обратимся к другим жанрам публикуемых в журнале материалов. В журнале размещались рецензии, критические статьи и заметки о событиях художественной жизни. Видно, что отбор материалов осуществлялся с позиций издателя, который явно придерживался классической традиции.

Анализируя журнал как исторический источник, нельзя обойти вниманием специальную рубрику «Открытых и анонимных писем». Например, в четвертом выпуске журнала за 1823 год было напечатано «Письмо к издателю» неизвестного автора [18, с. 521]. Аноним в достаточно резкой форме выражал недовольство мнением издателя о творчестве Караваджо и Рафаэля, обвинял В. И. Григоровича в попытке «судить самонадеянно о гениях» [18, с. 521]. В письме сообщалось: «...вы не совсем удовлетворили художников, которые полагают, что вы взяли не за свое дело, представили публике свою критику о произведениях художественных» [18, с. 521]. Кроме того, в письме содержались нападки на издателя по поводу ранее изданных переводов сочинений западных теоретиков искусства. «Лучше кажется не писать ничего, чем писать чужое», — писал аноним, обвиняя В. И. Григоровича в отсутствии у него академического художественного образования. С точки зрения адресанта, издатель журнала и автор статей «мало учился», был вольнослушателем, «не сдавал экзамены... работал одновременно на должности» [18, с. 523]. Еще автор письма был недоволен отсутствием переводов латинских терминов и комментариев к приводимым цитатам.

В опубликованном ответе В. И. Григорович возражал: «Не будучи художником и не имея медалей от Академии художеств, можно судить о художестве и даже правильно!» и приходил к заключению, что «это письмо доказывает необходимость просвещения молодых художников» [18, с. 527]. В том же вы-

пуске журнала находим информацию об обращении А. Г. Венецианова⁹ в редакцию журнала с предложением произвести критический «разбор его произведений» [18, с. 529].

Через год начатая на страницах журнала полемика была продолжена. Во втором выпуске за 1825 год было опубликовано «Письмо к издателю Графа Федора Толстого», датированное 18 декабря 1824 года. В письме Ф. П. Толстого сообщалось о необходимости «...уверить всякого, что вы взявшись издавать «Журнал изящных искусств» взяли только за свое дело (это не комплимент, а правда, которую опровергнуть никто не может» [9, с. 60]. Отвечая авторитетному скульптору, художнику, видному общественному деятелю Ф. П. Толстому, издатель прояснял миссию своего журнала: «Художника без просвещения быть не может». Далее он уточнял, что «...угождать только по каким-нибудь расчетам» не собирался [9, с. 63–64].

Заметим, письмо Ф. П. Толстого было не случайным. Существует версия, допускающая членство В. И. Григоровича (с 1815 г.)¹⁰ в тайной масонской организации — ложе «Избранного Михаила», основанной Ф. П. Толстым [7, с. 9–10]. Эта организация была связана с Вольным обществом любителей российской словесности, Союзом благоденствия, Обществом распространения училищ по методике взаимного обучения Белла и Ланкастера» [19], в деятельности которого В. И. Григорович также принимал участие. Сторонники высказанной версии предполагают, что Ф. П. Толстой оказал заметное влияние на становление мировоззрения В. И. Григоровича, «общение с графом Ф. П. Толстым, скульптором, в дальнейшем вице-президентом Академии художеств... окончательно упрочило его интерес к изобразительному искусству» [7, с. 12].

Следует отметить, что в русском масонстве наблюдался «примат морали и сознание долга служить обществу, вообще практический идеализм». Так определял его специфику В. В. Зиньковский [20, с. 108]. Кроме того, масонство в определенном смысле представляло собой «систему нравственности, скрывающуюся в аллегориях и изъясняемую в символах» [21, с. 405]. Они стремились построить, воспитать нового духовного человека. Собственно, эту цель и преследовал В. И. Григорович, начиная издание журнала. Его идеал личности, как и идеал эпохи, мыслился через гармонию ума и души. В. И. Григорович вспоминал: «...издание журнала... хотя и не принесло выгод значащих, но доставило мне некоторое внимание людей почтенных и известных» [7, с. 16–17].

⁹ В 1819 г. А. Г. Венецианов организовал собственную художественную школу и формировал новое направление в изобразительном искусстве.

¹⁰ В 1822 г. В. Н. Григорович отошел от масонского движения.

Возвращаясь к содержанию «Журнала изящных искусств», в рубрике новостей встречаем отрывок письма пенсионера Общества поощрения художников А. П. Брюллова¹¹. Письмо датировано 21 апреля 1825 года [22, с. 79]. Оно написано после посещения художником в 1824 году Помпей¹². В письме он описывает «прекрасное здание публичных бань», которое было открыто для обозрения несколько месяцев назад. Он описывал чудо Помпей, отмечая, что древний город был засыпан лавовым пеплом до определенной высоты, и всё, что оставалось на поверхности, было разрушено временем. После открытия бань, проект реставрации которых выполнял А. П. Брюллов, этот памятник античной архитектуры стал одним из самых впечатляющих как «по своему величию, так и по богатству». Автор письма выражал сожаление о том, что художники могут использовать в качестве натуры только опубликованные памятники и делился новостью: лично ему удалось получить разрешение запечатлеть этот уникальный памятник¹³ [22, с. 80]. Об особой эмоциональной отзывчивости души художника, в том аспекте, в котором рассуждал В. И. Григорович, свидетельствуют строки письма А. П. Брюллова. «Если художник, пробегая Ватикан, или бродя между храмами древних римлян не почувствует своего счастливого состояния и не будет радоваться, нося имя художника, то лучше сделает, если бросит циркуль и кисть, проститься с художеством на века», — писал художник. [22, с. 79].

Далее коснемся технологических характеристик «Журнала изящных искусств». Напомним, что он являлся частным периодическим изданием, имеющим государственное финансирование. Стоимость одного выпуска была достаточно высока, составляла около 5-6 руб.¹⁴ Изготавливался журнал способом высокой печати. Использовались гравированные формы, на которые наносилась краска. Журнал не содержал красочных иллюстраций, и только некоторые номера сопровождалась единичными гравюрами. Издатель понимал всё несовершенство своего журнала, признавал его «невысокотехнологичность». В. И. Григорович сожалел о том, что журнал не являлся «произведением искусства» в силу отсутствия у издателя ресурсов, необходимых для изготовления высококачественных репродукций.

Областью распространения журнала были Санкт-Петербург и Москва.

¹¹ С 1822 года А. П. Брюллов вместе с младшим братом К. П. Брюлловым находились за границей.

¹² К. П. Брюллов посетил Помпей в 1827 г.

¹³ После возвращения в Россию А. П. Брюллов участвовал в перестройке Мраморного дворца. В 1832 г. по проекту А. П. Брюллова в Санкт-Петербурге был построен Михайловский театр.

¹⁴ Средняя заработная плата чиновника составляла около 50 руб. в месяц.

В провинциальные города России поступали единичные экземпляры тиражей. Издатель сталкивался с финансовыми трудностями. В третьем выпуске за 1825 год содержится информация о задержке пятой и шестой книг и о намерении издателя выпустить их в 1826 году. Последние два номера 1826 года так и не напечатали.

Таким образом, как видим, «Журнал изящных искусств» В. И. Григоровича стал одним из первых специализированных художественных журналов в России. Его задачи соответствовали принципам и культурным смыслам отечественной культуры начала XIX века. Несмотря на невозможность реализовать в полной мере просветительские задачи «Журнал изящных искусств» является заметным явлением художественной жизни тех лет.

Опыт, полученный В. И. Григоровичем в годы работы над журналом, оказался полезным в период его деятельности в качестве конференц-секретаря Императорской Академии художеств (с 1828 г.). Ведь в Уставе Академии еще в 1765 году было прописано, что секретарем «надлежит быть человеку искусному в науках, по коликунь оные к художествам принадлежат... Должность его, содержать журнал получаемым нашим указам и вносить в оный всякие рассуждения и установления Академического собрания, и производить переписку как с присутственными местами, так и с иностранными академиями и со знатными художниками, сочиняя притом и историю Академии, ему же вверяется и меньшая печать» [23, с. 262].

ЛИТЕРАТУРА

1. Журнал изящных искусств. М.: Тип. Московского ун-та, 1807. Ч. 1. Кн. 1–3.
2. Журнал изящных искусств. М.: Тип. Московского ун-та, 1807. Кн. 1. С. 1–23.
3. Коган М. С. Философия культуры. СПб.: Петрополис, 1996. 414 с.
4. Теория и методология исторической науки: терминологический словарь / Отв. ред. А. О. Чубарьян, Л. П. Репина. 2016. 543 с.
5. Асташкин А. Г. Типологические и жанровые особенности элитарных журналов об искусстве начала XX в. на материале журналов «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно» и других: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013. 26 с.
6. Рышков В. Периодическая печать: место в системе исторических источников // Отечественные архивы. 2010. № 3. С. 44–51.
7. Григорович В. И. Избранные труды / науч. ред. Г. В. Бахарева. СПб.: Лема, 2012. 480 с.
8. Журнал изящных искусств. СПб.: Тип. Греча, 1825. Ч. 2. Кн. 2. 87 с.

9. Журнал изящных искусств. СПб.: Тип. Греча, 1825. Ч. 2. Кн. 2. 76 с.
10. Устав о цензуре 1804 г. / Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб., 1862. 482 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://rusneb.ru>. (дата обращения: 30.11.2020).
11. Журнал изящных искусств. СПб.: Тип. Греча, 1823. Ч. 1. Кн. 2. 89–176 с.
12. Блюм А. Русские писатели о цензуре и цензорах. От Радищева до наших дней. 1790–1990. М.: Полиграф, 2011. 608 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.m.sneb.ru> (дата обращения: 03.12.2020).
13. Григорович В. И. Науки и искусства // Журнал изящных искусств. СПб.: Тип. Греча, 1823. Кн. 1. Ч. 1. С. 1–17.
14. Лаппо-Данилевский К. Ю. Лессинг и Винкельман в «Журнале изящных искусств» В. И. Григоровича // Русская литература. 2001. № 2. С. 106–116.
15. Румянцева М. Ф. Источниковедение в структуре исторического знания: неоклассическая модель науки // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Серия: Общественные и гуманитарные науки. 2017. № 5 (166). С. 44–51.
16. Журнал изящных искусств. СПб.: Тип. Греча, 1823. Ч. 1. Кн. 3. 177–264 с.
17. Журнал изящных искусств. СПб.: Тип. Греча, 1823. Ч. 1. Кн. 2. 89–176 с.
18. Журнал изящных искусств. СПб.: Тип. Греча, 1823. Ч. 1. Кн. 4. 265–348 с.
19. Орлов А. А. Ланкастерские школы в России в начале XIX в. // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. 2013. № 1. С. 11–20.
20. Зиньковский В. В. История русской философии. Л.: Эго, 1991. Ч. 1. 222 с.
21. Николаева Т. А. Философские искания русского масонства XIX в. // Вестник Мурманского государственного технического университета. 2010. Т. 13. № 2. С. 403–407.
22. Письмо пенсионера Общества поощрения художников А. Брюллова П. А. Кикину // Журнал изящных искусств. 1825. Ч. 2. Кн. 3. С. 79–80.
23. Беляев Н. С. Русские литераторы XVIII века — конференц-секретари Императорской Академии художеств (А. М. Салтыков, Ф. Х. Фелькнер, А. Ф. Лабзин) // XVIII ВЕК. СПб.: Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН, 2013. Т. 27. С. 262–276.
24. Варнек В. Григорович Василий Иванович и его семья / Проза. ру. [Электронный ресурс]. URL: <http://proza.ru>. (дата обращения: 01.12.2020).
25. Долгополов В. Г. *Ad fontes*: тенденции в источниковедение последних десятилетий [Электронный ресурс]. URL: <http://voxmediaeivi.com/2018-2dolgoropolov>. (дата обращения: 25.11.2020).
26. Русские эстетические трактаты первой трети 19 века /сост., вступ. ст. и примеч. З. А. Каменского. М.: Искусство. 1974. Т. 1. 408 с.

REFERENCES

1. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. M.: Tip. Moskovskogo un-ta, 1807. Ch. 1. Kn. 1–3.
2. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. M.: Tip. Moskovskogo un-ta, 1807. Kn. 1. S. 1–23.
3. Kagan M. S. Filosofiya kul`tury`. SPb.: Petropolis, 1996. 414 s.
4. Teoriya i metodologiya istoricheskoy nauki: terminologicheskij slovar` / Otv. red. A. O. Chubar`yan, L. P. Repina. 2016. 543 s.
5. Astashkin A. G. Tipologicheskie i zhanrovye osobennosti e`litarny`x zhurnalov ob iskusstve nachala XX v. na materiale zhurnalov «Mir iskusstva», «Vesy`, «Zolotoe runo» i drugix: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ekatrinnburg, 2013. 26 s.
6. Ry`nkov V. Periodicheskaya pechat`: mesto v sisteme istoricheskix istochnikov // Otechestvenny`e arxivny`. 2010. № 3. S. 44–51.
7. Grigorovich V. I. Izbranny`e trudy` / nauch. red. G. V. Baxareva. SPb.: Lema, 2012. 480 s.
8. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. SPb.: Tip. Grecha, 1825. Ch. 2. Kn. 1. 87 s.
9. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. SPb.: Tip. Grecha, 1825. Ch. 2. Kn. 2. 76 s.
10. Ustav o cenzure 1804 g. / Sbornik postanovlenij i rasporyazhenij po cenzure s 1720 po 1862 god. SPb., 1862. 482 s. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://rusneb.ru>. (data obrashheniya: 30.11.2020).
11. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. SPb.: Tip. Grecha, 1823. Ch. 1. Kn. 2. 89–176 s.
12. Blyum A. Russkie pisateli o cenzure i cenzorax. Ot Radishheva do nashix dneij. 1790–1990. M.: Poligraf, 2011. 608 s. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ru.m.sneb.ru> (data obrashheniya: 03.12.2020).
13. Grigorovich V. I. Nauki i iskusstva // Zhurnal izyashhny`x iskusstv. SPb.: Tip. Grecha, 1823. Kn. 1. Ch. 1. S. 1–17.
14. Lappo-Danilevskij K. Yu. Lessing i Vinkel`man v «Zhurnale izyashhny`x iskusstv» V. I. Grigorovicha // Russkaya literatura. 2001. № 2. S. 106–116.
15. Rumyantseva M. F. Istochnikovedenie v strukture istoricheskogo znaniya: neoklassicheskaya model` nauki // Ucheny`e zapiski Petrozavodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Obshhestvenny`e i gumanitarny`e nauki. 2017. № 5 (166). S. 44–51.
16. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. SPb.: Tip. Grecha, 1823. Ch. 1. Kn. 3. 177–264 s.
17. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. SPb.: Tip. Grecha, 1823. Ch. 1. Kn. 2. 89–176 s.
18. Zhurnal izyashhny`x iskusstv. SPb.: Tip. Grecha, 1823. Ch. 1. Kn. 4. 265–348 s.
19. Orlov A. A. Lankasterskie shkoly` v Rossii vnachale XIX v. // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta im. M. A. Sholoxova. 2013. № 1. S. 11–20.
20. Zin`kovskij V. V. Istoriya russkoj filosofii. L.: E`go, 1991. Ch. 1. 222 s.
21. Nikolaeva T. A. Filosofskie iskaniya russkogo masonstva XIX v. // Vestnik Murmanskogo gosudarstvennogo texnicheskogo universiteta. 2010. T. 13. № 2. S. 403–407.

22. Pis`mo pensionera Obshhestva pooshhreniya xudozhnikov A. Bryullova P. A. Kikinu // Zhurnal izyashhny`x iskusstv. 1825. Ch. 2. Kn. 3. S. 79–80.
23. Belyaev N. S. Russkie literatory` XVIII veka — konferencz-sekretari Imperatorskoj Akademii xudozhestv (A. M. Salty`kov, F. X. Fel`kner, A. F. Labzin) // XVIII VEK. SPb.: Institut russkoj literatury` (Pushkinskij dom) RAN, 2013. T. 27. S. 262–276.
24. Varnek V. Grigorovich Vasilij Ivanovich i ego sem`ya / Proza. ru. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://proza.ru>. (data obrashheniya: 01.12.2020).
25. Dolgoplov V. G. *Ad fontes: tendencii v istochnikovedenie poslednix desyatiletij* [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://voxmediaaevi.com/2018-2dolgoplov>. (data obrashheniya: 25.11.2020).
26. Russkie e`steticheskie traktaty` pervoj treti 19 veka / sost., vstup. st. i primech. Z. A. Kamenskogo. M.: Iskusstvo. 1974. T. 1. 408 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Василенко В. В. — д-р ист. наук, доц.; vasilvika@yandex.ru
SPIN-код 7193-7444

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vasilenko V.V. — Dr. Habil.; Ass. Prof.; vasilvika@yandex.ru
SPIN 7193-7444

УДК 78.082.1

М. И. ГЛИНКА И ИДЕЯ РУССКОЙ СИМФОНИИ

*Горячих В. В.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, д. 2, литер А, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Статья посвящена роли М. И. Глинки в создании русской симфонии. Подробно рассматривается замысел и работа композитора над симфонией на две русские темы (1834) и симфонией «Тарас Бульба» (1848–1856). Выявляется их прямая соотнесенность со взглядами композитора на немецкую симфоническую традицию (модель цикла, тематизм, приемы развития). Проводится сравнительный анализ идей Глинки со взглядами на симфонию его современников (В. Ф. Одоевского, В. В. Стасова, М. А. Балакирева, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и других). Автор опровергает укоренившееся в отечественном музыковедении представление о постигшей Глинку в жанре симфонии неудаче, основанное лишь на незавершенности замыслов композитора. Впервые выявляется глубокое родство в понимании идеи симфонии и способах ее воплощения между Глинкой и его младшими современниками. Делается вывод о том, что Глинка в своем творчестве (в одночастных и циклических произведениях) наметил не один, как всегда считалось, а два основных пути развития русской симфонической музыки.

Ключевые слова: русская симфония, М. И. Глинка, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков.

M. GLINKA AND THE IDEA OF THE RUSSIAN SYMPHONY

*Goryachikh V. V.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2, liter A, Glinki St., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The article is devoted to highlighting the role of M. I. Glinka in the creation of the Russian symphony. Glinka's intent and work on symphonies on two Russian themes (1834) and Taras Bulba (1848–1856) are dealt with extensively. Their direct correlation with the composer's views on the German symphonic tradition (cycle's model, thematism and techniques of development) is revealed. A comparative analysis of Glinka's ideas with views on the symphony genre of his contemporaries (V. F. Odoevsky, V. V. Stasov, M. A. Balakirev,

P. I. Tchaikovsky, M. P. Musorgsky, N. A. Rimsky-Korsakov, and others) is carried out. Author refutes deeply entrenched in the Russian musicology idea about Glinka's failure in the symphonic genre, which is based solely on the fact that his intentions were not completed entirely. Close correlation between the understanding an idea of the symphony and its implementation by Glinka and his younger contemporaries is revealed for the first time. It is concluded that Glinka paved (in his one-part and cyclical works) not one, as it was always thought, but two main ways of development of Russian symphonic music.

Keywords: Russian symphony, M. I. Glinka, M. P. Musorgsky, P. I. Tchaikovsky, N. A. Rimsky-Korsakov.

1860-е годы — время быстрого и яркого расцвета русской симфонической музыки. Это утверждение справедливо для всех симфонических жанров, но прежде всего — для симфонии. 19 декабря 1865 года в Петербурге впервые прозвучала Первая симфония Н. А. Римского-Корсакова, 3 февраля 1868 года в Москве — Первая симфония П. И. Чайковского, 24 февраля того же года в столице состоялось первое (пробное) публичное исполнение Первой симфонии А. П. Бородина. О том, какое значение эти премьеры имели для современников, можно судить по небезуспешной попытке Ц. А. Кюи придать корсаковскому опусу статус *«первой русской симфонии»*. О решительности намерений Кюи, транслировавшего также точку зрения В. В. Стасова и всего кружка, свидетельствовало уже само название рецензии на премьеру: *«Первый концерт в пользу Бесплатной музыкальной школы (Первая русская симфония Н. Римского-Корсакова...)»* [1]. Римский-Корсаков вспоминал в *«Летописи моей музыкальной жизни»*: *«Кюи в “Петербургских ведомостях” написал очень сочувственную статью, выставляя меня как написавшего первую русскую симфонию (Рубинштейн в счет не шел), и я поверил, что был первый в последовательности русских симфонических композиторов»* [2, с. 55]. На возникающий вопрос о том, почему *«первая»* и почему симфонии А. Г. Рубинштейна были *«не в счет»*, Кюи предусмотрительно ответил в примечании к тезису о первенстве корсаковской симфонии: *«Симфонии Рубинштейна — чисто немецкие произведения, вроде мендельсоновских симфоний»* [3, с. 135]¹. Спустя 25 лет Стасов в очерке, специально написанном к юбилею симфонии, дополнил мысль Кюи: *«...первая симфония, написанная русским»*, и сразу же связал ее с М. И. Глинкой: *«В последние годы своей жиз-*

¹ Напомним, что к моменту премьеры Первой симфонии Римского-Корсакова Рубинштейном были созданы три симфонии (1850; 1852; 1855). Все они были исполнены в Петербурге.

ни Глинка принимался было за симфонию, — и *притом русскую симфонию*, “Тараса Бульбу”, но это намерение не осуществилось, и все остановилось на одних первых набросках» [4, с. 22]. Отметим сохранявшуюся актуальность проблемы: и Кюи в 1865 году, и Стасов в 1890-м, и Римский-Корсаков в 1893-м (когда был записан цитированный фрагмент «Летописи») выделили слова «первая» и «русская».

Не касаясь здесь проблемы национальной идентификации Рубинштейна современниками (см. об этом: [5, с. 11–13]), обратимся к возникшей параллели с творчеством Глинки. Впервые, в самых общих чертах, она была намечена в упомянутой рецензии Кюи. Указание же Стасова на «Тараса Бульбу» подталкивает к более широкой постановке вопроса: как соотносится идея первой русской симфонии с симфоническим наследием Глинки? Примечательно, что о глинкинском приоритете пишет в комментарии к статье Кюи И. Л. Гусев: «Кюи в данном случае ошибается. Первая русская симфония — “Симфония для оркестра на две русские темы” — была написана М. Глинкой» [3, с. 571].

Однако в отечественном музыкознании установился противоположный с исторической точки зрения взгляд: Глинка *не смог* создать русскую симфонию, хотя и ставил такую задачу. И с точки зрения национальной определенности и формы, и как полный четырехчастный цикл, русская симфония возникла в 1860-е годы. При этом пальма первенства со временем была передана историками от Римского-Корсакова Чайковскому. Вклад Глинки в русскую симфоническую музыку — в плане общих идей, приемов развития, трактовки музыкальной формы, оркестровки и т. д. — стал определяться его одночастными пьесами, которые справедливо рассматриваются в качестве важнейшего источника для симфонических сочинений Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки» и Чайковского². Симфонии же Глинки сегодня как бы отделены от русских симфоний 1860–1870-х годов; между ними возникла невидимая преграда, ощущаемая в умолчании, отсутствии ссылок и параллелей.

К жанру симфонии Глинка обращался четырежды, обозначив этим важные этапы своей творческой эволюции. Первый опыт (наброски симфонии B-dur) относится к первой половине 1820-х годов, то есть к раннему творчеству. Вторая попытка, так называемая Итальянская симфония, по-видимому, не продвинулась далее первого Allegro. Пояснение на этот счет обнаруживается в «Записках» Глинки: он *искренно* не мог быть итальянцем» и захо-

² При этом исследователи опирались, в том числе, на ставшее знаменитым высказывание Чайковского о том, что «Камаринская» Глинки подобна желудю, а русская симфоническая школа — выросшему из него дубу.

тел «писать по-русски». Симфония D-dur³ на две русские темы была сочинена в эскизе под руководством З. Дена в Берлине в 1834 году (до «Жизни за царя»), то есть на пороге зрелости. Последняя симфония, «Тарас Бульба» (она же, по определению Глинки, «Украинская» и «Казацкая»), создавалась в период с 1848-го по 1856 год. Все четыре остались неоконченными, и этот факт отмечался исследователями. Принято считать, что в отличие от оперы, где проблема национального характера (в понимании Глинки и унаследовавших его идеи младших современников) была им успешно решена, в жанре симфонии композитор потерпел неудачу. Почему?

Один из ответов на этот вопрос дал В. В. Протопопов: «Глинкинская эстетика музыкального образа требовала теснейшей связи с бытующими жанрами — с песней, с танцем, и потому вряд ли у зрелого Глинки мог возникнуть замысел многочастного симфонического цикла, многочастной симфонии; осуществить его на основе наиболее приемлемого для Глинки жанрового принципа было бы весьма затруднительно. К тому же все последующее зрелое творчество Глинки убеждает, что такая задача ему была чужда, такая форма, как многочастный цикл, не отвечала его эстетическим установкам» [6, с. 125–126]. При всей уязвимости такого вывода даже в биографическом плане (одним из творческих итогов и должен был стать симфонический цикл «Тараса Бульбы»!) его позитивная часть (жанровость) вполне разделяется исследователями музыки Глинки. Действительно, все законченные и признанные шедеврами симфонические сочинения композитора одночастны, опираются на песенно-танцевальный тематизм, развиваемый преимущественно вариационным и вариантным методами.

О. Е. Левашова высказала мысль, что, хотя для создания национальной русской симфонии в 1850-е годы время еще не настало — так как не было своей, укоренившейся традиции, но, если бы Глинка взялся за симфонию в годы «Руслана и Людмилы», эта задача оказалась бы ему по плечу [7, с. 286–287]. Мнение явно парадоксальное и противоречивое, однако позволяющее «оправдать» Глинку, снять с него ответственность за неудачу. В целом же итог работы Глинки над жанром симфонией Левашова оценила как «катастрофу» [7, с. 286]. Основанием для такого вывода стала ее убежденность в «неудаче» симфонии «Тарас Бульба» и полном отказе Глинки от продолжения работы над этим произведением. Стоит заметить, однако, что последнее упоминание композитором симфонии встречается в письме к Л. И. Шестаковой от 14/26 ноября 1856 года, написанном за два с половиной месяца до кончины Глинки. В этом письме прямого отказа от сочинения нет. Более того, история «Та-

³ Принятое обозначение этой симфонии как Симфонии d-moll представляется неверным, так как основной раздел ее (Allegro) написан в тональности D-dur.

раса Бульбы» свидетельствует о том, насколько прочно захватила Глинку мысль о создании симфонии. Композитор неоднократно прерывал работу над этим произведением — в 1848-м, 1852-м (когда, по утверждению Глинки, была уничтожена партитура двух первых частей) и в 1855 году (замысел использовать музыку симфонии в опере «Двумужница»), — но неизменно возвращался к ней. Есть все основания полагать, что лишь смерть, последовавшая 3/15 февраля 1857 года, помешала ему вновь вернуться к замыслу «Тараса Бульбы».

Противопоставление циклической симфонии и одночастной симфонической формы в творчестве Глинки, на наш взгляд, непродуктивно: он ставил в них разные цели. Нет оснований и для вывода о неорганичности для музыки Глинки циклической формы: композитор ее настойчиво разрабатывал в течение всей своей творческой жизни (напомним о четырехчастных струнных квартетах D-dur (1824), F-dur (1830) и других его камерно-инструментальных сочинениях). Модель классического цикла с медленной второй частью и менуэтом в качестве третьей части была Глинкой успешно освоена, причем сугубо индивидуально⁴. Ответ на вопрос о причинах «неудачи» нужно искать, изменив ракурс рассмотрения проблемы с *симфонии как циклической формы* на проблему *симфонических приемов развития*. Актуальность второй проблемы была для Глинки едва ли не более значимой, чем первой, о чем свидетельствуют высказывания композитора по поводу собственных симфоний. Добавим, что в связи с камерно-инструментальными циклами этот вопрос в проблемном ракурсе композитором никогда не ставился.

В «Записках», упомянув симфонию на две русские темы, Глинка отмечает: «...которая, впрочем, была разработана по-немецки» [8, с. 149]. Еще одно известное высказывание на эту тему также относится ко времени создания «Записок» (1854–1855). В письме к Н. В. Кукольникову от 12 ноября 1854 года Глинка перечисляет причины, по которым работа над симфонией «Тарас Бульба» шла тяжело: «...В Париже я написал 1-ю часть Allegro и начало 2-й части *Казацкой симфонии* — с-moll (*Тарас Бульба*) — я не мог продолжать второй части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие* Allegro (Durchführung, développement) было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский» [9, с. 502]. Главная причина — *развитие, разработка*, как видим, указана сразу на русском, немецком

⁴ Уже в раннем квартете D-dur Глинка реализует сквозную интонационную идею, связанную с мелодическим и синкопированным ритмическим рисунком главной темы первой части (в побочной теме, материале связующего и заключительного разделов, второй и четвертой вариаций во второй части, главной темы финала). В дальнейшем интонационная работа, направленная на объединение *разного* (в том числе в жанровом отношении) тематического материала, станет одним из определяющих признаков стиля композитора.

и французском языках (!). Эту же причину композитор приводит и в «Записках»: «Написав первую часть первого allegro (с-moll) и начало второй части, но, не будучи в силах или расположении выбиться из немецкой колеи в развитии, бросил начатый труд...» [8, с. 286].

Что же Глинка и его современники понимали под «немецкой колеёй» и развитием «на немецкий лад»? Очевидно, что из четырех — вариационного, вариантного, мотивного и полифонического (имитационного и контрапунктического⁵) — основных принципов развития, адаптированных и разработанных (в том числе благодаря Глинке) в русской музыке к середине 1850-х годов, под «немецким» понималась, в первую очередь, классическая *мотивная разработка* в условиях регламентированной сонатной формы. Композитор сомневался в необходимости применения мотивно-разработочного принципа развития к *русскому песенному тематизму*, однако полностью отказаться от него при создании симфонии не смог. Вероятно, Глинка все же надеялся решить этот вопрос⁶.

Интересно рассмотреть полученные композитором результаты: действительно ли он потерпел, как принято считать, полную неудачу?

Из трех русских симфоний Глинки наибольшее количество материала для анализа предоставляет одночастная симфония D-dur на две русские темы (1834), полностью оконченная в эскизе. Форма и материал произведения вполне оригинальны для своего времени. Развернутый первый раздел (Andante) по своему значению далеко выходит за рамки вступления к основному разделу (Allegro), написанному в сонатной форме. Тема Andante — русская народная песня «Я не знала ни о чем в свете тужить»⁷ — развивается сначала в виде вариаций, затем, уже иначе, в Allegro. В обособленном первом разделе разработки (Andante)⁸ ее мотивы интонационно сплавляются с темой побочной партии (см. ц. 18–19⁹). В последнем разделе (включая предыкт

⁵ Благодаря симфоническому творчеству Чайковского позднее в русской симфонической музыке выделится принцип секвентного развития, особенно действенный в условиях волновой драматургии.

⁶ Сам Глинка в письмах к Л. И. Шестаковой объяснял паузы в сочинении симфонии «Тарас Бульба» тем, что она еще «не созрела / не дозрела» (см.: [9, с. 430, 432]). Удивительное созвучие с творческим методом Мусоргского!

⁷ Эта песня в 1800–1830-е годы была весьма популярна в быту, не раз публиковалась отдельно и в составе песенных сборников (в частности, в сборниках Н. А. Львова — И. Прача и Д. Н. Кашина). Кашину также принадлежит цикл фортепианных вариаций на эту тему (1806). Ни с одним из опубликованных вариантов мелодии песни глинкинский вариант полностью не совпадает.

⁸ «Парность» двух Andante и придает своеобразие форме.

⁹ Цифровые ориентиры приводятся по изданию: [11].

к репризе) разные по протяженности фрагменты медленной темы — от одного первого мотива до почти полного ее объема — звучат как в контрапункте с начальным мотивом главной темы, так и вычлененно: по принципу мотивной разработки, секвенционно и в имитациях (ц. 32–36). Таким образом, даже на материале одной, не входящей в сонатную форму, темы Глинка успешно использует практически весь арсенал приемов развития, о которых шла речь выше.

Еще больший интерес вызывает главная (плясовая¹⁰) тема сонатного Allegro, ее соотношение с другими темами и ее развитие. Весь новый тематический материал Allegro произрастает из темы главной партии (можно говорить о глинкинском варианте *монотематизма*). Основой родства и инициатором всего развития в сонатной форме становится головной мотив темы (нисходящее гаммообразное движение в объеме сексты). Его вариант открывает побочную тему (ц. 11). Он же становится отдельной синтаксической единицей, а также соединяется с контрастными ему мотивами-продолжениями в развернутые, мелодически и ритмически устойчивые фразы, которые затем многократно повторяются и проводятся секвентно (см., напр.: ц. 8–10; 14; 25–26 и далее).

Подчеркнем: Глинка не только вычленяет из главной темы яркий мотив (что является характерным приемом разработки венских классиков), но чаще всего дает его в развернутом виде, чтобы *сохранить песенно-танцевальный характер* материала. *Протяженность* же многократно повторяемого или секвенцируемого фрагмента плясовой темы (преимущественно в виде развернутой фразы из нескольких мотивов или неполного проведения) показывает, как и в случае с первой, медленной темой симфонии, направление поисков Глинки, его индивидуальное прочтение «немецкого» подхода к развитию¹¹. Вот почему невозможно согласиться как с мнением Левашовой о том, что «назойливые приемы вычленения мотивов, по существу, разрушали весь облик русской плясовой темы и не давали стимула к ее дальнейшему развитию» [10, с. 221], так и с суждениями Протопопова о том, что «национальный русский

¹⁰ Фольклорный источник плясовой темы по настоящее время не установлен, но сам факт заимствования подтверждается и авторским заглавием («Симфония на две русские темы»), и указанием в «Записках» на «круговую» песню.

¹¹ Отметим, что уже в сонатных первых частях квартетов D-dur и F-dur Глинка тяготеет в развитии к протяженным фразам и построениям, аналогичным предложению. К приемам традиционной *мотивной* работы (вычленению, секвенцированию, имитации) он прибегает значительно реже. Возможно, это объясняется общей для его камерно-инструментальной музыки тенденцией к *невучести* — даже применительно к вполне нейтральному в интонационно-жанровом отношении тематизму, созданному в условно классицистском стиле.

характер... еще не был у Глинки вполне осознанным» [6, с. 131], а форма и развитие противоречили материалу, который требовал «свободно-вариационной формы» [6, с. 132]¹².

«Тарас Бульба», как последняя симфония (и вообще последнее сочинение Глинки), мог бы явить собой итог многолетних поисков композитора в этом жанре. При отсутствии партитуры нет возможности сравнить этот итог с тем, что найдено в симфонии D-dur. Однако косвенные данные позволяют сделать некоторые предположения о направлении «Казацкой симфонии», материале и методах его развития.

Представления Глинки о материале, на котором нужно строить русскую симфонию, здесь изменились: если в первых двух симфониях (также как в испанских увертюрах и «Камаринской») он использовал подлинные народные мелодии (русские и украинскую), то в «Тарасе Бульбе», по всей видимости, он уже опирался на собственный материал, созданный в народном духе¹³. Новизну замысла симфонии отметил А. Н. Серов в письме В. В. Стасову от 16 сентября 1852 года: «Он [Глинка] несколько раз играл мне оттуда основные мысли... Будет *славно*, можно поручиться наперед, и будет, как всегда у него, оригинально в высшей степени, потому что он идет своим особенным путем» [13, с. 387]. К тому времени Серов уже хорошо был знаком с глинкинскими идеями (включая взгляды композитора на национальное в музыке) и разделял их.

Как утверждал (вероятно, с некоторым преувеличением) Стасов в связи с «Тарасом Бульбой», Глинка «по целым дням занимался им, соображал дальнейшее развитие этого сочинения и почти всякий день играл своим юным приятелям и поклонникам всё новые и новые подробности этого нового создания» [13, с. 392]. Но о деталях этого развития известно только из письма В. П. Энгельгардта Стасову: «Бывало станет Глинка играть один из этих небольших мотивов несколько раз сряду и потом варьирует их до бесконечности, иногда пустится в фугато» [13, с. 394]. Энгельгардт, друг Глинки и знаток его музыки, несомненно, знал, что такое варьирование и фугато, и, вероятно, понимал отличие варьирования от вариаций. В его словах обращает на себя внимание указание на мотивы, их повторение и «бесконечное варьирование».

¹² Мысли о том, что Глинке в своих опытах в жанре симфонии не удалось найти путей развития, которые отвечали бы природе национального музыкального тематизма, неоднократно высказывались и другими исследователями (см., напр.: [12, с. 501]).

¹³ См. нотные эскизы, опубликованные В. В. Стасовым в «Русской старине» [13]. Характерно, что М. А. Балакирев, для которого использование народных песен в симфонической музыке являлось важнейшим эстетическим принципом, вспоминая о сыгранных ему Глинкой двух темах первой части симфонии, ничего не говорит об их источниках (см. его письмо к Н. Ф. Финдейзену от 5 октября 1903 года: [9, с. 843]).

Ясно, что речь идет не о варьировании целостной темы, а о работе с отдельными мотивами и, вероятно, фразами. Мог ли Энгельгардт так обозначить приемы, развивающие те, что были отмечены выше в связи с симфонией D-dur? Положительный ответ представляется весьма вероятным. В таком случае следует признать, что Глинка не «ходил по кругу», а постепенно оттачивал приемы мотивной и иной разработки именно в жанре симфонии, не смешивая это с параллельно идущей работой в одночастных произведениях.

Внимательный анализ поисков и находок Глинки в жанре симфонии позволяет увидеть их глубокое родство с поисками русских композиторов следующего поколения, прежде всего, — «Могучей кучки». В 1860-е годы вопрос о *русской симфонии* обрел особую актуальность. Этим объясняется настойчивость Балакирева, с которой он призывал участников кружка, невзирая на недостаток композиторского опыта, пробовать себя в жанре симфонии. Напомним о беспрецедентном случае успешного создания Первой симфонии Римским-Корсаковым, по сути, еще не готовым для этой работы. И если проблема формы была решена в пользу классического четырехчастного цикла, то заимствовать *типовые* приемы развития, как и сам материал, «кучкисты» не хотели. При этом Балакирев не мог им дать собственного примера. Хотя он вынашивал замыслы симфонии еще с конца 1850-х, но так и не реализовал их в эти десятилетия, в отличие от одночастных сочинений.

Потому так остро стоял вопрос о *немецкой* традиции в трактовке формы симфонии и методов развития материала. В 1860-е годы определение разработки тематизма и даже целиком симфонии как «немецкой» не только имело принципиальный характер, но могло нести и негативный смысл. Так, в оценках «кучкистов» симфонии А. Рубинштейна были «немецкими» из-за соответствующего характера тематического материала и рутинных (в их представлении) методов разработки и построения музыкальной формы. Наиболее радикальной позиции придерживался Мусоргский. Он так и не создал симфонию¹⁴. Оценивая свою одночастную симфоническую картину «Иванова ночь на Лысой горе» (единственное законченное зрелое симфоническое произведение), Мусоргский особо подчеркивал ее национальный характер и самобытность формы, отсутствие «германской рутины» и «немецких подходов»¹⁵, что вновь заставляет вспомнить высказывания Глинки 1850-х годов.

Приведем фрагмент дискуссии о симфоническом развитии, характеризу-

¹⁴ От замысла начатой в 1861–1862 годах под влиянием Балакирева симфонии D-dur композитор отказался. Характерно, что свою симфонию Мусоргский начал писать со средних частей (также, возможно, был начат финал). К первой части, в которой композитор с неизбежностью столкнулся бы с немецкими традициями, он так и не приступил.

¹⁵ См. письма Мусоргского к Н. А. Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года и к В. В. Никольскому от 12 июля 1867 года [14, с. 89, 87].

ющий различие взглядов в кружке. В письме от 7 августа 1868 года Римский-Корсаков сообщал Мусоргскому сведения о работе над Второй симфонией («Антаром»): «Милый будет ненавидеть *Мицение* и будет недоволен *Властью* за то, что я не сделал из оной большого аллегро с широким симфоническим развитием тем; но я переделывать ничего не буду, ибо идея выражена, ну и хорошо, а симфоническое развитие не всегда хорошо и пригодно» [14, с. 300]. В ответ Мусоргский изложил свой взгляд, полностью оформившийся еще в процессе создания «Ночи на Лысой горе» (1867): «Вот еще насчет *симфонического развития*. Вам как будто страшно, что Вы по-корсаковски пишете, а не по-шумански. А я Вам скажу (Вы презрели страх — *vous êtes brave*¹⁶), что окрошка для немца беда, а мы ее с удовольствием вкушаем <...> Немецкий же *Milchsuppe* или *Kirschensuppe*¹⁷ для нас беда, а немец от этого в восторге. *Bref*¹⁸, *симфоническое развитие, технически понимаемое*, выработано немцем как его философия <...> Немец, когда мыслит, прежде *разведет*, а потом *докажет*, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением <...> Больше я Вам ничего не скажу насчет симфонического развития» [14, с. 106–107]. Но в конце письма Мусоргский вновь продолжает свою мысль: «Когда он [художник], удовлетворенный, переделывает или, что хуже, доделывает, он *немчит* — *пережевывает* сказанное. ...Надо сделаться *самим собой*. Это всего труднее, т. е. реже всего удастся, но можно. А так как можно, то нечего *разводить*»¹⁹ [14, с. 107].

Обсуждаемый в переписке вопрос, как и слова Римского-Корсакова и Мусоргского, созвучны по смыслу диалогу между Глинкой и В. Ф. Одоевским, случившемуся в 1851 году по поводу второй испанской увертюры. Пересылая Одоевскому партитуру, Глинка просил просмотреть ее на предмет «каких-либо неровностей, сиречь прорех» [9, с. 402]. В ответном письме от 21 октября 1851 года Одоевский высказал мысли, важные для рассматриваемой проблемы симфонического развития: «От этого у тебя выходят прелестные ка-

¹⁶ Вы мужественны (*фр.*).

¹⁷ Молочный суп или вишневый суп (*нем.*).

¹⁸ Коротко говоря (*фр.*).

¹⁹ Слова «разводить», «разведение» Мусоргский использует здесь в нескольких значениях. В первом оно, по всей видимости, отсылает к немецкой классической философии (понятиям «тезис», «антитезис», противопоставление которых открывало возможность для последующего развития, а также для «синтеза»). Во втором значении «разведение» соотносится с обсуждаемым в переписке Мусоргского и Римского-Корсакова симфоническим (читай — разработочным) развитием, обязательность которого они оба оспаривают. Наконец, в широком смысле слово «разводить» в контексте письма можно понимать и как синоним «технического» развития, идущего не от особенностей замысла, тематизма и т. д., а от неких формальных правил композиции.

рапузики, головка, туловище — чудо, а ножки приказали кланяться! В твоей испанской *барыне* всего 480 тактов; мало, весьма мало; но что хуже, из них всего 18–20 тактов *de péroration*²⁰ — все-таки не в меру. Едва слушатели успели развесить уши и разинуть рты, как и *шрам*, конечно! Пойми, и что тебя *хотят слушать*, хотят *долго* слушать, и что публику надо кормить *жеванным*; нежеваного она не переваривает и, бросившись с жадностью на лакомый кусок, жалуется на индигестью²¹. Бога ради будь подолговязее» [15, с. 317]. Предвидя возможное несогласие Глинки («...если уже тебе не хочется более развивать»), Одоевский предлагает даже включить музыку увертюры в качестве средней части (Intermezzo) в будущий цикл — «Испанскую симфонию»²².

В комментарии к письму В. М. Богданов-Березовский отмечает, что, судя по имеющейся партитуре второй редакции «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», Глинка не только не стал развивать музыку увертюры, но, напротив, сократил ее на 22 такта [9, с. 839]! Почему композитор, всегда с большим вниманием и благодарностью прислушивавшийся к замечаниям Одоевского, не последовал им в этом случае? Можно предположить, что из-за принципиального различия Глинкой жанра и формы одночастной пьесы и симфонии и, прежде всего, присущих им методов развития. То, что он считал приемлемым в симфонии, не годилось для увертюры или фантазии.

Своя позиция была и у Чайковского. Показателен следующий фрагмент его рецензии, посвященной «Сербской фантазии» Римского-Корсакова, но относящийся к Первой симфонии: «Эта симфония, написанная в форме обыкновенных немецких симфоний... Первая и последняя ее части, не блистающие ни новизною мелодического изобретения, ни красотой полифонической разработки тем, доведенной до столь поразительного совершенства в великой германской школе музыки, ни законченностью формы, ни блеском инструментовки, — были слабейшими частями этой первой попытки на поприще симфонической музыки» [15, с. 26]. К моменту написания рецензии (март 1868 года) Чайковский уже создал свою Первую симфонию, развивающую другую линию русского симфонизма, поэтому в его словах можно увидеть элемент скрытой полемики с «кучкистами» и Стасовым, высоко оценившими Первую симфонию Римского-Корсакова как самобытное национальное про-

²⁰ Французское слово *de péroration* можно перевести и как «заключение речи, конец», и как «разглагольствование». В контексте критики Одоевского (увертюра, по его мнению, слишком коротка и заканчивается внезапно) возможны представляются оба варианта смысла, но более вероятным кажется второй.

²¹ То есть несварение желудка.

²² Предложение Одоевского создать симфонический цикл на основе испанских увертюр Глинка не принял.

изведение.

«Немецкое» в представлении молодого Чайковского — это не только совершенная форма, но и совершенство приемов развития музыкального материала. Характерные же для симфонических сочинений композиторов «Могучей кучки» приемы вызывали у него и тогда, и позднее критическое отношение. Он не без досады отмечал слишком большое, на его взгляд, количество повторений в развивающих разделах отдельных мотивов и фраз. Даже в статье о «Сербской фантазии», в целом очень благожелательной по отношению к Римскому-Корсакову и его музыке, Чайковский пишет о «беспрестанном повторении» припева мелодии с «болезненным упорством» в гармонии [16, с. 27]. Созвучно такому взгляду и возмущение в письме к Чайковскому молодого С. И. Танеева «невыносимейшим приемом петербургских музыкантов — бесконечным и бестолковым повторением мотива из одного или двух тактов» [17, с. 85], из которого он выводил неумение строить форму (эти и другие критические замечания были вызваны Первой симфонией А. К. Глазунова — наследника «кучкистов»). Между тем, если снять негативную окраску описанного приема, то перед нами — проявление характерного для симфонического стиля Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина и Глазунова метода развития, опирающегося на прием многократного повторения и переизложения материала (с регистрово-фактурными и тембровыми изменениями, перегармонизацией и т. п.). В его рамках «кучкисты» и смогли «адаптировать» мотивно-разработочный принцип развития. Условием (и ограничением) использования критикуемого Чайковским и Танеевым приема был сам тематический материал — народно-песенный или танцевальный по своей природе (либо заимствованный из фольклора). При иной основе тематизма использовались другие методы развития, в целом — весьма близкие Чайковскому.

Обобщая сказанное, подчеркнем: Глинка проложил в своем творчестве (и, в частности, в симфониях) не один, как принято считать, а *два основных пути* развития русской симфонической музыки. Первый путь хорошо известен и описан: это путь «Камаринской» и испанских увертюр. Он предлагал сочетание индивидуализированной формы с подлинным фольклорным материалом и найденными новыми методами его развития (с опорой на вариационность, гибко меняющуюся гармонию, фактуру, оркестровку и т. д., приемы так называемой подголосочной полифонии)²³.

Второй путь, принесший свои результаты в двух первых симфониях и, по всей видимости, в «Тарасе Бульбе», давал сочетание сонатной формы с заимствованным и авторским материалом, который подвергался различным приемам развития — как идущих от венских классиков, так и найденных

²³ Важную роль играли и сонатные принципы, разнообразно примененные Глинкой.

в длительных поисках самим Глинкой. Именно последние, на наш взгляд, окажутся востребованными композиторами «Могучей кучки» и их наследниками и даже в какой-то мере станут «визитной карточкой» их симфонического метода. Добавим, что материал основного раздела симфонии D-dur весьма близок музыке «кучкистов»: в их творчестве без труда можно найти темы, сходные по характеру с плясовой мелодией Allegro. Осуществленное Глинкой интонационное единство тем симфонии получит продолжение в Первой и Второй симфониях Бородина. Модель сонатного allegro с медленным вступлением, тема которого затем активно участвует в развитии, окажется близкой Балакиреву (Первая симфония), Бородину (Первая симфония), Римскому-Корсакову (Третья симфония²⁴) и Чайковскому. Что касается качественного «роста» главной темы симфонии D-dur, достигающей в коде торжественно-гимнического звучания, то такая интонационная драматургия станет типичной для всей русской симфонической музыки. Добавим, что подхваченным окажется и подход к тематизму, обозначенный Глинкой в «Тарасе Бульбе». Основой симфонии, в отличие от одночастных увертюр, фантазий и поэм, будет не фольклорный, а *авторский* материал.

Влияние Глинки на «кучкистов» вряд ли было прямым²⁵. Но опосредованно (через Стасова, Балакирева и других лиц, входивших в окружение композитора) идеи Глинки в отношении русской симфонии, безусловно, распространялись. В настойчивой работе композитора в этом жанре заключено предвидение той роли, которую симфония приобретет на следующем этапе развития русской музыки. Критика Глинкой результатов своей работы, объяснимая, прежде всего, ее *незавершенностью*, а также «чрезвычайной требовательностью» к себе и своим сочинениям²⁶, не должна затенять ее объективных итогов. Создание русской симфонии, вопреки первоначальному неприятию, оказалось невозможным без «немецкой» формы и «немецких» приемов. Но и то, и другое, благодаря десятилетиям творческой работы Глинки и его последователей на русском интонационном материале, обрело черты национального своеобразия. Так и возник феномен *русской симфонии*, в создании которой важнейшую роль сыграл Михаил Иванович Глинка.

²⁴ В Третьей симфонии Римского-Корсакова вступление написано в умеренном темпе (Moderato assai), но последующее Allegro, согласно метрономическим указаниям, должно звучать в три раза быстрее (при сохранении метра и ритмической организации).

²⁵ Нет доказательств их знакомства с рукописями симфоний, к тому же свое собрание автографов Глинки Энгельгардт передал Стасову на хранение в Публичную библиотеку только в 1867 году.

²⁶ Слова Дж. Мейербергера о Глинке, сказанные в июне 1853 года (см.: [8, с. 291]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Кюи Ц. Первый концерт в пользу Бесплатной музыкальной школы (Первая русская симфония Н. Римского-Корсакова. «Реквием» Моцарта. Об исполнении хора) // С.-Петербургские ведомости. 1865. 24 дек.
2. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 8 изд. М.: Музыка, 1980. 453 с.
3. Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., авт. вст. ст. и примеч. И. Л. Гусев. Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. 691 с.
4. Стасов В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков // Стасов В. В. Статьи о Римском-Корсакове / Общ. ред., предисл. и примеч. В. А. Киселева. М.: Гос. муз. изд-во, 1953. С. 7–51.
5. Горячих В. В. А. Г. Рубинштейн. Творчество: Историко-аналитический очерк. СПб.: Скифия-принт, 2015. 61 с.
6. Протопопов В. Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы // М. И. Глинка: Сб. материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. С. 117–161.
7. Левашова О. Е. Михаил Иванович Глинка: в 2 кн. Кн. 2. М.: Музыка, 1988. 352 с.
8. Глинка М. И. Литературное наследие: в 2 т. Т. I. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.; М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 512 с.
9. Глинка М. И. Литературное наследие: в 2 т. Т. II. Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1953. 890 с.
10. Левашова О. Е. Михаил Иванович Глинка: в 2 кн. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 381 с.
11. Глинка М. Полное собрание сочинений. Т. 1. Сочинения для оркестра / Подг. В. Я. Шебалин. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. 299 с.
12. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л.: Музыка, 1965. 822 с.
13. Стасов В. Михаил Иванович Глинка: Новые материалы для его биографии // Русская старина. 1889. Февраль. С. 387–401.
14. Мусоргский М. П. Литературное наследие / Сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. [Т. 1] Письма. Биографические материалы и документы / Сост., вступ. ст. и комм. А. А. Орловой. М.: Музыка, 1971. 400 с.
15. Письмо князя В. Ф. Одоевского к М. И. Глинке // Русский архив. 1890. № 7. С. 317.
16. Чайковский П. И. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Изд. 4-е. Л.: Музыка, 1986. С. 25–27.
17. П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 555 с.

REFERENCES

1. Kyui Ts. Pervyj koncert v pol'zu Besplatnoj muzykal'noj shkoly (Pervaja russkaya simfoniya N. Rimskogo-Korsakova. «Rekviem» Mocarta. Ob ispolnenii hora) // S.-Peterburgskie vedomosti. 1865. 24 dek.
2. *Rimskiy-Korsakov N.* Letopis' moey muzykal'noy zhizni. 8 izd. M.: Muzyka, 1980. 453 s.
3. Kyui Ts. A. Izbrannye stat'i / Sost., avtor vstupit. stat'i i primech. I. L. Gusev. L.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1952. 691 s.
4. *Stasov V. V.* Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov // Stasov V. V. Stat'i o Rimskom-Korsakove / Obshch. red., predisl. i primech. V. A. Kiseleva. M.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1953. S. 7–51.
5. *Goryachikh V. V.* A. G. Rubinshteyn. Tvorchestvo: Istoriko-analiticheskiy ocherk. SPb.: Skifiya-print, 2015. 61 s.
6. *Protopopov V.* Dva krupnykh sochineniya molodogo Glinki — Simfoniya-uvertyura i Kaprichchio na russkie temy // M. I. Glinka: Sb. materialov i statey / Pod red. T. Livanovoy. M.; L.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1950. S. 117–161.
7. *Levashova O. E.* Mikhail Ivanovich Glinka: v 2 kn. Kn. 2. M.: Muzyka, 1988. 352 s.
8. *Glinka M. I.* Literaturnoe nasledie: v 2 t. T. I. Avtobiograficheskie i tvorcheskie materialy / Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. L.; M.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1952. 512 s.
9. *Glinka M. I.* Literaturnoe nasledie: v 2 t. T. II. Pis'ma i dokumenty / Pod red. V. Bogdanova-Berezovskogo. L.: Gos. muz. izdatel'stvo, 1953. 890 s.
10. *Levashova O. E.* Mikhail Ivanovich Glinka: v 2 kn. Kn. 1. M.: Muzyka, 1987. 381 s.
11. *Glinka M.* Polnoe sobranie sochineniy. T. 1. Sochineniya dlya orchestra / Podg. V. Ya. Shebalin. M.: Gos. muz. izd-vo, 1955. 299 s.
12. *Sokhor A. N.* Aleksandr Porfir'evich Borodin. M.; L.: Muzyka, 1965. 822 s.
13. *Stasov V.* Mikhail Ivanovich Glinka: Novye materialy dlya ego biografii // Russkaya starina. 1889. Fevral'. S. 387–401.
14. *Musorgskiy M. P.* Literaturnoe nasledie / Sost. A. A. Orlova i M. S. Pekelis. [T. 1] Pis'ma. Biograficheskie materialy i dokumenty / Sost., vstup. st. i komm. A. A. Orlovoy. M.: Muzyka, 1971. 400 s.
15. Pis'mo knyazya V. F. Odoevskogo k M. I. Glinke // Russkiy arkhiv. 1890. № 7. S. 317.
16. *Chaykovskiy P. I.* Po povodu «Serbskoy fantazii» g. Rimskogo-Korsakova // Chaykovskiy P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i. Izd. 4-e. L.: Muzyka, 1986. S. 25–27.
17. P. I. Chaykovskiy, S. I. Taneev. Pis'ma / Sost. i red. V. A. Zhdanov. M.: Goskul'tprosvetizdat, 1951. 555 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горячих В. В. — канд. искусствоведения; goryachih@mail.ru
Researcher ID: G-1724-2015
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>
SPIN-код: 7014-8054

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Goryachikh V. V. — Cand. Sci. (Arts); goryachih@mail.ru
Researcher ID: G-1724-2015
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4209-7771>
SPIN-код: 7014-8054

УДК 792

ОТ ЛАМАХА АРИСТОФАНА К БЕДУИНУ ГУМИЛЕВА: ЭВОЛЮЦИЯ МАСКИ

*Кумукова Д. Д.*¹

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

Статья посвящена эволюции маски хвастливого воина в истории европейской драматургии, от классического периода Античности до XX века включительно. Точкой отсчета для формирования масочных образов предлагается считать драматургию Аристофана. Именно в пьесе древнегреческого комедиографа создается маска вояки-солдафона, получившая развитие в вариациях маски воина-бахвала в последующей многовековой истории театра и драматургии. Еще в Античности появляется формула «хвастливый воин», определившая суть маски героя Т. М. Плавта и название его комедии. Исследование судьбы образа вояки-хвастуна, вместившего в себя опыт итальянского, английского, французского, русского театров, показало, что маска эта стала мифологическим типом.

Ключевые слова: Аристофан, маска, Плавт, театр в театре, Шекспир, комедия дель арте, Капитан, Корнель, Хвастливый воин, Гумилев.

FROM ARISTOPHANE'S LAMACH TO GUMILEV'S BEDOUIN: EVOLUTION OF THE MASK

*Kumukova D. D.*¹

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

The article discusses the evolution of the mask of the «braggart warrior» in the history of European drama, from the classical period of antiquity to the twentieth century. Dramaturgy of Aristophanes is declared here as the starting point in the process of forming mask images. It is in the play of the ancient Greek comedian that the mask of the «braggart warrior» is created, initiating the very promising development of this mask in the future long history of theater and drama. It is in antiquity when the formula «braggart warrior» appears, defining the essence of the mask worn by the hero of T. M. Plautus as well as the title of his comedy. The boastful warrior makes his further journey through centuries and countries of different national traditions, developing his original features

and acquiring new ones. The study of the fate of the «braggart warrior» image, which incorporates the experience of Italian, English, French, and Russian theaters, shows that this mask has become a mythological type.

Keywords: Aristophanes, mask, Plautus, theater at the theater, Shakespeare, Commedia dell'arte, Captain, Cornel, Braggart warrior, Gumilev.

Историю масочных образов можно вести с классического периода Античности. Именно в V веке до н. э. возникают самые ранние дошедшие до нас драматургические произведения. В этих текстах, созданных для театральных постановок, можно увидеть признаки обобщенных типажных образов — масок. Речь идет о древней комедии и ее представителе Аристофане — единственном авторе классической Греции, чьи пьесы этого жанра сохранились до нашего времени, и первом в истории культуры драматурге, чье имя оказалось связанным с таким художественным явлением как маска.

Выводя в своих комедиях в качестве персонажей известных современников — поэтов, философов, политических деятелей под их собственными именами, Аристофан сатирически высмеивает не конкретное лицо, а творит целое явление, обобщенный образ, который и получает имя реального человека. При таком создании маски-типа узнаваемый персонаж становится именем нарицательным. Например, образ Клеона (вождя афинской демократии того времени) становится маской продажного политика, демагога; образ Сократа — маской вздорного ученого, образ Еврипида — маской бездарного поэта.

В комедии же «Ахарняне» (425 г. до н. э.) Аристофан в качестве одного из персонажей выводит военачальника Ламаха, который, как и Клеон, Сократ, Еврипид, реально существовал и стал прототипом героя. Исторический Ламах занимал в Афинах высокую должность стратега, был полководцем, совместно с Алкивиадом и Никием руководил Сицилийской экспедицией (415–413 гг. до н. э.), во время которой и погиб.

Аристофан использует его имя как носителя идеи войны (хотя существует версия, что реальный Ламах был противником сицилийской кампании). В комедии образ Ламаха представляет собой вояку-солдафона, преданного своему делу и готового в любой момент ринуться в бой. Изображенная на его щите и шлеме Горгона символизирует воинственный дух обладателя доспехов, на что указывают и слова, сказанные его слугой: «Престрашный, потрясающий Горгоною, / Щитом из кожи и тремя султанами» [1, с. 56]. Да и сам Ламах вполне определенно выражает свою готовность к вечной войне:

*Так вот, со всеми я пелопоннесцами
Всегда сражаться буду и оружием
Преследовать на суше их и на море [1, с. 38].*

Аристофановский герой еще не несет черт бахвала, впоследствии обусловивших создание маски хвастливого воина. Но образ вояки именно здесь получает масочные очертания, тем самым обнаруживая большие перспективы своего развития в истории театра и драматургии. Имя Ламаха обретает нарицательный смысл уже в самой комедии «Ахарняне». В этом нарицательном значении его имя склоняют разные персонажи, используя даже форму множественного числа. Так, герой комедии Дикеополь (в переводе «справедливый гражданин»), выступающий против Пелопонесской войны и требующий заключения мира между Афинами и Спартой, подразумевает под именем Ламаха не одного конкретного человека, а некую силу, заинтересованную в продолжении войны:

*Довольно горя, хватит битв!
Ламахи надоели! [1, с. 21].*

Или другой персонаж этой комедии, Глашатай, объявляя о готовящемся сражении, произносит фразу, где собственное имя военачальника используется в ряду перечисленных несчастий: «Увы, ламахи, страхи и сражения!» [1, с. 63]. Обобщенный смысл, который обретает имя Ламаха в пьесе, и позволяет рассматривать этот персонаж в качестве прообраза будущей маски хвастливого воина, именно здесь начинающего свой долгий путь через века.

Уже в следующем столетии, в эпоху эллинизма, когда рождается жанр новой аттической комедии, образ вояки преобразуется: он начинает фантазировать о своих победах, якобы одержанных им в бою и над женщинами, и всем вокруг о них рассказывать. Так, именно в новой аттической комедии возникает маска хвастливого воина. Называлась эта пьеса «Хвастун»¹. Комедия дошла до нас в виде переделки, паллиаты² «Хвастливый воин» (ок. 204 г. до н. э.) древнеримского драматурга Т. М. Плавта. Название пьесы и стало формулой, определившей суть маски.

В этом произведении появляется герой с говорящим именем Пиргополиник, что в буквальном переводе означает Башнеградпобедитель. Его образ и отношение к нему окружающих описывает раб Палестрион:

¹ Пьеса не сохранилась, автор не известен.

² Паллиата — жанр древнеримской драматургии, основанный на сюжетах новой аттической комедии. Ее персонажами были греки, одетые в свои национальные костюмы. Действие происходило в Греции. Отсюда и название жанра паллиаты, означающее «комедия греческого плаща» (от лат. «pallium» — плащ).

*Хвастливый воин, скверный и бессовестный,
Обмана и разврата преисполненный.
Поверь ему — за ним так и гоняются
По доброй воле женщины, на деле ж он
Для всех, куда ни сунется, посмешище.* [2, с. 89].

Действительно, Пиргополиник на протяжении всей пьесы рассказывает о своих военных и любовных «победах», а паразит Артотрог и раб Палестрион активно «подпевают» ему. Например, подсчитывая убитых Пиргополиником врагов (сотня с половиною в Киликии, сто в Скифалотронии, полсотни в Македонии, тридцать в Сардах), Артотрог выводит общий итог: семь тысяч человек за один день. При встрече же с настоящей опасностью Пиргополиник проявляет откровенную трусость, апофеозом которой становится вся финальная сцена пьесы, в которой в ответ на угрозы и побои он молит о пощаде и выражает готовность откупиться всем, чем угодно: золотом, мечом, плащом, туникой.

В экстазе хвастовства Воин не знает предела. Он называет себя ровесником Юпитера, внуком Венеры. О своей наружности, якобы вынуждающей всех женщин в него влюбляться, он отзывается: «Ужасное несчастье красивым быть!» [2, с. 88].

Внешность Пиргополиника Плавт описывает откровенно карикатурно: кудрявый, напояженный, в плаще и тунике, с невидевшими боя мечом и щитом. Практически все персонажи пьесы дают ему уничижительную характеристику, называя, по сути, главные черты маски солдата-бахвала (Артотрог: «Ну уж и лгун! Кто видывал подобного / Пустого хвастуна» [2, с. 85]; гетера Акротелевтия: «Посмешища народного не знать мне, хвастунишки?» [2, с. 135]; Мальчик: «...волокита, гордый красой своей. ...Скажите-ка! Все женщины влюбляются, / Когда его увидят! А на деле он / Противен и мужчинам всем и женщинам» [2, с. 174]).

Образ лгущего вояки продолжает жить в античном драматическом искусстве и после Плавта. Популярный в Древнем Риме театральный жанр импровизационного характера — ателлана — в I веке до н. э. получает литературную обработку и воплощается в небольших пьесах с фиксированным текстом для исполнителей. Героем одного из таких произведений под названием «Макк-воин» становится носитель маски солдата-хвастунишки, который бежит с поля боя, но трубит о своих «победах».

Маска плавтовского героя оказывается привлекательной не только для древних авторов. В эпоху английского Возрождения появляется комедия школьного учителя Николаса Юдолла «Ральф Ройстер Дойстер» (ок. 1551 г.), сюжет которой строится на основе паллиаты Плавта. Образ героя — обедневшего рыцаря Ральфа Ройстера Дойстера выглядит «братом-близнецом» Пир-

гополиника; он также похвывается своими «подвигами» и также подвергается осмеянию окружающими.

Образ хвастливого воина нашел свое место и среди масок комедии дель арте, просуществовав под именем Капитана на протяжении XVI и значительную часть XVII века. Надо сказать, что драматургия Плавта оказала существенное влияние на систему масок комедии дель арте в целом, сформировав не только образ Капитана, но и образы комических слуг: паразит Артотрог и раб Палестрион, высмеивающие и одновременно подыгрывающие Пиргополинику, по сути, являются предшественниками дельартовских масок «дзанни».

При этом совпадение масочных характеристик у персонажей древнеримского театра и комедии дель арте не всегда однозначно указывает на происхождение одних образов от других. Во всяком случае, возможны варианты, как увязывающие общность масочных черт в единую родословную, так и разводящие их к разным истокам. Например, теоретик и практик театра В. Н. Соловьёв напрямую возводит маску Капитана к образу Пиргополиника, тогда как современник Соловьёва и его коллега по журналу «Любовь к трем апельсинам» К. М. Миклашевский выступает против такого родства. Примечательно, что оба театральные деятели высказали свои противоположные позиции в одном и том же 1914 году. Первый — в журнальной статье [3, с. 298], второй — в монографии, посвященной исследованию комедии дель арте [4, с. 112]. Миклашевский объясняет сходство образов их принадлежностью к общечеловеческому типу, при этом он допускает, что Капитан, рожденный независимо от древнеримского воина, впоследствии обретает черты плавтовского героя: «Чтобы доказать традицию, надо доказать непрерывную преемственную связь, а для этого недостает данных. К тому же тип хвастливого и блудливого воина, храброго больше на словах, настолько общечеловечен, что и карикатура на него всегда будет одинакова, и Капитан мог вторично родиться в той же рубашке и уже потом, почитавши Плавта, стать еще более на него похожим. Напротив, большое сходство двух типов, разделенных промежуток в семнадцать столетий, скорее заставляет предполагать отсутствие непрерывной связи, так как, если бы она была, тип непременно должен был эволюционировать» [4, с. 112].

Действительно, образ Капитана, появившийся еще в начале XVI века в итальянском народном фарсе, а затем обретший популярность в представлениях различных трупп комедии дель арте, несколько выходит за рамки маски солдата-бахвала. В сохранившихся дельартовских сценариях и так называемых пространных (или предумышленных) комедиях (с фиксированными диалогами) он предстает не только как вояка, похваляющийся победами в боевых сражениях и успехами у женщин, но может возникать и в образе первого лю-

бовника, как хвастун-фантазер, не специализирующийся на военной и любовной тематике. Он вообще не ограничивается какими-либо рамками здравого смысла. В этом случае его «подвиги» становятся вселенского масштаба (они «совершаются» в любой точке пространства и времени), а участниками его доблестных поступков оказываются боги, великие правители всех времен и народов, даже музы искусств из древнегреческой мифологии. Вот фрагмент его речи, опубликованный в 1607 году исполнителем роли Капитана и руководителем труппы «Джелози» («Ревностные») Франческо Андреини (конец XVI – начало XVII в.) в книге «Бахвальства Капитана Спавенто» («Le Bravure del Capitan Spavento, 1624»): «Знаменитейший поэт Петрарка пишет, что страдает и рыдает на Парнасе, потому что я вступил в плотские сношения с его женой Эпической Поэзией и сделал его рогоносцем, из-за чего гору Парнас теперь зовут двурогой» [5, р. 54, цит. по: 6, с. 210].

В контексте подобных фантастических историй в речах Капитана-Андреини возникают бахвальства и о его военных доблестях: «У меня необыкновенная шпага, не такая, как всякие прочие. Она выкована божественной рукой. ...Сделал ее Вулкан, кузнец небожителей, он выковал ее для величайшего Волхва. От Волхва она перешла к Ксерксу. Ксеркс отдал ее Киру, а Кир Дарию. Дарий — Александру, Александр Ромулу, Ромул Тарквинию, Тарквиний Римскому сенату, а последним ее обладателем являюсь я и веду с ней за собой тысячные войска» [5, р. 23, цит. по: 6, с. 215] Исследователь комедии дель арте М. М. Молодцова отмечает, что Андреини до того, как придумал образ «Спавенто из адской долины», играл другие роли: Любовника, Доктора, Некроманта, и что этот ряд «может указать на эволюцию сценических приемов, приведших к маске Капитана Спавенто» [6, с. 211].

Действительно, сохранившиеся документы свидетельствуют о разнообразных ликах Капитана, в том числе и совершенно неожиданных. Подобные случаи отмечал Миклашевский: «Определенные типы изредка, по прихоти составителя сценария, исполняют совсем для них необычные роли: например, доктор Гратиано, Капитан или Панталоне появляются в роли слуг» [4, с. 83–84]. Но при некотором разнообразии масочных черт Капитана, наиболее устойчивым из них все-таки остается лик хвастливого воина. Потому в исследовательской литературе Капитан в основном и предстает тщеславным болтуном, чопорным воякой и при этом трусом, притворяющимся храбрецом, чья шпага, которой он так гордится, как правило, не вытаскивается из ножен — она в них застревает.

Облик Капитана демонстрирует его родство с образом солдата-хвастуна: подчеркнуто горделивая осанка, чрезмерно увеличенная шпага и стилизованный военный костюм. Большая часть источников указывает на испанский

покрой его одеяния³, при этом гротесковый облик вояки сохраняется, обнаруживая содержательные параллели между древнеримским и дельартовским героями. Например, подобно тому, как Пиргополиник у Плавта представлял собой сатирический образ римского воинства, Капитан в комедии дель арте через полтора десятка веков воплощает сатирический портрет испанского солдата-оккупанта, хозяйничающего на итальянской земле. Первоначально Капитан был итальянцем и им оставался в труппах, выступавших в королевствах, где установилась испанская власть, например, в Неаполе. Но там, где появлялась возможность выразить неприязнь к завоевателям (например, в Венеции), Капитан превращался в окарикатуренного фанфарона: он начинал носить испанский военный костюм и изъясняться на исковерканном итальянском языке, вставляя испанские словечки, а иногда произнося целые монологи на «родном» языке. Для примера можно сослаться на следующий красноречивый рассказ о своей великой мощи, грозящей буквально всему миру: «Я — Капитан Спавенто из Адской долины, принц Несносных, король Надменных, император Чванливых, монарх Обозленных. ...Я тот, что главой грозит Востоку, стопой попирает Запад, левой дланью сжимает знойный Юг, а правой давит холодный Север. ...Моя квартира — Европа» [5, р. 21, цит. по: 6, с. 214].

Прозвища, которые носил Капитан, были «говорящими»⁴ (как и в случае с плавтовским героем). Соответственно образу они должны были устрашать неких мифических врагов. Так, имя Спавенто означало «ужас», Матамора — «убийца мавров», Фракассо — «грохот», Спеццаферио — «разбиватель меча».

И хотя маска Капитана перестала существовать уже в конце XVII века⁵, его фантастические, почти безумные тирады продолжили свою жизнь на сцене и, по выражению исследователя итальянского театра А. К. Дживелегова, стали «приобретать характер забавного штампа» [8, с. 145].

Подобные тирады, как и герои, их произносящие, возникают в драматургии разных национальных традиций. Именно из образа Капитана рождается шек-

³ Существуют и другие версии (в том числе итальянского сценариста XVII века, автора трактата «Об искусстве ставить спектакли предумышленные и импровизированные» Андреа Перручи) о нейтральном, несколько обобщенном костюме Капитана: «Представляя Капитана, подражай одежде этих старинных солдат, носивших большой воротник, как у Данте, большую шпагу, огромную шляпу и прочие карикатуры» [7; 4, с. 118].

⁴ Капитан мог возникать под разными именами, которые содержали в себе суть образа.

⁵ Об этом свидетельствуют итальянские теоретики и практики театра (см.: у Луиджи Риккобони в «Истории итальянского театра» («Histoire du théâtre Italien». 1728–1731), Франческо Саверио Бартоли в «Истории итальянских актеров, сохраняющих успех с 1550 года по настоящее время» («Le notizie istoriche de 'Comici Italiani! che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti». 1782)).

спировский персонаж Дон Адриано де Армадо в комедии «Бесплодные усилия любви» (ок. 1594 г.). Он тоже, как и его итальянский прототип, — испанец, с именем, восходящим к названию испанского флота «Непобедимая Армада», угрожавшего англичанам в 1588 году (т. е. за несколько лет до создания комедии). Характеристика, которую Шекспир дает дону Армадо устами школьного учителя Олоферна, абсолютно соответствует образу и Капитана, и Пиргополиника: «Характер у него самоуверенный, речь заносчивая, язык острый, взгляд высокомерный, поступь спесивая, и весь облик — надутый, смехотворный и чванный. Он чересчур чопорен, чересчур франтоват, чересчур жеманен, чересчур неестествен и, по правде, если смею так выразиться, чересчур обывноземен» [9, с. 465]. Другой персонаж — Король Наварры Фердинанд — в Армадо видит некое воплощение игры, которое можно воспринимать в качестве увеселительного представления. Тем самым Король указывает на образ хвастливого воина именно как на роль, которую исполняет дон Армадо:

*Он из людей, которых опьяняет
Звук собственных речей, как сила чар;
<...>
Армадо, детище воображенья,
Нас будет в час досуга забавлять
И доблесть миром преданных забвенью
Воителей испанских восхвалять.
И, что бы ни сказали вы об этом,
Мне весело с таким лгуном отпетым* [9, с. 401].

Как и полагается носителю этой маски, самовосхваление сопровождается откровенной трусостью: при необходимости вступить в бой Армадо находит любой предлог, даже самый нелепый («...я не хочу биться в рубашке»), только бы увильнуть от поединка.

Сохраняя накопленное предшественниками карикатурное прошлое вояки-хвастуна, образ дона Армадо несет в себе и новую черту, а именно чрезмерно изысканный, эвфуистический, стиль речи⁶. На протяжении всей пьесы он изъясняется в напыщенных, нарочито манерных выражениях. Письмо к королю Фердинанду он начинает с цветистого приветствия: «Великий престолоблудитель, наместник тверди небесной и единый владыка Наварры, земное божество души моей и питатель тела» [9, с. 403].

⁶ Эвфуистический стиль сформировался после выхода романа Джона Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1578), герой которого обладает тонкими манерами и подчеркнуто изысканной речью. Шекспир обращается к эвфуизму для характеристики образа персонажа не только в комедии «Бесплодные усилия любви», но и в других пьесах, в частности, в «Гамлете», где этот стиль использует Полоний.

Вместо привычного слова «вечер» Армадо использует вычурную конструкцию «закатная часть дня», а своего пажа зовет «Нежным цветом юности». Паж по имени Мотылек в своих диалогах с хозяином плетет словесные кружева, травестийно стилизующие изощренные пассажи Армадо, тем самым воспроизводя уже ставший традиционным масочный дуэт хвастливого воина и подыгрывающего ему слуги. Претенциозность и стремление казаться неким эстетизированным щеголем, можно сказать, добавляет новые краски в мифологический типаж вояки-бахвала, способствуя тем самым дальнейшему его развитию, но оставаясь при этом в рамках заданной маски.

В шекспировском мире образов черты хвастливого воина можно увидеть и в Фальстафе из хроники «Генрих IV» (1597). Безусловно, образ Фальстафа не укладывается в масочные рамки Пиргополиника / Капитана / дона Армадо. Он значительно объемнее. И если говорить о его сущностном начале, то, прежде всего, надо будет назвать жизнелюбие, природное стремление к наслаждениям (пирушкам, вину, женщинам). Хвастовство же и трусость, которые он неоднократно демонстрирует в пьесе, оказываются проявлением комического начала, его увлечения разного рода розыгрышами, театрализованными представлениями (т. е. все придуманные им рассказы о якобы одержанных им победах, проявлении небывалой храбрости и доблестной силы оказываются неким творческим актом и выглядят как игра, которую он не особенно старается выдать за правду). Например, к своим «подвигам» Фальстаф причисляет победу, якобы одержанную в поединке с Генри Перси: он взваливает себе на спину его труп, являя таким образом свое геройство. Хотя всем известно, что Хотспера (Генри Перси) убил принц Гарри. Проявление трусости Фальстафом тоже выглядит театрально: чтобы не участвовать в сражении он на поле боя попросту притворяется мертвым, якобы убитым.

В этом разведении исполнителя и роли, как в случае с Армадо, так и в случае с Фальстафом, выявляется некая изначальная игровая природа образа хвастливого воина, обуславливающая использование приема театра в театре. Собственно, разыгрывание своих «ролей» доном Армадо и Фальстафом и дает основание говорить об обращении к этому приему.

Примечательно, что меньше чем через три десятилетия после шекспировских вариаций на тему хвастливого воина эта маска появляется в комедии П. Корнеля «Иллюзия» (1636), построенной как раз на приеме театра в театре. Носителем маски вояки-хвастуна здесь становится персонаж по имени Матамор, наделенный целым набором примет ранее названных героев. Он также является военным («офицером-гасконцем»); его самохарактеристика включает в себя необычайные достоинства: исключительную храбрость, великое могущество, «избыток красоты» и практически во всем совпадает с рассказами о себе Пиргополиника:

*Матамор: Я храбростью своей,
Как только появлюсь, смирю любых царей;
Три Парки прилетят по моему приказу.
И царство целое они разрушат сразу;
Гром — артиллерия моя, а взмах руки
Сметает крепости, редуты и полки;
А стоит дунуть мне — взлетит все остальное [10, с. 30].*

Кроме того, у корнелевского героя, как и у его предшественников, есть слуга, поддакивающий хозяину в баснях о военных подвигах и победах над женщинами. Можно предположить, что Корнель демонстративно рифмует образ своего героя с древнеримским и дельартовским персонажами, буквально отсылая к последним. Например, Матамор почти дословно воспроизводит мысль Пиргополиника о своем красивом облике, приносящем несчастье:

*От женской пылкости я просто стал несчастен:
Едва мне стоило переступить порог,
Их сотни замертво валились тут же с ног [10, с. 31].*

Сочиняя небывалые истории о любовных победах, одержанных даже над богиней утренней зари Авророй, он демонстрирует свое родство и с итальянской маской Капитана. Матамор рассказывает о том, как Аврора просидела в его комнате, оставив до середины дня весь мир без света:

*Но что ни говори,
Зря время провела и плакала напрасно:
Я был неумолим к речам и клятвам страстным.
Она любви моей просила, но в ответ
Я отдал ей приказ вернуть природе свет [10, с. 32].*

Само имя Матамор отсылает к комедии дель арте, совпадая с одним из наиболее распространенных прозвищ Капитана. Исследователь Е. А. Дунаева называет Матамора «французским вариантом Капитана» [11, с. 223], отмечая в пьесе Корнеля и другие приметы комедии дель арте (сюжетную схему, использование масок Влюбленных, в том числе с именем Изабелла).

Как и воспеваемая более ранними представителями маски хвастливого воина собственная невиданная смелость на деле оборачивается трусостью, так и корнелевский Матамор при малейшей опасности спасается бегством: «Но в крайнем случае меня им не догнать. ...Ведь мне не только меч — и ноги верно служат» [10, с. 54]. Драматургическая традиция, связанная с этой маской, у Корнеля сохраняет и презрительную реакцию окружающих на его самодовольную болтовню. Нетерпение и возмущение фанфаронством выражает отец Изабеллы, в которую влюблен Матамор:

*Довольно! Только раз
Способен рассмешить нелепый ваш рассказ,
Но он невыносим стократно повторенный* [10, с. 49].

При подчеркнутом следовании исторически сложившейся маске Корнель вводит в свою комедию пародирование Матамора другими персонажами. И Клиндор, и Изабелла, и Лиза, словно передразнивая хвастливого гасконца, позволяют себе реплики, пародирующие его речи. Например, Клиндор, слуга Матамора, практически варьируя излюбленную тему хозяина о его великом геройстве, уже от своего имени произносит: «Десятерых сразить пришлось мне в эту ночь. / Рассердите меня — число я увеличу» [10, с. 57]. Лиза же, служанка Изабеллы, почти буквально повторяет пассаж Матамора о его исключительной неотразимости, покоряющей всех вокруг: «Я разве виновата, / Что, на меня взглянув, теряют свой покой?» [10, с. 63]. Такой пародийный контекст, в котором действующие лица частично выступают в чужой роли вояки-хвастуна, обнажают саму конструкцию театра в театре, лежащую в основе пьесы (следуя фабуле, отец приходит к волшебнику, чтобы узнать о судьбе некогда потерянного сына; волшебник открывает перед отцом завесу той реальности, в которой разворачивается жизнь сына). Название комедии «Иллюзия» и указывает на использование принципа театра в театре, обнаруживающего условность понятий действительного и иллюзорного, их взаимозаменяемость. Потому и Матамор, изображающий всемогущего повелителя, осознает свою игру в бравого офицера, признаваясь самому себе в трусости:

*Лакеи чертовы, вот что меня тревожит.
Ну, как тут не дрожать? Риск очень уж велик:
Появятся они — и мертв я в тот же миг* [10, с. 54].

В ряд носителей маски хвастливого воина можно включить персонажа из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) Скалозуба, полковника, мечтающего о генеральском чине. Его стремление к карьере, по сути, отмечает Фамусов:

*И знаков тьму отличья нахватал;
Не по летам и чин завидный,
Не нынче завтра генерал* [12, с. 57].

Сочетание глупости, самодовольства и стремления к высоким степеням позволяет отнести его к образу вояки-солдафона. И в этом смысле происхождение грибоедовского воина можно напрямую увязать с аристофановским Ламахом. Они оба не ведут пространных хвастливых речей, но при этом не лишены некой надменности, заносчивости. Вот, например, характеристика, данная Скалозубу Чацким: «Хрипун, удушенный, фагот, / Созвездие манёвров и мазурки» [12, с. 78] (на армейском жаргоне — это типичная ха-

рактеристика офицеров в России XIX века, стремящихся высокомерно изъясняться нарочито хриплым голосом, картавя на французский лад звук «р», и щегольски, почти до задушения, затягивать воротник). Грибоедов подчеркивает стремление военного человека к демонстрации собственной значимости, предваряя первую реплику Скалозуба ремаркой: «густым басом».

Масочный образ хвастливого воина, прошагавшего сквозь греческую и римскую Античность, европейский Ренессанс, французский классицизм и русский реализм, в XX веке воплотился в своей кукольной сущности. Речь идет об арабской пьесе-сказке Н. С. Гумилева «Дитя Аллаха» (1917), созданной специально для Петроградского театра марионеток, которым тогда руководили режиссер П. П. Сазонов и театральный критик Ю. Л. Слонимская. И хотя из-за революционных событий постановка не состоялась, пьеса была опубликована в журнале «Аполлон» в том же 1917 году. Маска вояки-хвастуна находит здесь свое воплощение, если так можно выразиться, в чистом виде. Буквально несколькими, почти графическими штрихами Гумилев очерчивает облик Бедуина — носителя маски хвастливого воина. Бедуин гордо рассказывает посланнице бога Пери о своей славе первого героя:

Слаще жизни слава

*На многолюдных площадях,
Когда проходишь величаво
И все склоняются во прах.
Иль в бездне аравийской ночи,
Когда раздастся львиный рев,
И ты на льва подымешь очи,
И очи вдруг опустит лев.
Я словно царь! Где захочу я,
Там и раскину свой шатер,
В садах эмировых кочуя
И на вершинах диких гор [13, с. 123].*

Услышав эти речи, из царства мертвых — со словами «Хвастливый воин попугаю / Подобен» — на землю прибывает Искандер⁷. Он вызывает Бедуина на поединок, желая наказать за его бахвальство:

*Но смертный сон мой возмутило
Твое пустое хвастовство.
Иди, смотри, как убивают
Ничтожных древние бойцы [13, с. 124].*

⁷ Искандер в данном случае — арабский вариант имени Александра Македонского.

Согласно авторской ремарке, они «...бьются, Бедуин падает», расплачиваясь жизнью за свою тщеславную кичливость и спесивый нрав.

Такая расправа с образом хвастливого воина придает самому пути этой маски циклический характер. Родившись в эллинистическую эпоху, последняя подвергается осуждению и упразднению рукой героя той поры — Искандера / Александра Великого. Сама же линия судьбы маски в каком-то смысле отражает историю театральной культуры: в каждой эстетической системе облик воина-бахвала обретает некие художественные приметы времени, будь то эвфуистический стиль елизаветинской Англии или вариативность масочных ликов ренессансной Италии.

Материнским же лоном обобщенных типов стала древняя комедия, создавшая маску вояки-солдафона, которая в своем эволюционном развитии и привела к образу хвастливого воина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристофан. Ахарняне // Аристофан. Комедии: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 5–72.
2. Плавт Т. М. Хвастливый воин // Плавт Т. М. Комедии: в 3 т. М.: ТЕРРА, 1997. Т. 1. С. 81–178.
3. Соловьев В. Н. К истории сценической техники *commedia dell'arte*, 4 и 5 // Научно-исследовательский проект по творческому наследию В. Э. Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам», 1914–1916: в 2 т. СПб.: РИИИ, 2014. Т. 1. С. 296–302.
4. Миклашевский К. М. *La Commedia dell'arte*, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. М.: Навона, 2017. 332 с.
5. Andreini F. *Le bravure del Capitano Spavento. Parte prima*. Venezia, 1669. 279 p.
6. Молодцова М. М. Комедия дель арте: движение во времени. СПб.: РГИСИ, 2019. 617 с.
7. Perrucci A. *Dell'arte rappresentativa, premeditata, e all'improvviso*. Napoli, 1699. 271 p.
8. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. 298 с.
9. Шекспир У. Бесплодные усилия любви // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. М.: Искусство, 1958. Т. 2. С. 393–512.
10. Корнель П. Иллюзия // Корнель П. Пьесы. М.: Московский рабочий, 1984. С. 21–88.
11. Дунаева Е. А. Битва комедиантов, или Великая Иллюзия Пьера Корнеля // Вопросы театра. *Proscaenium*. 2020. № 1–2. С. 220–229.
12. Грибоедов А. С. Горе от ума // Грибоедов А. С. Сочинения. М.: Правда, 1985. С. 19–144.

13. Гумилёв Н. С. Дитя Аллаха // Гумилёв Н. С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. С. 117–149.

REFERENCES

1. *Aristofan*. Axarnyane // Aristofan. Komedii: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1983. T. 1. S. 5–72.
2. *Plavt T. M.* Xvastlivy`j voin // Plavt T. M. Komedii: v 3 t. M.: TERRA, 1997. T. 1. S. 81–178.
3. *Solov`ev V. N.* K istorii scenicheskoy texniki commedia dell`arte, 4 i 5 // Nauchno-issledovatel`skij proekt po tvorcheskomu naslediyu V. E`. Mejerxol`da «Lyubov` k trem apel`sinam», 1914–1916: v 2 t. SPb.: RIII, 2014. T. 1. S. 296–302.
4. *Miklashevskij K. M.* La Commedia dell`arte, ili Teatr ital`yanskix komediantov XVI, XVII i XVIII stoletij. M.: Navona, 2017. 332 s.
5. *Andreini F.* Le bravure del Capitano Spavento. Parte prima. Venezia, 1669. 279 p.
6. *Molodczova M. M.* Komediya del`arte: dvizhenie vo vremeni. SPb.: RGISI, 2019. 617 s.
7. *Perrucci A.* Dell`arte rappresentativa, premeditata, e all`improvviso. Napoli, 1699. 271 p.
8. *Dzhivelegov A. K.* Ital`yanskaya narodnaya komediya. M.: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1954. 298 s.
9. *Shekspir U.* Besplodny`e usiliya lyubvi // Shekspir U. Poln. sobr. soch. v 8 t. M.: Iskusstvo, 1958. T. 2. S. 393–512.
10. *Kornel` P.* Illyuziya // Kornel` P. P`esy`. M.: Moskovskij rabochij, 1984. S. 21–88.
11. *Dunaeva E. A.* Bitva komediantov, ili Velikaya Illyuziya P`era Kornelya // Voprosy` teatra. Proscaenium. 2020. № 1–2. S. 220–229.
12. *Griboedov A. S.* Gore ot uma // Griboedov A. S. Sochineniya. M.: Pravda, 1985. S. 19–144.
13. *Gumilyov N. S.* Ditya Allaxa // Gumilyov N. S. Dramaticheskie proizvedeniya. Perevody`. Stat`i. L.: Iskusstvo, 1990. S. 117–149.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кумукова Д. Д. — канд. искусствоведения, dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 793+115.4+130.12+130.2

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ И МИФОЛОГЕМАХ ТАНЦА

*Тарасова О. И.*¹

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

Статья посвящена изучению особенностей художественно-поэтического мировоззрения в его изначальной взаимосвязи с мифом и мифологическим мировидением. Миф — это особая совокупность взглядов на окружающий мир, которую человек вырабатывает по законам красоты и целостного мировосприятия, это базовая психологическая структура личности, важнейший механизм реализации человека в культуре. Танец в своем древнем и изначальном виде является одной из проекций мифа, осуществляющей связь сакрального и земного. Рассматривая особенности исторических типов мировоззрения и специфику современного художественного образа мира, автор приходит к выводам о том, что танец не повторяет, не дублирует устную речь, а «разговаривает» при помощи своей образно-коммуникативной динамической структуры. Язык танца не только выражает глубинное эмоциональное состояние человека, он одновременно обладает знаково-символической природой, а для символического языка внешняя красота неотделима от красоты внутренней. Перспективу дальнейшего исследования составляет понимание возможности возвращения искусству танца его исходного сакрального звучания при формировании нового образа мира.

Ключевые слова: миф, космос, мифология, язык, мировоззрение, картина мира, художественный образ, время, пространство, танец.

ON THE ARTISTIC WORLDVIEW AND THE MYTHOLOGEMES OF DANCE

*Tarasova O. I.*¹

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

The article is devoted to the study of the peculiarities of the artistic and poetic worldview in its initial relationship with the Myth and mythological worldview. A myth is a special set of views on the world around us, which a person develops

according to the laws of beauty and a holistic perception of the world, this is the basic psychological structure of a personality, the most important mechanism for a person's realization in culture. Dance in its ancient and primordial sense is one of the projections of the myth, realizing the connection between the «sacred and the earthly». Considering the features of the historical types of worldviews and the modern specifics of the artistic image of the world, the author comes to the conclusion that the dance does not repeat, does not duplicate oral speech, but speaks with the help of its figurative-communicative dynamic structure. The language of dance not only expresses the deep emotional state of a person, it also has a sign-symbolic nature, and for a symbolic language, external beauty is inseparable from internal beauty. The prospects for further research are understanding the possibility of returning to the art of dance its original sacred sound when forming a new image of the world.

Keywords: myth, space, mythology, language, worldview, picture of the world, artistic image, time, space, dance.

Современный мир привычно оперирует информацией и цифрами, устойчивыми рациональными понятиями. Однако практика формальных суждений и формализованных представлений о мире, утвердившаяся с эпохи Просвещения, себя практически исчерпала. Современному мышлению необходима новая, «поэтическая рациональность» [1, с. 165–190], а древние структуры и архетипы, связанные с изначальными эпохами бытия, в период глобальных перемен требуют обновленного и осознанного прочтения. К таким изначальным архетипам можно отнести и миф, и танец.

Миф, в силу своей многомерности и многогранности, остается малопрестижной тайной для односторонней рациональности. В мифе воплощается общее культурное наследие, в образно-символической форме в мифе присутствует знание всех народов, живших на Земле в разные эпохи. «Миф — неотъемлемая часть общего человеческого культурного фонда. В нем нашла свое закрепление Мудрость (именно с большой буквы), накопленная человечеством с незапамятных времен. Мы же, современные люди, чрезвычайно удалились от этой мудрости, которая древним людям представлялась вневременной, вечной» [2, с. 5].

Миф — это не только и не столько текст или язык описания, обладающий исконной символическостью и удобный для выражения и расшифровки вечных моделей поведения, законов природного и социального космоса. Необходимо понимать, что есть Миф, есть изначальное древнее знание, система представлений о Мироздании, которое к тексту (как только одной из возможных проекций мифа) не сводимо. Миф — это не только первооснова «картины

мира», но изначальное мировидение, мировосприятие, мироощущение, миро-чувствование и т. д. в единстве и целостности. Вспомним мысль А. Ф. Лосева о том, что миф — это умный символ бытия, или идею Пифагора, которую приводит Г. В. Зубко, о том, что «символ связывает трансцендентную реальность и нашу действительность. А из этого вытекает тезис о роли Мифа как посредника между двумя мирами» [2, с. 5]. Танец, как и художественное слово, есть изначальная проекция мифа в жизнь и реальность человека. Поэтому что обыденный, значительно упрощенный и лишенный поэтики и поэтичности повседневный язык — «новояз» — не может транслировать синкретические и концептуальные аспекты мифа.

Каждая культурно-историческая эпоха создавала свои мифы, самобытные и самостоятельные интерпретации и преломления изначального Знания. Для каждой эпохи постепенно складывалось свое видение и осознание Мифа, с одной стороны, и мифо-миро-видение, с другой, т. е. варианты мировоззрений и картин мира. Поэтому для современной научной мысли феномен, понимаемый как мировоззрение или картина мира, видится таким же древним, как сам человек и его присутствие в мире. А представление о мире — это фундаментальное условие человеческого бытия. И, следовательно, каждая эпоха и культура стремятся выработать свою универсальную, целостную и непротиворечивую картину (или образ) мира.

Мировоззрение — важнейшая и необходимая составляющая человеческого сознания. С точки зрения философии — это концептуально выраженная система взглядов человека на мир, на себя и на свое место в мире. Мировоззрение всегда предполагает «образ мира» как целое, возвышение над обыденностью земного, мирского, повседневного существования, выход в сферу всеобщего. По своей сущности мировоззрение всегда метафизично. По мысли М. Шелера, позиция «над» миром и собой — это, собственно, и есть человеческая духовная позиция. Она достигается благодаря существованию базисного основания — накопленного человечеством духовного и жизненного опыта, который сохраняется в культуре. Основными понятиями мировоззрения являются «мир» и «человек», вопрос об их соотношении есть основной мировоззренческий вопрос.

Мировоззрение всегда представляет собой систему, которая обладает собственной внутренней организацией и структурой, содержащей совокупность постоянных, устойчивых и переменных элементов. Основные элементы мировоззрения — это идеи, знания, концептуальные образы, которые формируют картину мира и картину человека. На это основе возникает миропонимание человеком себя и своей жизни в мире. Проявляется система ценностей, вырабатываются идеалы, на основе которых человек определяет цели и задачи жизни, познания, преобразования себя и окружающего мира.

С одной стороны, мировоззрение — высший уровень самосознания индивида. Поскольку мировоззрение предполагает выработку человеком своей жизненной позиции на основе духовного и практического опыта, проживания и переживания, оно возникает как система личностных убеждений, создавая духовное ядро личности. С другой стороны, мировоззрение — раскрывает уровень общественного сознания, выступая как общественное и историко-культурное образование, выражающее «дух эпохи». Поэтому говорят и об индивидуальном мировоззрении, и о культурно-исторических/социокультурных типах мировоззрений (см. об этом: [3, с. 392–395]).

Наиболее общими типами мировоззрений считаются мифологическое, философское и религиозное, а также научное и художественное. Среди них исторически первое, мифологическое, отличается изначальной синкретичностью и является исходным для всех других типов мировоззрений. Современная психология утверждает, что «миф — это базовая психологическая структура личности, которая обеспечивает встречу человека с всепредметным, всевозможностным миром и является одним из механизмов самореализации личности в культуре» [4, с. 5].

Религиозное мировоззрение посвящено вопросу о судьбе человека в мире, оно обладает жестким догматизмом и обширной системой моральных заповедей. Философское, системно-теоретическое мировоззрение, используя миф, религию, искусство и науку, осмысляет возможности целостности и единства в разнообразном видимом мире. Научное — базируется на объективных знаниях и служит развитием философских взглядов на мир.

И, наконец, художественное мировоззрение (поэтическое или художественно-образное) — связано с образно-символической деятельностью сознания, опирается на чувственный мир земных вещей. Поэтическое мировоззрение — это особая совокупность взглядов на окружающий мир, которую человек вырабатывает по законам красоты и целостного мировосприятия. В связи с художественным мировоззрением необходимо различать мировоззрение художника (индивида, творца искусства, мастера) и художественное мировоззрение в целом как художественное сознание людей (общества, эпохи, культуры, социальной группы и т. п.), которое отражает уровень художественного развития человечества. Художественное мировоззрение — это выраженная в искусстве и художественной деятельности и практике людей совокупность образно-символических идей, чувств, переживаний мира и действительности, осмысленная при помощи искусства, это — художественная картина мира, создаваемая творцом и интерпретируемая вниманием, восприятием, образным мышлением, фантазией на основе эстетического опыта и памяти, воспринимающих или со-творящих искусство.

В отличие от других типов мировоззрений в художественном, поэтиче-

ском всегда присутствует система образного мироощущения и мирозерцания, идеалов, ценностей, вкусов, предпочтений. Образность лежит в основе художественной гносеологии мира, однако в каждом из видов искусств она будет неповторима. Также художественное мировоззрение показывает и качественную наполненность эстетического сознания общества, и характерные особенности этико-эстетической повседневности, законы и идеалы красоты в искусстве, природе, обществе, повседневной практике.

Наряду с понятием мировоззрения в философии и гуманитарных науках используются понятия «образ мира» (форма отображения и способ освоения мира и бытия) и «картина мира». В начале XXI века в широком научно-методологическом диапазоне присутствуют: научная картина мира, языковая картина мира, религиозная картина мира, художественная картина мира, национальная / этническая картина мира и т. д. Одним из первых понятие «картина мира» применил Г. Герц. В настоящее время это понятие выступает как одно из фундаментальных, раскрывающих специфику человека, человеческого бытия, особенности взаимодействия человека и мира. Понятие «художественная картина мира» в философию и искусствоведение ввел Б. С. Мейлах [5]. По мысли многих ученых, изначально именно в художественной и образно-поэтической форме у человека возникали первые обобщенные представления о мире, поскольку художественная картина мира обеспечивает целостное, синкретическое видение, а также наглядность представлений, которая доступна только художественной образности.

В современном научном дискурсе картина мира понимается как глобальный и целостный образ мира, вырабатываемый на основе всей духовной активности человека (Б. Серебрянников). М. Хайдеггер в своей работе «Время картины мира» [6] задавался вопросом, почему при истолковании той или иной исторической эпохи мы спрашиваем о картине мира? Каждая ли эпоха имеет свою картину мира, или это исключительно новоевропейский способ представления? Он утверждает, что «не картина мира превращается из прежней средневековой в новоевропейскую, а мир вообще становится картиной, и этим отличается существо Нового времени. В отличие от греческого внимания смысл новоевропейского представления выражает слово *repraesentatio*. Пред-ставить означает здесь следующее: поместить перед собой наличное как нечто противостоющее, соотнести с собой, представляющим, и понудить войти в это отношение к себе как в определяющую область. Где такое происходит, там человек составляет себе картину сущего. Составляя себе такую картину, человек, однако, и самого себя выводит на сцену, на которой сущее должно впредь представлять, показывать себя, т. е. быть картиной. Человек становится репрезентантом сущего в смысле предметного» [6, с. 50]. Таким образом, принципиальное отношение человека к сущему

становится мировоззрением. Мир становится картиной, а позиция человека по отношению к миру — мировоззрением.

Понятие «художественная картина мира» получает широкое распространение в гуманитарных исследованиях, хотя до настоящего времени в его определении нет абсолютной однозначности. Например, для культурологии это — ментальная презентация национального образа мира определенной эпохи, существующая в сознании человека. А для психологии это — продукт высшей нервной деятельности, отражение в психике человека окружающей действительности, которое опосредовано предметной деятельностью, связано с когнитивными схемами и осознанной рефлексией.

Искусство — универсальный способ чувственно-конкретного выражения нерационализируемого и зачастую невербализируемого, мистического, духовного, трансцендентного опыта людей. Его важнейшей составляющей является эстетическое, которое, как и религиозное, выступает сущностным компонентом культуры как образа человеческого бытия.

Среди всех видов искусств искусство танца — одно самых древних. Танец — универсальная форма человеческого бытия; он близок к человеческой природе и являет собой одну из граней «формулы» «движение — это жизнь». Танец — одна из самобытных форм творческой деятельности человека, важнейшая форма человеческого бытия и повседневной культуры. Любое из словесных определений танца будет неполным, потому что танец как действие можно ощущать, воспринимать, осязать, переживать, но в разговорном языке, обыденном или научно-философском, как правило, отсутствуют понятия, обладающие полнотой выражения глубинных состояний танца.

В древности танец, прежде всего, выступал как сакральная обрядовая практика, способ коммуникации с Богом. Это было одновременно и покаяние, и молитва (прямое обращение к сакральному), и служение, которые выражались языком телодвижений. В древности «танец — это еще и элемент религиозного ритуала, связывавший сакральное с профанным и являвшийся органичным элементом мифологической структуры мира» [9, с. 5]. Иными словами, танец был выражением сакрального, способом священнодействия, синкретическим элементом всей мифологической системы и взаимоотношений человека с миром.

В современном мире танец — способ повседневной художественной практики, возможность психологической гармонизации сознания. Ставший видом искусства, танец сохраняет способность быть художественным воплощением и образно-пластическим выражением вербальных смыслов языка. Это особая пространственно-временная форма невербальной коммуникации, которая выступает зримым явлением мысли, проявлением глубинных слоев человеческого сознания, психоэмоционального состояния души и тела. Наи-

более характерные пластические и ритмические «интонации тела» (Б. В. Асафьев) постепенно кристаллизуются в танцевальных движениях, формах, типизированных национальных (этнографических) жанрово-стилевых разновидностях.

У каждого человека есть родной язык, предопределяющий его национальную языковую картину мира, его принадлежность определенному «космопсихо-логосу» (Г. Д. Гачев) [7]. Согласно психологическим исследованиям, при помощи слов человек получает в разговоре не более 30 процентов информации. Остальное содержание транслируется при помощи мимики, жестов, пластики, позы. Язык танца связан с кинестетическим типом интеллекта и динамическим мышлением, основанным на физических и телесных ощущениях. Искусство танца есть также «телесное знание», связанное с телесным опытом, чувствами и кинестезией. Иными словами, основной массив смыслового и психоэмоционального содержания при взаимодействии людей идет через язык телодвижений. Тело танцора «является чуткой арфой, струны которой готовы вибрировать под воздействием импульсов, исходящих из глубин человеческой души. Зримый, воспринимаемый пластический образ, возникающий в результате материализации, реализации внутренней энергии, делает явленной и вводит в социокультурное пространство скрытую мифологическую суть человеческого бытия» [8].

И в прошлом, и в настоящем времени существовало и существует огромное разнообразие танцевальных языков. Можно провести аналогию: как и в общей языковой в художественной картине мира существуют древние, этнические, классические, бытовые (разговорные), современные (модерн) языки, наречия, диалекты. В каждой эпохе, цивилизации, культуре — своя глубина, полнота, насыщенность освоения языка танца. Важнейшим свойством мифа, согласно А. Ф. Лосеву, является его универсальность. А универсальные «пластические мифологемы» (Л. П. Морунова) характерны (как и мотивы традиционных орнаментов) для отделённых во времени и пространстве культур, что, в свою очередь, может говорить об их мифологичности и архетипичности.

Для современного человека повседневный танец, утративший связь с сакральностью и мифом, становится времяпрепровождением и развлечением. А «в синкретической структуре мифологического сознания танец имел большое значение. Выразительными возможностями своего тела человек осуществлял связь с космосом, реализовывал свое отношение к миру, в танце “дышал” миф и проявлялся в различных динамических формах. Танцевальностью, по существу, пронизана вся мифология» [9, с. 15].

Эволюция танца от древности до наших дней привела и к трансформации и расширению его функций и смыслов. Возникла профессионализация танца и танцевальной деятельности. Постепенно произошла утрата связи с сакраль-

ным, а отказываясь от ритуального значения, танец вошел в мир театра и также стал самостоятельным видом искусства. В современной художественной культуре танец обладает своей собственной мифологичностью.

Слово танца, язык танца никогда не повторяет, не дублирует устную речь, а разговаривает при помощи своей образно-коммуникативной динамической структуры. Язык классического танца одновременно и прост, и сложен, «из смены поз-звуков складываются движения-слова и комбинации-фразы, выражающие определенные мысли исполнителя, чтобы у зрителя мог сложиться определенный художественный образ» [10]. Этот язык не только выражает глубинное эмоциональное состояние человека — он одновременно обладает знаково-символической природой. Это язык художественно-поэтического и эмоционально-символического мышления. Для символического языка внешняя красота неотделима от красоты внутренней. Символ всегда несет в себе огромное внутреннее смысловое, философское и культурное содержание. Из символов в разных языках создается стройная картина мироздания, в которой неразрывно переплетаются и божественный, сакральный и обыденный, человеческий мир.

Поскольку миф как древнее знание «встроен» в человеческую психику как базовая структура, то исконное мифологическое чувство «дает человеку возможность услышать голос Вселенной и свой собственный, и из этой посылки выстраивать систему образов. Каноны красоты, как искусственные построения здесь теряют собственную значимость, происходит обращение ценностей. Тело, становясь послушным проводником состояния души, как бы растворяется в окружающем пространстве, принимает гибкие формы, смягчается, скругляется, движения обретают волнообразность» [8]. Можно провести аналогию с тем, что М. Шелер говорил о положении человека в Космосе: «Не следует никогда искать в конечном счете теоретических достоверностей, которые бы предшествовали этой самоотдаче. Лишь в личной самоотдаче открывается возможность также и “знать” о бытии через себя сущего» [12, с. 94].

Вполне возможно, что современность — это время нового мышления и мягкой трансформации парадигмы мышления. Научное мировидение, преодолевая рациональный формализм, способно различать и сочетать и внешний акционизм искусства [см.: 11] и внутреннюю мифопсихологию. Новое осознание поэтики мифа и мифологии как мировидения создает условия для возвращения искусству танца его исходного сакрального звучания и смысла как глубинного языка и речи культуры бытия и способствует осознанию положения человека в Космосе. Возвращение полноты и целостности динамического образа мира — задача нашего времени. Пути и способы решения здесь могут быть различны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасова О. И. Антропологический кризис и феномен понимания. Волгоград: ВолГУ, 2009. 220 с.
2. Зубко Г. В. Миф. Взгляд на мироздание. М.: Логос, 2015. 360 с.
3. Современный философский словарь. М.: Академический проект, 2004. 823 с.
4. Лобок А. М. Психология мифа: Автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.11. Екатеринбург, 1998. 55 с.
5. Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. № 7. С. 116–125.
6. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 41–62.
7. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2015. 511 с.
8. Морина Л. П. Психологические основания мифологии танца // Studia culturae. 2002. Вып. 4. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/295705347.pdf> (дата обращения: 05.09.2020).
9. Морина Л. П. Мифология и феноменология танца. Автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. СПб. 2003. 32 с.
10. Ершова Е. В. Особенности формирования навыков общения на языке танца в процессе обучения хореографии студентов-актеров // Педагогика искусства. 2011. № 3. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/ershova-10-09-2011.pdf. (дата обращения: 14.01.2019).
11. Меньшиков Л. А. Искусство как антиискусство. СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 500 с.
12. Шелер М. Положение человека в космосе // Проблемы человека в западной философии. М., 1988. С. 31–95.

REFERENCES

1. Tarasova O. I. Antropologicheskij krizis i fenomen ponimaniya. Volgograd: VolGU, 2009. 220 s.
2. Zubko G. V. Mif. Vzglyad na mirozhdanie. M.: Logos, 2015. 360 s.
3. Sovremenny`j filosofskij slovar`. M.: Akademicheskij proekt, 2004. 823 s.
4. Lobok A. M. Psixologiya mifa: Avtoref. dis. ... d-ra psixol. nauk: 19.00.11. Ekaterinburg, 1998. 55 s.
5. Mejlax B. S. Filosofiya iskusstva i xudozhestvennaya kartina mira // Voprosy` filosofii. 1983. № 7. S. 116–125.
6. Hajdegger M. Vremya kartiny` mira // Hajdegger M. Vremya i by`tie: Stat`i i vy`stupleniya. M.: Respublika, 1993. S. 41–62.
7. Gachev G. D. Kosmo-Psixo-Logos: Nacional`ny`e obrazy` mira. M.: Akademicheskij

- proekt, 2015. – 511 s.
8. *Morina L. P.* Psixologicheskie osnovaniya mifologii tancza // *Studia culturae*. 2002. Vy`p. 4. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/295705347.pdf> (data obrashheniya: 05.09.2020).
 9. *Morina L. P.* Mifologiya i fenomenologiya tancza. Avtoref. dis. ... kand. kul`turologii: 24.00.01. SPb. 2003. 32 s.
 10. *Ershova E. V.* Osobennosti formirovaniya navy`kov obshheniya na yazy`ke tancza v processe obucheniya xoreografii studentov-akterov // *Pedagogika iskusstva*. 2011. № 3. URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/ershova-10-09-2011.pdf. (data obrashheniya: 14.01.2019).
 11. Men`shikov L. A. *Iskusstvo kak antiiskusstvo*. SPb.: Izd-vo Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. 500 s.
 12. *Sheler M.* Polozhenie cheloveka v kosmose // *Problemy` cheloveka v zapadnoj filosofii*. M., 1988. S. 31–95.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 78.071.2

Н. И. ГОЛУБОВСКАЯ —
ПЕРВАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КЛАВЕСИНИСТКА XX ВЕКА

Шекалов В. А.¹, Денисов С. Г.²

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

Статья посвящена одному из аспектов многосторонней деятельности выдающейся отечественной пианистки Надежды Иосифовны Голубовской — ее обращению к клавесину как средству передачи старинной музыки. Корни ее интереса к клавесину связываются с гастролями в России Ванды Ландовской и парижского ансамбля «Концертное общество старинных инструментов». Архивные документы подтверждают настойчивую, но безуспешную борьбу Голубовской за возможность изучать клавесин у лучших европейских клавесинистов. Рассматриваются участие Голубовской в «Эрмитажных концертах» 1931–1935 годов, послевоенные концерты с использованием клавесина, малоизвестные клавесинные записи, выпущенные в 2003 году в серии «Великие исполнители Северной Пальмиры». Исправлены некоторые неточности предыдущих публикаций.

Ключевые слова: Н. И. Голубовская, клавесин, Ленинградская консерватория, «Эрмитажные концерты», клавесинные записи.

N. I. GOLUBOVSKAYA – THE FIRST RUSSIAN HARPSICHORDIST OF
THE 20TH CENTURY

Shekalov V. A.¹, Denisov S. G.²

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

The article is devoted to one of the aspects of the versatile activities of the outstanding Russian pianist Nadezhda Iosifovna Golubovskaya – her address to the harpsichord as a means of transmitting early music. The roots of her interest in the harpsichord are associated with the Russian tours of Wanda Landowska and the Parisian ensemble of Société de concerts des instruments anciens. Archival documents confirm the persistent but unsuccessful struggle of Golubovskaya for the opportunity to study the harpsichord with the best European harpsichordists. The article considers Golubovskaya's participation in the Hermitage Concerts of 1931-1935, post-war concerts with the use of

the harpsichord, little-known harpsichord recordings released in 2003 in the series «Great Performers of Northern Palmyra». Some inaccuracies of previous publications are corrected.

Keywords: N. I. Golubovskaya, harpsichord, Leningrad Conservatory, «Hermitage Concerts», harpsichord recordings.

Деятельность Надежды Иосифовны Голубовской (1891–1975), профессора Ленинградской консерватории, выдающегося музыканта, охватывала многие стороны музыкального искусства: фортепианное и клавесинное исполнительство, педагогику, научно-исследовательскую и методическую работу, редактирование, композицию¹. Свободно владевшая немецким, французским, английским языками, обладавшая широким музыкальным и общекультурным кругозором, острым и независимым интеллектом, Голубовская во многом не совпадала со своим профессиональным окружением, по некоторым позициям опережая развитие отечественного музыкально-исполнительского искусства. В частности, это касалось возрождения старинной музыки и старинных инструментов, впоследствии развившегося в так называемое «аутентичное», или «исторически информированное», исполнительство, которое получило признание в нашей стране лишь с 1970-х годов.

Это опережение проявилось в интересе Голубовской к клавесину.

Клавесин в России

Клавесин, вместе с родственными ему спинетом и вёрджинелом, является одним из символов музыки Европы XVI–XVIII веков. В России представители клавесинного семейства появились в 1586 году, в царствование Федора Иоанновича, при фактическом правлении Бориса Годунова (см.: [1]). Но относительно широкое распространение клавесин получил в нашей стране лишь в XVIII веке, причем очень ненадолго, уступив дорогу фортепиано. Никаких достоверных сведений об использовании клавесина в России в XIX веке пока не обнаружено.

Лишь в начале XX века клавесин (в реконструкции парижской фирмы «Плейель») зазвучал в России. Впервые это произошло 4 ноября 1906 года в «Концертах А. Зилоти» в Петербурге, когда в городе выступил созданный Анри Казадезюсом ансамбль парижского «Концертного общества старинных

¹ С 1921 по 1975 год Н. И. Голубовская преподавала в Ленинградской консерватории, с 1941-го по 1944-й, в эвакуации, заведовала кафедрой фортепиано Свердловской консерватории, с 1945-го по 1963-й по совместительству была профессором-консультантом Таллинской консерватории. Она активно концертировала, обладала обширным репертуаром; оставила ряд научных работ (некоторые из них до сих пор не опубликованы), в которых изложила основные положения созданной ею исполнительской школы.

инструментов», состоящий из разных видов виол и клавесина (на клавесине играл Альфредо Казелла). А 20 февраля 1907 года выступлением в зале французского посольства начались ежегодные гастроли по России Ванды Ландовской, которая чередовала игру на фортепиано и клавесине [2]. Эти концерты вызвали огромный общественный интерес, поскольку резонировали с усилившимися в этот период пассаеистскими настроениями значительной части художественной интеллигенции, в частности представителей «Мира искусства». Первая мировая война прекратила гастроли Ландовской и ансамбля Казадезюса, и клавесин вновь исчез из музыкальной жизни России².

Зарождение интереса Голубовской

Но эти гастроли разбудили интерес многих музыкантов к старинным инструментам и клавесину. Нет никакого сомнения, что юная, активная, живо интересующаяся всем Голубовская, в ту пору (с 1907 по 1914) — студентка Петербургской консерватории, бывала на выступлениях этих артистов, и именно там зародился ее интерес к старинной клавесинной музыке и инструменту, для которого она была предназначена³.

Кроме того, Голубовская часто общалась с виолончелистом и исполнителем на виоле да гамба Ю. Г. Бильдштейном (Ван-Ореном), основавшим в 1913 году первый в России ансамбль старинных инструментов. Они оба преподавали в Музыкальной студии, нередко выступали в одних и тех же концертах. Так, 20 декабря 1914 года Голубовская приняла участие в Пятом вечере Камерного кружка Общества изящных искусств⁴ в Зале художествен-

² Даже в Ансамбле старинных инструментов, созданном Ю. Г. Бильдштейном (Ван-Ореном), клавесина не было: инструмент, который в программах анонсировался то как клавесин, то как клавикорд, был на деле английским старинным прямоугольным фортепиано 1781 года. В 1900–1910 годы бесплодные попытки приобрести клавесин фирмы «Плейель» предпринимали А. Б. Гольденвейзер (для организации класса клавесина), К. Штакельберг (для организованного им музея), С. Н. Василенко (для Исторических концертов в Москве) [2, с. 116].

³ Вот даты официальных концертов Ландовской в Петербурге: 20 и 27 февраля, 22 марта, 20 октября 1907 года; 11, 14, 19 февраля, 29 декабря 1908 года. А 14 декабря 1913 года Ландовская выступала в Малом зале Петербургской консерватории! Невозможно представить, что Голубовская могла игнорировать эти выступления. Поэтому утверждение, что она «впервые увидела» клавесин только в 1923 году, нуждается в корректировке [3, с. 26].

⁴ «Общество изящных искусств» выросло из секции общедоступных концертов, созданной в рамках «Общества друзей музыки» Бильдштейном и Е. Н. Бурениным. В 1913 году оно было зарегистрировано в качестве самостоятельного общества; вело активную концертно-просветительскую деятельность среди рабочих. Председателем общества был Е. Н. Буренин [4, с. 148–149]. Но сведения о том, что Голубовская «изучала старинную музыку» в этом обществе [5], маловероятны: скорее, она ее «всего лишь» исполняла. «Камерным кружком» руководил В. Г. Каратыгин.

ного адвокатского кружка (Петроград, ул. Баскова⁵, 2а). В программу, посвященную старинной французской музыке, вошли Первый Концерт (Clavessin en Concert) Ж.-Ф. Рамо (А. Ван-Орен, Н. Кранц, Ю. Бильдштейн), пьесы Ф. Франкёра, Ж.-Б. Люлли, Ф. Куперена (Ю. Бильдштейн), вокальные сочинения П.-Ж. Гара, А. Кампра, Люлли и французские народные песни в обработке Ж.-Б. Векерлена (З. Артемьева), скрипичная соната Ж.-М. Леклера (В. Бакалейников). Голубовская играла соло пьесы К. Дакена («Кукушка» и «Ласточка») и Рамо («Курица» и «Менуэт»), но, конечно, на рояле (фирмы «Бр. Дидерихс» — тогда изготовитель фортепиано непременно указывался в программах) [6, л. 28–29]. Вероятно, она же аккомпанировала солистам в других номерах.

С этого времени Голубовская-пианистка много и успешно выступала как солистка и ансамблистка с самым разнообразным репертуаром⁶, а в 1920 году начала интенсивную педагогическую деятельность в Петроградской консерватории. Но интерес к клавесину сохранялся и требовал реализации. Архивные документы (как опубликованные, так и впервые вводимые в научный оборот), позволяют восстановить некоторые «клавесинные» события ее биографии.

Поездка 1923 года

Первое из них относится к 1923 году. В анкете 1949 года на вопрос о пребывании за границей она отвечала: «Жила в Берлине в 1923 году три месяца по командировке Наркомпроса (октябрь–декабрь)», а на вопрос «Чем занимались за границей и на какие средства существовали?» — «Давала концерты, изучала клавесин⁷. На собственные средства» [8, с. 454]⁸.

Документ 1928 года рассказывает об этом несколько подробнее: «В бытность мою в Берлине в 1923 году, перед самым моим отъездом, мне удалось, благодаря любезности проф. Крейцера, играть на клавесине, построенном

⁵ С 1921 года — улица Короленко.

⁶ Художник К. А. Сомов, страстный меломан, не раз с одобрением отмечал в своем дневнике ее исполнение музыки Шумана, Скрябина, Дебюсси, Регера [7, с. 392, 404, 424].

⁷ Здесь и далее все (не оговоренные особо) выделения курсивом принадлежат авторам статьи.

⁸ Зарубежные командировки работников консерватории в 1920-е годы практиковались довольно широко, поскольку руководство понимало опасность культурной изоляции, необходимость изучения зарубежного опыта и восстановления международных контактов, разрушенных в предшествующие годы (см., например, материал о командировках И. А. Брандо [9]). Вместе с тем власть не без основания опасалась «невозвращения», эмиграции деятелей культуры, и эта форма «повышения квалификации» с годами становилась всё более труднодоступной.

Г. Штейнгребером (кроме него, клавишины изготавливаются еще только фирмой Pleyel в Париже). Проф. Крейцер и Г. Штейнгребер чрезвычайно заинтересовались моим опытом и, находя у меня исключительные данные для овладения клавишином, предсказывали мне возможности очень крупных достижений в этой области» [8, с. 446–447].

Е. Ф. Бронфин, рассказывая об этом эпизоде в монографии о Голубовской [3, с. 26], не сообщает называемых здесь имен. Между тем оба персонажа заслуживают комментариев.

Леонид Давидович (Лео) Крейцер (Kreutzer, 1884–1953) — крупный русско-немецкий пианист, дирижер, композитор, фортепианный педагог. Он был выпускником «Петришуле» («Петершуле») — первой, основанной в 1709 году, и одной из лучших школ Санкт-Петербурга, учился в Санкт-Петербургской консерватории у А. Н. Есиповой (фортепиано) и А. К. Глазунова (композиция). В 1906-м Крейцер обучался дирижированию у А. Никиша в Лейпциге, с 1908-го работал в основном в Германии, с 1921 до 1933 года был профессором Берлинской высшей школы музыки [10]⁹.

Знакомство семьи Голубовских с Крейцером произошло в «Петришуле», где Крейцер учился с 1894 по 1901 год, а Надежда Голубовская — с 1900 по 1907 год, но ее старшие брат Борис и сестра Анна, соответственно, в 1895–1904 и 1895–1902 годах [11, S. 165, 169, 190, 322]; Надежда должна была быть знакома с ним как соучеником брата и сестры. Переехав в Германию, Крейцер не терял связи с Петербургом, регулярно выступал здесь как пианист и дирижер [4, с. 451; 12, с. 300, 431]. К этому надо добавить, что он был некоторое время женат на Ю. Л. Вейсберг, вышедшей затем замуж за А. Н. Римского-Корсакова. Работая в Высшей школе музыки, он при необходимости помогал соотечественникам, особенно соученикам-консерваторцам, о чем свидетельствует, например, М. О. Штейнберг [13, с. 80]. Поэтому его помощь Голубовской кажется естественной. Возможно, они обсуждали и вопросы фортепианной педализации: Голубовская прекрасно владела немецким языком и, несомненно, знала книгу Крейцера о педализации [14], хотя впоследствии отзывалась о ней, как и о методе преподавания Крейцера, весьма критично [8, с. 39, 46, 64, 73, 74, 435].

Еще более важен для нашей темы второй упомянутый персонаж — Штейнгребер, точнее — Штайнгребер (Steingraeber). Иоганн Георг Штайнгребер

⁹ После прихода к власти национал-социалистов Крейцер как еврей был изгнан с работы, в 1935-м, после неудачной попытки устроиться на работу в Ленинградскую консерваторию, переехал в Японию, где стал одним из ведущих фортепианных преподавателей. Его имя в Японии высоко чтят по сей день: перед зданием Токийского университета искусств установлен памятник, именем «Leo Kreutzer» названа модель пианино, выпускающаяся в Японии [10].

(1858–1932), представитель развитого семейства фортепианных мастеров, со второй половины 1900-х годов начал производить клавесины, опираясь на концепцию т. н. «баховского клавесина»¹⁰. В сравнении с общей тенденцией клавесиностроения первой половины XX века (тяготением к модернизации клавесина, к использованию элементов фортепианного производства, в частности, чугунных рам), изготавливаемые им инструменты были, наверное, наименее модернизированными в тот период. В частности, они сохраняли деревянные рамы. Выдающийся американский клавесинист Ральф Кёркпатрик, обучаясь в 1930-е годы у Ванды Ландовской и разыскивая инструмент для занятий, выше всего оценил клавесин Штайнгребера [16, р. 107]. Его инструменты ценила и первая ученица Ландовской Алиса Элерс (Ehlers, 1887–1981), но «Плейель» считала более надежным в условиях гастрольных поездок. То, что Голубовская в 1923 году познакомилась именно с инструментом Штайнгребера, конечно, случайность, но случайность характерная — это был один из наиболее аутентичных инструментов.

Выяснить, какие концерты Голубовская давала в Германии, обнаружить отзывы немецкой прессы на них пока не удалось. Фраза «изучала клавесин» многозначна. Очень вероятно, что Голубовская действительно, как утверждает Н. Б. Селиверстова [5], в 1923 году брала уроки у Алисы Элерс, которая вела класс клавесина в Высшей музыкальной школе Берлина. Это было бы естественно. Но тогда странно, что она не упомянула эти занятия в цитированном выше документе.

Борьба за продолжение обучения

Все последующие пять лет (с 1924 по 1928 год) Голубовская настойчиво добивалась разрешения на поездку в Европу в летнее время (в том числе за свой счет). Сохранившиеся документы свидетельствуют о том, что Консерватория до определенного момента поддерживала ее просьбы. Вот некоторые выписки из архивных записей: «Со стороны Консерватории не встречается препятствий к ее поездке, на время летних каникул, за границу — в Италию и Германию» (24 мая 1924 г. [17, л. 151]); «Разрешить отпуск для выезда за границу до 15 сентября: Позняковской, Розановой, Голубовской, Дауговет, Акимовой, Дорлиак» (28 июня 1924 г. [17, л. 150]); «Разрешить использовать отпуск за границей указанным профессорами [Голубовской, Масловской, Бриан] по окончании занятий в текущем уч. году...» (25 марта 1925 г., [18, л. 61]); «Не встречается препятствий к выезду ее [Голубовской] за границу

¹⁰ Имеется в виду двухмануальный клавесин, хранящийся в Музее музыкальных инструментов в Берлине под каталожным номером 316, долгое время считавшийся принадлежавшим И. С. Баху. Нестандартная диспозиция этого инструмента повлияла на производителей клавесинов первой половины XX века [см. 15].

в Германию и Францию на летнее время сроком до 1 сентября с. г.» (Удостоверение, апрель 1925 [17, л. 153]); «Возбудить ходатайство по соответствующим инстанциям о командировании проф. Голубовской за границу» (протокол от 1 июля 1925 [18, л. 73]); «Правление <...> ходатайствует об разрешении проф. Н. И. Голубовской-Иохельсон отпуска за границу» (направлено заместителю уполномоченного Наркомпроса М. Н. Покровскому [17, л. 154]). Ответами вышестоящих официальных органов на обращения этих лет мы не располагаем. Факты говорят о том, что они были отрицательными, но мотивировки неизвестны.

В 1927 году Алиса Элерс, первая и единственная клавесинистка, посетившая СССР в довоенные годы, выступает в Москве и Ленинграде. Ее концерты широко освещались в прессе. Несомненно, Голубовская присутствовала на них и, вероятно, договорилась с Элерс о занятиях в Берлине. 13 мая 1927 года ректор консерватории А. К. Глазунов пишет в правление Росфила¹¹: «Профессор ЛГК Надежда Иосифовна Голубовская имеет ревностное желание изучить игру на клавесине на месте в Германии. Зная склонность Н. И. Голубовской к клавесинной музыке XVII и XVIII веков, я всецело поддерживаю ее намерение ехать для этого за границу и полагаю, что она сумеет достигнуть желанной цели. Обращаюсь в Правление Росфила с просьбой поддерживать Н. И. Голубовскую в смысле исхлопотания ей на несколько месяцев заграничной командировки» [8, с. 443].

Развернутое, серьезно мотивированное ходатайство о командировании Голубовской (за свой счет!) для занятий клавесином под руководством Ванды Ландовской и Алисы Элерс Правление консерватории направило 9 июня 1927 в Главпрофобр¹². «...Талантливая пианистка, тонкая художница Н. И. ГОЛУБОВСКАЯ питает особенную склонность к музыке эпохи так наз. галантного стиля (рококо, XVIII в.) и, благодаря своим физиологическим данным и художественному чутью, мастерски владеет этим стилем за роялем. Давней мечтой Н. ГОЛУБОВСКОЙ было воплощение этого стиля в его подлинном виде, т. е. на том инструменте, на котором он наиболее пышно и характерно расцвел, — на клавесине, но война помешала этому намерению <...>. В нашем Союзе нет до сих пор ни одного специалиста на этом инструменте, получающем между тем на Западе всё большее и большее распространение, обладающем богатейшей литературой, подписанной крупнейшими композиторскими именами и имеющем теперь за границей ряд талантливых исполнителей.

¹¹ РОСФИЛ — Концертное акционерное общество «Российская филармония».

¹² Главное управление профессионального образования в системе Наркомпроса, в ведении которого в РСФСР с 1920 по 1929 год находилась вся система образования и подготовки кадров.

Поэтому не только для консерватории, но и для музыкального искусства всего Союза ССР было бы в высшей степени желательным иметь талантливого представителя этой артистической специальности в лице Н. И. ГОЛУБОВСКОЙ» [8, с. 444]. В этом документе дана не только оценка Голубовской, но и понимание важности развития этого направления для музыкального искусства всей страны! Официальная просьба поддержать это ходатайство направляется Правлением консерватории Н. Я. Брюсовой, председателю методической комиссии по художественному образованию Главпрофобра [17, л. 166] и Б. Л. Яворскому, председателю музыкальной подсекции Государственного ученого совета¹³ [17, л. 165]. Казалось бы, сделано всё... Но ответ Н. И. Челяпова, зав. отделом ВУЗ Главпрофобра, краток: «... удовлетворить ходатайство Консерватории о командировании за границу доцента Консерватории Н. И. Голубовскую не представляется возможным, ввиду *позднего возбуждения ходатайства*» [17, л. 167].

Учитывая мотивировку отказа, Голубовская пытается добиться разрешения на следующее лето и *заранее*, уже 23 ноября 1927 года, подает прошение в Правление ЛГК: «В целях осуществления моей давнишней задачи изучения игры на клавесине и старинной музыкальной литературы прошу Правление командировать меня на лето 1928 года за границу» [8, с. 445]. И вновь Правление 28 ноября 1927 поддерживает просьбу о зарубежной командировке Голубовской (а также М. О. Штейнберга, С. И. Савшинского, А. Я. Штримера) [19, л. 107], но получает отказ: «Отдел ВУЗ ГПФ сообщает, что ходатайство гр. Голубовской о заграничной командировке удовлетворено быть не может, так как рассмотрение заявок на заграничные командировки в настоящее время прекращено. [Н. И.] Челяпов» (2 мая 1928 [17, л. 171]).

21 мая 1928 года Голубовская сама посылает большое рукописное заявление в Главпрофобр: «Уже очень давно я занимаюсь изучением старинной музыки. К сожалению, исполнение произведений старинных мастеров возможно лишь в переложении для рояля, так как в СССР не существует клавесина. В связи с этим отсутствует и богатейшая литература XVII и XVIII вв. для клавесина — одного и в сотрудничестве с другими старинными инструментами. Между тем, исполнение старинной музыки в оригинальном ее звучании представляет чрезвычайный интерес, так как

1) изучение индивидуального звука клавесина (тембр, сила, продолжительность) во многом объясняет происхождение манеры письма, стиля старинной музыки,

2) особые свойства построения инструмента (двойная клавиатура, тем-

¹³ Государственный ученый совет (ГУС) — научно-методический орган Наркомпроса РСФСР (1919–1933).

бровая регистрация) наглядно выявляют полифоничность ткани и способны развить в слушателе навыки многоголосного мышления, что особенно важно сейчас, когда вся современная музыка идет по пути полифонии».

Напомнив о своей командировке в Берлин в 1923 году, Голубовская подробно обосновывает просьбу договоренностями с Вандой Ландовской, Алисой Элерс, Иоганном Штейнгребером, Леонидом Крейцером и завершает изложением своей главной мысли и желания: «Целью моей поездки является изучение игры на клавесине, соответственной литературы и затем *учреждение в СССР (Ленинграде) постоянного ансамбля старинных инструментов*» [8, с. 446–447].

И вновь Комиссия по научным командировкам Наркомпроса в письме 25 июня 1928 года информирует ректора консерватории Глазунова (который к этому времени уже находится в Вене): «... в текущем бюджетном году не представляется возможным. Зам. наркома [В. Н.] Яковлева» [17, л. 172].

И, наконец, заключительная точка. Осень 1928 года. Начинается период реорганизации работы консерватории. Чистки как педагогического, так и студенческого состава консерватории усиливаются¹⁴. 15 апреля 1928 года уезжает в Вену Глазунов, неизменно поддерживавший Голубовскую еще со студенческих лет. Нападки на Голубовскую доходят до избрания ее на должность доцента на очередной срок. В этих условиях очередное ходатайство Голубовской, в котором вновь говорилось об обучении (за свой счет) у Элерс в Берлине и Ландовской в Париже, обречено. В постановлении Правления от 28 ноября впервые жестко сказано: «От ходатайства о предоставлении заграничной командировки воздержаться, *ввиду не соответствия целей ее с задачами Консерватории*» (!) [21, л. 67 об.]. Итак — никаких клавесинов, ансамблей старинных инструментов консерватории, Советской России не нужно¹⁵.

Возможно, не зная об этом отказе, на следующий день, 29 ноября 1928 года, Голубовская еще раз настойчиво пишет: «Прошу предоставить мне отпуск для поездки за границу на летние каникулы с июня – сентябрь» [17, л. 181]. В заявлении от 1 марта 1929 года мотивировка усиливается: «Прошу предоставить мне на время летних каникул отпуск для поездки за границу *с целью лечения невралгии руки*¹⁶ в институте Корнелиуса (Берлин), а также для изучения клавесина и концертных выступлений» [16, л. 186]. Резолюция на этот

¹⁴ Это подробно описал С. М. Мальцев [20, с. 51–101].

¹⁵ Ансамбль старинных инструментов Бильдштейна (Ван-Орена) уже не существовал, сам он эмигрировал в начале 1920-х гг.

¹⁶ На фоне консерваторских перипетий у Голубовской началась неврастения, заболевание руки, которое привело к отпуску по болезни и направлению в санаторий ЦЕКУБУ (Центральной комиссии по улучшению быта ученых).

раз нейтральная: «Против пребывания за границей во время летних каникул *не возражать*» [21, л. 122]. Не возражать — но не ходатайствовать. Кажется, что тема закрыта.

Можно ли найти хоть какое-то рациональное объяснение всем этим отказам и, главное, такому резкому изменению позиции самой консерватории? Отъезд Глазунова? Изменение отношения к Голубовской, которую парторганизация причисляет к контрреволюционной части профессуры? Конфликтная ситуация на самом фортепианном факультете, агрессивное доминирование т. н. «школы Николаева»? Всё это имело место. Но у чиновников мог быть более простой аргумент: «На каком клавесине Вы, собственно, собираетесь играть?» Клавесина, в отличие от органа, в консерватории не было.

Эрмитажные концерты

Но роскошный трехмануальный (!) клавесин был в Музыкально-историческом музее Ленинградской филармонии (бывшем Музее Придворного оркестра¹⁷). Из надписей на внутренней стороне инструмента на немецком языке мы узнаем, что он был сделан инструментальным мастером Германом Зайфартом (Hermann Seyffarth), работавшим в мастерской по ремонту музыкальных инструментов Пауля де Вита¹⁸ в Голисе, северной части Лейпцига, узнаем о наградах мастера.

Как произошла музеефикация инструмента?

С 1920 по 1928 год музеем заведовал выдающийся русский музыкальный деятель Николай Фёдорович Финдейзен (1869–1928). При нем коллекция существенно пополнилась, в том числе после национализации различных собраний. Среди 1400 новых экспонатов сам Финдейзен на первое место поставил *клавесин* из фирмы Ю. Г. Циммермана [23, л. 4].

Юлиус Генрих Циммерман (1851–1922) был владельцем музыкального издательства и крупной фирмы по производству и продаже музыкальных товаров; вероятно, клавесин был сделан по его заказу. В 1915 году Циммерман, как подданный Германии, был вынужден продать свои предприятия русским подданным, А. М. Лембергу и Г. Г. Лекае. Торговый дом «Лемберг, Лекае и К°» был национализирован в 1918 году, и клавесин, в числе прочего

¹⁷ Этот музей, часто называемый Музеем музыкальных инструментов, был создан бароном К. К. Штакельбергом. Неоднократно переименовывался и переезжал, ныне является составной частью Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства. О его истории см. многочисленные публикации нынешнего хранителя коллекции музыкальных инструментов В. В. Кошелева.

¹⁸ Пауль де Вит (Wit, 1852–1925) — крупнейший коллекционер и организатор музеев музыкальных инструментов, создатель и редактор журнала «Zeitschrift für Musikinstrumenten».

имущества, был передан в музей. В современном каталоге [25, с. 287] инструмент числится под № 678. Пять регистров клавесина (лютневый, 16', 8', 4', 8') управляются рычагами, выведенными на клавиатурную доску. Педалей нет. Кожанные плектры делают звучание инструмента похожим на звучание клавесина Плейеля.

Клавесин долгое время стоял в неигровом состоянии. Ничто не говорит о его использовании Финдейзенем в «музыкальных демонстрациях» в музее. Более того, Финдейзен не раз безуспешно требовал ремонта клавишных инструментов, имея в виду, вероятно, и клавесин.

Параллельно в консерватории развивается другая история. 10 мая 1928 года Правление рассматривает заявление И. А. Браудо, С. Л. Гинзбурга и Ю. И. Эйшлина «с сообщением об организации ансамбля старинных инструментов и просьбой о выдаче последних из инструментария консерватории во временное пользование членам упомянутого ансамбля» и постановляет: «Считать возможным разрешить членам ансамбля пользоваться старинными инструментами *только в пределах помещения ЛГК*» [22, л. 138 об.]. А 2 июня Правление рассматривает просьбу Гинзбурга «возбудить ходатайство <...> о разрешении под личной ответственностью (sic!) членов ансамбля пользоваться старинными инструментами на дому» и соглашается «возбудить соответствующее ходатайство» [22, л. 143 об.].

Семен Львович Гинзбург (1901-1978), впоследствии известный исследователь музыки народов СССР, в 1920-е годы разделял увлечение многих старинной музыкой: обучался у Ван-Орена игре на виоле да гамба и даже принимал участие как гамбист в исполнении «Страстей по Иоанну» под управлением Ф. Штридри в 1926 году в Ленинграде. В 1929 году Гинзбург, сменив умершего Н. Ф. Финдейзена, становится ученым хранителем музея и предпринимает усилия по его реорганизации. Сначала он хотел объединить на его базе несколько музыкальных собраний в «Центральный государственный музыкальный музей». Но затем возникла совершенно оригинальная идея: влиться в главный музей страны, Эрмитаж, и создать новый вид музейной экспозиции — синтетический, звучащий, музыкальный. Поскольку требования перестройки работы старых музеев в то время звучали постоянно, директор Эрмитажа Б. В. Легран согласился с этой идеей, и в Эрмитаже возник Отдел (впоследствии сектор) музыкальной культуры и техники.

Идея сделать музей музыкальных инструментов звучащим, превратить его в центр реальной пропаганды музыкального искусства была не нова. Также не абсолютно ново было и стремление исполнять музыку в атмосфере соответствующей эпохи, с включением произведений смежных искусств — это пытался делать еще выдающийся английский музыкант Арнольд Долмеч (1858–1940). Но впервые в истории музыканты в этом стремлении смогли

опереться на богатейшие фонды одного из лучших музеев мира, а вдобавок получить в свое распоряжение уникальный зал Эрмитажного театра. Именно в этом здании, построенном Дж. Кваренги, с 27 декабря 1931 по 8 июня 1935 года и проходили так называемые Эрмитажные концерты. Принципы этих концертов, или Исторических концертов-выставок, Гинзбург подробно изложил в брошюре «Музыка в музее» [25]. Несмотря на необходимость прикрываться марксистской терминологией¹⁹, идеология подготовки и проведения этих музыкальных экспозиций была абсолютно в духе зарождающегося аутентизма — опора на уртексты, а не исполнительские редакции, на исторические, а не современные инструменты, стремление к стилистически точной манере исполнения и т. д.

Ограниченные рамки статьи не позволяют подробно осветить блестящий, но кратковременный расцвет Эрмитажных концертов (см. [26; 27; 28]). С первого до последнего дня их существования Голубовская была одной из самых активных их участниц. Именно здесь она смогла частично удовлетворить свои устремления. Здесь она играла сольные и ансамблевые сочинения Пёрселла, Люлли, Куперена, Рамо, Дакена, Д. Скарлатти, И. С. Баха и его сыновей, Моцарта на инструментах, для которых они были написаны — не только на клавесине, но и на прямоугольном фортепиано. Кроме нее, на клавесине иногда играли И. А. Браудо, А. Д. Каменский, а также А. Б. Мерович и Е. Д. Лебедев как аккомпаниаторы. Но именно «...полная изящества тонкая, умная игра Н. И. Голубовской на клавесине» надолго запомнилась академику Б. Б. Пиотровскому, впоследствии директору Эрмитажа [27, с. 228].

Игровые и звуковые качества клавесина Зайффарта вначале вполне удовлетворяли Голубовскую. «Это очень интересный инструмент с тремя клавиатурами, по которым надо лазать проворно, как белка, с комбинациями регистров. Очевидно, мне овладение им очень удастся, судя по приему публикой и по отзывам, удастся главная трудность — *невучесть*», — писала она одной из своих учениц [29, с. 92–93]. Об этом писал и журнал «Рабочий и театр»: «Нужен подлинный артистизм и незаурядная культура, чтобы суметь заставить так тепло, убедительно и красочно зазвучать струны этого *в сущности мало подвижного, специфически эстетского* инструмента [30]»²⁰. Однако позднее артистка отзывалась об этой реконструкции кри-

¹⁹ Фрагмент из текста Гинзбурга: «...музыкальная экспозиция представляет собой музейный концерт, в котором *посредством сочетания исторически-подлинных музыкальных образцов выявляется процесс музыкально-художественного развития на том или ином участке истории классовой борьбы*» (курсив Гинзбурга) [25, с. 15].

²⁰ Е. Ф. Бронфин, цитируя это высказывание [3, с. 27], опускает выделенную курсивом характеристику клавесина. Между тем она весьма показательна для типично «советского» пренебрежительного отношения к этому инструменту.

тично. 10 февраля 1935 года в Curriculum vitae она пишет: «...к сожалению, единственный имеющийся в СССР экземпляр, принадлежащий Эрмитажу, *не вполне пригоден*» [17, л. 231]. 15 октября 1939 года в автобиографии Голубовская указала: «Играю также на клавесине, единственном имеющемся в СССР (в Гос. Эрмитаже) и *весьма неудовлетворительном*» [17, л. 236]]. Возможно, причина изменения оценки заключалась в отсутствии квалифицированных мастеров, способных обслуживать этот сложный инструмент.

Несмотря на огромную популярность Эрмитажного театра и даже намерение некоего французского импресарио организовать его гастроль в Франции²¹, 22 февраля 1935 года новый директор Эрмитажа И. А. Орбели своим приказом прекратил его деятельность и уволил всех его сотрудников. Публикация в прессе коллективных писем протеста выдающихся музыкантов и ученых не помогла. Лишь заключенный ранее договор между Эрмитажем и «Интуристом» позволил провести 8 июня 1935 года в рамках проводившегося в Ленинграде Международного музыкального фестиваля последний эрмитажный концерт. Из девяти номеров концерта Голубовская выступила в четырех: исполнила Рондо В-dur Ф. Э. Баха (на прямоугольном фортепиано), Фантазию d-moll Моцарта (на клавесине) и участвовала в исполнении Сонаты h-moll для флейты и клавесина И. С. Баха (с К. И. Пфедферле) и «Надгробной жертвы» Хр. Г. Неефе на слова Гердера (солировала А. В. Висленева). Название этого произведения, да и вся программа концерта с доминированием минорной музыки, было символичным.

Экономической причиной закрытия Эрмитажного театра стал перерасход средств (он был хозрасчетной организацией). Финансовые проблемы легко могла бы решить поддержка, которую государство оказывало многим театрам. Но вся направленность деятельности театра лежала вне упрощенно понимаемых партийным руководством задач социалистического строительства. Нелишне вспомнить и об убийстве С. М. Кирова (1 декабря 1934 года), и о начинающемся «большом терроре», в ходе которого ряд связанных с Эрмитажным театром деятелей был репрессирован.

Несмотря на крах «Эрмитажных концертов», в консерватории продолжались попытки организовать изучение старинной музыки и старинных инструментов. 11 мая 1938 года на совещании в дирекции обсуждается вопрос «о более широком использовании И. А. Браудо в учебной работе консерватории» [32, л. 161], говорится о необходимости знакомства всех пианистов с органом, клавесином, клавикордом. Голубовская, активно участвовавшая в обсуждении, выдвигает предложение: «ходатайствовать перед Москвой,

²¹ Об этом сообщает активный участник Эрмитажных концертов артист балета М. Михайлов [31, с. 264].

чтобы разрешили выписать клавесин, который мы окупим очень скоро» [32, л. 184]. Но это предложение даже не вошло в решения совещания.

Данных о клавесинных выступлениях Голубовской во второй половине 1930-х годов у нас нет; но обращает на себя внимание фраза из автобиографии 1939 года: «Играю также на клавесине...». В ней использовано настоящее, а не прошедшее время. Возможно, это связано с выпуском пластинки Апрельского завода (№ 5815-6) с записью исполнения Голубовской на эрмитажном клавесине «Мелодии» Перселла²², одной из сонат Скарлатти, «Тамбурина» Рамо и «Кукушки» Дакена [33]²³. Ознакомиться с этой пластинкой, к сожалению, не удалось.

Выступления в послевоенный период

В годы войны, находясь в Свердловске и обсуждая со своим учеником В. В. Нильсеном перспективы послевоенного устройства, Голубовская склонялась к возвращению в родной город: «Л/енинга/д — это определенный центр культуры, это филармония, талантливая молодежь, *клавесин...*» [34, с. 413].

В послевоенный период в СССР стали поступать фабричные клавесины из ГДР — «Ammer», «Neupert». Несмотря на неважное качество, уступавшее и историческим клавесинам, и «Плейелю», они сыграли свою роль в распространении клавесинного исполнительства. В это время Голубовская продолжала исполнять клавесинную музыку не только на фортепиано, но и на клавесине. Возможно, так было уже в концертах 17 апреля 1954 года в Малом зале Московской консерватории и 14 октября того же года в Концертном зале Ташкентской консерватории, где имелся клавесин²⁴. В программах ее выступлений в 1959 году в Ленинграде в Малом зале консерватории (12 января) и Малом зале филармонии (18 января и 13 марта) чернилами вписаны указания клавесинной регистровки, а в программах 1961 года (5 марта, Таллинн, концертный зал «Эстония»; 8 ноября, Малый зал Филармонии), кроме этого, уже напечатано: «Исполняются на клавесине». Очевидно, Концерт d-moll Баха (BWV 1052) 13 января 1963 года в Малом зале Филармонии также ис-

²² Под этим названием, очевидно, скрывался ми-минорный Граунд. Основанием для этого предположения служит запись передачи Радио Санкт-Петербург, где под названием «Мелодия» дана фортепианная запись этого Граунда.

²³ В это же время Апрельский завод выпускает несколько клавесинных записей В. Ландовской и И. Браудо.

²⁴ В консерватории в Ташкенте был клавесин, на котором, по крайней мере с 1949 года, играл органист, ученик Браудо А. Н. Котляревский (1910–1995) [36, л. 1]. Происхождение клавесина и его судьба точно не известны; вероятно, он сгорел вместе с органом во время пожара в Большом зале Ташкентской консерватории в начале 1960-х годов.

полнялся на клавесине, так как сопровождался не оркестром, а струнным квинтетом студентов консерватории, что было также шагом в возрождении баховских традиций [35]. В это время в ее клавесинный репертуар входят такие масштабные произведения, как Хроматическая фантазия и фуга Баха, Сюита d-moll Генделя.

Говоря о клавесинной деятельности Голубовской, нельзя не упомянуть два созданных и выпущенных в 1954 году в ее редакции нотных сборника произведений английских вёрджинелистов и Г. Перселла. Помимо предисловий, где каждая фраза абсолютно выверена и точна, ценность представляют и скупые, но также очень точные исполнительские указания. Например, аппликатура часто строится не на подкладывании 1-го пальца, а на старинном принципе перекладывания через 4-й и 5-й, что обеспечивало верную артикуляцию [37; 38].

Клавесинные записи

В 2003 году, к 300-летию Санкт-Петербурга, фирма IMA GROUP выпустила альбом из 10 дисков «Великие исполнители Северной Пальмиры». Диск № 7 — «Искусство Надежды Голубовской». Хотя это издание не лишено недостатков и серьезных ошибок²⁵, мы должны быть благодарны авторам проекта и составителям диска за возможность услышать совершенно неизвестные записи артистки, как фортепианные, так и клавесинные. Укажем только последние: Ж.-Б. Люлли. Нежная песенка; Ж.-Ф. Рамо. Курица. Менуэт G-dur из Третьей тетради; Д. Скарлатти. Соната C-dur (L. 301, K. 49); Г. Ф. Гендель. Четыре части (из шести) Сюиты d-moll (HWV 428): Prélude. Presto; Allegro; Air con Variazione; Presto²⁶. Вместе с указанными ранее записями 1938 года и «Хорнпайпом» e-moll Перселла (названным «Матросский танец») это, видимо, все клавесинные записи Голубовской; но они представляют лишь малую часть ее клавесинного репертуара.

Характерно, что ряд учеников Голубовской — С. Закарян-Рутстайн, А. Угорский, Г. Тальрозе, вдохновленные ее примером, также совмещали фор-

²⁵ Нет сведений о годах выполнения записей, дирижерах; годом поездки в Германию ошибочно назван 1932-й, а не 1923-й. Ошибочно указан номер записанной Сюиты Генделя d-moll: HWV 447 вместо HWV 428; неверно названы некоторые части сюиты: вторая часть у Генделя — Allegro, а не Fougé, последняя, шестая — Presto, а не Allegro. Конец последней части, к сожалению, откровенно «плывет» (но в этом нельзя винить составителей). Но самая большая странность — присутствие клавесинной записи Сонаты Д. Скарлатти d-moll L. 413 (K. 9): это запись не Голубовской, а Ванды Ландовской (фирма His Master's voice, Лондон, 1928 год). На это обратил внимание пользователь форума «Погружение в классику» под ником Д. Ш. (Un_musicien) [39].

²⁶ Приведены правильные названия частей.

тепианное и клавесинное исполнительство. «Что ее всегда выделяло из многочисленных интерпретаторов музыки периода барокко — это то, что она сама, ее игра на клавесине, слияние музыки и инструмента казались очень легким, естественным процессом. Музыка звучала сама, не было исполнителя и инструмента отдельно, а было ощущение одного целого, — пишет С. Закарян-Рутстайн. — <...> ее клавесин, исполняемая ею клавесинная музыка звучала исключительно естественно, без ощущения “тяжелой работы”, с большой выразительностью, теплотой и энергией» [40].

Обращение к клавесину, записи, а также вся совокупность взглядов на проблемы музыкального исполнительства дают возможность не только назвать Надежду Иосифовну Голубовскую первой отечественной клавесинисткой, но и причислить ее к самым первым представителям едва зарождавшегося в то время исторического исполнительства, расцвет которого она уже не застала. Ее идеи были реализованы следующими поколениями музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шекалов В. А. Чем восхищалась Ирина Федоровна Годунова, или Четыреста двадцать лет клавесину в России (четыре вопроса к одной цитате) // Старинная музыка. 2006. № 1–2 (31–32). С. 6–10.
2. Шекалов В. А. Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 336 с.
3. Бронфин Е. Ф. Н. И. Голубовская — исполнитель и педагог. Л.: Музыка, 1978. 136 с.
4. Петровская И. Ф. Музыкальный Петербург. 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование / Российский институт истории искусств. Кн. 2 (М – Я). СПб.: «Композитор • Санкт-Петербург», 2010. 559 с.
5. Селиверстова Н. Б. Голубовская-Иохельсон (Хаславская) Надежда Иосифовна // Энциклопедический словарь «Санкт-Петербургская консерватория» [Электронный ресурс]. URL: <http://es.conservatory.ru/esweb/faces/article-search-result.jsp> (дата обращения: 01.09.2020).
6. Программы разных ... концертов // ИРЛИ. Ф. 294 (Архив Стасовых). Оп. 4. № 560.
7. Сомов К. А. Дневник. 1917–1923 / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. П. С. Голубева. М.: Изд-во Дмитрий Сечин, 2017. 925 с.
8. Голубовская Н. И. Искусство исполнителя / Ред.-сост. Т. Зайцева, С. Закарян-Рутстайн, В. Смирнов. СПб.: Изд-во «Композитор • Санкт-Петербург», 2007. 488 с.
9. «В Петрограде нет лучше Браудо»: Об органной культуре Петрограда–Ленинграда (из переписки 1920-х годов) / Публикация М. П. Мищенко // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств / Сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. Вып. 2. СПб.: [б. и.]. 2003. С. 111–138.
10. Крейцер, Леонид Давидович [Электронный ресурс]. URL: <http://allpetrischule->

spb.org/index.php?title=Крейцер,_Леонид_Давидович (дата обращения: 01.09.2020).

11. *Held H.* Verzeichnis der Schüler und Schülerinnen der Schule zu St. Petri. 1862–1912. St. Petersburg: Trenke & Füsnot, 1913. 390 S.
12. *Петровская И. Ф.* Музыкальный Петербург. 1801–1917: Энциклопедический словарь-исследование / Российский институт истории искусств. Кн. 1 (А – Л). СПб.: «Композитор • Санкт-Петербург», 2009. 573 с.
13. Из личного дела М. О. Штейнберга / Публ. А. Н. Цветковой // *OperaMusicologica*. 2010. № 2 [4]. С. 71–92.
14. *Kreutzer L.* Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1915. 98 S.
15. *Bach-Cembalo*. [Электронный ресурс]. URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bach-Cembalo> (дата обращения 28.08.2020).
16. *Kirkpatrick R.* Early Years. N. Y., Bern, Frankfurt am Maine: Lang, 1985. 128 p.
17. Личные дела профессорско-преподавательского состава, рабочих, служащих и оперной студии. 1921–1957 годы // Архив СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Дело № 59. Отдел кадров.
18. Протоколы заседаний Правления консерватории и материалы к ним. 23.04.1923–07.10.1926 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. 69. 147 л.
19. Протоколы заседаний Правления консерватории. 07.10.1926 – 14.12.1927 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. 130. 131 л.
20. *Мальцев С. М.* Л. И. Зелихман, М. Я. Хальфин: страницы жизни в документах // Лия Зелихман, Моисей Хальфин: страницы жизни в документах, статьи, воспоминания / Ред.-сост. С. М. Мальцев. СПб.: КультИнформПресс, 2012. С. 17–360.
21. Протоколы заседаний Правления консерватории и материалы к ним, часть 2. 03.10.1928–28.09.1929 // ЦГАЛИ. Ф. 298. Оп. 1. Д. 184. 180 л.
22. Протоколы заседаний правления, 04.10.1927–27.09.1928 // ЦГАЛИ. Ф. 298. Оп. 1. Д. 154. 200 л.
23. *Финдейзен Н. Ф.* Заявления (2) Директору Гос. Академической Филармонии. 1923–1924 // Отдел рукописей РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 317. 6 л.
24. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Коллекция музыкальных инструментов. Научный каталог / Авт.-сост. Кошелев В. В. Т. 1. Хордофоны щипковые: Струнные щипковые музыкальные инструменты. СПб.: СПБ ГБУК СПбГМТиМИ, 2014. 312 с.
25. *Гинзбург С. Л.* Музыка в музее. Л.: Гос. Эрмитаж. 1934. 66 с.
26. *Авраменко С.* Пять новелл Эрмитажного театра / Гос. Эрмитаж. СПб. [б. и.], 1996. 100 с.
27. *Белякаева-Казанская Л.* Эхо серебряного века: Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб.: Канон, 1998. 300 с.

28. Шекалов В. А. Клавесин в СССР (1920–30 гг.) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 1. С. 239–244.
29. Голубовская Н. И. Диалоги. Избранные рецензии и статьи / Сост. Е. Ф. Бронфин. СПб.: [б. и.], 1994. 128 с.
30. Музалевский В. Музыкальные выставки Эрмитажа // Рабочий и театр. 1933. № 33. С. 16.
31. Михайлов М. М. Жизнь в балете. Л.–М.: Искусство, 1966. 316 с.
32. Стенографические отчеты совещаний дирекции. 3 марта 1938 – 23 октября 1938 // ЦГАЛИ. Ф. 298. Оп. 4. Д. 185. 336 л.
33. Каталог советских грампластинок. [Электронный ресурс]. URL: <https://records.su/album/55326> (дата обращения 28.08.2020).
34. Владимир Нильсен — артист и учитель / Ред.-сост. С. Денисов, Н. Цивинская, В. Шекалов. СПб.: КультИнформПресс, 2004. 592 с.
35. Программы концертов Н. И. Голубовской // Кабинет рукописей РИИИ. Ф. 131, Голубовская Н. И. Ед. хр. 52.
36. Программы концертов учеников И. А. Браудо // ЦГАЛИ СПб. Ф. 186, Браудо И. А. Ед. хр. 108. 87 л.
37. Пёрселл Г. Избранные клавирные сочинения / Предисл. Н. И. Голубовской. М.: Музгиз, 1954. 30 с.
38. Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов: Для клавесина / Ред. Н. И. Голубовской. М.: Музгиз, 1954. 47 с.
39. Форум «Погружение в классику». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.intoclassics.net/news/2014-03-16-2097> (дата обращения 28.08.2020).
40. Закарян С. С. Надежда Иосифовна Голубовская и клавесин. Рукопись (личный архив В. А. Шекалова).

REFERENCES

1. Shekalov V. A. *СНem voskhishchalas' Irina Fedorovna Godunova, ili СНetyresta dvadcat' let klavesinu v Rossii (chetyre voprosa k odnoj citate)* // *Starinnaya muzyka*. 2006. №1–2 (31–32). S. 6–10.
2. Shekalov V. A. *Vanda Landovskaya i vrozozhdenie klavesina*. SPb.:Kanon, 1999. 336 s.
3. Bronfin E. F. N. I. Golubovskaya – ispolnitel' i pedagog. L.: Muzyka, 1978. 136 s.
4. Petrovskaya I. F. *Muzykal'nyj Peterburg. 1801-1917: Enciklopedicheskij slovar'-issledovanie / Rossijskij institut istorii iskusstv*. Kn. 2 (M – YA). SPb.: «Kompozitor • Sankt-Peterburg», 2010. 559 s.
5. Seliverstova N. B. *Golubovskaya-Iohel'son (Haslavskaya) Nadezhda Iosifovna* // *Enciklopedicheskij slovar' «Sankt-Peterburgskaya konservatoriya»*. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://es.conservatory.ru/esweb/faces/article-search-result.jsp> (data obrashcheniya 01.09.2020).

6. Programmy raznyh ... koncertov // IRLI. F. 294 (Arhiv Stasovyh). Op. 4. № 560.
7. *Somov K. A. Dnevnik. 1917–1923 / Vstup. stat'ya, podgot. teksta, komment. P. S. Golubeva. M.: Izdatel'stvo Dmitrij Sechin, 2017. 925 s.*
8. *Golubovskaya N. I. Iskustvo ispolnitelya / Red.-sost. T. Zajceva, S. Zakaryan-Rutstajn, V. Smirnov. SPb.: Izd-vo «Kompozitor • Sankt-Peterburg», 2007. 488 s.*
9. «V Petrograde net luchshe Braudo»: Ob organnoj kul'ture Petrograda-Leningrada (iz perepiski 1920-h godov) / Publikaciya M. P. Mishchenko // Iz fondov Kabineta rukopisej Rossijskogo instituta istorii iskusstv / Sost. i otv. red. G. V. Kopytova. Vyp. 2. SPb.: b.i., 2003. S. 111–138.
10. Krejcer, Leonid Davidovich. [Elektronnyj resurs]. URL.: http://allpetriscshule-spb.org/index.php?title=Крейцер,_Леонид_Давидович (data obrashcheniya 1.09.2020).
11. *Held H. Verzeichnis der Schüler und Schülerinnen der Schule zu St. Petri. 1862-1912. St. Petersburg: Trenke & Füsnot, 1913. 390 S.*
12. *Petrovskaya I. F. Muzykal'nyj Peterburg. 1801–1917: Enciklopedicheskij slovar'-issledovanie / Rossijskij institut istorii iskusstv. Kn. 1 (A – L). SPb.: «Kompozitor • Sankt-Peterburg», 2009. 573 s.*
13. Iz lichnogo dela M. O. Shtejnberga / Publ. A. N. Cvetkovej // Opera Musicologica. 2010. № 2 [4]. S.71–92.
14. *Kreutzer L. Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1915. 98 S.*
15. Bach-Cembalo. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bach-Cembalo> (data obrashcheniya 28.08.2020).
16. *Kirkpatrick R. Early Years. N. Y., Bern, Frankfurt am Maine: Lang, 1985. 128 p.*
17. Lichnye dela professorsko-prepodavatel'skogo sostava, rabochih, sluzhashchih i opernoj studii. 1921 1957 gody // Arhiv SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Delo № 59. Otdel kadrov.
18. Protokoly zasedanij Pravleniya konservatorii i materialy k nim. 23.04.1923 – 07.10.1926 // CGALI SPb. F. 298. Op. 1. D. 69. 147 l.
19. Protokoly zasedanij Pravleniya konservatorii. 07.10.1926 – 14.12.1927 // CGALI SPB. F. 298. Op. 1. D. 130. 131 l.
20. *Mal'cev S. M. L. I. Zelihman, M. YA. Hal'fin: stranicyzhizni v dokumentah // Liya Zelihman, Moisej Hal'fin: stranicyzhizni v dokumentah, stat'i, vospominaniya / Red.-sost. S. M. Mal'cev. SPb.: Kul'tInformPress, 2012. S. 17–360.*
21. Protokoly zasedanij Pravleniya konservatorii i materialy k nim, chast' 2. 03.10.1928 – 28.09.1929 // CGALI. F. 298. Op. 1. D. 184. 180 l.
22. Protokoly zasedanij pravleniya, 04.10.1927 – 27.09.1928 // CGALI. F. 298. Op 1. D. 154. 200 l.

23. *Findejzen N. F.* Zayavleniya (2) Direktoru Gos. Akademicheskoy Filarmonii. 1923–1924 // Otdel rukopisej RNB. F. 816. Op. 1. Ed. hr. 317. 6 l.
24. Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva. Kollekcija muzykal'nyh instrumentov. Nauchnyj katalog / Avt.-sost. Koshelev V. V. T. 1. Hordofony shchipkovye: Strunnye shchipkovye muzykal'nye instrumenty. SPb.: SPB GBUK SPbGMTiMI, 2014. 312 s.
25. *Ginzburg S. L.* Muzyka v muzee. L.: [Gos. Ermitazh], 1934. 66 s.
26. *Avramenko S.* Pyat' novell Ermitazhnogo teatra / Gos. Ermitazh. SPb., [b.i.], 1996. 100 s.
27. *Belyakaeva-Kazanskaya L.* Ekho serebryanogo veka: Maloizvestnye stranicy peterburgskoj kul'tury pervoj treti XX veka. SPb.: Kanon, 1998. 300 s.
28. *Shekalov V. A.* Klavesin v SSSR (1920–30 gg.) // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2008. № 1. S. 239–244.
29. *Golubovskaya N. I.* Dialogi. Izbrannyye recenzii i stat'i / Sost. E. F. Bronfin. SPb.: [b. i.], 1994. 128 c.
30. *Muzalevskij V.* Muzykal'nye vystavki Ermitazha // Rabochij i teatr. 1933. № 33. S. 16.
31. *Mihajlov M. M.* ZHizn' v baletе. L. M.: Iskusstvo, 1966. 316 s.
32. Stenograficheskie otchety soveshchanij direkcii. 3 marta 1938 — 23 oktyabrya 1938 // CGALI. F. 298. Op. 4. D. 185. 336 l.
33. Katalog sovetskikh gramplastinok. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://records.su/album/55326> (data obrashcheniya 28.08.2020).
34. Vladimir Nil'sen — artist i uchitel' / Red.-sost. S. Denisov, N. Civinskaya, V. Shekalov. SPb.: Kul'tInformPress, 2004. 592 s.
35. Programmy koncertov N. I. Golubovskoj // Kabinet rukopisej RIII. F. 131, Golubovskaya N. I. Ed. hr. 52.
36. Programmy koncertov uchenikov I. A. Braudo // CGALI SPb. F. 186, Braudo I. A. Ed. hr. 108. 87 l.
37. *Purcell H.* Izbrannyye klavirnyye sochineniya / Predisl. N. I. Golubovskoy. M.: Muzgiz. 1954. 30 s.
38. Izbrannyye klavirnyye pyesy starinnykh angliyskikh kompozitorov: Dlya klavesina / Red. N. I. Golubovskoy. M.: Muzgiz, 1954. 47 s.
39. Forum «Pogruzheniye v klassiku». [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.intoclassics.net/news/2014-03-16-2097>. (data obrashcheniya 28.08.2020).
40. *Zakaryan S. S.* Nadezhda Iosifovna Golubovskaya i klavesin. Rukopis' (lichnyj arhiv V. A. Shekalova).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Шекалов В. А. — д-р искусствоведения, проф.; shekalov@inbox.ru

Денисов С. Г. — доц.; semen.g.denisov@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Shekalov V. A. — Dr. Habil., Prof; shekalov@inbox.ru

Denisov S. G. — Ass. Prof.; semen.g.denisov@gmail.com

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
2020 ГОДА

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Направление подготовки 52.02.01
«Искусство балета»

Букатин Сергей Валерьевич
Епитов Сергей Еркинович
Киреев Владимир Вадимович
Надсадин Алексей Сергеевич
Ооржак Геннадий Альбертович
Полупанов Александр Сергеевич
Портнов Михаил Александрович
Срабов Давид Каренович
Ходасевич Владислав Алексеевич
Аюпова Рената Руслановна
Версоцкая Софья Евгеньевна
Горбачева Анастасия Руслановна
Гофман Яна Владимировна
Дрыгина Карина Германовна
Плотникова Анастасия Алексеевна
Селиванова Есения Сергеевна
Тиманова Варвара Алексеевна
Уракова Александра Юрьевна
Бычко Александр Сергеевич
Гаврюшенко Артем Олегович
Дьячок Антон Павлович
Кубашев Адильхан
Лоди Лоренцо
Семенов Лев Олегович
Сергеев Михаил Андреевич
Хачилов Константин Георгиевич
Шестаков Федор Сергеевич

Авсаджанишвили Лизи
Беспалова Валерия Алексеевна
Вальчик Анна Максимовна
Марушина Полина Сергеевна
Павлова Виктория Прохоровна
Савицкая Валерия Дмитриевна
Савкина Евгения Андреевна
Сердышова Полина Васильевна
Смирнова Анастасия Викторовна
Сулима Юлия Андреевна
Устинова Полина Александровна
Феклистова Екатерина Юрьевна
Хуснутдинова Аделина Наилевна
Чеховских Полина Сергеевна

БАКАЛАВРИАТ

Направление подготовки 50.03.01
«Искусства и гуманитарные науки»

Белая Элина Игоревна
Волкова Полина Дмитриевна
Галиева Эльвира Радиковна
Головнева Юлия Станиславовна
Зиновьева Анна Максимовна
Левина Александра Александровна
Матюнина Анастасия Александровна
Тарасова Наталья Николаевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Искусство балетмейстера»

Абеленцева Полина Владимировна
Аджибаева Алия Бактыбековна
Борис Никита Сергеевич
Ершов Антон Владимирович
Зубова Надежда Владиславовна
Исманалиева Нуриса Кубанычбековна
Мартынова Мария Владиславовна
Матвеева Инна Дмитриевна

Погорелова Елена Евгеньевна
Рустамова Айджун-Джулия Сабировна
Рябов Павел Константинович
Шалагина Мария Сергеевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Менеджмент хореографического искусства»

Абашова Мария Юрьевна
Иванищева Диана Петровна
Коломэр Ромэн
Максименко София Алексеевна
Силаков Евгений Леонидович

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Педагогика балета»

Березовская Александра Леонидовна
Воронина Анна Петровна
Культин Станислав Игоревич
Куренкова Татьяна Петровна
Лапердина Ангелина Андреевна
Лю Эньси
Провоторов Андрей Валериевич
Провоторова Наталья Сергеевна
Репетиева Мария Викторовна
Хохлова Ольга Витальевна
Чугай Мария Владимировна

Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Образовательная программа «Артист балета»

Бояринов Алексей Викторович
Бурба Егор Игоревич
Вотинова Юлия Николаевна
Вычужанин Кирилл Сергеевич
Зуева Виктория Павловна
Лобан Арина Владимировна
Нерсесян Сусанна Спартаковна
Осминкин Сергей Владимирович
Паршина Карина Сергеевна
Стенюшкин Руслан Александрович

Направление подготовки 53.03.02

«Музыкально-инструментальное искусство»

Образовательная программа «Фортепиано»

Георгиева Маргарита Янкова

Захарчук Елизавета Андреевна

МАГИСТРАТУРА

50.04.01 «Искусство и гуманитарные науки»

Образовательная программа

«Теория и практики художественной жизни»

Данилевская Мария Константиновна

50.04.04 «Теория и история искусств»

Образовательная программа «Искусствоведение и арт-журналистика»

Соковикова Анастасия Александровна

Солохина Ольга Юрьевна

52.04.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа

«Теория и история хореографического искусства»

Митрофанова Ирина Юрьевна

Смирнова Вероника Игоревна

52.04.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа

«Продюсирование хореографического искусства»

Майструк Светлана Сергеевна

Матран Виктория Ивановна

Панькова Екатерина Андреевна

Чернышева Анастасия Игоревна

52.04.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Искусство хореографа»

Берникова Валерия Владимировна
Дробот Мария Андреевна
Киреева Рената Равилевна
Красавина Олеся Анатольевна
Красовская Алина Александровна
Мадрахимова Дилором Алишер Кизи
Савостьянова Юлия Сергеевна
Фёдорова Нина Сергеевна
Фотина Дарья Александровна
Фролова Вера Александровна
Чурилова Елена Игоревна

53.04.05 «Искусство»

Образовательная программа «Педагогика хореографии»

Громова Ольга Михайловна
Завалишин Дмитрий Сергеевич
Копунова Ксения Сергеевна
Макаренко Мария Витальевна
Наумова Ольга Юрьевна
Острейковская Ксения Александровна
Согрина Анастасия Андреевна
Ященко Яна Владимировна

53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»

Образовательная программа «Музыка в искусстве балета»

Морозова Юлиана Александровна
Юрьева Мария Владиславовна

53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»

Образовательная программа «Этнохореография и этномузыкология»

Ичетовкина Евгения Алексеевна
Крылов Кирилл Анатольевич
Трифонов Полина Владимировна
Филатенкова Екатерина Константиновна

АСПИРАНТУРА

Направление подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»
Образовательная программа «Хореографическое искусство»

Виноградова Ольга Анатольевна

Направление подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»
Образовательная программа «Теория и история искусства»

Дулмаганов Ринат Рафисович

Мельничук Лев Дмитриевич

Шабалина Наталия Сергеевна

Направление подготовки 44.06.01 «Образование и педагогические науки»
Образовательная программа
«Теория и методика профессионального образования»

Оленева Анастасия Владимировна

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

№ 6 (71) 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 23.12.2020. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0714264

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15