



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



№ 1(72)
2021

Наши школы могут работать, лишь опираясь на солидный теоретический фундамент. Мы должны создать научно-исследовательский центр по хореографии и, в первую очередь, журнал по вопросам балетного искусства, на страницах которого мы имели бы возможность обсуждать и разрабатывать педагогические, творческие и исторические проблемы нашего искусства.

А. Я. Ваганова



Главный редактор

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц., проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Заместитель главного редактора

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц., научный редактор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Редакционная коллегия

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения, проф. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

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

Груцинова А. П. — д-р искусствоведения, проф. каф. междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия)

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц., проф. каф. общей педагогики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия)

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Кисеева Е. В. — д-р искусствоведения, доц. кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия)

Касьян С. — PhD., проф. Университета Париж-IV Сорбонна (Париж, Франция)

Карски М. Н. — PhD, доц. Университета Париж-VIII — Винсен Сен-Дени (Париж, Франция)

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

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург, Россия)

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

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

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (Перечень Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки Российской Федерации).

The journal is included in the list of periodicals recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation for publishing scientific results of dissertation research.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Дорогие читатели!

Искренне рад, что вы впервые проявили, а, возможно, сохранили интерес к «Вестнику Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» в наступившем 2021 году. Прошедший год был непростым для всех, однако, несмотря на форс-мажорные обстоятельства, в дистанционном формате в Академии проходили научные конференции, велись дискуссии, и сегодня наша научно-образовательная и просветительская деятельность ведется в привычных условиях и темпе, более того, наступил период ее заметного оживления и подъема. Это мы, издатели «ваковского» журнала, осознали, столкнувшись с повышенным спросом на публикацию в нем.

В 2021 году будет продолжен курс на расширение тематических горизонтов журнала. Не менее важно, на наш взгляд, на страницах издания Академии продолжить создавать дискуссионную площадку для тех, кто впервые решился на пробу пера в искусствоведении, истории и теории балета, хореографии, преподавании классического танца. Голоса молодых на страницах «Вестника» должны зазвучать смело и отчетливо.

Мы приглашаем к сотрудничеству как известных ученых, так и молодых авторов; будем рады и дальше публиковать новые и тематически перспективные материалы, посвященные хореографическому искусству, теории и истории искусства в широком контексте.

С искренними пожеланиями мира, благоденствия и творческих успехов

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

СОДЕРЖАНИЕ

Редакционная коллегия	2
Вступительное слово ректора Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой Н. М. Цискаридзе	3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Дудина М. К.</i> Фредерик Аштон — английский балетмейстер: очерк жизни и творчества. . . 6	
<i>Лаврова С. В., Потолокова М. О., Василенко В. В.</i> Паттерны движений: хореографический минимализм Анны Терезы де Кеерсмакер . . 16	

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

<i>Гасникова О. В.</i> Пластическая интерпретация оперы в балетный спектакль: балет «Волшебная флейта» на музыку В. А. Моцарта в постановке А. Б. Петрова в театре «Кремлевский балет»	26
<i>Гусейнова З. М.</i> «Гамлет» П. И. Чайковского: симфоническое и сценическое претворение трагедии У. Шекспира	43
<i>Крыловская И. И.</i> Театр оперетты Дальнего Востока 1900–1905 годов (по материалам периодики)	55

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

<i>Асташев Д. А.</i> «Canto rinascimentale e barocco»: содержательное измерение магистерских программ профессионального образования вокалиста в Италии	70
<i>Беляков Н. Е.</i> Преодоление десоматизации в формировании пластической культуры актера	79

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Василенко В. В.</i> Проблемы художественного и научного творчества в теоретическом наследии П. А. Сорокина	91
<i>Халдеева О. К.</i> Искусство «пустяков»: традиция минимального художественного жеста в искусстве XX и XXI веков	106

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

<i>Комлева Г. Т.</i> «Ее не любить нельзя...»: Уланова в моей жизни	118
<i>Соколов-Каминский А. А.</i> Александр Демидов: Не такой как все	123

РЕЦЕНЗИИ

<i>Василенко В. В.</i> Рецензия на монографию С. В. Лавровой «После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19»	131
--	-----

Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2020 году	140
--	-----

Правила направления и опубликования научных статей	145
Порядок рецензирования научных статей	149
Редакционная политика журнала	151
Редакционная этика журнала	152
К сведению подписчиков	153

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Dudina M. K.</i> Frederick Ashton – English choreographer: Essay on the life and work	6
<i>Lavrova S. V., Potolokova M. O., Vasilenko V. V.</i> Movement patterns: Choreographic minimalism by Anna Teresa De Keersmaker.	16

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Gasnikova O. V.</i> Plastic interpretation of opera in a ballet performance: ballet “The Magic Flute” to the music of V. A. Mozart staged by A. B. Petrov at the Kremlin Ballet Theater	26
<i>Guseinova Z. M.</i> “Hamlet” by P. I. Tchaikovsky: Symphonic and Stage Implementation of the W. Shakespeare’s tragedy	43
<i>Krylovskaya I. I.</i> Theater of operetta of the Far East 1900–1905 (On the materials of the periodic)	55

BALLET DANCER AND THEATER ARTIST TRAINING

<i>Astashev D. A.</i> «Canto rinascimentale e barocco»: The assessment informative aspect of vocalist’s master’s degree programs in Italy	70
<i>Belyakov N. E.</i> Overcoming desomatization in the formation of plastic culture of an actor	79

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Vasilenko V. V.</i> Problems of artistic and scientific creativity in the theoretical heritage of P. Sorokin.	91
<i>Khaldeeva O. K.</i> The Art of «trivia»: The Tradition of the Minimal Artistic Gesture in the Art of the 20th –21st Centuries.	106

BALLET CRITICISM

<i>Komleva G. T.</i> “It’s impossible not to love her...”: Ulanova in my life	118
<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Alexander Demidov: Not like others	123

REVIEWS

<i>Vasilenko V. V.</i> Review of the monograph by S. V. Lavrova “After Walter Benjamin: New Music in Germany, Austria and Switzerland from the digital post-capitalism era to COVID 19”	131
---	-----

Articles published in the “Vaganova Ballet Academy Bulletin” in 2020.	140
---	-----

Requirements for author’s manuscripts.	145
Peer-review.	149
Editorial policy.	151
Ethics policy	152
To data of followers	153

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

ФРЕДЕРИК АШТОН – АНГЛИЙСКИЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР: ОЧЕРК ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Дудина М. К.^{1, 2}

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

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

Статья является обзором жизни и творчества выдающегося английского балетмейстера XX века Фредерика Аштона. Автор выявляет общие закономерности развития балетмейстерского стиля хореографа, описывает биографию Аштона, события жизни и творчества, нетипичные для профессионального балетмейстера, многолетний период службы в армии, отсутствие музыкального образования, что не помешало созданию безупречно музыкальных хореографических спектаклей, утонченно образных, устойчиво жизнеспособных. В статье речь идет и о влиянии Анны Павловой на жизнь и творчество балетмейстера.

Ключевые слова: Фредерик Аштон, английский балет, Анна Павлова, «Шаг Фреда», классический танец, Мари Рамбер, Нинетт де Валуа, Бронислава Нижинская.

FREDERICK ASHTON – ENGLISH CHOREOGRAPHER: ESSAY ON THE LIFE AND WORK

Dudina M. K.^{1, 2}

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

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

This article is an observation of life and work of Frederick Ashton, an outstanding English choreographer of the 20th century. The author identify

patterns of the development of the ballet master's choreographic style, describes Ashton's biography from birth to death and events of the life which are unusual for a professional choreographer: lack of the special education, long-term Military service, creation of impeccably musical masterpieces despite of absence of the musical education, and ballets which are sophisticated, imaginative and viable. The impact of Anna Pavlova on the life and work of Frederick Ashton is also pointed out in the article.

Keywords: Frederick Ashton, English ballet, Anna Pavlova, The Fred Step, classical ballet, Marie Rambert, Ninette de Valois, Bronislava Nijinska.

Сэр Фредерик Уильям Мелландейн Аштон родился семнадцатого сентября 1904 года в городке Гуаякиль (Эквадор) в семье преуспевающего английского бизнесмена Джорджа Аштона и его жены Джорджианны (урожденной Фулчер). Фредерик стал четвертым сыном. Три года спустя семейство переехало в Лиму (Перу), где будущий балетмейстер и провел свое детство и юность. Как и любой британский ребенок в колонии, он посещал английскую школу, англиканскую церковь и воспитывался согласно своему положению, наслаждаясь праздной жизнью, развлечениями и удовольствиями курортного тихоокеанского города.

В качестве таких развлечений нередко выступали концерты и спектакли приезжих артистов. Так в 1917 году в Лиму на гастроли приехала Анна Павлова. Благородное семейство, в котором тогда жил Аштон (его родители вернулись в Эквадор и он был оставлен на попечение знакомых), чинно отправилось в театр и вежливо рукоплескало мировой звезде. Все остались вполне довольны вечером, кроме четырнадцатилетнего Фредерика, для которого этот спектакль стал поворотным моментом в жизни. Много лет спустя он скажет о Павловой: «Она была духом, она была пламенем, но только не человеком <...> Она заразила меня своим ядом, и с этого вечера я хотел исключительно танцевать» [1, р. 1]. Как-то впоследствии танцовщик Роберт Хелпман указал Аштону, что любая из созданных им балеринских партий отлично подошла бы Анне Павловой. На что балетмейстер ответил: «Так и есть, она была бы великолепна. Я думаю о ней, когда сочиняю новую роль» [2, р. 124].

В 1919 году Джордж Аштон отправил своего сына в Лондон, где молодому человеку предстояло учиться в Доверском колледже, а затем присоединиться к коммерческой компании в Лондонском Сити. Чужой в этом деловом обществе, с неистребимым испанским акцентом и абсолютно нерациональным мышлением, юный Аштон был глубоко несчастен. Кроме того, в 1924 году его отец покончил с собой, оставив семью в крайней нужде. Миссис Аштон вместе с младшей дочерью переехала в Англию, и теперь на плечи двадцати-

летнего Фредерика легла материальная ответственность за мать и сестру.

Вынужденный продолжать работу в конторе, Аштон все же надеялся воплотить свою мечту о карьере танцовщика, несмотря на неодобрение семьи. Он тайно подал заявку в класс Леонида Мясина, который в 1924 году набирал учеников в Лондоне, и в возрасте двадцати лет впервые попал в балетный зал.

В этот период судьба сводит будущего хореографа со многими выдающимися деятелями искусства. Он учился у Мясина, а после его отъезда из Англии попал в класс Мари Рамбер, «чья маленькая балетная школа вскоре перерастет в плодотворный питомник английских танцовщиков и хореографов» [3]. Еще в колледже он посещал выступления Айседоры Дункан. «Не уверен, что мне понравилось, — вспоминал Аштон, — но я точно был пленен ею. <...> Эта невероятно сильная личность, просто проходя по рампе, удерживала внимание зрителей и подчиняла их полностью» [4, р. 45]. Благодаря связям Мари Рамбер Аштону удавалось смотреть все спектакли Дягилевской антрепризы в Лондоне. А в 1928 году он присоединился к труппе Иды Рубинштейн в Париже, где хореографом в тот момент была Бронислава Нижинская.

Позднее сам Аштон напишет: «Балетмейстера невозможно научить, но вот что ему по-настоящему необходимо — это умение видеть. Ему приходится учиться глазами, <...> и лучший для того способ — работать под началом другого балетмейстера» [1, р. 93–94]. В этом смысле более подходящего ментора, чем Нижинская, Аштону и пожелать было нельзя. Прекрасно образованная, наделенная недюжинным талантом и работоспособностью, она уже давно вышла из тени знаменитого брата и заявила о себе как самостоятельный смелый хореограф-экспериментатор и отличный педагог.

В письме к Мари Рамберт Аштон так описывал свою работу в труппе Рубинштейн: «Компания очень большая, и ощущается острая конкуренция. Но мне беспокоиться не о чем — я, безусловно, самый худший танцовщик. <...> Нижинская — чудесная женщина, даже более чудесная, чем я мог себе представить. Ее продуктивность ошеломляет, глубина ее знаний, энергия в работе — нечеловеческая и вдохновляющая. Она дает блестящий класс, очень сложный и никогда не скучный, <...> прекрасная танцовщица, она стоит выше всех своих несовершенств» [1, р. 91].

Школу Аштон прошел суровую: в девять утра начинался класс, после которого шли репетиции; с двумя перерывами на обед и ужин они заканчивались к двенадцати ночи. Нижинская всегда требовала работы в полную силу, заставляла повторять элементы десятки раз. Дисциплина стояла железная, танцовщикам не позволялось отвлекаться ни на секунду, даже если они не были заняты в сцене. Столкнувшись с труппой, набранной на скорую руку из неопытных танцоров со всего света, Бронислава Нижинская, «эта чудесная женщина», вынуждена была применять воистину драконовские методы и буквально дресси-

ровать исполнителей, чтобы в сжатые сроки получить хоть какое-то подобие однородного коллектива, который бы справился с ее хореографией.

Но больше всего Аштон почерпнул, наблюдая за постановочной работой. «Он беспрестанно наблюдал за Нижинской: как она может оживить классическую линию, просто согнув локоть или запястье; как лепит новые формы из тел танцовщиков; как ясно она выстраивает сюжет и как манипулирует большими группами исполнителей, словно безличными архитектурными конфигурациями в пространстве» [1, р. 93]. Нижинская отмечала внимание Аштона и выделяла его среди танцовщиков. Он был единственным, кому дозволялось присутствовать на всех репетициях, независимо от того, был он занят в балете или нет.

«Аштон отдавал дань Нижинской на протяжении всей своей жизни. <...> Следы ее движенческих теорий, стилистические особенности хореографического языка, классной работы и композиции можно найти в его танцах. <...> Свой долг ей он отдал, когда перенес две ее наиболее прославленные работы в репертуар Королевского балета (сначала, в 1964 году, “Лани”, а затем, в 1966 году, “Свадебку”). Это не только вернуло постановки Нижинской на большую балетную сцену, но и возродило интерес к ее хореографии в целом» [5, р. 59].

За год, проведенный в труппе, Аштон значительно вырос как танцовщик, и как балетмейстер также времени даром не терял. В этом «полуголом европейском турне» (жалование было настолько малым, что танцовщики могли себе позволить есть не более двух раз в день), Аштон, как губка, впитывал новые впечатления и культурные веяния: заснеженная Вена и весенний Неаполь, блистательный Париж, юг Франции и Монте-Карло – труппа Иды Рубинштейн гастролировала на лучших оперных сценах Европы, и Аштон пребывал в некоей эйфории, осознавая это. Кроме того, он умудрялся выкраивать крохи из своей жалкой зарплаты и скупать партитуры – новинки, только что вышедшие из-под пера композиторов (Дебюсси, Сати, Равель, Ролан-Манюэль).

В мае 1929 года стало известно, что Нижинская ушла из труппы. Фредерик Аштон принял решение вернуться в Лондон, тем более, что Мари Рамбер настойчиво приглашала его осуществить несколько постановок для ее скромной компании.

Сначала Аштон ставил лишь небольшие «одноразовые» миниатюры для «Балетного клуба» (так называлась труппа Рамберт) и для кинематографа, совмещая роль главного балетмейстера с ролью первого танцовщика. Чуть расширились его возможности с обретением собственной сцены (небольшой театр «Меркьюри» в районе Ноттинг Хилл) и приходом в компанию Алисии Марковой в 1931 году. Периодические постановки Аштона для общества «Камарго»

после премьер нередко входили в репертуар «Балетного клуба» или «Вик-Уэлс балета» (молодой труппы Ниннет де Валуа). Так комедийная зарисовка «Фасад» 1931 года на музыку У. Уолтона попала в репертуар обеих компаний, пережила несколько редакций и продолжает веселить зрителей XXI века.

В начале 1930-х сложились и творческие союзы Аштона с двумя его верными сценографами — Уильямом Чаппелом и Софьей Федорович, а также с композитором Константином Ламбертом. Но чтобы хоть как-то сводить концы с концами, Аштон, как и большинство танцовщиков того времени, вынужден был танцевать в мюзиклах и ревю различных театров Уэст-Энда, так как работа у Мари Рамберт, у Ниннетт де Валуа и в обществе «Камарго» строилась на чистом энтузиазме и никак не оплачивалась.

С 1935 года Аштон по приглашению Ниннетт де Валуа занял пост балетмейстера в «Вик-Уэлс балле», будущем Королевском балете. Ему и раньше приходилось ставить для компании: комическая миниатюра «Регата» («Regatta») 1931 года, балет-дивертисмент «Свидания» («Les Rendez-vous») 1933 года. Сценический успех последнего и послужил поводом для приглашения Аштона в «Вик-Уэлс балле». Балетмейстер получил в свое распоряжение замечательный творческий коллектив и возможность профессионального роста, а английский балет приобрел своего идеального хореографа.

За несколько предвоенных лет Аштон поставил ряд балетов, следуя общему курсу Ниннетт де Валуа (который она привнесла из дягилевской труппы): создание одноактных спектаклей, представляющих собой единство музыки, танца и сценографии, где авторами балета в равной мере могут считаться балетмейстер, композитор и художник. Первым стал «Поцелуй феи» («Le baiser de la fée», 1935) И. Стравинского в оформлении С. Федорович, где свою первую сольную партию (Невесты) получила совсем юная Марго Фонтейн, будущая муза Аштона. В следующем году появился балет «Видения» («Apparitions») на музыку Ф. Листа в аранжировке К. Ламберта и оформлении Сесила Битона. В этой работе наметилась романтическая линия в творчестве Аштона, которая будет отчетливо прослеживаться в дальнейших его балетах.

Вторая важная линия — комические, жанровые балеты — успела проявиться раньше. Ее продолжают блестящая зарисовка «Конькобежцы» («Les Patineurs», 1937) на музыку Д. Мейербера, собранную и аранжированную К. Ламбертом, в оформлении У. Чаппела и балет-пантомима «Свадебный букет» («A wedding bouquet»), поставленный в том же году по пьесе Гертруды Стайн на музыку лорда Джеральда Бернерса и в его же оформлении.

Последней предвоенной постановкой для компании «Вик-Уэлс» стал «Гороскоп» («Hogoscope»). Мистический одноактный балет на музыку К. Ламберта в оформлении С. Федорович пользовался огромным успехом у публики и критиков. Исполнители главных партий Марго Фонтейн и Майкл Сомс ста-

ли «звездами» с момента премьеры 27 января 1938 года. В 1940 году труппа гастролировала в Нидерландах, как раз в тот момент, когда страну оккупировали немцы. «Вик-Уэлс» с огромным трудом пробился на родину, однако партитуры и декорации нескольких балетов, в том числе и «Гороскопа», были утрачены. Сохранилось всего девять музыкальных номеров, и балет, выдержавший двадцать девять представлений, больше не восстанавливали.

Война застала Аштона в Соединенных Штатах Америки, где он работал с Русским балетом Монте-Карло. Неоднократно балетмейстер получал приглашения от крупных зарубежных компаний, но регулярно отказывался от долгосрочных контрактов. Будучи патриотом, и в этот раз, услышав тревожные вести с родины, Аштон поспешил вернуться. Он, несмотря на тяжелые условия и постоянные призывы на фронт мужчин-танцовщиков, усердно работал в театре «Садлерс Уэллс», как стала называться труппа с 1940 года. Мрачный философский балет «Данте Соната» («Dante Sonata») на музыку Ф. Листа в оформлении С. Федорович выразил гнетущие настроения и тревожные ожидания балетмейстера и публики в это нелегкое время.

Для Аштона война началась в 1941 году. Он был призван в Королевские ВВС в качестве сотрудника разведки. На практике это означало, что он должен был работать с аэрофотоснимками и картами и анализировать данные. Его личная война не была тяжелой и полной лишений, но запомнилась ему как годы вынужденного бездействия и скуки. К настоящей работе он вернулся в 1946 году. С этого времени начался расцвет карьеры балетмейстера.

Отныне и до конца жизни Аштон — признанный лучший британский хореограф. Труппа «Садлерс Уэллс Балле» получила приглашение «поселиться» во вновь открывшемся театре Ковент Гарден. В апреле 1946 года Аштон представил свой новый шедевр «Симфонические вариации» («Symphonic variations») на музыку С. Франка. Звездный состав танцовщиков возглавили Марго Фонтейн и Майкл Сомс, а лаконичное оформление Федорович до сих пор считается классическим и единственно возможным. Однако в обществе назрела потребность в национальном «полнометражном» балете. Концепция дягилевских балетов не то чтобы устарела, но уже не в полной мере удовлетворяла зрительские запросы. Тем более, вновь открывшаяся Королевская Опера словно приглашала погрузиться в атмосферу пышных костюмированных действ и старинных балетов на целый вечер. Измотанным долгой войной людям хотелось праздника и сказки, поэтому неудивительно, что выбор пал на «Золушку». Аштон давно «прислушивался» к музыке С. Прокофьева, и партитура «Золушки» не оставила его равнодушным, а сюжет сказки Ш. Перро, казалось, был создан для послевоенного возвращения к жизни. Таким образом, в 1948 году состоялась премьера первого английского многоактного (трехактного) балета. И как Прокофьев посвятил музыку великому

композитору Чайковскому, так и Аштон своей хореографией отдал дань великому балетмейстеру Петипа.

Балет Аштона — не только история любви Золушки и Принца, но и история воплощения мечты самой героини о балете. Кроме того, и сам балетмейстер реализует здесь свою исполнительскую мечту. Одна из самых запоминающихся и трогательных его ролей — это комическая партия золушкиной Сводной сестрицы. Аштон с неизменным успехом танцевал ее до преклонного возраста.

Следующие многоактные балеты — «Сильвия» (на музыку Л. Делиба) 1952 года и «Ромео и Джульетта» 1955 года (поставленный для Датского Королевского балета) по-настоящему удались Аштону. «Набив руку» на первых двух, балетмейстер, вновь обратившись к музыке Прокофьева, совладал, наконец, с крупной балетной формой и создал одну из лучших хореографических интерпретаций вечного сюжета. Позднее балет был слегка отредактирован и перенесен в 1985 году в Английский Национальный Балет.

«Ундина» («Ondine») 1958 года на музыку Ханса Вернера Хенце принесла настоящий триумф Марго Фонтейн и пользовалась большим успехом у публики. Хореограф продолжал ставить и одноактные балеты, среди которых были «Дафнис и Хлоя», «Вальс» на музыку М. Равеля, «Приношение ко Дню рождения» («Birthday Offering») на музыку А. Глазунова.

В 1960 году Аштон выпустил новый шедевр — балет «Тщетная предосторожность» («La Fille mal gardée»). Прежде чем приступить к работе над своей версией старинного спектакля, балетмейстер тщательно собрал сохранившийся в архиве материал и добился аудиенции у Тамары Карсавиной. Она рассказала ему об исторической уникальности балета и о той «Тщетной», которую она исполняла в свое время в Мариинском театре. По словам балерины, «...весь спектакль должен быть проникнут настроением невинности и очаровывать им. <...> Может быть, в итоге я несколько отдалился от ее видения балета, — пишет Фредерик Аштон, — учитывая, что она — русская балерина, а я перуанский англичанин, никогда не видевший ни одной версии этого спектакля, но где-то по духу они должны были совпадать. Они должны были передавать одну и ту же идею, иначе мой балет не был бы так успешен. <...> А наш успех поразил меня. Я вложил куда больше себя в другие работы, куда с меньшей отдачей» [6, р. 10–11].

Этот светлый, радостный пасторальный балет на музыку Л. Герольда и в оформлении О. Ланкастера, искренне любимый зрителями и артистами, ни разу не выпадал из репертуара Королевского балета и сегодня идет на многих мировых сценах (в том числе он шел в Большом театре в Москве, а затем и Михайловский театр представил его в марте 2014 года).

«Если бы все творчество Фредерика Аштона пришлось охарактеризовать всего двумя работами, ими, безусловно, стали бы “Симфонические вариации”

и “Тщетная предосторожность”, однако в 1960-х балетмейстер продолжал творить, и среди его поздних спектаклей можно выделить яркие и выдающиеся [3], это и «Два голубя» («Le deux Pigeons») композитора Андре Мессаже, и «Сон» («The Dream») — интерпретация «Сна в летнюю ночь» Шекспира на музыку Ф. Мендельсона, и «Джазовый календарь» («Jazz Calendar») на музыку Р. Р. Беннетта, и, наконец, «Энигма-вариации» («Enigma Variations»), ставшие очередной вершиной в творчестве Аштона.

Балет «Энигма-вариации» поставлен на музыку одноименного произведения композитора Эдуарда Элгара (Op. 36) и базируется на биографии музыканта. Большое количество положительных отзывов и популярность у зрителей обеспечили спектаклю долгую сценическую жизнь. Вот что пишет критик Джон Персиваль: «Существует множество балетов о любви, но вот дружба как тема спектакля — это редкость. Аштон создал и редкую пластику для него» [7, р. 9]. «Какое удовольствие, после всех балетов со сказочными героями и мелодраматическими ситуациями, увидеть, наконец, убедительные “взрослые” персонажи, как те, что были вчера на сцене Оперы» [8, р. 19].

Шестидесятые годы стали для Аштона и взлетом его административной карьеры. В 1963 году он сменил Ниннетт де Валуа на посту художественного руководителя Королевского Балета (так называется труппа с 1957 года). Несмотря на очевидность выбора его кандидатуры, балетмейстер отнюдь не жаждал власти и всячески сопротивлялся назначению, пока Ниннетт де Валуа не подстраховала его «с флангов» Джоном Хартом, Майклом Сомсом и Джоном Филдом. В итоге за время директорства Аштона компания расцвела и «заработала репутацию труппы прекрасных “доморощенных” танцовщиков и запоминающегося самобытного репертуара» [3].

В 1970 году Аштон помимо своей воли был торжественно уволен на пенсию. Пост художественного руководителя занял Кеннет Макмиллан, а Аштон получил роскошный прощальный концерт, организованный искренне преданными ему коллегами.

В 1971 году на экран вышел фильм «Истории Беатрис Поттер» («The tales of Beatrix Potter»), над созданием которого целый год работал Аштон. Среди прочих забавных танцующих Зверушек была некая Миссис Тигги-Уинкл, в роли которой снялся сам балетмейстер.

Единственной крупномасштабной постановкой этого периода стал «Месяц в деревне» 1976 года. Аштон обратился к пьесе И. С. Тургенева и создал реалистичные, полные драматизма характеры на музыку Ф. Шопена. Балетмейстер продолжил интенсивно работать, но ставил лишь небольшие номера и одноактные балеты. Среди последних выделяется виртуозная «Рапсодия» на музыку Рахманинова, ставшая своего рода испытанием для Михаила Барышникова.

Последнюю работу — одноактный балет «Колыбельная» («Nursery

suite») — мастер создал в 1986 году для учеников Королевской Академии балета. Этот небольшой балет посвящен Королеве-матери и двум ее дочерям — Королеве Елизавете и принцессе Маргарет. Аштон связал «Колыбельную-сюиту» Э. Элгара, (посвященную молодым принцессам в 1930-м году), с собственными воспоминаниями и смог воссоздать атмосферу 1930-х годов, передать характеры и судьбы двух принцесс.

Аштон умер в 1988 году в своем доме, в любимом им графстве Суффолк. В завещании он оставил права на свои балеты танцовщикам и коллегам, с которыми был особенно близок. Судьба балетмейстера сложилась на редкость счастливо и удачно. Он не был непризнанным гением: награжденный множеством почетных званий и орденов, посвященный в рыцари и академики, этот человек был всегда любим и танцовщиками, и публикой, и всеми, кому доводилось иметь с ним дело.

Англичане чтят память родоначальника своего национального балета, нежно и слегка фамильярно зовут его Фредом. В английском балетоведении существует понятие «Fred step». Это последовательность движений, использованная Аштоном во всех его сочинениях (что-то вроде автографа художника в углу полотна). Впервые описанная биографом балетмейстера Дэвидом Воганом, комбинация эта состоит из *posé en arabesque*, *coupé dessous*, *small développé à la seconde*, *pas de bourrée dessous*, *pas de chat*.

Аштон использует ее по-разному, поручая то кордебалету, то действующим лицам, выводит на первый план или маскирует. Он почерпнул ее из популярной миниатюры Анны Павловой «Гавот», которую она исполняла с Александром Волининым. Речь идет, вероятно, о «Гавоте» в постановке Ивана Николаевича Хлюстина на музыку Пауля Линке. Эта комбинация — личный талисман Фредерика Аштона (по его собственному признанию). Через нее он все время поддерживал неосязаемую связь с великой русской балериной Анной Павловной Павловой, чье искусство когда-то изменило его жизнь и судьбу всего английского балета.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
2. *Dominic Z., Gilbert J. S.* Frederick Ashton: A Choreographer and His Ballets. London: Harrap., 1971. 256 p.
3. *Sorley Walker K.* Ashton, Sir Frederick William Mallandaine (1904–1988), choreographer and director // Oxford Dictionary of National Biography [Электронный ресурс]: URL: <http://www.oxforddnb.com/view/article/39922> (дата обращения: 03.02.2021).

4. *Vaughan D.* Frederick Ashton and his ballets. London: A. and C. Black, 1977. 522 p.
5. *Morris G.* Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London: Dance books, 2012. 238 p.
6. *La fille mal gardee: Famous ballets.* London: The dancing times limited, 1960. 71 p.
7. *Percival J.* Ashton and the quality of friendship // The Times. 1968. 26 October. P. 9.
8. *Percival J.* Looking at Ashton's Enigma // The Times. 1968. 2 November. P. 9.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дудина М. К. — аспирант; maria.dudina0410@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dudina M. K. — postgraduate student; maria.dudina0410@gmail.com

УДК 7.013

ПАТТЕРНЫ ДВИЖЕНИЙ: ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ МИНИМАЛИЗМ АННЫ ТЕРЕЗЫ ДЕ КЕЕРСМАКЕР

*Лаврова С. В.*¹, *Потолокова М. О.*^{1, 2}, *Василенко В. В.*¹

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

² Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

В статье освещается процесс создания хорео-музыкального художественного спектакля. Рассматривается механизм объединения музыкального и хореографического текстов. Описываются альтернативные принципы дискретности, независимости взаимодействия в создании современной хореографической постановки. Обосновывается необходимость рассмотрения альтернативных подходов к взаимозависимости музыки и движений как в технологическом, так и в творческом направлениях.

Ключевые слова: художественные коллаборации, музыкальный и хореографический материал, фазовый сдвиг минимализма, А. Т. Де Кеерсмакер, Стив Райх.

MOVEMENT PATTERNS: CHOREOGRAPHIC MINIMALISM BY ANNA TERESA DE KEERSMAKER

*Lavrova S. V.*¹, *Potolokova M. O.*^{1, 2}, *Vasilenko V. V.*¹

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

² Saint-Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7-9, Saint-Petersburg, 199034, Russian Federation.

The issues of creating a choreo-musical artistic product are highlighted. The mechanism of combining musical and choreographic texts is considered. Alternative principles of discreteness and independence and interaction in the creation of a modern choreographic production are described. The necessity of considering alternative approaches to optimizing the interdependence of music and movements in both technological and sensory directions is justified.

Keywords: Artistic collaborations, the use of musical and choreographic material, the phase shift of minimalism, Anna Teresa De Keersmaker, Steve Reich.

XX век стал свидетелем художественных коллабораций известных ком-

позиторов и хореографов: Игоря Стравинского и Джорджа Баланчина, Луи Хорста и Марты Грэм, Джона Кейджа и Мерса Каннингема, Филиппа Гласса и Люсинды Чайлдс, Стива Райха и Анны Терезы Де Кеерсмакер. Идея самостоятельного асинхронного сосуществования хореографии и музыки появилась в известном творческом тандеме Мерса Каннингема и Джона Кейджа. Вместе с асинхронностью, существует также и представление о взаимозависимости музыки и движений, которая занимает центральное место в корреляции хорео-музыкальных отношений.

Если в хореографическом искусстве XX века, в принципе, возможно существование хорео-музыкального континуума, то в таком ракурсе можно говорить именно о коллаборации Стравинского и Баланчина. Как противоположное направление, основывающееся на принципе дискретности и независимости, представлен тандем Кейджа и Каннингема. Баланчин в буквальном смысле визуализировал музыку, вживаясь в ее музыкальную структуру, переводя ее элементы на хореографический язык. Некоторые основополагающие музыкальные параметры, а именно: время, ритм, гармонические последовательности, структура языка — фразировка нашли свои движенческие аналоги (например, в позициях танцовщиков, в направлении их жестов в пространстве, в выборе словаря движений и их основных характеристик, в динамике, в ритмических пульсациях движений танцовщиков, в последовательности и синхронности отдельных, или же данных в унисон, жестов). С другой стороны, как движение, так и звук не имели между собой в буквальном смысле «ничего общего», кроме временных рамок, и рассматривались исключительно в изолированном качестве у Каннингема и Кейджа. Музыкально-хореографические партитуры в условиях алеаторики создавались исключительно изолированно друг от друга и сводились воедино лишь на финальном этапе. Этот принцип несоответствия стал результатом использования в хореографии так называемого «случайного метода» (алеаторического), в условиях которого, принимаются решения по воле случая, например, с помощью игральных костей. Таким образом, и Каннингем, и Кейдж пытались отойти от стереотипных представлений о соответствии музыки и движению, о возможности какой-либо сюжетности в пользу организуемого случая, в котором, согласно дзен-буддистским идеям Кейджа, великое Ничто всегда выше Нечто, создаваемого художником. Фрагментарность была ключевой характеристикой как хореографии, так и музыки, а также форм их взаимодействия.

Благодаря использованию случайности в качестве основного синтаксического принципа каждая звуковая единица, каждая музыкальная структура и единица движения были взаимно изолированы друг от друга.

Помимо синестезии и противоположного явления — независимости суще-

ствуют также и другие варианты хорео-музыкального дискурса. Такого рода связи между музыкой и хореографией представлены в творчестве известного бельгийского хореографа и танцовщицы Анны Терезы Де Кеерсмакер. В одном из интервью она утверждала: «Танец ни в коем случае не является визуальным воплощением музыки. Я категорически против такой трактовки. Для меня они партнеры, взаимодополняющие и взаимообогащающие. Это двустороннее движение» [1, с. 11].

Как Джордж Баланчин¹, Кеерсмакер довольно поздно начала заниматься танцем, отдавая предпочтение музыке. Только лишь в 18 лет она поступила в легендарную школу Мориса Бежара «Mudra» и окончила ее два года спустя. Концепция школы современного танца Бежара включала в себя также обучение цирковому искусству, пантомиме, актерскому мастерству и дыхательным практикам.

В 1995 году Кеерсмакер открыла собственную школу современного танца под названием «P.A.R.T.S»; лучшие выпускники которой становятся танцовщиками в компании ROSAS, также созданной Кеерсмакер. Ее хореографическая практика черпает свои формальные принципы из геометрии, числовых моделей природного мира и социальных структур, чтобы спроецировать все это в уникальную перспективу артикуляции тела в пространстве и времени.

В период с 1992 по 2007 годы танцевальная компания ROSAS была частью труппы брюссельского оперного театра Ла Монне / Де Мунт (Théâtre de la Monnaie). Кеерсмакер осуществила, помимо постановки танцевальных спектаклей, ряд оперных постановок которые сегодня исполняются репертуарными компаниями по всему миру.

Широкую известность и мировую славу хореографу принесла постановка 1982 года «Фаза» на музыку американского минималиста Стива Райха. Кеерсмакер создала своего рода новую парадигму, в которой танец не должен иллюстрировать музыку, а является отражением глубинных структурных связей, заложенных в музыкальной партитуре. Основные структурные единицы танца — это геометрические паттерны: линии, диагонали и круги. В отношении музыкального материала используются следующие друг за другом «Piano Fase», «Come Out», «Violin Fase» Стива Райха и его же «Clapping Music», созданная для поистине минималистического инструментария — хлопков ладонями.

Все четыре партитуры, используемые Кеерсмакер в «Фазе», были написаны Райхом в период с 1966 по 1972 годы, и все они же являются результатом экспериментирования Райха с принципом постепенного фазового сдвига, ис-

¹ Баланчин имел музыкальное образование и даже создал несколько композиторских опусов, что бесспорно стало основанием его хорео-музыкального языка.

пользуемого в качестве структурной парадигмы.

Стив Райх — композитор, открытый к всевозможным экспериментам с музыкальной материей, увлеченный музыкой различных культур. Его эксперименты с электроникой создали его уникальный авторский метод. В 1960-е годы он стал использовать пленку как музыкальный инструмент и как композиционный метод. Включая и прослушивая одну и ту же запись на двух магнитофонах одновременно, в силу несовершенства техники, он столкнулся с эффектом фазового сдвига, в результате которого возникали сложные ритмические отношения и размытые минималистические контрапункты. И именно в такой технике были созданы «Piano Phase» и «Violin Phase», музыку из которых Кеерсмакер включила в свой хореографический спектакль.

Стив Райх утверждает, что, если он сочиняет музыку, в которой используются повторяющиеся паттерны, то обязательно строит некие ритмические двусмысленности с целью направленного воздействия на слушательское восприятие. Человеческое ухо должно услышать конкретный паттерн, начинающийся и заканчивающийся в разных местах, в зависимости от небольших акцентов и от того, насколько эти тонкие структурные нюансы в принципе различимы [2]. Сказанное обращает наше внимание на артикуляцию Райха особенностей метрического языка. Во-первых, повторяющийся мотив может иметь более одной акцентной интерпретации; во-вторых, контрастные интерпретации различают повторяющиеся мотивы, а у слушателя возникает потребность в сравнении. Акцент на периодичности, в данном случае, видится уместным, поскольку творческое использование Райхом повторения в метрических границах придает его музыке значительный энергетический импульс и создает дансантную регулярность (что важно для хореографического воплощения). С. Райха увлекал хореографический замысел Кеерсмакер и он утверждал, что ее идеи отнюдь не умозрительны. Исследователь Е. В. Кисеева в связи с этим цитирует сказанное Райхом о Кеерсмакер: «То, как она трактовала в действительности очень сложный фазовый принцип — это и блестящее использование освещения в “Фортепианной фазе” работающее таким образом, что тени танцовщиц воспринимались как их Альтер эго, и демонстрация скрытой жестокости в “Выходи” — было аналогично музыке. На эмоциональном и психологическом уровне я почувствовал, что узнал нечто новое о своей музыке» [4, с. 66].

«Piano Phase» — одна из первых пьес, которая ясно демонстрирует интерес Райха к фазовым смещениям паттернов и иррегулярному постоянству повторений. Партитура состоит из четырех мотивов, сыгранных двумя пианистами: второй и четвертый мотивы становятся производными от первого и третьего. Композиция «Piano Phase» состоит из трех частей, базирующихся на трех различных ритмических паттернах.

Первоначально один из музыкантов начинает играть первый мотив. Вскоре к нему в унисон присоединяется второй пианист, играющий, постоянно повторяющийся паттерн. Затем один из пианистов ускоряется и сдвигает фазу на одну долю в пределах повторяющегося цикла. После 12 смен бесчисленного количества циклических повторений два музыканта возвращаются к унисону. Репетитивность мотивов с тонким и постепенным ускорением применяется ко всему материалу (см.: пример).

Piano Phase Reich (1967)

The image shows a musical score for 'Piano Phase' by Steve Reich. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'r.h.' (right hand) and the lower staff is labeled 'l.h.' (left hand). The score is divided into three sections. The first section is marked '2 (x12-18)' and the second '3 (x4-16)'. The third section is marked '3 (x16-24)'. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte) and 'hold tempo 1'. There is a marking 'accel very slightly' in the second section. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes that shifts phase between the two hands over time.

Прим. Стив Райх. «Piano Phase» (фрагмент партитуры)

Во время звучания музыки слушатель может сначала предпочесть первую линию, так как та сохраняет последовательность тактов из предыдущего раздела, а контрапункт является результатом исходной мелодии с циклическими перестановками, начинающимися на пятом звуке, а затем он может пойти по иному пути, предпочитая следить за второй линией. Процесс фазового сдвига описывается Райхом следующим образом: «После стабильного унисона второй исполнитель постепенно немного ускоряет темп и начинает очень медленно двигаться впереди первого фортепиано, пока примерно через промежуток от 4 до 16 повторов, он оказывается на 1/16 впереди первого пианиста» [5]. Фазовый сдвиг создает промежуточный участок метрически неоднозначной музыки, которая «дрейфует» между двумя противоположностями.

Анна Тереза Де Кеерсмакер создает для этой музыки параллельный хореографический язык. Она осуществляет это с помощью простого и достаточно ограниченного «абстрактного словаря движений», включающего в себя три паттерна, обозначенных хореографом как А, В и С. Это вариации движений в пространстве, это quasi-ходьба, и варианты этих же паттернов, данные в аддиции (прибавлении) к исходному элементу поворотов, и движения на одной ноге с участием верхней части тела. В хореографии Кеерсмакер применяет трехслойный принцип фазового сдвига. Два танцовщика исполняют основ-

ную последовательность — длинную серию движений, состоящую из математически выверенной комбинации повторений паттернов А, В и С, которые меняют свои качества в зависимости от модусов: традиционных / континуальных, воздушных и атакующих. Трансформация этих исходных паттернов (смена их изначальных качеств в рамках, прописанных Кеерсмакер) выполняется двумя танцовщиками в унисон. Сначала чередуются основные последовательности в континуальном варианте. Когда та же последовательность выполняется в первый раз, движение приостанавливается. И каждый раз, когда она же появляется при следующем повторении, происходит «торможение». Четвертое повторение воспроизводит «воздушную» версию, в которой все возможные движения вновь приостанавливаются. Постепенно последовательность трансформируется в паттерны, которые в замедленном темпе становятся доступны пониманию и запоминанию, так как происходят в максимальном временном увеличении, словно «под лупой».

По мере того, как танцовщики меняют свои изначально заданные качества материала, они начинают также перемещаться в пространстве по трем боковым линиям или виртуальным коридорам: сначала у стены, затем по центральной линии и, наконец, за сценой. Фазовый сдвиг происходит сразу после того, как два танцовщика многократно исполняют одну и ту же фразу из движений — поворачиваясь вокруг своей оси слева направо и, наоборот, при повороте, действуя в унисон. Когда два танцовщика повторяют одни и те же паттерны, первый остается в том же темпе и постоянном ритме, а другой ускоряет темп в повторениях. И это происходит до тех пор, пока движение себя не исчерпает. Затем паттерн ускоряется вновь, чтобы завершить круг и снова вернуться к унисону. Это третий слой — рассеяние, постепенное размытие паттернов в фазовых сдвигах, демонстрирующее композиционный принцип минимализма Райха ярко, наглядно и почти что дидактически.

Что касается взаимодействия структур танца и музыки, то следует добавить, что фазовый сдвиг в качествах движения совпадает со сдвигом в пространстве в трех линиях, которые также перекрываются трехчастной структурой партитуры Райха, в результате чего фазовый сдвиг становится зеркальным. Все это происходит помимо очевидной согласованности двух композиционных структур и, конечно же, помимо традиционного использования повторений с небольшими темповыми вариациями в качестве общей композиционной связки.

Амплитуда движений в хореографии Кеерсмакер также минималистична: танцовщики остаются по большей части на месте при повороте и шагах. Они продвигаются вперед и назад по четко ограниченной траектории, постепенно перемещаясь к передней части сценического пространства. Активные широкие движения, с помощью которых можно было бы пересечь пространство, отсутствуют. В то же время, танцевальный темп существенно

не меняется. Остановки, паузы, изменения в качествах движений происходят, но большая часть остается с неизменной скоростью. Такое минимальное использование пространства и темпа можно рассматривать как параллельные заданному контуру высоты тона и неизменной ритмической форме музыкальных ячеек-паттернов.

Таким образом, становится очевидным, что «...хореографическая структура вдохновлена музыкальной структурой. Этот параллельный процесс структурирования возникает через транспозицию принципа фазового сдвига, спроецированного на хореографию посредством изменения качества движений и пространственных модуляций. Однако по времени, структуры музыки и танца совершенно независимы друг от друга» [2]. Так, например, в тот момент, когда два пианиста начинают процесс фазового вращения, два танцовщика «входят и выходят» из процесса фазовой синхронизации, и происходит это только тогда, когда вторые выполняют более длительные повторения движеческого паттерна. Этот процесс повторяется в общей сложности шесть раз на протяжении одной фазы фортепиано. Плавность движений до приостановки и атаки, а также расширение паттернов за счет аддиции или пауз, возникающее во временном пространстве, принцип ритмо-временной организации, используемые в хореографии и в музыке, не тождественны. Они происходят асинхронно. Хотя танцовщики и повторяют свои ритмические «реплики», заимствуя их из музыки, и движутся в контурах трех структурных линий, которые пересекаются во времени, это происходит в общем хорео-музыкальном пространстве. Несмотря на эти общие точки и единый структурный принцип, все же очевидно, что хореография имеет свою собственную временную логику. Формальные идеи в основном определяются именно изменениями в качествах движений и имманентной динамикой развития, а не постоянством (несмотря на то, что последовательности движений и созданы аналогично паттернам Райха из различных комбинаций и повторений фрагментов А, В и С).

Этот принцип взаимоотношений хореографии и музыки оказывается аналогичным фазовому сдвигу минимализма: противопоставленное визуальное отображение двух теней идентично ансамблевому взаимодействию двух пианистов в «Фазе». Это своего рода интерсубъективная, или транс-субъективная темпоральность, которая является результатом изменчивого ритмического взаимодействия и результатом смещения временной оси, образующим в конечном итоге процесс фазового сдвига. Реакция Райха на хореографию «Piano Phase», когда он впервые увидел эту постановку 17 лет спустя после премьеры (в 1999 году), была удивительной. Он сказал: «Из всей хореографии, поставленной когда-либо на мою музыку, она была, безусловно, лучшим, что я когда-либо видел. Поразительно именно то, как Кеерсмакер

использовала фазовый принцип, который в действительности очень сложно применить» [3, с. 49]. Кроме того, Райх отметил блестящее использование игры света и тени в световой партитуре «Phase», высказав, что «...эти тени были подобны альтер-эго» и они были абсолютно аналогичны самой музыке, как на эмоциональном, так и на психологическом уровнях [3, с. 50].

Хотя у Кеерсмакер хореографическая структура и оказывается прямым отображением музыкальной структуры, которая в случае с минимализмом очевидна и поверхностна, хореограф, тем не менее, устанавливает динамические отношения с музыкой. Другими словами, вместо того, чтобы быть зеркальным отражением или имитацией музыкальной структуры, хореографическая структура не совпадает со структурой музыки, а, скорее, служит контрапунктом к ней.

В 1986 году для четырех танцовщиц Кеерсмакер поставила балет на музыку «Струнного квартета № 4» Бартока. Это был ее первый шаг в сторону от геометрических паттернов Стива Райха, первый опыт работы с музыкальной классикой XX века. А далее хореограф вновь возвратилась к музыке американского минималиста.

В «Drumming» (1998) и «Rain» (2001), созданных совместно с ансамблем современной музыки Ictus, образуются значительно более сложные геометрические структуры, которые действуют как в изолированных точках движений, так и в контрапунктах с минималистической музыкой Стива Райха.

«Drumming» (1998) — одна из самых знаковых хореографий Кеерсмакер, поставленная на минималистическую партитуру Стива Райха. Музыка начинается с единственного ритмического мотива, который впоследствии умножается и разворачивается во множестве различных текстур. Применяя все ту же технику фазового сдвига, Райх усиливает ее: за счет незначительных ускорений темпа музыканты почти незаметно выходят из унисона, что приводит к бесконечным отражениям и канонам. В хореографии структура была разработана аналогичным образом: одна фраза движения служит основой для бесконечного количества вариаций во времени и пространстве.

В постановке «Rain» (2001), созданной также на «Музыку для 18 музыкантов» Райха, использовался аналогичный принцип танцевальных паттернов, которые затем также появились в одной из частей танцевального фильма 2003 года. «Rain» — это также одна из самых ярких работ Кеерсмакер, в которой в течение 70 минут десять танцовщиков, заряженных единой энергией, находятся в непрерывном потоке движений, в вихре бесконечно пульсирующего минималистического ритма смещающихся ритмических фаз, а пластические вариации, так же как и в «Фазе», действуют внутри четко заданной математически выверенной и геометрически определенной структуры.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что язык Кеерсмакер основывается

на структурной определенности и является зеркальным отображением музыкальной структуры, однако его анаморфическая сущность, о которой говорилось выше, может быть представлена как новый ракурс творческого взаимодействия композитора и хореографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сидельникова М. «Нет ничего современнее тела». Анна Тереза Де Кеерсмакер о музыке, танце и феминизме [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4219449> (дата обращения: 12.01.2021).
2. Reich S. Non-Western Music and the Western Composer // Music Analysis. 1988. № 11. P. 45–46.
3. De Keersmaecker A. T., Cveji B. A. Choreographer's Score: Fase // Rosas E. Aria, Bartók. Bruxelles: Mercatorfonds, 2012. 248 p.
4. Кисеева Е. В. Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 65–70.
5. Sulcas R. Rendezvous with Reich // The New York Times. 2008. October 17.
6. Goldberg R. Performance: The Art of Notation // Studio International. 1976. July/August. P. 54–86.
7. Reich S. Writings about music. 1965–2000 / Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 p.
8. Reich S. Piano Phase for 2 pianos or 2 marimbas score. Vienna: Universal Edition, 1967, 36 p.
9. Лаврова С. В. «Vortex Temporum» Жерара Гризе в хореографической интерпретации Анны Терезы Де Кеерсмакер // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 80–86.

REFERENCES

1. Sidel`nikova M. «Net nichego sovremennee tela». Anna Tereza De Keersmaker o muzy`ke, tance i feminizme [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4219449> (data obrashheniya: 12.01.2021).
2. Reich S. Non-Western Music and the Western Composer // Music Analysis. 1988. № 11. P. 45–46.
3. De Keersmaecker A. T., Cveji B. A. Choreographer's Score: Fase // Rosas E. Aria, Bartók. Bruxelles: Mercatorfonds, 2012. 248 p.
4. Kiseeva E. V. Repetitivnaya texnika kak vedushhij metod organizacii materiala v muzy`kal`no-teatral`ny`x postanovkax (na primere tancza postmodern) // Yuzhno-Rossijskij muzy`kal`ny`j al`manax. 2017. № 3 (28). S. 65–70.

5. *Sulcas R.* Rendezvous with Reich // The New York Times. 2008. October 17.
6. *Goldberg R.* Performance: The Art of Notation // Studio International. 1976. July/August. P. 54–86.
7. *Reich S.* Writings about music. 1965–2000 / Ed. with an introduction by Paul Hillier. London: Oxford University Press, 2002. 272 p.
8. *Reich S.* Piano Phase for 2 pianos or 2 marimbas score, Vienna: Universal Edition, 1967, 36 p. 9.
9. *Lavrova S. V.* «Vortex Temporum» Zherara Grize v xoreograficheskoj interpretacii Anny` Terezy` De Keersmaker // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 6 (47). S. 80–86.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; proscience@vaganovaacademy.ru
Orchid ID: 0000–0002–0887–8075
Researcher ID: U-3307-2017

Потолокова М. О. — д-р экон. наук, mpotolokova@yandex.ru

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil.; Ass. Prof.; proscience@vaganovaacademy.ru
Orchid ID: 0000–0002–0887–8075
Researcher ID: U-3307-2017

Potolokova M. O. — Dr. Habil.; mpotolokova@yandex.ru

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

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 792.8

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОПЕРЫ В БАЛЕТНЫЙ СПЕКТАКЛЬ: БАЛЕТ «ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА» НА МУЗЫКУ В. А. МОЦАРТА В ПОСТАНОВКЕ А. Б. ПЕТРОВА В ТЕАТРЕ «КРЕМЛЕВСКИЙ БАЛЕТ»

*Гасникова О. В.*¹

¹ Российский институт театрального искусства – ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

В статье рассматривается пример пластической интерпретации оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» в хореографии А. Б. Петрова. Анализ балета «Волшебная флейта» в постановке А. Б. Петрова проводится с учетом комплексного подхода к сценическому тексту: параллельного и одновременного рассмотрения музыки, хореографического решения, трактовки образов и коллизий, а также сценического оформления и костюмов. Особое внимание уделено вокальным формам, получившим хореографическую интерпретацию. Отмечается, что нередко А. Б. Петров берет за основу музыкальные формы. Так, ария превращается в вариацию, дуэт — в *adagio*, вокальный терцет — в балетное трио, хор — в кордебалет. Более того, используя ведущую балетную форму *pas de deux* для больших сцен, связанных с персонажами, балетмейстер предельно ясно раскрывает хореографическими средствами характерные особенности образов главных героев. В своей постановке Петров, опираясь на музыкальную основу оперы Моцарта и дополняя ее вставными музыкальными фрагментами других произведений композитора, сумел сохранить единый музыкальный стиль и раскрыть его содержание, используя канонические балетные приемы и классическую форму танца.

В работе использованы фрагменты из личной беседы автора (Гасниковой О. В.) с хореографом-постановщиком балета «Волшебная флейта», народным артистом России, Лауреатом премии города Москвы в области литературы и искусства, профессором Московской государственной

академии хореографии А. Б. Петровым.

Ключевые слова: опера, балет, музыка, хореография, сценический текст, Моцарт, А. Б. Петров, «Волшебная флейта».

PLASTIC INTERPRETATION OF OPERA IN A BALLET
PERFORMANCE: BALLET “THE MAGIC FLUTE”
TO THE MUSIC OF V. A. MOZART STAGED BY A. B. PETROV
AT THE KREMLIN BALLET THEATER

*Gasnikova O. V.*¹

¹ Russian Institute of Theater Arts – GITIS, 6, Maly Kislovsky per., Moscow, 125009, Russian Federation.

The article examines an example of a plastic interpretation of Mozart’s opera “The Magic Flute” of choreography by A. B. Petrov. The ballet “The Magic Flute” staged by A. B. Petrov is analyzed from the point of view of an integrated approach to the stage text, which includes the use of music, choreographic solution, interpretation of images and collisions, as well as stage design and costumes. Special attention is paid to vocal forms that have received choreographic interpretation. It is noted that A. B. Petrov often takes musical forms as a basis. Thus, the aria turns into a variation, the duet into adagio, the vocal tercet into a ballet trio, the chorus into a corps de ballet. Moreover, using the leading ballet form pas de deux for large scenes associated with the main characters, the choreographer very clearly reveals the characteristic features of their images with choreographic means. In his production, Petrov, relying on the musical basis of Mozart’s opera and supplementing it with inserted musical fragments of other works of the composer, managed to preserve a single musical style and reveal its content, using canonical ballet techniques and the classical form of dance.

The author (Gasnikova O. V.) uses excerpts from a personal conversation with A. B. Petrov, choreographer of the ballet “The Magic Flute”, People’s artist of Russia, winner of the Moscow Prize in literature and art, Professor of the Moscow State Academy of Choreography.

Keywords: opera, ballet, music, choreography, stage text, Mozart, Petrov, “The Magic Flute”.

Практика постановки балетов на музыку сочинений других жанров является характерной особенностью XX века, что было непосредственно связано с Русскими сезонами С. Дягилева в Париже. Главное условие, которое выдвигал русский антрепренер для деятелей искусств, работавших под его нача-

лом, — это эксперимент. Одним из них стал новый подход к выбору музыки, изначально не предназначенной для балета. Яркими образцами нововведения явились такие постановки, как «Шопениана» («Сильфиды») на музыку Ф. Шопена в постановке М. Фокина; «Шехеразада» на музыку Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина; «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси в постановке В. Нижинского и многие другие. Среди них были спектакли, основой для которых послужила опера, например: «Полночное солнце» на музыку из оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» в постановке Л. Мясина; опера-балет «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина; одноактный балет «Песнь соловья», созданный на основе 2-й и 3-й картин оперы «Соловей» на музыку И. Стравинского в постановке Д. Баланчина.

Новаторские решения в создании нового типа балетного спектакля, осуществленные в рамках театральных сезонов Дягилева, дали повод многим балетмейстерам задуматься о возможности воплощения в балете произведений любой сложности, в том числе и симфонических [1, с. 9]. Поэтому в балетном искусстве началось время эксперимента и поиска новых путей.

Большой интерес в балетном искусстве представляют творческие эксперименты по трансформации оперы в балетный спектакль. Несмотря на то, что традиция создания балетов-двойников восходит ко второй половине XVIII века, когда «балет мог быть вторым изданием недавно поставленного оперного спектакля» [2, с. 85], особую популярность эта тенденция получает в XX–XXI веках.

Одна из ярких постановок, созданная в рамках указанного хореографического направления деятельности, — балет «Волшебная флейта», музыкальной основой для которого послужила одноименная опера Моцарта в хореографической интерпретации М. Бежара и А. Б. Петрова. Балетмейстеры применили уникальные подходы к одному оперному произведению, которые при особой трактовке сюжета, музыкального материала и в результате использования различных хореографических приемов способствовали преобразованию оперы в балет [3, с. 110].

Известный французский хореограф Морис Бежар, отличающийся большой оригинальностью и нестандартными решениями хореографических произведений, в 1981 году представил свою версию балета «Волшебная флейта». Особенность его постановки заключалась в том, что балетмейстер оставил в неприкосновенности музыкальный текст и либретто оперы и создал особую форму пластического спектакля, в котором органично сочетаются разные виды искусств.

Совершенно другой подход в преобразовании оперы в балетный спектакль предлагает А. Б. Петров. Постановка в его интерпретации решена в стиле «фантастического» балета.

Материалом для настоящего исследования послужила партитура оперы В. А. Моцарта, а также видеозапись балета «Волшебная флейта» в постановке А. Петрова. В работе был использован метод музыкально-хореографического анализа.

Премьера балета «Волшебная флейта» с музыкальной основой оперы Моцарта состоялась на сцене Государственного Кремлевского дворца 18 сентября 2014 года. Спектакль был приурочен к важным событиям в жизни театра — юбилейному 25 сезону балетной труппы и открытию III Международного фестиваля балета Кремле.

Создатель спектакля — известный российский хореограф Андрей Борисович Петров, основатель и художественный руководитель театра «Кремлевский балет».

А. Б. Петров родился 27 декабря 1945 года в Москве в семье известных артистов. Мать хореографа, О. И. Петрова, была актрисой Московского театра «Ромэн», а отец, Б. Холфин, — известным танцовщиком Большого театра, представителем знаменитой московской балетной династии. Поэтому выбор творческой стези для будущего балетмейстера был предопределен. После окончания Московского хореографического училища он был принят в балетную труппу Большого театра, солистом которой оставался на протяжении двадцати лет.

Сделавший успешную танцевальную карьеру, Петров продолжает развиваться. Он поступает в ГИТИС на балетмейстерский факультет, где постигает основы смежной профессии у прославленного балетмейстера Р. Захарова. Кроме того, его работа в Большом театре пришлась на время службы в нем хореографа-реформатора Ю. Григоровича, прямо и косвенно оказавшего огромное влияние на формирование будущего балетмейстера. «Андрей Петров стал одним из немногих хореографов второй половины XX века, которым в своих театральных работах удалось примирить два лагеря балетных постановщиков, находившихся в “творческих контрах”, — это балетмейстеры драмбалета и шестидесятники... Увидев крепкую взаимосвязь и положительные стороны двух направлений, он пошел дальше в освоении сценического пространства» [4, с. 24–25].

В 1990 году Петров создает собственный балетный коллектив на базе Кремлевского дворца съездов. К тому времени хореограф уже приобрел огромный балетмейстерский опыт. По словам Андрея Борисовича, для него как «постановщика спектакля всегда оставались важными две вещи — это верность традициям и свобода художественного замысла» [5]. Поэтому основу репертуара труппы составляют шедевры классического наследия: триада балетов на музыку П. И. Чайковского («Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица»), «Жизель» на музыку А. Адана, «Баядерка» на музыку

Л. Минкуса, «Ромео и Джульетта» на музыку С. Прокофьева и др. Однако не меньшее значение балетмейстер придает и созданию собственной хореографии. В творческом списке хореографа разные по теме произведения: «Наполеон Бонапарт» на музыку Т. Хренникова, «Зевс» на музыку Д. Араписа, «Том Сойер» на музыку Т. Хренникова, «Тысяча и одна ночь» на музыку Ф. Амирова, «Снегурочка» на музыку П. Чайковского и др. Наиболее оригинальную часть авторских работ Петрова составляют постановки, основой для которых послужила опера.

Интерес хореографа к такому виду творчества, как преобразование оперы в балет, главным образом, был вызван его длительным и тесным сотрудничеством с оперным режиссером Б. Покровским. Работая с ним, балетмейстер смог увидеть достоинства как оперы, так и балета с их разноплановой драматургией: «Используя выразительные средства оперного театра, его фактуру и масштаб, А. Петров значительно вырос как режиссер-постановщик» [4, с. 25]. Хореограф трижды обращался к постановке спектакля на основе оперного произведения.

Премьера двухактного балета «Руслан и Людмила» по поэме А. С. Пушкина с музыкальной основой оперы М. И. Глинки (музыкальная редакция В. Агафонникова) и красочными декорациями и костюмами (художник М. Соколова) состоялась в 1992 году. По отзывам критиков, «работу над партитурой оперы композитор Агафонников проделал огромную и необычайно деликатную. Удалось главное, не нарушив стилистического единства шедевра Глинки, создать тем не менее вполне оригинальную балетную версию оперной музыки» [4, с. 91]. Балетмейстер, следуя за яркой мелодикой, пронизанной русскими интонациями, создал волшебный эпический спектакль, трансформируя вокальные партии в балетные рас.

Вторым спектаклем стал двухактный балет «Фигаро» (2008), созданный в жанре комедии по мотивам произведений Бомарше, связанный с оперной музыкой Д. Россини «Севильский цирюльник» и В. А. Моцарта «Свадьба Фигаро». Партитура балета была дополнена фрагментами из увертюры Россини к его операм, а также медленных частей фортепианных концертов Моцарта (музыкальная редакция В. Качесова). Сюжет пьесы Бомарше, изобилующий множеством интригующих сцен, дал импульс балетмейстеру сфокусировать особое внимание в постановке на актерском мастерстве и быстрой смене режиссерских планов.

И третья постановка спектакля на основе оперного произведения — балет «Волшебная флейта» на музыку одноименной оперы Моцарта (2014). Интерес к этому произведению, по словам хореографа, был вызван прежде всего тем, что «опера “Волшебная флейта” знаменита во всем мире. Она является мировой классикой, которая входит в топ первых двух названий опер, наи-

более часто исполняемых. В России эта опера не имела такой популярности, как в других странах. Опера ставилась редко и то в маленьких театрах» [5]. Поэтому балетмейстеру казалось крайне важным приобщить российского зрителя к оперному шедевру.

Произведение «Волшебная флейта» В. А. Моцарта — это синтез сказки, философской фабулы и масонских идей. По мнению известного искусствоведа Луцкер, «исчерпать содержание оперы так же невозможно, как невозможно себе представить окончание человеческой истории» [6, с. 17]. В интерпретации Петрова спектакль создан в жанре фантастического балета, в структуре которого заложен принцип большого стиля. Кроме гениальной музыки Моцарта, балетмейстер вдохновился образами театра XVIII века, и поэтому в постановке очень удачно использовал прием разыгранного представления «театр в театре».

Переработав оперное либретто Шиканедера и приблизив его к своему замыслу, хореограф скомпилировал музыкальный текст балета (музыкальная редакция В. Качесова). В результате чего получилась целостная партитура, в которую органично влились вокальные эпизоды, получившие инструментальное звучание (при этом были купированы речетативы и разговорная речь, а для связки действия введены фрагменты произведений Моцарта). По мнению балетного критика Г. Иноземцевой, «созданная партитура не только не нарушает стилистической целостности сочинения, но и способствует сохранению обаяния мелодической поэтики, свойственной музыке композитора» [7, с. 8]. Но заветной мечтой Петрова, которую пока по ряду причин не удастся осуществить, является исполнение балета «Волшебная флейта» в сопровождении вокала и хора [5].

Хореограф не стремится воссоздать философские аспекты оперы. Он делает акцент на жанре волшебной сказки, благодаря чему вводит в балет множество дополнительных персонажей, таких как Маленький Моцарт, капельдинеры, птицы, черные кошки, скелеты, а также уделяет некоторое внимание и масонской символике: «Через весь балет проходит магическое число “3” (три фрейлины, три пажа)» [8]. Интересное мнение о «транспонировании» произведения на язык иного вида искусства высказывает в своей книге «Театральность и музыка» музыковед Т. А. Курышева: «Транспонирование предполагает не копирование, а перевод на иной язык, в широком понимании слова... В новом воплощении могут усилиться черты, близкие виду искусства, перенимающему эстафету. Каждое талантливое пересоздание, даже если в нем отразится лишь одна из сторон первоисточника, не обедняет, а напротив, обогащает его» [9, с. 17]. Это высказывание очень точно характеризует пластическую интерпретацию оперы Петровым.

Сказочность сюжета отчетливо прослеживается уже в декорациях

итальянских художников-сценографов Анджело Сала и Альфредо Корно, создавших эффектные, перспективные декорации в стиле Пьетро Гонзаго. В их оформлении спектакль приобрел необыкновенную красочность. Действие развивается на двух сценических площадках: нижней, где разворачивается основное хореографическое представление, и верхней, помогающей дополнять, усиливать эффект от той или иной сцены, которая по ходу действия будет то открываться, то перекрываться задником. Соединяющим элементом между двумя сценами служат расположенные с правой и левой сторон лестницы. По сюжету спектакля действие разворачивается в Древнем Египте, поэтому с обеих сторон по бокам изображены яркие экзотические растения, а в одной из сцен появятся присущие египетской культуре характерные маски. Важная роль отводится персонажу верховного жреца Зарастро, который ассоциируется с древним философом, мудрецом, поэтому центральную панораму нижней сцены украшает священный храм (во втором действии его заменит шатер в восточном стиле). Во всех сценах, связанных с появлением Царицы Ночи, большое значение имеет особое затемненное освещение и спецэффекты: раскаты грома, сверкание молнии, свист ветра. Сцена испытаний водой и огнем решена современными техническими средствами (экранная инсталляция бушующих волн и пылающего огня).

Художник по костюмам Ольга Полянская, следуя сказочной трактовке спектакля, создает очень яркие и красочные образы. Артисты кордебалета, исполняющие массовые пластические композиции, танцуют в костюмах, созданных в египетском стиле. Солисты исполняют партии в костюмах, соответствующих их образам: Зарастро — в длинной сутане, напоминающей одежду священнослужителя, решенную в золотых тонах, с большой звездой на груди; Царица Ночи — в темно-синей короткой тунике, черных трико и высоком головном уборе, а три ее дамы — в темно-синих туниках; четыре черные кошки — в черных комбинезонах и золотых масках; Папагено и его возлюбленная Папагена — в нарядах с преобладающим зеленым оттенком, украшенных разноцветными перьями; четыре птицы — в разноцветных нарядах; мавр Моностатос — в разноцветных шароварах, жилетке и чалме; Маленький Моцарт и его помощники (шесть капельдинеров) — в голубой ливрее и белых париках; три пажа — в коротеньких штанишках, жилетках и белых париках; звери — в коричневых ливреях и соответствующих масках; скелеты — в черных комбинезонах с голографическим рисунком. Главные персонажи предстают в костюмах, решенных в восточном стиле: Тамино — в белых шароварах и жилетке с зелеными и золотыми вставками; Памина — в голубом наряде. В хореографической картине, где героини проходят испытания, преодолевая бушующие волны и пламя, артисты кордебалета появляются в голубых, а затем темно-красных балахонах.

Структурно балет «Волшебная флейта» состоит из двух действий и 14 раз-

нохарактерных картин. В последовательности и развитии сюжета балет максимально приближен к оперному спектаклю. По словам Петрова, «все сцены, что есть в опере, соблюдены. Сюжет мы не сокращали и постарались все эти сцены воплотить, используя все возможные средства балетного театра» [5]. В творческом методе Моцарта преобладают яркие музыкальные характеристики персонажей. В хореографическом решении того или иного образа балетмейстеру помогло неоднократное прослушивание вокальных партий. По мнению хореографа, «...так как музыкальные жанровые особенности соответствуют определенному тембру голоса и непосредственно связаны с правилами, которые диктовались в опере барокко, по ним можно делать аналогии пластических рисунков» [5]. Хореографический язык, как это присуще стилю балетмейстера, основан на классике.

Спектакль открывает торжественный пролог. При закрытом занавесе в оркестре звучит увертюра, которая вводит зрителя в основной круг образов и волшебную атмосферу сказки. Так как спектакль решен по принципу «театр в театре», то по ходу увертюры с двух сторон занавес открывают два служителя сцены в «нарядных ливреях и пудренных париках» [10, с. 8]. На переднем плане (у портала) театральная машинерия, с помощью которой «служители сцены» руководят техническими эффектами. По ходу действия они будут менять декорации, уносить и приносить реквизит, воссоздавать раскаты грома, порывы ветра, пускать дым. С их помощью будет «парить в воздухе» над влюбленной парой волшебная флейта во время адажио Тамино и Памины. Три волшебных мальчика в интерпретации Петрова являются помощниками Маленького Моцарта и представлены как три пажа. Поэтому их участие предусмотрено во многих сценах, в которых они с помощью разнохарактерных танцевальных трио будут украшать действие.

Итак, перед зрителями предстает картина, воссоздающая старинную театральную атмосферу XVIII века: мы видим двухуровневую сцену, на верхней ее части стоит клавесин. Из-за кулис появляется маленький Моцарт, в правой руке он держит дирижерскую палочку. Всеми своими движениями он имитирует главную функцию дирижера, т. е. приводит в движение все действие. Служители сцены оживают и всеми своими движениями, которые они исполняют в стиле старинных танцевальных рас, показывают, что готовы воплотить все мечты великого композитора. Маленький Моцарт забегает на верхнюю часть сцены, садится за клавесин и начинает создавать гениальный шедевр. Вдруг все его фантазии оживают: бумажный дракончик, стоящий на клавесине, отразится на стене и начнет приобретать гигантские размеры — на заднике появляется инсталляция огромного змея. Служители сцены с помощью театральной машинерии произведут смену декораций.

Действие начинается с того, что чудовищная змея преследует Тамино.

Служители сцены воспроизводят сценические эффекты — дым, сверкание молнии. Они же вывозят на сцену бутафорию огромного змея. Тамино появляется из-за кулис каскадом стремительных прыжков, отражающих его возбужденное эмоциональное состояние. Бой главного героя с драконом решен балетмейстером как бравурный хореографический монолог, который насыщен большими динамичными прыжками (*grand jete en tournant*¹ по кругу, *saute de basque*²) и дополняется акробатическими элементами (перекаты на полу, колесо).

Спасают Тамино три дамы-фрейлины, которые появляются из-за кулис с огромными луками в руках, что невольно вызывает ассоциацию с женщинами-воительницами-амазонками. В опере эта сцена поставлена таким образом, что Тамино лежит неподвижно на одном месте и только дамы, выражая свое восхищение, то приближаются, то удаляются от главного героя. Балетная сцена, как известно, не терпит статики. Поэтому в хореографическом решении данного эпизода Тамино не лежит неподвижно на одном месте, а также участвует в передвижении дам по сценической площадке. В музыке терцет дам строится на сольном и ансамблевом пении. Поэтому хореографическое решение данной сцены основано на сочетании сольных и ансамблевых комбинаций. Каждая сольная комбинация соответствует характеру музыки и показывает особенности характера каждой из дам. Ансамблевые сцены танцовщицы исполняют одновременно и основаны на одинаковых хореографических комбинациях. Все танцевальные *ras* сочетают в себе элементы *allegro* (прыжки) и вращения.

Первое появление птицелова Папагено сопровождается музыкой арии «Известный всем я птицелов». В балете ария чаще всего приобретает форму вариации. В данном случае балетмейстер решил эту сцену как танец солиста в сопровождении кордебалета. В опере, как правило, певец появляется на сцене с клеткой в руках, в которой у него находятся птицы. В хореографии птицы приобретают пластическую визуализацию. Сфера Папагено комедийная, игровая. Музыка арии написана в духе народной песни, в темпе *allegro* (скоро, живо, весело) и пронизана танцевальными ритмами, что непосредственно находит свое отражение в пластическом языке исполнителя. Хореографический текст артиста, исполняющего партию птицелова в соответствии с его комическим образом, изобилует разнообразными виртуозными прыжками, скачками. Папагено танцует в окружении четырех птиц, которые от него убегают,

¹ *Grand jete en tournant* — прыжок с одной ноги, с полуоборотом и шпагатом в воздухе, с приземлением на другую ногу.

² *Saute de basque* (со де баск (франц.) — букв. прыжок браска) — прыжок с ноги на ногу, с продвижением в сторону и поворотом в воздухе.

а он пытается их поймать. Танцевальный язык артисток, исполняющих партию птиц, решен балетмейстером в соответствии с их танцевальным образом и состоит, главным образом, из *pas de bourrée suivi*³, *sissonne*⁴ в разных направлениях и сочетается с имитационно-подражательным танцевальным языком, копирующим повадки птиц, решенным балетмейстером с большим юмором.

Ария Тамино с портретом «Такой волшебной красоты» в балете приобретает форму эмоционально-насыщенного монолога. Несмотря на то, что в этой сцене участвуют еще и три дамы, данный эпизод нельзя назвать ансамблем, так как роль дам в нем несет чисто пантомимный характер. Если в опере певец поет, держа в руке небольшой портрет, то в балете портрет Памины представляют дамы. Каждая из дам по очереди передает портрет одна другой и показывает Тамино, простыми шагами передвигаясь по сцене. Весь танцевальный монолог артиста обращен в сторону портрета. Танцем он выражает свое эмоциональное состояние — нахлынувшую любовь к девушке, изображенной на портрете. Хореографический язык танцовщика насыщен движениями, несущими в себе ярко выраженную эмоциональную окраску, такими как *renverse*⁵, *grand jete en tournant*⁶, которые сочетаются с выразительной пантомимой и стремительными *tour chaines*⁷.

Последующая сцена в соответствии с переходом во владения Царицы Ночи требует особой атмосферы. Поэтому, согласно принципу «театр в театре», появляется служитель сцены и производит перемену: открывается верхняя часть сцены, затемняется освещение, сверкает молния, слышатся раскаты грома, шум ветра. Знаменитая ария Царицы Ночи «В страданиях дни мои проходят» в балете приобретает форму танцевального монолога с элементами дуэтного танца в сопровождении кордебалета. В этой сцене участвуют Тамино, три дамы; для придания этой композиции наибольшей выразительности балетмейстер вводит дополнительные персонажи (как олицетворение темной силы) четырех черных кошек.

В хореографическом решении образа Царицы Ночи как отрицательного персонажа балетмейстер, четко следуя за музыкальными особенностями арии,

³ *Pas de bourrée suivi* — непрерывные мелкие переступания с ноги на ногу на полупальцах, которые способствуют плавному передвижению по сцене.

⁴ *Sissonne pas* (сисон (франц.)) — группа прыжковых движений с двух ног на одну, имеющая много разновидностей.

⁵ *Renverse* (панверсе) — резкое перегибание корпуса.

⁶ *Grand jete en tournant* — прыжок с одной ноги с полуоборотом и шпагатом в воздухе, с приземлением на другую ногу.

⁷ *Tour chaines* (тур шене (франц.)) — сцепленный, связанный) — быстрые повороты с ноги на ногу, следующие один за другим.

большое значение придает контрастному исполнению движений, которые сочетается с пируэтами и турами *en dedant*⁸ (закрытость) и дополняет выразительными жестами рук. Как известно, ария состоит из двух частей — *adagio* и *allegro*. Поэтому первую часть (*adagio*) созвучно музыке, кроме сольного исполнения (Царицы Ночи), украшают небольшие фрагменты дуэтного танца, построенные на взаимодействии Царицы Ночи и Тамино. Вторая часть (*allegro*) полностью основана на соло танцовщицы, и ввиду резкой смены темпа и характера музыки в вариации у танцовщицы появляются большие прыжки, такие как *grand pas de chat*⁹, *grand jete en tournant*¹⁰ по кругу. Усиливает эмоциональное воздействие и женский кордебалет, сопровождающий весь танец.

Большой интерес представляет собой первая встреча Тамино и Памины. В опере для главных персонажей Моцарт не написал отдельного развернутого вокального дуэта. Несмотря на это, хореограф акцентирует внимание зрителей на первой встрече героев, когда происходит их первое объяснение в любви. Музыкальным текстом для любовного адажио (дуэта-согласия) становится *adagio* из флейтового квартета ре минор Моцарта. В романтической мелодии музыки отражается поэзия отношений Тамино и Памины. В хореографической лексике дуэта преобладают верхние поддержки, а также одинаковые классические *pas*, исполняемые танцовщиками одновременно и наилучшим образом передающие любовное настроение героев. Обращает на себя внимание и такое сочетание движений, когда, например, танцовщик держит двумя руками балерину за талию и несет ее над собой; она плавными движениями меняет положения рук и ног, что создает впечатление, как будто балерина «плывет по воздуху». Данный музыкальный фрагмент для любовного дуэта был выбран хореографом не случайно, так как солирующим музыкальным инструментом в этой музыкальной композиции является флейта. Эффект усиливает и служитель сцены, который с помощью удочки заставляет парить в воздухе волшебную флейту над влюбленной парой. Таким образом, создается впечатление, что волшебные звуки исходят из парящего музыкального инструмента.

Завершается первый акт большой массовой сценой, в которой впервые появляется мудрец Зарастро. Музыкальный текст соответствует аналогичной сцене из оперы (№ 8 Finale) и отличается маршеобразной и торжествен-

⁸ *En dedant* (андедан (франц.) — внутрь) — направление движения или поворота к себе, вовнутрь.

⁹ *Grand pas de chat* (гранд па де ша) — большой прыжок с одной подогнутой ногой, раскрывающейся на прыжке.

¹⁰ *Grand jete en tournant* — прыжок с одной ноги с полуоборотом и шпагатом в воздухе, с приземлением на другую ногу.

ной мелодией. Открывается верхняя часть сцены, на заднем фоне которой как символ дня и царства Зарастро сверкает огромное солнце. Центр сцены украшает золотая колесница с четырьмя лошадьми, внутри колесницы находится Зарастро. В одной руке он держит большую пирамиду, - символ власти. В сопровождении кордебалета он спускается на нижнюю часть сценической площадки. Так же, как и в опере, между двумя массовыми сценами имеют место два диалога с основными действующими лицами, но в отличие от оперы, в которой все персонажи несут полноценную вокальную нагрузку, диалоги решены хореографом с помощью выразительной пантомимы. Танцевальную нагрузку Петров возлагает на артистов кордебалета, усиливающих значимость действия и, в отличие от оперного спектакля, в котором хор является скорее дополнением к действию, принимающих активное участие в происходящем. Таким образом, в пластической интерпретации хореограф смещает акценты. Музыкальным текстом для массовых танцев становится торжественная тема хора, а также музыкальный фрагмент, предназначенный для реплик Моностатоса. Их танец следует за характерными особенностями музыкальной темы (т. е. от плавных танцевальных рас переходит к более динамичным). Так как события развиваются в Египте, хореографическая лексика артистов сочетает в себе классические рас с движениями в восточном стиле. Завершается танцевальная картина монументальным пластическим рисунком, славящим царство Зарастро.

Второй акт в хореографической интерпретации основан на контрастах и состоит из 9 картин. Начинается действие с выхода мудреца Зарастро. В опере эта картина основана на разговорных сценах, вокальном трио Зарастро, Тамино и Памины и арии Зарастро. В пластической версии из смыслового содержания оперы исключена сцена вокального трио Зарастро, Тамино и Памины и посвящена исключительно царству Зарастро.

Музыкальным текстом для этой сцены послужили музыкальное вступление ко второму действию оперы и ария Зарастро с хором «О вы, Исида и Осирис».

Чтобы наиболее ярко отразить силу и мощь царства Зарастро, большое значение хореограф придает многоплановому рисунку: действие происходит одновременно на двух сценических площадках. На верхней части сцены находится Зарастро, который сидит за столом и пишет, а ему аккомпанируют два жреца. На нижней части сцены танцевальная композиция включает в себя десять жрецов, по пять человек с каждой стороны. Создание особой атмосферы в этой картине возложено на мужской состав артистов кордебалета. Поэтому в композиции их танца преобладают симметричные конфигурации танцевального рисунка, а хореографической лексике танцовщиков присущи движения в египетском стиле. Усиливает эффект и сценическая бутафория — огромные священные трубы, в которые трубят жрецы. У Зарастро в этой сце-

не также предусмотрено небольшое танцевальное соло, выражающее значимость происходящего.

Интересную интерпретацию получает сцена испытаний, которым подвергаются Тамино и Папагено. Музыкальным текстом для этой сцены стал оживленный квинтет № 12 этой же сцены из оперы (три дамы, Тамино, Папагено). Композиционно эта сцена поставлена таким образом, что Тамино и Папагено сидят на стульях справа и слева от центра сцены, на которой представлено танцевальное трио дам. Дамы пугают Тамино и Папагено смертью. Символами смерти, а также нечистой силы являются скелеты и черные кошки, которые приобретают в этом эпизоде пластическую визуализацию. Хореографический язык основан на имитационно-подражательном языке этих сказочных персонажей, которые в массовом танце окружают со всех сторон Тамино и Папагено.

В арии-вариации «Каждый может наслаждаться» ярко представлен образ Моностатоса, который является в балете комическим и одновременно отрицательным персонажем и приобретает форму острохарактерной вариации. Хореографическая лексика танцовщика передает смысловое содержание арии (Памина — красивая девушка, и мавр хотел бы добиться ее любви) и сочетает в себе прыжки, вращения и выразительную пантомиму.

Следующая сцена связана с появлением Царицы Ночи с ножом, которая призывает Памину убить Зарастро. Слышатся раскаты грома, шум ветра, сверкает молния, танцовщица появляется в роскошном плаще в окружении трех дам. Ария Царицы Ночи № 14 (*allegro assai* — достаточно быстро) «В груди моей пылает жажда мести» приобретает форму танцевального женского диалога. В этой сцене выражается требование Царицы Ночи к своей дочери Памине убить Зарастро, от чего она отказывается. Поскольку эта ария (монолог) Царицы Ночи и персонаж Памины никак не обозначены музыкально, для хореографа единственным средством сделать танцевальный диалог становятся напористые, «наступательные» *pas* Царицы Ночи и оборонительные, «отступательные» Памины. Хореографической лексике Царицы Ночи как отражению злой силы, коварства, агрессии свойственны такие движения, как *pas ballone*¹¹ вперед на пальцах, резкие *battement*¹², стремительные вращения, преимущественно *andedans*¹³, большие прыжки, которые сопровождаются повелительными жестами. В танцевальном языке Памины как отраже-

¹¹ *Pas ballone* (па балонэ) — раздувать, раздуваться.

¹² *Battements* (батман (франц.) — биение) — группа движений работающей ноги (от резкого броска ноги и плавного ее поднятия до обратного опускания и сгибания).

¹³ *En dedant* (андедан (франц.) — внутрь) — направление движения или поворота к себе, вовнутрь.

нии состояния беспокойства, волнения преобладают движения *pas de bourrée suivi*¹⁴ с продвижением вперед, назад, а также из стороны в сторону, вращения *en dehors*¹⁵, которые сопровождаются умоляющими жестами. Чтобы наглядно показать, что надо убить Зарастро, балетмейстер использует прием пластической визуализации: как тень на заднем плане появляется Зарастро.

Уникальную интерпретацию получают сцены, связанные с главными персонажами. Если в опере те или иные события, происходящие с героями, представлены в разных картинах данного акта, то в балете хореограф меняет их местами и объединяет в две большие сцены, связанные сначала с миром Папагено и Папагены, а затем Тамино и Памины.

Музыкальной основой для сцены комедийных героев Папагено и Папагены стал аналогичный музыкальный текст оперы, насыщенный вставными музыкальными фрагментами, представленными из дивертисмента Моцарта («музыкальная галиматья», фортепианная соната *B-dur*). Как известно, в опере комедийная линия завершается вокальным дуэтом Папагено и Папагены, смысловым содержанием которого является желание пары иметь много детей. Балетмейстер отходит от оперной трактовки, решает ее с помощью ведущей балетной формы *pas de deux*¹⁶, которая состоит из нескольких частей (адажио, мужская сольная вариация, женская сольная вариация, кода). Тем самым акцентируется внимание на яркой пластической характеристике комедийных персонажей; их танец обогащается виртуозной техникой. Кроме того, танец солистов сопровождается кордебалетом: танцу аккомпанируют четыре птицы и танцевальное трио пажей.

В опере встрече Тамино и Памины придается большое значение, она представлена эмоциональным вокальным дуэтом. Под звуки волшебной флейты персонажи, взявшись за руки, проходят сквозь огонь и воду (все это отражается в сценографии).

В хореографической версии акценты меняются. Если встреча Тамино и Памины никак не отражается в танце, то по завершении испытаний следует развернутая танцевальная форма *pas de deux*, что соответствует специфике жанра балета.

Под звуки волшебной флейты Памине и Тамино предстоит счастливая встреча. Начинаются испытания водой и огнем. Обнявшись, герои проходят испытания. Музыкальным текстом для этого эпизода хореограф выбрал музы-

¹⁴ *Pas de bourrée suivi* — непрерывные мелкие переступания с ноги на ногу на полупальцах, которые способствуют плавному передвижению по сцене.

¹⁵ *En dehors* (андеор (франц.) — снаружи) — направление движения или поворота от себя или наружу.

¹⁶ *Pas de deux* (франц. — букв. шаг двоих) — дуэтный танец.

кальный фрагмент из дивертисмента композитора (серенада D-dur). В трактовке Петрова эти испытания на героев насылает Царица Ночи. Поэтому отразить бушующую стихию возложено на артистов кордебалета, которые в массовом танце окружают Тамино и Памину со всех сторон, а на переднем плане сцены своими танцевальными pas их «напускает» Царица Ночи. Усиливает эффект и экранная инсталляция с изображением воды, а затем огня. Влюбленные стойко выдерживают испытания. Теперь они достойны быть вместе. Зарастро благословляет их союз. В хореографии счастливая развязка выражается хореографической формой pas de deux, музыкальным текстом для которого послужили музыкальные фрагменты из дивертисмента Моцарта (Литания de BVM (Лауретинская), Алегретто F-dur, серенада D-dur). В хореографической лексике дуэта лейтмотивом проходят классические pas, исполняемые танцовщиками одновременно, которые были свойственны и для дуэта-согласия Тамино и Памины, наилучшим образом передающие их любовное настроение. В pas de deux входит вставная вариация с участием маленького Моцарта и трех пажей.

Под звуки торжественного ликующего хора «Разумная сила в борьбе победила» балет завершается большой финальной сценой. На заднем фоне как символ царства Зарастро сверкает золотое солнце. Действие развивается на двух сценических площадках. На верхней части сцены за клавесином сидит Маленький Моцарт, которого окружают три пажа. На нижней части сцены как символ победы Света над Тьмой славят царство Зарастро. В центре верхнего плана нижней сцены с руками, поднятыми вверх (к солнцу), находится Зарастро, которого обрамляют две ведущие пары Тамино и Памина, Папагено и Папагена. Солисты образуют две диагонали с правой и левой сторон от центра, за которыми по большому полукругу располагаются артисты кордебалета. Артисты стоят в позах, обращенных к Зарастро.

На основе проведенного музыкально-хореографического анализа можно сделать вывод, что драматургия спектакля сочетает в себе как оперные, так и балетные приемы. Несмотря на то, что опера была написана в XVIII веке, а хореография отражает современный взгляд балетмейстера, у зрителя не возникает ощущения противоречивости сценического действия. И в этом, несомненно, гениальность Моцарта и заслуга балетмейстера. I акт имеет обрамление-пролог и в конце действия большую ансамблевую сцену. II акт полностью основан на контрастном сопоставлении сцен и завершается грандиозным финалом. В спектакле сочетается экспозиционный тип изложения с разработочным и заключительным, причем как в музыке, так и в хореографии. Отметим, что нередко балетмейстер берет за основу музыкальные формы. Так, ария превращается в вариацию, дуэт — в *adagio*, вокальный терцет — в балетное трио, хор — в кордебалет. Используя ведущую балетную форму pas de deux для больших сцен, связанных с персонажами, балетмейстер предельно ясно

раскрывает хореографическими средствами характерные особенности образов главных героев. В своей постановке Петров, опираясь на музыкальную основу оперы Моцарта и дополняя ее вставными музыкальными фрагментами других произведений композитора, сумел сохранить единый музыкальный стиль и раскрыть его содержание, используя канонические балетные приемы и классическую форму танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. В. В мире балета. М.: Анита Пресс, 2010. 296 с.
2. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: преромантизм. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1983. 431 с.
3. Гасникова О. В. К вопросу о трансформации оперы в балетный спектакль (на примере творчества русских и западноевропейских хореографов) // Художественное образование и наука. 2020. № 1(22). С. 95–113.
4. Володченков Р. Г., Леонова М. К., Маликов Е. В., Оленев С. М. Хореограф Андрей Петров и театр «Кремлевский балет» / под общ. ред. Е. В. Маликова. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2019. 304 с.
5. Аудиозапись беседы с Петровым 05.01.2021 // Личный архив О. В. Гасниковой.
6. Луцкер Н. В. Загадки и легенды «Волшебной флейты» // Музыкальная жизнь. 1987. № 9. С. 17.
7. Иноземцева Г. В. Для детей или для взрослых // Балет. 2015. № 2. С. 8–9.
8. Модестов В. «Кремлевский балет» встречает свой юбилей «Волшебной флейтой» Моцарта // Вечерняя Москва. 19.09.2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://vm.ru/news/2014/09/19/kremlevskii-balet-vstrechaet-svoi-yubilei-volshebnoi-fleitoi-motsarta-265817.html> (дата обращения: 18.12.2020).
9. Курьешева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.
10. Максов А. И. Погрузиться в прекрасную сказку // Линия. 2014. № 9. С. 8.

REFERENCES

1. Vanslov V. V. V mire baleta. M.: Anita Press, 2010. 296 s.
2. Krasovskaya V. M. Zapadnoevropejskij baletny`j teatr: ocherki istorii: preromantizm. L.: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1983. 431 s.
3. Gasnikova O. V. K voprosu o transformacii opery` v baletny`j spektakl` (na primere tvorchestva russkix i zapadnoevropejskix xoreografov) // Xudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2020. № 1(22). S. 95–113.
4. Volodchenkov R. G., Leonova M. K., Malikov E. V., Olenev S. M. Xoreograf Andrej Petrov i teatr «Kremlevskij balet» / pod obsh. red. E. V. Malikova. M.: Kanon + ROOI «Reabilitaciya», 2019. 304 s.

5. Audiozapis` besedy` s Petrovy`m 05.01.2021 // Lichny`j arxiv O. V. Gasnikovoj.
6. *Luczker N. V.* Zagadki i legendy` «Volshebnoj flejty`» // Muzy`ka`naya zhizn`. 1987. № 9. S. 17.
7. *Inozemceva G. V.* Dlya detej ili dlya vzrosly`x // Balet. 2015. № 2. S. 8–9.
8. *Modestov V.* «Kremlevskij balet» vstrechaet svoj yubilej «Volshebnoj flejtoj» Moczarta // Vechernyaya Moskva. 19.09.2014 [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://vm.ru/news/2014/09/19/kremlevskii-balet-vstrechaet-svoi-yubilei-volshebnoi-fleitoy-motsarta-265817.html> (data obrashheniya: 18.12.2020).
9. *Kury`sheva T. A.* Teatral`nost` i muzy`ka. M.: Sov. kompozitor, 1984. 201 s.
10. *Maksov A. I.* Pogruzit`sya v prekrasnuyu skazku // Liniya. 2014. № 9. S. 8.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гасникова О. В. — аспирант, ведущая солистка театра балета «Русский балет» под руководством народного артиста СССР В. М. Гордеева; oxi-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3023-3668

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gasnikova O. V. — Postgraduate Student, Leading Soloist of the “Russian Ballet” theater under the direction of People’s Artist of the USSR V. M. Gordeev; oxi-12@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3023-3668

УДК 785+782.9

«ГАМЛЕТ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО: СИМФОНИЧЕСКОЕ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА

*Гусейнова З. М.*¹

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

Статья посвящена истории претворения П. И. Чайковским сюжета трагедии У. Шекспира. Помимо хорошо известной симфонической увертюры-фантазии «Гамлет» 1888 года (f-moll, op. 67) в творчестве композитора представлена и музыка к трагедии (op. 67-bis), созданная по просьбе французского актера Л. Гитри в 1891 году. Впервые идея воплощения сюжета в музыке обозначена в наследии П. И. Чайковского в 1876 году, его предложил брату М. И. Чайковский, но еще раньше в 1872 году композитор в своей музыкально-критической статье, посвященной одноименной опере А. Тома, рассуждает о проблемах, связанных с созданием произведений на данный сюжет. В материалах П. И. Чайковского сохранились также сделанный композитором набросок монолога Гамлета с текстом на английском языке, возможно, для оперы (1885), и наброски и эскизы в записной книжке № 4, предположительно предназначавшиеся для программной симфонии «Гамлет» и частично вошедшие в Пятую симфонию (1887). Итогом многолетних поисков композитора стали программная увертюра-фантазия и музыка к трагедии, в которую автором были включены фрагменты из ранее написанных сочинений, в том числе — из музыки к «Снегурочке» и Элегии для струнного оркестра («Привет благодарности»). В статье делается вывод о значимости сюжета для композитора и его связях с другими опусами автора.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, У. Шекспир, «Гамлет», увертюра-фантазия, музыка к трагедии.

“HAMLET” BY P. I. TCHAIKOVSKY: SYMPHONIC AND STAGE IMPLEMENTATION OF THE W. SHAKESPEARE’S TRAGEDY

*Guseinova Z. M.*¹

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

The article is devoted to the history of the implementation of P. I. Tchaikovsky the tragedy of W. Shakespeare. In addition to the well-known symphonic overture-fantasy “Hamlet” of 1888 (f-moll, op. 67) in the composer’s work incidental music (op. 67-bis) is represented, created at the request of the French actor L. Gitri in 1891. For the first time the idea of embodying the plot in music is indicated in the legacy of P. I. Tchaikovsky in 1876, it was proposed to his brother by M. I. Tchaikovsky, but earlier in 1872 the composer in his musical-critical article dedicated to the opera of the same name by A. Toma, discusses the problems associated with the creation of works on this plot. P. I. Tchaikovsky’s materials also consisted the composer’s sketch of Hamlet’s monologue with text in English, possibly for opera (1885), and sketches in the notebook No. 4, presumably intended for the program symphony “Hamlet” and partially included in the Fifth Symphony (1887). The result of the composer’s searching was a programmatic overture-fantasy and incidental music, in which the author included fragments from previously written compositions – from music to “Snow Maiden” and Elegy for string orchestra (“Hello gratitude”). The article concludes the significance of the plot for the composer and his connections with other opuses of the author.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, W. Shakespeare, “Hamlet”, overture-fantasy, incidental music.

Творческий интерес П. И. Чайковского к наследию У. Шекспира общеизвестен, а созданные композитором сочинения на сюжеты драматурга стали значимым явлением мирового музыкального искусства¹. В список опусов Чайковского входят сочинения, которые отражают многоплановый интерес композитора к творениям Шекспира. В результате мы располагаем своеобразными музыкальными «двойниками», раскрывающими сложность подхода композитора к раскрытию шекспировских творений. Среди них – «Ромео и Джульетта» – не только симфоническая увертюра, но и замысел оперы с его знаменитым дуэтом главных героев, в котором, как известно, звучат темы побочной

¹ Среди научных работ на данную тему выделим [1; 2]. Среди современных исследований отметим [3; 4; 5; 6; 7; 8].

партии симфонической увертюры, а также «Гамлет» – симфоническая увертюра-фантазия f-moll, op. 67 и музыка к трагедии op. 67-bis.

В 1876 году М. И. Чайковский, поклонник творчества Шекспира, переведший на русский язык его сонеты [9], предложил брату несколько сюжетов для программных произведений, в том числе и «Гамлета». Комментарий композитора был лаконичен: «чертовски трудно», и работа над трагедией Шекспира была им отложена почти на десятилетие. В дальнейшем сюжет и образы пьесы в планах композитора присутствовали постоянно: в 1885 году на бюваре, хранящемся ныне в Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П. И. Чайковского (далее – ГДМЧ), на промокательном листе им был сделан набросок начальных тактов монолога Гамлета «To be or not to be» [10], который потом не вошел ни в одно из сочинений композитора². Об этом, в частности, пишет А. Г. Айнбиндер, представляя еще один документ, датированный осенью 1887 года, – записную книжку П. И. Чайковского № 4 с набросками и эскизами, предположительно предназначавшимися для программной симфонии «Гамлет» [11]. Они стали частью тематизма непрограммной Пятой симфонии (1888) композитора, определив, вероятно, в какой-то степени и ее образный строй, но не вошли в увертюру-фантазию «Гамлет». Атрибутировать указанные записи как предварительные материалы именно для симфонического произведения «Гамлет» оказывается возможным потому, что некоторые из них сопровождаются точной авторской ремаркой «Гамлет»³. Дополняет их и запись в Дневнике П. И. Чайковского, сделанная 9 сентября 1887 года: «Неудачная 2-я тема Гамлета» [13].

22 июня 1888 года в письме к Н. Ф. фон Мекк из Фроловского Чайковский сообщал: «Всё это время я хорошо занимался, у меня готовы уже вчерне симфония и увертюра к трагедии “Гамлет”, которую я давно уже собирался написать» [14, с. 539]; что в определенной мере подтверждает образную связанность Пятой симфонии с трагедией Шекспира⁴.

Однако вопрос о воплощении П. И. Чайковским данного сюжета был поставлен Чайковским до начала работы над увертюрой-фантазией. Он касался

² На данном листе документа также были произведены денежные подсчеты и записан адрес А. Я. Александровой-Левенсон (1856–1930), пианистки и педагога, выпускницы Московской консерватории, матери известного советского композитора Анатолия Александрова.

³ Подробнее об этом см. [12].

⁴ На это письмо композитора Н. Ф. фон Мекк в послании от 29 июня 1888 г. ответила: «Увертюра к “Гамлету” очень интересна; мне очень хотелось бы знать, какими звуками Вы изобразите Офелию. Это очень трудный субъект; проживя так долго на свете, я не встретила девушки, о которой можно было бы сказать, что она олицетворяет Офелию» ([14, с. 540]).

вовсе не намерения композитора создать программное симфоническое произведение. В начале 1888 года к П. И. Чайковскому обратился один из его друзей – Люсьен Гитри (1860-1925), выдающийся актер французской труппы, несколько лет выступавший на сцене Михайловского театра⁵. Композитор ценил его очень высоко. Актер просил П. И. Чайковского написать музыку к отдельным номерам трагедии «Гамлет», которые предполагалось исполнить в рамках благотворительного спектакля в марте-апреле 1888 года. Композитор принял предложение, и, хотя постановка сцен из спектакля не осуществилась, идея музыкально-театрального воплощения «Гамлета» стала для Чайковского актуальной. Она оказалась осуществленной очень скоро, но уже после публичного исполнения увертюры-фантазии⁶. Из писем Чайковского, написанных в январе 1891 года, мы узнаем о работе над музыкой к спектаклю: в 1891 году Люсьен Гитри планировал вернуться во Францию и напоследок хотел выступить в России в эффектной роли Гамлета⁷.

Таким образом, хроника работы П. И. Чайковского над темой «Гамлет» выглядит следующим образом:

1876-й – предложение М. И. Чайковского написать программное симфоническое произведение;

1885-й – набросок композитором монолога Гамлета с текстом на английском языке, возможно, для оперы;

осень 1887-го – выполнены наброски и эскизы в записной книжке № 4, предположительно предназначавшиеся для программной симфонии «Гамлет» и частично вошедшие в Пятую симфонию;

1888-й (начало) – замысел музыки к спектаклю;

1888-й (июнь-октябрь) – увертюра-фантазия;

1891-й (январь) – полный текст музыки к спектаклю.

Таким образом, «Гамлет» как сюжет для симфонического и для театраль-

⁵ Т. Л. Щепкина-Куперник писала в связи со спектаклями в Михайловском театре: «Молодежь в этом театре не бывала, тем более, что там ставились большей частью пьесы “с раздеванием”, где зачастую действие происходило в кровати, и красавец Гитри, любимец великих княгинь, появлялся в изящнейшем нижнем белье (даже не в пижаме, потому что они тогда еще не вошли в моду), а артистки поражали кружевными ночными рубашками. Барышень в этот театр возили лишь на редкие представления мольеровских пьес, ставившихся иногда для приличия» ([15, с. 137]). См. также: [16].

⁶ Впервые увертюра-фантазия «Гамлет» прозвучала в Петербурге 12 ноября 1888 г. в симфоническом концерте РМО. Дирижировал П. И. Чайковский.

⁷ Работа над музыкой к спектаклю оказалась для П. И. Чайковского не очень привлекательной, но данное Л. Гитри обещание композитор старался сдерживать. Интересно в этом отношении письмо П. И. Чайковского к М. И. Чайковскому от 6 января 1891 г., где композитор пишет: «...меня удерживает Гитри со своим треклятым “Гамлетом”. Никогда не ожидал, что буду ненавидеть Гитри. <...> Работать еще не начинал». [17, с. 19].

ного произведения развивался в творчестве Чайковского почти параллельно, обретая в итоге обе формы воплощения.

Широко известно высказывание композитора, зафиксированное в письме от 5/17 декабря 1878 года к Н. Ф. фон Мекк: «Что такое программная музыка? Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то с нашей широкой точки зрения всякая музыка есть программная» [18, с. 531]. В том же письме он намечает два типа программности, об одном из них пишет: «музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение. Тут программа необходима...» [18, с. 531].

Программности произведений Чайковского посвящены значимые научные труды, напомним лишь, что многие симфонические сочинения композитора связаны с сюжетами из литературы, более того – произведениями драматургии. Б. В. Асафьев в работе о Чайковском писал: «...сущность программности все-таки пребывает не в звукописании, а в выявлении идеи, исходящей от программы, т. е. заключается в претворении личной лирики⁸ в характеристику извне данных образов или в переводе поэтической идеи в музыкальное состояние звучания» [19, с. 260–261]. Можно предположить, что литературная основа в виде повествования (роман, повесть и проч.) или в виде сценического произведения (трагедия, драма и проч.) по-разному формируют образный строй программных симфонических сочинений, поскольку, предположительно, в театральных пьесах более активен пласт действий и реальных высказываний героев, который так или иначе определяет тип музыкального звучания⁹. К тому же в сочинении, созданном на основе пьесы, композитором не могут быть проигнорированы типы героев, последовательность событий, изначально обусловленная «театральностью» драматургии и, вероятно, яркие театральные постановки, зрителем которых он был.

В случае с «Гамлетом» мы наблюдаем еще на стадии обдумывания постоянное смешение жанров: *опера – симфония – программное симфоническое произведение – музыка к театральному спектаклю*. Какой из них был первичным? Учитывая хронологию событий, можно предположить, что первым был замысел театрального сочинения, и лишь затем – симфонического, что неизбежно сказалось на концепции двух завершенных произведений.

⁸ «Личных лирических настроений или состояний» (прим. Б. В. Асафьева).

⁹ В этом случае возможна дифференциация: «повествовательная программа» – «театральная программа»; к ним может быть добавлена и разновидность программы, основанная на восприятии живописного произведения, как, например, «Остров мертвых» С. В. Рахманинова.

В творческой деятельности П. И. Чайковского «Гамлет» как сюжетная основа возникает не только в его музыкальных опусах. Еще до предложения брата 1876 года в декабре 1872 в газете «Русские ведомости» была опубликована статья П. И. Чайковского, посвященная постановке оперы «Гамлет» французского композитора Амбруаза Тома в Москве 8 декабря 1872 года [20]. При рассмотрении оперы в данной статье П. И. Чайковский высказывает свое отношение не только к опере, но и к сюжету, и к особенностям его воплощения, что важно для понимания творений русского композитора в дальнейшем. Приведу фрагмент данной статьи П. И. Чайковского: «Между германскими композиторами не нашлось до сих пор ни одного, который бы решился приступить к музыкальному воспроизведению этого великого типа не только в оперной форме, но даже в симфонической, более других родов музыки способной выразить ту глубокую идею, на которой Шекспир построил бессмертный тип своего датского принца. Со свойственной немцам тонкостью критического анализа, композиторы германской школы понимали, что для музыки, как бы она ни была могущественна в отношении передачи настроений человеческой души, — *совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета, именно та язвительная ирония, которую проникнуты все его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько пошатнувшегося от сосредоточенной злобы ума*, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего верования в хорошие стороны человеческой души» [21, с. 103. (Выделено мною – З. Г.)]. Интересно, что П. И. Чайковский не упоминает симфоническую поэму Ф. Листа «Гамлет», написанную в 1858 году¹⁰. Однако, несмотря на трудности воплощения, П. И. Чайковский создает два опуса на этот сюжет, из которых второй гораздо менее известен, чем первый. Остановлюсь на нем подробнее.

Музыка к драматическому спектаклю была в истории отечественного искусства, как известно, распространенным, многоликим жанром. Достаточно назвать музыку М. И. Глинки к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский» (1842) с его яркими оркестровыми антрактами, музыку М. А. Балакирева к «Королю Лиру» (1860) и др. К тому же музыка к трагедии «Гамлет» в переводе Н. А. Полевого уже была обозначена в истории русской культуры: в 1837 году А. Е. Варламовым произведение было написано по личной прось-

¹⁰ Ференц Лист, как известно, не входил в число любимых композиторов П. И. Чайковского. В письме к Н. Ф. фон Мекк от 26 ноября / 8 декабря 1881 г. он писал: «...сочинения Листа оставляют меня холодным: в них более поэтических намерений, чем действительной творческой силы, более красок, чем рисунка, одним словом, творения его при самой эффектной внешности грешат пустотой внутреннего содержания. Это совершенная противоположность Шумана, у которого страшная, могучая творческая сила не соответствовала серенькому, бесцветному изложению мыслей» [22, с. 578].

бе выдающегося актера П. С. Мочалова к его бенефису, где артист создал «образ русского Гамлета 1830-х годов» [23, с. 139].

В наследии Чайковского жанр музыки к драме представлен эпизодами к венской сказке А. Н. Островского «Снегурочка» (1873), включающей 19 номеров, и музыкой к «Гамлету». Вместе с тем, перу Чайковского также принадлежат отдельные номера к разным спектаклям: Интродукция и Мазурка к драматической хронике А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» (премьера спектакля состоялась в январе 1867 года, кроме музыки Чайковского исполнялся Полонез из «Жизни за царя» М. И. Глинки); Хор (I действие) и речитативы (I–III действия) оперы Д. Обера «Черное домино» (1868, создавались для бенефисного, к сожалению, не состоявшегося спектакля Дезире Арто); Куплеты графа Альмавивы к комедии П. Бомарше «Севильский цирюльник» (написаны для ученического спектакля Московской консерватории 12 февраля 1872 года); Музыка к монологу Домового для комедии А. Н. Островского «Воевода» (январь 1886 года, написана по просьбе А. Н. Островского для новой постановки с сохранением основной музыки к спектаклю, написанной В. Н. Кáшперовым). Музыка к «Гамлету» – последняя работа Чайковского в этом жанре.

Отзывы о музыке П. И. Чайковского, к которой сам композитор относился скептически, после исполнения трагедии «Гамлет» были разные, не всегда положительные, как, например, в статье Е. М. Петровского в «Русской музыкальной газете» в августе 1895 года [24]. Вместе с тем автор статьи высказывает важную мысль относительно подхода композитора к воплощению сюжета в музыке: «Гениальная трагедия Шекспира слишком незыблема в своем содержании и форме, слишком определена в своих способах выражения, чтобы музыка Чайковского могла отклоняться от обыкновенного типа музыки к драме» [24, стб. 497].

Напомню, что композитор создавал свое творение для французского театра, где пьеса шла соответственно на французском языке: трагедия Шекспира была представлена в переводе и редакции А. Дюма-сына и Франсуа-Поля Мериса (1818–1905), известного писателя, драматурга, издателя, близкого друга В. Гюго, сотрудничавшего с Жорж Санд. Поэтому задача композитора осложнялась тем, что он создавал не «русского Гамлета», а «французского». К тому же перечень музыкальных эпизодов, в том числе отдельных сольных номеров, был составлен Л. Гитри. В Доме-музее Чайковского в Клину хранится парижское издание французского перевода Дюма–Мериса 1889 года с пометами Гитри и композитора.

В результате в музыку к трагедии были включены следующие номера:

1. Увертюра 256 *m.*
2. Мелодрамы: в 1 акте (№ 1, № 3, № 4); в 3 акте (№ 8) всего 218 *m.*,

- протяженность колеблется от 10 т. (№ 3) до 112 т. (№ 4).
3. Фанфары: в 1 акте (№ 2), во 2 акте (№ 5-а, № 6), в 5 акте (№ 15) всего 29 т., протяженность колеблется от 4 т. (№ 5-а) до 8 т. (№ 6).
 4. Антракты: ко 2 акту (№ 5), к 3 акту (№ 7), к 4 акту (№ 9, носит подзаголовок «Элегия»), к 5 акту.
 5. Офелия:
Сцена Офелии (№ 10 «Где тот, кем ты так любима?»).
Вторая сцена Офелии (№ 11-а «С открытым он лежал лицом»).
Окончание второй сцены Офелии (№ 11-б «Нет! Нет! Не говори!»).
 6. Песня Могильщика (№ 13 «Что я был за славный малый!»).
 7. Траурный марш (№ 14).
 8. Финальный марш (№ 15).

При создании музыки к спектаклю Чайковский воспользовался уже имеющимися собственными произведениями:

Увертюра к спектаклю представляет собой, как известно, сокращенный, несколько измененный по музыкальному материалу и переоркестрованный вариант симфонической увертюры-фантазии¹¹.

Антракт ко II действию использует материал второй части Симфонии № 3 *Alla tedesca* («В немецком духе» – крайние части трехчастной формы)¹².

Антракт к III действию – это заново оркестрованный эпизод из музыки П. И. Чайковского к «Снегурочке» (№ 10 *Мелодрама*).

Антракт к IV действию практически повторяет Элегию для струнного оркестра («Привет благодарности») 1884 года, сначала созданную по просьбе Н. Д. Кашкина и А. Н. Островского к 50-летию артистической деятельности актера Ивана Васильевича Самарина (1817–1885) как музыкальный антракт, но уже через год изданную в качестве самостоятельной пьесы, посвященной памяти актера.

Таким образом, основные оркестровые эпизоды музыки к французскому спектаклю (антракты) построены отнюдь не на соответствующем национальном (английском или французском) музыкальном материале, а используют абсолютно русский пласт музыкального наследия Чайковского.

Выделенными в музыке к спектаклю оказались образы отнюдь не Гамле-

¹¹ При переделке увертюры композитор ориентировался на состав оркестра в Михайловском театре. Известно письмо П. И. Чайковского к скрипачу, инспектору музыки Императорских Санкт-Петербургских театров Е. К. Альбрехту от 7 января 1891 г., где он просил прислать ему список музыкантов данного оркестра, что Е. К. Альбрехт и сделал [17, с. 22].

¹² Образно-драматургические совпадения между музыкой к «Гамлету» и Симфонией № 3 отчасти проявляются и в следующих позициях. Антракт к IV акту трагедии «Гамлет» носит подзаголовок «Элегия», третья часть Симфонии № 3 – *Andante elegiaco*. Один из разделов первой части данной симфонии отмечен ремаркой: *Tempo di Marcia funebre*. Траурный марш в музыке к спектаклю «Гамлет» выполняет важную смысловую роль.

та, а Офелии и Могильщика, отмеченные сольными вокальными эпизодами. Особенно важным для композитора был центральный женский персонаж, что вполне соответствовало его творческим принципам.

Таким образом, сюжет «Гамлета», занимавший П. И. Чайковского на протяжении многих лет, оказался реализован в необычном виде, который можно было бы приблизить к понятию «пастиччо», хотя в нем чрезвычайно важны и значимы самостоятельные, специально написанные эпизоды. По сути, «Гамлет» возникал в творческих планах композитора в разных жанровых обличиях, при этом сохранялась исходная позиция: существование драматического произведения, ставшего программной основой не только сюжета, но и определившего тип музыкального высказывания в разных условиях. Финальный вариант претворения трагедии оказался в значительной мере неожиданным: его структура была определена не композитором, а актером, сюжет в его музыкальном воплощении утратил свою английскую принадлежность, став во многом «русским» сюжетом, но на французском языке. Насколько жизнеспособной оказалась эта музыка, сказать трудно: у произведений, созданных в жанре «музыка к драме», век вообще короткий, известными остаются, как правило, лишь отдельные номера этих сочинений. К тому же у музыки к «Гамлету» был печальный конец: Траурный марш-шествие из этого сочинения сопровождал его автора в последний путь осенью 1893 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шекспир и музыка / Ред. коллегия: М. К. Михайлов, Л. Н. Раабен (отв. ред.), Э. Л. Фрид. Л.: Музыка, 1964. 318 с.
2. Соллертинский И. И. Шекспир и мировая музыка // Соллертинский И. И. Исторические этюды. Изд. 2-е. Л: Музгиз, 1963. С. 89–94.
3. Яруллина Г. А. Симфонические прочтения трагедий Шекспира композиторами XIX столетия: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 238 с.
4. Глумов А. Н. «Гамлет» // Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: ГМИ, 1955. С. 309–326.
5. Девятова О. Л. «Русский Гамлет»: от музыки Чайковского к опере Слонимского // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С. 73–87.
6. Гайфуллина Г. А. Увертюра-фантазия «Гамлет» П. И. Чайковского: к вопросу трактовки литературного первоисточника в музыке // Музыка, живопись, театр. Проблемы истории, теории и педагогики. Материалы РНМК 4–5 дек. 2000 г. / Общ. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: УфГИИ, 2000. С. 20–21.
7. Ермолаева Т. Н. Эскизы симфонии «Манфред» и увертюры-фантазии «Гамлет» Чайковского как источник изучения творческого процесса // Чайковский.

- Новые документы и материалы // Петербургский музыкальный архив / Отв. ред. Т. З. Сквирская. СПб.: Композитор, 2003. Вып. 4. С. 155–160.
8. Угрюмова Т. С. Драматургия У. Шекспира в программных симфонических произведениях П. И. Чайковского // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд. Научн. ред. Н. Н. Синьковская. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 101–109.
 9. Шекспир У. Сонеты / пер. с англ. М. И. Чайковского. М.: Тип. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1914. 157 с.
 10. ГДМЧ (Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского). 7. в6 № 4.
 11. ГДМЧ. 7. а2 № 4.
 12. Айнбиндер А. Г. Великобритания в жизни и творчестве Чайковского (по материалам личного архива композитора) // Текст. Книга. Книгоиздание: научно-практический журнал / Томский гос. ун-т. Томск: Изд-во Томск. гос. ун-та, 2014. № 2 (6). С. 92–113.
 13. Чайковский П. И. Дневники, 1873–1891. [Репринт. воспроизведение]. СПб.: ЭГО: Северный олень, 1993. 294 с.
 14. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3-х т. Т. 3. 1882–1890. М.-Л.: Academia, 1936. 683 с.
 15. Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни. М.: Захаров, 2005. 528 с.
 16. Белонович Г. И. П. И. Чайковский и французский драматический театр // Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского. Сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Белонович, М. Ш. Бонфельд. Научн. ред. Н. Н. Синьковская. Ижевск: Удмуртия, 1985. С. 16–26.
 17. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка / Общ. ред. Б. В. Асафьева. Т. 16-А: Письма 1891 г. / Подгот. Е. В. Котомин и др. М.: Музыка, 1978. 376 с.
 18. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3-х томах. Т. 1. 1876–1878. М.-Л.: Academia, 1934. 643 с.
 19. Асафьев Б. В. Инструментальное творчество Чайковского (раздел «Симфонические поэмы Чайковского») // Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное / Подг. А. Н. Крюков. Л.: Музыка, 1972. 376 с.
 20. Русские ведомости. 1872. № 274.
 21. Чайковский П. И. Итальянская опера. «Гамлет», опера Амбруаза Тома // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / Вступ. ст. и пояснения В. В. Яковлева. М.: Музгиз, 1953. С. 103–106.
 22. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3-х томах. Т. 2. 1879–1881. М.-Л.: Academia, 1935. 676 с.
 23. Алперс Б. В. Актерское искусство в России. М.-Л.: Искусство, 1945. Т. 1. 550 с.
 24. Е. П-ский [Петровский Е. М.]. «Гамлет» Чайковского. Hamlet de W. Scheakespeare.

Ouverture, Mélodrames, Fanfares, Marches et Entrées pour orchestre par P. Tschaikowsky, op. 67 b. Jurgenson. Moscow, 1895 (Фотографическая заметка) // Русская музыкальная газета. 1895. Август (№ 8). Стб. 495–502.

REFERENCES

1. Shekspir i muzy`ka / Red. kollegiya: M. K. Mixajlov, L. N. Raaben (otv. red.), E` . L. Frid. L.: Muzy`ka, 1964. 318 s.
2. *Sollertinskij I. I.* Shekspir i mirovaya muzy`ka // Sollertinskij I. I. Istoricheskie e`tyudy` . Izd. 2-e. L: Muzgiz, 1963. S. 89–94.
3. *Yarullina G. A.* Simfonicheskie prochteniya tragedij Shekspira kompozitorami XIX stoletiya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Magnitogorsk, 2009. 238 s.
4. *Glumov A. N.* «Gamlet» // Glumov A. N. Muzy`ka v russkom dramaticheskom teatre. Istoricheskie ocherki. M.: GMI, 1955. S. 309–326.
5. *Devyatova O. L.* «Russkij Gamlet»: ot muzy`ki Chajkovskogo k opere Slonimskogo // Muzy`kal`ny`j teatr XIX–XX vekov: voprosy` e`volyucii. Rostov-na-Donu: Gefest, 1999. S. 73–87.
6. *Gajfullina G. A.* Uvertyura-fantaziya «Gamlet» P. I. Chajkovskogo: k voprosu traktovki literaturnogo pervoistochnika v muzy`ke // Muzy`ka, zhivopis`, teatr. Problemy` istorii, teorii i pedagogiki. Materialy` RNMK 4–5 dek. 2000 g. / Obshh. red. L. N. Shajmuxametova. Ufa: UfGII, 2000. S. 20–21.
7. *Ermolaeva T. N.* E`skizy` simfonii «Manfred» i uvertyury`-fantazii «Gamlet» Chajkovskogo kak istochnik izucheniya tvorcheskogo processa // Chajkovskij. Novy`e dokumenty` i materialy` // Peterburgskij muzy`kal`ny`j arxiv / Otv. red. T. Z. Skvirskaya. SPb.: Kompozitor, 2003. Vy`p. 4. S. 155–160.
8. *Ugryumova T. S.* Dramaturgiya U. Shekspira v programmny`x simfonicheskix proizvedeniyax P. I. Chajkovskogo // Teatr v zhizni i tvorchestve P. I. Chajkovskogo. Sost. B. Ya. Anshakov, G. I. Belonovich, M. Sh. Bonfel`d. Nauchn. red. N. N. Sin`kovskaya. Izhevsk: Udmurtiya, 1985. S. 101–109.
9. *Shekspir U.* Sonety` / per. s angl. M. I. Chajkovskogo. M.: Tip. t-va I. N. Kushnerev i K°, 1914. 157 s.
10. GDMCh (Gosudarstvenny`j memorial`ny`j muzy`kal`ny`j muzej-zapovednik P. I. Chajkovskogo). 7. v6 № 4.
11. GDMCh. 7. a2 № 4.
12. *Ajnbinder A. G.* Velikobritaniya v zhizni i tvorchestve Chajkovskogo (po materialam lichnogo arhiva kompozitora) // Tekst. Kniga. Knigoizdanie: nauchno-prakticheskij zhurnal / Tomskij gos. un-t. Tomsk: Izd-vo Tomsk. gos. un-ta, 2014. № 2 (6). S. 92–113.
13. *Chajkovskij P. I.* Dnevnik, 1873–1891. [Reprint. vosproizvedenie]. SPb.: E`GO: Severny`j olen`, 1993. 294 s.
14. *Chajkovskij P. I.* Perepiska s N. F. fon Mekk: v 3-x t. T. 3. 1882–1890. M.-L.: Academia,

1936. 683 s.

15. *Schepkina-Kupernik T. L. Dni moej zhizni*. M.: Zaxarov, 2005. 528 s.
16. *Belonovich G. I. P. I. Chajkovskij i francuzskij dramatičeskij teatr // Teatr v zhizni i tvorčestve P. I. Chajkovskogo*. Sost. B. Ya. Anshakov, G. I. Belonovich, M. Sh. Bonfel`d. Nauchn. red. N. N. Sin`kovskaya. Izhevsk: Udmurtiya, 1985. S. 16–26.
17. *Chajkovskij P. I. Polnoe sobranie sočinenij: literaturny`e proizvedeniya i perepiska / Obshh. red. B. V. Asaf`eva*. T. 16-A: Pis`ma 1891 g. / Podgot. E. V. Kotomin i dr. M.: Muzy`ka, 1978. 376 s.
18. *Chajkovskij P. I. Perepiska s N. F. fon Mekk: v 3-x tomah*. T. 1. 1876–1878. M.-L.: Academia, 1934. 643 s.
19. *Asaf`ev B. V. Instrumental`noe tvorčestvo Chajkovskogo (razdel «Simfoničeskie poe`my` Chajkovskogo») // Asaf`ev B. V. O muzy`ke Chajkovskogo*. Izbrannoe / Podg. A. N. Kryukov. L.: Muzy`ka, 1972. 376 s.
20. *Russkie vedomosti*. 1872. № 274.
21. *Chajkovskij P. I. Ital`janskaya opera. «Gamlet», opera Ambruaza Toma // Chajkovskij P. I. Muzy`kal`no-kritičeskie stat`i / Vstup. st. i poyasneniya V. V. Yakovleva*. M.: Muzgiz, 1953. S. 103–106.
22. *Chajkovskij P. I. Perepiska s N. F. fon Mekk: v 3-x tomah*. T. 2. 1879–1881. M.-L.: Academia, 1935. 676 s.
23. *Alpers B. V. Akterskoe iskusstvo v Rossii*. M.-L.: Iskusstvo, 1945. T. 1. 550 s.
24. *E. P-skij [Petrovskij E. M.]. «Gamlet» Chajkovskogo. Hamlet de W. Scheakespeare. Ouverture, Mélodrames, Fanfares, Marches et Entráctes pour orchestre par P. Tschaikowsky, op. 67 b. Jurgenson. Moscow, 1895. (Notograficheskaya zametka) // Russkaya muzy`kal`naya gazeta*. 1895. Avgust (№ 8). Stb. 495–502.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гусейнова З. М. — д-р искусствоведения, проф.; zivar-g@mail.ru
SPIN-код: 4412-1430
ORCID: 0000-0001-8940-6485

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Guseinova Z. M. — Dr. Habil. (Arts), Prof.; zivar-g@mail.ru
SPIN-код: 4412-1430
ORCID: 0000-0001-8940-6485

УДК 782.8

ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ ДАЛЬНОГО ВОСТОКА 1900–1905 ГОДОВ (ПО МАТЕРИАЛАМ ПЕРИОДИКИ)

*Крыловская И. И.*¹

¹ Дальневосточный федеральный университет, остров Русский, п. Аякс, д. 10, Владивосток, 690922, Россия.

Статья посвящена изучению исторических, исполнительских и музыкальных аспектов функционирования театра оперетты на Дальнем Востоке в 1900–1905 годах. Автором привлекаются материалы периодических изданий, большинство из которых впервые вводится в научный обиход. С их помощью освещается местная специфика постановок и важные для истории дальневосточной оперетты факты: открытие сезонов чисто опереточной антрепризы, организация сезонов оперетты в Маньчжурии. Устанавливаются артистические составы, проводится обзор наиболее интересных рецензий и свидетельств газетной хроники. Свидетельства периодики позволяют убедиться, что за пределами российских границ отечественный опереточный театр сохраняет все свои особенности. После кризиса театра оперетты в европейской России, на Дальнем Востоке в начале XX столетия он переживает новый расцвет и сохраняет все выработанные традиции.

Ключевые слова: оперетта, музыкальный театр, оперетта в провинции, художественная критика, музыкальный театр Дальнего Востока.

THEATER OF OPERETTA OF THE FAR EAST 1900–1905 (ON THE MATERIALS OF THE PERIODIC)

*Krylovskaya I. I.*¹

¹ Far Eastern Federal University, Russky Island, 10, Ajax village, Vladivostok, 690922, Russian Federation.

The article is devoted to the study of the historical, performing and musical aspects of the functioning of the operetta theater in the Far East in 1900–1905. The author uses materials from periodicals, most of which are first introduced into scientific use. With their help, the local specifics of the performances and facts that are important for the history of the Far Eastern operetta are illuminated: the opening of the seasons of a purely operetta enterprise, the premiere of a new national operetta, and artistic compositions are established. As a result of the study, a direct perception by the Far Eastern operetta theater

of the developed performing traditions of M. Lentovsky's theater, which have become stylistic features of Russian operetta, is established. This concerns the traditions of the performance of plug-in numbers, the gradual strengthening of the entertainment element. Periodicals' testimonies make it possible to make sure that the Russian operetta theater retains all its peculiarities outside the Russian borders. After the crisis of the operetta theater in European Russia, in the Far East at the beginning of the twentieth century, it is experiencing a new heyday and retains all the developed traditions.

Keywords: operetta, musical theater, operetta in the province, musical theater of the Far East.

Начало XX столетия для музыкального театра Дальнего Востока стало периодом утверждения его основных действующих сил. Первой по времени появления в музыкально-театральной жизни имперской окраины с начала 1900 года и по степени популярности у дальневосточной публики была оперетта. На Дальний Восток она была «завезена» с уже сформировавшимися исполнительскими традициями, которыми наделила её отечественная театральная практика столиц и провинций¹. До 1905 года на дальневосточной территории определился круг антрепренеров и артистический контингент, работавших в этом жанре, сформировались эстетические предпочтения зрительской аудитории, импульс получила местная художественная публицистика.

В дальневосточных российских архивах практически отсутствуют документы, освещающие дореволюционную музыкально-театральную жизнь имперской окраины. В таких условиях бесценным источником информации стала дореволюционная региональная периодика и столичный журнал «Театр и искусство». С их помощью в настоящей работе мы уделили внимание историческим, исполнительским и музыкальным аспектам функционирования оперетты на Дальнем Востоке в 1900–1905 годах. При этом большинство материалов впервые вводятся в научный обиход. Дореволюционная художественная публицистика сама по себе представляет большой искусствоведческий и литературоведческий интерес. Ее изучение позволяет расширить представление об отечественном дореволюционном провинциальном музыкальном театре и одновременно дает представление об особенностях искусства оперетты на российском Дальнем Востоке и в Маньчжурии в начале XX века.

¹ Позднее заселение Дальнего Востока и развитие его городской культуры объективно не позволило участвовать в общероссийском процессе развития опереточного театра. Саму оперетту в регионе стали исполнять только с середины 1890-х годов. В настоящее время автором подготовлено исследование об основных тенденциях развития театра оперетты на Дальнем Востоке в интересующий период.

Сразу заметим, что дальневосточная дореволюционная публицистика в отношении оперетты далеко не всегда отличалась благодушным характером (как зачастую отмечалось на периферии), а ее авторы обнаруживали подчас необычайную образованность и осведомлённость в вопросах музыкально-театральной практики. Приводимые в периодике свидетельства и суждения дают исчерпывающее представление о местном «колорите» постановок и музыкально-театральной жизни региона в целом.

В начале 1900 года во Владивостоке в здании Нового театра² (театр «Тихий океан») предпринимателя А. Иванова завершался сезон смешанной труппы (опереточно-драматической) дирекции И. Яворского и К. Мирославского. Именно с ее спектаклями оперетты связано появление в ведущем городском издании (газете «Дальний Восток») первых полноценных рецензий³, посвящённых какому-либо одному аспекту постановки. Наше внимание привлекли две публикации, подписанные псевдонимом «Ди-ма» («Дигамма»).

Рецензент, оценивая качество музыки в спектакле «Мадам Сан-Жен», которая должна была составлять главный интерес в оперетте, начал с «трактовки» фамилии композитора, значившейся в афише как «Негуно». Она была найдена очень удачной, но по-русски, как полагал критик, её следовало бы писать как «не-Гунó» [1, с. 2] [ударение поставлено нами — И. К.] (рис. 1).

Подобное «прочтение» стало, по сути, краткой и исчерпывающей оценкой музыкального материала оперетты. Вся последующая часть рецензии была посвящена описанию случая с композитором Россини, которому некий итальянский принц, решивший стать композитором, принёс для оценки свою «оперу».

На недоумённые вопросы «автора» о том, зачем маэстро, перелистывая страницы клавира, снимает феску и кланяется, Россини пояснил, что таким



Рис. 1. Анонс из газеты «Дальний Восток». 1900 г. № 6 (9 января). С. 1

² Открытый в 1898 году, он стал первым каменным театральным специализированным зданием во Владивостоке.

³ До 1900 года в дальневосточной периодике публикуются, в основном, хроникальные заметки информационного и иногда оценочного характера.



Рис. 2. Анонс из газеты
«Дальний Восток». 1900 г.
Прибавление к № 6 (11 января). С. 1

образом он «приветствовал при встрече своих старых, хороших знакомых» [там же]. По поводу бесцеремонного заимствования музыки критик заметил, что перед партитурой оперетты «Мадам Сан-Жен» могли бы раскланяться многие композиторы, но чаще всего это пришлось бы делать Руже де Лилю известному автору «Марсельезы».

В другой рецензии по поводу бенефиса баритона С. А. Добротини 11 января 1900 года господин «Ди-ма» был не менее саркастичен и беспощаден в оценках и сравнениях. Ставили оперетту Ф. фон Зуппе «Гасконец или Чёртово гнездо» (рис. 2).

Успех по сбору был полный. Сам же артист, исполнявший главную роль гасконского рыцаря Рустильяка, невероятно

громко пел («кричал “благим матом”»), как заметил рецензент, поскольку пел в теноровой тесситуре⁴. Относительно игры бенефицианта отмечалось необычайное оживление и возбуждение: «...особенно же натурален и естественен он был там, где, по ходу пьесы, рыцарю Рустильяку полагалось быть пьяным...» [2, с. 3].

Кроме общих наблюдений над пением и игрой бенефицианта в рецензии затрагивались существенные исполнительские и постановочные проблемы зимнего сезона. Начав с качества музыки оперетты «Гасконец или Чёртово гнездо», и найдя ее более полной, самостоятельной и оригинальной, чем в предыдущей «Сан-Жен», автор напомнил читателям, что Ф. фон Зуппе создал ее почти 20 лет назад, и что оперетту уже ставили во Владивостоке. Однако как в прошлой, так и в нынешней постановке рецензент не заметил большой разницы.

Для убедительности «Ди-ма» прибегнул к образной ассоциации. Свои ощущения он сравнил с обедами в дешевой кухмистерской⁵, в которой разнообразные, на первый взгляд, блюда подавались с одним и тем же «всеобщим соусом» («соусом-женераль»), который приготавливали путем слива-

⁴ В провинциальных антрепризах баритоны нередко исполняли теноровые партии, что было общероссийской тенденцией.

⁵ Кухмистерская – устаревшее название небольшого ресторана или столовой.

ния в одну кастрюлю остатков обеда со всех тарелок, с добавлением лишь небольшого количества воды, муки и масла. Рецензент писал, что ощущение похожего «соуса», возникало при прослушивании 5–6-ти оперетт подряд. В итоге: «...ни зародившейся мысли, ни новаго, возникшаго чувства, ни даже запавшего в душу музыкальнаго мотива – ничего, кроме какого-то общаго “музыкальнаго гвалта”»⁶ [2, с. 3].

К опереточному музыкальному «соусу-женераль» рецензент добавлял декоративный и обстановочный «соусы», подчеркивающие убожество местной сцены: одинаковые пейзажи наблюдались в любой стране, хоры стоявших истуканами солдат разных времён и народов были одеты в одинаковые мундиры, а чрезмерно покрашенные хористки все так же настойчиво «лезли» на авансцену, не зная, куда девать свои руки и ноги, когда перед ними не ставили строго определенных задач. Итог всему увиденному и услышанному рецензент подвел предельно кратко и категорично: «То-о-шнит!..» [там же].

Весной 1901 года А. Иванов организует во Владивостоке первую в истории дальневосточного музыкального театра *чисто опереточную антрепризу*, проработавшую здесь два сезона. В ряде выпусков газеты «Дальний Восток» появились обзоры музыкальной хроники, где поочередно представили всех участников труппы, сопроводив небольшими комментариями их творческие заслуги в мире оперетты и голосовые возможности. Ведущие артисты: примадонна С. О. Троцкая (лирическое сопрано) – известная в опереточном мире, прибыла из Санкт-Петербурга, обладала приятным и звучным голосом в сочетании с реалистичной и художественно-правдивой игрой, очаровывающей публику; М. Н. Дмитриев (баритон и режиссер труппы) – считался одним из лучших комиков и принадлежал «к плеяде тех столпов русской оперетки, которых всё менее и менее остаётся в настоящее время на сцене» [3, с. 3]; В. Е. Владимиров (баритон) – артист опытный, обладавший небольшим, но приятным, мягким голосом; вторая примадонна труппы – А. А. Дубровская-Добротини (лирическое сопрано), обладательница сильного и приятно-тембра голоса, не лишённого колоратуры, с мягкими «чарующими» нотами в среднем регистре; премьер А. Б. Вилинский (тенор) – артист и дирижер Санкт-Петербургского театра В. А. Линской-Неметти, обладатель приятной внешности, «что в последнее время является для тенора необходимым атрибутом», но помимо этого – свежим и звучным голосом, «слишком даже достаточным для опереточных партий» [4, с. 2]. Александрова⁷ (меццо-сопрано), приглашенная на амплу комических старух, была отмечена как вполне прилично проявившая себя в первых постановках. С. А. Добротини (баритон),

⁶ Здесь и далее сохраняется орфография оригиналов.

⁷ Инициалы удалось установить не у всех артистов.

уже известный публике артист, был назван добросовестным и неутомимым тружеником и ценным приобретением для любой труппы [5, с. 1].

В качестве вторых артистов были заявлены: М. О. Манина (альт), Ф. Гончаров (баритон), Калиновский, Вольский; артисты на роли компримарио — Н. Д. Дмитриева, Великанова (сопрано), Козлова, Ланская, Любовь. Все были отмечены как труженики и «полезные» для антрепризы артисты [6, с. 3].

В целом в труппе образовался очень хороший ансамбль, который отмечался хроникой на протяжении всего периода работы оперетты. Изменилось качество звучания хора: появилась музыкальность и уверенность в ведении партий. Благодаря усилиям дирижера В. А. Мальцева исполнение оркестровых партий признавалось «вполне образцовым» [7, с. 9].

Другое крупное периодическое издание — газета «Владивосток», антагонистически настроенное к антрепренеру А. Иванову, не упустило случая очернить его новое начинание и в оскорбительных выражениях дало характеристику приглашённым артистам опереточной труппы. Так примадонне Троцкой, как считал хроникер, впору было иметь внуков, а про ее звездность в каскадном амплуа следовало говорить в прошедшем времени, т. к. сценические деятели «женска пола» «имеют склонность к анахронизмам и нередко ссылаются на портреты, которые с них снимали на заре туманной юности») [8, с. 2]. Лирическую певицу Добротини, которой по версии газеты был предложен «блестящий ангажемент... в Чухломе», А. Иванову удалось заполучить по счастливой случайности, поскольку она была женой известного в городе певца Добротини, который, в свою очередь, снова снизошел к скромной владивостокской сцене.

Недопустимо уничижительные высказывания газета позволила по отношению к талантливому певцу, композитору и дирижеру А. Б. Вилинскому, одному из ярких величин музыкального театра России того времени. Уже сам факт его приезда во Владивосток был большим событием в музыкальной жизни всего Дальнего Востока⁸. Хроникер «Владивостока» писал, что тенора Вилинского удалось завербовать только по случаю закрытия порто-франко⁹.

⁸ Вилинский Александр Борисович (1869 - ?) — был в числе российских авторов, предпринявших попытки создания первых отечественных оперетт. Им написаны оперетты «Суд богов» и «Заза». Последняя была поставлена во Владивостоке самим автором в 1901 г. В истории музыки вокалист с дарованиями как у А.Б.Вилинского встречался крайне редко. В XIX в. таким музыкантом была только певица П.Виардо. Известны сочинённые ею оперетты (либретто И.Тургенева) и романсы.

⁹ Режим порто-франко на Дальнем Востоке России в начале XX в. отменялся дважды. Хроникер имел в виду закон от 10 июня 1900 г. для Владивостока и Николаевска-на-Амуре. Иронизируя о приглашении артиста А.Вилинского, он намекает на появившуюся возможность более свободного приезда на Дальний Восток по Транссибу из-за ограничения въезда морским путём.

Некогда солидный журнал «Арстк», якобы, предрек ему «большую будущность» опереточного петуха». Повезло и с хормейстером Гершковичем, которого по слабости здоровья не призвали в армию. С таким же остракизмом газета отметила почин великодушного и просвещённого «мецената Иванова» по увеличению жалования музыкантам и хористам [там же].

Однако на фоне общего положительного восприятия работы антрепризы владивостокцами подобные выпады указанной газеты следует воспринимать как проявление антагонизма к конкурирующему изданию газете «Дальний Восток» и неприязни лично к антрепренеру А. Иванову, что наблюдалось на протяжении всей его деятельности во Владивостоке.

В конце лета 1901 г. у оперетты появился серьёзный конкурент: предприниматель Н. Боровский открыл во Владивостоке цирк (позднее в Хабаровске и Харбине), переманивший часть публики. Антрепренеру и директору тетра А. Иванову пришлось принимать меры для исправления ситуации и укреплению труппы. Он пригласил новых исполнителей вторых ролей и выписал репертуарный хор из 14 человек.

В августе 1901 года А. Иванов подписал контракт с успешной каскадной артисткой Санкт-Петербургского театра В. А. Линской-Неметти А. А. Смолиной. По свидетельству хроники она согласилась ехать за солидное жалование, которое не получала еще ни одна дальневосточная артистка. На роль простака ангажировали известного артиста Н. Е. Кубанского [9, с. 2].

Появление новой примадонны вызвало некоторый раскол в сообществе местных меломанов. Как писал хроникер, в городе было артистическое общество во главе с «*pater familias*», планы которого могли быть нарушены в связи с приездом новой артистки, и предполагалось возникновение своеобразных «войн» поклонников Троцкой и Смолиной [10, с. 2–3]. Опасения не подтвердились, и работе антрепризы был придан новый импульс. В театре были аншлаги, спектакли производили приятное впечатление, чему также способствовали заказанные антрепренером новые красочные декорации, богатое оформление и костюмы.

В сентябре 1901 года в газете «Дальний Восток» появилась новая рубрика «Театр и зрелища» с обзором спектаклей оперетты, которую вел новый автор Виктор Лидин. Его публикации отличались сдержанной эмоциональностью и профессиональным подходом к обзору постановок. Первым из дальневосточных критиков он начал оценивать художественную трактовку сценических образов. Перу В. Лидина принадлежали отзывы о дебютах приглашенных петербургских артистов, чье мастерское участие в спектаклях сразу поднимало их общий тон.

Для первого выхода А. А. Смолиной была поставлена «Гейша» С. Джонса. Корреспондент отметил «замечательно красивую» и очаровательную сце-

ническую внешность дебютантки, выразительную мимику и исполненную французского «шика», изящества и грации игру, которые так ценились и так редко встречались у опереточных див. О голосе дебютантки было написано, что он симпатичный, но слабый и небольшой, «которым артистка владеет и распоряжается в совершенстве, обнаруживая при этом удивительную фразировку» [11, с. 3]. Комик Н. Е. Кубанский дебютировал в «Корневильских колоколах» Р. Планкета в роли маркиза, где «щегольнул» хорошо поставленным молодым и красивым баритоном [12, с. 3].

Публикации В. Лидина в большей степени носили характер обзоров, где внимание уделялось в основном исполнительским характеристикам. Несмотря на частые премьерные постановки, журналист достаточно редко давал оценку достоинствам новых оперетт. К таким редкостям можно отнести небольшие замечания по поводу двух постановок в зимнем сезоне 1901 года — «Модели» («Натурщица», в переводе К. С. Ленни) Ф. фон Зуппе и «Куколки» Э. Одрана. В отношении первой была дана краткая ремарка: «Это — очень мелодичная вещь с довольно... бессмысленным, по обыкновению, либретто. Бессмыслица эта искупается, однако, щедро разсыпанными по всей пьесе забавными положениями, которые смешат зрителя, не давая ему скучать» [13, с. 4].

По поводу практически современной оперетты Э. Одрана «Куколка» (1896 г.) отмечалось, что 1-й акт носит похоронный характер, но компенсируется комическими положениями во 2-м и 3-м, а в целом пьеса «не лишена мелодичности и, как громадное большинство современных опереток, щеголяет не только полным отсутствием какой бы то ни было “сатиры и морали”, но даже и смысла в либретто» [14, с. 2–3].

Осенью 1901 г. цирк во Владивостоке вновь составляет очень серьезную конкуренцию оперетте. В борьбе за публику антрепренеру А. Иванову пришлось искать еще более неординарные решения. К числу таковых можно отнести режиссерскую «находку» «конкурсного» исполнения оперетты.

В конце ноября 1901 года в театре А. Иванова для трех примадонн и трех премьеров была поставлена «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Перед публикой предстали три Елены и, соответственно, три Париса. Журналист В. Лидин, назвав оперетту «незаконнорожденной дочерью искусства», указал на одно из критических требований, которое может быть к ней предъявлено как к произведению сценическому, а именно: целостность воспроизведения. Ни о каком законченном и целостном образе, соответственно, не могло быть и речи, когда в один вечер три артистки выступали в одной и той же роли, но в разных актах. Само распределение примадонн по действиям не говорило в пользу режиссерской сообразительности: оно было совершенно невыгодным с точки зрения равномерной занятости артисток в каждом из них и качества исполнения. То же самое было отмечено и в отношении премьеров.

Вдобавок возникала ситуация с поручением партии иному голосу, чем написано в партитуре: артист Н. Кубанский, будучи баритоном, вынужден был, как писал В. Лидин, в силу печальной необходимости, нередко петь в спектаклях тенором [15, с. 3].

Сезон оперетты завершился в конце февраля 1902 года. На прощальном спектакле артисты труппы благодарили А. Иванова как честного директора-антрепренера, что было, по словам режиссёра М. Н. Дмитриева, редкостью особенно для Дальнего Востока [16, с. 3]. А. Иванов, сделавший большие вложения в постановки, сумел при этом выполнить все финансовые обязательства и по отношению к артистам. Когда труппа разъехалась, в мартовском выпуске газеты «Дальний Восток» появилась заметка хроники, обнародовавшая нелицеприятный факт поступка артистов, которые самым неприглядным образом отплатили директору, которого так недавно благодарили.

Необходимо заметить, что городская община Владивостока отличалась большой отзывчивостью на различные социальные нужды — местные и общероссийские и всегда принимала участие в благотворительных акциях со сбором средств. Сам директор театра А. Иванов неоднократно организовывал благотворительные спектакли, даже сверх обязательных¹⁰.

В конце января 1902 года в городе Шемахе Бакинской губернии случилось сильнейшее землетрясение, практически полностью разрушившее город и унесшее несколько тысяч жизней его жителей. Событие потрясло всю страну. Начался сбор средств для пострадавших. Антрепренер А. Иванов решил подключиться к этой акции и стал готовить благотворительный спектакль оперетты. Однако часть артистов отказалась выступить бесплатно, потребовав за свой выход не менее 300 рублей. Хроникер с возмущением писал, что даже из малого жалования, едва хватающего на прокорм семьи, русские люди умеют выделить рубль и послать туда, где нужна помощь, и где русских же людей постигло горе. Но опереточные лицедеи, «получающие тысячное жалованье за свои куплеты, не могли лишней раз на сцену выйти, чтобы голодающему кусок хлеба подать. Много денег взяла оперетка от нас, много денег стоит она г. Иванову, и неужели же понадобилось ещё и у шемахинцев отнять триста рублей?» [17, с. 2].

Дальневосточный антрепренер К. Мирославский был первым предпринимателем, организовавшим музыкально-театральные сезоны на территории Маньчжурии в Порт-Артуре еще в 1898 году. В 1901 году постановкой оперетты С. Джонса «Сан-Той» там был открыт музыкально-театральный осенне-зимний сезон 1901/1902 годов. Судя по публикациям журнала «Театр и ис-

¹⁰ Каждый театральный антрепренер на Дальнем Востоке был обязан организовать не менее двух благотворительных спектаклей для нужд города.

кусство», его организатором на китайской территории также был антрепренер К. Мирославский, сумевший начать дело с довольно скромным (около 7 тысяч рублей) бюджетом¹¹. Фамилии некоторых артистов его труппы (Маслов, Гетманов, Гурский, В. М. Иванова, К. А. Пронская, Лавровская, Ж. Равич, О. И. Солнцева, М. Ф. Григорова, С. А. Задольский, Г. Д. Коринский, Гончаров) удалось установить по данным периодики и статье В. П. Матвейчука [19]. Режиссером труппы был известный на Дальнем Востоке артист А. Н. Соломин¹².

В летнем сезоне упомянутая труппа К. Мирославского гастролировала в Благовещенске и Хабаровске. В Хабаровске начали с постановки «Цыганского барона» И. Штрауса, и сразу же разочаровали публику слишком громкой игрой плохого оркестра и пропуском ряда номеров пения. Хроникер отметил, что оперетта прошла вяло из-за отсутствия хороших голосов у солистов и безголосого «несрепетованного хора», который был еще и одет неподобающе: «цыгане были в малороссийских костюмах, а цыганки в модных платьях» [20, с. 9–10]. Сносными голосами и умением, по мнению хроникера, обладали только исполнители заглавных партий — Иванова и Гурский.

В апреле 1903 года А. Иванов расширил свое театральное дело и сформировал в Москве для летнего сезона во Владивостоке и Харбине две — драматическую и опереточную — труппы, которые должны были работать в этих городах, сменяя друг друга. О том, насколько серьезно антрепренер подошел к подбору опереточной труппы, писали в хронике газеты «Дальний Восток» (со ссылкой на «Московский листок»). В последние дни мая 1903 года с каждым поездом-экспрессом, отправлявшимся из Москвы в Харбин, выезжали артисты московских и петербургских театров, приглашенные А. Ивановым. В их числе был любимец московской публики А. З. Бураковский. Из газетных публикаций следовало, что его ангажировали на 3 месяца и проездом в Харбин и обратно за счет дирекции с жалованием в одну тысячу рублей в месяц [21, с. 2]. Для сезона оперетты во Владивостоке (осенне-зимний 1903/1904 годов.) А. Иванов пригласил «крупные силы» в лице артистов: Муратовой (каскадная), Легар (лирическая) и известного в городе комика-буфф М. Дмитриева [22, с. 2]. Журнал «Театр и искусство» в сентябрьском номере 1903 года также разместил информацию о приглашённых артистах. В женском составе были Н. Г. Тераччиано¹³ (или Террачиано) и Стефани (лирические), ещё одна каскадная артистка (кроме упомянутой выше Муратовой) Фролова и 2-я каскадная Домашева. Мужской состав представляли: Зайцев

¹¹ Приводится по: [18, с. 74].

¹² Полагаем, что В. П. Матвейчук в упомянутом докладе сообщал именно о труппе К. Мирославского, у которого в то время работал режиссёр А. Н. Соломин.

¹³ Указаны только подтвержденные источниками инициалы артистов.

(1-й тенор), Стрельников (тенор-простак), Гончаров и Шастан (вторые комики), Гетманов (1-й баритон), Радов (2-й баритон), Коринский (2-й простак). В качестве дирижёров были приглашены Валентети и А. С. Апрельский (был известен владивостокской публике по работе с оперной антрепризой). Кроме того, в состав труппы был включен многочисленный (для оперетты) хор из 30 человек и, впервые, балет с балетмейстером В. В. Епифановым и прима-балериной Рубцовой¹⁴.

По газетным анонсам удалось установить имена еще нескольких артистов и участников труппы: артисток Пронской, Даниловой, Николаевской, Юнацкой, Виноградовой, Поляк, Славской, Ковалик; артистов Дольского, Юнацкого, Андреева, Сурова, Поляка, режиссера В. А. Перовского, а также суфлера Л. П. Розанова [23, с. 1; 24, с. 1].

Во время русско-японской войны 1904–1905 годов на территории Маньчжурии в Харбине и Порт-Артуре оказались сконцентрированными практически все дальневосточные музыкальные труппы¹⁵. С 1904 года в Харбине достаточно успешно и широко вел театральное дело антрепренер И. М. Арнольд. На зимний сезон он начал формировать опереточно-драматическую труппу на целый год. В начале сентября 1904 года из Москвы в Харбин выехала опереточная труппа И. Арнольдова в следующем составе: артистки М. Ф. Звездич, А. Г. Борская, М. М. Балашева, В. М. Алмазова, А. И. Буйнова, Боярская; артисты Г. А. Лутковский, А. П. Салтыков (Салько), И. П. Гончаров, П. Н. Буйнов. Режиссером был приглашен И. Д. Болдырев. В целом труппа включала 70 человек (24 из них — артисты оперетты). В источниках упомянут хор в количестве 24 человек и оркестр из 16 человек. В начале 1905 года в оперетте появился новый тенор Серебряков, дебютировавший в «Цыганском бароне», и новые артистки Руджиери и Петрова-Кубанская.

С мая 1905 года в харбинском городском саду «Аркадия» начала работать опереточная труппа, организованная Боярской. В журнале «Театр и искусство» № 25 за 1905 год опубликован ее состав: Стефани-Варгина, Славина, Стефани, Любимова, Алексеева, Зайцев, Бородин, Блажев, Маслов, Коринский, Николаев-Мамин, администратор Г. И. Шварц. Примадонна труппы Стефани-Варгина пользовалась успехом. В целом труппа нравилась публике, и оперетта делала полные сборы. Но в летнем сезоне интерес к театру упал. В отношении спектаклей труппы Боярской стали писать о слабости хора, оркестра, режиссерской части. Начатое ею дело пошатнулось, сборы упали, и даже бенефисы не улучшили ситуацию.

¹⁴ Приводится по: [18, с. 77].

¹⁵ «Театр и искусство». № 22; 23; 27; 31; 37; 38; 47 за 1904 год, № 4; 9; 10; 25; 26; 28; 32; 48 за 1905 год. Приводится по: [18, с. 116; 117; 120–124; 133; 136; 137; 142; 145; 146].

Подписание мирного договора с Японией в августе 1905 года позволило дальневосточным антрепренёрам строить более обширные планы на предстоящий зимний сезон 1905/1906 годов. Боярская сформировала во Владивостоке сдвоенную оперно-опереточную труппу и вернулась с ней в Харбин, где 15 октября 1905 года начала работу в зале Коммерческого собрания. На открытии поставили «Гейшу» С. Джонса и спектакль привлек огромное внимание публики. В журнале «Театр и искусство» было написано: «Труппа г-жи Боярской обставлена очень умело и уже по одному тому, что режиссерская часть вверена талантливому режиссеру А. А. Брянскому — можно рассчитывать на успех. Труппа двойная — оперная и опереточная. В состав труппы, между прочим, входят артистки: Де-Винчи, Арсеньева, Пионтковская, Стефани, Варгина-Стефани, Любимова, Тенищева и др., артисты — Костеньян, Светланов, Райский, Ткачев, Гончаров, Николаев-Мамин и др. “Гейша” обставлена была прекрасно; хоры не оставляли желать лучшего и некоторые недочёты замечались только в оркестре. Видимо, талантливый маэстро г. Мальцев¹⁶ — не вполне ещё справился со своей ролью»¹⁷. После традиционных оценок сильных и слабых сторон исполняемых ролей, корреспондент упомянул вставные номера, понравившиеся публике: романс «Зачем» и куплеты «на злобу дня» в 3-м акте.

На российской территории музыкально-театральная жизнь возобновилась только в осенне-зимнем сезоне 1905 года в Хабаровске¹⁸. В декабре И. Арнольдов привез туда оперно-опереточную труппу из 70 человек, исполнявшую (несмотря на заявленный состав) только оперетты.

В «Приамурских ведомостях» писали, что гастроли начались 5 декабря, встретили «весьма сочувственный прием» хабаровской публики и имели полные сборы. Объяснялось это прекрасным ансамблем, который обеспечивали хороший хор, оркестр, балет и красивые костюмы. Из артистов персонажа выделялись: Барвинская (лирическое сопрано), известная по харбинской труппе Петрова-Кубанская (каскадная), Разказова (комическая старуха), дочь известного в России антрепренёра Разказова, Туманский (комик). Слабыми из артистических сил труппы называли теноров, так как, по утверждению хроникёра, в театральной практике стало почти общим правилом, что эти артисты переходили в оперетту после того, как «пропева-ли» свой голос в опере [25, с. 3].

¹⁶ Дирижёр В. А. Мальцев был известен дальневосточникам по двум сезонам оперетты во Владивостоке в 1901 году в театре А. Иванова.

¹⁷ Приводится по: [18, с. 145–146].

¹⁸ Во Владивостоке начались волнения и восстания, ставшие частью Первой русской революции.

Хроника откликнулась на первые спектакли, отметив их тщательную постановку с декоративной и музыкальной стороны. Был выделен удачно исполненный квинтет в 1-м действии «Цыганского барона», который вообще редко удавался на практике. Единственный упрек в адрес дирекции высказали в связи с большим количеством «отсебятины», допущенной артистами в «Мартине Рудокопе». В целом оперетта И. Арнольдова была названа лучшей, из выступавших до этого времени в Хабаровске [там же].

В начале XX века театр оперетты в европейской России вступил в период упадка и кризиса, но на российском Дальнем Востоке, благодаря деятельности антрепренёров и артистов столичных театров он пережил своеобразный новый расцвет. Все эти процессы достаточно ярко отразились в дальневосточной периодике, запечатлевшей, в том числе, местное своеобразие постановок. Театр оперетты во многом стимулировал развитие местной художественной публицистики. Свидетельства периодики позволяют убедиться, что оперетта, как на дальневосточной отечественной территории, так и в Маньчжурии сохраняла все традиции, выработанные именно отечественным театром оперетты, и которые были донесены в неизменном виде до имперской окраины.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ди-ма*. Оперетка «Сан-Жен» и музыка «не-Гуно». Новая драма «Казнь» и владивостокская публика [Театральные заметки] // Дальний Восток. 1900. № 7 (12 января). С. 2.
2. *Ди-ма*. Театральные заметки (Бенефис С. А. Добротини. Оперетка — вообще и опереточный «соус-женераль») // Дальний Восток. 1900. № 8 (14 января). С. 3.
3. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 86 (24 июля). С. 3.
4. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901. № 53 (9 мая). С. 2.
5. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 82 (18 июля). С. 1.
6. *Лидин В.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 207 (30 декабря). С. 3.
7. Музыкальная хроника // Дальний Восток. 1901. № 53 (9 мая). С. 2.
8. [Хроника] // Владивосток. 1901. № 14 (1 апреля). С. 2.
9. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 110 (23 августа). С. 2.
10. [Хроника] // Дальний Восток. 1901. № 136 (28 сентября). С. 2 – 3.
11. *Лидин В.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 149 (14 октября). С. 3.
12. *Лидин В.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 50 (16 октября). С. 3.
13. *Лидин В.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 178 (18 ноября). С. 4.
14. *В. Л.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 187 (2 декабря). С. 2–3.
15. *Лидин Викт.* Театр и зрелища // Дальний Восток. 1901. № 184 (29 ноября). С. 3.
16. Театр и зрелища // Дальний Восток. 1902. № 47 (27 февраля). С. 3.
17. [Хроника] // Дальний Восток. 1902. № 66 (21 марта). С. 2.

18. Преснякова Л. В., Пресняков С. В. Летопись театральной жизни дальневосточного региона по материалам столичной прессы (конец XIX – начало XX вв.). Владивосток: Изд-во ВГУЭС, 2005. 352 с.
19. Матвейчук В. П. Из истории музыкальной жизни Порт-Артура (1898–1904 гг.) // Проблемы культуры Дальнего Востока: научная конференция: тезисы докладов. Владивосток, 1993. С. 65–68.
20. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1902. № 43 (23 июня). С. 9–10.
21. У рампы // Дальний Восток. 1903. № 116 (29 мая). С. 2.
22. [Хроника] // Дальний Восток. 1903. № 140 (26 июня). С. 2.
23. Дальний Восток. 1904. № 1 (1 января). С. 1.
24. Дальний Восток. 1904. № 2 (3 января). С. 1.
25. [Хроника] // Приамурские ведомости. 1905. № 879 (9 декабря). С. 3.

REFERENCES

1. *Di-ma*. Operetka «San-Zhen» i muzyka «ne-Guno». Novaya drama «Kazn`» i vladivostokskaya publika [Teatral`ny`e zametki] // Dal`nij Vostok. 1900. № 7 (12 yanvarya). S. 2.
2. *Di-ma*. Teatral`ny`e zametki (Benefis S.A.Dobrotini. Operetka – voobshhe i operetochny`j «sous-zheneral`») // Dal`nij Vostok. 1900. № 8 (14 yanvarya). S. 3.
3. [Hronika] // Dal`nij Vostok. 1901. № 86 (24 iyulya). S. 3.
4. Muzy`kal`naya xronika // Dal`nij Vostok. 1901. № 53 (9 maya). S. 2.
5. [Hronika] // Dal`nij Vostok. 1901. № 82 (18 iyulya). S. 1.
6. *Lidin V.* Teatr i zrelishha // Dal`nij Vostok. 1901. № 207 (30 dekabrya). S. 3.
7. Muzy`kal`naya xronika // Dal`nij Vostok. 1901. № 53 (9 maya). S. 2.
8. [Hronika] // Vladivostok. 1901. № 14 (1 aprelya). S. 2.
9. [Hronika] // Dal`nij Vostok. 1901. № 110 (23 avgusta). S. 2.
10. [Hronika] // Dal`nij Vostok. 1901. № 136 (28 sentyabrya). S. 2 – 3.
11. *Lidin V.* Teatr i zrelishha // Dal`nij Vostok. 1901. № 149 (14 oktyabrya). S. 3.
12. *Lidin V.* Teatr i zrelishha // Dal`nij Vostok. 1901. № 50 (16 oktyabrya). S. 3.
13. *Lidin V.* Teatr i zrelishha // Dal`nij Vostok. 1901. № 178 (18 noyabrya). S. 4.
14. *V. L.* Teatr i zrelishha // Dal`nij Vostok. 1901. № 187 (2 dekabrya). S. 2–3.
15. *Lidin Vikt.* Teatr i zrelishha // Dal`nij Vostok. 1901. № 184 (29 noyabrya). S. 3.
16. Teatr i zrelishha // Dal`nij Vostok. 1902. № 47 (27 fevralya). S. 3.
17. [Hronika] // Dal`nij Vostok. 1902. № 66 (21 marta). S. 2.
18. *Presnyakova L. V., Presnyakov S. V.* Letopis` teatral`noj zhizni dal`nevostochnogo regiona po materialam stolichnoj pressy` (konecz XIX – nachalo XX vv.). Vladivostok: Izd-vo VGUE`S, 2005. 352 s.
19. *Matvejchuk V. P.* Iz istorii muzy`kal`noj zhizni Port-Artura (1898–1904 gg.) // Problemy` kul`tury` Dal`nego Vostoka: nauchnaya konferenciya: tezisy` dokladov.

Vladivostok, 1993. S. 65–68.

20. [Hronika] // Priamurskie vedomosti. 1902. № 43 (23 iyunya). S. 9–10.
21. U rampy` // Dal`nij Vostok. 1903. № 116 (29 maya). S. 2.
22. [Hronika] // Dal`nij Vostok. 1903. № 140 (26 iyunya). S. 2.
23. Dal`nij Vostok. 1904. № 1 (1 yanvarya). S. 1.
24. Dal`nij Vostok. 1904. № 2 (3 yanvarya). S. 1.
25. [Hronika] // Priamurskie vedomosti. 1905. № 879 (9 dekabrya). S. 3.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Крыловская И. И. — канд. искусствоведения, доц.; belcanto@mail.ru
SPIN-код: 1167-3718
ORCID: 0000-0003-1112-4423

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Krylovskaya I. I. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; belcanto@mail.ru
SPIN-code: 1167-3718
ORCID: 0000-0003-1112-4423

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 784.9, 378.14

«CANTO RINASCIMENTALE E BAROCCO»: СОДЕРЖАТЕЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ МАГИСТЕРСКИХ ПРОГРАММ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВОКАЛИСТА В ИТАЛИИ

*Асташев Д. А.*¹

¹ Арктический государственный институт культуры и искусств, ул. Орджоникидзе, д. 4, Республика Саха (Якутия), г. Якутск, 677000, Россия.

В статье анализируется содержательный аспект образовательных программ «Canto rinascimentale e barocco», реализуемых в итальянском профессиональном образовании вокалистов. Аналога подобных специальных образовательных программ в России нет. Соответственно имеется необходимость изучить существующий опыт с тем, чтобы принять и адаптировать в отечественных программах некоторые из итальянских образовательных моделей и технологий обучения, которые используются в трансляции вокального репертуара XV–XVIII столетий. В контексте интернационализации образования, развития инновационной образовательной среды, расширения международных связей такое взаимодействие не только соответствует текущему моменту, но может, отчасти поддержать отечественное вокальное образование в конкурентном поле. Оно также будет способствовать приобретению обучающимися тех компетенций, которые в перспективе будут востребованы в профессиональной работе исполнителя с ренессансным и барочным репертуарами, ведь в реальной художественной практике современного исторически информированного исполнительства именно такие знания и умения совершенно необходимы.

Ключевые слова: магистерские программы «Canto rinascimentale e barocco», вокальный репертуар XV–XVIII столетий, двухуровневое образование вокалиста в Италии, художественная практика, система ценностей, исторически информированное исполнительство.

«CANTO RINASCIMENTALE E BAROCCO»:
THE ASSESSMENT INFORMATIVE ASPECT OF VOCALIST'S
MASTER'S DEGREE PROGRAMS IN ITALY

*Astashev D. A.*¹

¹ Arctic State Institute of Culture and Arts, Ordzhonikidze st., 4,
Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, 677000, Russian Federation.

The article emphasizes the informative aspect of the educational programs «Canto rinascimentale e barocco», implemented in the Italian professional education of vocalists. There is no similar specialized educational program in Russia. Accordingly, there is a need to study all the existing experience in order to adopt and adapt in domestic programs some of Italian educational models and techniques, used in the vocal repertoire of the 15-17th centuries. Considering internalization of education, emerging innovative educational environment, the expansion of international ties, this interaction is not only aligned with the present, but may, to a certain extent, support domestic vocal education in competitive environment. It will also contribute to the acquisition by the students of competencies that will be ultimately required in the professional work of a performer with renaissance and baroque repertoire as such knowledge and skills are indispensable in actual artistic practice of contemporary historically acquainted performance.

Keywords: master's degree programs «Canto rinascimentale e barocco», vocal repertoire of the 15-17th centuries, two-tier system of education of singers in Italy, artistic practice, system of values, historically acquainted performance.

В художественном пространстве нашего времени вокальная музыка Ренессанса и Барокко как объект исполнительства все активнее занимает свое достойное место в репертуаре певцов, вокальных ансамблей и хоровых коллективов, в постановках оперных театров. В научных исследованиях, в том числе в отечественном музыкознании, она также имеет давнюю традицию изучения, которая в разной степени освещена в образовательных программах вузов в циклах музыкально-исторических и теоретических дисциплин. Однако как самостоятельная специализация, сфокусированная исключительно на изучении ренессансной и барочной певческих практик, в российском профессиональном образовании вокалиста она не представлена. Это обстоятельство, в контексте интернационализации образования, развития инновационной вузовской среды, расширения международных связей, актуализирует предлагаемое обсуждение. В нем содержательное измерение образовательных

программ понимается в ракурсе установления возможных соответствий, которые необходимы для апробации новых векторов развития, гармонизации образовательных систем.

Известно, что в рамках реализации двухуровневой модели высшего образования, декларируемой Болонской системой, в профессиональном образовании вокалиста в Италии, равно как и в образовательном пространстве со-рока восьми других стран-участниц, принявших данную систему, обозначены бакалавриат (в итальянском варианте – *triennio*) и магистратура (в итальянском варианте – *biennio*).

Россия присоединилась к Болонскому процессу в сентябре 2003 года. С этого времени в свете установки на гармонизацию систем высшего образования стран-участниц Болонского процесса, отечественное двухуровневое образование стало нормой, зафиксированной, в том числе, последними Федеральными государственными образовательными стандартами Высшего образования (далее – ФГОС ВО): 53.03.03 «Вокальное искусство» (бакалавриат; зарегистрирован в Минюсте России 07 августа 2017 г., N 47690) и 53.04.02 «Вокальное искусство» (магистратура; зарегистрирован в Минюсте России 13 сентября 2017 г., N 48166). В отличие от отечественных образовательных программ, ориентированных на профессиональное обучение вокалиста академическому пению преимущественно классико-романтической традиции, в Италии в этом случае имеется четкое разделение на образовательные направления «Canto» («Пение [академическое]») и «Canto rinascimentale e barocco» («Пение [музыки эпохи] Возрождения и Барокко»). Соответственно каждое из названных направлений имеет свои спецификации, отраженные в целях и задачах обучения, в учебных планах и в содержании учебных дисциплин. В реализации своих целей и задач оба направления нацелены на приобретение студентами специальных знаний и умений по освоению конкретного вокального репертуара, осмыслению его стилистических, композиционных и аналитических моделей, исторических и общеэстетических аспектов выражения в исполнительстве, овладению вокальными техниками и приемами, адекватными эмоциональным методам контроля над вокализацией.

Так как в виде самостоятельного образовательного направления «Canto rinascimentale e barocco» («Пение [музыки эпохи] Возрождения и Барокко») не выделено в российском образовательном пространстве, обратим внимание

на содержательную сторону итальянских магистерских программ¹ с тем, чтобы осмыслить особенности приобретаемых обучающимися знаний и умений и возможность принять и адаптировать некоторые из образовательных моделей и технологий обучения для отечественных вузовских программ, поддержав последние в конкурентном поле.

Итальянская магистерская программа «Canto rinascimentale e barocco» сосредоточена на освоении вокальных практик старинной музыки, их репертуара. Объем программы 120 зачетных единиц (далее — ЗЕ) совпадает с «российским ФГОС ВО», что соответствует объему второго уровня европейского высшего образования². Студенты второго уровня (магистранты) данной программы изучают репертуар, наиболее репрезентативно представленный конкретными историческими эпохами XV–XVIII столетий (включая ансамблевый), практику сольного и хорового исполнения, а также продолжают развивать способности слухового восприятия, приобретают конкретные знания о композиционно-аналитических моделях изучаемого репертуара, возможностях орнаментации и взаимодействия с инструментальными коллективами разных составов. По окончании двухгодичного курса магистр получает углубленные знания об общих стилистических, исторических и эстетических аспектах, связанных со старинными исполнительскими практиками, знания о техниках вокализации репертуара Возрождения и Барокко (ансамблевого, полифонического), овладевает специфическими навыками вокальной импровизации и орнаментики.

Учебный план рассматриваемой специализации второго уровня (Biennio di II livello ordinamentale) состоит из основных блоков³, традиционно представленных базовыми или обязательными дисциплинами (Formazione di base), специальными дисциплинами (Caratterizzanti), интегративными или дополнительными дисциплинами (Integrative o affini), дисциплинами по выбору студента (A scelta dello studente), итоговой аттестацией (Prova finale); закрепляет практико-ориентированный подход в обучении. Области (Ambito), формирующие профессиональные знания и умения, также прописаны в учебных планах. Они раскрывают общую логику профессиональной

¹ В статье автор опирался на анализ Учебных планов Веронской консерватории (Conservatorio di musica «E.F.Dall'Abaco»; Verona), Венецианской консерватории (Conservatorio di musica «Benedetto Marcello»; Venezia) и Римской консерватории (Conservatorio di musica Santa Cecilia; Roma), представленных на официальных сайтах этих учреждений: <https://www.conservatorioverona.it/>; <http://www.conservatorioveneziana.net/>; <https://www.conservatoriosantacecilia.it/>.

² Болонские документы регламентируют объем программы второго уровня в пределах 90–120 ЗЕ.

³ Эти же блоки составляют основу Учебных планов первого уровня (бакалавриата).

подготовки, сочетающей историко-теоретические дисциплины (*Discipline teorico-analitico-pratiche; Discipline musicologiche*) и практические интерпретационные дисциплины (*Discipline interpretative della musica antica*). Познавательный спектр первых обеспечивает знания в музыкальной нотации, палеографии, музыкальной библиотекономии, теории и практике *basso continuo*, барочного и ренессансного инструментоведения, познавательный спектр вторых вмещает обучение техникам, приемам и методам исполнения ренессансной и барочной музыки. В разных консерваториях состав дисциплин в блоках, их количество и объем, а также формы отчетности могут быть разными. Ведь каждая образовательная организация определяет содержательную часть своей образовательной программы самостоятельно. Формально этот пункт вполне соответствует отечественной практике. Важно, что в любой комбинации дисциплин, общий вектор развития этих образовательных программ направлен на «содержательную идентичность эпох, на осмысление их в контексте аутентизма» [1, с. 4].

Программа «*Canto rinascimentale e barocco*» развивает у обучающихся способность и готовность к эффективной и продуктивной деятельности, в которой доминирующим является представление о постоянном «наращивании объема» знаний в деле объективно-полноценной стилистической и мировоззренческой идентификации старинного вокального репертуара, приобретении определенного опыта деятельности для его трансляции в направлении исторически сформированного исполнительства.

Базовыми, или обязательными, дисциплинами в Веронской консерватории (*Conservatorio di musica «E. F. Dall'Abaco»*), например, названы: «Музыкальная семиография» (*Semiografia musicale*), «История и историография музыки» (*Storia e storiografia della musica*), «Акустические основы музыкальных инструментов и голоса» (*Fondamenti di acustica degli strumenti musicali e della voce*), тогда как в Консерватории Венеции (*Conservatorio di musica «Benedetto Marcello»*) данный блок существенно расширен и представлен дисциплинами: «История музыкальных форм и репертуаров (старинная музыка)» (*Storia delle forme e dei repertori musicali (musica antica)*), «Семиография музыки (старинной)» (*Semiografia musicale (antica)*), «Инструменты и методы библиографического исследования» (*Strumenti e metodi della ricerca bibliografica*), «История и историография музыки (монографии по старинной музыке)» (*Storia e storiografia della musica (monografie della musica antica)*), «Техники композиции (исторические гармония и контрапункт)» (*Tecniche compositive (armonia e contrappunto storici)*). В Римской консерватории (*Conservatorio di musica Santa Cecilia*) в базовый блок входят: «История и историография музыки (XVI, XVII и XVIII столетий)» (*Storia e storiografia della musica (relativa ai sec. XVI, XVII e XVIII)*), «Настройки и темперации» (*Accordature*

e temperamenti), «История музыкальной нотации (до XVIII века)» (Storia della notazione musicale (fino al sec. XVIII)). Эти общепрофессиональные дисциплины помогают осмыслить стилистику старинной музыки сквозь призму системы ее ценностей (музыкальных, философских, эстетических, этических). В содержательном спектре названных дисциплин находят отражение ренессансный антропоцентризм, барочная структурная упорядоченность, типизированность выразительных средств, орнаментальных фигур и импровизационное начало, подчиненное доновременной логике музыкального целого. Иными словами все то, что отличает музыкальные композиции этой эпохи от композиций классико-романтической эпохи, и то, что Л. В. Кириллина называет «опусным композиторским творчеством». Исследователь отмечает, что последнее стало преобладать лишь в эпоху Нового времени, причем «даже в первой половине XVIII века понятие о художественной целостности сочинения еще не окончательно устоялось (заимствование чужих тем или частей чужого произведения не считалось плагиатом, если новый автор обрабатывал их по-своему; со своей собственной музыкой композитор вообще мог поступать как вздумается, используя один и тот же материал по нескольку раз и не оговаривая это; исполнители были вольны украшать текст сольной партии мелодическими вариациями и вставными каденциями; в театре по желанию владельца, импресарио или труппы оперу одного композитора могли “разбавлять” фрагментами оперы другого композитора или составлять “пастиччо” из целого ряда опер, и т. д.)» [2, с. 22].

Обращая внимание на новые грани миропонимания, эти дисциплины актуализируют реалии ушедших художественных эпох, где человек-творец созидает красоту и самого себя и формируют качественно отличное от классико-романтической исполнительской традиции углубленное профессиональное знание.

Блок специальных дисциплин (Caratterizzanti) связан с художественно-творческой деятельностью. Он развивает специальные профессиональные компетенции, связанные с музыкально-сценическим прочтением старинного репертуара, его интерпретацией. Объем специальных дисциплин в рассматриваемых образовательных программах консерваторий Вероны, Венеции и Рима равен 60 ЗЕ, т. е. ровно половине от общего объема учебной программы. Это означает, что образовательный акцент программ сделан на практическом освоении старинного репертуара. Его, как правило, представляют следующие дисциплины: «Исполнительная практика и певческий репертуар Ренессанса и Барокко» (Prassi esecutive e repertori Canto rinascimentale e barocco), «Техника импровизации» (Tecniche di lettura estemporanea), «Практика исполнения репертуара для голоса со старинными инструментами» (Prassi esecutive e repertori d'insieme per voci e strumenti antichi), «Прак-

тика вокального репертуара» (*Pratica del repertorio vocale*), «Ансамблевая музыка для голоса со старинными инструментами» (*Musica d'insieme per voci e strumenti antichi*), «Вокальная ансамблевая музыка и хоровой репертуар» (*Musica d'insieme vocale e repertorio corale*), «Теория basso continuo» (*Teoria del basso continuo*), «Вокальная литература» (*Letteratura vocale*). В ходе их освоения сложившаяся в сакральной и светской музыке ренессансная колоратура, диминуированное пение, способы и порядок его колорирования в сольном и ансамблевом пении, полифоническое исполнительство обретают практический опыт трансляции. Умение пользоваться характерными для изучаемых эпох техниками и приемами, а также художественные ориентиры прошлого, когда представители церковной культуры включились в создание мирской, и певческое искусство отвечало как прошлому, так и грядущему, в совокупности обеспечивают достоверность реконструкций. В них, перефразируя С. Симонову, позднеренессансный орнаментальный фейерверк, способствующий рождению исполнителя-виртуоза, солиста виртуоза сочетается с изучением практики *canto figurato* [3, с. 128], а протестантский хорал с умением импровизировать на *basso ostinato*.

Итоговый экзамен (*Prova finale*) поэтому обычно включает:

- Вокальные произведения XV-XVIII веков, церковные и светские камерные.
- Арии (партии), взятые из опер или ораторий.

Что касается итоговых требований по отдельным дисциплинам образовательной программы, то они также ориентированы на формирование специальных профессиональных знаний и владение старинными техниками трансляции репертуара, почерпнутыми из старинных трактатов. К примеру, курс «Импровизация и вокальное орнаментирование» (*Improvvisione e ornamentazione vocale*) в Веронской консерватории заканчивается экзаменом, требованиями которого являются:

- импровизированное орнаментирование несложных музыкальных фраз, взятых из церковного вокального или старинного светского репертуара;
- импровизация на *basso ostinato* несложного литературного текста из старинной литературы.

Совершенно очевидно, что специальное погружение в освоение художественных принципов «*Canto rinascimentale e barocco*» существенно расширяет горизонты образовательного пространства в сторону постижения особенных техник воспроизведения, особых эстетических норм, которые сформулированы на других, нежели классико-романтическая эпоха, моделях мировосприятия. Оно же качественно меняет содержание педагогической работы в классе, формирует системное знание о ренессансной и барочной вокальных практиках, конкретизирует и заполняет педагогическую работу научно-методическими, теоретико-методологическими и организационно-практически-

ми материалами. Нет нужды говорить о том, что современное исторически информированное исполнительство в реальной художественной практике требует именно таких знаний и умений, которые формируются данными образовательными ресурсами. В этой связи думается, что разнообразие и разнокачественность педагогических подходов, позиций и способов работы, разные уровни обобщений и методик трансляции старинных вокальных практик и репертуаров, сложившиеся в итальянском вокальном профессиональном образовании к настоящему времени, вполне могут быть востребованы в отечественном образовательном поле. Рассматривая итальянский опыт «в кругу задач общего обновления содержания профессионального образования, введения в образовательный процесс новых единиц образовательной информации» [1, с. 4], который, так или иначе, соответствует уровню развития информационного общества, российская профессиональная педагогика может включиться в освоение этого опыта как путем использования отдельных приемов и техник работы со старинным репертуаром, так и путем включения в свои учебные планы специальных дисциплин, ориентированных на этот репертуар. И в том и в другом случаях она, несомненно, обогатится суммой новых практико-ориентированных знаний.

Известно, что «изучение исторических репертуаров старинной музыки - процесс, требующий иного отношения к преданию, к реконструкции мыслительных схем и приемов развертывания формы. Заимствованные в ином культурном контексте, сегодня, они расширяют горизонты музыкального сознания, ведут к глубокому переосмыслению исполнительских подходов, наконец, могут трансформировать наше отношение к наследию» [1, с. 142]. В данном контексте особенно важно понимать, что динамика обновления знания о методах и приемах работы со старинным репертуаром должна отвечать текущему моменту, тогда как четкая ориентация на конкурентоспособность отечественных образовательных программ должна мотивировать вокальных педагогов к овладению новыми образовательными технологиями, которые будут способствовать приобретению обучающимися необходимых компетенций, востребованных в будущей профессиональной работе исполнителя с ренессансным и барочным репертуарами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асташев Д. А. Освоение певческого искусства западноевропейского средневековья в системе профессионального музыкального образования: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 теория и методика профессионального образования. М. 2010. 190 с.
2. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М.: Моск. гос. консерватория,

1996. 192 с.

3. *Симонова Э. Р.* Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto: дис. ... д-ра искусствоведения. М. 2006. 371 с.

REFERENCES

1. *Astashev D. A.* Osvoenie pevcheskogo iskusstva zapadnoevropejskogo srednevekov`ya v sisteme professional`nogo muzy`kal`nogo obrazovaniya: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.08 teoriya i metodika professional`nogo obrazovaniya. M. 2010. 190 s.
2. *Kirillina L. V.* Klassicheskij stil` v muzy`ke XVIII — nachala XIX vekov: Samosoznanie e`poxi i muzy`kal`naya praktika. M.: Mosk. gos. konservatoriya, 1996. 192 s.
3. *Simonova E` R.* Pevcheskij golos v zapadnoj kul`ture: ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2006. 371 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Асташев Д. А. — канд. пед. наук, astashev_dmitry@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Astashev D. A. — Cand. Sci. (Pedagogy), astashev_dmitry@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6910-9675

УДК 378.147

ПРЕОДОЛЕНИЕ ДЕСОМАТИЗАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АКТЕРА

Беляков Н. Е.^{1,2}

¹ Институт театрального искусства имени Народного артиста СССР И. Д. Кобзона, ул. Ботаническая, д. 21, Москва, 127427, Россия.

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2., Санкт-Петербург, 1919023, Россия.

В статье рассматривается важнейшая современная проблема пластического воспитания актера — десоматизация, потеря телесности, которая является мощным дестабилизирующим фактором в формировании пластической культуры актера. Речь идет об осознании возможностей тела и о проблемах, связанных с системой «сознание — тело». В статье показан комплекс действенных методов, эффективно влияющих на процесс преодоления десоматизации, а также представлены практические рекомендации для педагогов пластических дисциплин — на основании педагогических разработок профессора А. Б. Дрознина, главы кафедры пластической выразительности актера Театрального института имени Бориса Щукина.

Ключевые слова: десоматизация, театральная педагогика, пластическая культура актера, телесность, сценическое движение.

OVERCOMING DESOMATIZATION IN THE FORMATION OF PLASTIC CULTURE OF AN ACTOR

Belyakov N. E.^{1,2}

¹ Institute named after People's Artist of the USSR I. D. Kobzon, 21, Botanicheskaya St., Moscow, 127427, Russian Federation.

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

The article considers one of the most important problems of an actor's plastic education — desomatization — the loss of physicality, which is a powerful destabilizing factor in the formation of the plastic culture of an actor. It is about the awareness of body potential and the problems associated with the “consciousness-body” system. Based on the pedagogical experience of Professor A. B. Droznin, Head of the Department of Plastic Expressiveness of the actor of the Boris Shchukin Theater Institute, the author reveals a set of effective

methods that successfully influence the process of overcoming desomatization and develops practical recommendations for plastic disciplines teachers.

Keywords: desomatization, theatrical pedagogy, actor's plastic culture, physicality, stage movement.

Современная театральная педагогика столкнулась с острой проблемой в области пластического воспитания актера: многие студенты демонстрируют ослабленную связь сознания с телом. Согласно современным исследованиям в области телесности, это происходит в результате погружения человека в искусственные (виртуальные) условия, исключающие необходимость физической активности: «Физическая телесность зачастую игнорируется, что проявляется в пониженной активности (гиподинамии) <...> что говорит о пониженном интересе к реальному миру» [1]. У современных студентов данная особенность проявляется в отсутствии внимания, концентрации, дезориентации в пространстве, частичной потере управления своим физическим аппаратом. Студенты театральных ВУЗов, вступая в учебный процесс, оказываются неготовыми к решению поставленных перед ними учебных задач, связанных с телесностью: например, стать на стул (перенести центр тяжести), поднять вверх две руки (ощущение тела в пространстве), подпрыгнуть (компенсация веса тела) и т. п. В большинстве случаев проблема заключается не в том, что студент имеет слабую физическую подготовку, а в том, что он не в состоянии заставить свое тело выполнить необходимые действия, просто не осознает, как это сделать. В результате педагоги пластических дисциплин вынуждены уделять внимание предварительной подготовке психофизического аппарата студентов в ущерб процессу обучения пластическим дисциплинам. В данной ситуации усложняется задача педагогов в создании новых творческих подходов, направленных на укрепление системы «сознание-тело».

Проблема самоощущения и ощущения тела актером, осознания возможностей своего тела стала особенно актуальной в XXI веке. Деятели театра XX века, такие как К. С. Станиславский, М. А. Чехов, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, Е. Гротовский, Э. Барба и проч. не раз обращались к проблемам формирования пластической культуры актера. Постановка проблемы и обоснование значимости лишь в некоторых случаях приобретали практическую реализацию в виде разработанных методик пластического воспитания актера (В. Э. Мейерхольд [18], Е. Гротовский [19], Э. Барба [20]). В связи с проблемами, связанными с телесностью, возникает необходимость в углубленном изучении проблем, связанных с системой «сознание-тело» (Т. В. Гордеева [21], Л. А. Меньшиков [22], И. М. Быховская [23]). Если в обычной жизни физическая пассивность не представляет собой большой

угрозы для существования, то в театральной практике и театральной педагогике нарушение связи сознания с телом является значимым фактором, препятствующим профессиональному становлению драматического актера.

Впервые к проблеме потери телесности в контексте театрального образования обратился профессор А. Б. Дрознин, заведующий кафедрой пластической выразительности актера Театрального института имени Бориса Щукина. В своей книге «Дано мне тело, что мне делать с ним?» [3] он проанализировал *гипокинезию* (пониженную двигательную активность, недостаточную подвижность, состояние мускульного голода), которая приводит к *десоматизации* [2, с. 21].

Термин «*десоматизация*» был заимствован А. Б. Дрозниным из психиатрии и введен в театрально-исследовательский процесс: «Человек стремительно уменьшает степень своего физического соучастия во всех жизненно важных сферах до того минимума, который обеспечивает лишь поддержание основных функций организма в состоянии полужизни... Поэтому можно говорить о принципиально новой стадии, которую я позволил себе назвать *десоматизацией* (от латинского “сома” — тело) — потеря телесности» [3, с. 163]. Таким образом, в современном процессе театрального образования появляется новая задача, заключающаяся в развитии, дополнении, расширении и коррекции методов пластического воспитания актеров с учетом специфики процесса *десоматизации*.

Данная проблематика особенно актуальна для представителей актерской профессии. Главной задачей профессиональной деятельности актера является создание сценического образа посредством психофизического аппарата. Процесс обучения актерскому мастерству требует наличия у абитуриента природных и личностных качеств, способностей и умений. В подавляющем большинстве профессий отсутствует процедура профотбора. Вступление в актерскую профессию предполагает наличие природных задатков, соответствующих профессиональной пригодности. Например: тембр голоса, телесная выразительность, обаяние и т. д. «Сформированные на основе анатомо-физиологических и психологических особенностей начальные профессионально важные качества будущего студента-актера несводимы к конкретным знаниям, умениям, навыкам и представляют собой личностные свойства, которые являются основой для последующего развития профессиональных навыков» [4, с. 32].

Говоря об актуальных проблемах пластического воспитания актера в условиях *десоматизации*, А. Б. Дрознин отмечает обусловленные ею психофизические особенности современных студентов. Одной из таких особенностей является *низкий уровень практической реализации физических действий*. Некоторые студенты не способны в нужной степени воспринять материал, изучаемый

на занятии. В процессе практической реализации часть учащихся сталкивается с невозможностью воспроизведения физической задачи из-за отказа сознания в восприятии информации. В случае адекватного восприятия двигательной задачи встречается другая деструктивная особенность, выражающаяся в неспособности учащегося объяснить механику выполнения задачи своему телу. Следовательно, проблема воспроизведения физического действия подразделяется на два уровня: проблема восприятия и проблема реализации.

Ментальное отсутствие на уроке выражается сегодня в яркой форме. Студенты подвержены зависимости от мобильных устройств. Отвлекаясь, учащийся находится вне учебного процесса, пропускает важную информацию. Как следствие, *нарушаются дисциплина и концентрация*. Из-за недостаточной сосредоточенности на технике выполнения элемента и бессознательного воспроизведения физических задач, процесс практической реализации становится травмоопасным: появляется риск получения травмы при индивидуальной работе и парном взаимодействии.

Лица художественного типа высшей нервной деятельности в большей степени склонны к развитию *психологических страхов и неуверенности* [5; 6]. Театральная среда характеризуется высокой психологической сложностью, ситуациями неопределенности. Неудачный телесный опыт фиксируется в психике студентов-актеров, что является условием для возникновения барьеров: оценочных страхов, неуверенности в себе и т. п. Низкая степень готовности к преодолению психологических ограничений тормозит процесс освоения и развития необходимых физических качеств. Исследователь актерских эмоций психофизиолог П. В. Симонов отмечал, что «мы боремся не с проявлениями невроза, а с патологической доминантой страха, составляющей его основу» [7, с. 63]. В условиях современной жизни педагогам важно воспринимать психологические особенности студентов и адаптировать методы педагогической работы. Для эффективного преодоления *десоматизации* в процессе формирования пластической культуры актера в настоящее время накоплен значительный научный и педагогический опыт.

Значимость влияния *десоматизации* как новой, актуальной проблемы, препятствующей эффективному формированию пластической культуры современного актера, подтверждена автором статьи в практической работе на кафедре пластической выразительности актера Театрального института имени Бориса Щукина со студентами первых курсов актерского отделения под художественным руководством Н. И. Дворжецкой (2017), В. П. Николаенко (2018), А. Л. Дубровской (2019). У рассмотренных групп студентов были выявлены психофизические особенности, свойственные процессу *десоматизации*: дезориентация в пространстве, нарушение координации движений, отсутствие ощущения центра тяжести тела, неготовность при-

нять вес своего тела при контакте с полом, психологический страх перед выполнением элемента на основе полученного в прошлом негативного опыта, отсутствие осознанности в процессе практической реализации. Из 100% первокурсников, набранных в 2017 году, 20% — с нарушенной координацией движений, 50% — затруднялись взаимодействовать с центром тяжести, у 20% студентов отсутствовала концентрация внимания во время усвоения и реализации двигательных задач, 10% сталкивались со страхом перед выполнением двигательных задач. Учащиеся, набранные в 2018 году: 10% — с нарушением координации движений, у 40% ослаблена связь с центром тяжести, 30% испытывали сложность с концентрацией внимания во время работы и 20% сталкивались со страхом перед выполнением двигательной задачи. Первокурсники 2019 года были менее собраны (у 30% учащихся наблюдалось нарушение концентрации внимания), 20% студентов сталкивались со страхом перед выполнением двигательных задач, у 30% учащихся нарушено ощущение центра тяжести и 20% нуждались в коррекции координации движений.

На основе наблюдений автором статьи были разработаны рекомендации для педагогов пластических дисциплин, положительно влияющие на преодоление *десоматизации* и направленные на минимизацию влияния негативных условий современной среды (компьютеризация, малоподвижный образ жизни, вредные привычки и пр.) на психофизическое развитие молодого поколения. С целью эффективного развития профессиональных качеств студентов театральных ВУЗов, связанных с телесностью, автор статьи видит полезным обращение педагогов сценического движения к реализации следующих мер, которые способствовали бы эффективному преодолению десоматизации в процессе формирования пластической культуры профессионального актёра.

Во-первых, это *акцентирование внимания на развитии и интеграции психологических и физических качеств студентов-актёров*. Педагоги сценической пластики тяготеют к спортивной направленности в пластическом воспитании актёра. По мнению И. Э. Коха, это происходит из-за внедрения тренировочных дисциплин (акробатики, жонглирования, гимнастики и различных видов спорта) в систему формирования пластической культуры актёра [8]. Однако подобный спортивный подход недостаточен для развития «умного» тела современного исполнителя, а лишь формирует гармонично развитую фигуру студента-актёра. Педагог сценической пластики должен быть знаком со спецификой театрального образования и осознавать необходимость развития системы «сознание-тело» путем постановки двигательных задач, направленных на активацию работы психики, в частности, мышления. Таким образом, педагог должен акцентировать внимание не на стремлении научить студента большому количеству физических навыков, а на развитии «телесно-

го аппарата воплощения», включающего процесс осознания механизма выполнения двигательной задачи [9].

Во-вторых, *важен элемент вариативности в процессе работы педагога сценического движения*. Для современного человека характерно быстрое снижение интереса к систематической однообразной работе. Индивидуально-психологические особенности студентов-актеров и специфика современного жизненного контекста ощутимо снижают способность к концентрации внимания и удержанию долговременной задачи [10]. При составлении учебной программы педагогам пластических дисциплин полезно разрабатывать несколько вариантов подходов с целью развития определенных качеств студента [11]. Подобный прием поддерживает внимание студенческой аудитории и позволяет учащимся выбрать рабочие элементы, подходящие для решения задач, в соответствии с индивидуальными особенностями организма. Педагогам важно периодически изучать новые техники или самостоятельно создавать упражнения, направленные на развитие необходимых актеру качеств. По мнению А. Б. Дрознина, «наличие внятной цели, любовь к ученикам и желание их преобразить будут постоянно подсказывать учителю ходы, приемы, упражнения и т. д., создавая собственную внутреннюю логику и связь между всеми элементами занятий» [11, с. 113]. Более того, использование педагогом сценического движения элементов вариативности позволяет проявлять индивидуальный подход к учащимся с принципиально разным физическим опытом, что способствует улучшению индивидуальных показателей физической деятельности студента-актера.

В-третьих, *необходимо создавать творческую атмосферу урока*. Явление *десоматизации* может сопровождаться чувством апатии, безразличия к окружению, что ведет к снижению конструктивного развития профессионального актера. Преподавателю сценического движения может воспитывать творческое самочувствие учащихся с первой встречи с аудиторией [9]. Умение настроиться на работу — необходимый навык в актерской профессии. Поддержание интереса к профессиональной деятельности, умение противостоять негативным факторам способствуют увеличению работоспособности исполнителя. Исследование Е. Л. Сергиенко в области психологии профессиональной деятельности актера показало, что позитивное мышление и чувство радости положительно влияют на эффективность актерского труда [4].

Е. Б. Вахтангов воспитывал в своих актерах ощущение праздника в день проведения репетиции или спектакля: «Нет праздника — нет спектакля» [12, с. 217]. Согласно исследованиям П. В. Симонова, эмоциональный подъем стимулирует работу мозга, что повышает показатели работы системы «сознание-тело»: «Купирующая функция воли препятствует дезорганизирующей генерализации эмоционального возбуждения у актера, способствуя удержа-

нию первоначальной задачи» [7, с. 25]. Механизм взаимодействия эмоций и волевых качеств личности помогает делать шаги к преодолению физических ограничений актера [13, с. 13]. Важным навыком педагога сценической пластики является создание позитивной и мотивирующей атмосферы урока путем постановки творческих задач, формирования условий для спонтанности и мобилизации, самораскрытия и т. п., что, по мнению А. Б. Дрознина, исключает механическое выполнение упражнений [14].

В-четвертых, педагогу полезно работать над *восстановлением и развитием устойчивых связей между психическими и физическими возможностями студентов-актеров*. Явление десоматизации способствует блокировке первичных реакций организма, что существенно ослабляет связь между сознанием и телом человека. «Постоянно находясь в социуме, человек привыкает скрывать свои истинные чувства и в результате утрачивает возможность их проявления через органическую пластическую реакцию» [15, с. 24]. По мнению А. Б. Дрознина, необходимо «снять это табу, вернуть телу человека физическую свободу и естественность» [15, с. 24]. Поэтому на начальном этапе обучения преподавателю необходимо уделить внимание определению сути и значения предмета «Сценическое движение» в профессиональной деятельности актера для понимания учащимися того, на что должна быть направлена их работа и как продуктивно развивать свой психофизический аппарат. Для реализации процесса сценического перевоплощения студенту важно максимально подробно изучить себя, виртуозно владеть своим телом, воспитать физическую отзывчивость на импульсы сознания. Сложность заключается в восстановлении равноправного функционирования импульсов «от сознания к телу» и «от тела к сознанию». Прежде всего, преподаватель может уделить внимание упражнениям, направленным на повышение скорости простых реакций и восстановление психофизических рефлексов [14]. Подвижные игры, направленные на развитие скорости реакции и физической адаптации к окружающей среде, позволяют вовлечь в работу эмоциональный аппарат актера и высвободить спонтанные реакции, естественным образом активизируя равноправное взаимодействие сознания и тела.

В-пятых, полезно *вовлекать студентов-актеров в процесс совершенствования психофизического аппарата*. Театральное искусство является коллективной деятельностью [16]. Следовательно, труд педагога без сонаправленной деятельности студента не принесет желаемых результатов. Педагог сценической пластики может направлять студентов к самостоятельной практической реализации осваиваемой учебной программы. Объясняя технику выполнения нового элемента, преподаватель не должен самостоятельно демонстрировать его. Использование вербального описания упражнения позволяет учащемуся построить в сознании образ будущего действия, почувствовать физический

импульс в теле, настроить психику на выполнение элемента и предпринять попытки его реализации. А. Л. Гройсман, исследуя основы психологии художественного творчества, доказал, что «формированию и закреплению идеомоторных навыков помогают образные и мыслительные тренировки (имаго-тренинг, ментальный тренинг). Упражнения, построенные в форме совершения воображаемых действий, могут развить идеомоторную основу качественного выполнения самих действий» [13, с. 38]. Более того, в работе над разделом «акробатика» педагог может вовлекать студентов в процесс взаимопомощи: действующая пара выполняет акробатический элемент, вторая пара выступает в качестве страхующих. Подобный подход формирует в сознании студентов готовность воспроизвести технологически сложный элемент, увидеть и проанализировать допущенные однокурсниками ошибки и помочь действующей паре не травмироваться в ходе выполнения задания.

В-шестых, требуется эффективное *использование образной лексики*. Для людей, выбирающих актерскую профессию, характерен тип личности со склонностью к фантазии, воображению, построению яркого и нестандартного ассоциативного ряда, — что способствует выработке единого и доступного языка театрального обучения [10]. Практика взаимодействия со студентами-актерами показывает, что большая часть учащихся быстрее воспринимает задачи, поставленные «образным языком» (с использованием сравнения, метафоры). Актер, режиссер и теоретик театра Б. Е. Захава на личном опыте взаимодействия со студийцами и молодыми актерами 3-ей студии МХАТ выявил, что «если цель конкретна и живет в воображении как чувственный образ, как живое видение, то процесс выполнения задачи становится необычно активным, внимание актера приобретает характер очень напряженный» [17, с. 95]. Суть театрального образования заключается в развитии навыка перевоплощения, работы над созданием образа. Поэтому педагогам пластического воспитания актера стоит расширять диапазон использования ассоциативного ряда в названии элементов физического тренинга («кошка лезет под забор», «гусеница», «трактор», «тележка», «мельница» и пр.). Образная лексика способствует поиску студентом правильного внутреннего самочувствия при выполнении упражнения, а также быстрой фиксации элемента в сознании и развитию воображения.

В-седьмых, *целесообразно введение пластической подготовки в программу подготовительных курсов в театральных институтах*. Острота проблемы десоматизации подтверждается опытом Театрального института имени Бориса Щукина в дополнительной подготовке студентов к поступлению в театральные вузы. Введение «Физического тренинга актера» по инициативе А. Б. Дрознина в перечень дисциплин подготовительной программы успешно реализуется на базе подготовительных курсов учебного заведения.

По мнению профессора, развитие пластической выразительности абитуриента на подготовительном этапе «помогает формированию... так называемого пластического воображения, с помощью которого абстрактные идеи, эмоции и ощущения трансформируются в конкретные пластические формы, способные существовать во времени и пространстве» [15, с. 23]. Эффективное осуществление нововведения влияет на уменьшение объёма начальной работы педагога по восстановлению телесной «целостности» студента. Дополнительные возможности подготовки будущих актёров создают условия освоения более сложных разделов дисциплины «Сценическое движение», которые в настоящее время, в связи с выраженными проявлениями у студентов явлений *десоматизации*, изучаются достаточно редко.

Профессиональный завет К. С. Станиславского о том, что «чем утончённее переживание, тем совершеннее должен быть инструмент, его передающий... тем выразительней должна быть его мимика, пластичнее движения, подвижнее и тоньше весь телесный аппарат воплощения», ставит перед современным педагогом значимые задачи [16, с. 270]. Для снижения деструктивного влияния *десоматизации* на развитие пластической выразительности актёра педагогам движенческих дисциплин необходимо вести профессиональную работу в двух направлениях: восстанавливать утраченные качества телесности исполнителя и укреплять связь «сознание — тело». Освоение и развитие мер по уменьшению влияния *десоматизации* способствует воспитанию целостно развитого актёра для успешной профессиональной реализации в современном театре.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Сколота З. Н. Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. Вып. 6. С. 9–11.
2. Морозова Г. В. Пластическая культура актёра: Толковый словарь терминов. М.: ГИТИС, 1999. 316 с.
3. Дроздин А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Книга первая. М.: Navona, 2009. 464 с.
4. Сергиенко Е. Л. Психологические детерминанты эффективности профессиональной деятельности актёра театра: Дис. ... канд. психол. наук: 19.00.03. Ярославль: Яросл. гос. ун-т им. П. Г. Демидова, 2019. 224 с.
5. Сергиенко Е. Л. Копинг-стратегии в структуре деятельности актёров драматических театров // Инициативы XXI века. 2015. № 3. С. 90–93.
6. Федоров В. К. Неврозы, психопатии и реактивные психозы. СПб.: Медгиз, 1959. 74 с.
7. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М.: АН СССР, 1962. 75 с.

8. Кох И. Э. Основы сценического движения: Учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2013. 512 с.
9. Дрознин А. Б. Уровни владения телом в искусстве драматического актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. Вып. 4. С. 122–142.
10. Савостьянов А. И. Общая и театральная психология: Учебное пособие для студентов вузов. СПб.: КАРО, 2007. 256 с.
11. Дрознин А. Б. О принципе системности и систематичности в сфере телесной подготовки актера // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. Вып. 1. С. 110–117.
12. Вахтангов Е. Б. Записки. Статьи. Письма. М.; Л.: Искусство, 1939. 288 с.
13. Гройсман А. Л. Психология успешности профессионального обучения и творческой деятельности актера. М.: Когито-Центр, 2007. 143 с.
14. Дрознин А. Б. Физический тренинг актера по методике А. Дрознина. М.: ВЦХТ, 2004. 160 с.
15. Вейгандт С. Пластический тренинг актера по методике Андрея Дрознина // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2011. Вып. 1. С. 22–45.
16. Станиславский К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М., 1954. 424 с.
17. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М.: Просвещение, 1973. 233 с.
18. Мейерхольд В. Э. План курса по «биомеханике»; Биомеханика: Курс 1921–1922 гг. // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 26–28; 38–40.
19. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М., 2003. 351 с.
20. Барба Э., Савареze Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2010. 318 с.
21. Гордеева Т. В. «Мышечное связывание» в истории современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 59–68.
22. Меньшиков Л. А. Играя в постмодерн // Герменевтика игры: Сборник статей. Санкт-Петербург, 2014. С. 293–311.
23. Быховская И. М. Человек телесный в социокультурном пространстве и времени (Очерки социальной и культурной антропологии). Москва, 2004. 209 с.

REFERENCES

1. Skolota Z. N. Eshstetika «novoj telesnosti» v virtual'nom prostranstve // Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal. 2012. Vyp. 6. S. 9–11.
2. Morozova G. V. Plasticheskaya kul'tura aktera: Tolkovyj slovar' terminov. M.: GITIS, 1999. 316 s.
3. Droznin A. B. Dano mne telo... chto mne delat' s nim? Kniga pervaya. M.: Navona, 2009. 464 s.
4. Sergienko E. L. Psihologicheskie determinanty ehffektivnosti professional'noj deyatel'nosti aktera teatra: Dis. ... kand. psihol. nauk: 19.00.03. Yaroslavl': Yarosl. gos.

- un-t im. P. G. Demidova, 2019. 224 s.
5. *Sergienko E. L.* Koping-strategii v strukture deyatel'nosti akterov dramaticheskikh teatrov // *Initsiativy XXI veka*. 2015. № 3. S. 90–93.
 6. *Fedorov V. K.* Nevrozy, psihopatii i reaktivnye psihozy. SPb.: Medgiz, 1959. 74 s.
 7. *Simonov P. V.* Metod K. S. Stanislavskogo i fiziologiya ehmotsiy. M.: AN SSSR, 1962. 75 s.
 8. *Koh I. E.* Osnovy stsenicheskogo dvizheniya: uchebnoe posobie. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 2013. 512 s.
 9. *Droznin A. B.* Urovni vladeniya telom v iskusstve dramaticheskogo aktera // *Teatr. Zhivopis'*. Kino. Muzyka. 2019. Vyp. 4. S. 122–142.
 10. *Savost'yanov A. I.* Obschaya i teatral'naya psihologiya: Uchebnoe posobie dlya studentov vuzov. SPb.: KARO, 2007. 256 s.
 11. *Droznin A. B.* O printsipe sistemnosti i sistemachnosti v sfere telesnoj podgotovki aktera // *Teatr. Zhivopis'*. Kino. Muzyka. 2019. Vyp. 1. S. 110–117.
 12. *Vahtangov E. B.* Zapiski. Stat'i. Pis'ma. M.; L.: Iskusstvo, 1939. 288 s.
 13. *Grojsman A. L.* Psihologiya uspehnosti professional'nogo obucheniya i tvorcheskoy deyatel'nosti aktera. M.: Kogito-Tsentr, 2007. 143 s.
 14. *Droznin A. B.* Fizicheskij trening aktera po metodike A. Droznina. M.: VTSKHT, 2004. 160 s.
 15. *Vejgandt S.* Plasticheskij trening aktera po metodike Andreya Droznina // *Teatr. Zhivopis'*. Kino. Muzyka. 2011. Vyp. 1. S. 22–45.
 16. *Stanislavskij K. S.* Sobranie sochinenij: V 8 t. T. 3. M., 1954. 424 s.
 17. *Zahava B. E.* Masterstvo aktera i rezhissera. M.: Prosveschenie, 1973. 233 s.
 18. *Mejerhol'd V. E.* Plan kursa po «biomekhanike»; Biomekhanika: Kurs 1921–1922 gg. // *Mejerhol'd: K istorii tvorcheskogo metoda: Publikatsii. Stat'i*. SPb.: Kul'tInformPress, 1998. S. 26–28; 38–40.
 19. *Grotovskij E.* Ot Bednogo teatra k Iskusstvu-provodniku. M., 2003. 351 s.
 20. *Barba E., Savareze N.* Slovar' teatral'noj antropologii. Tajnoe iskusstvo ispolnitelya. M.: Artist. Rezhissyor. Teatr, 2010. 318 s.
 21. *Gordeeva T. V.* «Myshechnoe svyazyvanie» v istorii sovremennogo tantsa // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Y. Vaganovoj*. 2016. № 6 (47). S. 59–68.
 22. *Men'shikov L. A.* Igraya v postmodern // *Germenevtika igry: Sbornik statej*. Sankt-Peterburg, 2014. S. 293–311.
 23. *Byhovskaya I. M.* Chelovek telesnyj v sotsiokul'turnom prostranstve i vremeni (Ocherki sotsial'noj i kul'turnoj antropologii). Moskva, 2004. 209 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Беляков Н. Е. — преподаватель кафедры пластического воспитания актера Института театрального искусства имени Народного артиста СССР И. Д. Кобзона, аспирант; nikebelyakov@gmail.com

SPIN-код: 2815-5489

ORCID: 0000-0001-5070-4290

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belyakov N.E. – Teacher of the Plastic Education Department of the Institute named after People’s Artist of the USSR I. D. Kobzon, Postgraduate Student; nikebelyakov@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5070-4290

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.01

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И НАУЧНОГО ТВОРЧЕСТВА В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ П. А. СОРОКИНА

*Василенко В. В.*¹

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

На основе письменных источников (теоретических трудов, эпистолярного наследия, дневников и материалов периодических изданий) в статье рассматривается система научных взглядов П. А. Сорокина на проблему творчества в контексте его интегральной философии. В статье прослеживается взаимосвязь между теорией социокультурной динамики, интегральной теорией познания и творчества, теорией созидательного альтруизма, уточняется место искусства как эмпирической системы в исторических типах культуры и общества. Поднимается вопрос о влиянии учений В. М. Бехтерева, Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского на становление научных взглядов П. А. Сорокина в отношении феномена творчества.

Ключевые слова: творчество, искусство, интегральная философия, функции искусства, творческое созидание, ценности, общество, культура, наука, социокультурная динамика, П. А. Сорокин.

PROBLEMS OF ARTISTIC AND SCIENTIFIC CREATIVITY IN THE THEORETICAL HERITAGE OF P. SOROKIN

*Vasilenko V. V.*¹

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

Based on written sources (theoretical works, epistolary heritage, diaries and materials of periodicals), the article examines the system of scientific views of P. A. Sorokin on the problem of creativity in the context of his integral philosophy, traces the relationship between the theory of socio-cultural dynamics, the

integral theory of knowledge and creativity, the theory of creative altruism, clarifies the place of art as an empirical system in the historical types of culture and society. The question of the influence of the teachings of V. M. Bekhterev, N. A. Berdyaev, and N. O. Lossky on the formation of P. A. Sorokin's scientific views on the phenomenon of creativity is raised.

Keywords: creativity, art, integral philosophy, functions of art, creative creation, values, society, culture, science, socio-cultural dynamics, P. Sorokin.

Проблема творчества традиционно находится в центре внимания разных научных дисциплин — психологии, философии, социологии, педагогики, искусствоведения и др. Особенности постнеклассической научной рациональности [1] является «человекоразмерность» объектов познания и, как следствие, междисциплинарность социогуманитарного знания, направленного на решение конкретных проблем, связанных с «деятельностным отношением человека к миру» [2, с. 21]. Актуальные сегодня вопросы социальной значимости творчества и гуманистических ориентиров в творческом созидании человеком себя и окружающего мира на фоне кризисного состояния разных сфер жизни общества были осмыслены российско-американским социологом П. А. Сорокиным (1889–1968). В первой половине XX века ему удалось покинуть узкую предметную область социологии и философии в понимании отдельных аспектов творчества и выйти на интегральный уровень осмысления феномена творчества во всей его многозначности.

Цель предлагаемой вниманию читателя статьи — рассмотреть систему научных взглядов П. А. Сорокина и определить место теории творчества в интегральной концепции. Ввиду громоздкости концепции и сложности дефиниций, автором статьи поставлены следующие задачи: рассмотреть идейно-теоретические истоки взглядов П. А. Сорокина, показать место теории познания и творчества в интегральной системе, выявить взаимосвязь с теориями социокультурной динамики и созидательного альтруизма.

Источниковой базой послужили письменные источники, в том числе теоретические труды российских ученых первой половины XX века, источники личного происхождения (эпистолярное наследие, дневники, воспоминания).

Прежде всего, необходимо уточнить ряд положений и выводов автора, полученных ранее. Во-первых, интегральная система взглядов П. А. Сорокина, получившая свое окончательное оформление в американский период его деятельности (1923–1968 гг.), создавалась постепенно и представляет совокупность логически взаимосвязанных теорий, включая теории плюрализма факторов, мобильности, социокультурной динамики, кризиса, конвергенции, познания и творчества, созидательного альтруизма и др. Во-вторых, в рос-

сийский период разрабатывалась специальная интегральная методология, которая определила исследовательскую программу на многие годы вперед. Третий вывод нуждается в уточнении, что и предпринято в данной работе. Он состоит в предположении о том, что теоретическим ядром интегральной концепции стала не только теория социокультурной динамики, но и теория познания и творчества, которая менее изучена.

Становление научного мировоззрения П. А. Сорокина связано с Психоневрологическим институтом [3], созданным академиком В. М. Бехтеревым (1857–1927). В автобиографическом романе П. А. Сорокин вспоминал, как в период обучения у него установились «теплые отношения с всемирно признанными учеными психологом и психиатром В. М. Бехтеревым, М. М. Ковалевским и Е. В. де Роберти, которые привели к тесному научному сотрудничеству и дружбе на всю жизнь» [4, с. 52]. О прямом влиянии идей В. М. Бехтерева свидетельствует одно из ранних сочинений «Голод как фактор»¹ [5], а также некоторые документы из собрания музея В. М. Бехтерева².

Под руководством В. М. Бехтерева исследовались психологические и социальные аспекты творчества. Творчество трактовалось как ответная реакция человека на проблему (раздражитель), а продукт творчества, как решение данной проблемы. Задачи творчества определяются окружающей средой, природой и материальной культурой, социальной средой. Различалось два вида творчества: интуитивное (внезапное озарение) и систематическое творчество. В широком смысле творчество рассматривалось как один из универсальных законов эволюции. Через творчество проявляется человеческая энергия, которая «рассеивается в памяти поколений» через материальные и духовные памятники культуры. Благоприятный эффект творческой деятельности как приспособления наиболее тонкого и высшего порядка В. М. Бехтерев объяснял через «облагораживающий эффект», возвышение человека, «смягчение его сердца» и «обогащение его ума» [6, с. 384].

В соответствии с другим всеобщим законом, законом периодичности в творческой деятельности, были выявлены периодические подъемы и спады озаряющих идей в качестве источника творчества. Поскольку идея ритмов через флуктуации получила у П. А. Сорокина дальнейшее развитие, вспоминается почти неизвестный сегодня труд коллеги по Психоневрологическому институту Н. Я. Пэрна «Ритм жизни и творчества» [7]. Н. Я. Пэрн (1878–1923)

¹ В 1921 году по рекомендации В. М. Бехтерева П. А. Сорокин исследовал влияние голода на поведение людей и общественную жизнь, участвовал в экспедиции по изучению голода в Самарской и Саратовской губерниях.

² Мемориальный музей В. М. Бехтерева при Национальном исследовательском центре психиатрии и неврологии им. В. М. Бехтерева (Санкт-Петербург).

комплексно изучал феномен творчества. Под творчеством он понимал поток человеческого духа, его вспышки и потухания. Рассуждая о ритмах душевной жизни, он писал: «...состояние душевой жизни человека не бывает одинаково во все дни. Самые разные переживания чередуются в человеке, то выплывая, то исчезая» [8, с. 15]. Прием типологических исследований, о котором в своем дневнике писал Н. Я. Пэрн, — «Жизнь народов, расцветы, падения: самые величайшие переживания, все это протекало перед глазами, как огненные потоки. У меня было сильное желание видеть воочию пред собой все эти потоки человеческого духа, эти вспышки и потухания, и постепенно я стал составлять схематические таблицы, на которых было бы все это стояло перед глазами. Сначала изобразил историю английской литературы по Геттцэру, потом другие литературы и другие искусства» [8, с. 9] — впоследствии при написании «Социальной и культурной динамики» [9] использовал П. А. Сорокин. Ритм трактовался Н. Я. Пэрном «...не просто как механическое повторение предыдущего», как «периодический процесс..., не движение по кругу, а движение по спирали, при котором возвращение происходит каждый раз на новом уровне» [8, с. 2]³. Изучив биографии Л. ван Бетховена, Р. Вагнера, И. В. Гете, М. И. Глинки, Н. В. Гоголя, И. Канта, И. Ньютона, Пэрн выявил «эпохи расцвета и угасания в развитии отдельных направлений творческой деятельности людей» [8, с. 2]. Он различал два типа людей: «деятелей» и «мечтателей». Мечтателей отличает душевное состояние «печального томления» и «ориентация на свой внутренний мир» [8, с. 6]. Именно мечтатели, о которых в отличие от деятелей помнят последующие поколения людей, являются главными творцами, меняющими мир.

Философские аспекты творчества разрабатывали Н. А. Бердяев и Н. О. Лосский, которые, так же как и П. А. Сорокин, были высланы из страны по распоряжению В. И. Ленина в 1922 году. П. А. Сорокин высоко ценил Н. А. Бердяева (1874-1948) как «одного из выдающихся русских мыслителей-идеалистов» [10]. В труде «Историософия и социальная философия нашего времени» (1963 г.) [11] он выделил основные особенности философского учения Н. А. Бердяева, остановился на интуитивизме, ценностном подходе, понимании кризиса, как переходной стадии культуры, особенностях творческой фазы культуры и принципах бескорыстного творчества. В этой работе П. А. Сорокин упоминал труд Н. А. Бердяева «Смысл творчества (опыт оправдания человека)» [12]. Некоторые философские идеи Н. А. Бердяева были им использованы в построении теории творческого созидательного альтруизма.

³ Н. Я. Пэрн установил 7-, 14-, 21-, 28-, 30-дневные ритмы, в которых наблюдалась сексуальная восприимчивость, ясность мышления, склонность к сочинительству. См.: [8].

Напомним, творчество Н. А. Бердяев рассматривал как феномен духовного опыта, как потрясение и восхождение в бытие, подъем, ведущий к новой жизни, иному миру. Творческий акт человека отличается. Он совершается в том плане бытия, на который не простирается компетенция науки. Восприятие мира как ценности, или как смысла отличается от научного восприятия мира, представляет собой творческий акт, основанный на интуитивном методе познания. Художественное творчество лучше всего раскрывает сущность творческого акта, в нем дается мир уже просветленным; человек прорывается в нем через «тяготы мира».

Поскольку теория творчества у П. А. Сорокина вытекает из интегральной философии и теории познания, допускает сверхчувственное и сверхрациональное познание реальности, обратимся к философским воззрениям Н. О. Лосского (1870–1965). Из личной переписки П. А. Сорокина с Н. О. Лосским становится понятно, что социолог действительно обращался к философу за разъяснением некоторых положений интуитивизма. Так, в письме от 23 февраля 1938 года Н. О. Лосский одобрял желание П. А. Сорокина «заняться гносеологией». В другом письме для прояснения сущности интуитивизма Н. О. Лосский рекомендовал Сорокину прочесть гносеологическое введение в труд «Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция» [13, с. 66; 14]. Интуитивизм Н. О. Лосского предполагал включение в кругозор сознания всего подлинного бытия внешнего мира. Процесс познания напрямую связывался с психическим материальным процессом. Особенностью социальной формы бытия признавался ее всеобъемлющий характер, соединяющий в единое целое психическое и материальное.

И еще, очень кратко остановимся на социально-историческом аспекте, имеющем косвенное отношение к рассматриваемой проблеме, в связи с ее связью с теорией социокультурной динамики. Для этого обратимся к некоторым методологическим установкам А. С. Лаппо-Данилевского (1863–1919), с которым П. А. Сорокин также сотрудничал в Психоневрологическом институте.

Центральным понятием у А. С. Лаппо-Данилевского было понятие общего эволюционного (исторического) целого. Культурная форма бытия рассматривалась как результат психического (посредством воли) воздействия индивидуальности на окружающую среду [15, с. 322]. Специфика социально-исторического познания определялась как «превращение законов комбинаций психических факторов в их типизацию», придание им значения реальных факторов. Он установил зависимость между состоянием сознания, характером конкретной группы и однородностью соответствующих продуктов культуры, то есть культурный тип рассматривался как общее для данной социальной группы состояние сознания. Подобной логике построения идеализированных социокультурных типов придерживался и П. А. Сорокин.

Таким образом, сама постановка проблемы творчества через гносеологию была усвоена П. А. Сорокиным в российский период деятельности как академическая традиция, заложенная авторитетными российскими учеными, специалистами в области физиологии, психологии, философии, методологии истории и социологии. Как видим, формирование научных взглядов П. А. Сорокина проходило под влиянием российских ученых, имевших авторитет и международное признание — В. М. Бехтерева, А. С. Лаппо-Данилевского, Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского и др.

В ранний период деятельности свою систему социологии П. А. Сорокин обозначал как «гомо-социологию», т. е. «науку о духе, ценностях, о культуре». Он объединил идеи бихевиоризма, позитивизма, неокантианства под эгидой теории социокультурной динамики и далее интегральной концепции.

В статье «Моя философия — интегрализм» (1958 г.) [16] свою систему взглядов он охарактеризовал следующим образом: она «...рассматривает всю действительность как бесконечное X бесконечных качеств и количеств: духовных и материальных, ментальных и вечных, вечно-меняющихся и неизменных, личностных и сверхличностных, временных и безвременных, пространственных и лишенных пространства, единых и многих, меньших, чем малое, и больших, чем большое» [16, с. 134].

Все теории в интегральной концепции основываются на определенной совокупности ключевых понятий (прежде всего, понятий социокультурной системы и ценностей), которые обусловлены общей смысловой зависимостью и логически взаимосвязаны [9]. Если кратко, то главная идея сводится к пониманию культуры как совокупности ценностей, элементы которой пронизаны единой системой ценностей. Именно система ценностей придает взаимодействию людей надбиологический, социокультурный смысл и проявляется в относительно близких культурных образцах, эмпирических социокультурах, т. е. в видах деятельности людей, их идеях, мыслях о творчестве, верованиях, особой ментальности, системе познания, философии, этике, искусстве, экономике, типе личности и др. Распад или разрушение системы ценностей влечет за собой дезинтеграцию общества и культуры, порождает кризисы, является фактором социокультурной динамики. Художественное и научное творчество трактуется как деятельность личности, в основе которой лежит доминирующая система ценностей. В переходные периоды ценности разобщены.

Исследовательский интерес П. А. Соркина к проблемам творчества сложился в еще российский период, когда помимо научного творчества, он начал

сочинять стихи⁴, создавать роман. Как отмечает М. В. Ломоносова «...до 1922 г. Сорокиным создано более 200 различных работ, из которых около 20 носят литературный характер» [17, с. 36]. Помимо художественных произведений [18, 19, 20] он писал «критические статьи, отзывы и рецензии на литературные произведения, статьи о творчестве писателей», в том числе: «Еще об Андрее Белом» [21], «Заветы Достоевского» [22].

В 1913 году в рецензии на «Психологию и социальные основы творчества речи» он высказывал критические замечания в адрес автора по поводу неопределенности содержания понятия творчества, выражал несогласие с раскрытием сущности творчества через «осознание или единство, означение» [23, с. 119; 121]. В американский период, он приступает к разработке проблемы: в «Социальной и культурной динамике» выявляет идеализированные типы культуры с соответствующими типами науки, искусства, прослеживает ритмы, колебания в художественном и научном творчестве.

В более поздний период все теории интегральной системы он приводит к единому знаменателю, направленному в будущее, — теории творческого созидательного альтруизма. Основные положения интегральной теории творчества были изложены в работе «Главные тенденции нашего времени»⁵ [24]. Попытаемся далее воспроизвести логику рассуждений П. А. Сорокина.

В соответствии с теорией социокультурной динамики П. А. Сорокин начинает свои рассуждения с обозначения трех главных прогнозируемых тенденций будущего в перспективе XXI века: перемещение творческого лидерства человечества из Европы в Америку, Азию и Африку; распад преобладающего чувственного типа культуры и общества, с соответствующей системой ценностей; возникновение нового интегрального социокультурного порядка, новой системы ценностей и нового типа личности [24, с. 11].

Далее П. А. Сорокин проводит мысль о том, что борьба между деструктивными силами умирающей чувственной социокультурной системы и созидательными силами возникающего нового интегрального социокультурного мира пронизывает все сферы жизни людей, включая науку и искусство.

Поскольку наука как эмпирическая социокультурная система является важной частью интегрированной социокультурной системы, П. А. Сорокин подробно описывает дезинтеграционные процессы в науке и делает вывод о двойственном ее характере, который, с одной стороны, выражается

⁴ В 2005 году впервые была опубликована лирика П. А. Сорокина, в том числе стихи «Устал...», «Паладин Далекого Востока», «Песни мои». См.: [20].

⁵ Труд был создан на основе доклада «Три основные тенденции нашего времени», представленного П. А. Сорокиным на Международном социологическом конгрессе в 1956 году.

в морально безответственных научных достижениях чувственного общества и культуры и, с другой стороны, — в возрастающем числе ученых, которые отказываются продвигать науку в разрушительных целях. Новая реальность требует не только иного подхода к творческой деятельности, но и новой теории познания. Таким образом, П. А. Сорокин выдвигает «новую теорию познания и творчества», где кроме эмпирического содержатся «гораздо более важные рациональные и даже сверхчувственные и сверхрациональные аспекты» [24, с. 32]. Концепция новой реальности связана с идеализированными типами социокультурных систем, состоит из трех модусов бытия: эмпирически-чувственного, рационально-разумного и сверхрационально-сверхчувственного. Собственно, такой подход к решению актуальной проблемы современности отличает постнеклассический тип науки.

Наблюдая за происходящими событиями, революциями, мировыми войнами, гонкой вооружения, П. А. Сорокин заключает, что социокультурный мир «...уже вырос до такой степени по своей динамической и творческой силе, что использовал в значительной мере неорганические и органические силы, подчинил их себе, сильно изменил поверхность всей земли и простирает свою власть далеко границы нашей земли в космос» [24, с. 135]. Чувственное восприятие и наблюдение, с точки зрения мыслителя, необходимо дополнить другими формами.

П. А. Соркин выделяет три канала научного познания. Первый канал — это чувственное познание, представляющее собой восприятие эмпирического аспекта абсолютной реальности через органы чувств и их продолжения (микроскопы, телескопы). Второй канал — рациональное познание, то есть восприятие реальности через разум (математическое и логическое мышление во всех рациональных формах). Третий канал — сверхчувственный-сверхрациональный, как «мимолетные впечатления от глубочайших сверхрациональных-сверхчувственных форм реальности». Он отмечает впечатления, данные «интуицией», «божественным вдохновением», «вспышкой просветления» всех творческих гениев [23, с. 36]. Не трудно заметить, что к чувственному восприятию и наблюдению (при опоре на идеи Н. О. Лосского и Н. А. Бердяева) П. А. Сорокин добавляет формы сверхчувственного познания. Сверхсознание в его понимании выполняет роль инициатора и руководителя во всех значительных открытиях, изобретениях, созданиях шедевров, взаимодействуя с чувственными и рациональными через творчество и познание. Функциями чувственного и рационального познания является развитие и проверка озаряющих идей или образца, дарованного интуицией, а открытия и достижения творческих гениев создавались не без «благодати интуиции». П. А. Сорокин приводит результаты проведенных социологических опросов, анализа исторических фактов, подтверждающих универсальный закон рит-

мов, ранее высказанный В. М. Бехтеревым. В трактовке П. А. Сорокина это — ритмы «непредсказуемых всплеск пронизательности» творческих гениев.

С точки зрения П. А. Сорокина, творческая личность — это сложный многомерный постоянно изменяющийся объект познания «из космо-, био-, психо-, социо-, культурного, духовного, экзистенциального компонентов» во всей надорганической целостности человека. Идеи субъективного и объективного в процессе социально-исторического познания, высказанные ранее А. С. Лаппо-Данилевским нашли свою воплощение в трактовке П. А. Сорокиным общества как «суперорганических или культурных» классов реальности, содержащих «нематериальный» компонент «смыслов» [25, с. 135].

В основе понимания общества как сложной самоорганизующейся системы лежит теория социокультурной динамики — учение об изменении (идеализированных типов) чувственной, идеационной и идеалистической суперкультур в ритмичном чередовании с кризисами, как переходными периодами. Изменение социокультурной системы предполагает изменение всех ее составляющих — эмпирических социокультурных систем (науки, искусства, морали, религии), системы ценностей, ментальностей, типа личности и др. Причем, система ценностей, как отмечает Л. А. Меньшиков, «с одной стороны... выступает как цель, как ориентир и как смысл существования общества, с другой стороны, она есть причина изменений и катастроф, происходящих в культуре» [26, с. 119].

В работе «Моя философия — интегрализм» П. А. Сорокин подчеркивал связь интегрализма с задачами научного познания. Он исходил из недоступности «в своей неистощимой полноте» всей действительности человеческого ума. Только главные аспекты действительности могут быть приблизительно поняты, поскольку сам человек является частью этой реальности. Для максимально полного познания столь многообразной реальности (неорганической, органической и надорганической) необходимо использовать все каналы познания.

Научная теория познания и творчества разрабатывалась для текущего момента перехода от кризисного состояния к новому интегральному социокультурному миру через осмысленную и целенаправленную творческую деятельность нового творческого типа личности.

Каждое творческое достижение эпохи, научное или художественное, в новой интегральной системе является результатом интеграции всех трех путей познания и творчества (чувственного, рационального, сверхчувственно-сверхрационального). Приоритет рационального познания уже не имеет такого значения как прежде; оно становится «... кладбищем, заполненным искаженными эмпирическими наблюдениями, ложными рассуждениями и псевдоинтуицией» [24, с. 50]. С точки зрения П. А. Сорокина, интегральное познание позволяет получать знание о реальности не только от ученых-эм-

пириков и философов-логиков, но и от творцов в изящных искусствах, подобных Бетховену, Гомеру и Шекспиру, Фидию и Микеланджело, от религиозных и моральных лидеров и др.

В работе «Главные тенденции нашего времени» П. А. Сорокин различает такие виды творчества, как творчество малого и крупного масштаба, творчество в узкой и широкой сферах деятельности. Творчество — динамический процесс, связанный с «перемещением с течением времени с места на место, от группы к группе, от института к институту, от страны к стране» [25, с. 281]. Разные народы в разных областях выполняют свою творческую миссию в узкой сфере, например, в науке и развитии технологий, в сфере чувственных изящных искусств, религии, экономике, политике, то есть в смене систем мировоззрения. Результатами творчества в новом интегральном социокультурном порядке являются новые научные открытия, произведения искусства, социальные институты, возникающие на основе новой интегральной системы ценностей, в основе которых лежит высшая интегрирующая ценность — «истинная *summum bonum*» т. е. «вершина добра» как невидимое единство Правды, Добра и Красоты [25, с. 136].

На первый взгляд может показаться, что П. А. Сорокин придумал утопичную теорию. Однако, идея разумного моделирования нового типа общества и культуры на пути преодоления кризисных состояний, войн, социальных бедствий, упадка морали, искусства оправданна. Остается вопрос, каким образом избежать противоречий и недостатков предыдущих типов социокультурных систем? И здесь, следуя идеи Н. А. Бердяева о творческом акте познания как акте избирающей любви, «избирающей среди дурной множественности единое хорошее», П. А. Сорокин предлагает строить новый социокультурный мир на основе универсального принципа творческого созидательного альтруизма. Эта мысль созвучна соображениям Н. А. Бердяева о том, что культура — это прежде всего реализация новых ценностей. С точки зрения П. А. Сорокина «...настоящая Правда всегда Добра и Красива; истинное добро всегда правдиво и красиво; и чистая красота неизменно истинна и добра». Причем эти величайшие ценности не только не отделимы одна от другой, но они превращаются друг в друга, подобно тому, как одна форма энергии может быть превращена в другие» [25, с. 136]. Главная историческая миссия человечества состоит в созидании, накоплении и усовершенствовании Истины, Красоты и Добра в самой природе человека, в человеческом уме, в его поведении, в отношении человека ко всем людям и ко всем живым существам.

Итак, в основании зарождающегося интегрального типа социокультурной системы должен быть принцип творческого созидательного альтруизма, который и станет интегрирующим началом для всей системы ценностей. Он должен привести в соответствие две стороны социокультурной системы,

социальную и культурную, науку и изящные искусства. Таким образом, интегральная теория творчества, где творчество понимается как созидание нового социокультурного мира во всей его широте (научные открытия, произведения искусства и др.) получает окончательное свое оформление.

И в завершении коснемся имеющей прямое отношение к проблеме творчества темы любви как творческой созидающей энергии. В самом начале, рассуждая о научных идеях В. М. Бехтерева, отмечалась его трактовка творчества как энергии развития человеческой личности. Энергетическая концепция В. М. Бехтерева строилась на идее о «свободной энергии» как источнике развития и проявления всех форм жизнедеятельности человека и общества. С точки зрения В. М. Бехтерева, «...в ходе взаимодействия человека с миром внешняя («свободная») энергия... поступает в организм человека через органы чувств и преобразуется в них в нервно-психический процесс. Проявляя те или иные формы социальной активности, человек (или общество), наоборот, превращает нервно-психическую энергию в свободную энергию, тем самым пополняя мировое энергетическое пространство» [6, с. 5]. Также подчеркивался коллективный характер творчества. В. М. Бехтерев отмечал, что в человеческой истории творчество достигается общими усилиями коллектива и отдельных личностей, оно связано с прогрессом и совершенствованием самого человека, общества. Несмотря на то, что П. А. Сорокин не разделял позитивистской идеи прогресса, коллективный характер творчества как совершенствования, или как «восхождения в бытие», он признавал. Осмелимся предположить, что именно эти положения В. М. Бехтерева и Н. А. Бердяева были взяты им за основу при разработке гипотезы, которая легла в основу деятельности Гарвардского исследовательского центра (1948–1956 гг.). Она была сформулирована следующим образом: «... бескорыстная созидательная любовь, о которой мы знаем все еще очень мало, потенциально является огромной энергией... при условии, что мы заем, как производить ее в изобилии, как аккумулировать и как использовать... как сделать людей и группы людей более альтруистичными и созидательными, чтобы они ощущали себя, вели себя и мыслили как настоящие члены общества, объединенного в одну крепкую и дружную семью» [25, с. 215]. Обращение к теме любви стало логическим результатом развития положений теории социальной и культурной динамики о кризисе как переходе от одной социокультурной системы к другой. В результате проведенных исследований были сделаны выводы о том, что бескорыстная, созидательная любовь является энергией, жизненной силой, необходимой для физического, умственного и нравственного здоровья общества, самым главным принципом и критерием творчества. Долгие годы эта часть наследия П. А. Сорокина была не востребованной, но в последнее время вызывает интерес. Исследование творческого альтруизма — это большая отдельная тема, требующая внимания будущих исследователей.

Подведем итог. Предположение о том, что проблема творчества в интегральной концепции П. А. Сорокина является одной из центральных, что она напрямую связана с теорией социокультурной динамики, раскрывающей универсальные закономерности изменения общества и культуры, получило свое подтверждение в ходе анализа теоретических источников.

П. А. Сорокиным была предпринята попытка объединить, синтезировать и развить научные идеи его предшественников. Ему удалось вписать в единую интегральную теорию психологический, философский, социально-исторический и другие аспекты творчества. Не будет преувеличением отметить, что П. А. Сорокину удалось создать интегральную концепцию, которая сегодня по ряду параметров вписывается в постнеклассическую парадигму научной рациональности.

Теория познания и творчества дает возможность осмыслить в динамической изменчивости все элементы сложного самоорганизующегося социокультурного мира через личность, систему мировоззрения, ценности, искусство, науку. Не менее важным является тот факт, что основные положения теории творчества стали ключевыми в трактовке механизмов построения нового интегрального социокультурного порядка. Думается, что предложенные П. А. Сорокиным способы преодоления цивилизационного кризиса через творческое созидание, обновление личности и культуры на основе новых гуманистических альтруистических ценностей, несмотря на всю их утопичность, могли бы заинтересовать современных исследователей, деятелей искусства и просветителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Степин В. С.* Особенности научного познания и критерии типов научной рациональности // *Epistemology & Philosophy of Science*. 2013. Т. XXXVI. № 2. С. 78–91.
2. *Лубский А. В.* Постнеклассическая рациональность и неклассическая модель социально-гуманитарных исследований // *Научная мысль Кавказа*. 2015. № 1. С. 21–30.
3. *Акименко М. А.* История института имени В. М. Бехтерева: на док. материалах. СПб.: С.-Петербург. науч.-исслед. Психоневрол. ин-т им. В. М. Бехтерева, 2002. Ч. 1. 267 с.
4. *Сорокин П. А.* Долгий путь. Сыктывкар: СЖ Коми ССР-МП «Шыпас», 1992. 304 с.
5. *Сорокин П. А.* Голод как фактор. Влияние голода на поведение людей, социальную организацию. М.: Academia & LVS, 2003. 684 с.
6. *Бехтерев В. М.* Избранные работы по социальной психологии. М.: Наука, 1994. 400 с.

7. Пэрн Н. Я. Ритм жизни и творчества. Л.–М.: Петроград, 1925. 142 с.
8. Пэрн Н. Жизнь человека (Из дневниковых записей) / Ред. и автор предисл. В. С. Соболев. СПб.: СПб: СПб Архив РАН РАН, 1990. 172 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://ranar.spb.ru/rus/books1/id/257> (дата обращения: 04.02.2021).
9. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика. М: Астрель, 2006. 1176 с.
10. Сорокин П. А. Н. А. Бердяев. [Электронный ресурс]. URL: <http://хра-spб.ru/libr/-Berdyayev-pro-et-contra-kniga=1/477-Sorokin> (дата обращения: 04.02.2021).
11. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество / Общ. ред. сост. и предисл. А. Ю. Согомонов. Пер. с англ. М.: Политиздат, 1992. 543 с.
12. Бердяев Н. А. Смысл творчества (опыт оправдания человека). М.: Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. [Электронный ресурс]. URL: <http://mudriyfilosof.ru/2013/03/berdeayev-smisl-tvorchestva.html> (дата обращения: 21.01.2021).
13. Питирим Сорокин: избранная переписка /под ред. П. П Кротова. Вологда: Древности Севера, 2009. 336 с.
14. Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: Республика, 1995. 400 с.
15. Лаппо-Данилевский А. С. Методология истории. СПб.: Студ. изд. ком. при ист.-филол. фак-те, 1910-1913. Вып. I–2. 292 с.
16. Сорокин П. А. Моя философия – интегрализм. Пер. С. В. Карпушиной [Электронный ресурс]. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/077/704/1231/02> (дата обращения: 20.01.2021).
17. Ломоносова М. В. Питирим Сорокин: от литературной критики к социологическому анализу // Вопросы литературы. 2016. № 1. С. 35–53.
18. Лирика П. А. Сорокина // Василенко В. В. П. А. Сорокин. Опыт интеллектуальной биографии. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2005. С. 174–180.
19. Сорокин П. А. Прачечная человеческих душ: художественные произведения, 1907-1923. Сыктывкар: АНБУР, 2017. 509 с.
20. Чаадаев Н. Предтеча // Ежемесячный журнал литературы, науки и общественной жизни. 1917. № 11-12. С. 11–56.
21. Сорокин П. А. Еще об Андрее Белом // Вестник литературы. 1920. № 8. С. 6–7.
22. Сорокин П. А. Заветы Достоевского // Артельное дело. 1921. № 17–20. С. 4–7.
23. Сорокин П. А. Рецензия // Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма. 1913. Т. X. Вып. IV. С. 117–121.
24. Сорокин П. А. Главные тенденции нашего времени. М.: Наука, 1997. 351 с.
25. Сорокин П. А. Главные тенденции нашего времени. Главы из книги // Партнерство цивилизаций. 2014. № 1–2. С. 281–297. [Электронный ресурс]. URL: <http://misk.inesnet.ru/wp-content/uploads/PC122014/P> (дата обращения: 11.01.2021).
26. Меньшиков Л. А. История культуры «как вечное возвращение» стиля // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. №. 2. С. 115–126.

REFERENCES

1. *Stepin V. S.* Osobennosti nauchnogo poznaniya i kriterii tipov nauchnoj racional`nosti // Epistemology & Philosophy of Science. 2013. T. XXXVI. № 2. S. 78–91.
2. *Lubskij A. V.* Postneklassicheskaya racional`nost` i neklassicheskaya model` social`no-gumanitarny`x issledovanii // Nauchnaya my`sl` Kavkaza. 2015. № 1. S. 21–30.
3. *Akimenko M. A.* Istoriya instituta imeni V. M. Bextereva: na dok. materialax. SPb.: S.-Peterb. nauch.-issled. Psixonevrol. in-t im. V. M. Bextereva, 2002. Ch. 1. 267 s.
4. *Sorokin P. A.* Dolgij put`. Sy`kty`vkar: SZh Komi SSR-MP «Shy`pas», 1992. 304 s.
5. *Sorokin P. A.* Golod kak faktor. Vliyanie goloda na povedenie lyudej, social`nyu organizaciyu. M.: Academia & LVS, 2003. 684 c.
6. *Bexterev V. M.* Izbranny`e raboty` po social`noj psixologii. M.: Nauka, 1994. 400 s.
7. Pe`rn N. Ya. Ritm zhizni i tvorchestva. L.–M.: Petrograd, 1925. 142 s.
8. Pe`rn N. Zhizn` cheloveka (Iz dnevnikovyx zapisej) / Red. i avtor predisl. V. S. Sobolev. SPb.: SPb Arxiv RAN RAN, 1990. 172 s. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ranar.spb.ru/rus/books1/id/257> (data obrashheniya: 04.02.2021).
9. *Sorokin P. A.* Social`naya i kul`turnaya dinamika. M: Astrel`, 2006. 1176 s.
10. *Sorokin P. A. N. A. Berdyayev.* [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://xpa-spb.ru/libr/-Berdyayev-pro-et-contra-kniga=1/477-Sorokin> (data obrashheniya: 04.02.2021).
11. *Sorokin P. A.* Chelovek. Civilizaciya. Obshhestvo / Obshh. red. sost. i predisl. A. Yu. Sogomonov. Per. s angl. M.: Politizdat, 1992. 543 s.
12. *Berdyayev N. A.* Smy`sl tvorchestva (opy`t opravdaniya cheloveka). M.: Izd-vo G. A. Lemana i S. I. Saxarova, 1916. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://mudriyfilosof.ru/2013/03/berdeayev-smisl-tvorchestva.html> (data obrashheniya: 21.01.2021).
13. Pitirim Sorokin: izbrannaya perezpiska /pod red. P. P. Krotova. Vologda: Drevnosti Severa, 2009. 336 s.
14. *Losskij N. O.* Chuvstvennaya, intellektual`naya i misticheskaya intuiciya. M.: Respublika, 1995. 400 s.
15. *Lappo-Danilevskij A. S.* Metodologiya istorii. SPb.: Stud. izd. kom. pri ist.-filol. fak-te, 1910-1913. Vy`p. I–2. 292 s.
16. *Sorokin P. A.* Moya filosofiya – integralizm. Per. S. V. Karpushinoy [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/077/704/1231/02> (data obrashheniya: 20.01.2021).
17. *Lomonosova M. V.* Pitirim Sorokin: ot literaturnoj kritiki k sociologicheskomu analizu // Voprosy` literatury`. 2016. № 1. S. 35–53.
18. *Lirika P. A. Sorokina // Vasilenko V. V. P. A. Sorokin.* Opy`t intellektual`noj biografii. Stavropol`: Izd-vo SGU, 2005. S. 174–180.
19. *Sorokin P. A.* Prachechnaya chelovecheskix dush: xudozhestvenny`e proizvedeniya, 1907-1923. Sy`kty`vkar: ANBUR, 2017. 509 s.
20. *Chadaev N.* Predtecha // Ezhemesyachny`j zhurnal literatury`, nauki i obshhestvennoj zhizni. 1917. № 11-12. S. 11–56.

21. Sorokin P. A. Eshhe ob Andree Belom // Vestnik literatury`. 1920. № 8. S. 6–7.
22. Sorokin P. A. Zavety` Dostoevskogo // Artel` noe delo. 1921. № 17–20. S. 4–7.
23. Sorokin P. A. Recenziya // Vestnik psixologii, kriminal`noj antropologii i gipnotizma. 1913. T. X. Vy`p. IV. S. 117–121.
24. Sorokin P. A. Glavny`e tendencii nashego vremeni. M.: Nauka, 1997. 351 s.
25. Sorokin P. A. Glavny`e tendencii nashego vremeni. Glavy` iz knigi // Partnerstvo civilizacij. 2014. № 1–2. S. 281–297. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http:misk.inesnet.ru/wp-content/uploads/PC122014/P> (data obrashheniya: 11.01.2021).
26. Menshikov L. A. History of culture «as the eternal return» of style / Bulletin of the Saint Petersburg University. History. 2006. To. 2. P. 115–126.

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-код 7193-7444

УДК 7.038.41

ИСКУССТВО «ПУСТЯКОВ»: ТРАДИЦИЯ МИНИМАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЖЕСТА В ИСКУССТВЕ XX И XXI ВЕКОВ

Халдеева О. К.¹

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

Статья посвящена феномену безыскусного, «пустякового» искусства: внежанровому и вневизиалистическому качеству изобразительного творчества, проявляющемуся в размывании границ между произведением искусства и действительностью. На примерах творчества авторов XX и XXI веков определяются черты и обстоятельства существования указанного феномена: способы творческого взаимодействия художника с миром (растворение, посредничество), особенности работы с сюжетом и материалом (проявление неочевидной, «тихой» красоты окружающей реальности, включение в палитру бывших в употреблении материалов для творчества); минимальность художественного жеста (обнаружение автором минимально необходимых и точных действий, позволяющих зафиксировать художественное открытие, при этом, оставаясь в тени). Через призму безыскусности рассматриваются различные виды и жанры изобразительного искусства: графика, живопись, коллаж, ассамбляж, рельеф, скульптура, «найденный объект». Несмотря на заявленный вневизиалистический взгляд на искусство, выделяются направления, в которых чаще встречаются черты дадаизма, «бедного» искусства. Начало и природа описываемого явления обнаруживаются сначала в античной и восточной дзен-буддистской культурах, а затем – в формальных поисках искусства XX века. В качестве вывода высказывается предположение об актуальности подобного пути, возвращающего к непосредственным тактильным и визуальным ощущениям реальности в условиях дематериализации и виртуализации искусства XXI века.

Ключевые слова: традиция, минимальный художественный жест, искусство XX–XXI веков, «безыскусное» искусство, формальное искусство, дзен-буддизм, графика, живопись, коллаж, ассамбляж, рельеф, скульптура, найденный объект, дадаизм, «бедное» искусство.

THE ART OF «TRIVIA»: THE TRADITION OF THE MINIMAL ARTISTIC GESTURE IN THE ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

*Khaldeeva O. K.*¹

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

The article is devoted to the phenomenon of artless, «trivial» art; extra-genre and extra-stylistic quality of fine art, manifested in blurring the line between a work of art and reality. The author describes the features and circumstances of the existence of the discovered phenomenon on the examples of creativity of the authors of the 20th and 21st centuries: the ways of the artist's creative interaction with the world (dissolution, mediation), features of work with the plot and material (manifestation of the non-obvious, «quiet» beauty of the surrounding reality; inclusion of former the use of creative materials); the minimal artistic gesture (the detection by the author of the minimum necessary and accurate actions to fix the artistic discovery, while remaining in the shade). Through the prism of artlessness, various types and genres of visual art are examined: graphics, painting, collage, assemblage, relief, sculpture, «found object». Despite the declared extralistical look at art, there are areas in which features are more common Dadaism, «poor» art. The origin and nature of the phenomenon described is found first in ancient and eastern Zen Buddhist cultures, and then — in a formal search for 20th-century art. As a conclusion, an assumption is made about the relevance of such a path, which returns to direct tactile and visual sensations about reality under the conditions of dematerialization and virtualization of 21st century art.

Keywords: tradition, minimal art gesture, art of the 20th and 21st centuries, «artless» art, formal art, Zen Buddhism, graphics, painting, collage, assemblage, relief, sculpture, found object, Dada, «poor» art.

Искусство XX века, наполненное активными поисками и радикальными экспериментами, открыло множество направлений, жанров, технологий, смыслов художественного творчества, некоторые из которых приводят к стиранию границы между произведением искусства и действительностью. Палитра художественных средств на этом пути предельно широка — от упрощения, «заземления» сюжета, до провокаций с использованием в качестве произведения искусства натуральных объектов или фрагментов реальности. Интересно обнаружить в этом многообразии средств те, которые обладают новым художественным не смысловым качеством.



Рис. 1. Улица Дамьетт в Саннуа.
М. Утрилло. 1937

В XX веке рядом с открытиями форм продолжает существовать линия изобразительного, фигуративного искусства. Теперь эта изобразительность становится иной, возможно, освобожденной от традиции использовать исключительно достойный, значительный сюжет как повод для создания произведения искусства. Уже в начале века упрощение сюжета совмещается с формальными приемами, которые становятся основным содержанием художественной работы.

В работах художников начала XX века Мориса Утрилло (рис. 1) и Альбера Марке сохраняется пограничное состояние: тихий, незаметный сюжет с помощью новой, освобожденной от академизма живописи, приобретает качество пронзительной мимолетности и таинственной недоговоренности. В их живописи заметны следы бурных экспериментов (эскизное обобщение, свободная работа с цветом, приблизительное построение пространства), но найденная художниками мера использования новых приемов не нарушает натуральное впечатление от действительности, скорее, заостряет, концентрирует внимание на ее сиюминутной, хрупкой красоте.

Современная поэтесса Ольга Седакова, размышляя о поэтическом творчестве, говорит об особом художественном языке, возникающем в результате бережного созерцания окружающего мира. Эти размышления можно также применить к изобразительному искусству в целом и к описываемому феномену в частности: «Мы можем осмелиться говорить на языке, который не различает нас с реальностью, переводя всё наше внимание на себя и на свою бесконечную саморефлексию, — а на языке неприметном и уместном. На языке, который скромно исчезает перед реальностью, только указав на нее, только легко ее коснувшись: — Вот это дом. — Вот это дерево. — Вот это мироздание». По мнению Седаковой, «поэтический дар состоит в благодарной побежденности миром...» [1, с. 257; 270].

Примером подобной «побежденности» миром может служить творчество одного из крупнейших представителей американского изобразительного искусства художника Эндрю Уайета (рис. 2).

Он существовал как будто в иной реальности, игнорируя беспредельные возможности XX века. Для жизни и творчества художник выбрал небольшой фермерский городок Чеддс-Форд на северо-востоке США. Может

быть, не выбирал, а принял жизненные обстоятельства, после чего описал естественное, скромное устройство быта, архитектуры, пейзажа. Как говорит О. Седакова, — это просто дом, дерево, поле, за которыми открывается мироздание. Несмотря на реалистичный взгляд художника на свое окружение, предметы и пространство в работах Уайета полны таинственной значимости (как будто внимательное вглядывание, без вмешательства, дает звучать «сущностям» окружающего мира).

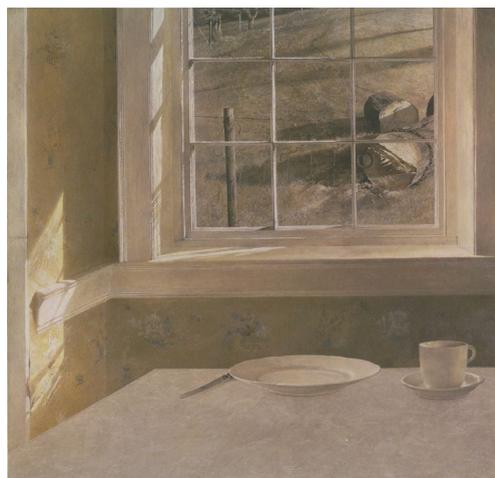


Рис. 2. День сурка. Э. Уайет.
1959

В российской традиции подобное внимание к простым, «пустяковым» сюжетам обнаруживает творчество Давида Штеренберга и Михаила Рогинского (рис. 3).

В лаконично-спонтанных натюрмортах Штеренберга сдержанность сюжета усиливается условностью изображения, характерной для наивного искусства. Эта условность — не результат игры с формой, а адекватный способ передачи осязаемости незамысловатых предметов и фрагментов реальности. «Живопись — это нарисованная жизнь. Я не хочу знать, откуда что появилось. Я просто рисую — вот стоят люди, вот они говорят, едут куда-то», — говорил Михаил Рогинский [2]. Также в его работах стоят на столах кастрюли, чайники, примусы, бутылки, лежат ножи, спички, картошка, лук. Его «просто рисую» поддерживалось сюжетами из сиротской советской реальности, которой он был окружен, и выражалось с помощью плакатного живописного приема.

В искусстве конца XX – начала XXI века внимание художников от экспериментов с формой вновь переключается к внутреннему миру; творческое действие становится трансляцией себя и своих концепций вовне, однако рядом с этим существует и путь творческого созерцания мира, «растворения» в нем. Таким художником была Светлана Тарасова, которая обладала способностью делать тихую окружающую реальность живой, значимой, выразительной.



Рис. 3. Витрина. М. Рогинский.
1982

Светлана не работала в мастерской, где традиционно осуществляются



Рис. 4. Корзинка с приборами.
С. Тарасова. 2015

творческие поиски и рождаются произведения искусства. Для нее мастерская была всюду, где бы она ни оказывалась. Всякая среда ее существования наполнялась важными мелочами, которые становились поводом для «рассказа» о них. В случае с Тарасовой художественное творчество вплеталось в повседневность, сближаясь с жизненным творчеством, с формированием процесса жизни как художественного целого. Такое ощущение

существования возникает от доверия к обыденным и творческим обстоятельствам, умения слышать их подсказки, от «растворения» на всех уровнях, неспешности и созерцания окружающего мира, в котором не остается времени и места для создания шедевров. Однако его вполне достаточно для фиксации невидимой жизни пустяков и мелочей, которую художнице было дано замечать и ощущать. Всего, что ее окружает, она едва касается, находя для этого естественный прием, как бы забывая о мастерстве (чтобы оно не заслоняло тихую красоту плошек и чашек, камней и раковин, орехов и конфет, грибов и ягод, цветов и трав, хлеба и рыбы) (рис. 4).

«Творчество — это жизнь, в которой выбирать и различать ни к чему и не следует. Естественность, случайность, небрежность, обмолвка — всё в искусстве противостоит “умению”, “технике”, “эрудиции”. Талантливо живут и талантливо пишут именно так: “нечаянно и наугад”... Доверие к случайности основано на интуиции бесконечного богатства доброкачества мироздания — и, тем самым, творчества. Выбрать “не то”, “не самое лучшее” из сплошного великолепия невозможно», — говорит О. Седакова [1, с. 271].

Подобным внимательным отношением к неочевидной красоте окружающего мира в XX веке обладает еще, по крайней мере, одно направление искусства, находящееся на другом полюсе относительно описательной живописи, о которой говорилось ранее. Второе интересное нам направление в искусстве — не сюжетное, и принадлежит, скорее, к авангардным поискам. Художники-представители этого пути буквально осязают разнообразные качества действительности через прямой контакт с материальностью. Основная пластическая тема этой тенденции в искусстве — открытие характера и свойств материала — проявляется в большей степени в работе с объемом, рельефом, коллажем.

Случайность, нечаянность, небрежность характерны для этих форм искусства в значительной степени. Для создания работ художниками в основном

используется материал, уже бывший в употреблении, со «следами жизни». Так осуществляется прямая связь художника и зрителя с предметной реальностью. Это уникальный случай, когда реальность в подлинном виде оказывается в мире искусства, делая границу этих миров почти незаметной.

Интерес к использованию бытовых предметов в создании художественного объекта проявляли в начале прошлого века Владимир Татлин, Пабло Пикассо, Курт Швиттерс. Марсель Дюшан почти в то же время предлагал отказаться от специальных действий по созданию художественного произведения и отнестись к вещи (завершенному предмету реальности, носителю определенного дизайна и функциональности) как к предмету искусства. Эта провокативная акция, возможно, лишенная художественного открытия, содержит столь же провокационный и одновременно глубокий смысл: окружающая действительность заслуживает не менее восхищенного взгляда, чем искусство, а искусство из области искусственных, специальных действий переходит в разряд спонтанных и веселых акций, направляющих внимание зрителя на неслучайное устройство жизни вокруг.

Таким образом, выявлены два пути работы с наблюдаемой реальностью: один — пластический, в котором в процессе поиска формы имеет значение художественный характер найденного материала или объекта, другой — концептуальный, где объект, вынутый из реальности, становится манифестом, с помощью которого художники доносят миру идею, концепцию. Общая черта этих противоположных по своей сути направлений — разрушение границы между жизнью и искусством.

Пластический путь открыл не только новый способ творческого осмысления реальности, но и особую форму творческой деятельности. Складывание осколков, обломков, заготовок вместе — занятие сродни игре, архаичному действию, занимающему руки ремеслом. В такой работе развитие тактильных ощущений нужнее замысла. Способность чувствовать художественные свойства материи подсказывает, как естественнее или, наоборот, острее соединить потерявшие форму и нужность части, как наложить их друг на друга, чтобы они обрели характер, а из «хлама» появился новый порядок. Каждая комбинация как будто приручает стихию, окружающую нас, помогает наладить расстроенные связи и делает их распад менее удручающим. Характерно, что для пластической работы в жанре соединения «бывших» вещей более пригоден материал, потерявший целостность и определенность своего первоначального предназначения.

Новый порядок может приобретать разный характер: веселый, мрачный, строгий, странный. Это зависит от выбранного материала и личности мастера, в руки которого она попадает. В. Татлин сообщает своим контррельефам конструктивное напряжение и архаичную мощь. Материальные



Рис. 5. Санта Клаус. К. Швиттерс.
1922

подборы П. Пикассо, изображающие музыкальные инструменты и натюрморты, по-кубистски угловаты, разъяты. Коллажи П. Пикассо, сложенные из газетных вырезок, обоев и оберточной бумаги, дополненные угольными скрежещущими линиями, напоминают первобытное творчество. Рельефы и коллажи К. Швиттерса (рис. 5) — веселые, экспрессивные, спонтанные: «...любой трамвайный билет, любой почтовый конверт, бумага для заворачивания сыра, упаковка из-под сигар, рваные подошвы и ленты, провод, перья, половые тряпки, все, что было выброшено... — все это включалось в зону его любви и вновь обретало достойное место в жизни, а именно в его искусстве» [3, с. 187].

В середине XX века пластическую традицию творчества с использованием материалов «из жизни» продолжили Альберто Бурри (рис. 6), работавший с откровенной, грубой материальностью мешковины, металла, дерева, песка, и Лучио Фонтана, с помощью разрезов открывший пространство холста. Оба принадлежали к движению итальянского искусства арте повера (итал. Arte Povera — «бедное искусство») 1960-х годов, исповедовавшему концептуальное творчество.

В российском искусстве XX века были подхвачены оба пути: концептуальный (очевидно, из-за «литературности» нашего менталитета) и пластический (как продолжение национальной эстетики, которой вместе с поверхностной яркостью и нарядностью свойственны аскетизм, естественность, тонкое чувство материала).

В декабре 2005 году в Москве в Государственной Третьяковской галерее на Крымском валу состоялась выставка «Ревизия. Материал», собравшая вместе российских авторов, преимуще-



Рис. 6. Белый. А. Бурри.
1952



Рис. 7. Ящик. А. Красулин.
1990-е

щественно работающих в техниках коллажа, материального подбора, рельефа, ассамбляжа. В выставке приняли участие Андрей Красулин, Вячеслав Ливанов, Дмитрий и Николай Наседкины, Евгений Гор, Борис Смертин, Борис Михайлов, Виктор Умнов и др.

Мастеров объединили воспитанные в чуткой работе с материалом экономность, естественность творческого жеста и, при этом, объемность сообщения о мире: «Работы, представленные на выставке, несмотря на всю возможную глубину их постижения, обладают важнейшим качеством простоты. Простота высказывания, несомненность которого сродни дыханию; простоты как спо-

собности художников обнаружить принципы, заложенные в самом материале и представлениях о форме, композиции, цвете» [4, с. 8].

Андрей Красулин, кажется, достигает в своем творчестве предельный уровень безыскусности, «недеяния», наделяя, при этом, значимостью каждый, даже самый незначительный, жест повседневности. Знаток творчества А. Красулина Людмила Улицкая говорит о характерном пограничном самоощущении мастера, не разделяющем жизнь и творчество, себя и окружающий мир: «Каждое утро он заново открывает мир, и каждое движение его руки — не только рисунок или скульптура, но и починка стула или возня с растениями — претворяет хаос, живущий в душе, в гармонию. ... Он считает, что в мире и так слишком много лишних вещей (поэтому вещи не делает)» [5, с. 8].

Свою роль в появлении объекта искусства Красулин видит как посредническую: «Каждая вещь достойна стать пред небом и безмолвно раскрыть перед ним свой смысл. Надо только уметь ее правильно поставить» [5, с. 10]. Красулин почти не пользуется изобразительными средствами, и в этом смысле идет дальше «касательного» описания реальности. Он предъявляет ее пластические достоинства буквально, без смысла, манифеста, изображения. «Всю жизнь он ставит перед небом простые вещи: доски, дощечки, картонные ящики, деревяшки, табуретки, камни, стальные полосы, гофрированные картоны, гвозди. ...Его доски не выдают себя за нечто иное — они постулируют себя именно как доски» [5, с. 11] (рис. 7).

Поясним принцип, в соответствии с которым были подобраны иллюстра-

ций для данной статьи. С этой целью обратимся к основным смыслам и мотивам искусства и творческой деятельности, существовавшим в XX веке.

Вплоть до авангарда и модернизма искусство в основном открывало мир через подражание, максимально точный слепок внешних очертаний реальности. XX век, резко ускоривший неспешный ход развития художественной культуры своими революционными, иногда разрушительными открытиями, приблизил художника, а затем и зрителя, к тайне устройства мира. Предметно-пространственная реальность, проходя через художественное препарирование, абстрагирование, утрирование, необходимые для открытия общих закономерностей мироустройства и их выражения с помощью первоэлементов — основных компонентов художественного воздействия (цвета, ритма, фактуры и др.), становится непосредственным поводом для создания произведения. Временами искусство вообще обходится без сюжета, по крайней мере, в общепринятом представлении узнаваемую реальность заменяет геометрическая формула.

В искусстве XX века одно из наиболее заметных направлений поисков связано с экспериментами с формой и художественными средствами — материалом, цветом, фактурой, пространством, «освобожденными» от сюжетной линии и необходимости передавать подробности реальности. Увлеченность формой, как ни странно, приближает художников к проникновению в природные сущности, о которых говорили античные и восточные мыслители. У некоторых исследователей современного искусства первоосновные художественные средства названы пластическими, а подобное искусство — пластическим [4, с. 7] (вместо формального искусства, или формализма, в более общей и распространенной системе определений). Будем использовать этот термин, так как он более точно отражает суть рассматриваемого явления. Дело в том, что описываемое пластическое искусство, несмотря на смещение акцента на игру с формой, возникает не от идеи, а на почве подсказок реальности. Для художников с выраженным пластическим видением окружающий мир остается источником вдохновения даже в случае с абстрактным искусством, в котором с помощью очищенной геометрии создаются модели связей и отношений, свойственных материям, объектам и явлениям непостижимого космоса, в котором мы существуем. Средства художественного выражения и форма имеют немаловажное значение в этих явлениях — это позволяет отнести их к области пластического искусства. Несмотря на разную степень новизны художественной формы в поле зрения попадают интересующие нас художественные явления — живопись, открывающая поэзию простых предметов и ситуаций, и материальные подборы, продолжающие жизнь «ненужностей», которые очевидно содержат в себе продолжающий природу смысл творческой деятельности. Более

того, подобное творчество обнаруживает естественную закономерность: чем плотнее, тоньше контакт художника с миром, чем больше он открыт к восприятию токов, идущих извне, тем тише и незаметнее становится художественный след, фиксирующий это взаиморастворение. Вибрация вместе с миром часто приводит к созданию невидимого, «бедного», «пустякового» искусства, едва отличающегося от самой реальности.

Искусство «пустяков» появляется в разных направлениях и жанрах художественного творчества. Оно может проявляться в скромных, тихих сюжетах или в работе с бросовым материалом. Важнее — особый взгляд художников на мир вокруг, замечающий важность и красоту неважного, простого, привычного, и умение найти точную форму для передачи увиденного.

Роль художника в создании художественного объекта — посредническая, отличающаяся способностью остро чувствовать мир в себе и себя в мире, чувствовать цвет, свет, материал как вещественное, зримое проявление природного замысла. «Вот есть материал. А я нечто иное, и во мне, независимо от меня, живет некая геометрическая идея. Но я не уверен, что идея только во мне, — она, может, в этом куске дерева уже существует. И я ее не то чтобы извлекаю, но как-то взаимодействую, очень просто. Вот человек с топором подходит к бревну, которое представляет собой цилиндр, идеально прекрасную форму. И если он начинает вырубать в нем глаза и нос, он безнадежно портит совершенное создание природы. Такое сучкотворство. А вот сколы, которые я использую, большие щепки — это форма, которую дерево с удовольствием принимает, без всякого насилия. Иногда надо подождать изрядное время. Понять, чего этот кусок хочет, требует он вообще оставить его в покое, либо прикоснуться совершенно определенным образом», — говорит А. Красулин [4, с. 90].

Искусство «пустяков» отличается экономностью творческого жеста, а в предельных проявлениях — его отсутствием, предъявлением найденных фрагментов реальности (не в качестве манифеста, а в качестве примера безыскусственной красоты). Но и там, где автор «прикладывает руку» к созданию художественного слепка, эта рука едва заметна, не нарушает естественную жизнь объекта в реальности.

Основные принципы художественной работы в жанре «пустяков» — не создание, а проявление, не утверждение, а обозначение, не специальное намерение, а подсказанное ситуацией естественное действие. Подобный подход к творчеству можно обнаружить в дзен-культуре. В статье «Дзен и его наследие» Г. С. Померанц пишет: «Если намерение слишком очевидно в произведении искусства, искусства тогда больше нет; так называемое искусство становится машиной или рекламой. Красота исчезает, уродливые человеческие руки делаются слишком заметны. Таковость в искусстве состоит в его бе-

зыскусственности, то есть бесцельности. ...Природа — великолепный образец искусства, ибо нет никакой видимой причины в волнах, катящихся с неведомых времен в Тихом океане, и в горе Фудзи, покрытой вечным снегом, стоящей абсолютно чистой в высоком небе» [6, с. 71].

Художники, выбравшие этот тихий путь, качественно живут в мире вещей, любуются ими, открывают космос, который существует рядом с нами и который без такой творческой «медитации» может остаться незамеченным. Они напоминают, что качество, красота жизни содержатся в каждом моменте, внимательное и глубокое переживание каждого момента дает нам возможность впустить эти качество и красоту в равнодушный поток существования, а вслед за ними приобрести свободу от искусов, суеты, соответствия, гонки за мнимым успехом и успешностью. Такой взгляд позволяет строить произведение «в соответствии с принципом дзен: от простой и очевидной образной формы, ставящей в затруднение своей простотой, — к постижению сущности вещей» [7, с. 188].

Такой аккуратный, бережный, созерцательный подход кажется сегодня почти обреченным. Отношения художника с миром уже давно поменялись. Через концепцию художник предъявляет миру себя, а не открывает заложенные в нем смыслы, виртуальный мир, ставший новым полем художественных поисков, делает всякую мысль многозначной, неуловимой, но громкой. Искусство, о котором идет речь в этой статье, хотя и находится на другом полюсе художественных ценностей, но также малопонятно неподготовленному зрителю. Для его восприятия требуются развитое чувство материала, формы, пространства — основных элементов визуальности как таковой, а еще привычка не только смотреть, но и видеть окружающий мир, то есть замечать цветовые контрасты и нюансы, встречу света и тени, качество поверхностей разных материалов, геометрию и органику форм. Таким способностям трудно научить, хотя они, вероятно, есть в человеческой природе и могут пробуждаться, сталкиваясь с живым, рукотворным творчеством.

Существование «искусства пустяков» дает естественный противовес происходящему вокруг, временному, демонстративному, разрушающему. Оно сохраняет нашу естественную связь с природой, с собой, с вечностью. Оно стирает грань между искусством как специальной сделанностью и спонтанной красотой окружающего мира, расширяя палитру получения эстетического переживания от его различных проявлений — неочевидного, неприметного, тихого, вдруг чудесным образом сложенного и освещенного, дарящего ощущение хрупкой гармонии, разлитой в мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Седакова О. А.* Музыка: стихи и проза. М.: Русский миръ. 2006. 480 с.
2. Зрелое воображение Михаила Рогинского: из бесед с живыми авангардистами // Русский журнал: интервьюер А. А. Ковалев. URL: http://old.russ.ru/culture/vystavka/20011116_ko.html (дата обращения: 13.03.2020).
3. *Рихтер Х.* Дада — Искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / пер. с нем. Т. Набатниковой. М.: Гилея, 2014. 358 с.
4. Ревизия материала: каталог к выставке. М.: Гос. Третьяковская галерея. 2005. 138 с.
5. Андрей Красулин — Материал. Процесс. Интуиция: каталог выставки. М.: Надя Брыкина. 160 с.
6. *Померанц Г. С.* Некоторые течения восточного религиозного нигилизма: диссертация. Харьков: «Права человека», 2015. 312 с.
7. *Меньшиков Л. А.* Искусство как антиискусство. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 500 с.

REFERENCES

1. *Sedakova O. A.* Muzy`ka: stixi i proza. M.: Russkij mir`. 2006. 480 s.
2. Zreloe voobrazhenie Mixaila Roginskogo: iz besed s zhivy`mi avangardistami // Russkij zhurnal: interv`yuer A. A. Kovalev. URL: http://old.russ.ru/culture/vystavka/20011116_ko.html (data obrashheniya: 13.03.2020).
3. *Rixter X.* Dada — Iskusstvo i antiiskusstvo. Vklad dadaistov v iskusstvo XX veka / per. s nem. T. Nabatnikovoj. M.: Gileya, 2014. 358 s.
4. Reviziya materiala: katalog k vy`stavke. M.: Gos. Tret`yakovskaya galereya. 2005. 138 s.
5. Andrej Krasulin — Material. Process. Intuiciya: katalog vy`stavki. M.: Nadya Bry`kina. 160 s.
6. *Pomerancz G. S.* Nekotory`e techeniya vostochnogo religioznogo nigilizma: dissertaciya. Har`kov: «Prava cheloveka», 2015. 312 s.
7. Men`shikov L. A. Iskusstvo kak antiiskusstvo. SPb.: Izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj, 2019. 500 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Халдеева О. К. — аспирант; o-khaldeeva@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khaldeeva O. K. — Postgraduate Student; o-khaldeeva@mail.ru

БАЛЕТНАЯ КРИТИКА

УДК 793

«ЕЕ НЕ ЛЮБИТЬ НЕЛЬЗЯ...»: УЛАНОВА В МОЕЙ ЖИЗНИ

*Комлева Г. Т.*¹

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

Статья посвящена уникальному дару великой балерины Галины Улановой. Известнейшая советская артистка балета была также балетмейстером и педагогом. Самая титулованная балерина за всю историю отечественного балета, она также была одной из величайших мировых балерин XX столетия. Анализируя роли, исполненные великой балериной, автор статьи, также известнейшая балерина Г. Т. Комлева, подходит с позиции собственной исполнительской практики.

Ключевые слова: Галина Уланова, балет, «Бахчисарайский фонтан», Фенстер.

“IT’S IMPOSSIBLE NOT TO LOVE HER...”: ULANOVA IN MY LIFE

*Komleva G. T.*¹

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

The article is devoted to the unique gift of the great ballerina Galina Ulanova. The most famous Soviet ballet dancer, she was also a choreographer and teacher. The most titled ballerina in the history of Russian ballet, she was also one of the greatest ballerinas of the 20th century. Analyzing the roles played by the great ballerina, the author of the article is also the famous ballerina G. T. Komleva approaches from the position of her own performing practice.

Keywords: Galina Ulanova, ballet, “The Fountain of Bakhchisarai”, Fenster.

Не многие становятся символом эпохи. Еще реже рождаются кумиры нации. И только единицы удостоены стать лицом цивилизации. Уланова всё это

объединила. Она вошла в нас, в наше существо, стала неотъемлемой частью нашего (не только советских людей) внутреннего мира. За рубежом познакомились с ее феноменом поздно, но и там она своим скромным, тихим, не атакующим танцем взорвала привычное представление о возможностях балета, об их божественной сути. Потрясение было сопоставимо с тем, которое испытал мир в начале XX века, в годы Дягилевских сезонов. И то, и другое несло свет и правду, надежду на будущее — всё это человечество к тому времени подрастеряло, и основательно.

А для советской эпохи, во многом замечательной, но особой, Уланова стала камертоном эмоциональной полноты жизни и стабильности духовных ценностей. В атмосфере социального диктата и классовых предпочтений, ограничения диапазона человеческих возможностей, жесткой дисциплины она предъявила недостающее (понимание того, что лирические эмоции, переживания человека и в таких условиях не менее значимы и многое определяют. И как убедительно, художественно, как совершенно!) Тут она не была одинока. Достаточно вспомнить Сергея Есенина, Анну Ахматову, Марину Цветаеву, Александра Вертинского, многих других.

Уланову мое поколение боготворило с детских лет. Когда я училась в Хореографическом училище, Галина Сергеевна уже пребывала в Москве и у нас появлялась редко. Впервые увидела ее в «Бахчисарайском фонтане». И задохнулась от счастья! Нам, ученикам старших классов, примостившимся на ступеньках галерки, потерявшим дар речи, даже не нужно было ничего обсуждать: хотелось одного — сохранить это впечатление в себе как обретенное богатство. Не верилось, что подобное возможно. И такая рождалась гордость за нашу профессию!

А в театре мне сразу по приходу поручили Марию в «Бахчисарайском фонтане»: главный балетмейстер Б. Фенстер видел во мне лирическую героиню и намеревался ставить для меня гоголевский «Невский проспект». Приготовила роль с опытнейшим, привередливым Борисом Васильевичем Шавровым, будущим свекром. Неудовольствий с его стороны не последовало. Неудовольна была я, и от спектакля отказалась. (Начинающая — от ведущей партии!)

Коронная роль Улановой, восхитившая меня, жила в моей памяти, сковывала и подавляла. Решила: «Нет, состязаться с уникальным мастером не могу. Более того, от гипноза ее совершенства — деревенею».

Следующие встречи, уже личные, состоялись после замужества, когда я вошла в семью Шавровых. Галина Сергеевна появлялась в этом доме. С Борисом Васильевичем в свой ленинградский период она танцевала; их соединяли дружеские и очень теплые отношения. Но он мог (на правах старшего) свою любимицу мягко пожурить. Только что в кино отсняли «Шопениану» с Улановой. «А Вы ведь, Галюша, здесь это иначе танцевали», — укорял быв-

ший партнер. «Кто в Москве эти тонкости понимает?», — отшучивалась Галина Сергеевна.

Уланова заняла в Большом театре особое место, оправдывала оценку Алексея Толстого — «обыкновенная богиня». Были роли, исполнение которых считалось совершенным и было признано каноническим, эталонным, обязательным для всех. Это относилось прежде всего к ее Жизели, Марии и Джульетте. Она действительно являлась кумиром и зрителей, и профессионалов. Были у нее и такие поклонники, для которых ее искусство было главным в их жизни, отодвигало всё остальное на второй план. С некоторыми из них я познакомилась в Москве.

Воскресный дневной спектакль в Кремлевском дворце съездов, гастроль Кировского, танцюю «Спящую...»... Прошло всё благополучно, но сцена — особенная, непривычная (боишься здесь затеряться). В гостиницу не спешу. Не торопясь вымылась, тщательно избавляясь от золотой пудры в волосах. Тут же в роскошной столовой пообедала. Меня узнавали, благодарили за спектакль. Нога за ногу, часа через два с половиной выхожу на улицу. А там — ливень. Группа людей прячется от него под навесом крыши. И вдруг направляется ко мне: оказывается, ждут именно меня. Стали благодарить за «Спящую...». Признались: ценят музыкальность и чистоту танца, ленинградский стиль исполнения. Уверяли, что моя Аврора пришлась им по душе.

Позднее выяснилось: новые знакомые обладали отменным вкусом. Они сообщили, что их кумиром была Уланова. Ни одного ее спектакля они не пропускали, ночами простаивали за желанными билетами. Именно ее танец открыл им глаза на искусство балета. Но Уланова два года назад покинула сцену. Большой театр без нее для них осиротел. С тех пор они стали моими поклонниками, а затем и друзьями, зачастили в Ленинград на мои спектакли. Так круг людей, которые особенно ценили мое искусство, расширился. В Ленинграде то были, прежде всего, поклонники Дудинской; теперь добавились москвичи (они, шутя, называли себя «улановским министерством»).

В Варне на Международном конкурсе артистов балета в 1966 году состоялась памятная встреча с Улановой: она возглавляла авторитетнейшее жюри. Меня послали туда неожиданно и сообщили об этом поздно, в последний момент (не исключая, что в театре такому выбору долго противились). Ни времени, ни возможности подготовиться у меня и партнера Виталия Афанасова не было: шли напряженные зарубежные гастрольные туры, мы полетели на конкурс прямо оттуда. Составил нам программу руководитель балетной труппы К. М. Сергеев. Впервые требовалось исполнить наряду с академическим репертуаром современную хореографию. Константин Михайлович предложил нам центральный дуэт героев из своего балета «Тропой грома» — сложного и выразительного, интересно поставленного хореографом. Там обнаружива-

лось: вспыхнула любовь у белой девушки и темнокожего юноши (а это запрещено, карается смертью). Конкурс проходил на открытой площадке в парке, намазаться Виталию «мазилкой» не удалось (негде было потом вымыться). Потому партнер остался белым. Всё утратило смысл, осталось непонятым.

Конкурентами были очень сильные москвичи Нина Сорокина и Юрий Владимиров. Их тщательно подготовил Алексей Ермолаев. Он и тут их опекал и с ними репетировал, и программу придумал очень выигрышную. За современную хореографию выдал па-де-де из «Пламени Парижа», давно признанного советской классикой. Мы же с Афанасковым были брошены, предоставлены сами себе; с нами никто не работал, и тут у нас пособников не было.

Москвичам, на мой взгляд, справедливо, достались высшие награды. Меня отметили серебром, партнера — бронзой. Неожиданное случилось на заключительном концерте. Я танцевала крохотную вариацию Авроры из последнего акта «Спящей...». Зал устроил мне овацию, не отпускал, заставил выходить кланяться снова и снова. Зрители, по сути, демонстративно устроили обструкцию жюри, не согласившись с его оценкой. Позднее то же самое произошло на Московском конкурсе с Евой Евдокимовой. Кто-то винил Галину Сергеевну в выборе предпочтений. У меня же не было ни обид, ни претензий.

И вот, наконец, встреча с Улановой в работе. Меня Большой театр приглашает на гастроль станцевать Аврору. Репетировала с Г. С. Улановой и Ю. Н. Григоровичем. Мой дебют в этой партии готовили в Ленинграде Н. М. Дудинская и К. М. Сергеев. И тут, в Москве, было полное взаимопонимание: никаких расхождений ни в танцевальном тексте, ни в его интерпретации. Уланова, при всей требовательности, оставалась мягкой, душевной в общении, как бы лучилась изнутри и была довольна результатом. И Юрий Николаевич был удовлетворен (настолько, что предложил мне перейти в Большой театр). Но я не могла изменить ни городу, ни своему ментору Дудинской.

На мой спектакль пришла Майя Плисецкая, досидела до конца (говорили, что ревниво следила за моими танцами). В конце пришла за кулисы, поздравила меня и как бы мимоходом (а это было главным!) бросила: «А к музыке-то надо быть внимательней!» Значит, у несравненной московской дивы представление о Чайковском и Петипа было своим, расходилось с пониманием Улановой, Дудинской, Сергеева, Григоровича, а теперь вот, и моим!

Уникальный дар Улановой ценили и «верхи»: официоз всегда достаивал ее высших наград. Она первой из балетных артистов получила звание Героя Социалистического Труда. И я, и Шавровы радовались этому. А затем, в семидесятилетие, высокое звание было присвоено повторно. А это значило, что ее скульптурный портрет бюст должен был украсить Аллею Героев в Парке Победы. Выполнил его Михаил Аникушин. Уланова приехала на открытие памятника в ее честь. Мне поручили выступить от театра с привет-

ствием. Увы! Репетиция с подопечными задержалась, а потом были пробки на Московском проспекте. В итоге — я опоздала. Было очень жаль. Но праздник удался. А бюст? Мне показалось — не лучшая работа замечательного, любимого мною скульптора.

Уланова в качестве балетмейстера-репетитора работала со многими выдающимися артистами, и работала чрезвычайно успешно. Чего стоит только один блистательный, обожаемый мною дуэт Володи Васильева и Кати Максимо-вой! Галина Сергеевна способствовала их расцвету. Но начинающие вырастали в мастеров, и ею начинали тяготиться. Побеждала тяга к самостоятельности.

У великого мастера копились обиды и неудовлетворенность. Когда я встречала Уланову в Большом театре, она подолгу не отпускала меня. Ей надо было выговориться. Ей, признанной «великой молчальницей»! Время разделяло ее и следующие поколения исполнителей. Я понимала Галину Сергеевну, потому что прошла через это и сходное испытала.

Уланова зачастила в Ленинград: вспомнила, что она — ленинградка. Часто приходила ко мне на репетицию, своими ощущениями и высочайшим профессионализмом помогала молодым глубже проникнуть в материал. Никогда расхождений у нас не было. Нас объединяла, думаю, родная школа и понимание существа танца.

Уланова идеально воплотила пушкинское: «душой исполненный полет». Да, они оба, поэт и танцовщица, несомненно, сродни, как основа нашей культуры. Хочется включить сюда и Чайковского — убедительный союз!

ЛИТЕРАТУРА

1. *Комлева Г.* Танец — счастье и боль. Из дневников петербургской балерины. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. 288 с.

REFERENCES

1. *Komleva G.* Tanecz — schast`e i bol`. Iz dnevnikov peterburgskoj baleriny`. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2019. 288 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Komleva G. T. — People's Artist of the USSR; sokolovkaminsky@gmail.com

УДК 793

АЛЕКСАНДР ДЕМИДОВ: НЕ КАК ВСЕ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена жизни и деятельности Александра Павловича Демидова (1944--1990) — советского балетоведа и театрального критика, а также режиссёра, чья деятельность была связана с различными изданиями: журналом «Театр», после ухода из которого, он продолжал публиковать критические статьи в журналах «Музыкальная жизнь» и «Театральная жизнь». В статье рассматривается проблема трансформации творческой личности, в рамках которой режиссура вытесняла критику, а критик мог раззять чужой спектакль на составляющие, обнаруживая тайную механику искусства.

Ключевые слова: Александр Демидов, режиссура, балетная критика, Григорович, Красовская.

ALEXANDER DEMIDOV: NOT LIKE OTHERS

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is devoted to the life and work of Alexander Pavlovich Demidov (1944-1990), a Soviet ballet expert and theater critic, as well as a director whose activities were associated with various publications: the Theater magazine, after leaving which he continued to publish critical articles in the magazines “Musical Life” and “Theater Life”. The article examines the problem of transformation of a creative personality, in which direction displaced criticism, and a critic could dismember someone else’s performance into its components, revealing the secret mechanics of art.

Keywords: Alexander Demidov, directing, ballet criticism, Grigorovich, Krasovskaya.

Есть люди, которым удается оставить в национальной культуре заметный след. Но современникам он не всегда очевиден. Иногда с годами проступает явственней. Везет не всем — о большинстве, увы, забывают. Таких на моей

памяти предостаточно. Нередко талантливейшие, и вот, канули в Лету...

Об Александре Демидове забыли надолго. И вдруг вспомнили. Правда, следующее, не его поколение. Появилась книга — сборник его блестящих статей: «Золотой век Юрия Григоровича» [1]¹. Как я обрадовался, увидев это! Как заколотилось сердце!

Инициатор тут и редактор-составитель — театровед Александр Колесников. Он не был знаком с Демидовым, даже не видел его ни разу, но о масштабе сделанного критиком написал во вступительной статье очень емко. И, что чрезвычайно ценно, привел библиографию статей мастера [1, с. 391–398].

Колесников считает, что Демидов «много значил в театроведческом цехе 1970–1980-х гг., был одним из самых читаемых и обсуждаемых авторов. Писал много, большие, развернутые, часто пространные статьи, имевшие какое-то установочное значение, поскольку темы брались им в момент острого обсуждения и относились к главнейшим вопросам дня, занимавшим умы» [1, с. 5]. Здесь речь идет о драматическом театре, но сказанное можно отнести и к театру балетному.

Автор называет своего героя оплотом журнала «Театр» в пору его расцвета в 1970-е годы, уверяет: «все мы, студенты... учились по этому журналу профессии и, открывая “Театр”, сразу искали Демидова, чтобы с него начать читать» [1, с. 5]. Он был не просто лидером: своим творчеством он возвеличивал профессию, «вселял в нас такую энергию и такой восторг! Мы даже не понимали, как так можно писать, думать, публиковать» [1, с. 5–6]. Да ведь это признание в любви одного поколения другому!

Демидов нес в себе новое гражданское чувство — внутреннюю свободу от условностей и лжи, навязанных советским временем. опередил многих: в нас тогда это чувство только пробуждалось. Убедительно воплотил его Владимир Высоцкий, объединив соотечественников, став национальным кумиром.

В нашем искусстве, поэзии, литературе есть крупные таланты, меченые скандальностью. Вспомним Есенина, Маяковского, в моем поколении — Высоцкого. Александр Демидов, балетный критик (30 мая 1944, Баку — 30 апреля 1990, Москва) — из их числа. Они не просто жили — горели и сгорали, озаряя всё вокруг. Высоцкого не стало в 42 года, Демидова — в 45...

У Саши, действительно, была масса поклонников, обожавших его талант. Нередко влиятельных (например, дочь Андропова). Это у нее в «Музыкальной жизни», где она заведовала отделом, он опубликовал итоговую статью о юбилейных гастролях Кировского балета в Москве. Его мнение о показанном вовсе не совпадало с официальными оценками и не могло появиться ни-

¹ Через четыре года книга была переиздана под другим названием: «Большой театр под звездой Григоровича».

где, даже в его родном журнале...

1992 год — звонок. Милая дама, балетный критик попросила меня написать о друге. Не помню, куда: в журнал «Балет», «Театр», или просто в сборник. Публикация не состоялась. А тут, спустя годы, воспоминания всколыхнулись...

25 июня 2020 года, День памяти Владимира Высоцкого

Мой друг — лицедей

Он вошел в мою жизнь безымянным соперником. Знакомство состоялось позже, иначе окрасило наши отношения. А поначалу интересы новоиспеченных театроведов — «выпускников с балетным уклоном» — нежданно-негаданно столкнулись: оба, не подозревая о существовании друг друга, решили поступать в аспирантуру и выбрали одного руководителя — Веру Михайловну Красовскую.

Я не сразу отважился поделиться с кем-либо своим намерением, достаточно смелым для студента-заочника. Валерия Владимировна Чистякова, курировавшая «озабоченных балетом» на театроведческом факультете ЛГИТМиКа, мое решение не поддержала: аспирантура для меня, по крайней мере в тот год, считала она, была заказана. Вот причина: очень талантливый москвич, любимец легендарного Б. В. Алперса, сделал дипломную работу под руководством Веры Михайловны. Она была чрезвычайно довольна результатом и видела его своим аспирантом. По описанию Валерии Владимировны, по-своему истолковавшей восторженные рассказы Красовской, этот человек был положительным и солидным, женатым, да чуть не первый раз, имевшим, вроде бы, не одного ребенка. Таким (почтенным, пожившим, немолодым) предстал в моем воображении счастливый соперник. А было ему тогда, в 1967-м, двадцать три года.

Вера Михайловна нас и познакомила. Саша Демидов оказался высоким, сутулым, худым, отнюдь не улыбчивым человеком. Он вовсе не был похож на балетного, молодым, действительно, не выглядел. Многое в нем для меня было странным: не совсем отчетливая, с картавинкой, речь, чуть удивленное выражение лица, напряженная интонация южанина, намеренно сдерживаемая и все же таящая возможность взрыва, экзотический разрез восточных глаз и столь же экзотическая форма тщательно прорисованного чуть вздернутого носа (мать Нигяр-ханум — азербайджанка редкостной красоты, отец, из партийных верхов, — русский).

Изредка проскальзывавшие речевые неправильности выдавали прошлое провинциала. В нем была какая-то трогательная нелепинка, сразу подкупившая меня: соединение бравады бывалого москвича и беззащитная, едва не детская, открытость не рубахи-парня, а человека, тщательно от невзгод

оберегаемого. Он не обрел дара уходить в себя, чтобы защищаться.

Саша всё знал, всё видел, всё читал. Я уступал ему во многом, кроме, пожалуй, одного – знания танца. Тут мой приоритет был неоспорим. Мы обменялись дипломными работами: любопытно было познакомиться с тем, чему каждый научился. Сразу же поняли главное: мы – совсем, совсем разные. Не конкуренты, скорее, дополняем один другого. Так родился интерес, превратившийся вскоре в дружбу.

И далее я почему-то воспринимал Сашу так, как старшего (хотя на самом деле он был на семь лет моложе). Может быть, это было оттого, что он как-то рано «созрел» и точно шел к намеченной цели. Мои же цели менялись: я метался, вслушиваясь в какие-то самому непонятные тайные зовы. Я мечтал танцевать, да поздно начал; окончил вуз – пошел тут же учиться другому. Днем преподавал студентам физику, зарабатывая тем на хлеб, вечером сам становился студентом. Привык разрываться и раздваиваться: заниматься одним, любить другое. Всегда «меж стульев»: физика, балет, театроведение.

Для Саши, так мне казалось, проблемы выбора вовсе не существовало: он делал только то, что хотел, что ему нравилось определенно. Он был мудрее мудростью следующего поколения. И если от него требовали то, что в его планы не входило, то он отторгал от себя нежелательное, нисколько не заботясь о произведенном впечатлении. Он знал, для чего пришел в этот мир, и времени на поиски, сомнения, в отличие от меня, терять не собирался.

А может, ощущение возраста возникало оттого, что Саша обладал способностью опекать. Он был готов был опекать всех, кто уступал ему в профессии и действительно нуждался в его общении. Педагог по призванию, он в чувстве превосходства черпал силы. И в дальнейшем, независимо от зигзагов судьбы, вокруг него было много разных людей, в том числе, учеников. На них Саша никогда не жалел ни времени, ни своего таланта.

Случилось невероятное: мы оба оказались в секторе музыки Зубовского института. Я – в аспирантуре дневной, он – в заочной. Наше несходство бросалось в глаза, на приемных экзаменах впечатлило искушенных людей. Решено было выхлопотать в Министерстве культуры еще одно, дополнительное место.

Приезжая в Ленинград, Саша останавливался у меня, я же гостил у него в Москве. И хотя нас на Исаакиевской, привыкнув видеть вместе, прозвали «два Аякса», мы продолжали открывать непохожее друг в друге. Это нас как-то особенно сближало.

Удача сопутствовала ему. Карьера разворачивалась стремительно. Он писал много, часто захватывающе интересно. Всё, на что у других уходили десятилетия, само плыло к нему в руки. Он умел подчинить себе судьбу и людей, от которых его судьба зависела. Убеждал своим талантом в избранности.

Да он и был избранником, баловнем судьбы.

Начал он с официоза – газеты «Советская культура» (в партии не состоя), но задержался там недолго. После обстоятельно осел в журнале «Театр» (журнала «Балет» еще не было) и вскоре стал одним из перспективнейших сотрудников. Там родился семинар молодых театральных критиков под его руководством – детище, дорогое ему, очень-очень ему самому нужное. Тут он заразился моим опытом: семинар молодых балетных критиков придуман был перед тем мною в Ленинградском отделении Всероссийского театрального общества. Саша брался писать о разном, балетом себя не ограничивая, даже о футболе!

Он ценил во мне основательность, припечатывал – «научно». Мне нравилась в нем свобода от сложившихся догм, клише, трафаретов, от боязни, что чего-то не знаешь и потому попадешь впросак, от натужной старательности исследователя, зарывающегося в материал и становящегося рабом деталей.

Материал был нужен Саше как пусковой механизм, как искра, зажигающая прихотливый костер его фантазии. Его статьи поражали неожиданностью выводов и посылок, не безусловной, но по-своему убедительной логикой аргументов и сопоставлений. Он по-хозяйски распоряжался впечатлениями, эффектно ими жонглировал, обнаруживал никем не увиденные связи, ломал границы замкнутого и ограниченного мира, каким был наш балет, да и критическая мысль о нем.

Саша верно устанавливал свое творческое родство, называя В. М. Гаевского учителем. И хотя формальных оснований для того не было, их многое, действительно, соединяло (не только масштаб таланта, но сам подход к критике, понимание ее природы и возможностей). Критика была для него самостоятельным творчеством, глубоко субъективным высказыванием, выявлением внутреннего потенциала человека, одним из проявлений творческого духа.

Для мысли о балете конца 1960-х – начала 1970-х годов это было ново. По крайней мере, тенденции критики «субъективной» талантливо обозначало. Как это было непохоже на серую, безликую, социально ориентированную критику, возвращенную государством на послушании! Новые подходы опасно тяготели к идеализму. Такая критика, действительно, возрождала традиции, в свое время начатые А. Л. Волынским.

Саша был создан для любви. Он был неотразим во влюбленном состоянии: трогательно глупел, терял апломб «сверхчеловека», становился беззащитен вовсе. Словно открывались какие-то заветные кладези простых человеческих чувств, и все эти богатства, скупно расходуемые в обычное время, щедро изливались наружу и на объект любви, и на всех в мире. Он не был сексуальным маньяком, кидавшимся в свадебные авантюры. Этих свадеб было много. Опьянение чувством проходило, но потребность в допинге сохранялась. Мне

кажется, он ценил это божественное состояние нереального полета, которое дарила ему влюбленность, и, утратив, жадно стремился вновь это состояние обрести.

И в общении с другими Саша нуждался в теплоте, ценил человеческую привязанность, но любили его немногие. Большинство – ненавидело. Слишком раздражало нежелание притворяться, ханжить, соблюдать считавшиеся обязательными нормы. Он разрушал стереотип того, каким следовало быть преуспевающему журналисту, не считался с тем, каким другие его хотят видеть. Он всегда держался особняком.

Роли он выбирал сам. Они могли шокировать. Повороты случались неожиданные, не чуждые экстравагантного. Он не боялся, что его осудят.

Взлет карьеры неожиданно оборвался. Разрыв с журналом «Театр» по существу ставил Сашу в положение безработного, более того – изгоя. Писать он продолжал. Выходили даже книги (и здесь, и за границей). Но быть зависимым... Это лишало главного – счастья творческой свободы, упоения чувством, что всё можешь.

Счастье творца вернула режиссура. Да, да, не удивляйтесь – режиссура! Хотя он ей и не учился. Начало было положено еще в годы службы в журнале (с 1968-го – литературный редактор, с 1973 по 1983 годы – заведующий отделом критики). Саша создал там в 1978 году «Студию пластической драмы», ставил Шекспира, Метерлинка, Мюссе. Попутно изобреталась новая школа актерской игры, в которой пластика и выразительный жест занимали особое место. Драматический театр виделся ему сквозь призму балета.

Теперь «безработный» идею развил: родился «Эротический театр Александра Демидова». Приходилось ютиться в случайных, неприиспособленных помещениях. Но главная репетиционная работа вершилась дома в небольшой Сашиной комнате с тахтой, где он жил: тут умещалась вся немногочисленная труппа. Профессиональные актеры из вполне благополучных и благонаправленных московских театров соседствовали с людьми на перепутье, мечтавшими о сцене, но не допущенными к ней. Им нужен был лидер, заинтересованность в их судьбах, живое творческое общение. Всё это здесь они получали. А некоторые, оказавшиеся после театрального вуза не у дел, без прописки в Москве, по долгу жили у Саши, ожидая перемен. Добрейшая Нигяр-ханум всех кормила...

Режиссура вытесняла критику, вытесняла постепенно. Критик мог раззять чужой спектакль на составляющие, обнаруживая тайную механику искусства. Ему этого было мало. Хотелось самому живое театральное действие сочинять. И вот, еще один поворот – новая роль для себя, а может быть – маска. Ею он отрезал себя от ненавистного ему мира обыденной мещанской благопристойности (то есть от всех нас, от сытого благополучия вообще, от лживо-приветливых улыбок и ничего не значащих вежливых фраз, от респекта-

бельных галстуков, нагло сияющих ботинок, самодовольных стрелок брюк, от всего, что обычно сопрягается с успехом, или подменяет его). Шокирующий Эротический театр! И Саша – в новой роли: и режиссер, и балетмейстер, и сценарист тоже. Одним словом – Сочинитель Всего!

Публика «купилась» (обещали эротику) и ломилась на спектакли с настойчивостью нерестящейся рыбы. Потребовалась милиция для порядка. Счастливики с билетами в руках недоумевали, обнаружив скудность скандальных приманок, оставались глухи к гротеску. Но сборы-то были полные! И была растущая популярность, даже гастролы.

А профессиональная среда Сашу игнорировала (похоже, все, кроме меня). Те, кто раньше заискивал перед ним, возглавившим в журнале ведущий отдел, теперь былого триумфатора поливали грязью, презрительно ославляли. Близкие прежде люди рвали с ним отношения, брезгливо сторонились, возводя неодолимые барьеры, лишая поддержки и любви. А именно это, их любовь и поддержка, были ему в самые трудные минуты жизни необходимы.

Он не умел быть один, одиночества боялся. А оно настигало, проникало внутрь. Он боялся засыпать, чтобы не остаться безоружным наедине с собой.

Люди, поначалу тесно обступавшие его, уходили, оставляя пустоту. Пустота пугала, обнажая незащищенность. Не думать об этом, значило возвести спасительную стену, укрыться за нее. И здесь путь был накатанный, испытанный, единственный, давно известный на Руси. Алкоголь отодвигал страх, смягчал остроту утраты.

Влюбчивый, непостоянный... Но была одна глубокая привязанность, которой он оставался верен до конца. То было восхищение перед Творцом, преклонение перед творческими возможностями человека. Кумиром был Юрий Николаевич Григорович. Здесь поражавшая меня Сашина свобода кончалась. Узы настоящей, может быть, его самой сильной человеческой привязанности этой свободы критика лишали, взамен даря желанное чувство защищенности от житейских забот и бурь, защищенности иллюзорной и, увы, временной.

Все спят. Саша сидит на кухне, невообразимо обвив одной ногой другую. Пишет довольно быстро, надеясь прочесть вслух завтра, и обязательно восхитить меня, вас, многих.

Критик, редактор, режиссер, сценарист, педагог, балетмейстер. Он охотно и легко менял наскучившие роли, придумывал новые. Сколько их еще могло быть – ролей, масок, мистификаций? Стихия маскарада и игры была его сущность.

7 мая 1992 года

ЛИТЕРАТУРА

1. Золотой век Юрия Григоровича: сб. ст. / А. П. Демидов; ред.-сост. А. Г. Колесников. М.: Алгоритм, М.: Эксмо, 2007. 400 с.

REFERENCES

1. Zolotoj vek Yuriya Grigorovicha: sb. st. / A. P. Demidov; red.-sost. A. G. Kolesnikov. M.: Algoritm, M.: E`ksmo, 2007. 400 s.

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

РЕЦЕНЗИИ

УДК 7.01

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ С. В. ЛАВРОВОЙ «ПОСЛЕ ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМИНА: НОВАЯ МУЗЫКА ГЕРМАНИИ, АВСТРИИ И ШВЕЙЦАРИИ ОТ ЭПОХИ ЦИФРОВОГО ПОСТКАПИТАЛИЗМА ДО COVID 19»

*Василенко В. В.*¹

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

Статья является рецензией на недавно опубликованную книгу С. В. Лавровой «После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19». Основным смысловым стержнем исследования оказывается проблема ауры, артикулированная в известной работе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». В рамках проблемы существования музыки в новых условиях цифровизации автор рассматривает творчество пяти австро-немецких композиторов: Бернхарда Ланга (1957), Петера Аблингера (1959), Беата Фуррера (1954), Георга Фридриха Хааса (1953) и Йоханнеса Крайдлера (1980). Особенностью этой работы является то, что она также посвящена проблеме пандемического локдауна 2020 и того, как он может сказаться на состоянии современной культуры и искусства.

Ключевые слова: С. В. Лаврова, монография, новая музыка, Бернхард Ланга, Петер Аблингер, Беат Фуррер, Георг Фридриха Хаас, Йоханнес Крайдлер, цифровизация, пандемия, посткапиталистическое искусство.

REVIEW OF THE MONOGRAPH BY S. V. LAVROVA
«AFTER WALTER BENJAMIN:
NEW MUSIC IN GERMANY, AUSTRIA AND SWITZERLAND
FROM THE DIGITAL POST-CAPITALISM ERA TO COVID 19»

*Vasilenko V. V.*¹

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

The article is a review of the recently published book by S.V. Lavrova «After Walter Benjamin: New Music in Germany, Austria and Switzerland from the Digital Post-Capitalist Era to COVID 19». The main semantic core of the research is the problem of the aura, articulated in the famous work of Walter Benjamin «A work of art in the era of its technical reproducibility». Within the framework of the problem of the existence of music in the new conditions of digitalization, the author examines the work of five Austro-German composers: Bernhard Lang (1957), Peter Ablinger (1959), Beat Furrer (1954), Georg Friedrich Haas (1953) and Johannes Kreidler (1980). A feature of this work is that it is also devoted to the problem of the pandemic lockdown of 2020 and how it may affect the state of modern culture and art.

Keywords: S. V. Lavrova, monograph, new music, Bernhard Langx Peter Ablinger, Beat Furrer, Georg Friedrich Haas, Johannes Kreidler, digitalisation, pandemic, post-capitalist art.

Пандемия «COVID 19», с которой мы столкнулись в 2020 году, спровоцировала процесс фундаментальной переоценки системы ценностей. Новые технологии, которые мы превозносили, сегодня показали свою, если так можно выразиться, «звериную сущность». Наступление технократизма цифровизации спровоцировало утрату ауры. Это произошло на всех уровнях жизни, начиная с форм коммуникации, в которых современные медиа заменили собой реальное живое человеческое общение, заканчивая художественным творчеством и искусством. Как утверждает современный философ Михаил Эпштейн, «Пандемия — это новый, уникальный исторический опыт, когда человечество впервые осознает себя не абстрактным понятием, а целостным живым организмом, который отчаянно борется с нашествием микроорганизмов» [1]. Ощувив надвигающуюся утрату ауры, человечество впервые представило себя единым, и это, пожалуй, одно из немногих положительных свойств происходящего. Как никогда актуальным оказывается труд немецкого философа Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его тех-

нической воспроизводимости» [2]. Под аурой Беньямин подразумевает сочетание подлинности и уникальности, которое в первую очередь оказывается стертым бездушной цифровизацией.

Труд Беньямина послужил отправной точкой исследования, посвященного новой австро-немецкой и швейцарской музыке. Проблема утраты ауры оказывается в центре исследования С. В. Лавровой «После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19» [3]. Эта книга стала вторым исследованием австро-немецкой музыки С. В. Лавровой после монографии «После Теодора Адорно: Новая музыка Германии и Швейцарии начала информационной эпохи» [4], в фокусе которой были политические концепции в музыке 1960–2000-х годов в полемическом поле философии Теодора Адорно, его «Эстетической теории» и «Негативной диалектики».

Работа, о которой идет речь в данной статье, фокусируется на временном промежутке первого десятилетия XXI века, начиная от эпохи цифрового капитализма и заканчивая миллениумом 2000 года. Автор рассматривает творчество пяти известных композиторов среднего поколения: Бернхарда Ланга (1957), Петера Аблингера (1959), Беата Фуррера (1954), Георга Фридриха Хааса (1953) и композитора молодого поколения — Йоханнеса Крайдлера (1980), замыкающего этот список. Каждый из упомянутых авторов по-своему решает проблему ауры в современной ситуации. Так, австриец Ланг поддается процессу цифровизации и создает методы, парадоксальным образом обличающие обезличенность повторений цифрового воспроизводства новых арт-объектов. Он заимствует свои идеи из DJ- культуры, ведет в своих теоретических работах полемику с философией постструктурализма. Его идеи основаны на чрезмерном музыкальном повторении. В его серии композиции под названием «Monadologie», которая создается с 2007-го по настоящее время, основным материалом становятся короткие образцы ранее существовавшей музыки, которые механистично повторяются, подобно тому, как это происходит в музыке минимализма. Эти фрагменты являются и отправной точкой для множества автоматически генерируемых циклических и трансформационных процессов. Перезапись ранее существовавшей музыки, осуществляемая с помощью вполне традиционных составов ансамблей и оркестров, приводит к созданию специфических мета-композиций, которые призваны радикально изменить понимание слушателями самой проблемы оригинального произведения.

Сегодня в нашей повседневной жизни повсеместно присутствует как классическая, так и популярная музыка. Пока мы находимся на расстоянии одного щелчка мыши от загрузки, или трансляции любимой нами музыки из Интернета, музыка создает непрерывный фон в супермаркетах, ресторанах, на тор-

говых улицах и на парковках. Весь мир стал новой акустической площадкой, благодаря чему у нас наметился мощный сдвиг в восприятии музыки, в котором композитор вытесняется DJ-культурой, а цельность восприятия — бесконечно повторяющейся фрагментированной музыкой. Акценты смещаются, и то, что было некогда классикой, становится достоянием quasi-поп-культуры.

В своих минималистических репетитивных мета-композициях, являющихся одновременно музыкальной иллюстрацией к «Смерти автора» Барта и рефлексией «Различий и Повторений» Делеза [5], австрийский композитор искажает и пересобирает ранее существовавшую музыку, благодаря использованию математических алгоритмов и идей «клеточного автомата». Делезовский подход к сочинению, равно как и сами понятия «различия» и «повторения», играют центральную роль в музыке Ланга.

Композитор размещает короткие фрагменты музыкального материала во множестве неправильных «петель». Материал можно резать, сжимать и увеличивать как по времени, так и по спектру во время композиторского процесса. Навязчивое заикливание на короткой музыкальной ячейке остается в основе композиторской идеи.

Одна из наиболее ярких и репрезентативных характеристик музыки Ланга — дихотомия различия и повторения — производна от постструктуралистской философии Делеза, Бергсона и Деррида, заимствует идеи из внемузыкальных художественных областей: экспериментального кино и видео-арта Мартина Арнольда, экспериментальной автоматической поэзии Уильяма Берроуза и Кристиана Лойдла. Весь этот внемузыкальный концептуальный материал маргинализируется эклектизмом современной музыки: джазом, свободной импровизацией и музыкой различных «субкультур» (например, техно или прогрессивным роком 1970-х). Уже в первых значительных работах Ланга, упомянутых в монографии, таких как: «Icht, Schrift series», «Hommage à Martin Arnold», «Versuch über das Vergessen», наблюдается четкая тенденция к перекодированию и переосмыслению как музыкальных, так и внемузыкальных явлений. Формализм бесконечного и бессознательного сталкивается лицом к лицу с кажущейся простотой механических повторов звуковых петель. Однако за этим очевидным антагонизмом скрывается поиск нового музыкально-философского дискурса, выходящего далеко за рамки повествования и линейности, а также ирония и отчаянный поиск похороненной цифровизацией ауры. В своем выступлении в Дармштадте в 1990 году (фрагменты переведенного текста подтверждают в книге доводы автора), композитор протестует против так называемого «музыкального супермаркета», не желая покупать, собирать, или моделировать стили, при этом без «возможности перенести при этом глубину содержания». «Мир как супермаркет» Мишеля Уэльбека поясняет и структурирует его же романы, где «логика супермарке-

та предусматривает распыление желаний; человек супермаркета органически не может быть человеком единой воли, единого желания» [6].

Какой может быть форма протеста композитора? Скорее всего, протестная форма может обнажить механистическую звериную сущность повторения и его же полную бессмысленность, вызывая таким способом неприятие реципиента.

Петер Аблингер, творчество которого оказывается также в фокусе исследования, подходит к поиску утраченной ауры с иных позиций. Он по-своему переосмысливает понятие мимесиса, известное нам с Античности и, чрезвычайно расширяя трактовку, заменяет его идеей «мимикрии». Мимикрия в животном мире исследовалась Роже Кайуа [7, с. 103], которого интересовали трансформация живого насекомого в мертвую материю под влиянием какой-либо надвигающейся угрозы. В творчестве Аблингера музыка полностью мимикрирует, сливается окружающей средой. Живая эстетика «реального», которая интересует композитора с конца 1980-х годов, вновь напоминает о Беньямине и существовании искусства в эпоху его технической производимости: «Утрата ауры, растворение действительности в симулякрах мнимой реальности заставляют Аблингера искать новые формы ее репрезентации и восприятия». Автор цитирует мысли композитора об этом, изложенные в его эссе: «Эволюция реальности была, есть и будет возникать путем профанации, путем децентрализации, с истощающимся центром, потерей ауры. Это путь, который мы выбрали. Была причина сделать первый шаг, но мы забыли об этом. Теперь мы идем ради самого пути, ради фантастики» [8].

Аблингер создает беззвучные произведения, которые работают за границами человеческого слухового восприятия: это музыка для собак, летучих мышей, слонов, китов и новорожденных. Это восемь различных звуковых позиций, которые расположены в соответствии с восемью этапами жизни от десяти, двадцати, тридцати лет и далее примерно до восьмидесяти лет. Звуки состоят из канона восходящих шкал, располагающихся на слуховом пороге и над ним, то есть образуют ультразвуковое поле, а в другой шкале — спускаются в инфразвуковое поле, погружаясь в глубины звука, где тон растворяется в отдельных звуковых волнах. В книге содержится множество цитат и ссылок на теоретические работы композитора, которые позволяют судить о его философии звука и авторской эстетике, а также дают возможность получить исчерпывающее представление о его композиторской технике, которая в свою очередь является выражением оригинальных идей.

Австрийский композитор Беат Фуррер, которому посвящена третья глава, сегодня уже считается композитором-классиком. В качестве центральных элементов своей творческой оси он использует музыкальный и литературный языки, сосуществующие и взаимопроникающие. Его компоненты — разго-

ворный и вокальный голоса, внутреннее и внешнее (звуковое) пространство. Одним из существенных аспектов текста у Фуррера является закрепление лингвистического материала через жест. Жест, трактуемый многомерно, получает пространственную коннотацию.

Метафора человеческого одиночества тематически находится в центре сюжетов Фуррера для музыкального театра и обнаруживает свою аналогию в применении музыкального материала, который экспонируется и развивается не столько в блочных структурах, сколько в микроструктурах через потоки мощной ритмической энергии, что вносит парадоксальные черты в общий структурный метод. Игнорируя цифровую механистичность, провозглашенную в качестве «парадоксального оружия» против «музыкального супермаркета» Ланга, Фуррер стремится заново создавать материал и выстраивать взаимообусловленные интервальные и звуковые связи. «Композиция вряд ли интересовала бы меня, если бы у меня сложилось впечатление, что я многократно воспроизвожу нечто, всем давно уже известное, если бы я не делал с каждым новым сочинением еще один шаг в область неизведанного», — цитируются слова Фуррера в книге [3, с. 153].

Композитора интересуют пограничные формы между разговорной речью и пением, между вокальными звуками, а также то, как они взаимодействуют с инструментальными. Его привлекают мгновенные едва уловимые колебания аффектированной человеческой речи: от крика до шепота, драматические эффекты, пульсации вдоха. Фуррера увлекает процесс создания своего рода лингвистической «мелодии» через вибрацию гласных звуков, которые переходят в инструментальную партию, окружающую слушателя гармонической аурой, похожей на резонансное пространство. Новый поворот в исследовании возможности обретения ауры в постцифровую эпоху приводит к следующей ступени развития, и ею становится творчество известного композитора Георга Фридриха Хааса.

Хаас — композитор, которого увлекают экзистенциальные символы тьмы и света. Он определяет с точностью до миллисекунды, когда и что должно произойти в визуальном действии; и это не просто дополнительные стимулы или эффекты, это — полная перестройка слухового опыта и восприятия. Противопоставление тьмы и света мы воспринимаем как стимул чувственного восприятия, применяемого Хаасом к музыке. Это попытка воссоздания того, что у современных людей в основном утрачено, — полной темноты, которая открывает незримые пути к ауре. Обращаясь к философии Хайдеггера и идеям Паскаля, Хаас при помощи внемузыкальных стимулов перестраивает отношение к музыке. Исследователь представляет рецептивную цепочку его музыкального языка: *Слышу – Вижу – Чувствую – Ощущаю – Осознаю*. Эти принципы позволяют преодолеть техническую воспроизводимость и по-

грузиться в темные загадочные пространства бессознательного, идти наобум к финальной точке, которая позволяет буквально «увидеть» музыку.

Последним из композиторов, включившимся в полемику вокруг утраты ауры в настоящее время, оказывается молодой немец Йоханнес Крайдлер. Его невероятно оригинальная концепция и в некоторых случаях даже откровенное пренебрежение авторским материалом, а также авторская позиция неоконцептуалиста, позволила автору привлечь теоретические работы в дискуссионное поле исследования. В книге пересказывается концепция Крайдлера, выраженная в лекции «Тезисы концептуализма» [9], прочитанной в Гарвардском университете. В ней Крайдлер определяет свои основные положения неоконцептуального искусства, представляя себя как музыкального Дюшана, не обязанного трудиться, художника. Крайдлер ведет теоретическую полемику с Никласом Луманом, выстраивая оппозиции Медиума и Формы. Как полагает Крайдлер, теория искусства Лумана предлагает описать его эволюцию как увеличение способности к растворению и рекомбинации, как развитие, которое обретает всегда новые медиа-формы [3, с. 269]. Луман считал, что именно искусство помогает нам осознавать контингентную природу феноменального мира, а произведения искусства помогают нам понять, что все существующее в мире также может функционировать по-другому. Для достижения этих целей существует два пути: первый предполагает движение сквозь форму, второй — через содержание. Крайдлер выбирает форму, или же медиа-форму. У Лумана критерии, способные отобразить специфику современности, группируются вокруг понятий избыточности, контингентности, рекурсивности, самореферентности, редукции сложности и аутопойезиса. В этих категориях пытается мыслить и Крайдлер, соотнося эти дефиниции как с классической музыкой, так и с музыкой XX века. Сам композитор создает новые жанры и формы: он пишет оперу в форме телешоу, использует себя в качестве бренда, уступая свое композиторское ремесло «китайской псевдо-стилизации» в композиции «Аутсортсинг» и алгоритмической композиции, а также создает максимально сжатый sound-art, представляя слушателю вариант записи огромного архива звукозаписей в кратком временном представлении. Он утверждает, что существует гигантский архив аудиозаписей от единых тонов, инструментальных жестов, стандартизированных композиционных техник, выразительных музыкальных миниатюр до симфоний Малера в отличном качестве, где роль композитора сводится к рекомбинации всего этого огромного накопленного звукового опыта. И этот пример композитора Крайдлера в развитии идеи утраты ауры оказывается для автора монографии самым ярким. Метамодернистская пост-ирония приходит на смену ироническому повторению ради различия, которая была отмечена автором у Ланга.

Наиболее яркими страницами оказывается раздел заключения, в котором не только подводятся итоги, но и подводится черта под прежней эпохой. Новый этап, связанный с переходом на качественно иной уровень художественной коммуникации, наступает в настоящий момент. «Пандемия Covid 19 обострила проблему ауры в искусстве и представила технологизированный цифровой посткапитализм в варварском и уничтожающем прежнее художественное пространство, качестве» [3, с. 292], — пишет С. Лаврова.

Приводятся цитаты из совсем недавно написанных композиторами текстов. Ярким примером может служить фрагмент из «Корона-блога» Аблингера о наступлении пандемического локдауна: «Ни единой ноты, ни одного звука, разве что, тихое жужжание какого-нибудь вентилятора. Гул, как в деревне: одинокий гул в 100 герц — частота тока. Корневая нота — тишина»... Эти строки завершают исследование и открывают новую страницу в истории искусства XXI века, которая будет дальше создаваться в буквальном смысле у нас на глазах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Эпштейн М. Н.* Новый антропогенез. Михаил Эпштейн о природе человека [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/30595563.html> (дата обращения: 13.01.2021).
2. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Культурный центр имени Гете, Медиум, 1996. 240 с.
3. *Лаврова С. В.* После Вальтера Беньямина: Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 330 с.
4. *Лаврова С. В.* После Теодора Адорно: Новая музыка Германии и Швейцарии начала информационной эпохи. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 226 с.
5. *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб: ТО ТК Петрополис, 1998. 384 с.
6. *Уэльбек М.* Мир как супермаркет. М. : Ад Маргинем, 1998. 160 с.
7. *Кайуа Р.* Миф и человек: Человек и сакральное. М. ОГИ, , 2003. 296 с.
8. *Ablinger P.* Texte 1988-99 [Электронный ресурс]. URL: <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf> (дата обращения 5.06.2020)
9. *Kreidler J.* Sentences on Musical Concept-Art (2013). Lecture, given at the Conference “New Perspectives on New Music” at Harvard University. [Электронный ресурс]. URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/Kreidler__Das_Neue_am_Neuen_Konzeptualismus (дата обращения: 05.06.2020).
10. *Luhmann N.* Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generierter Kommunikationsmedien // Luhmann N. Aufsätze und Reden. Stuttgart, 2001. 334 s.

REFERENCES

1. E`pshtejn M. H. Novy`j antropogenez. Mixail E`pshtejn o prirode cheloveka [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.svoboda.org/a/30595563.html> (data obrashheniya: 13.01.2021).
2. Ben`yamin V. Proizvedenie iskusstva v e`poxu ego texnicheskoj vosproizvodimosti. M.: Kul`turny`j centr imeni Gete, Medium, 1996. 240 s.
3. Lavrova S. V. Posle Val`tera Ben`yamina: Novaya muzy`ka Germanii, Avstrii i Shvejczarii ot e`poxi cifrovogo postkapitalizma do COVID 19. SPb.: Izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 330 s.
4. Lavrova S. V. Posle Teodora Adorno: Novaya muzy`ka Germanii i Shvejczarii nachala informacionnoj e`poxi. SPb.: Izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 226 s.
5. Delyoz Zh. Razlichie i povtorenie. SPb: TO TK Petropolis, 1998. 384 s.
6. Ue`l`bek M. Mir kak supermarket. M. : Ad Marginem, 1998. 160 c.
7. Kajua R. Mif i chelovek: Chelovek i sakral`noe. M. OGI, , 2003. 296 c.
8. Ablinger R. Texte 1988-99 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ablinger.mur.at/docs/wirklichkeit2.pdf> (data obrashheniya 5.06.2020)
9. Kreidler J. Sentences on Musical Concept-Art (2013). Lecture, given at the Conference "New Perspectives on New Music" at Harvard University. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.kreidler-net.de/theorie/Kreidler__Das_Neue_am_Neuen_Konzeptualismus (data obrashheniya: 05.06.2020).
10. Luhmann N. Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch genera-lisierter Kommunikationsmedien // Luhmann N. Aufsätze und Reden. Stuttgart, 2001. 334 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-код 7193-7444

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ
В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2020 ГОДУ

Агишева Ю. И. Композитор Николас Мо: больше, чем неоромантик. № 5. С. 94-109.

Байкова Е. Н. Концепт содержания в исполнительской стилистике В. Н. Минина. № 6. С. 115-129.

Балбекова И. М. Шахматная игра как творческая стратегия Марселя Дюшана. № 6. С. 100-114.

Безуглая Г. А. Методы музыкально-редакторской работы Сальваторе Вигано: музыкальная композиция трагедии-балета «Весталка». № 4. С. 53-71.

Безуглая Г. А. Танцующий Люлли. № 2. С. 79-89.

Бусыгина М. В. Мугам в искусстве балета современного Азербайджана. № 1. С. 65-73.

Василенко В. В. «Журнал изящных искусств». Из истории отечественной художественной периодики. № 6. С. 130-147.

Васильева А. Л. Принципы построения урока характерного танца «на середине»: Педагогическое наследие Андрея Лопухова. № 4. С. 72-81.

Васильева М. А. Памяти педагога. № 5. С. 6-11.

Верба Н. И. Особенности интерпретации архетипического образа морской девы и сказки Фридриха де Ла Мотт Фуке «Ундина» в одноименном балете Ханса Вернера Хенце. № 3. С. 20-36.

Верба Н. И. Трансформация архетипического образа морской девы в сценических версиях балета «Ундина» Ц. Пуни – Ж. Перро. № 1. С. 6-19.

Водзицкий М. Отчет о состоянии оцифровки и доступности материалов коллекции Н. Г. Сергеева в Гарварде. № 3. С. 37-44.

Водзицкий М. Отчет о состоянии оцифровки и доступности материалов коллекции Н. Г. Сергеева в Гарварде (на английском языке). № 5. С. 12-19.

Глазунова Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России. № 2. С. 119-133.

Головнина Н. А. Балетная музыка композиторов группы «Шести» (1920-е годы). № 1. С. 74-90.

Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества. № 3. С. 45-56.

Горн А. В. Балеты Ю. Фалика: жанровые взаимодействия и музыкально-драматургические идеи. № 3. С. 85-98.

Горн А. В. Хореографическая версия И. Килиана «Полевой мессы» Б. Мартину в контексте балетного наследия композитора. № 1. С. 91-107.

Горячих В. В. М. И. Глинка и идея русской симфонии. № 6. С. 148-163.

Грибов С. С. Стратегии генеративного искусства в современном танце. Опыт концептуализации в художественных практиках постмодернизма. № 3. С. 99-115.

Груцынова А. П. Опера и кинематограф: встреча в начале XX века («Пиковая дама», 1910). № 3. С. 116-133.

Грызунва О. В., Омельницкая В. В. Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия. № 5. С. 63-74.

Гуревич В. А. Туркменский балет: начало. № 1. С. 20-26.

Дробышева Е. Э., Смекалов Ю. А. Искусство «в заточении»: арт-стратегии эпохи карантина. № 3. С. 160-170.

Дудина М. К. Британское и российское балетоведение о Фредерике Аштон, английском балетмейстере. № 3. С. 57-66.

Иванов-Ракиевский В. А. Визуальные элементы в творчестве Беата Фуррера: модели, концепты, метафоры. № 4. С. 81-95.

Ичетовкина Е. А., Попова И. С. Об одном орнаментальном типе народной хореографии в фольклорной традиции Кировской области. № 1. С. 27-42.

Казарновская Л. Ю. Постановка голоса в академической манере пения в технике бельканто. № 1. С. 108-115.

Казарновская Л. Ю., Каминская Е. А. Сцена письма Татьяны из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: музыкальная драматургия и режиссерское решение. № 2. С. 134-141.

Комлева Г. Т. Жизель в моей жизни. № 2. С. 6-13.

Константинова А. В. Искусство композиции целого. «Макбет» Дж. Верди в Каунасском государственном музыкальном театре. № 2. С. 90-100.

Кочеткова Л. А. Пётр Антонович Пестов и феномен совершенства. № 1. С. 116-121.

Кравцов Н. А. Классификация систем хроматических клавиатур клавишных музыкальных инструментов. № 4. С. 96-110.

Кравцов Н. А. Эволюция хроматических клавиатур гармоник и их место в сохранении академических традиций образования. № 1. С. 135-151.

Красногорова О. А. «Два крыла, разделенные безмолвием»: ностальгические метафоры будущего в фортепианных сочинениях Томаса Адеса 1990-х годов. № 4. С. 111-135.

Кривцова А. С. «Медея» С. Барбера – М. Грэм в контексте американского танца модерн. № 6. С. 20-38.

Кром А. Е. «Слова без музыки»: американская история Филипа Гласса. № 5. С. 110-125.

Кумукова Д. Д. Блоковские реминисценции в драматургии Н. С. Гумилёва. № 1. С. 122-134.

Кумукова Д. Д. От Ламаха Аристофана к Бедуину Гумилева: эволюция маски. № 6. С. 164-177.

Лаврова С. В., Ирхен И. И., Тарасова О. И. «Я — другой»: слово и пластика в творчестве хореографа Кристал Пайт. № 4. С. 136-151.

Лаврова С. В., Шекалов В. А. Когнитивная революция и музыкальная когнитивистика. № 3. С. 171-185.

Левина Е. В. Концепт постмодерн-танца в исследованиях 1970-2010-х годов. № 4. С. 6-20.

Майнище В. Московские «Жизели». № 3. С. 148-159.

Макарова О. Н. Pas de «Корсар». Не очень известная история очень известного pas de deux. № 3. С. 67-74.

Мальцев С. М. Основы теории музыкального знака (часть 1). № 2. С. 142-165.

Мальцев С. М. Основы теории музыкального знака (часть 2). № 3. С. 186-210.

Мамчур Е. В. Классицистская комедия на Александринской сцене начала 1900-х годов. № 4. С. 152-163.

Матюнина Д. С. К вопросу о природе символизма в портретах «мира искусства». № 4. С. 164-177.

Мелихов И. А. «Квнтет для пяти солистов» Небойши Живковича: традиция и эксперимент. № 3. С. 211-232.

Никитин В. Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения. № 6. С. 64-77.

Никитин В. Ю. Танцтеатр: синтез художественных средств и приемов. № 2. С. 14-24.

Николаев А. А. Новые факты из биографии Фелицаты Гюльень-Сор. № 2. С. 25-35.

Нори Н. Тарантеллы Италии (регион Базиликата, территория «Великой Лукании»). № 2. С. 36-52.

Нори Н. Тарантеллы Италии (регион Кампания). № 1. С. 43-59.

Панасюк В. Ю. Опера П. И. Чайковского «Иоланта» в режиссерской интерпретации А. Жолдака. № 3. С. 233-241.

Переверзева М. В. Влияние афроамериканского фольклора на современные стили латиноамериканской музыки. № 4. С. 178-191.

Петрущенко В. А. Устройство электрического освещения в императорских театрах Санкт-Петербурга в XIX веке. № 2. С. 101-118.

Петрущенко В. А. Электрическое освещение Императорского Мариинского театра. № 3. С. 134-147.

Политанская Ю. Н. Письма маэстро Э. Д. Седие — свидетельства истории вокального искусства XIX века. № 2. С. 166-175.

Порывкина Е. Г. Allegro в средних классах: современный взгляд, традиционный подход. № 6. С. 78-87.

Поспелова Р. Л. Искусствоведение в условиях цифровизации: проблемы организации научных конференций онлайн. № 6. С. 88-99.

Пушкина И. А. А. Я. Ваганова: в зоне внимания — характерный танец. № 2. С. 53-61.

Ряпосов А. Ю. «Игра в бога» как метасюжет экранных произведений М. А. Захарова. № 5. С. 126-135.

Самитов Д. Г. Творческие принципы создания Американского репертуарного театра. № 1. С. 152-160.

Сапанжа О. С. Первые гастроли балетной труппы Большого театра СССР в Японии (1957). По воспоминаниям Ольги Лепешинской. № 2. С. 62-73.

Соколов-Каминский А. А. «Сильфида»: сценическая судьба спектакля. № 5. С. 20-35.

Соколов-Каминский А. А. Балетная критика: поиск опоры. № 6. С. 39-49.

Соколов-Каминский А. А. Колыбель отечественного балетоведения. № 1. С. 60-64.

Соколов-Каминский А. А. Николай Николаевич Боярчиков — совесть балета. № 3. С. 6-19.

Сологуб А. П. «Русские балеты» С. Дягилева и испанский драматический театр 1910–1920-х годов. № 4. С. 21-39.

Старикова Л. М. К вопросу о подлинной «Истории балетного театра в России XVIII века». № 3. С. 75-84.

Старовойтова Е. С. Адольф Сагманович Хамзин: артист и педагог. № 6. С. 6-19.

Ступников И. В. Танец после Дягилева (рецензия на спектакли фестиваля искусств). № 2. С. 74-78.

Тарасова Н. Н. Театральный модерн в первой постановке антрепризы Иды Рубинштейн «Мученичество Святого Себастьяна». № 6. С. 50-63.

Тарасова О. И. О художественном мировоззрении и мифологемах танца. № 6. С. 178-187.

Тарасова О. И., Холондович М. А. Хореографическая интерпретация симфонической поэмы «Остров мертвых» С. В. Рахманинова. № 5. С. 136-145.

Тихоненко С. В. Псевдонимы в периодике как веяние времени (на примере критического наследия С. Н. Худекова). № 4. С. 40-52.

Уразымбетов Д. Д., Молдалим Т. Ж. Музыка Абая на уроке казахского танца: к опыту описания научно-творческого проекта. № 5. С. 75-93.

Федорченко О. А. Жозеф Мазилье в Петербурге (1851–1852): новые документы и факты. № 5. С. 36-45.

Финкельштейн Ю. А. Отечественная гитарная музыка: темброво-колори-

стический аспект. № 3. С. 242-250.

Хазиева Д. З. Балет «Дон Жуан, или Пир с каменным гостем»: от замысла к воплощению. № 5. С. 53-62.

Хасанова А. Н. Из истории создания и постановки балета «Заколдованный мальчик» З. Хабибуллина. № 5. С. 46-52.

Хрущева Н. А. Метамоде́рнизм и другие концепции культуры после пост-модернизма в контексте музыковедения. № 5. С. 146-158.

Хрущева Н. А. Постирония как музыковедческий термин. № 2. С. 176-186.

Чепурова О. А. Особенности творческого метода Андрея Могучего сквозь призму современных театроведческих концепций. № 4. С. 192-206.

Шарма Е. Ю., Жеурова В. К. Исполнительский феномен Зои Лодий. № 2. С. 187-206.

Шекалов В. А. Рецензия на книгу С. В. Лавровой «Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX – начала XXI века». № 3. С. 251-256.

Шекалов В. А., Денисов С. Г. Н. И. Голубовская – первая отечественная клавиесинистка XX века. № 6. С. 188-206.

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 — полуторный (**1,5**), 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 (подрисовочный 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 должны 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

№ 1 (72), 2021

Главный редактор *С. В. Лаврова*
Научный редактор *Ю. О. Новик*
Дизайн обложки *Т. И. Александрова*

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 15.04.2021. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0734803

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15