



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



№ 2(73)
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)

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

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц., проф. каф. 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, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

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

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

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

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

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, 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)

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

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



Дорогие читатели!

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 искусствознании, истории и теории балета, хореографии, преподавании классического танца. Голоса молодых на страницах «Вестника» должны звучать 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

Абызова Л. И. Кеннет Макмиллан — мастер британского драмбалета	6
Груцынова А. П. К вопросу о балете для детей в истории отечественного хореографического искусства	18
Чурилова Е. И. Проблема формирования границ современного танца	34

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

Войнова З. А. «Девятая симфония» и «Симфония для одинокого человека» Мориса Бежара: Ницше против Сартра	43
Грибов С. С. Перформансы «Девять вечеров» в истории современного танца. Объектно-ориентированная хореография «Solo» Деборы Хэй.	53
Розанова О. И. Шостакович и балет	70

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

Кузьмина Е. А. Образование в российской балетной школе рубежа XX–XXI столетий: вектор модернизации	87
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Авдеев В. А. Дж. Стелла — родоначальник американской урбанистической и индустриальной живописи.	100
Безменов В. С. Концепция «глобальной деревни» и внешнего расширения человека М. Маклюэна в контексте идей «мировой музыки К. Штокхаузена	110
Ван Дуннин. «Никсон в Китае» Джона Адамса как образец оперы постмодернистской эпохи	120
Карташова Д. А. М-ль Рашель в роли Жанны д'Арк («Жанна д'Арк» А. Сумэ, 1846 год, Комеди Франсез).	135
Корчагина Н. В., Кочукова О. В. Реалистические тенденции в творчестве Г. Курбе и русских художников-передвижников: компаративное исследование	147
Крацов Н. А. Эргономика в системах трехрядных хроматических клавиатур аккордеона.	160
Сибирцева В. Г. Поэзия Клопштока и ее переводы на русский язык: палитра проявления музыкальности.	173
Скосырева А. В. «Altenberg Lieder» А. Берга как преломление малеровской традиции оркестровой песни.	183
Югай И. И. Роль медиа в развитии художественных форм и языка современного искусства	196
Правила направления и опубликования научных статей	207
Порядок рецензирования научных статей	211
Редакционная политика журнала	213
Редакционная этика журнала	214
К сведению подписчиков	215

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Abyzova L. I.</i> Kenneth MacMillan — Master of the British choreodrama	6
<i>Grutsynova A. P.</i> To the question about ballet for children in the history of domestic choreographic art	18
<i>Churilova E. I.</i> The problems of contemporary dance formation	34

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Voynova Z. A.</i> Symphony for a lonely man, The Ninth Symphony ballets by Maurice Béjart: Nietzsche vs Sartre.	43
<i>Gribov S. S.</i> Performances “Nine Evenings” in the History of Contemporary Dance. Object-oriented Choreography “Solo” by Deborah Hay	53
<i>Rozanova O. I.</i> Shostakovich and ballet.	70

BALLET DANCER AND THEATER ARTIST TRAINING

<i>Kuzmina E. A.</i> Education in the Russian ballet school: Development prospects	87
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Avdeyev V. A. J.</i> Stella — the founder of American urban and industrial painting.	100
<i>Bezmenov V. S.</i> The concept of the “Global Village” by Marshal McLuen in the context of the ideas of the “World Music” of Stockhausen.	110
<i>Van Dunpin.</i> “Nixon in China” by John Adams as an example of post-modern opera	120
<i>Kartashova D. A.</i> Mlle Rachel as Jeanne D’Arc (“Jeanne D’Arc” by A. Soumet, 1846, The Comédie Francase).	135
<i>Korchagina N. V., Kochukova O. V.</i> Realistic trends in the work of G. Courbet and Russian peredvizhniki: Comparative research	147
<i>Kravtsov N. A.</i> Ergonomics in the systems of three-row chromatic accordion keyboards.	160
<i>Sibirtseva V. G.</i> Klopstock’s poetry and its translation into Russian language: a palette of musical manifestations	173
<i>Skosyreva A. V.</i> “Altenberg Lieder” by A. Berg as a reflection of the Malherian tradition of orchestra song	183
<i>Yugai I. I.</i> The Role of Media in the Development of Art Forms and the Language of Modern Art.	196
Requirements for author’s manuscripts.	207
Peer-review	211
Editorial policy	213
Ethics policy	214
To data of follovers	215

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

КЕННЕТ МАКМИЛЛАН — МАСТЕР БРИТАНСКОГО ДРАМБАЛЕТА

*Абызова Л. И.*¹

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

Статья посвящена творчеству Кеннета Макмиллана (1929–1992), известного британского балетмейстера XX века. Биография Макмиллана дана в связи с его театральной деятельностью. Приводится анализ основных постановок балетмейстера, обозначено их место в истории балета Великобритании.

Ключевые слова: Кеннет Макмиллан, балет Великобритании в XX веке, Королевский балет, балет «Ромео и Джульетта», балет «Манон».

KENNETH MACMILLAN — MASTER OF THE BRITISH CHOREODRAMA

*Abyzova L. I.*¹

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

The article is devoted to the creativity of Kenneth MacMillan (1929–1992), the most famous English choreographer of the 20th century. Macmillan's biography is presented in connection with his theatrical activities. The author of the article analyzes the main productions of the choreographer and indicates their place in the history of English ballet.

Keywords: Kenneth Macmillan, British ballet in the 20th century, Royal Ballet, ballet "Romeo and Juliet", ballet "Manon".

Кеннет Макмиллан — один из ведущих хореографов прошлого столетия, в Великобритании имеет имидж легенды балетного мира.

Кеннет Макмиллан родился 11 декабря 1929 года в шотландском городе Данфермлин в семье рабочего. Решив связать свою судьбу с балетом, Кеннет отправился в Лондон, где существовала труппа «Сэдлерс-Уэллс балле»¹, а при ней — школа, которую возглавляла Нинетт де Валуа. В 1945 году Макмиллан, подделав письмо, якобы от отца, обратился к Нинетт де Валуа с просьбой о приеме, после чего успешно прошел конкурсные испытания и был принят в балетную школу Сэдлерс-Уэллс, а в 1946 году — в балетную труппу Сэдлерс-Уэллс, где участие в его карьере приняла Нинетт де Валуа. В 1946 году, будучи студентом, Макмиллан участвовал в кордебалете в «Спящей красавице», исполнил главную партию в балете Фредерика Аштона «Благородные и сентиментальные вальсы» (“Valse nobles et sentimentales”). В 1956 году в Ковент-Гардене он исполнил в «Золушке» партию одной из сестер главной героини (другой Сестрой был Фредерик Аштон).

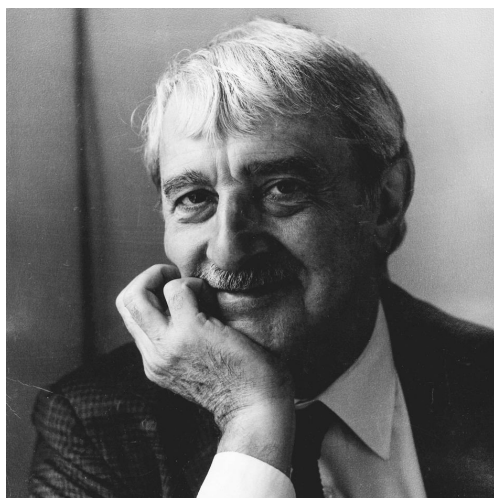


Рис. 1. Кеннет Макмиллан

Несмотря на некоторые успехи Макмиллан оставил танцевальную карьеру. Он объяснял: «Я перестал танцевать, когда мне было около двадцати трех лет, главным образом потому, что у меня был просто ужасный страх сцены, и я ненавидел выступать. Я обратился к хореографии как к освобождению от танцев, и мне повезло, что первое, что я сделал, всем понравилось» [1].

Это было действительно так. Его первая работа, балет «Сомнамбулизм» (“Somnambulism”) в театре Сэдлерс-Уэллс (1953) на джазовую музыку Стена Кентона, поставленный с использованием классической техники, возвестил о рождении нового таланта.

Началась многолетняя работа Макмиллана в Королевском балете, в котором в 1956 году он поставил балет «Полуночники» (“Noctambules”). Музыка сочинил английский композитор Хамфри Сирл, поклонник и последователь Арнольда Шёнберга. Исследователь английского балета Наталья Рославлева отмечает: «“Полуночники” — это скорее серия танцевально-психологических

¹ В 1957 году труппа «Сэдлерс-Уэллс балле» была переименована в Королевский балет Великобритании.

эпизодов, чем подлинный балет. Танцами Макмиллан пользовался мало, кордебалета в постановке нет, но ему удалось создать — в основном средствами пантомимы — ряд запоминающихся образов гипнотизера, его помощницы, стареющей красавицы и других. Макмиллан стремится к воплощению сложных психологических конфликтов. Главный герой его балета — гипнотизер, дающий сеанс в парижском ночном варьете, — вдруг устает от необходимости забавлять глазающую публику. Он гипнотизирует зрителей “всерьез”, и тогда происходят чудеса: богатч обнимается с бедной девушкой, солдат сражается с невидимыми врагами, увядшей красавице возвращается былое очарование, и она завоевывает новых поклонников. Но гипноз кончается, люди просыпаются и видят, что они обмануты. Все покидают гипнотизера. Он — в одиночестве. Только его помощница продолжает бить в барабан, тщетно зазывая новых посетителей» [2, с. 110].

Балет Макмиллана «Норá» (“The Burrow”, 1958, Королевский балет) говорил об ужасах войны. Он создан хореографом «под влиянием на шумевшей пьесы “Дневник Анны Франк” (музыка швейцарского композитора Франка Мартина). В этой его работе нашли отражения некоторые типические черты так называемых «психопатологических» балетов из репертуара американского “Балле Тиэтр”, где Макмиллан в 1957 году поставил два балета — “Зимняя ночь” и “Путь”. Все свое внимание балетмейстер направил на то, чтобы передать истерическую атмосферу нарастающей напряженности и показать постепенное разложение кучки обреченных людей, волей судьбы собранных в “Норé”. Даже смерть лучше, чем агоническое состояние неизвестности — таков единственный вывод, к которому подводит автор балета» [2, с. 132].

В этом балете дебютировала Линн Сеймур, для которой Макмиллан поставил затем целый ряд ролей, а именно: Джульетты («Ромео и Джульетта»), Анастасии (в одноименном балете), Мэри («Майерлинг»). Линн Сеймур высоко ценила творчество Макмиллана и совместную работу с ним: «У него был дар — он мог раскрыть способности каждого, завоевать уважение и заставить человека поверить в свою работу. Быть задействованным в одном из его балетов, даже на самом начальном уровне, считалось заветной наградой и превращало тебя в избранника, принадлежащего к элите. <...> Каждый танцор у Кеннета становился неотъемлемой составляющей и полноценным участником единого творческого процесса. Он пробуждал воображение артиста, требуя конечной правдивости, без фальшивой грации и сентиментальности, без неестественных эмоций. Он хотел видеть неприкрытую, отчаянную, непривлекательную человеческую натуру, из которой только и могут родиться истинные движения души. Такого рода изыскания и погружение в психику в то время в балете не практиковались. С Кеннетом мы все чувствовали себя посвященными учеными в преддверии озарений, пионерами, открывающими

не исследованную до сих пор территорию» [3].

В 1965 году к юбилейной дате — 400-летию со дня рождения Шекспира — Макмиллан поставил свой первый полнометражный и свой самый известный балет «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева. Образцом для Макмиллана был балет «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского с Галиной Улановой в главном роли, показанный в Лондоне на гастролях Большого театра в 1956 году. Макмиллан не скрывал, да при всем желании и не мог бы скрыть, что он вдохновился советским спектаклем. Балет Макмиллана закономерно сравнивают с творением Лавровского, поскольку английский балетмейстер повторил даже ряд его мизансцен. Результат, конечно, иной (по разным причинам): отчасти потому, что Макмиллан хотел избежать упреков в плагиате, и ему не хватило мастерства или возможностей труппы. Он проигрывает советскому балетмейстеру в масштабных сценах на площади, в схватке Тибальда и Меркуцио, плаче синьоры Капуллетти над телом погибшего племянника, которые у Лавровского имеют поистине шекспировский размах. Бег Джульетты, сочиненный Лавровским и ставший шедевром в исполнении Галины Улановой, у Макмиллана исчез. Причина понятна: так бежать, как Уланова, не мог в Королевском балете никто. Возможно, решение Макмиллана вместо бега посадить героиню на кровать вызвано желанием дать кардинальный бой «улановской пробежке». Но неподвижная фигура противоречит музыке! Такой ход балетмейстера странен еще по одной причине: Макмиллан сократил до минимума пантомиму, передавая историю любви героев танцем.

Главные партии хореограф готовил для Линн Сеймур и Кристофера Гейбла. Гейбл учился вместе с Линн Сеймур в Королевской балетной школе, затем они стали партнерами в труппе Королевского балета. Однако вопреки желанию Макмиллана (Гейбл и Сеймур танцевали во втором составе) премьеру отдали Рудольфу Нурееву и Марго Фонтейн. Такое решение было вызвано невероятной популярностью Нуреева и его партнерши Фонтейн.

Нуреева и Фонтейн на Западе считают идеальной балетной парой, самым знаменитым дуэтом в истории балета. Им принадлежит занесенный в «Книгу рекордов Гиннесса» рекорд по количеству вызовов на поклон: после «Лебединого озера» на сцене Венской государственной оперы в 1964 году занавес поднимался более восьмидесяти раз!

Впрочем, с точки зрения коллеги Нуреева по ленинградской сцене Натальи Макаровой, идеальным можно было считать не всё. Вот оценка Макаровой выступления знаменитой пары в балете «Ромео и Джульетта»: «К сожалению, трактовка роли Марго Фонтейн (Джульетта) разительно контрастировала с вулканическими вспышками темперамента Нуреева. В ней проглядывала какая-то рациональность, превалирующая над безоглядностью чувств. Причем меня не смущал возраст фонтейновской Джу-



Рис 2. Джульетта — Алина Кожокару.
«Ромео и Джульетта»



Рис. 3. Джульетта — Тамара Рохо.
«Ромео и Джульетта»

льетты; я уверена, что артистическая и человеческая зрелость в этой партии только на руку. Но насколько в свое время я была растрогана Фонтейн — Одеттой, настолько в ее Джульетте мне не доставало непосредственного эмоционального выражения. В глубине души моим лирическим и стилистическим камертоном оставалась Джульетта Улановой; кстати, она танцевала эту роль и в “преклонном” балетном возрасте, которого не замечали потрясенные зрители» [4, с. 210].

Балет «Ромео и Джульетта» сохраняется на балетной сцене Великобритании. К числу балерин нового поколения, создавших запоминающиеся образы главной героини, можно причислить Алину Кожокару (рис. 2) и Тамару Рохо (рис. 3).

Балет «Ромео и Джульетта» — не единственный «долгожитель» из всех работ Макмиллана. Сохраняется и большинство других его постановок. Примером тому может быть балет «Анастасия» на музыку Петра Ильича Чайковского и Богуслава Мартину. Одноактную версию этого балета Макмиллан поставил в 1967 году для Немецкой оперы в Берлине. В 1971 году балетмейстер сделал новую редакцию для Королевского балета: он добавил два новых акта к берлинскому. Главная партия предназначалась Линн Сеймур.

В 2016 году спектакль был возобновлен, заглавную партию исполнила Наталья Осипова. «События первого действия, — по описанию М. Сидельниковой, — происходят в августе 1914 года на борту императорской яхты “Штандарт”. Беспечное веселье и танцы монаршей семьи в компании мадам

Вырубовой, придворного целителя Распутина... и морячков прерываются известием о начале войны. Второй акт — март 1917 года в Петрограде, первый бал младшей из дочерей [Николая II — Л. А.] Анастасии. <...>. Бал заканчивается погромом — внезапно нагрянули революционеры. Третье действие происходит в больнице и кардинально отличается от первых двух. Оно начинается теми же кадрами семейной хроники — сквозной мотив, связывающий части балета. Только теперь вместо пышных декораций — серые больничные стены, вместо беззаботной Анастасии — безумная Анна Андерсон, перед глазами которой возникают персонажи-призраки: царская семья, муж, ребенок, большевики со штыками, медсестры и ненавистный Распутин. Музыка Чайковского сменяет электронный скрежет Мартину, а незатейливые прыжочки и мазурки дореволюционных времен — экспрессивные, полные отчаяния соло главной героини. Балет Кеннета Макмиллана ни в коем случае не нужно принимать за чистую монету. Российскую историю хореограф рассказывает без претензий на достоверность, с присущей иностранцу наивностью. <...> Увы, макмиллановский “историзм” коснулся и хореографии: все его “историко-бытовые” танцы (а на них фактически держится большая часть спектакля) к балльной хореографии времен царской России имеют примерно такое же отношение, как ламбада к полонезу» [5].

В 1974 году для Королевского балета Макмиллан поставил трехактный балет «Манон» («Manon») по роману Антуана Франсуа Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско» на сборную музыку из произведений Жюль Массне. Оформил спектакль Николас Георгиадис.

В буклете, посвященном гастролям Королевского балета в СССР в 1987 году, когда был показан балет «Манон», зафиксирована концепция балетмейстера: он «...привлек трогательный и одновременно противоречивый образ Манон, поступками которой движет то любовь, то страх бедности, которую она воспринимает как позор. Он хотел раскрыть в балете социальную драму, порожденную имущественным и общественным неравенством» [6, с. 6].

В первом акте юную Манон Леско брат везет в монастырь. По дороге она встречает студента де Грие; вспыхивает любовь. Однако брат Манон «продает» ее старому богачу господину Г. М., и девушка бежит с де Грие. Жизнь с любимым, но бедным юношей тяготит Манон, и она уходит к господину Г. М. Во втором акте действие происходит в игорном доме, где Манон вновь встречает де Грие. Она согласна вернуться, но боится нужды. По ее наущению де Грие обманым путем обыгрывает господина Г. М. Мошенничество раскрыто, де Грие и Манон бегут, но господин Г. М. их настигает и требует у Манон возврата подаренных ей драгоценностей. В стычке погибает брат Манон, а саму ее арестовывают. В третьем акте действие переносится в Новый Орлеан, куда прибывает партия ссыльных из Франции, среди них —



Рис. 4. Манон — Сильви Гиллем

Манон и проникший на судно де Грие. Тюремщик домогается любви Манон, и де Грие его убивает. Влюбленные бегут, скрываются в болотах. Манон теряет силы и умирает; де Грие в отчаянии...

Первой исполнительницей партии Манон была Антуанетт Сибли. В дальнейшем в этой партии добились успеха Линн Сеймур, Наталья Макарова, Сильви Гиллем (рис. 4).

Наталья Макарова так оценивает особенности актерской задачи, стоящей перед исполнительницей главной партии: «Хотя хореография Манон неровна и по-настоящему хороша только в дуэтах (она в известной мере отражает беспорядочность аранжировки музыки Массне, которая не слагается в цельную балетную партитуру), тем не менее спектакль как зрелище существует, и характер Манон в балете отменно обрисован. Более того, благодаря тому, что в хореографии Макмиллана нет жесткой структуры, а в своем абрисе, общих контурах полна воздуха, каждая исполнительница может заполнить ее сообразно своей индивидуальности. Эта роль провоцирует актерскую жилку в балерине и дает большое творческое удовлетворение» [4, с. 219]. Неслучайно на сцене Мариинского театра самые запоминающиеся образы Манон создали по-актерски одаренные балерины — Жанна Аюпова, Юлия Махалина, Ирма Ниорадзе, Алтынай Асылмуратова.

В «Манон», «рассказывая историю настоящей любви, которая затем оказывается преданной и погубленной обстоятельствами, Макмиллан создавал страстные дуэты с незаурядной экспрессией. Иллюзию безостановочных вращений, стремительность поддержек и динамичных поз, скольжение по полу, заимствованное из фигурного катания, он создавал, отказываясь от статики как логической точки того или иного фрагмента композиции. Иными словами, Макмиллан хотел, чтобы каждый угол, наклон или изменение направления были действенными, наполненными смыслом... Традиционное классическое па-де-де, где всё расставлено по местам, не могло бы дать зрителю ощущение, что герои рискуют всем ради любви. Тела Манон и ее возлюбленного де Грие естественно и страстно переплетались в пластических композициях, но в то же время воплощали балетмейстерский замысел, продуманный до мельчайших подробностей» [7, с. 64].

В 1978 году Макмиллан поставил для Королевского балета трехактный балет «Майерлинг» (“Mayerling”) по сценарию Джиллиан Фриман на сборную музыку из произведений Ференца Листа в обработке Джона Ланчбери. Балет

был посвящен Фредерику Аштону. В Королевском балете «Майерлинг» возобновлялся более десяти раз, ставился на сценах других театров, в 2013 году вошел в репертуар Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Макмиллан вновь показал свою приверженность к психологической трагедии на фоне запутанных политических интриг. В спектакле множество персонажей, связанных между собой непростыми отношениями. Пантомима соседствует с технически сложными танцевальными сценами. Довершают картину роскошные костюмы и декорации.

«Кронпринц Рудольф [главный герой балета — Л. А.], единственный наследник престола огромной Австро-Венгерской империи, был сложной фигурой, с активным участием в политических интригах на стороне провенгерской партии, запутанными отношениями с родителями (знаменитой императорской четой Францем Иосифом и Елизаветой Баварской, более известной как Сиси), многочисленными любовницами, больной психикой, в конце жизни отягощенной наркоманией и загадочной смертью. Известность Рудольфа в истории и искусстве связана с тем самым Майерлингом, который и дал название балету — в этой деревушке произошло то ли убийство по политическим мотивам, то ли двойное самоубийство наследника и его юной любовницы Марии Вечеры. Какая, однако, биография, какой сюжет! ...Макмиллан, питавший слабость к жгучим мелодраматическим историям, поставил по мотивам биографии австрийского кронпринца длинный и многофигурный балет-драму в стиле жестокого романа.

С истоками макмиллановской хореографии — советским драмбалетом 30-50-х годов — «Майерлинг» роднит принцип сквозного действия, приоритет драматической игры перед танцами, многонаселенность и обстоятельность действия, атлетические поддержки, а разделяет этика с эстетикой. Советский балет всегда хранил целомудрие и поэзию танца, Макмиллан — классик английского балета — в «Майерлинге» исповедует балетный натурализм: в дуэтах имитирует откровенные сексуальные позиции, заставляет героя обниматься с черепом (Рудольф был поклонником Шекспира) и бегать с пистолетом, регулярно приставляя его то к своей голове, то к головам своих бесчисленных любовниц, натурально колоться морфием и испытывать кайф на глазах удивленной публики, вступать в «заговоры» с прячущимися в занавесе прощениума венгерскими офицерами и с ними же посещать бордель» [8].

Балетмейстер «рисует характер героя, как пунктиром прочерчивая постепенную деградацию его рассудка, посредством семи головокружительных по сложности pas-de-deux, излагающих отношения Принца с ключевыми женщинами в его жизни: дуэт с матерью, Императрицей Елизаветой, которая его не любит, но которую безумно любит он; с его женой, Принцессой



Рис. 5. Кеннет Макмиллан

Стефанией, к которой он испытывает отвращение; с ее сестрой, Принцессой Софией, с которой он готов флиртовать даже на собственной свадьбе, чтобы разозлить жену; дуэт с его бывшей любовницей и сводницей Марией Лариш, а также с его постоянной любовницей Мици Каспар и, наконец, два невообразимо красивых экспрессивных дуэта с неврастеничной, влюбленной в него Марией Вечера, готовой следовать за ним даже в его

стремлении к смерти, — первый, в конце второго акта, в спальне, во время их первой встречи, в котором Мария заигрывает и дразнит Рудольфа играя с черепом и пистолетом, чем шокирует и влюбляет в себя безразличного Принца, и финальное, предсмертное па-де-де в охотничьем замке в Майерлинге» [9].

Зловещий сюжет «Майерлинга» словно сказался на судьбе балетмейстера — он умер за кулисами во время этого спектакля от сердечного приступа 29 октября 1992 года.

Хотя главным жанром постановок Макмиллана были сюжетные балеты, случались у него опыты и бессюжетных опусов.

В 1965 году Макмиллан поставил в Штутгартском балете «Песнь о Земле» на музыку Симфонии в песнях Густава Малера. В следующем году премьера состоялась и в Королевском балете, где с тех пор балет присутствует в репертуаре. Наталья Макарова, с успехом танцевавшая в этом балете, отмечает: «Макмиллан — мастер не только традиционных сюжетных балетов. Одной из лучших его работ заслуженно считается танцсимфония “Песня о Земле”. Этот балет отличает драгоценное свойство: музыка Малера, его “симфония в песнях”, и хореография Макмиллана... нашли друг друга в гармоничном союзе. <...> В “Песне о Земле” нет сюжета, но есть особое настроение — под звуки музыки Малера славится жизнь в ее разнообразных красках. <...> Широкое в своей амплитуде метафизическое содержание балета Макмиллан облек неким подобием сюжета (или программы) о любящих женщине и мужчине и их разлуке, которую приносит смерть. Смерть отнимает у героини ее возлюбленного, но в конце балета она, умирая, соединяется с ним в вечности» [4, с. 227–228].

В «Избранных синкопах» (“Elite Syncopations”. Королевский балет, 1974) он, используя музыку в стиле регтайм, передавал атмосферу «танцулек» времен расцвета джаза, их задор и жизнерадостный юмор. В балете «Глория» (“Gloria”. Королевский балет, 1980) на музыку Франсиса Пуленка к католи-

ческой мессе Макмиллан взял за основу «Заветы юности» английской писательницы и пацифистки Веры Бриттен. Автобиографическая книга о военных годах «Заветы юности» (1933) принесла писательнице наибольший успех. В программке к балету были напечатаны ее стихи «Военное поколение: Ave», но сюжета у Макмиллана не было. Хореограф славил юность и одновременно оплакивал гибель целого поколения времени Первой мировой войны.

Кеннет Макмиллан был художественным руководителем Королевского балета (1970–1977), его главным балетмейстером (с 1977 года) до своей смерти. Хотя он в основном был связан с Королевским балетом, на протяжении всей своей карьеры Макмиллан работал с другими труппами: в Штутгартском балете, Американском балетном театре, Немецкой опере в Западном Берлине, Хьюстонском балете.

В 1989 году Макмиллан поставил для Королевского балета трехактный балет «Принц пагод» («The Prince of the Pagodas») Бенджамина Бриттена. Это была новая версия спектакля, ранее шедшего в хореографии Джона Крэнко 1956 года.

В либретто «Принца пагод» смешались истории «Короля Лира» и сказки «Красавица и чудовище». Император некоего царства-государства делит владения между двумя дочерьми и намеривается выдать их замуж. Нехорошая дочь Эпин присваивает себе корону, а хорошая Роза мечтает о Принце. Усыпленная Шутом (он — важный персонаж) Роза грезит, что попала в Королевство пагод, где встречает Саламандра, зеленое существо, фантастического облика. Вернувшись домой, Роза пытается защитить обиженного сестрой отца. На помощь спешит Саламандер. Поцелуй Розы превращает его в Принца. Эпин наказана, корона возвращена отцу, а Роза выходит замуж за Принца.

Главным итогом «Принца пагод» был старт успешной карьеры 19-летней Дарси Басселл, новой звезды Королевского балета и последней музы Макмиллана. Для нее и Ирека Мухамедова, бывшего танцовщика Большого театра, поступившего в Королевский балет в 1991 году, балетмейстер поставил «Зимние сны» (1991) и «Иудино дерево» (1992).

«Зимние сны» («Winter Dreams») — одноактный балет по пьесе Антона Павловича Чехова «Три сестры» на музыку фортепианных пьес Петра Ильича Чайковского в аранжировке Филиппа Гаммона и русскую народную музыку в аранжировке Томаса Хартмана. Дарси Басселл исполнила партию средней сестры Маши, Ирек Мухамедов — возлюбленного Маши подполковника Вершинина, Энтони Доуэлл — Фёдора, мужа Маши.

«Иудино дерево» («The Judas Tree») композитора Брайана Элиаса — последний балет Макмиллана, в очередной раз явившего свою приверженность к социальной тематике и обличению человеческих пороков. На этот раз хореограф «говорит» о том, что в мире много насилия (так много, что на про-

тяжении всего балета насилуют проститутку).

Действие происходит на свалке автомобилей, расположенной на задворках судоверфи (художник Джок Макфадьен). Докеры приносят завернутую в белое покрывало проститутку. Мастер (Ирек Мухамедов) и другие насилуют ее. Один из парней относится к девушке с теплотой, и она проникается к юноше ответным чувством. Отвергнутый Мастер убивает несчастную, а затем сваливает вину на своего счастливого соперника: целует его, якобы, как Иуда. Докеры забивают невинного товарища ногами. Мастер вешается. Проститутка в белом покрывале-саване выходит на сцену как символ праведного суда.

В «Иудином дереве» есть интересные дуэты и трио, сложные, разнообразные поддержки, но есть утомительные натуралистичные сцены, чрезмерная назидательность. Впрочем, это тоже особенности авторской манеры Макмиллана.

Кеннет Макмиллан оказал значимое влияние на английский балетный театр. Ни один другой английский хореограф XX века не смог сравниться с ним по количеству масштабных постановок. Его лучшие балеты — сюжетные спектакли большой формы (по русской балетоведческой терминологии относятся к жанру драмбалета).

ЛИТЕРАТУРА

1. A guide to Sir Kenneth MacMillan, at the Royal Opera House, retrieved 28 November 2014. [Электронный ресурс]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Kenneth_MacMillan (дата обращения: 01.03.2021).
2. Рославлева Н. Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 170 с.
3. Сеймур Л. Кеннет Макмиллан / Dance open. Международный фестиваль балета [Электронный ресурс]. URL: <https://www.danceopen.com/ru/litsa/khoreografy/11-litsa-dance-open/khoreografy/23-kennet-makmillan> (дата обращения: 22.11.2020).
4. Макарова Н. Биография в танце. М.: АРТ, 2011. 376 с.
5. Сидельникова М. Балет-возрождение [Электронный ресурс]. URL: <https://news.rambler.ru/europe/35243295-istoriya-na-eksport/> (дата обращения: 22.11.2020).
6. Королевский балет Великобритании [Буклет]. М.: Госконцерт СССР, 1987. 20 с.
7. Кабачёк Н. Принципы нарративной структуры балетов Кеннета МакМиллана и его преемственные связи с классикой российской хореографии // Балет. 2020. № 3. С. 64, 65.
8. Гусева Л. Жестокий романс длиною в три акта [Электронный ресурс]. URL: [Belcanto.ru https://www.belcanto.ru/13032801.html](https://www.belcanto.ru/13032801.html) (дата обращения: 23.11.2020).
9. Что важно знать о балете «Маерлинг» [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.ru/media/operahd_news/chto-vajno-znat-o-balete-maierling-5b8426696af82a00aaee2792 (дата обращения: 24.11.2020).

REFERENCES

1. A guide to Sir Kenneth MacMillan, at the Royal Opera House, retrieved 28 November 2014. [E`lektronny`j resurs]. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Kenneth_MacMillan (data obrashhe-niya: 01.03.2021).
2. *Roslavleva N.* Anglijskij balet. M.: Muzgiz, 1959. 170 s.
3. *Sejmur L.* Kennet Makmillan / Dance open. Mezhdunarodny`j festival` baleta [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.danceopen.com/ru/litsa/khoreografy/11-litsa-dance-open/khoreografy/23-kennet-makmillan> (data obrashheniya: 22.11.2020).
4. *Makarova N.* Biografiya v tance. M.: ART, 2011. 376 s.
5. Sidel`nikova M. Balet-vozobnovlenie [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://news.rambler.ru/europe/35243295-istoriya-na-eksport/> (data obrashheniya: 22.11.2020).
6. Korolevskij balet Velikobritanii [Buklet]. M.: Goskoncert SSSR, 1987. 20 c.
7. *Kabachyok N.* Principy` narrativnoj struktury` baletov Kenneta MakMillana i ego preemstvenny`e svyazi s klassikoj rossijskoj xoreografii // Balet. 2020. № 3. S. 64, 65.
8. *Guseva L.* Zhestokij romans dlinoyu v tri akta [E`lektronny`j resurs]. URL: Belcanto.ru <https://www.belcanto.ru/13032801.html> (data obrashheniya: 23.11.2020).
9. Chto vazhno znat` o balete «Maerling» [E`lektronny`j resurs]. URL: https://yandex.ru/media/operahd_news/chto-vajno-znat-o-balete-maierling-5b8426696af82a00aaee2792 (data obrashheniya: 24.11.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абызова Л. И. — канд. искусствоведения, проф. каф.; abyzova17@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Abyzova L. I. — Cand. Sci. (Arts), Prof. of the Chair; abyzova17@yandex.ru

УДК 792.8

К ВОПРОСУ О БАЛЕТЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Груцынова А. П.^{1, 2}

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

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

Статья посвящена такому явлению, как балет для детей. Автор классифицирует его, выявляя несколько смысловых групп. Во-первых, это балет, исполненный детьми, во-вторых, балет, поставленный для детей. В первой группе рассматриваются такие разновидности спектакля, как детский балет, являющийся развлечением для взрослых (это более раннее явление), детский балет как часть образования и балет, исполненный детьми для детей. Во второй группе автор отмечает балет, «осознанный» как детский (но изначально им не являвшийся), и балет, специально созданный для детей (и исполненный на театральной сцене взрослыми танцовщиками). Последовательно рассматривая каждую из указанных групп постановок, автор подтверждает высказываемые тезисы примерами постановок и цитатами из исследований и критических статей.

Ключевые слова: балет, танец, детский балет, выпускной спектакль, танцовщик.

TO THE QUESTION ABOUT BALLET FOR CHILDREN IN THE HISTORY OF DOMESTIC CHOREOGRAPHIC ART

Grutsynova A. P.^{1, 2}

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

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

The article is devoted to such a phenomenon as ballet for children. The author classifies this phenomenon, identifying several semantic groups. Firstly, it is a ballet performed by children, and secondly, a ballet staged for children. The first group deals with such types of performance as children's ballet, which is entertainment for adults (this is an earlier phenomenon), children's ballet as

part of education, and ballet performed by children for children. In the second group, the author notes a ballet «perceived» as a child's (but not originally), and a ballet specially created for children (and performed on the stage by adult dancers). Sequentially examining each of these groups of productions, the author confirms the stated theses with examples of productions and quotes from research and critical articles.

Keywords: ballet, dance, children's ballet, graduation performance, dancer.

Проблема балета для детей, в полной мере осознанная уже в XX веке, не раз привлекала внимание исследователей [1; 2]. Однако следует признать, что осознание такого определения, как «балет для детей», на первый взгляд не оставляет возможности разнообразных трактовок — это балет, показываемый специально для аудитории определенного возраста. Однако если вдуматься, то придется признать, что подобное определение таит в себе множественность смыслов. Более того, часть из трактовок осталась в прошлом, а то, что перешло в наше время, далеко не всегда нами осознается.

Попробуем же разобраться в том, какие возможные трактовки предоставляет нам «балет для детей». В первую очередь, следует точно разграничить два противоположных варианта его понимания. «Балет для детей» — это:

1. Балет, исполненный детьми.
2. Балет, поставленный для детей.

И следует признать, что это абсолютно разные явления.

До XX века балета, который бы ставился исключительно для детской аудитории, не существовало, как не существовало, например, понятия детской одежды. Когда ребенок выходил из условного «младенческого» возраста (примерно лет с трех), его начинали одевать как взрослого, только маленького роста, к нему относились как к взрослому и предъявляли соответствующие требования к поведению. Фасоны, мода, ткани — все было практически таким же, как у взрослых. Многочисленные подтверждения тому — сохранившиеся портреты (например, портреты инфанты Маргариты-Терезы пера Д. Веласкеса, 1653, 1655, 1656) или портрет шестилетнего В.-А. Моцарта, написанный П.-А. Лоренцони, 1762).

До XX века не было и специального музыкального театра (или специально созданных музыкальных спектаклей) для детей. Всё, что было связано с ребенком (одежда, правила поведения, обязанности и пр.) не предполагало какого-то особенного подхода. Поэтому к нему относились как к взрослому. О возможности (или необходимости) создания именно детского музыкального театра никто не задумывался, как не задумывались, например, о создании музыкального театра для пожилых людей.

Однако если мы действительно возьмемся за систематизацию этого явления (а, вернее, как уже было сказано выше, этих двух явлений), то окажется, что в процессе его существования появлялись самые разнообразные смысловые «разветвления» (см.: рис.).

БАЛЕТ ДЛЯ ДЕТЕЙ



Рис. Классификация явления «балет для детей»

Начать следует с первого (по хронологии возникновения) явления — *балета, исполненного детьми*. Как ни странно, в нем тоже можно найти разные стороны:

1.1. Балет, исполненный детьми, как развлечение для взрослых.

1.2. Балет, исполненный детьми, как часть образования.

1.3. Балет, исполненный детьми для детей (впрочем, этот вариант является, скорее, изобретением XX века и отчасти сомкнется с другим типом балетного спектакля, о котором речь пойдет ниже).

Теперь же подробнее рассмотрим каждый из обозначенных нами вариантов.

Балет, исполненный детьми как развлечение для взрослых, явление довольно старое, возникшее не в XIX веке. Оно активно развивалось, предоставляя исследователю возможность снова предложить и его краткую категоризацию:

1.1.1. Исполнение детьми отдельных танцев, как в спектаклях, так и в концертных программах.

1.1.2. Исполнение детьми целых спектаклей (что происходило в гораздо более ограниченном количестве случаев).

Иногда эти категории смыкаются с проблемой постановок балетов как части образования. Рассмотрим эти категории чуть подробнее.

1.1.1. Традиция приглашать танцевально-одаренного «милого» ребен-

ка для того, чтобы тот позабавил своим искусством, например собравшийся кружок просвещенных дам, существовала довольно давно. Здесь можно вспомнить историю знаменитой М. Камарго, которая начинала свою исполнительскую карьеру именно так — в весьма юном возрасте танцуя в дамских салонах. Танцы для заинтересованной публики исполняла (вместе со своим братом) и другая танцовщица того же XVIII века — М. Салле. Эта детская пара была своего рода пикантной подробностью спектаклей труппы их собственного дяди, Ф. Муалена.

Постепенно подобные «самодеятельные» развлечения отступали в тень, и практика «ученых» танцев, которую демонстрировали талантливые дети, начала уходить в область балетного театра. Но традиция полностью не исчезла.

В этой связи можно вспомнить, например, историю русской танцовщицы XIX века Н. Богдановой. Она, будучи ученицей и протеже А. Сен-Леона, получила хореографическое образование и добилась первых значительных театральных успехов не в России, а во Франции. История этого исполнительства началась еще в детстве, когда ее отец К. Богданов (режиссер московской балетной труппы), оценив дарования своих детей (Надежды, Николая — также будущего танцовщика, Александра, который станет скрипачом и дирижером, и Татьяны), отправился с ними в гастрольную поездку по провинции. Семья посетила Ярославль, Кострому, Калугу, Тулу, Курск, чуть позже — Одессу, Николаев, Севастополь, Киев. И везде «юная танцовщица имела большой успех, исполняя фрагменты романтических балетов “Сильфида”, “Пери”, “Дева Дуная”» [3, с. 303]. Таким образом, основной интерес этого «аттракциона» составляло исполнение детьми эпизодов из «взрослых» спектаклей.

Надо сказать, что в XIX веке, кроме подобных примеров «семейных» гастролей, существовали и так называемые «малолетние» или «детские» труппы, активно гастролировавшие как в западной Европе, так и в Америке. Если полистать прессу того времени, то можно встретить характерные сообщения: «Малолетняя труппа Каstellи дает балет *Черный остров*, в котором крошечная будущая Тальони отличается как нельзя больше» [4, с. 327]. Однако наибольшую известность получила австрийская труппа госпожи Вейс, которая активно гастролировала, производя необычайный эффект на зрителей. Например, в середине 1846 года «Северная пчела» писала, что «известная труппа Венских танцовщиц, которою дирижирует г-жа Вейс, находится теперь в Лондоне и восхищает публику Дрюриленского Театра» [5, с. 522]. Судя по тем же отзывам, танцевала эта труппа, как правило, постановки самой Вейс. Отчасти это подтверждает и еще одна заметка, в которой говорилось, что «преlestные танцы малюток, в первом действии балета *Пакита* суть не что иное, как один из балетов г-жи Вейс!» [6, с. 138].

Сюда же следует отнести практику появления в репертуарных балетах

детей как исполнителей отдельных номеров (уже в начале существования петербургской театральной школы, «ученики Ланде с успехом участвовали в протокольных придворных зрелищах» [7, с. 49]). С одной стороны, она была несомненной частью образования, так как появлялись такие «детские» фрагменты (прежде всего в новых спектаклях) не случайно. Но, с другой, являясь неотъемлемой частью цельного спектакля, они естественным образом перерастали свое исключительно методическое назначение. Чаще всего такие номера в своих балетах предусматривали хореографы, одновременно работавшие и в театре, и — как педагоги — в каком-либо учебном заведении (например, Ш.-Л. Дидло, А. Бурнонвиль, М. Петипа). Благодаря такому авторскому решению воспитанники получали необходимую сценическую практику не только в учебных спектаклях на школьной сцене, но и на сцене «казенных» театров, исполняя кордебалетные номера, ансамбли или даже небольшие роли во «взрослых» балетах.

1.1.2. Как уже говорилось, кроме отдельных номеров или фрагментов постановок, дети могли исполнять и целые балеты. Например, уже упомянутая Н. Богданова во время своих гастролей в Одессе танцевала не только фрагменты спектаклей, но и «выступила в главных ролях балетов “Жизель, или Вилисы” и “Пахита”» [3, с. 303]. Впрочем, такие примеры можно встретить гораздо реже, чем примеры исполнения отдельных номеров тех же самых балетов.

Как бы то ни было, каждое из таких выступлений было связано с исключительной направленностью на привлечение максимального внимания взрослой аудитории и нередко имело своей целью привлечь более широкую публику, а, значит, увеличить сборы от подобных спектаклей. Об этом (как о само собой разумеющемся результате работы) писала и пресса, когда, например, в отзыве на выступление уже упомянутой труппы г-жи Вейс, указывала, что «в Брюсселе она [Вейс. — А. Г.] собрала очень много денег» [9, с. 33].

1.2. Балет, исполненный детьми, как часть образования — это явление, уже отчасти упоминавшееся (например, в отношении исполнения фрагментов «взрослых» балетов). Однако на самом деле подобная традиция представляет собой гораздо более широкий спектр возможностей. И возникла она практически с началом хореографического образования.

В данном случае тоже следует разграничить две разновидности такого балета:

1.2.1. Выпускные спектакли.

1.2.2. Спектакли в исполнении воспитанников.

Кратко рассмотрим оба варианта, так как они, несмотря на свою близость, не идентичны.

1.2.1. Выпускные спектакли в истории отечественного хореографического образования появились раньше балетов в исполнении воспитанников,

что вполне объяснимо. Выпускной спектакль (от возникновения театральных школ и до наших дней) нес в себе строго очерченную конкретную задачу: продемонстрировать достижения, которых достигли те, кто прошел полный курс обучения, показать их в разнообразных жанрах и формах. Кроме того, предназначался он опять-таки для взрослых (как специалистов, так и балетоманов), каждый из которых выносил после него что-то свое. Специалисты оценивали возможности и способности выпускников (в соответствии с чем, те выпускались в труппу на разные «положения»), балетоманы старались угадать, кто из нового поколения танцовщиц и танцовщиков в ближайшем будущем станет «звездами» труппы. Именно потому спектакли, которые ставились в училище для этих случаев, подчинялись определенным правилам. Они должны были создаваться в традиционных жанрах, близких к привычным спектаклям «казенной» сцены: мифологическом (как ни странно, не только в доромантическую эпоху, но и много позже) или романтическом. Весьма показательна в этом отношении история с выпускным спектаклем «Ацис и Галатhea», который в 1905 году ставил М. Фокин. Он, вдохновленный выступлениями А. Дункан, хотел сделать спектакль на античную тему в духе свободной пластики, тогда как «инспектор, узнав о выдумке молодого преподавателя, обязал его ставить танцы в положенном жанре» [10, с. 203]. Хотя бы отчасти воплотить свой замысел Фокин смог только в танце фавнов, который исполняли младшие воспитанники, также участвовавшие в постановке.

Схожими задачами руководствуются и современные учебные заведения, осуществляющие постановки выпускных спектаклей. Ныне для таких целей, как правило, не создаются новые (пусть и обреченные на короткую сценическую жизнь) балеты, а выбираются уже хорошо известные постановки, нередко становящиеся своего рода «выпускным символом» того или иного учебного заведения («Фея кукол», «Тщетная предосторожность» и тому подобное). Ранее, например, в 1930-е годы, в качестве подобных спектаклей показывали балеты с более «детскими» темами. Например, в 1934 году выпускным спектаклем Ленинградского хореографического училища была «Фадетта» Л. Лавровского, там же в 1939 году эту роль (помимо «Шопенианы» и «Дивертисмента») сыграло второе действие балета «Том Сойер» (его либретто принадлежало студенту третьего курса балетмейстерского отделения Ленинградского училища, будущему известному хореографу Б. Фенстеру, и постановка — ему же, в сотрудничестве с Б. Малисом). В Московском хореографическом училище в 1937 году показали балет «Аистенок» в постановке А. Радунского.

1.2.2. Спектакли в исполнении воспитанников, как кажется, представляют собой практически идентичное явление, однако, это не совсем так. В данном случае подобные постановки осуществлялись не в выпускном классе

и не несли на себе столь узкой, в некотором смысле, сугубо прикладной функции — показать танцовщиков, которые в ближайшее время пополнят труппы. Они были несомненной частью образования, но не решали строго очерченных задач.

Одним из первых педагогов, кто начал время от времени показывать на большой «казенной» сцене спектакли в постановке воспитанников, был К. Лашук, который, помимо собственного исполнительства, занимался и педагогической деятельностью в стенах Петербургского театрального училища. Плещеев писал, что К. Лашук оказался первым, кто «начал ставить на школьной сцене спектакли» [8, с. 134].

Автор «Театрального альбома» писал об этом удивительном для того времени явлении следующее: «Свободные часы Лашук посвящал на обучение воспитанников Театрального училища. И тут действовал он с обыкновенным своим усердием; учительская заботливость его не знала пределов. Иначе и быть не могло с человеком, который вполне посвятил себя искусству своему и имел о нем высокое понятие. Стараниями его были монтированы балеты, иггранные малолетними воспитанниками и воспитанницами театрального училища. Эта новость, невиданная в Петербурге до Лашука, весьма понравилась публике. Кто знает, чего стоит поставить на сцену балет со взрослыми артистами, тот поймет, каких трудов, каких хлопот стоило Лашуку образовывать труппу из мальчиков и девочек и довести ее до невероятной степени совершенства. В этой миниатюрной труппе была своя двенадцатилетняя Тальони, был свой тринадцатилетний Лашук. Недоросли-артисты удостаивались каждый раз неподкупных, громких рукоплесканий. Разумеется, что эти рукоплескания относились не к мальчикам и девочкам, а к виновнику торжества их, к Лашуку. Он это чувствовал и понимал, и радовался успеху своих учеников, более чем своему собственному. Многие из учеников Лашука обязаны ему всем; он заставил их полюбить искусство, дав им возможность, в юных летах, почувствовать всю прелесть, все упоение успеха» [11, б. с.].

Скорее всего, первым таким балетом, исполненным воспитанниками, была «Волшебная кошка», поставленная в 1836 году, и бывшая, по словам С. Худекова, «сколком с балета “La chatte metamorphosée”, уже шедшего на парижской сцене и не имевшего там успеха» [12, с. 41]. Тот же К. Лашук пятью годами позже снова показал исполненный воспитанниками балет «Любовное зелье» (1841). В нем главная роль была отдана одиннадцатилетней Анне Прихуновой. Традиция постановки балетов учениками и ученицами театрального училища была продолжена и далее, когда в 1846 году им был поручен балет Титюса «Две волшебницы», Оставивший небольшую заметку об этом спектакле Р. Зотов писал, что «...на этот раз новый балет исполнен был воспитанниками и воспитанницами Театрального училища. Это рассадник наших будущих

Талиони и Эльслер» [13, с. 147]. Невысоко оценивая балет в целом, Зотов замечал, что «детский балет для публики не что как игрушка» [13, с. 147] (подчеркнем — под определением «детский балет» Зотов имел в виду не его сюжет и не зрительскую направленность, а именно состав исполнителей).

Подобные «игрушки для публики» будут показывать и дальше. Нельзя сказать, что они станут постоянной частью репертуара, однако, время от времени спектакли в исполнении воспитанников на театральной сцене появлялись. Это были и собственно балеты, и дивертисменты. Отзывы на эти постановки появлялись сравнительно редко и, как правило, касались их участников. Например, тот же Р. Зотов относительно исполненного в 1851 году дивертисмента писал так: «Дивертисмент из малолетних воспитанников и воспитанниц Театрального Училища не имеет нужды ни в каком описании, и мы о нем умолчали бы, хотя он выполнен был прекрасно, если бы одно соло мазурки не произвело в публике необыкновенного взрыва восторга. Маленькая Кошева танцевала это соло с такою живостью, искусством и грацией, что зрители осыпали ее самыми громкими рукоплесканиями. Поздравляем маленькую питомицу Терпсихоры с этим удивительным и замечательным успехом. Надеемся, что дальнейшее усовершенствование ее таланта подаст нам случай часто говорить о ней и на будущее время» [14, с. 389].

Такая традиция исполнения учениками завершенных спектаклей на «взрослой» сцене в XX веке стала сравнительно эпизодической (здесь можно вспомнить традиционный для Академии русского балета им. Вагановой «Щелкунчик»). Однако время от времени примеры тому появлялись. Здесь следует вспомнить о деятельности в открывшейся студии Московского театрального училища К. Голейзовского. Он ставил спектакли для учащихся как до войны, так и во время эвакуации учебного заведения в Васильурске, где он показал детский балет «Сон Дремович». В 1937 году к столетию со дня смерти А. С. Пушкина Ленинградский хореографический техникум подготовил «литературно-хореографический монтаж» [15, б. с.] «Сказки Пушкина» (как указывалось в изданной программке спектакля, исполнителями были ученики 1–4-х классов). Среди постановок второй половины XX века следует упомянуть балет Московского хореографического училища, показанный в 1965 году в постановке О. Тарасовой — «Цветик-семицветик».

Последняя группа постановок из определенного нами первого типа детских балетов, это — 1.3. Балет, исполненный детьми для детей.

Как уже говорилось, он является «изобретением» уже XX века, причем появившимся в советской, а не в русской дореволюционной или зарубежной традиции (можно сказать, что подобный жанр стал результатом новой театральной эстетики). Один из первых таких спектаклей (он был назван «детской трехактной феерией») — «Вечно живые цветы», показанный А. Горским

в ноябре 1922 года на сцене Нового театра. Большую часть его исполнителей составляли дети, взрослых артистов в нем было задействовано мало. И подобное новаторство не прошло мимо авторов критических статей, которые, в первую очередь, обращали внимание именно на то, что и на сцене, и в зрительном зале были дети. «Я давно не видел такого слаженного спектакля, такого внимательного отношения исполнителей, такого старания, — писал автор еженедельника «Зрелища». — В спектакле принимали участие и взрослые исполнители. Но за них было стыдно... Неужели они так закоснели, что даже пример *маленьких* товарищей не мог их “зажечь”, чтобы идти хотя бы в уровень с остальными исполнителями — самыми маленькими учениками и ученицами Государственного Театрального Училища. Я видел не игрушечный спектакль, обычный детский спектакль, где и спрашивать-то не с кого и нечего. Здесь был осмысленный спектакль детей, которые показали совершенно неожиданно для меня, помимо танцев, и великолепную игру, и мимику. Было все это настолько “по-настоящему”, что хочется даже отметить нескольких из них. Не говоря о главных двух исполнителях, *горевших* в течение всего хода действия, запомнились: “Верочка”, “Иван-да-Марья”, “Курилка” и, особенно, девочка лет шести, танцевавшая в одной из четырех пар (к сожалению, не знаю, какие это цветы) на лугу и давшая чрезвычайно комический “тип» [16, с. 20].

Кроме того, этот спектакль вовлекал в действие и зрителей, которые должны были не только реагировать на происходящее на сцене. В режиссерском плане Горского изначально предусматривалось прямое участие в постановке находящихся в театре детей (например: «Дети в зале играют в игру крестьян» [17, с. 184], «Кузнецы, работая, запевают песню: “Мы кузнецы”, которую должен подхватить весь зрительный зал» [17, с. 185], «С верхних ярусов раскидываются с партер гирлянды, ленты, которые дети подхватывают и перебрасывают на сцену, так что они составляют с залом одну пирамиду. Рабочий предлагает устроить шествие детей. Дети строятся и с оркестром идут в фойе. Пение “Интернационала”» [17, с. 185]).

Кроме уже упомянутых «Вечно живых цветов», в первые годы после революции появился еще ряд балетов, предназначенных для детей. «Балетные спектакли для детей, — замечала в своем исследовании Е. Суриц, — это всего лишь частичка детского театра, строительство которого начиналось в те годы, когда большое внимание уделялось всему, что имело отношение к детям» [18, с. 144]. Подобные постановки показывали и В. Рябцев, и К. Голейзовский, который в 1918 году был привлечен к деятельности детской секции ТеМуСека¹. Там он осуществил (частично — силами детей, которые занимались

¹ Театрально-музыкальная секция Московского Совета рабочих депутатов.

в его студии) свой первый такой балет — «Песочные старички». «Это был трехактный спектакль на сборную музыку, преимущественное место в ней занимали пьесы из “Детского альбома” Р. Шумана» [18, с. 158–159], сюжет же его был взят из книжки, которую читал сын К. Голейзовского. «Балет “Песочные старички” был показан несколько раз в помещении Введенского народного дома (премьера 13 октября 1918 года), затем — во многих районных клубах» [18, с. 159]. Чуть позже К. Голейзовского увлекла идея поставить балет не только для девочек, но и для мальчиков, и родился спектакль «Макс и Мориц», в котором участвовали и дети, и взрослые.

С постепенной профессионализацией этого направления балета подобные спектакли трансформировались уже в балеты, поставленные для детей-зрителей, но исполненные взрослыми танцовщиками. Впрочем, эта линия, хоть и значительно «истончившаяся», не прервалась. В качестве примера можно привести спектакли балетной студии ленинградского Дворца культуры имени А. М. Горького. Разумеется, можно относиться к этому коллективу как, к примеру, активно развивавшегося в советскую эпоху самодеятельного искусства (которое к данной теме напрямую не относится), однако, следует вспомнить, что именно для него поставил свои первые спектакли-сказки двадцатилетний Ю. Григорович — «Аистенок» (1947) и «Семеро братьев» (1948). А чуть позже там же Г. Хохловым был поставлен балет «Муха-цокотуха» (на музыку К. Исадского) — спектакль, который сохранился благодаря сделанной Ленинградским телевидением записи.

Впрочем, сейчас гораздо большего внимания удостоиваются «детские» балеты второй группы — *поставленные для детей* (то есть для детей-зрителей) *«взрослыми» труппами*. И их также можно разделить на группы:

2.1. Балет, «осознанный» как детский.

2.2. Балет, специально созданный для детей.

2.1. Балет, «осознанный» в XX веке как детский, — это самая простая категория балетов, своего рода само собой разумеющийся пример. К нему традиционно обращаются при необходимости рассмотреть детские спектакли в научной работе или при составлении соответствующего театрального репертуара. В данном случае происходит тот же процесс, что и в других искусствах (прежде всего — в литературе, во вторую очередь — в музыке). Это процесс актуализации произведения для конкретной аудитории, которая не была изначально заложена автором. В качестве примера можно привести множество литературных произведений (романы В. Скотта, Ж. Верна, А. Дюма), которые будучи первоначально сочинениями «для взрослых», постепенно в XX веке переключались в разряд детской (или, в некоторых случаях, подростковой) литературы. Тот же путь проделали, например, клавирные сочинения Й. Гайдна, фортепианные пьесы Р. Шумана и П. Чайковского и многие

другие произведения, ныне составляющие постоянный репертуар учащихся музыкальных школ.

Сходная трансформация произошла и с балетным репертуаром. В наше время все авторы, которые пишут о детских балетах, начинают свой рассказ с сочинений П. Чайковского и Л. Делиба. Совершенно естественным кажется назвать балет «Спящая красавица» «детским балетом», тем более что он не только основывается на соответствующем сюжете, но и содержит большой дивертисмент с участием разнообразных сказочных персонажей. Однако следует вспомнить, что, несмотря на участие в нем некоторого количества воспитанников (и здесь снова возвращаемся к уже рассмотренным выше «отдельным танцам детей в спектаклях» (1.1.1)), это все-таки изначально «взрослый» балет. И язвительный отзыв критика, который после премьеры замечал, что спектакль предназначается «для детей и для старичков, пришедших в состояние детства» [19, с. 3], был вызван скорее сарказмом, нежели констатацией факта рождения нового жанра, о котором еще никто не помышлял.

Еще один балет, также традиционно и безапелляционно считающийся «детским», — уже упоминавшийся выше «Щелкунчик». В нем, кроме собственно сказочного сюжета, такому отношению способствует и присутствие большого количества участвующих в действии детей, которым посвящена практически вся первая картина. Именно поэтому (а еще потому, что солистка выходила лишь в конце спектакля исключительно ради исполнения знаменитого *Pas de deux*) балет критике показался откровенно скучноватым. «Петербургская газета» 10 декабря 1892 года напечатала письмо “Старого балетомана”, где с полной серьезностью говорилось: “Позвольте мне, как старому балетоману, высказать скорбь, навеянную на меня первым представлением нового балета «Щелкунчик». Грустно мне было смотреть на все эти изящные костюмы и на затраты, сделанные на такое ничтожное хореографическое произведение” и т. п.» [20, с. 470].

Такая же ситуация сложилась с «Коппелией», также благодаря сюжету приблизившейся к детской аудитории, со «Снегурочкой» В. П. Бурмейстера (по той же причине), отчасти с «Тщетной предосторожностью». «Фея кукол» не просто преобразилась в «детский» балет, но и в свое время стала, как уже говорилось, выпускным балетом Ленинградского хореографического училища.

Не будем останавливаться на западноевропейских балетах, которые тоже могут рассматриваться как подобие детского балета (таких, например, как «Алиса в Стране чудес» К. Уилдона). Но заметим, что в некоторых случаях авторы нарочитым усложнением сюжета и сценических средств выразительности сами специально отсекают возможность двойственности трактовки (как случилось с балетом «Красавица и чудовище» Т. Маландена, который,

несмотря на сказочную основу сценария, чрезвычайно сложен для детского восприятия).

И, наконец, осталось сказать несколько слов о последней группе (2.2.) — балет, специально созданный для детей.

Следует сказать, что собственно *детским* балетом можно назвать далеко не каждый хореографический спектакль XX века, созданный на сказочный сюжет. Кажется вполне естественным причислить к этой группе балет В. Варковицкого «Сказка о попе и работнике его Балде», однако стоит только познакомиться с изданным либретто, чтобы понять, что авторы таковым его не задумывали. «“Сказка о попе и о работнике его Балде”, — говорится во вступительной статье, — веселое народное танцевальное представление, русский сказочный балет-комедия» [21, с. 32]. Таким образом, речь идет о «русском сказочном балете-комедии», но совсем не о балете детском или балете для детей. В этом-то и заключается самая большая сложность категоризации «балета для детей». Это не просто спектакль на подходящий сказочный сюжет, это спектакль, который *изначально задумывался* как предназначенный для конкретной аудитории.

Возникновение его (как и балет, исполненный для детей детьми) тоже связано с развитием советского театра. Деятельность уже упомянутой детской секции ТеМуСека в 1918 году привела к идее создания детского театра. Об этой истории весьма живо и подробно вспоминала в своей книге Н. Сац [22]. Сначала это был театр Петрушки, марионеток, театр теней, то есть использовались жанры, традиционные для детских представлений, аналогичных, например, ярмарочным театрам. В следующем году «первый Детский театр [Детский театр Моссовета — А. Г.] добавил в спектакли марионеток, теней, петрушек спектакли балета для детей [22, с. 126]. Фактически именно с этих шагов начиналась история будущего Московского детского музыкального театра (под таким названием он открылся в 1964 году). Кроме того, дополнительным истоком этому начинанию послужило решение, принятия которого в 1919 году тоже добилась Сац: постановление Моссовета, по которому требовалось «один раз в неделю все билеты в Большой театр распределять бесплатно среди детей» [22, с. 123].

Благодаря этому в указанное время определяется и упомянутый нами выше процесс: появление балетов (или шире — спектаклей), поставленных для детей, но осуществленных уже сложившимися артистами.

Соответственно, к детским балетам с полным правом можно причислить постановки, напрямую связанные с деятельностью специальных театров (детских, юного зрителя и прочих) или для детской аудитории, то есть спектакли, изначально задуманные авторами таковыми. Создающиеся (или ставящиеся) на сценах этих театров балеты рассчитаны на разную возрастную

аудиторию и, соответственно, строятся по-разному. Но одно в этих балетах очевидно — они изначально нацелены на специфического зрителя. А потому предполагают простоту и ясность интриги, яркость образов, достоверность, узнаваемость и многоцветие декораций. В спектаклях для публики, возраст которой не очень велик, нередко и продолжительность действий разная: чем дольше идет балет, тем короче каждая последующая часть. И даже такая, на первый взгляд, мелочь базируется на требованиях детской психологии. Казалось бы, все это никаким образом не связано ни с проблемой балета как театрального спектакля, ни хореографии. Однако игнорирование особенностей восприятия конкретной публики (в пользу широко распространенного и поддерживаемого критикой тезиса об «авторском видении» того или иного спектакля или жанра) не приводит ни к чему хорошему.

В данном случае недостаточно просто выбрать сказочный сюжет, создать соответствующие декорации и костюмы и привлечь к исполнению хороших исполнителей. Здесь можно вспомнить, например, не вполне удачный опыт «Мойдодыра» (2012), поставленного в Большом театре. Несмотря на подобранный детский сюжет, специально написанную музыку, хорошо сделанные декорации, костюмы и прочее, спектакль не стал репертуарным и популярным среди зрителей, для которых был поставлен. Вероятно, произошло это потому, что Ю. Смекаловым детский спектакль изначально строился по образцу традиционных балетов (с большим количеством дивертисментных танцев), лишь с поправкой на сюжет и костюмы. Кроме того, его значительная, «взрослая», продолжительность также не способствовала легкости его восприятия детьми.

К сожалению, в наше время лучшими примерами подобных балетов все еще остаются постановки, созданные в XX веке — «Доктор Айболит», «Чиполлино», «Белоснежка». Остается только надеяться, что репертуар современных театров пополнится новыми спектаклями этого жанра.

В заключение следует сказать, что понятие «детского балета» предоставляет возможность гораздо большего количества собственных трактовок, чем традиционно принято считать. Некоторые из них (как, например, детский танец в качестве театрального «аттракциона» для взрослой публики) остались признаками театра прошлого, некоторые (например, жанр выпускного спектакля) продолжают развиваться. И, вероятно, эта традиция продолжится и в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сизова Л. В. Детские балеты советских композиторов в системе жанров музыки для детей: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1988. 217 с.

2. Рыжкова А. С. Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930–60-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2014. 217 с.
3. Красовская В. М. Танцовщица Надежда Богданова // Ученые записки Государственного научно-исследовательского института театра и музыки. Т. I. Л. 1958. С. 295–322.
4. Парижские театральные новости // Северная пчела. 1838. № 82. С. 327.
5. Смесь // Северная пчела. 1846. № 131. С. 522.
6. Смесь // Северная пчела. 1848. № 35. С. 138.
7. Филановская Т. А. История хореографического образования в России. СПб.: «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. 320 с.
8. Плещеев А. А. Наш балет (1673–1899). Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года. СПб.: «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. 576 с.
9. Журнальная мозаика // Северная пчела. 1845. № 9. С. 33.
10. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб.: «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. 656 с.
11. Карл Лашук // Театральный альбом. Тетрадь 2. 1842. [б. с.].
12. Худеков С. Н. История танцев. Ч. 4. Пг.: типография «Петроградской газеты», 1918. 309 с.
13. Р. З. [Зотов Р. М.] Две волшебницы, балет в двух действиях, соч. балетмейстера Г. Титюса; новая музыка Константина Лядова. (Представлен воспитывающимися в Театральном Училище) / Петербургские театры // Северная пчела. 1846. № 37. 14 февр. С. 147.
14. Р. З. Театральная хроника / Пчёлка // Северная пчела. 1851. № 98. 3 мая. С. 389.
15. 15. Сказки А. С. Пушкина. Литературно-хореографический монтаж в 3-х частях. Л.: ЛГХТ, 1937. [б. с.].
16. Ник. Живые цветы / Новый театр // Зрелища. № 12. 14–19 ноября. С. 20.
17. А. Горский. Режиссёрские планы представления «Вечно живые цветы» // Балетмейстер А. А. Горский. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 182–185.
18. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития. М.: Искусство, 1979. 357 с.
19. «Спящая красавица» (Новый балет) // Петербургская газета. 1890. № 3. 4 января. С. 3.
20. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. СПб. 2008. 688 с.
21. Вайнкоп Ю. Я. М. И. Чулаки и его балет «Сказка о попе и о работнике его Балде» // Сказка о попе и о работнике его Балде. Балет [в 4 актах по мотивам сказки А. С. Пушкина]. Л.: Центр. театрал. касса Упр-ния по делам искусств

Ленгорисполкома, 1941. С. 3–32.

22. Сац Н. И. Новеллы моей жизни Автобиографическая проза. М.: Эксмо-пресс, 2001. 607 с.
23. А. Луначарский. Вопросы, поставленные комиссариатом народного просвещения театрально-педагогической секции и подотделу Детского театра // Игра. 1918. № 1. С. 3–4.

REFERENCES

1. Sizova L. V. Detskie balety` sovetskix kompozitorov v sisteme zhanrov muzy`ki dlya de-tej: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 1988. 217 s.
2. Ry`zhkova A. S. Baletny`j spektakl` dlya detej na scene Bol`shogo teatra v postanovkax Moskovskogo xoreograficheskogo uchilishha perioda 1930–60-x godov: e`stetika, xudozhestvenny`e sredstva, texnika ispolneniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 2014. 217 s.
3. Krasovskaya V. M. Tanczovshhiczha Nadezhda Bogdanova // Ucheny`e zapiski Gosudarstvennogo nauchno-issledovatel`skogo instituta teatra i muzy`ki. T. I. L. 1958. S. 295–322.
4. Parizhskie teatral`ny`e novosti // Severnaya pchela. 1838. № 82. S. 327.
5. Smes` // Severnaya pchela. 1846. № 131. S. 522.
6. Smes` // Severnaya pchela. 1848. № 35. S. 138.
7. Filanovskaya T. A. Istoriya xoreograficheskogo obrazovaniya v Rossii. SPb.: «Lan`;»; «PLANETA MUZY`KI», 2016. 320 s.
8. Pleshheev A. A. Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletiya i balet v Sankt-Peterburge do 1899 goda. SPb.: «Lan`;»; «PLANETA MUZY`KI», 2009. 576 s.
9. Zhurnal`naya mozaika // Severnaya pchela. 1845. № 9. S. 33.
10. Krasovskaya V. M. Russkij baletny`j teatr nachala XX veka. Xoreografy`. SPb.: «Lan`;»; «PLANETA MUZY`KI», 2009. 656 s.
11. Karl Lashuk // Teatral`ny`j al`bom. Tetrad` 2. 1842. [b. s.].
12. Xudekov S. N. Istoriya tancev. Ch. 4. Pg.: tipografiya «Petrogradskoj gazety`, 1918. 309 s.
13. R. Z. [Zotov R. M.] Dve volshebnycy, balet v dvux dejstviyax, soch. baletmejstera G. Tityusa; novaya muzy`ka Konstantina Lyadova. (Predstavlenn vospity`vayushhimisya v Teatral`-nom Uchilishhe) / Peterburgskie teatry` // Severnaya pchela. 1846. № 37. 14 fevr. S. 147.
14. R. Z. Teatral`naya xronika / Pchyolka // Severnaya pchela. 1851. № 98. 3 maya. S. 389.
15. Skazki A. S. Pushkina. Literaturno-xoreograficheskij montazh v 3-x chastyax. L.: LGXT, 1937. [b. s.].
16. Nik. Zhivy`e czvety` / Novy`j teatr // Zrelishha. № 12. 14–19 noyabrya. S. 20.
17. A. Gorskij. Rezhissyorskije plany` predstavleniya «Vечно zhivy`e czvety`» //

- Baletmeister A. A. Gorskij. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2000. S. 182–185.
18. *Suricz E. Ya. Xoreograficheskoe iskusstvo dvadczaty`x godov. Tendencii razvitiya. M.: Iskusstvo, 1979. 357 s.*
 19. «Spyashhaya krasavicza» (Novy`j balet) // *Peterburgskaya gazeta. 1890. № 3. 4 yanvary. S. 3.*
 20. *Krasovskaya V. M. Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. SPb. 2008. 688 s.*
 21. *Vajnkop Yu. Ya. M. I. Chulaki i ego balet «Skazka o pope i o rabotnike ego Balde» // Skazka o pope i o rabotnike ego Balde. Balet [v 4 aktax po motivam skazki A.S. Pushkina]. L.: Centr. teatral. kassa Upr-niya po delam iskusstv Lengorispolkoma, 1941. S. 3–32.*
 22. *Sacz N. I. Novelly` moej zhizni Avtobiograficheskaya proza. M.: E`ksmo-press, 2001. 607 s.*
 23. *A. Lunacharskij. Voprosy`, postavlennyy`e komissariatom narodnogo prosveshheniya teat-ral`no-pedagogicheskoy sekcii i podotdelu Detskogo teatra // Igra. 1918. № 1. S. 3–4.*

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц.; anna_gru@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4014-4722

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts criticism), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ГРАНИЦ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Чурилова Е. И.¹

¹ Bye Bye Ballet Contemporary dance centre (ООО «В-МЕСТЕ»), 13-я линия В. О., д. 70. Санкт-Петербург, 199178, Россия.

В статье рассматривается феномен современного танца (contemporary dance) с целью выявления основных причин, не позволяющих ему зафиксировать свои границы. Автор приводит многочисленные примеры создания контекста хореографии, как правило, посредством расширения функций танцовщиков, различного рода ограничений сценического движения, включения в произведения текста и голоса, перформативирования танца и самого исполнителя.

Делая вывод о том, что аксиологическая составляющая современного танца базируется на постоянном развитии, поиске новых форм выражения содержания, автор указывает на прямую зависимость современного танца от предшествующих ему танцев модерн и постмодерн и формирует путем их анализа свое собственное представление о внешней движенческой типологии танца.

Значимость затронутых в настоящей статье тем обуславливается широким распространением в современном искусстве различных видов танцевальной выразительности, реализующих эклектический постмодернистский метод создания произведений и искусственно становящихся на позиции современного танца.

Ключевые слова: contemporary dance, современный танец, танцтеатр, Пина Бауш, перформанс, Джейн Комфорт, Анна Терезе де Кеерсмакер, Борис Шармац, Габриэла Карризо и Франк Шартье, метод обструкции, Палле Гранхой, Охад Нахарин, контемп.

THE PROBLEMS OF CONTEMPORARY DANCE FORMATION

Churilova E. I.¹

¹ Bye Bye Ballet Contemporary dance center (LLC “V-MESTE”), 13th line V.O., 70. St. Petersburg, 199178, Russian Federation.

The article considers the phenomenon of contemporary dance to define the main consistent patterns which don't allow this type of dance fixed its own frames. This statement is proved by the concrete examples of choreographers

practice who create a new kind of movement through expansion of dancers' function, various restrictions of stage movements, input of voice and text into dance composition, turn of dancer into performer.

Based on the conclusion that an axiological part of contemporary dance implies a constant development and search of new form of ideas' expression, contemporary dance has a direct dependence on modern and postmodern dances. These types of dance matter for contemporary dance as external movement typology.

The relevance of the question of the article is determined by wide outspread in contemporary art of another types of dance expression using eclectic postmodern method of creativity and taking place of true contemporary dance without having its basic qualities.

Keywords: contemporary dance, tanztheatre, Pina Bausch, performance, Jane Comfort, Anna Teresa de Keersmaeker, Boris Sharmatz, Gabriela Carrizo, Franck Chartier, the obstruction method, Palle Granhoy, Ohad Naharin, contemp.

На протяжении всего XX века танец, первостепенной задачей которого изначально был отказ от закостенелых традиций классического балета, раскрепощение тела, претерпевал многократные трансформации, отвечающие тенденциям всего современного искусства в целом. Эпоху танца модерн сменил период так называемого танца постмодерн, мостиком к которому послужило творчество Мерса Каннингема, показавшего, что абстрактные движения способны нести многоуровневые пласты смыслов, а зритель сам может решать, о чем тот или иной спектакль. После распада Танцевального театра Джадсон (Judson Church theatre) и группы «Гранд Юнион» (Grand Union) этот новый танец продолжил изменяться, как того требовал утвердившийся в жизни и представленный в философском научном дискурсе постмодернистский взгляд на действительность. Не только в США, но и в Европе в конце 1970-х – начале 1980-х годов появляется большое количество современных хореографов, знающих более чем полувековую историю современного танца и стремящихся вернуть его в область сценического искусства. Представители американского постмодернистского танца предприняли немало для ликвидации границ между танцем и обыденным движением. Для них сценический танец не был самоцелью, а свою деятельность они воспринимали в аспекте процесса исследования. Новое поколение хореографов, не отказываясь от исследовательских преимуществ, изобретенных танцем постмодерн, в одних случаях обращалось к современной массовой культуре, в других — к театру, вновь заинтересовалось профессиональными, физически подготовленными

телями (об этом см.: [1]). Данные тенденции искали словарного определения. Так появился термин «современный танец (contemporary dance)», который, как пишет О. Гердт, не был новым: им пользовались еще в начале XX века для обозначения того, что точно не балет» [2, с. 13].

Хореографы, стоявшие у истоков современного танца, начали создавать свой уникальный язык движений, который отвечал их идеям, характеризовал их как творцов. Новое видение профессиональной хореографической деятельности привело к децентрализации танцевального жанра. Так, принципиально важное для становления современного танца направление «танц-театр», которое развивала Пина Бауш, принесло новые принципы в создании постановок, а значит, и другой тип сценического движения [2]. Хореограф не стремится больше придумывать хореографию — движения рождаются в процессе коммуникации с танцовщиками, которые становятся соавторами: «По сути, Бауш отказывается от позиции „я знаю“ или „я лучше знаю“» [2, с. 31]. Эта своеобразная «смерть автора» приводит к высвобождению той энергии, носителями которой были личности танцовщиков. С этого момента начинается эмансипация перформерства Бауш: интуитивная хореография и драматический накал становятся основными составляющими ее работ, бытовая пластика начинает сочетаться со сложно построенной хореографией, без конца повторяющиеся и постепенно ритмически ускоряющиеся движения могут быть противопоставлены массовому «любительскому» танцу. К примеру, интуитивный подход Пины Бауш к постановке спектакля в Театре танца «Вупперталь» (Tanztheater Wuppertal) предполагал полную свободу действия под присмотром хореографа. Реализация подхода гарантировала постоянное обновление внешнего вида танцевального спектакля.

Однако присущие работам Бауш символизм и ритуалистическая глубина противопоставляли ее творчество тому искусству, которое было связано с медиа-сознанием, все более распространяющимся в конце 1970-х – начале 1980-х годов [1]. Ярким примером тяготения современного танца к медиа-пространству является работа американского хореографа Джейн Кóмфорт (Jane Comfort) «Телевизионная любовь» («TV Love», 1985): «...в этой пародии на ток-шоу отразился её интерес к языку, который выполнял роль ритмического аккомпанемента к танцу» [1, с. 253]. Кóмфорт, как и Бауш, использует характерный для современного танца последней четверти XX века прием повторов, который у каждого из хореографов несет свою смысловую нагрузку: от пика драматичности и даже трагичности у Бауш — до пародийности и иронии у Кóмфорт. Однако ни одна не возводила метод повторов в ранг самого главного для процесса разворачивания танцевального действия. Этот способ, позаимствованный из музыки в стиле минимализм американского композитора Стива Райха, сделала главной чертой своего хореографического

почерка бельгийка Анна Тереза де Кеерсмакер. Ее четырехчастную постановку «Фаза» («Fase», 1983) на музыку Райха довольно сложно идентифицировать. Что это — танцевальный номер, перформанс или движенческая инсталляция? [2] Маятниковые движения двух танцовщиц из первой части подошли бы для выставочного пространства (посетители выставки в любой момент имеют возможность прервать просмотр). Вторая часть близка к импровизации, перформансу «здесь и сейчас», когда одна единственная танцовщица ходит кругами по сцене, периодически закручиваясь в движении. Траектория ее действия четко обозначена лежащими на планшете сцены листками, а значит, композиция конечна. Третья часть «Фазы» состоит из более сложного и изобретательного набора повторяющихся движений, которые обе исполнительницы совершают, не вставая со стульев. Хореография проявляет себя эмоционально, однако ни о каком линейном развитии событий речь не идет. Движение по кругу, по сути, никуда не ведет. Четвертая, заключительная фаза исполняется под хлопки двух девушек, отбивающих сложно синкопированный ритм Райха. Такое «размывание» всех известных границ танца, связанное разными намерениями (то представить его объектом в пространстве, то намекнуть на какое-то содержание, а то и вовсе уничтожить танец, посредством перенаправления внимания на само сценическое пространство), открыло двери для неиссякаемого творчества современных хореографов. Однако все предпринятые автором «Фазы» попытки стирания рамок в определении танца еще больше утвердили уникальный почерк хореографа: «По большому счету, у Кеерсмакер и в “смерти автора” необходимость отпадает. Танец как фазы существования тела в пространстве возникает как бы сам по себе. Как ветер или дождь, не требующие авторизации. Но ее уникальное авторское клеймо стоит на всем» [2, с. 33].

С помощью этих примеров, иллюстрирующих кардинальные различия в подходах к творчеству трех представительниц современного танца, мы хотели указать на главный признак — освобождение от каких бы то ни было рамок — данного сценического искусства. Подобная установка не могла не сопровождаться демократичностью, которую преподносит сейчас современный танец как главное свое завоевание. Исследователь танца Джо Баттерворт отмечает следующие «освобождающие» характеристики британского нового танца 1980-х годов: «Сюда входит и переход к индивидуальности в выборе движений, эклектизм танцевального языка, противопоставление структурных приемов, и дальнейшее движение к взаимодействию танца с современной культурой, экономикой и политикой» [3, с. 128].

Эпоха современного танца конца XX века не наполнена разнообразными жанровыми изобретениями, но, имея в своем определении слово «современный», не желает отказываться от права на поиск, эксперимент и открытия.

В одном из интервью философ и куратор Музея современного искусства в Берлине Вальтер Беньямин сделал интересное заключение: «Правда в том, что настоящие перемены больше не будут происходить через шок и скандал. Они будут происходить незаметно, будто проникать в вас, а вы этого даже не заметите. Шок относится к модернизму... Настоящие изменения будут неуловимыми, будут происходить почти незаметно, оставляя определенное чувство удовольствия. Но при этом это будут настоящие, радикальные, фундаментальные изменения» [4, с. 50–51].

В эпоху медиа-технологий, глобального рекламного хаоса, легкой доступности информации едва ли возможны сколько-нибудь масштабные новаторские явления в искусстве, в том числе и в танце. Амбициозные современные хореографы, являющиеся одновременно и исследователями движения, танцовщиками, педагогами, на основе какой-либо устоявшейся танцевальной техники или синтеза с кардинально противоположным телесным опытом стремятся осуществлять эти изменения, ведущие к новым формам и содержанию. Данная деятельность в рамках одного лишь современного танца происходит беспрерывно и всенаправленно. Одним из таких путей является обращение художественной движенческой практики к истории и образцам искусства прошлого. Е. Сафронов в статье «Терпсихора в очках: о перформансе и мнемоническом жесте» пишет: «Стремление к поглощению прошлого меняет сущность произведения. Реконструкция или принцип воссоздания меняет его интенцию и темпоральную структуру» [5, с. 102]. В качестве примера автор приводит постановку французского хореографа Бориса Шармаца «Ретроспектива Мерса Каннингема» или «Альбом для листания». Используя документальные фотосвидетельства постановок Каннингема, Шармац выстраивал живое исполнение своих танцовщиков. Этот своеобразный альбом был инсталлирован прямо перед зрителями, которые могли сравнивать изображения прошлого с реконструкцией в реальном времени [5]. В подобные постановки вкладываются сразу несколько смысловых значений, одно из которых связано с телесной эстетикой времени и, соответственно, с восприятием зрителей. Танцовщики, формально выполняющие технику Каннингема, не были ее постоянными пользователями, а, значит, добавляли свой опыт к предлагаемым движенческим моделям. Помимо прочего, вступая в интерактивное взаимодействие со зрителем, с помощью открытой для ознакомления партитуры движений, Борис Шармац выявлял новую для современного общества проблему присутствия исполнителя и зрителя «здесь и сейчас», выводя свою работу за рамки танцевального спектакля в область перформанса. Автор утверждает: «Особенность Ретроспективы Мерса Каннингема» в том, что она не просто стремится этот запрос [на присутствие. — Е. Ч.] удовлетворить и заключить события прошлого в музейную вечность — а проблемати-

зирует их и помещает в контекст, в котором эфемерность настоящего переплетается с эфемерностью исторических свидетельств» [5, с. 106].

Еще одним распространенным методом создания нового телесного опыта, а значит, и иной танцевальной модели служит способ ограничения свободного движения. Так, бельгийские хореографы и режиссеры Габриэла Карризо и Франк Шартье для своей танцевально-театральной компании «Пиппин Том» (“Peeping Tom”) постоянно создают новое сценическое пространство со множеством ограничивающих движения танцовщиков факторов. К последним можно отнести звуковые и шумовые эффекты, которые способны заставить исполнителя передвигаться с большим трудом или постоянно закручиваться в неестественные позы. Кроме того, это может быть и строго локализованная зона действия, диктующая определенный характер и амплитуду исполнения. Наиболее интересен в этом отношении и «метод обструкции» датского хореографа Палле Гранхой, который изобрел собственную технику противодействия для создания максимально необычной эстетики своих работ. В этой связи Э. Г. Гончарская отмечает: «...в определенной фазе движения один танцовщик сдерживает другого — хватает за руку или за ногу, создавая ему “препятствия”. Тот же обязан при этом выдать некое оригинальное па — в меру своих возможностей. Таким образом, создается новая танцевальная фраза, которая опять-таки наталкивается на препятствие» [6, с. 139]. Подобные способы ограничения движения исполнителя, или создания менее комфортной для свободного и гармоничного танца среды, вынуждают танцовщика действовать нетипично, изворачиваться, искать выход из сложившейся ситуации. Поиск позволяет накапливать новый, несвойственный для исполнителя физический и ментальный опыт.

В поисках наиболее разнообразного и выразительного хореографического материала хореографы прибегают к многочисленным практикам и экспериментам, заимствованным из других направлений искусства. Представители танца постмодерн еще в 1960-е годы часто вводили в свои танцевальные перформансы голос и текст, имевшие в основном формальный характер и напрямую не связанные с движением. Современный танец, продолжая данную традицию, также прибегает к указанной практике, стремясь создать общее поле смыслов, которое образуется благодаря соединению жестов, движений, целых хореографических фраз с голосом и текстом. Данный синтез непосредственным образом влияет на хореографию, стремящуюся наиболее доступно для стороннего наблюдателя найти эквивалент слову, при этом не иллюстрируя его. Исследователь истории танца Сьюзан О в этой связи отмечает, что «нарративная» тенденция современного танца с 1960-х годов редко содержит в себе линейный, хронологический порядок, а скорее тяготеет к фрагментарности или связанным между собой ассоциациям по типу «потока со-

знания» [7]. Это обусловлено отмеченным ранее стремлением хореографов современного танца избегать прямого нарратива в движениях, который чреват переходом к пантомиме. Сам же разговорный текст, как говорит Сюзан О, может совершаться самолично танцовщиками, приглашенными актерами, быть записан на пленку [7] или, в отношении современного танца, начиная с конца XX века, воспроизведен посредством высоких технологий. Так, выдающийся израильский хореограф Охад Нахарин для своего спектакля «Телофаза» 2006 года использует сразу четыре огромных экрана, транслирующие обращение к зрителям, побуждающее последних если уж и не танцевать вместе с артистами, то по крайней мере совершать телодвижения [6]. Однако это использование голоса через видеопроекцию — не единственный способ Нахарина размыть все возможные границы сценического танцевального спектакля. Будучи хореографом, стремящимся сплести танец с жизнью, выработать такое чувствительное тело танцовщика, которое реагировало бы на любое дуновение ветра, и считаящим, что между пластикой повседневной жизни и танцем проходит тонкая, почти невидимая грань, Нахарин возводит философию «танец-жизнь» в своих работах в абсолют: «По его утверждению, это модель устройства мира, для выражения которой хороши все средства: танец, театр, перформанс, этномузыка. И, разумеется, провокативные акции, в которые вовлекаются зрители. С ловкостью фокусника и искусностью алхимика он смешивает танцевальные системы координат: contemporary, брейк, буюто, шаманские пляски» [6, с. 143]. Таким образом, открывая двери в зону действия театра и других танцевальных и движенческих техник, используя интерактивное воздействие на зрителя, превращая хореографический спектакль в перформанс и обратно, Охад Нахарин, как и многие другие современные хореографы, отводит современному танцу главное, но не единственное место в своих работах.

Современный танец, использующий в своей практике голос и текст, побуждающий в танцовщике перформера и даже соавтора-хореографа и ставящий во главу угла вопрос присутствия, все больше сближается с перформансом. Об этой тенденции пишет в своей статье российский художник и хореограф Вик Лашенов: «Танец, о котором мы говорим, уходит от зрелищности, от шоу (от репрезентативной понятности и линейной нарративности). И тем самым выпадает из категории развлечений для большинства» [8, с. 32–33]. Вступая на территорию перформанса, танец, как отмечает автор, не теряет своей идентичности, связанной с большей, чем у перформеров, технической проработанностью и возможностью артикуляции движений, но становится менее репрезентативным. Беря за основу какой-либо концепт, спектакли современного танца все больше включают в себя импровизацию, а процесс создания работы наполняется исследованием и лабораторией, а не просто постановкой

хореографии. Подобное мы уже наблюдали в практике Танцевального театра Джадсон. Тем не менее современный танец, прибегая к перформативным методам танца постмодерн, не отказывается подчас от сугубо хореографических и художественных мотивов.

Рассматривая современный танец как неотъемлемую часть современного искусства, постоянно меняющегося и стремящегося выходить за все известные рамки стилей, техник, восприятия, необходимо заострить внимание на его зависимости от собственной истории, начиная как минимум с первой четверти XX века. Именно данное обстоятельство является определяющим фактором в установлении каких бы то ни было ориентиров при обращении к исследуемому феномену. Эта фундаментальная основа, заключающая в себе принципы и техники танца модерн, изобретения и эксперименты Танцевального театра Джадсон и группы «Гранд Юнион», новый европейский танец 80–90-х годов XX века, несет колоссальный культурный метанарратив, который на сознательном или интуитивном уровне присутствует в современном танце по сей день. Более того, именно настоящее утверждение подвергает сомнению принадлежность к нему, например, танцевальных номеров из телевизионных шоу. Термин «контемп» (производное от «контемпорари») изначально предполагал прямую зависимость этого нового явления от того «современного танца», который развивался на протяжении всего XX века. Однако данный танец («контемп»), скорее, представляет эклектичную несвязную структуру отдельных элементов современного танца, джазового танца, гимнастики, акробатики и даже балетной пантомимы, что не предполагает восприятие произведения как цельного, наполненного определенным языковым кодом события. Тела современных танцовщиков, подобно телам балетных артистов, являются носителями определенного танцевально-культурного кода, заложенного пионерами танца модерн и постмодерн. Именно на этом фундаменте современный танец продолжает свое развитие и постоянное расширение границ своих интересов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
2. Гердт О. Contemporary dance: история трех смертей // Театр, 2015. № 20. С. 12–37.
3. Баттерворт Дж. Танец. Теория и практика. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2016. 242 с.
4. Беньямин В. Новые сочинения. М.: ЦЭМ, V-A-C press, 2017. 230 с.
5. Сафронов Е. Терпсихора в очках: о перформансе и мнемоническом жесте // Художественный журнал. М. 2017. № 103. С. 101–109.

6. Гончарская Э. Г. Красота в обстоятельствах contemporary dance. Не-танец Некрасивых людей // Архитектоника современного искусства. От модерна к постмодерну. СПб: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2015. С. 134–146.
7. Сюзан О. Балет и танец Модерн. Мир искусства. Лондон: Тэмз & Хадсон, 2002. 224 с.
8. Лащенко В. Танец – это не айфон // Художественный журнал. 2017. № ? С. 31–39.

REFERENCES

1. Goldberg R. Iskustvo performansa. Ot futurizma do nashix dnei. M.: Ad Marginem Press, 2015. 320 s.
2. Gerdt O. Contemporary dance: istoriya trex smertei // Teatr, 2015. № 20. S. 12–37.
3. Battervort Dzh. Tanecz. Teoriya i praktika. Xar`kov: Izd-vo «Gumanitarny`j centr», 2016. 242 s.
4. Ben`yamin V. Novy`e sochineniya. M.: CzE`M, V-A-C press, 2017. 230 s.
5. Safronov E. Terpsixora v ochkax: o performanse i mnemonicheskom zhestе // Xudozhestvenny`j zhurnal. M. 2017. № 103. S. 101–109.
6. Gonchar'skaya E` . G. Krasota v obstoyatel`stvax contemporary dance. Ne-tanecz Nekrasivy`x lyudei // Arxitektonika sovremennogo iskustva. Ot moderna k postmodernu. SPb: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. S. 134–146.
7. S`yuzan O. Balet i tanecz Modern. Mir iskustva. London: Te`mz & Xadson, 2002. 224 s.
8. Lashhenov V. Tanecz – e`to ne ajfon // Xudozhestvenny`j zhurnal. 2017. № ? S. 31–39.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чурилова Е. И. — независимый исследователь, хореограф-педагог;
Helena_post@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Churilova E. I. — independent researcher, choreographer and pedagogue;
Helena_post@mail.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ И ТЕАТРА

УДК 7.01

«ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ» И «СИМФОНИЯ ДЛЯ ОДИНОКОГО ЧЕЛОВЕКА» МОРИСА БЕЖАРА: НИЦШЕ ПРОТИВ САРТРА

*Войнова З. А.*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, ул. Галерная, 58-60,
Санкт-Петербург, 190121, Россия.

В статье освещена тема поликультурных тенденций в творчестве хореографа Мориса Бежара. В центре исследования находится герой, который преображался в соответствии с его философией, стилистическими и музыкальными предпочтениями. Через статью красной нитью проходит история творческого тандема М. Бежара и композитора конкретной музыки П. Анри. В развитии их взаимодействия в рамках создания балета проявились тематические векторы хореографа, к которым он стремился в различные периоды своей биографии. В фокусе анализа оказывается противопоставление двух бежаровских героев: одинокого человека из балета на музыку П. Анри и ницшеанского сверхчеловека из балета «Девятая симфония» на музыку Л. ван Бетховена. Автор делает вывод, что герои этих разных балетов могут быть представлены как частное и общее, а противоречивая природа бежаровского творчества становится проявлением воли индивидуума.

Ключевые слова: М. Бежар, П. Анри, конкретная музыка, балет «Симфония для одинокого человека», Ницше, Сартр, балет «Девятая симфония».

SYMPHONY FOR A LONELY MAN, THE NINTH SYMPHONY
BALLET BY MAURICE BÉJART: NIETZSCHE VS SARTRE*Voynova Z. A.*¹

¹ Saint Petersburg State University, 58-60 Galernaya St., Saint Petersburg, Russian Federation.

The article highlights the topic of multicultural trends in the work of the choreographer Maurice Béjart. In the center of the study is his hero, who was transformed in accordance with his philosophy, stylistic and musical preferences. The story of the creative tandem of Béjart and the composer of specific music Pierre Henri runs through the article in the development of their creative interaction, the thematic vectors of the choreographer, which he strove to at various periods of his biography. The analysis focuses on the opposition of two Béjart's heroes: a lonely man from the ballet to the music of Pierre Henri and the Nietzschean «superhuman», from the ballet Ninth Symphony to the music of Beethoven. Through this opposition, the author concludes that they can be presented as private and public, and the contradictory and multifaceted nature of Béjart's work becomes a manifestation of will of the individual.

Keywords: Maurice Béjart, Pierre Henri, specific music, Symphony for a lonely man, Nietzsche, Sartre, The Ninth Symphony ballet.

Творчество Мориса Бежара (1927–2007) невероятно многогранно и противоречиво. Его постановки отличает яркий авторский стиль и предельное многообразие компонентов. Танцовщики, музыканты, декораторы, актеры, с которыми Бежар сотрудничал в тот или иной момент, питали его творчество мультикультурными смыслами.

Музыкальные пристрастия открывают для него широчайший стиливой и эпохальный диапазон в постановке музыки, а выбор выдает невероятно тонкий музыкальный вкус подлинного эстета и ценителя как классической музыки, так и авангардно-экспериментальной. «Я не понимаю, как можно жить без музыки. <...> Музыка мне необходима. Я готов пойти на любые лишения, но только не на отсутствие музыки», — говорил мастер [1, с. 26]. В этом качестве он сопоставим с великим Баланчиным. Их музыкальные пристрастия совпадали: оба хореографа преклонялись перед «лирической геометрией» музыки Веберна и сотрудничали с Ксенакисом.

Бежар создал хореографический номер на пьесу Ксенакиса «Номос-Альфа» (лат. Nomos Alpha) для солиста-танцовщика и виолончелиста. Известно, что Ксенакис остался недоволен пародийным, как ему показалось, хореогра-

фическим воплощением этого произведения: точное следование движения за музыкой, когда глиссандо подчеркивалось аналогичным движением тела вверх или вниз, было, с точки зрения композитора, абсолютно избыточным. (Баланчинские интерпретации «Метастазиса» и «Питопракты» понравились композитору больше.) Но, несмотря на это, интерес к новой музыке у Бежара не пропал [2, р. 74].

«Я обожаю непостоянство, — пишет о себе хореограф в мемуарах, — менять оценки, суждения, противоречить самому себе, увлекаться чужими произведениями, кажущимися на первый взгляд, несовместимыми с моими вкусами. Мне ненавистны прямые линии, они скучны, как автострада. Не следует смешивать прямую линию со строгостью композиции. Строгость пленяет меня, в конечном итоге именно она таит в себе самые неожиданные находки и свободу, а также радость» [1, с. 6].

Благодаря своему интересу к современной музыке и контактам с основателями конкретной музыки (фр. *musique concrète*) П. Шеффером, П. Анри, П. Булезом он в 1995 году создал оригинальную работу, «Симфонию для одинокого человека» (фр. *Symphonie pour un homme seul*) на конкретную музыку П. Анри¹.

«Симфония для одинокого человека» — это своеобразное бежаровское внедрение сартровского героя в хореографическое пространство. В экзистенциальной прозе Ж.-П. Сартра появляется модель человеческого одиночества, в которой его персонажи существуют в нескольких пространствах: социальном, культурном и межличностном. Герой Анри, Шеффера и Бежара — одинокий, в сущности, загнанный в угол человек, страдающий от агрессии парного женского персонажа, стремящийся к уединению (буквально: к избавлению от множества сковывающих его по рукам и ногам канатов, свисающих с колосников). Бежар утверждал, что, отмечая фабулу, он не приходил к абстракции, а «...соприкасался с плотской правдой, робостью, страхом, наслаждением, с очертаниями смерти» [1, с. 43].

Сотрудничество Анри с Бежаром было многократным. Известно, что они впервые встретились в 1954 году. Шеффер и Анри пригласили Бежара в свою студию после одного из спектаклей [3, р. 106]. До того момента Бежар ничего не слышал о конкретной музыке. Во время его первого визита в студию Шеффера именно Анри предложил Бежару адаптировать «Сим-

¹ М. Каннингеу принадлежит иная версия этой симфонии (1952). Дж. Баланчин также в 1973 году ставил хореографические вариации на музыкальные «Вариации для двери и вдоха» (фр. «Pour une porte et un soupir») П. Анри. Из этого следует, что экспериментальное направление конкретной музыки, обладавшее яркой кинематографичностью образов и необычным ракурсом развития музыкальной композиции, вызвало интерес у хореографов, ищущих новые формы.

фонию для одинокого человека» для балета, а Шеффер предложил Бежару поставить спектакль на их совместную композицию «Орфей» (фр. Orphée) [3, p. 106].

«Симфония для одинокого человека», премьера которой состоялась 18 марта 1950 года в Парижской консерватории (фр. Ecole normale de musique), представляла собой последовательность звуковых фрагментов. Первоначальная версия длилась 1 час 20 минут. Позже ее сократили до 12 фрагментов общей длительностью 22 минуты. Обновленная версия была создана П. Анри в июне 1951 года, а четыре года спустя М. Бежар поставил спектакль именно на эту наиболее короткую версию. Важно отметить, что Бежар создал в хореографии «Симфонии...» свой особый стиль динамики тела, установив его связи со звуковыми объектами, и некоторые многократно использовавшиеся впоследствии приемы.

После спешной балетной постановки «Симфонии для одинокого человека» 1951 года П. Анри и М. Бежар продолжили творческое сотрудничество: Бежар поставил два балета на ранние музыкальные произведения конкретной музыки: «Концерт двусмысленностей» (фр. Concerto des ambiguïtés, 1950) и «Астрологию» (фр. Astrologie, 1953). У Бежара оба получили новые названия: «Путешествие к сердцу ребенка» (фр. Voyage au cœur d'un enfant) и «Чародейство» (фр. Arcane) соответственно. Специально для бежаровской постановки П. Анри создал одноименную композицию под названием «Напряжение» (фр. Haut Voltage)².

В основе постановки — сценарий, созданный Пьером Раллисом, другом Бежара. В центре — история молодого человека, над которым доминирует женщина, обладающая некой сверхъестественной силой. Она показывает магические загадочные представления. Высокое напряжение — невероятная сила энергии женщины, которая притягивает к себе юношу и убивает током его невесту, вставшую на ее пути. Когда молодой человек находит свою возлюбленную мертвой, он, в отместку, забирает жизнь женщины — обладательницы магической энергии. Эта пьеса — 22-х минутная композиция, созданная в 1956 году путем записи голоса самого П. Анри. Вторая версия композиции была создана в 1959 году после того, как Анри покинул RTF («Radio Television Franchise») Шеффера и приступил к работе в собственной студии. В течение этого периода он понял, что для развития конкретной музыки необходимо использовать электронику. Пьер Анри упоминает «Напряжение» как первую работу, в которой он искал особые тембры в сплаве акустических и электрон-

² Балет впервые был поставлен хореографом Дж. Шара. Балетная труппа выступала в марте 1956 года в Оперном театре города Метц во Франции. Эта постановка была также неоднократно показана в исполнении балетной труппы Бежара. Спектакли шли в исполнении обеих трупп и не только во Франции, но и за рубежом.

ных звуков. Он говорил: «Квинтэссенция сочетания электроники, искусства шума и особого инструмента, который я назову электроакустической музыкой» [3, р. 68].

Почему М. Бежар сыграл такую важную роль в творчестве П. Анри? П. Анри не только писал музыку к хореографии Бежара, но также сопровождал балетную труппу на гастролях в качестве звукорежиссера в 1950-х годах. Непосредственный контакт с труппой помог ему открыть мир танца и понять специфический творческий процесс его создания. Анри писал: «Я постоянно был рядом с ним [с Бежаром], в качестве звукорежиссера. Я приходил на репетиции, и даже когда не соглашался с тем, что он делал, я все равно многому учился у него. Благодаря этому у меня возникла идея сочинять музыку для хореографии, хотя не было намерения писать для танца изначально. Возможность увидеть, как творит хореограф [Бежар], с тем, чтобы идти по его следам, дала мне множество идей о динамике движений, лежащих в основе музыкального жеста». <...> После «Симфонии для одинокого человека» ... и других балетов, следовавших за «Симфонией», я понял, что музыкальная фразировка и артикуляция могут быть объединены с ритмическим жестом. Как и в «Напряжении» я сочинял, в соответствии с тем, что происходит, в момент рождения хореографии. Итак, когда я адаптировал «Тибетскую книгу мертвых» для музыкальной композиции «Путешествие» (Le Voyage), я сначала сделал сценический раздел, который изначально мыслился мной как хореографический. Я буквально сразу же почувствовал свое «Путешествие» именно как балетную музыку, и это стало ее подлинной природой» [3, р. 64; 98].

В балете «Путешествие» интерес Анри к танцу, кажется, достиг своего предела. «Путешествие» — это квази-медитация, вдохновленная текстами «Тибетской книги мертвых»³. П. Анри первоначально концептуализировал идею для труппы Бежара. В начале 1961 года Бежар искал тему для балета по заказу Кёльнской оперы. П. Анри предложил Бежару адаптировать буддийские тексты. Премьера новой версии балета состоялась в апреле 1962 года. Затем была создана вторая версия «Путешествие-2» (Le Voyage II), исполнявшаяся годы спустя.

Семь частей музыкальной композиции «Путешествие» составляют целое произведение, полный цикл. Первая и последняя (седьмая) части симметричны друг к другу:

I. Дыхание – 1.

II. После смерти – 1. Гибкость и мобильность обратной связи
(эффект Ларсена).

³ «Тибетская Книга мертвых» («Бардо Тхёдол») — это рассказ о сорока девяти днях (семи неделях, семи циклах по семь дней) промежуточного состояния после смерти.

III. После смерти – 2.

IV. Мирные божества.

V. Раздраженные божества.

VI. Полет.

VII. Дыхание – 2.

Главный герой постановки, как и в других балетах Бежара, — Анри. Это «Человек», осуществляющий мистическое путешествие «после своей физической смерти». Другие персонажи: три Гуру, мирные Божества, раздраженные Божества и люди с улицы. Название второй части — «Плавность и подвижность Ларсена» — указывает на принципы обратной акустической связи, которые, как известно, были впервые обнаружены датским ученым Сореном Абсаломом Ларсеном (отсюда и пошло и название эффект Ларсена) [3, p. 104].

Обратная связь почти всегда считается нежелательной, когда она возникает с микрофона с использованием системы звукоусиления или системы громкой связи. Однако этот «нежелательный эффект» для конкретной музыки становится особым приемом. Следует также подчеркнуть, что интерес Бежара к буддийской культуре и к мистическим образам был постоянным: его привлекла композиция К. Штокхаузена, его «медитативная музыка» вокального секстета «Стриминг» (Stimmung, 1968), давшая название «Балету XX века» М. Бежара (11 участников, 1971). В этой композиции Штокхаузен озвучил через обертоновое пение, напоминающее пение тибетских монахов, все существовавшие в человеческой истории имена божеств. Их перечисление и соединение со стихотворными текстами, в том числе созданными и самим Штокхаузенем, — это около 70 минут звучания.

Бежар также сотрудничал с японским композитором Т. Маюзуми в период создания балета «Кабуки». Бежар соотносит черты балетной классики с пластикой Кабуки и кукольного театра Бунраку. Маюзуми, окончивший Парижскую консерваторию, также связан с конкретной музыкой. В Японии он основал экспериментальную группу «Трое», экспериментировал с конкретной музыкой. Одним из первых в Японии обратился к электронной музыке. Его музыка испытала влияние Э. Вареза. А начиная с 1957 года, Маюзуми вернулся к национальным традициям и философии буддизма.

Пение хора буддийских монахов в Симфонии Нирваны (Nirvana Symphony) придает ему особый характер из-за уменьшения частотных скачков между соседними мелодическими тонами. Балет Бежара дал Маюзуми возможность объединить традиционную японскую музыку с современным звуковым контекстом. В театре Кабуки танцевальная музыка существовала в пространстве между традиционной музыкой кото и сякухаси и звуковыми объектами, присутствующими в новой музыке.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов П. Анри и М. Бежара пути разошлись.

Об этом, в частности, в 2004 году Анри сказал в интервью Пастори. По его словам, между композитором и хореографом появились разногласия из-за новых музыкальных пристрастий последнего: «Был период, когда Бежар хотел пробовать любую музыку в качестве основы хореографии. Вот почему он больше не работал со мной, а нашему прежнему тандему предпочитал сотрудничество с молодым композитором Хью Ле Барсом (1950–2014), который для меня, скорее, — композитор песенной музыки и рекламы. Морис привык к очень регулярному ритмическому рисунку, в то время как мои ритмы — иррациональны. Они не созданы для танцев, если мы не можем найти иных соответствий для взаимодействия, как это было в «Симфонии для одинокого человека». Он потерял это ощущение. <...> Он больше не чувствует мою композиторскую работу и музыкальную темпоральность моей музыки» [4, р. 10]. Тем не менее Анри подчеркивал, что Морис Бежар был для него исключительным хореографом, использовавшим его музыкальные произведения.

В главном произведении творческого тандема П. Анри и М. Бежара, балете «Симфония для одинокого человека», есть главные герои (Мужчина и Женщина) и «Другие» (семеро танцовщиков). Эта постановка, определенная в жанровом ключе своим музыкальным первоисточником как симфония, — синтетическое действо, в котором и звук смонтированных магнитофонных лент, служащий основой конкретной композиции, и хореография подчиняются логике кадрового монтажа фильма. Они предстают в синкретическом единстве, направленном на философское осмысление феномена одинокого человека, воплощенного Сартром в экзистенциальной философии. Тщетность человеческого существования, невозможность единения с другими — это лишь одна из философских идей Бежара. Его познавательные интересы невероятно разнообразны: помимо экзистенциальной тематики, его увлекал и восточный мистицизм, и идея «мировой музыки» Штокхаузена в его «*Stimmung*», и множество проявлений человеческого и божественного. В центре системы взглядов Бежара всегда находится человек, однако, его суть различна: это и человек-одиночка, сверхчеловек.

Идея сверхчеловека Ницше — это стремление к власти и господству, в котором воля — основа мира, состоящего из случайностей, наполненного хаосом и беспорядком, а сверхчеловек — это носитель новых ценностей, норм, моральных установок. Предназначение человека и его сущность — основная тема творчества Бежара, в которой человек представлен в различных философских проекциях. Выявить, какая из них для самого хореографа представляется подлинной, определяющей его сущность, невозможно, в особенности, имея в виду динамичную трансформацию жизненных взглядов Бежара, которая отразилась не только в его стилистических модуляциях, но и заставила

изменить его музыкальные предпочтения.

В 1964 году Бежар создал спектакль на музыку Девятой симфонии Бетховена. Прологом служит поэтический текст Фридриха Ницше, сопровождаемый звуками ударных инструментов. Цитата из Ницше служит эпиграфом к его автобиографии [1, с. 2]: «Да пропади пропадом день, когда мы не танцевали хоть раз! Да не уверуем в истину, рядом с которой нет места хоть одному взрыву смеха», — цитирует он «Так говорил Заратустра». Он посвящает Ницше балет, поставленный его труппой в 2005 году под названием «Заратустра — песня танца». Он признался, что всегда был увлечен философией Ницше. Этот балет — настоящий гимн телу танцующего человека, сквозь века, расы и цивилизации. В качестве музыкальной основы балета использованы произведения Генделя, Вивальди, Бетховена, Вагнера, Малера и Штрауса, этническая музыка Греции, Ирана и других стран. И здесь, в Девятой Симфонии, Бежар также не мог обойтись без Ницше, точнее, его эпиграфом к шиллеровской «Оде к радости». «У меня было ощущение, будто я участник эстафеты, ...в руке неожиданно оказался факел, переданный мне Бетховеном» [1, с. 159]. Для Бежара Девятая симфония Бетховена — это своего рода «религиозный обряд», который ему не хотелось представлять ни в языческом ключе, ни в мирском. «Мои планы должны были подчиниться конструкции Бетховена. Он давал мне всё. Вот что фантастично. ...Музыка отдает свое тело, хореограф — портной», — писал в автобиографии Бежар [1, с. 159]. Всеобщее единение, масштабный спектакль, в котором участвуют более двухсот танцовщиков на сцене, — это симфония в бетховенском понимании и одна из возможных граней этого жанра в творчестве Бежара.

«Симфония для одинокого человека» — образ экзистенциальной пустоты и ужаса, «Девятая симфония», напротив, — могущество человека, мощь человеческого единения. Было бы слишком прямолинейно полагать, что творческий путь Бежара может быть похожим на абстрактный сюжет классико-романтических симфоний, в которых первая часть — это терзания романтического героя, а финал — жизнеутверждающее единение всех и вся. Да и «Девятая симфония» — это еще не финал. Но эти два примера, безусловно, заслуживают сравнения. Бежар не любил прямолинейности: он считал, что «автострада» — не его путь. Противоречия, «экзистенциальная дыра» Сартра, мощь «Оды к радости» и парадоксальное совпадение мыслей с текстом Ницше — это парадокс, но парадокс гармоничный, который, опять же, показывает нам одну из граней человеческого величия. О. Шпенглер в своем «Закате Европы» писал: «У человечества нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, также как нет цели у вида бабочек или орхидей. “Человечество” — пустое слово... Я вижу феномен множества мощных культур, с первобытной силой вырастающих из недр породившей их страны, к которой они строго привязаны на всем протяжении своего

существования, и каждая из них налагает на свой материал — человечество — свою собственную форму и у каждой своя собственная идея, собственные страсти, собственная жизнь, желания и чувствования и, наконец, собственная смерть» [6, с. 404]. В этой цитате — ключевая идея балета «Девятая симфония». Текст Ницше в прологе в сочетании с ударными инструментами на сцене звучит как конкретная музыка. Ницше — это лишь ключ к пониманию Бетховена в интерпретации Бежара, однако его подлинный смысл ускользает от нас, и мы понимаем, что речь идет о множестве индивидуумов, собранных вместе без общей цели, образующих человечество, внутри которого звучит «Симфония одинокого человека».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого: мемуары. М.: В/О «Союзтеатр», 1989. 240 с.
2. *Harley J.* Xenakis: his life in music New York. London: Routledge, 2004. 280 p.
3. *Henry P.* Journal de mes sons. Arles: Actes Sud, 2004. 202 p.
4. *Pastori J. P.* Signé Béjart et Pierre Henry: entretien avec Pierre Henry // 24 heures. 2004. Dec. 13. P. 10.
5. *Арто А.* Театр и его двойник. М.: ABC design, 2019. 208 с.
6. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: Гештальт и действительность. М.: Эксмо, 2007. 800 с.
7. *Yoshida R.* Musique concrète and dance: Pierre Henry's collaboration with Maurice Béjart // Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Nagoya: September 2017. [Электронный ресурс]. URL: www.ems-network.org (дата обращения: 05.03.2021).

REFERENCES

1. *Bezhar M.* Mgnovenie v zhizni drugogo: Memuary. M.: V/O Soyuzteatr, 1989. 240 s.
2. *Harley J.* Xenakis: his life in music New York. London: Routledge, 2004. 280 p.
3. *Henry P.* Journal de mes sons. Arles: Actes Sud, 2004. 202 p.
4. *Pastori J. P.* Signé Béjart et Pierre Henry: entretien avec Pierre Henry // 24 heures. 2004. Dec. 13. P. 10.
5. *Arto A.* Teatr i ego dvojniki. M.: ABC design, 2019. 208 s.
6. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii: Geshtal't i dejstvitel'nost'. M.: E`ksmo, 2007. 800 s.
7. *Yoshida R.* Musique concrète and dance: Pierre Henry's collaboration with Maurice Béjart // Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Nagoya: September 2017. [E`lektronny`j resurs]. URL: www.ems-network.org (data obrashheniya: 05.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Войнова З. А. — магистрант; zlatavoynova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voynova Z. A. — Undergraduate Student; zlatavoynova@gmail.com

УДК 7.038.6

ПЕРФОРМАНСЫ «ДЕВЯТЬ ВЕЧЕРОВ» В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА. ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ «SOLO» ДЕБОРЫ ХЭЙ

*Грибов С. С.*¹

¹ Алтайский государственный университет, пр. Ленина, д. 61, г. Барнаул, 656049, Алтайский край, Россия.

Современный танец в художественном проекте «Девять вечеров» трансформирует традиционную структуру перформанса в плоскость объектно-ориентированной онтологии. Методология объектно-ориентированной философии в практике современного танца постмодерн позволяет структурно проанализировать отдельные перформансы.

Генеративная антропология искусства в модусе семиотического дискурса Пирса направлена на исследование аттрактивных объектов — порождающих механизмов художественного перформанса. При обращении к генеративному механизму или аттрактивному объекту перформанса появляется возможность моделировать не только теоретический дискурс о его возможных локальных манифестациях, но и практически исследовать действие изнутри.

Ключевые слова: сообщество ЕАТ («Эксперименты в искусстве и технологиях»), Дебора Хэй, Билли Клювер, искусство и технологии, проект «Девять вечеров», объектно-ориентированная онтология, танц-перформанс, танец постмодерн.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 20-312-90022, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

PERFORMANCES “NINE EVENINGS” IN THE HISTORY OF CONTEMPORARY DANCE. OBJECT-ORIENTED CHOREOGRAPHY “SOLO” BY DEBORAH HAY

*Gribov S. S.*¹

¹ Altai State University, 61, Lenin Av., Barnaul, 656049, Altai Territory, Russian Federation.

Contemporary dance in the art project “Nine evenings” transforms the traditional structure of the performance into the plane of object-oriented ontology. The methodology of object-oriented philosophy in the postmodern

practice of contemporary dance allows structural analysis of some performances.

Generative anthropology of art in the mode of Peirce's semiotic discourse is focused on the study of attractive objects — the generative mechanisms of artistic performance. When referring to a generative mechanism or an attractive object of a performance, it becomes possible to model not only a theoretical discourse about its possible local manifestations, but also to practically investigate the action from within.

Keywords: EAT ("Experiments in Art and Technology"), Deborah Hay, Billy Kluver, art and technology, "Nine Evenings" project, object-oriented ontology, dance performance, postmodern dance.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 20-312-90022, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Современный танц-перформанс как художественная категория представляет собой размытую область в искусстве. Причиной тому служит обращение танц-художников к различным практикам спекулятивной эстетики, которые связаны с индивидуальным подходом художника. Предметом данной статьи является исследование творческого подхода Деборы Хэй в контексте сотрудничества с инженерами и технологами. Проблема интерпретации перформанса «Solo» заключается в необходимости совместить язык технологий, основанный на релейных переключателях и радиоканалах, и «партитурный» подход Хэй к движению танцовщика, исполняющийся как возможность соединить нелинейное время — прошлого и настоящего двигательного опыта. В качестве методологической основы используются прагматистская теория и абдуктивная логика, которые служат созданию генеративных механизмов в художественном процессе. Привлечение отдельных концепций — теории медиа М. Маклюэна, объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана, Л. Брайанта, минималистской концепции Р. Морриса, семиотической теории Ч. Пирса, концепции знака Ж. Делеза, инэстетики А. Бадью — позволяет систематизировать инструментарий художественной практики танца постмодерн в рамках фестиваля «Девять вечеров». Хэй в перформансе «Solo» создает горизонтальную плоскость сценических объектов, включая физические вещи, электронику, звук, свет, зрителей, исполнителей, что актуализирует опыт «настоящего» времени. В качестве гипотезы утверждается идея о том, что объектно-ориентированные партитуры, которые создавались художниками и инженерами для определения новой «вещественной» (спекулятивной) эстетики, позволяют исследовать художественный опыт не только в историко-культурном контексте, но и рассмотреть «внутренние» порожда-

ющие механизмы перформансов, недоступные глазу оценочного созерцания. Художники и инженеры «Девяти вечеров», параллельно с осуществлением художественной практики, вели архивацию разработанного материала с целью сохранения аттрактивных механизмов, структур и особенностей перформансов фестиваля. В связи с этим рассматриваются не только наличные качества в рамках конкретного исполнения, но также идеи и предположения, которые не были проявлены во время показа «Девяти вечеров», однако имеющие творческий потенциал. Генеративная партитура, созданная Хэй, позволяет исполнять перформанс в любом пространстве, сохраняя линии коммуникации между объектами.

Искусство 1960-х: от театральности к перформативности

Художественные проекты 1960-х годов предлагают не только обилие идей и форм искусства, но и порождают проблемы пересечения стилей и жанров, художественных и повседневных практик, реального и виртуального пространства, которые не поддаются объяснению в традиционных терминах. Искусствоведческий дискурс 1960-х, испытывающий влияние модернизма, далеко не всегда был готов на инструментальном уровне выразить объективное содержание работ. Художественная практика 1960-х объединяется в границах парадигмы концептуального искусства. Универсализация в концептуальном модусе раскрывает поле искусства как матрицу идей, что позволяет нанести художественный объект на карту манифестирующих концепций, например, можно наблюдать связь художественной практики постмодернизма с философскими идеями постструктурализма и феноменологии.

Однако некоторые формы художественной практики не поддавались маркировке в концептуальном дискурсе. Проект 1966 года «Девять вечеров: театр и инженерия» не был отнесен художественной критикой к ярким культурным событиям, хотя имел не только значительный успех у зрителей, но и представил новый взгляд на междисциплинарные практики. Особенного внимания заслуживает данное событие ввиду участия в нем танц-художников театра Джадсон Чёрч, которые создали телесную составляющую художественного события. Современный телесно-ориентированный танец Джадсона и объектно-ориентированный технологический подход инженеров в одном проекте представили необычную структуру художественного события.

Проблемной областью в рассмотрении практик гибридного искусства является время. Привычное для классического искусства различие художественного и нехудожественного времени не позволяет органично совместить технологии и художественную практику. Для этого необходимо по-новому смотреть на художественную и техническую сторону объекта.

Внедрение математического времени в художественный контекст воспри-

нималось настороженно и в практиках постмодернизма имело ироничный характер. Приход инженеров для профессионального решения технических аспектов художественной практики значил вызов не только для искусства, но и для технической сферы. Это не учитывалось арт-критикой 1960-х (многие жаловались на затяжные паузы между перформансами), традиционный подход к событийности и зрелищности не учитывал влияние технической части на длительность перформанса.

Проект представлялся в новом формате художественного исследования, вся программа «Девяти вечеров» разворачивалась как серия научных опытов, проходящих впервые, фактически без репетиций. Художники и инженеры исследовали границы искусства в художественном, телесном и техническом аспектах. Для рассмотрения техно-художественных перформансов «Девяти вечеров» необходимо обратить внимание не только на область концептуальных значений, но и на логику построения произведения, его объекты и порождающие механизмы. «1960-е годы в искусстве — время развития новых медиа и артикуляции их логики внутри искусства и посредством искусства <...> Произведение искусства теперь понимается как рекурсивная система, как эхо» [1, р. 39].

Событийное искусство в перформативных практиках 1960-х манифестировало идею тотального перформанса. Критерий «театральности», свойственный модернистскому искусству, потерял актуальность — «репрезентация» трактуется художниками по-новому. Устойчивый фразеологизм, отсылающий к миметическому искусству, — «Вся жизнь — театр» — в 60-е годы XX века меняется на «Вся жизнь — перформанс». «Перформанс — многогранное понятие. Театр — лишь одна точка в континууме, протянувшемся от ритуалов у животных (в том числе людей) к перформативным действиям в повседневной жизни человека (приветствия, социальные и профессиональные роли), а от них — к играм, спорту, театру, танцам, церемониям, обрядам и всему многообразию различных видов перформанса» [2, с. 10]. Перформанс, согласно теории Р. Шехнера, является практикой исполнения опыта настоящего через объединение прошлого и будущего. В данном ракурсе художественная практика не может быть раскрыта в контексте концептуальной парадигмы. Актуализация идеи присутствия в искусстве выступает критикой традиционной практики репрезентации значения: «Значение не должно отменять или уничтожать эффекты присутствия и — неотмененное — физическое присутствие вещей (текста, голоса, холста с красками, спортивной игры) в конечном счете также не должно подавлять аспект значения <...> Конфликт/колебание между эффектами присутствия и значения наделяет предмет эстетического переживания свойством провокативной неустойчивости и неуспокоенности» [3, с. 111]. Перформативность разрешает проблему

времени в контексте технологизации художественной практики. Технология создает пространство автономии через связь с прошлым опытом, через фиксацию времени в циклах, функциях цифровых медиа, а перформанс актуализирует настоящее через телесное присутствие. В объяснении гибридного искусства — как практики объединения прошлого и будущего в настоящем — генеративная антропология искусства предлагает методологию поэтической логики: «Поэтическая логика — это порождающее искусство связи прошлого и будущего времени. В логической терминологии нам необходима структура связи, не дедуктивная или индуктивная, а абдуктивная: единственная, способная выполнить нелинейность после интерпретации» [4, р. 65].

Тело-объект в танце постмодерн

Постмодернистский танец 1960-х, фундирующийся не на технических и эстетических особенностях жанра, но на концептуальном ядре художественной практики, становится способом исследования движения на уровне порождающей системы. Внимание постмодернистских танц-художников, представителей сообщества театра Джадсон, направлено на порождающие механизмы, которые в теории аутопоэтических систем трактуются как аттракторы.

Отказ от результативности и манифестация искусства как художественно-исследовательской практики стало основной траекторией современного танца 1960-х. Танц-художники театра Джадсона осуществляли опыты на стыке различных направлений: антропологии, философии, психологии, социологии, техники. Некоторые художники отказывались от заготовленной хореографии, отдавая предпочтение исследованию импровизации. Репетиции в подобных проектах были посвящены разработке порождающих механизмов. «В танце постмодерн всегда остается возможность обнажения формы, лежащей в основе постановки, будь то математическая система использования пространства, времени или тела, или произвольный коллаж, или намеренное избегание структуры при помощи импровизации, или постоянное изменение структуры методом случайного выбора» [5, с. 60].

Новый танец сообщества театра Джадсон выделяет два ключевых аспекта: отказ от субъектно-объектной парадигмы, где взгляду субъекта подчиняется пространство; оживление объектов, постановка их в плоскую онтологию. Объект искусства в таком случае не сводится к предметности: «Сведение предмета искусства до не-предмета стало выражением кибернетизации художественного творчества, его скрещивания сферой культуры. Кибернетизация выражала извечное стремление художника освободить искусство от материала с целью ликвидировать его зависимость от идеологических, политических и экономических влияний» [6, с. 93]. Танц-художники и инженеры «Девяти вечеров» поместили художественные, технологические, реальные,

виртуальные объекты в одну плоскость. «Суть “Девяти вечеров” заключалась в том, что они подвергали сомнению устоявшиеся каноны искусства, в том числе оппозиционную тактику неоавангарда, которая стала общепринятой к 1966 году» [7]. Танц-практика постмодерн формирует пространство объектов, которые связаны между собой сетями (смысловыми, контекстуальными). В идеях минимализма, основанного на экологичности, также звучит тема хореографичности пространства: «Сосредоточенность на материи и гравитации как средствах приводит к формам, которые не были спроецированы заранее. Представления о порядке обязательно случайны. Свободная композиция придает материалу вариативную форму, иницируя отказ от эстетизации формы» [8, р. 46]. Поиск свободной композиции, основанной на аутопоэтическом движении объектов, в хореографических практиках 1960-х занимал важное место.

Среди танц-художников постмодернистов особое место занимает Дебора Хэй. Ключевая хореографическая стратегия, которую развивает Хэй — это создание исполнительских партитур. Партитуры как определенного рода телесные коды вводят в перформативный контекст: «Партитура — важная часть того, как работает Хэй. Это хореография, танец, перформанс, а не просто разновидность медитации или терапевтической практики. Партитура утверждает танец, она задействует намерение исполнителя» [9, р. 159]. Хореография в художественной практике Хэй 1960-х трансформировалась из традиционной исполнительской в инструктивную. Инструкции позволили расширить возможности движения, увести от локальных воплощений. «Инструкции развивают дифференцированность тела — создают множество различных возможностей для физической артикуляции <...> побуждают танцора открыть огромный спектр нервно-мышечных возможностей и исполнить каждый из этих новых импульсов» [10, р. 13]. Инструкции в практике Хэй выступают в форме вопросов-ключей, которые позволяют настроить видение в импровизационных событиях.

Хэй в качестве хореографии устанавливает связь между объектами — условными структурами времени, пространства, звука, движения, возможности получать сигналы от зрителей. Хореография исполняется как следование партитурам, которые пропускают движения через различные фильтры видения, мышления: «По мере того, как образы движения срастаются, они, кажется, наводят на мысль о путешествии по ландшафту. Из-за откровенного, открытого взгляда танцоров и простоты их движений зрители, даже если они остаются на своих местах, приглашаются в это путешествие» [11, р. 13].

Партитура как способ структурирования действия в перформансах 1950–1960-х включена в арсенал художественных стратегий различных форм искусства. В художественной практике партитура представляет собой междис-

циплинарный опыт, где исследуются объекты, взаимодействующие в разных модусах — не только художественного дискурса, но и антропологическом модусе участвующих объектов и их внутренних и внешних связей. «Акт творчества становится не уникальным и одномоментным, но прерывным, развернутым во времени и объединяющим в единое действие “автора”, исполнителя и зрителя» [12, с. 217]. Возможно, случайность и непредсказуемость художественной практики привлекли внимание инженеров и специалистов из технических отраслей.

В середине XX века в электронно-технических областях сложилась технология, которая основывалась на релейных схемах и устройствах. Математик Клод Шенон, участник Bell Labs, иронично называл «искусством переключения» практику взаимодействия с релейными логическими системами — «овладевшие “искусством переключения”, как его называли в Bell Labs, становились членами технологического духовенства» [13, р. 193]. В процессе переплетения релейных логических структур возникали самостоятельные информационные объекты, которые выходили за пределы линейного монтажа и требовали новых программ управления, языков программирования.

Переход инженеров к высокоуровневому управлению информационными потоками отчасти был связан с развитием художественной практики и участием художников в междисциплинарных проектах. Постмодернистские художники, использовавшие философские, психоаналитические, семиотические концепты, были открыты для структур «новых медиа», способствовали расширению границ технологий.

Художественная практика постмодернистских танц-художников оперирует объектами — временными, пространственными, виртуальными. Хореографы, взаимодействуя с объектами, исследовали изменения, происходящие при попадании объекта в новый контекстуальный слой. Постструктуралистская философия отражает язык новых медиа в объектно-ориентированной парадигме. В теории Делеза дана концепция объекта для формулирования целостности структуры: «Если кто-то действительно хочет понять внутреннюю природу медиума, его следует воспринимать как нечто постоянно меняющееся и никогда не фиксируемое» [14, р. 65]. В отличие от естественно-научной художественная практика во многом построена на мыслительных экспериментах, на виртуальных гипотезах, которые не могут быть материализованы. Практика художественного мышления позволила инженерам Bell Labs в проекте «Девять вечеров» по-новому моделировать техно-объекты. Художественное мышление объединяет опыт и видение. Сьюзен Лангер замечает: «Любое мышление начинается с видения; необязательно посредством глаз, но и с помощью некоторых базовых установок чувственного восприятия, особой идиомы взгляда, слышания или прикосновения, обычно

идиомы всех чувств одновременно. Ибо любое мышление концептуально, а концепция начинается с постижения гештальта» [15, с. 237]. Танец в этом аспекте трансформирует художественное пространство из театрального (репрезентативного) в событийное. Событие как идея танц-практики 1960-х основывается на двух категориях — «объект» и «действие». Действия объекта, которые могут исполняться как внутри, так и снаружи, — это хореография. Хореография формируется темпоральностью объектов в пространстве, их пересечениями и взаимной коммуникацией. Воздействие темпоральности создает длительность, которая «определяется не столько последовательностью, сколько сосуществованием <...> такое сосуществование предоставляет возможность создать теорию случайности хронотопической, или пространственно-временной среды, которая может позволить танцевальным исследованиям “отслеживать”, как единицы темпоральности циркулируют в рамках определенного перформанса» [16, р. 131].

В концепции Делеза понятие «объект» получает статус событийного. Существование объекта не замкнуто в рамках его идейного или исторического контекста. Локальное существование объекта не тождественно самому объекту: «Знак в пределах объекта-носителя упаковывает другой “объект” и воплощает силу природы или духа (Идею). Наконец, в вызываемом знаком ответе — ответное движение не “похоже” на движение самого знака» [17, с. 38].

Танец постмодерн 1960-х манифестирует идею отказа от эстетизации тела и его репрезентаций. В поисках «живого» движения используются телесные практики повседневности и гротескные формы ритуала. Тело исполнителя проявляется во множественных проекциях, временных и пространственных — артикулирует и тут же размывает смыслы. Танц-художники исследуют границы между телесностью, воспринимаемой снаружи, и телесностью, смотрящей на мир изнутри. В философском ракурсе это языковые игры, согласно теории Л. Витгенштейна: «Как и все объекты созерцания, оно (тело) пребывает в формах всякого познания, во времени и пространстве, благодаря которым существует множественность» [18, с. 185]. Художественный объект в категории множественности не сводится к его локальным значениям, проявлениям. В танце постмодерн можно наблюдать, как художники «вырезают» объект из его историко-культурной ретроспективы и наделяют новой телесностью.

Исследуя импровизационные структуры, Кеннет Кинг, представитель второй волны движения Джадсон Чёрч, развивает идею множественности танц-практики: «Я понимаю, что танец не дискурсивен, но мы ведь обрабатываем то, что воспринимаем при помощи языка. Язык влияет на то, как мы видим, способами, которые мы даже не осознаем. И нередко, когда я делаю движения, мне на ум приходят слова — не потому, что движение их означает, а пото-

му, что движения, сам акт танца становятся способом мышления» [5, с. 222].

В теории медиа М. Маклюэна отмечается тот факт, что эффекты объектов могут предшествовать их причинам, как это произошло с телефоном, который основан на эффектах телеграфа, «а это означает, что эффекты телефона существовали раньше, чем сами телефоны <...> Уже существуют многочисленные интеллектуальные методы, которые включают вычленение объекта из его целостного переплетения с другими вещами и, таким образом, освобождают его от единственной силы» [19, р. 116]. Новая генеративная поэтика современного танца создает художественное пространство, в котором пересекаются различные практики, создаются концепты и идеи в объектно-ориентированной плоскости. «Танец — это способ преодолеть раскол между разумом и телом является наследием западной теории. Танец — это средство восстановления всего существа, может быть, первобытного человеческого опыта. Как, возможно, шаман является объединяющим существом, прежде чем история в различных спецификациях разделит его на поэта, оракула, священника, знахаря, мистика, медиума, мага и т. д.» [20, р. 8]. Консолидирующая функция художественной практики позволяет исследовать технологии в ракурсе антропологии телесности, как это происходит в перформансе «Solo» Хэй, где тележки перемещают исполнителей по площадке, что демонстрирует не столько достижения в области сценических техник, сколько раскрывает отношение человека и времени в историко-культурной ретроспективе. Вклад инженеров, электриков, программистов в проекте «Девять вечеров» заключался в сопровождении перевода художественной практики на язык цифровых консолей.

Инженерия в новых хореографических методах¹

В 1965 году Роберт Раушенберг и Билли Клювер основали междисциплинарный проект с десятью постмодернистскими художниками и тридцатью инженерами из Bell Laboratories в Мюррей-Хилл, штат Нью-Джерси. В уникальном на тот момент художественном проекте авангардный театр сочетается с танцем постмодерн и новыми технологиями. Десять артистов из Нью-Йорка, исследующих перформанс, музыку и танец, — Люсинда Чайлдс, Джон Кейдж, Ойвинд Фальстрем, Алекс Хэй, Стив Пакстон, Ивонн Райнер, Дебора Хэй, Роберт Раушенберг, Дэвид Тюдор и Роберт Уитман — создали индивидуальные соло и групповые перформансы, которые получили название «Девять вечеров: театр и инженерия». Художественный проект был реализован

¹ Материалы художественной биографии сообщества ЕАТ и Билли Клювера привлечены из лекции Джули Мартин, проведенной в Институте вычислительных наук Neukom. Лекция доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=B0coC9CxER4>.

в Оружейной палате 69-го полка в Нью-Йорке.

Проект «Девять вечеров» является одним из ключевых в истории развития отношений медиатехнологий и танцевального искусства ввиду того, что поставил под сомнение «чистоту» сценической среды, отстаиваемую традиционным искусством. Эксперименты в художественных практиках танц-художников и инженеров послужили объединению различных медиа, обновлению идеи целостности произведения искусства. Кларисс Бардиот отмечает, что проект «Девять вечеров» — «один из самых первых экспериментов по применению принципов информатики в контексте живых выступлений — даже несмотря на то, что использованная технология была аналоговой. Это событие стало предвестником сегодняшних “виртуальных театров”» [21].

До того, как инженеры и художники приступили к взаимной коллаборации и подготовке «Девяти вечеров», при участии Билли Ключера уже были реализованы отдельные проекты, которые привели к зарождению взаимного интереса к новой гибридной практике.

Ивонн Райнер и Ключер в начале 1960-х исследовали связь движения и звука. Для создания музыкального аккомпанемента, основанного на телесном движении, инженеры предложили закрепить Fm модуль на поясе и контактный микрофон на шее танцовщицы таким образом, чтобы Райнер исполняла танец под звук своего дыхания.

Мерс Каннингем исследовал способы, которыми танцор может повлиять на звук. Ключер, приглашенный в художественный проект для решения технических задач, создал гибридные системы для перформанса «Variations V». В этом проекте использовались в качестве источников звука синтезатор, магнитофоны, радиоприёмники, управляемые с помощью радиосигнала. За каждым танцовщиком был закреплен определенный источник звучания. Звук запускался в соответствии с индивидуальной топографией исполнителя и изменялся в зависимости от движений танцовщиков на сцене. Также во время перформанса на стену проецировались фильмы видеохудожников Стэна Фандербека и Нам Джун Пайка.

В середине 1960-х музыкальное сообщество Стокгольма, организовывавшее междисциплинарный фестиваль технологии и искусства, обратилось к Ключеру с просьбой расширить программу фестиваля и подключить к проекту телесно-ориентированных художников.

Ключер, имевший опыт создания художественно-цифровых перформансов, внес основополагающий вклад в развитие сообщества ЕАТ. Совместно с Бобом Раушенбергом и другими участниками — инженерами «Bell Labs», композиторами, танцовщиками, театральными артистами — формировалась программа фестиваля «Девять вечеров». Первая встреча случилась в лофте Боба Раушенберга и была важна, поскольку диалог художников и инженеров

происходил не с дисциплинарных трибун — художников с одной стороны, а технологов с другой, — но в формате философского диспута, когда композиторы, хореографы и инженеры делились опытом и намечали общие цели и задачи. В последующие два месяца практических опытов художники и инженеры закрепили окончательные цели и концепции. Всего было намечено десять перформансов, для которых требовалось различное художественно-эстетическое и электронно-технологическое обеспечение. В итоге была создана сложная электронно-генеративная система, включавшая возможность обрабатывать проводные и беспроводные сигналы при помощи различных кодеров, декодеров. Главным критерием стала адаптивность мультимедийной электронной системы к различным художественным проектам.

Однако первоначальная договоренность — исполнить проект «Девять вечеров» в Швеции — была изменена. Клувер и его коллеги были вынуждены срочно принимать решение: отменять выступление или организовывать новый фестиваль в Нью-Йорке. Проекты, подготовленные для фестиваля в Стокгольме, вынужденно переехали в Нью-Йорк и были осуществлены в новой программе, исполненной в арсенале 69-го полка. Оружейный склад в течение пяти дней был трансформирован в театральное пространство, включавшее зрительские трибуны, световое и звуковое оснащение, а также ряд технически сложных художественных и электронных композиций. Сборка технического оснащения отбирала большую часть времени в подготовке нью-йоркского проекта. «Место было похоже на эхо-камеру, в нем было шестисекундное эхо, что не позволяло получить связный звук» [22, р. 142]. Репетиции перформансов проходили в перерывах между техническими работами по конструированию пространства.

Несмотря на череду неожиданностей в подготовительных работах, к художественному проекту наблюдался высокий интерес публики, потому как он исполнялся в новом междисциплинарном формате. Толпы людей буквально врывались в художественное пространство оружейного склада, который позволял разместить большое количество зрителей. Свыше десяти тысяч зрителей присутствовали на мероприятиях в течение фестиваля. В день исполнялось не более двух перформансов. При этом зрители не были фиксированно размещены на трибунах, как на традиционных зрелищах. Публика свободно перемещалась в пространстве перформансов, в зависимости от художественно-сценического контекста работ. Хореография зрителей, которые в перформансах «Девяти вечеров» были полноценными участниками, разворачивалась в горизонтальной плоскости объектов — зрители могли взаимодействовать со звуком, светом и другими объектами. В некоторых перформансах зрителям задавали исходное расположение в пространстве, тем самым подчеркивалась их эквивалентность предметам и реквизиту,

используемому в перформансах. Объектно-ориентированная композиция манифестирует идею целостного восприятия художественной практики: «Объект, а не смотрящий, должен оставаться центром или фокусом ситуации, но сама ситуация принадлежит смотрящему <...> Вещи находятся в пространстве сами с собой, а не взгляд обращается в пространстве, окруженный вещами» [23, р. 154].

Объектно-ориентированный танц-перформанс²

Хэй хотела, чтобы в перформансе принимали участие автономные, движущиеся платформы. Для проекта была разработана система радиоуправления платформами, которые перемещались по пространству и могли перевозить исполнителей. В перформансе использовался «оркестр» водителей тележек, которым «дирижировал» Джеймс Тенни, регулировавший хореографическое движение исполнителей и тележек.

Объекты перформанса «Соло» («Solo») подразделяются на четыре класса: «звук», «свет», «движение», «голосовая связь». Все четыре класса имеют связь через систему дистанционного управления. Класс «движение» включает исполнителей и платформы на дистанционном управлении. Концепция хореографического движения в структуре перформанса является определяющим фактором работы. Перемещение объектов, их координаты служат активной информацией для всех систем — звука, света, тележек. Порождающим механизмом становятся «силы объекта», которые Леви Брайант обозначил аттрактором. Движение выступает аттрактивным механизмом перформанса. Единица движения как перформативный акт означает отказ от репрезентативности результата. Перформанс направлен на активацию наличного художественного опыта в бесконечном потоке движений.

В проекте «Соло» Хэй применила объектно-ориентированную структуру, наделив равной независимостью (визуальной, временной) все элементы перформанса — танцовщиков, физические объекты, освещение, саундтреки. В качестве генеративной структуры она создала хореографическую партитуру, в которой ключевым мотивом была обыкновенная ходьба. Исполнители, каждый индивидуально, принимали по очереди то активные, то пассивные позы. Они прогуливались по площадке или перемещались на тележках, оснащенных устройством дистанционного управления. Тележки, как и танцовщики, были самостоятельными объектами, которые могли свободно перемещаться. Они отражали действия тел артистов, которые перемещались

² Архивные материалы, фотографии, видео, художественная критика «Девяти вечеров», представлены фондом «Daniel Langlois Foundation» в исследовании Кларис Бадриот, находятся в открытом доступе по ссылке: <https://www.fondation-langlois.org/9evenings/e/index.html>.

по заданной инструкции, в то время как тележки управлялись водителями по известной топографии. Пересечение двух логических структур породало новый контекст и форму. В перформансе принимали участие шестнадцать танцовщиков и восемь водителей тележек. Пространство исполнения было отделено от зрителей прозрачной пленкой.

Перформанс начался с того, что водители тележек вышли из-за кулис и сели на складные кресла, которые были установлены рядом с усилителями, коммуницирующими с платформами. На некоторых показах перформанса водителями тележек могли становиться зрители. В данном случае анализируется перформанс, рассмотренный Бадриот в исследовании «Девяти вечеров», в сопровождении фото, видео и технической документации.

Каждая тележка была маркирована заметным для водителей номером. После того как водители размещались, из-за кулис выходил Джеймс Тенни и начинал дирижировать то радиооркестром, то другими объектами, включая танцовщиков. В качестве дирижера он обозревал действия всех объектов на протяжении всего представления. Яркий свет затухал, и на сцене появились три танцовщика, один из которых двигался на тележке. Танцовщики следовали в медленном темпе за тележками. Кто-то из исполнителей задавал траекторию перемещения, создавая композицию в виде геометрической фигуры треугольника. Обойдя всю сцену, исполнители делали паузу и останавливались на несколько секунд.

Первая часть перформанса переходила к следующей после запуска музыки Тоши Ичинаяги через динамики Оружейного склада. Трое танцовщиков могли либо остаться на месте, либо разойтись. Они занимали свои места в композиции, и освещение гасло. Два исполнителя — Хэй и Ольга Клювер совершали серию несинхронизированных движений руками и ногами. Этот хореографический отрезок длился около семи минут. На сцене в это время появлялись ещё три исполнителя. По прошествии восьми минут свет снова включали, шестнадцать исполнителей отходили в сторону и останавливались в статическом положении. Свет снова гас. В этот момент некоторые исполнители продолжали исполнять хореографический этюд, начатый до перерыва, а некоторые оставались на месте. Когда Клювер и Хэй завершили серию движений, оставшиеся восемь исполнителей вышли на сцену и зафиксировали свои положения на ней.

Общая партитура предусматривала случайное переключение отдельных хореографических структур: исполнители могли повторять заготовленные последовательности — трио и упражнения в дуэте; они могли передвигаться на тележках: стоя, лежа, по парам; могли просто перемещаться в пространстве по двое или по трое, обнимая друг друга за плечи. Они могли ходить группами в одном направлении, не более пяти исполнителей; они двигались

поодиночке; они могли оставаться в статичном положении — стоя, лежа, на тележках, на полу или опираясь на тележки.

Помимо событийного режима, генеративная структура содержала определенные правила: только тележка могла присоединиться к исполнителям, идущим пешком, для создания трио. Водители тележек были связаны целью создания трио только из трех тележек или двух тележек и одного исполнителя, в зависимости от происходящего. Исполнитель мог в зависимости от обстоятельств вести трио в направлении, совпадающем с ближайшей тележкой, или двигаться в противоположном от тележки направлении. Когда исполнитель выбирал режим повторения последовательных движений из заготовленной комбинации, он становился около пленки перед зрителями и дожидался второго исполнителя, чтобы совместно сделать серию жестов. Перформанс заканчивался, когда выключался свет. Исполнители двигались в сторону аудитории, приветствуя зрителей сквозь пленку. Общая длительность перформанса составляла около двадцати пяти минут.

Перформанс Хэй представляет собой практику танца на уровне объектно-ориентированных партитур. Роль танца не сводится к манифестации отдельной практики. Ален Бадью отмечал: «Танец — не искусство, а заключенный в теле знак самой возможности искусства. Танец намекает на способность тела творить, не выделяясь в отдельный вид искусства» [24, с. 76]. Танец как стратегия исполнительского мышления пересекается с минималистской идеей экосистем: «Произведение должно быть автономным, в том смысле, что оно является самостоятельной единицей для формирования гештальта — основные эстетические качества не содержатся в объекте, но зависят от него и существуют как нефиксированные переменные, которые находят свое конкретное определение в конкретном интерьере, освещении, в ракурсе зрительского восприятия <...> Оперативным остается только один аспект — восприятие гештальта» [25, р. 234].

Эксперименты «Девяти вечеров» представляют собой новый виток в развитии междисциплинарных художественных практик. Каждый перформанс встроен в систему технологий, которые способствовали структурированию необычного сценического пространства таким образом, что гигантская арена военного склада трансформировалась в универсальную объектно-ориентированную среду со-бытия зрителей и исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Pamela M. L. Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s.* London: The MIT Press, 2006. 400 p.
2. *Шехнер Р. Теория перформанса.* М.: V-A-C Press, 2020. 488 с.

3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
4. Colabella E. Poetic Logic // 18th Generative art conference, Venice, 9, 10 and 11 December 2015 / Organized by Generative Design Lab, Politecnico di Milano University at Bevilacqua La Masa Foundation, Venice [Электронный ресурс]. URL: http://www.generativeart.com/ga2015_WEB/poetic-logic_colabella.pdf (дата обращения: 25.01.2021).
5. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт Гид, 2018. 312 с.
6. Меньшиков Л. А. Стратегии разрушения границ в антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 92–99.
7. 9 Evenings Reconsidered: Art, Theater and Engineering, 1966. Concordia University, Montreal: artpapers, Atlanta, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.reluctant.ca/archive/html/PUBLICATIONS/publications2.html> (дата обращения: 10.02.2021).
8. Morris R. Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. Cambridge: The Mit Press, 1994. 332 p.
9. Megan P. A. Somatic anacrusis an experimental poetics of Debora Hay's choreography and practice in the solo At Once / York University. Toronto, Ontario, 2016. 342 p.
10. Hay D. My body, the Buddhist. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. 130 p.
11. Foster S. L. Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press, 1988. 336 p.
12. Меньшиков Л. А. Партитуры и инструкции в системе жанров современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5. С. 216–226.
13. Gertner J. The Idea Factory: Bell Labs and the Great Age of American Innovation. New York: The Penguin Press, 2012. 422 p.
14. Catricalà V. Media art: towards a new definition of arts in the age of technology. Pistoia: Fondazione Mondo Digitale, Gli Ori, 2015. 181 p.
15. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. 287 с.
16. Lepecki A. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge, 2006. 160 p.
17. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
18. Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. 440 с.
19. Kimbell L. The Object Strikes Back: An Interview with Graham Harman // Design and Culture. 2013. № 5 (1). P. 103–117.
20. King. K. Writing in Motion: Body-Language-Technology. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. 224 p.
21. Bardiot C. 9 Evenings: Theatre and Engineering. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fondation->

langlois.org/9evenings/e/introduction.html (дата обращения: 08.01.2021).

22. *Forti S.* Eine Betrachtung von 9 Evenings: Theatre & Engineering / A View of 9 Evenings: Theatre & Engineering, in E.A.T // Experiments in Art and Technology / ed. Sabine Breitwieser. Salzburg: Museum der Moderne; Cologne: Walther König, 2015. P. 134–147.
23. *Fried M.* Art and Objecthood. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 352 p.
24. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2014. 156 с.
25. *Battcock G.* Minimal art: a critical anthology. New York: E. P. Dutton, 1968. 448 p.

REFERENCES

1. *Pamela M. L.* Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s. London: The MIT Press, 2006. 400 p.
2. *Shekhner R.* Teoriya performansa. M.: V-A-C Press, 2020. 488 s.
3. *Gumbrecht K. U.* Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhet peredat' znachenie. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 184 s.
4. *Colabella E.* Poetic Logic // 18th Generative art conference, Venice, 9, 10 and 11 December 2015 / Organized by Generative Design Lab, Politecnico di Milano University at Bevilacqua La Masa Foundation, Venice [Elektronnyi resurs]. URL: http://www.generativeart.com/ga2015_WEB/poetic-logic_colabella.pdf (data obrashcheniya: 25.01.2021).
5. *Beins S.* Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern. M.: Art Gid, 2018. 312 s.
6. *Men'shikov L. A.* Strategii razrusheniya granits v antiiskusstve // Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury. 2015. № 3 (20). S. 92–99.
7. 9 Evenings Reconsidered: Art, Theater and Engineering, 1966. Concordia University, Montreal: artpapers, Atlanta, 2008 [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.reluctant.ca/archive/html/PUBLICATIONS/publications2.html> (data obrashcheniya: 10.02.2021).
8. *Morris R.* Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. Cambridge: The Mit Press, 1994. 332 p.
9. *Megan P. A.* Somatic anacrusis an experimental poetics of Debora Hay's choreography and practice in the solo At Once / York University. Toronto, Ontario, 2016. 342 p.
10. *Hay D.* My body, the Buddhist. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. 130 p.
11. *Foster S. L.* Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press, 1988. 336 p.
12. *Men'shikov L. A.* Partitury i instruktsii v sisteme zhanrov sovremennogo iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoi. 2015. № 5. S. 216–226.
13. *Gertner J.* The Idea Factory: Bell Labs and the Great Age of American Innovation. New York: The Penguin Press, 2012. 422 p.

14. *Catricalà V.* Media art: towards a new definition of arts in the age of technology. Pistoia: Fondazione Mondo Digitale, Gli Ori, 2015. 181 p.
15. *Langer S.* Filosofiya v novom klyuche: Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskusstva. M.: Respublika, 2000. 287 s.
16. *Lepecki A.* Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge, 2006. 160 p.
17. *Delez Z.* Razlichie i povtorenie. SPb.: Petropolis, 1998. 384 s.
18. *Vitgenshtein L.* Izbrannye raboty. M.: Territoriya budushchego, 2005. 440 s.
19. *Kimbell L.* The Object Strikes Back: An Interview with Graham Harman // Design and Culture. 2013. № 5 (1). P. 103–117.
20. *King. K.* Writing in Motion: Body-Language-Technology. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. 224 p.
21. *Bardiot C.* 9 Evenings: Theatre and Engineering. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. URL: <https://www.fondation-langlois.org/9evenings/e/introduction.html> (data obrashcheniya: 08.01.2021).
22. *Forti S.* Eine Betrachtung von 9 Evenings: Theatre & Engineering / A View of 9 Evenings: Theatre & Engineering, in E.A.T // Experiments in Art and Technology / Ed. Sabine Breitwieser. Salzburg: Museum der Moderne; Cologne: Walther König, 2015. P. 134–147.
23. *Fried M.* Art and Objecthood. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 352 p.
24. *Bad'yu A.* Maloe rukovodstvo po inestetike. SPb.: Izd-vo Evropeiskogo un ta, 2014. 156 s.
25. *Battcock G.* Minimal art: a critical anthology. New York: E. P. Dutton, 1968. 448 p.

СВЕДЕНИЕ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grobov S. S. — Postgraduate Student; freran92@gmail.com

УДК 792.8

ШОСТАКОВИЧ И БАЛЕТ

*Розанова О. И.*¹

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

В статье рассмотрены наиболее значимые балетные спектакли с музыкой Шостаковича, как специально написанные для балета, так и для балета не предназначенные; показано их художественное своеобразие и сценическая судьба в XX столетии.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, балет, «Золотой век», «Болт», «Светлый ручей», «Ленинградская симфония», «Барышня и хулиган», «Клоп», «Свадебный кортеж», «Балетная фальшь», Л. Якобсон, Ф. Лопухов, Д. Бельский, К. Боярский.

SHOSTAKOVICH AND BALLET

*Rozanova O. I.*¹

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

The article considers the most significant ballet performances with music by Shostakovich, both specially written for ballet and not intended for ballet. It shows their artistic originality and stage fate in the 20th century.

Keywords: Dmitry Shostakovich, ballet, “The Golden Age”, “Bolt”, “Bright Stream”, “Leningrad Symphony”, “The Young Lady and the Hooligan”, “Bedbug”, “The Wedding Cortege”, “Ballet Falsehood”, L. Yakobson, F. Lopukhov, D. Belsky, K. Boyarsky.

Три балета Дмитрия Дмитриевича Шостаковича — «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935) — и те, что позднее были поставлены на его музыку из разных сочинений, — не просто значительная страница отечественного искусства. Это еще и «художественная летопись» истории нашей страны, а именно Страны Советов, в разные этапы ее жизни.

Чтобы осознать это, понадобилось время. Ученые-музыковеды не без оснований считали балеты Шостаковича чем-то второстепенным в его громадном наследии, охватывающем практически все музыкальные жанры — высо-

кие (симфонии, оперы, инструментальные сочинения) и менее престижные (песни, киномузыка и даже оперетта). Балеты «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935) относятся к раннему периоду творчества композитора.

Будущему классику музыки XX века было 23 года, когда он писал свой первый балет. Позади была Ленинградская консерватория с блистательным дебютом — Первой симфонией (1925), принесшей девятнадцатилетнему композитору мировую известность. В ту пору Шостакович писал новые симфонии в духе агитационного искусства (Вторая — «Октябрю», 1927 и Третья — «Первомайская», 1929), с увлечением сотрудничал с театрами рабочей молодежи (ТРАМ), с кино (тогда еще «немым») и подрабатывал тапером в кино-театрах. Предложение ГАТОБ — Ленинградского государственного академического театра оперы и балета (Мариинского) — написать музыку к балету о современности было большой удачей.

В семье Шостаковичей страстно любили балет, не пропускали премьер, обсуждали искусство балерин. В начале 1920-х студент консерватории Митя Шостакович писал другу: «Видел я в ложе О. А. Спесивцеву и поражен ее внешностью... Отчего так много на свете хорошего? Да здравствует наш балет!!! Да здравствуют М. А. Кожухова, Гердт, Данилова, Иванова, Г. Большакова, Дудко, Баланчивадзе, Пономарев, Чекрыгин, Леонтьев, Христиансон и многие другие славные, Ура-а-а-а !!!!!» [1, с. 64]. Один только перечень имен говорит о солидной осведомленности юного «балетомана», а его восторженность комментариев не требует. Не случайно его первым опубликованным сочинением оказались «Три фантастических танца» (1920–1922). К тому же в год получения заказа на балет (1929) Шостакович работал пианистом в Хореографическом училище и мог непосредственно знакомиться со спецификой хореографического искусства.

И все же композитор не сразу принял предложение театра, уж слишком велика была ответственность. Затевалось новое, серьезное дело. Партийное руководство города настоятельно требовало радикального обновления традиционной балетной тематики. Для решения этой задачи театр объявил конкурс на лучше современное либретто. Победителем стало сочинение известного кинорежиссера Александра Ивановского под названием «Динамида», где действовала советская футбольная команда. Возможно, именно это обстоятельство убедило Шостаковича принять окончательное решение (ведь он всерьез увлекался футболом и был страстным болельщиком). Футбольные «страсти» давали разрядку от напряженной творческой (и не только!) работы. Впрочем, даже наличие футбола не мешало дебютанту балетного жанра видеть недостатки либретто, скроенного как монтаж эпизодов на актуальную политическую тему.

«Золотой век»

Балет повествовал о злоключениях советской футбольной команды на индустриальной выставке «Золотой век» (отсюда — название балета) в некоей капиталистической стране. Соответственно, действующие лица разделялись на два антагонистических лагеря. С одной стороны — команда «советских рабочих футболистов» и их Начальник, а также советская комсомолка, Негр и сочувствующая им хорошая западная комсомолка; с другой — Директор выставки, Фашист и эстрадная танцовщица Дива. С советскими рабочими-спортсменами солидаризировались местные рабочие, защищая их от происков фашистов. Их общим танцем завершался балет.

Кажущаяся серьезность конфликта не исключала подробностей, поражающих наивностью. В эпизоде «Рука Москвы» поднятый советским спортсменом мяч фашисты принимали за бомбу и падали на пол, после чего, опомнившись, мирно фокстротировали. В эпизоде «Фальшивое единение классов» звезда Мюзик-холла роскошная Дива в экстравагантном костюме танцевала с партнером-фашистом, переодетым в костюм Начальника советской команды, что ни для кого не было секретом.

Все действие строилось на противостоянии крепких духом и телом советских людей и порочной буржуазии — «золотой молодежи», фашистов, полицейских. Первые демонстрировали силу в спортивных соревнованиях, давали отпор провокаторам, находили поддержку у местных рабочих. Вторые, маскируя классовую ненависть, строили всяческие козни советским спортсменам и развлекались.

Казалось бы, трехактный спектакль с таким плоским наполнением был обречен на провал. Он и заслужил жесткую критику за «приспособленчество и вульгаризаторство», за увлечение мюзик-холлом. Но публика принимала балет на ура, а, например, номер «Таити-трот», по ее требованию, неизменно приходилось бисировать. При всех благоглупостях фабулы спектакль получился интересным, местами увлекательным, и не случайно выдержал 18 представлений.

Удачу, в первую очередь, обеспечила талантливая, свежая музыка Шостаковича. Дирижер спектакля Александр Гаук писал: «Шостакович является композитором, продолжающим основную линию музыкального начала в балете (Делиб, Чайковский, Глазунов, Стравинский). Музыка балета распадается на два борющихся между собой плана: изображение буржуазного Запада, с несомненным ироническим отношением к изображаемому, и бодрый, наполненный жизненной энергией рабоче-спортивный мир. Противопоставление и борьба двух основных элементов делают музыку “Золотого века” симфонической» (цит. по: [2, с. 155–156]). И, добавим, подлинно современной, пронизанной интонациями и ритмами 1920-х годов.

Блестящей виртуозности, дерзкой эксцентрике музыки во многом отвечала хореография. Впервые постановку балета доверили трем молодым балетмейстерам. Леонид Якобсон сочинил в первом акте танцы в Мюзик-холле: Фокстрот Золотой молодежи, сцену «Рука Москвы» и Вальс. Во втором — большую часть картины «Рабочий стадион»: Пионерский танец и Спортивную сюиту (бокс, метание диска, английские ходки, волейбол, метание копья, бросание ядра и Танец Западной комсомолки с четырьмя спортсменами). Василий Вайнонен поставил сцену Футбольного матча и мюзик-холльные танцы в третьем акте (Таити-трот, чечетка, полька «Ангел мира», дуэт Дивы с партнером и общий канкан). Остальные сцены и финальный танец солидарности рабочих сделал Владимир Чеснаков.

Достоинства хореографии отмечали и критики, особенно выделяя оригинальный финал Спортивной сюиты под названием «Лупа времени». Здесь Якобсон впервые применил прием «рапида», заставив всех участников двигаться в замедленном темпе.

Еще одним новшеством было привлечение к работе начинающего оперного режиссера Эммануила Каплана, осуществившего общее руководство постановкой. Художница Валентина Ходасевич придумала эффектные урбанистические декорации и великолепные костюмы. Достаточно назвать Диву, украшенную ниспадающими нитями стекла.

Всем авторам спектакля в будущем предстояло сказать свое веское слово в искусстве. Якобсон, Вайнонен, Ходасевич и Каплан вписали не одну славную страницу в историю отечественного балета, а завязавшаяся на «Золотом веке» дружба Якобсона с Шостаковичем длилась до последних дней композитора и хореографа. Они даже ушли из жизни в один (1975) год! В 1970-е, наконец-то получив собственную труппу (давняя мечта Якобсона!), дерзновенный хореограф создал три балета на музыку из его разных произведений друга: «Свадебный кортеж», «Клоп» и «Обезумевший диктатор».

Успеху премьеры способствовали превосходные солисты. Роль Дивы исполняли знаменитая прима Елена Люком и молодая балерина Ольга Иордан; Фашистами были премьер Борис Шавров и Леонид Лавровский (будущий автор балета «Ромео и Джульетта» и многих других). В числе официантов-боев, сновавших между ресторанными столиками, была Наталья Дудинская (изначально — ученица, в скором времени — самая яркая звезда труппы). В акробатическом квинтете четырех спортсменов и Западной комсомолки с оригинальной хореографией Якобсона участвовали будущие лидеры советского балета Константин Сергеев, Вахтанг Чабукиани, Семен Каплан и сам Якобсон. Комсомолка была первой афишной ролью начинающей Галины Улановой. Дебютантка бесстрашно выполняла акробатические трюки на руках четырех кавалеров, не уступая другой исполнительнице роли — великолепной Ольге

Мунгаловой. Публика реагировала на этот номер восторженно... «Незабываемый вечер! — вспоминал Шостакович. — Мне казалось, что мы с Якобсоном впервые родились в искусстве, и моя музыка звучала по-новому в хореографической интерпретации» [1, с. 66].

«Болт»

По неизвестным причинам в следующем, 1931 году «первенец» («Золотой век») Шостаковича сошел со сцены, но на афише театра появился его новый балет «Болт». Теперь за дело взялся руководитель балетной труппы, достаточно опытный Фёдор Лопухов. Задача у хореографа была не из легких. Если в «Золотом веке» театр намеревался показать «борьбу двух миров», причем западный буржуазный мир — в гротесковом виде, то теперь предстояло изобразить «борьбу против тех, кто стоял на пути индустриализации страны, показать на сцене рабочий люд, который никогда еще не появлялся в балетном спектакле» [2, с. 55; 59]. Однако злободневная и совсем не балетная тема вновь решалась наивно. Вновь трехактный балет представал в виде броского, но однозначного плаката, близкого по жанру к эстраднему ревю (либретто Виктора Смирнова).

Действие происходило на заводе: в цеху, во дворе, а в финале — в Доме культуры. Ударному труду сознательных рабочих мешали пьяницы и лодыри с «говорящими» фамилиями: Ленька Гульба, Федя Пива и Ваня Штопор. Их выгоняли с завода. В отместку они решали испортить новый станок, заложив в него болт. План исполнял подосланный ими мальчишка Гошка.

Параллельно разворачивалась история бригадира Бориса. Случайно узнававший о плане заговорщиков и пытавшийся вразумить лодырей бригадир получал болтом по голове и терял сознание. Пришедшего в себя после нападения Бориса принимали за пьяного и выдворяли с завода. Неугомонный Борис делал вторую попытку помешать вредителям, на этот раз — парнишке Гошке. Но тот все-таки совершал диверсию, а незадачливого Бориса запирали в цеху, после чего обвиняли в порче станка и арестовывали. Однако шайка Гульбы торжествовала недолго. Раскаявшийся Гошка открывал правду. Теперь брали под стражу Леньку Гульбу, а Гошку за мужество решали принять в пионеры. Балет завершался встречей рабочих с красноармейцами, общими песнями и плясками.

Увы, всё это смахивало на дешевый детектив, если не на пародирование «производственной темы». Критика на этот раз была еще более суровой, при том, что отдельные номера удостоились поощрения. Балетмейстер проявил выдумку и остроумие в сатирических зарисовках (Ленька с друзьями, поп, бюрократ, салопницы и другие), производственных танцах («Ткацкий станок», «Текстильщицы»); убедительны были и массовые танцы рабочих.

А главным героем премьеры опять признали композитора. «Здесь Шостакович выступает как музыкальный памфлетист, как хлесткий фельетонист, как злой и наблюдательный сатирик, — писал авторитетный искусствовед Иван Соллертинский. — Его музыкальные зарисовки потревоженного советского мещанства могут состязаться в наглядности и сатирической рельефности с рассказами Зощенко или фельетонами Кольцова» [2, с. 61–62].

Однако, несмотря на достоинства музыки, интересную хореографию и эффектные декорации, костюмы Татьяны Бруни и Георгия Коршикова, балет прошел всего один раз и был рекомендован к доработке. Но улучшить балет Лопухову уже не пришлось, поскольку его тут же сняли с поста художественного руководителя. Вскоре ему поручили создать и возглавить вторую балетную труппу Ленинграда в Малом оперном театре. Для становления коллектива Лопухов избрал жанр комедии. Начав с классических балетов «Арлекинада» и «Коппелия» в собственных модернизированных редакциях, балетмейстер вновь обратился к Шостаковичу.

«Светлый ручей»

Летом 1935 года свет рампы увидел третий балет Шостаковича «Светлый ручей». После спортсменов «Золотого века» и рабочих «Болта» героями спектакля стали колхозники. Авторы либретто Фёдор Лопухов и Адриан Пиотровский (драматург, переводчик, видный театральный деятель), следуя избранной репертуарной политике, решили балет в жанре комедии.

Действие происходило в колхозе «Светлый ручей» на Кубани в момент завершения уборки богатого урожая. На праздник в честь этого события прибывали столичные артисты — Танцовщица и Танцовщик из Большого театра СССР (!) в сопровождении Гармониста. Интрига возникала на сугубо бытовой почве. Столичная танцовщица узнала в колхознице Зине, работавшей затейницей, свою однокашницу по балетной школе. Ее муж Пётр, местный студент-агроном, начинал ухаживать за Танцовщицей, вызывая ревность Зины, а Гармонист назначал свидание школьнице Гале, к которой был неравнодушен Тракторист.

Рядом разворачивалась еще одна откровенно комедийная история. Супружеская чета пожилых дачников также увлекалась столичными артистами. Молодежь решала проучить «влюбленных». Танцовщик в костюме Сильфиды устраивал рандеву с Дачником, Танцовщица в мужском костюме — с его супругой. Вздыхающий по Гале Тракторист переодевался... собакой. Круговерть розыгрышей на грани буффонады венчалась шуткой, придуманной подругами: затейница Зина, еще не утратившая балетные навыки, на утреннем концерте неожиданно выступала не одна. Перед зрителями появлялись две танцовщицы, скрывавшие лица масками. Одной из них оказывалась

жена Петра; посрамленный супруг просил прощения. Балет заканчивался общим весельем.

Веселым, праздничным, озорным был и сам спектакль. К этому и стремились его создатели, задумывая балет-праздник, прославляющий тружеников колхозных полей. «Мы хотели поэтому показать не работу людей, а образы людей, которые умеют и любят работать, — писал в буклете к спектаклю Лопухов. — И право же, веселый праздничный танец колхозной молодежи, хорошо поработавшей и желавшей как можно лучше отпраздновать свою победу, может полнокровнее раскрыть тему радости социалистического труда, чем воспроизведение движений людей, стоящих у молотилок или комбайнов» [3, с. 8].

А что, если не танец, может создать атмосферу праздника, выразить чувство радости? Вот и «Светлый ручей» был насквозь танцевален. В нем чередовались классические, народно-сценические, гротескные танцевальные номера. Нашлось место и для старинной шакони, характеризовавшей старорежимных дачников. Зрители хохотали до слез над мощными прыжками мужеподобной Сильфиды, резво бегавшей на пуантах; потешались над Маршем овощей, представленных помидорами, морковью, капустой, луком и другими плодами; аплодировали виртуозным классическим соло, интересно скомпонованным массовым композициям.

Лопухов мастерски поставил несколько характерных танцев. Особенно удалась ему лихая пляска горцев и кубанцев, вызывавшая восторг аудитории. Но главной заслугой постановщика была разработка классического танца в разнообразных сценических формах, включая такую сложную и редкую, как па-де-сис (танец шести). Для хореографического водевиля, каким, по сути, являлся «Светлый ручей» — спектакль с переодеваниями, розыгрышами, шуточной дуэлью, — приоритет классического танца оказался не только смелым новаторством, но прорывом в будущее балетного искусства.

«В 1935 году это был абсолютно новый взгляд на классический танец, — пишет Галина Добровольская (исследователь творчества Ф. Лопухова). — Общепризнанным было требование поисков нового хореографического языка, вопрос сводился лишь к тому, чем заменить классику — физкультурой, пантомимой, синтетическим жанром или еще чем-то» [4, с. 257]. В те годы даже видный искусствовед Иван Соллертинский, поддерживавший начинания Лопухова, считал, что классический танец бесповоротно развенчан, что комсомолка или совслужащий, «исполняющие вариацию, навсегда обречены вызвать хохот» [5, с. 53]. Лопухов это мнение убедительно опровергал, на практике доказывая: «основой балетного искусства наших дней остается танец классический <...> высочайшая и наиболее совершенная культура танца» [3, с. 6–8]. Советская молодежь говорила у него языком классики, поднятой на высоту виртуозности, но демократическая публика реагировала овациями, а не хохотом.

Достоинства хореографии признали все писавшие о премьере, а отзывов было как никогда много. Даже Соллертинский, вопреки своей теории, отметил, как «бесспорную удачу, определившую успех спектакля, первоклассную балетмейстерскую работу Фёдора Лопухова», обнаружившего «много свежей балетмейстерской выдумки, настоящей профессиональной культуры». Любопытно, что критик назвал «блестящей композицией, принадлежащей к числу лучших опусов Лопухова» [5, с. 117–118], чисто классическое адажио в па-де-сис — «отвлеченную» хореографическую форму, решенную по принципу музыкального фугато на переключке танцевальных тем. Значит, реальная практика оказалась куда сильнее умозрительных теорий. Театр сумел блестяще раскрыть виртуозную, блещущую подлинно советским оптимизмом партитуру Шостаковича.

Другие рецензенты отмечали музыкальную чуткость хореографа. «Благодаря умелой постановке Лопухова танец сам собой вытекает из музыки», — свидетельствовал критик [6, с. 4]. Ему буквально вторил балетмейстер Ростислав Захаров: «Правильно в смысле балетной драматургии развивается движение, органически связанное, как бы вытекающее из музыки» [7, с. 2].

Возможность работы с Лопуховым ценили артисты. В Малый оперный потянулись талантливые солисты из бывшего ГАТОБа (теперь — Театра оперы и балета имени С. М. Кирова). Главные роли исполнили Фея Балабина (Танцовщица), Николай Зубковский (Танцовщик), Зинаида Васильева (Зина), Петр Гусев (агроном Петр). Как видим, герои двух последних даже получили имена исполнителей. Блестящая техника Балабиной, Васильевой, Зубковского и Гусева (их старшего коллеги, постоянного сотрудника Лопухова) позволила фантазии балетмейстера развернуться в полную силу.

Индивидуальности артистов подсказывали пластическое решение образов. Так, небольшого роста, склонная к острой характерности Галина Исаева (школьница Галя) танцевала в туфлях на каблуках. Ее любопытную озорную героиню критик окрестил «чертенком в юбке» [8, с. 4]. Точную меру гротеска и мягкого юмора нашли в образах дачников известные балетные «комики» Евгения Лопухова и Михаил Ростовцев.

Высоко оценивая работу хореографа и артистов, критики восторгались музыкой. «Шостакович — молодой, но чудесный мастер жизнерадостной, острой танцевальной музыки, побеждающей своим упругим, четким ритмом, — писала после премьеры газета «Правда» — рупор Коммунистической партии СССР. — Язык оркестра Шостаковича, всегда заразительно юный, сочный, задорный, обрел ряд красочный бытовых черт» [6, с. 4]. Наблюдение критика несколько запоздало. Много красочной музыки композитор включил в партитуру из провалившегося «Болта». Тем приятней ему было читать о том, что он «упорно ищет новые средства для выявления полноты жизни,

которую ощущает и стремится раскрыть в своих музыкальных образах», о «безудержной танцевальности» его музыки, «ясности и четкости замысла, прекрасной мелодичности» [6, с. 4]. Композитор признавался: «Трудное и ответственное дело — создать большой балет на советской тематике. Но я не боюсь трудностей <...> Я намеренно старался найти здесь простой, ясный язык, одинаково доступный для зрителя, и для исполнителя. Танцевать на ритмически и мелодически рыхлом материале, по-моему, не только трудно, но попросту невозможно» [9, с. 14].

Жизнерадостный строй спектакля подчеркнула пронизанная светом, акварельная по тонам сценография Михаила Бобышева, оформившего и два первых балета Лопухова в Малом оперном театре. В результате было достигнуто образно-содержательное единство музыки, хореографии и декорационного оформления (верный показатель высокого художественного качества постановки). Одна рецензия так и была озаглавлена: «Победа советского балета» [7, с. 2]. Итог подвел критик Ю. Бродерсен: «С большой убедительностью впервые на балетных подмостках показаны и новые счастливые люди нашей страны, и кусок радостной колхозной жизни» [1, с. 10].

«Светлый ручей» пользовался таким громким успехом, что его захотел иметь Большой театр в Москве. С небольшими сокращениями и значительными изменениями балет перенесли на столичную сцену с новым оформлением Владимира Дмитриева. Главные роли отдали лучшим солистам: Танцовщицы — Суламифь Мессерер, Танцовщика — ее брату Асафу Мессереру или Алексею Ермолаеву. Зину и Петра исполняли приглашенные на работу в столицу Васильева и Гусев. Над спектаклем вновь работал Лопухов, фактически ставший руководителем московской труппы. Успех ленинградской постановки повторился в Москве.

«Балетная фальшь»

Три месяца после премьеры (30 ноября 1935) балет шел с аншлагами, и вдруг, как гром среди ясного неба, одна за другой появились разгромные статьи в газете «Правда»: «Сумбур вместо музыки» (27 января 1936) и «Балетная фальшь» (6 февраля 1936). Обе редакционные статьи были без подписи, то есть выражали мнение высших инстанций, иначе говоря, главы государства Иосифа Сталина. «Вождь всех народов» любил театральное искусство, но музыка Шостаковича пришлось ему не по вкусу. Поговаривали, что после первого акта оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Сталин ушел из театра, буркнув: «Не музыка, а сумбур»!

Если оперу Шостаковича обвиняли в «крайнем формализме», «грубом натурализме», «мелодическом убожестве», то балет, напротив, — в «кукольном изображении» колхозников, «наплевательском отношении к народным пес-

ням Кубани», в бессмыслице: «Музыка бесхарактерна, она бренчит и ничего не выражает». Досталось и Лопухову и как автору либретто, и как постановщику: «Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют... Под видом колхозного балета преподносится противоестественная смесь ложно-народных плясок с номерами танцовщиц в “пачках” ... Балетная бессмыслица в самом скверном смысле этого слова господствует на сцене» [11, с. 1].

По характеру обвинений можно понять, что авторы разгромных передовиц выполняли вполне определенный заказ, расписываясь в заведомом нежелании вникать в специфику балетного искусства, в избранный авторами острокомедийный жанр. Обе статьи категорически перечеркивали все положительные мнения, высказанные ранее весьма компетентными специалистами. Впрочем, и им досталось за «захваливание произведений, которые этого не заслуживают».

Прекрасно осведомленные об исключительном успехе балета «Светлый ручей» и оперы «Леди Макбет», прошедшей за два сезона 200 раз (!), анонимные авторы фарисейски заявляли: «Постановщики и композитор, по видимому, рассчитывают, что публика наша так нетребовательна, что примет все, что ей состряпают проворные и бесцеремонные люди» [11, с. 1]. Эпитеты звучали оскорбительно, но по тем грозным временам еще терпимо. Куда опасней было обвинение в «антинародности»: здесь оставался уже всего один шаг до «врага народа» со всеми чудовищными последствиями.

В двадцать девять лет Шостакович перенес тяжелейшее нервное потрясение, наложившее тягостный отпечаток на всю его жизнь. Ожидая ареста, он спал, не раздеваясь, приготовив чемоданчик с вещами. Возможно, он вспоминал о том, что написал в буклете «Светлого ручья»: «Не могу поручиться, что и третья моя попытка не окажется неудачной, но даже и тогда это ни в коем случае не отвратит меня от намерения в четвертый раз взяться за сочинение советского балета» [12, с. 15]. Однако ни балетов, ни опер композитор больше не писал.

Фёдор Лопухов в очередной раз лишился руководящего поста и права работать в лучших труппах. Свою искореженную балетмейстерскую карьеру он продолжил в республиках Советского Союза, помогая становлению вновь созданных балетных коллективов. В родной театр он вернулся только перед Великой Отечественной войной в 1940-м, но балетов на современную тему больше никогда не ставил.

Прорыв

Итак, волюнтаристское решение властей лишило отечественный балет молодого гениального композитора и на годы — опытного, талантливого балет-

мейстера. Но музыка из балетов Шостаковича всё же звучала на концертной эстраде в виде составленных композитором сюит и пользовалась неизменным успехом. На балетной сцене его хореографический первенец «Золотой век» появился лишь спустя столетия, в 1982 году, и это был совсем другой спектакль — с новыми либретто и хореографией. Еще через два десятилетия произошло возвращение «Светлого ручья» (2001) и «Болта» (2005) также в новых редакциях. Однако прорыв к музыке Шостаковича случился ранее, в начале 1960-х. Его осуществили два балетмейстера — Игорь Бельский и Владимир Варковицкий.

В 1961 году в двух ленинградских театрах родились два одноактных балета различных по жанру. В театре имени С. М. Кирова — суровая, трагическая «Ленинградская симфония» на музыку первой части Седьмой симфонии. Через полгода в Малом оперном — легкий, жизнеутверждающий балет-сюита «Цветы» на музыку из разных сочинений, в основном вальсовую. Оба — с одобрения Шостаковича. «Цветы» не задержались в репертуаре, зато «Ленинградская симфония» — второй балет 35-летнего Бельского (талантливого характерного танцовщика) — сразу была воспринята как важное театральное событие. Балет готовился в свободное от основной работы время, в неприспособленных помещениях, но исполнители горели энтузиазмом, одушевленные музыкой Шостаковича и кровно близкой им темой. Еще не ушли в даль времени события кровавой войны, ужасы блокады, память о мужестве ленинградцев и героизме защитников родины и родного Ленинграда.

«Ленинградская симфония»

Шостакович писал свою великую симфонию и до войны, и в первые месяцы блокады, закончил произведение в эвакуации в Куйбышеве (Самаре). Там же, в зале Дворца культуры, 5 марта 1942 года симфония была сыграна впервые оркестром Большого театра под управлением Самуила Самосуда и транслировалась на всю страну. А 9 августа 1942 года состоялось беспрецедентное событие: в разгар блокады симфония прозвучала в Большом зале Ленинградской филармонии! Выступление транслировалось по радио на весь мир, восхищая мужеством жителей несломленного города.

Война оставила незаживающую рану и в душе Бельского. В блокадном Ленинграде погибли его родители, погибли и ушедшие на фронт старшие товарищи. Им — юношам, отдавшим жизнь за Родину, и их осиротевшим подругам посвящен балет, они — его герои. Их образы воплощены классическим танцем, в который вкраплены точно найденные жесты, характеризующие время. Фашистская орда представлена намеренно приземленным танцем-гротеском, создающим образ звероподобных существ.

Консультации с Шостаковичем, собственные размышления и поиски по-

могли найти решение, отвечающее содержательной сути и структурной форме музыки. Как и в Первой части симфонии (Экспозиция, 11 вариаций, Реприза) в балете — три части. Бельский назвал их «Безмятежное счастье», «Нашествие» и «Реквием». Обобщенности хореографии соответствует предельно скупое оформление Михаила Гордона. Нотная строка с автографом Шостаковича сменяется голубым панно, где несколькими линиями обозначены приметы Ленинграда: горизонтальная линия набережной Невы, арки мостов, вертикаль Адмиралтейства. В сцене Нашествия панно словно наливается кровью, а на багровом фоне возникает нечто вроде звериной лапы.

Так же лаконична и предельно образна хореография. Начало балета овеяно романтикой летней белой ночи. Мужественный танец юношей (на главную музыкальную тему) оттеняет лирический дуэт героя с девушкой (побочная тема), подхваченный парами их сверстников. Общее движение дышит мечтательным покоем. Оно еще продолжается, когда исподволь раздается тихая дробь барабана, а затем пошловатая простая мелодия — тема вражеского нашествия. Безобидная поначалу, эта мелодия, повторенная одиннадцать раз, будет набирать силу, пока не зазвучит ужасающим воем и скрежетом всего оркестра как образ чудовищной машины, сметающей на своем пути все живое.

Юноши уходят на фронт, а на третье проведение темы нашествия сцену заполняют варвары (как они названы в программке). Облаченные в трико цвета хаки, с рогатыми касками на головах, варвары топчут землю, нагло приплясывают, стряхивая с рук кровь. Они сеют горе и смерть. Гибнут юноши-защитники родины, никнут угоняемые в рабство девушки, застывают скорбной группой вдовы. Варвары торжествуют победу. Но в этот момент музыка резко меняется, как бы поворачивая мелодию вспять, и начинается схватка не на жизнь, а на смерть. «Ползущей громаде захватчиков, тяжело-весной и неповоротливой, противопоставлены юноши-воины. Натянув руки, как крылья самолета, юноши рассекают динамическими прыжками шевелящуюся коричневую массу, а она смыкается в топчущем ходе. Герои падают, поднимаются, вновь падают. Но в их целеустремленном и свободном ходе — залог еще далекой победы», — пишет очевидица премьеры [13, с. 217].

Силы неравны, юноши раздавлены «коричневой массой». Главарь варваров хищной птицей обходит поле битвы. И происходит нечто невероятное. Юноша-герой поднимается с земли. Невероятным усилием воли он сокрушает врага и застывает в позе мученика. Мысль хореографа ясна: победа над фашистской нечистью досталась неимоверной ценой, советский народ победил не числом, а силой духа.

В третьей части («Реквием») на сцене только женщины, оплакивающие погибших. Лишь на миг, как воспоминание, возникают фигуры юношей. Память о них будет вечной, но и горе, принесенное войной, неизбывно. Под за-

навес раздаётся тихая барабанная дробь. Девушки падают наземь, а героиня, устремившись на авансцену, простирает к зрителям ладони. В ее жесте читается вопрос: «Неужели всё может повториться?»

Генеральная репетиция прошла 12 апреля. В этот день мир облетела весть о первом полете в космос Юрия Гагарина. Артисты чувствовали особый душевный подъем. Главные роли исполнили Олег Соколов и Габриэла Комлева, на премьере — Юрий Соловьёв и Алла Сизова. Успех был полным. А вскоре «Ленинградская симфония» снискала признание во многих странах мира. И всегда танцовщики исполняли балет с особым волнением, чувствуя причастность к великим и грозным страницам отечественной истории. Вот несколько высказываний:

Габриэла Комлева: «Бельский умел пробудить фантазию актеров, заставить мыслить танцем» [14, с. 146].

Олег Соколов: «Мы любили спектакль. В нем было потрясающее внутреннее ощущение времени. Я чувствовал себя довоенным парнем, ушедшим на фронт...Танцевать эту не имеющую аналогов партию было упоительным счастьем» [14, с. 146].

Никита Долгушин: «Короткий спектакль воспринимался и зрителями, и исполнителями как многоактный большой балет: так он был эмоционально и технически насыщен... Я любил “Симфонию” и увлекался, несмотря на синяки и ссадины, без которых обычно не обходился знаменитый финальный пережат в финальном монологе... Только через такую современную хореографию и становятся артистами...» [14, с. 151–152].

Критик Красовская писала о Юрии Соловьёве: «Этот герой олицетворял духовную силу всего народа, вставшего на защиту родины, и мог бы стать пластической моделью для памятника молодому русскому солдату» [15, с. 55–56].

До настоящего времени получасовой балет Шостаковича — Бельского остается самым сильным театральным произведением о войне. В сугубо художественном плане это также было значимое событие. «Благодаря “Ленинградской симфонии” Бельского... родилась танцевальная симфония, о которой я столько мечтал когда-то, за которую я бился», — писал патриарх балетного искусства, хореограф-новатор Фёдор Лопухов, автор первого опыта в этом жанре (1923), не встретившего понимания современников» [16, с. 342].

«Барышня и Хулиган»

Премьера состоялась в ленинградском Малом оперном театре в декабре 1962 года. В основе спектакля — одноименный немой фильм по сценарию Маяковского, сыгравшего в нем главную роль (1918). Идея одноактного балета по мотивам фильма и новое либретто принадлежали режиссеру Александру Белинскому. Осуществил постановку Константин Боярский. Музы-

кальная партитура была составлена из фрагментов «Болта», «Светлого ручья» и киномузыки Шостаковича. Оформил спектакль Валерий Доррер.

Вместе с «Барышней и Хулиганом» шли еще два одноактных балета Боярского с музыкой Шостаковича из его разных сочинений: хореографический фельетон «Директивный бантик» (по фельетону И. Ильфа и Е. Петрова) и хореографическая новелла «Встреча». Все спектакли оформил В. Доррер, дирижер Евгений Корнблит. Эти балеты быстро исчезли со сцены. Зато «Барышню и Хулигана» ожидал триумфальный успех. В Малом театре балет выдержал 236 представлений. По свидетельству К. Боярского, этот балет был перенесен им в 28 театров страны, поставлен за рубежом. По балету был снят кинофильм на студии «Ленфильм» (1970). В чем же заключался секрет невероятной популярности спектакля? Должно быть, в самой мелодраматической истории и в высоких художественных достоинствах музыки, хореографии, оформления. Балет заинтриговывал новизной главных героев, остротой разделявшего их социального положения, стремительным развитием событий, шоковым финалом.

Молодой парень Хулиган — хозяин улицы на рабочей окраине — влюбляется в Барышню-учительницу. Он думает только о ней, но Барышня его чурается. Интерес к нему пробуждает смелый поступок Хулигана, защитившего Барышню и ее подруг от своих распоясавшихся приятелей. Они жестоко избивают героя, а Вожак банды наносит ему смертельную рану. Хулиган умирает на руках Барышни. Жизнь героя трагически обрывается на пороге счастья...

Боярский воплотил мелодраматический сюжет лаконично и образно, без избыточных сантиментов, а бытовой фон отретушировал пародийно-юмористическим штрихом. Истинной находкой для актеров стал образ Хулигана — эдакого Ромео городской окраины. Малый оперный театр знал блестящих исполнителей роли — от ее создателя Вениамина Зимина до Валерия Панова, Алексея Носкова и Николая Боярчикова. Последним обезоруживающе трогательным «хулиганом» был Евгений Мясищев, почти два десятилетия исторгавший у зрительниц слезы. Вполне обыкновенная Барышня подчеркивала незаурядность Хулигана, спрятанную до поры за грубыми ухватками.

«Хулиган выходил на сцену со своей глубоко спрятанной горькой тоской, со своими грубовато-простецкими понятиями о благородстве, с не ясной ему самому противоречивостью порывов. Тема человека, не согласного с жизнью, мстящего этой суровой жизни и гибнущего в схватке с ней, вносила в спектакль интонации “жесткой лирики”, — пишет Красовская. — Теме хулигана противостояла тема Барышни, манерной мещаночки, брезгливо оберегающей собственную безупречность. Герои нравственно подымались, так сказать, по встречным путям, и разрешающий толчок вел к трагедии финала» [13, с. 300-301].

Эмоциональное воздействие на исполнителей и зрителей оказывала музыка, богатство ее интонаций и красок — от шаржированных «блатных» мотивов до светлой лирики и пронзительного драматизма. Шлягером концертной эстрады стал дуэт Барышни и Хулигана на музыку романса из кинофильма «Овод», захватывавший тонкой психологической разработкой и изобретательной хореографией. Перечень исполнителей этого номера занял бы десятки страниц. Но кто бы ни танцевал эту трогательную, правдивую сцену, успех был гарантирован.

Возвращение

Историческое значение таких разных балетов, как «Ленинградская симфония» и «Барышня и Хулиган», в том, что они вернули балетное искусство Шостаковича. Следующий шаг сделал Леонид Якобсон. Спустя почти полстолетия после «Золотого века», в 1974-м, он обратился к музыке друга с молодых лет. В своей авторской труппе «Хореографические миниатюры» хореограф, при жизни признанный гением, создал новую редакцию знаменитого «Клопа» по Маяковскому, на этот раз со сборной музыкой Шостаковича, где вывел на сцену и сделал главным героем... самого легендарного поэта. Образ Маяковского на премьере блестяще воплотил Аскольд Макаров, а в труппе Якобсона — его сын Александр Макаров.

Шедевром признан небольшой балет «Свадебный кортеж» на музыку Фортепианного трио памяти И. Соллертинского. Здесь всё необычно: композиция, пластика, сама идея: взяв за основу конкретное полотно Марка Шагала, передать дух и стилистику картин витебского цикла, с их фантазийностью и драматизмом. Последнюю работу «Обезумевший диктатор» на музыку Девятой симфонии — убийственную пародию на Гитлера — мастеру не довелось увидеть на сцене. В 1975 году Якобсон ушел из жизни. По удивительному совпадению — одновременно с другом юности Шостаковичем.

На рубеже XX–XXI веков, помимо уже упомянутых редакций трех ранних балетов Шостаковича в Большом театре, появилось несколько постановок самых различных жанров на музыку композитора. Рассказ о них потребовал бы специальной статьи. Но какими бы ни были содержание и авторский стиль постановок, они неизменно несли на себе отпечаток личности Шостаковича, запечатлевшего в звуках светлые и мрачные страницы своей эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хентова С. М. Шостакович в Петрограде – Ленинграде. Л.: Лениздат, 1979. 272 с.
2. Деген А., Ступников И. Балет. 120 либретто. СПб.: Композиор, 2008. 560 с.
3. Лопухов Ф. В., Пиотровский А. И. Балет «Светлый ручей» // «Светлый ручей». М.:

- ГАБТ, 1935. С. 8.
4. Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Л.: Искусство, 1976. 320 с.
 5. Соллертинский И. Статьи о балете. Л.: Лениздат, 1973. 272 с.
 6. Поляновский Г. Новый балет Шостаковича // Правда, 1935. № 154. 6 июня. С. 4.
 7. Захаров Р. Победа советского балета // Красная газета, веч. вып. 1935. № 30. 8 июня. С. 2.
 8. Граве А. Светлый ручей // Ленинградская правда. 1935. № 133. 30 июня. С. 4.
 9. Шостакович Д. Мой третий балет // Светлый ручей. Л.: Малегот, 1935. С. 14.
 10. Бродерсен Ю. Советская танцевальная комедия // Советский театр. 1935. № 8. С. 10.
 11. Балетная фальшь: редакционная статья // Правда. 1936. 6 февраля.
 12. Шостакович Д. Светлый ручей. М.: Большой театр, 2003. б/с.
 13. Красовская В. Статьи о балете. Л.: Искусство, 1967. 340 с.
 14. Абызова Л. Игорь Бельский: Симфония жизни. СПб.: АРБ им. А. Я. Вагановой, 2000. 430 с.
 15. Красовская В. Никита Долгушин. Л.: Искусство, 1985. 224 с.
 16. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 368 с.

REFERENCES

1. Xentova S. M. Shostakovich v Petrograde – Leningrade. L.: Lenizdat, 1979. 272 s.
2. Degen A., Stupnikov I. Balet. 120 libretto. SPb.: Kompozior, 2008. 560 s.
3. Lopuxov F. V., Piotrovskij A. I. Balet «Svetly`j ruchej» // «Svetly`j ruchej». M.: GABT, 1935. S. 8.
4. Dobvol`skaya G. N. Fedor Lopuxov. L.: Iskustvo, 1976. 320 s.
5. Sollertinskij I. Stat`i o balete. L.: Lenizdat, 1973. 272 s.
6. Polyanovskij G. Novy`j balet Shostakovicha // Pravda, 1935. № 154. 6 iyunya. S. 4.
7. Zaxarov R. Pobeda sovetskogo baleta // Krasnaya gazeta, vech. vy`p. 1935. № 30. 8 iyunya. S. 2.
8. Grave A. Svetly`j ruchej // Leningradsкая pravda. 1935. № 133. 30 iyunya. S. 4.
9. Shostakovich D. Moj tretij balet // Svetly`j ruchej. L.: Malegot, 1935. S. 14.
10. Brodersen Yu. Sovetskaya tanceval`naya komediya // Sovetskij teatr. 1935. № 8. S. 10.
11. Baletnaya fal`sh`: redakcionnaya stat`ya // Pravda. 1936. 6 fevralya.
12. Shostakovich D. Svetly`j ruchej. M.: Bol`shoj teatr, 2003. b/s.
13. Krasovskaya V. Stat`i o balete. L.: Iskustvo, 1967. 340 s.
14. Aby`zova L. Igor` Bel`skij: Simfoniya zhizni. SPb.: ARB im. A. Ya. Vaganovoj, 2000. 430 s.
15. Krasovskaya V. Nikita Dolgushin. L.: Iskustvo, 1985. 224 s.
16. Lopuxov F. Shest`desyat let v balete. M.: Iskustvo, 1966. 368 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Розанова О. И. — канд. искусствоведения, проф. каф. хореограф. образования;
rozanova7@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rozanova O. I. — Cand. Sci. (Arts), Prof. of the Chair; rozanova7@gmail.com

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 792.8; 377.5

ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИЙСКОЙ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЕ: ВЕКТОР МОДЕРНИЗАЦИИ

Кузьмина Е. А.^{1, 2}

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

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

В статье предпринята попытка осмыслить образование в российской балетной школе с позиции его соответствия тенденциям хореографического искусства рубежа XX–XXI столетий. Для анализа предмета исследования использованы культурно-исторический метод, методы включенного наблюдения, анализа документов, обобщения. Автор обращается к идеям выдающихся исследователей движения (Ф. Дельсарт, Э. Жак-Далькроз, Р. Лабан), повлиявших на развитие современного танца, актерского мастерства и пластической выразительности. На конкретных примерах проанализировано изменение методики обучения в петербургской балетной школе. Сделан вывод о том, что вектор развития российского балета во многом определяет содержание образования в балетной школе, его соответствие репертуарной политике театров. Отбор лучших образцов современной хореографии и опора на отечественные достижения классического танца позволяют школе двигаться вперед.

Ключевые слова: российская балетная школа, современный танец, актерское мастерство, пластическая выразительность, классический танец, театр балета.

EDUCATION IN THE RUSSIAN BALLET SCHOOL: DEVELOPMENT PROSPECTS

Kuzmina E. A.^{1, 2}

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

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

The article attempts to consider training in the Russian ballet school from the viewpoint of its compliance with the most advanced trends in the art of choreography at the turn of the XX-XXI centuries. To achieve the research goals there has been used the cultural-historical method, methods of participatory observation, document analysis and generalization. The author refers to the ideas of prominent researchers of dance moves (F. Delsarte, E. J.- Dalcroze, R. Laban), who influenced the development of modern dance, acting and plastic expressiveness. The article analyses certain example of change in the St. Petersburg Ballet School teaching methods. The author comes to the conclusion that development of Russian ballet largely determines the educational content in ballet schools, its compliance with the theaters' repertoire policy. Reliance on best examples of modern choreography and achievements of Russian classical dancers will ensure the progressive development of the Russian Ballet School.

Keywords: ballet school, modern dance, acting, plastic expressiveness, classical dance, ballet theater.

Хореографическое искусство эпохи постмодерна ознаменовано появлением новой плеяды балетмейстеров. Синтезируя в своей работе различные танцевальные техники, они создают оригинальный язык пластической выразительности. Это делает современный танец желанным способом самовыражения для профессиональных танцовщиков. И классический балет, достигший пика своего развития, и современная хореография вызывают большой интерес и находят своего зрителя. С одной стороны, «...в городах-мегаполисах, где активно практикуется приглашение именитых зарубежных хореографов, расширение репертуара академических театров, увеличение балетных трупп, степень востребованности русского балета сохраняется для разной аудитории» [1, с. 15]. С другой стороны, репертуар балетных театров активно пополняется произведениями, созданными в разных стилях хореографии. Так, в 2011 году на сцене Мариинского театра шел балет «Парк» А. Прельжокажа; в 2004 и в 2013 годах там же — одноактные балеты У. Форсайта «Там,

где висят золотые вишни» и «Головокружительное упоение точностью», в 2014 году — балет «Инфра» У. Макгрегора. Премьера балета Ж.-К. Майо «Укрощение строптивой» состоялась на сцене Большого театра в 2014 году. В репертуаре российских театров это — отдельные эпизоды, а на Западе — уже сложившаяся традиция.

Каждый творец имеет свой неповторимый почерк, свою индивидуальную палитру, нередко работает, совмещая в одном произведении различные направления танца: неоклассику, модерн, стрит-данс и др. Сегодня даже маститый балетный критик не всегда может определить, в каком стиле работает хореограф. Для художников эпохи постмодерна характерна свобода самовыражения, использование всех достижений искусства, что является общим свойством в создании произведения. К сожалению, не все танцовщики классического репертуара способны реализовать себя в новой хореографии, налицо неготовность к ее исполнению. В этой связи закономерно встает вопрос о векторе образования современного танцовщика: будет ли он исполнять только классический или исключительно современный репертуар? Или окажется настолько универсален, что сможет овладеть разными стилями, пластической и эмоциональной выразительностью, незнакомой техникой танца? Эти непростые вопросы на сегодняшний день представляются важными.

Балетная школа не может существовать сама по себе, ее основная задача — отвечать на запрос театра [2]. «Театр предъявляет требования к училищу», — утверждала А. Я. Ваганова [3, с. 16]. Что же необходимо театру сегодня? В балетном искусстве мы наблюдаем слияние различных танцевальных направлений, их взаимопроникновение, обогащение пластических форм и внутреннего содержания, развитие возможностей человеческого тела.

Возникшие в конце XIX — начале XX века новые стили танца — свободный танец, выразительный танец, модерн, джаз — развивались как противопоставление классическому балету. При этом они оказывали влияние на его лексические средства, превращая классику в неоклассику. Постепенно набирая силу, предлагая новые эстетические критерии, иные формы телесного выражения, складывались альтернативные классическому танцу хореографические стили, структурировались направления танца, открывались авторские школы. Некоторые из них включали в подготовку будущих артистов классический танец, наряду с современными техниками, как например, школа «Денишоун» Теда Шоуна и Руфи Сен Денис. Известно, что Айседора Дункан и Марта Грэм были категорически против смешения школ. Только в конце своей творческой деятельности Грэм пришла к выводу о значимости классического образования для гармоничного развития артиста. В свою очередь, балетмейстеры, воспитанные на традициях классической школы, стали использовать в своих постановках достижения новаторов. Джордж Балан-

чин после переезда в Америку одновременно создавал классическую школу хореографии и работал в бродвейских мюзиклах и Голливуде. Пользовался ли он приемами американского танца-модерн? По мнению Е. Суриц, «...не заимствуя напрямую, он не мог, тем не менее, игнорировать их находки, например, когда придавал большую свободу торсу танцовщика, в традиционном классическом танце всегда “схваченному”, как бы затянутому в корсет... Кроме того, как и мастера танца “модерн”, Баланчин разрушал представление о том, что в танце “красиво”, а что “некрасиво”» [4, с. 157]. Так, благодаря судьбоносному решению жить и работать в Новом Свете, где процветал современный танец, а также, благодаря великому таланту творца-хореографа, продолжал развиваться неоклассический балет.

Это позволяет говорить о том, что хореографы, создающие новый язык танца, определяют будущее развитие балетного искусства. Задача профессиональной балетной школы заключается в том, чтобы вовремя привнести в образовательный процесс новаторские достижения. В свое время это мастерски делала А. Я. Ваганова. Посещая репетиции выдающихся балетмейстеров, она добавляла в балетный класс новые движения, координационные переходы и связки между элементами, обогащающими танец. Н. П. Ивановский, педагог и художественный руководитель Ленинградского хореографического училища с 1940 по 1961 год (с перерывами), так писал об уроках Агриппины Яковлевны: «Ваганова не считала умалением своего достоинства, своего авторитета, если ей приходилось отказываться от устаревших приемов преподавания. Она сама отбрасывала ею же установленные приемы, когда понимала, что они перестали соответствовать новым возросшим требованиям. Она любила интересные находки других, с радостью использовала их в своей практической работе. Помню, как однажды она с радостью сообщила мне, что на репетиции у балетмейстера Якобсона подсмотрела интереснейшие новые движения, придуманные им для танца птиц в балете “Шурале”. На другой день она уже использовала находки балетмейстера в своем классе» [5, с. 15].

Некоторые современные хореографические школы готовят высококлассных артистов балета, что позволяет обеспечить различный репертуар ведущих театров мира. Парижская школа Гранд Опера, школа Г. Палуки в Дрездене, школа принцессы Грэйс в Монако и другие осуществляют обучение по программам классического и современного танца.

По известным причинам Россия на протяжении длительного времени была закрыта от большинства новых течений западноевропейского и американского искусства. Тем не менее на протяжении 70 лет советской власти в СССР успешно развивались такие танцевальные направления, как классический балет, народный, эстрадный, бальный танцы. Если запретные фокстрот, твист или рок-н-ролл, упорно появлявшиеся на танцплощадках и дискотеках,

постепенно были узаконены государством, то внедрение активно развивающихся западных направлений в профессиональную сферу считалось недопустимым. Лишь избранные учащиеся балетных школ, направленные по обмену в Европу, могли прикоснуться к «запретному плоду» модерна, джаза или, того страшнее, импровизации. К примеру, только в 1983 году в Перми выдающийся педагог, художественный руководитель балетного училища Людмила Павловна Сахарова открыла классы бального и эстрадного танца, в методике преподавания которых использовались элементы джаза. Совместно с Евгением Алексеевичем Панфиловым она создала в Перми «Театр Людмилы Сахаровой и Евгения Панфилова» (1994), объединивший классический и современный танец. Интуитивно предчувствуя грядущие перемены в политической и культурной жизни страны, она внесла коррективы в классическое образование артиста балета. К сожалению, таких энтузиастов, готовых изменить существующую, такую удобную, устоявшуюся, проверенную, созданную еще А. Я. Вагановой программу обучения, не так много.

Но ничто не стоит на месте; искусство балета развивается при сохраняющемся традиционализме балетной школы. В результате обучение артистов технике современных направлений танца осуществляется в самом театре, непосредственно во время постановок балетных спектаклей, и это отчасти является препятствием для осуществления проектов хореографами.

К 2021 году в России до сих пор не сложилось представление, как обучать новым направлениям танца в профессиональной школе. Какая техника предпочтительнее для гармоничного развития будущего артиста, способного освоить новый хореографический стиль, не потеряв академизма классической школы? Возможно, система подготовки артиста балета должна быть более гибкой и подвижной в зависимости от новых влияний талантливых балетмейстеров. Назрела необходимость профессионалам классического танца, современного танца, других специальных дисциплин разработать и согласовать новую образовательную программу.

В 1970–80-е годы в Ленинграде воплощали свои идеи замечательные хореографы Л. В. Якобсон, Н. Н. Боярчиков, Б. Я. Эйфман. Безусловно, на их творчество оказали влияние западные балетмейстеры. К этому времени в России побывала с гастрольями труппа Мориса Бежара (в Москве, 1978 и в Ленинграде, 1987), Ролан Пети перенес свой спектакль «Собор Парижской богоматери» на сцену Кировского театра (1978), стали доступны видеозаписи балетов, в которых все больше расширялись границы классического танца и использовалась пластика современных направлений. Создавая свой стиль, российские хореографы стремились обогатить танцевальный язык. Они нуждались в новом танцовщике, которого «школа» им дать не могла. Приходилось не один год тратить на обучение артиста новым элементам танца, развивать пластику

и выразительность тела, актерское мастерство. В 1990-е годы, когда у российских танцовщиков и педагогов появилась возможность работать за рубежом, русская классическая школа продолжала сохранять свой авторитет. Спустя два десятилетия наших соотечественников, не владеющих современными достижениями пластической выразительности, уже воспринимают с трудом. Между тем европейские, американские, корейские танцовщики, взяв на вооружение лучшие идеи русской балетной школы¹, успешно здесь работают и демонстрируют великолепную технику современного танца. Опора на традиции русской балетной школы присуща танцовщикам и других стран [6].

Рассмотрим, как происходит освоение новой пластики в балетной школе. Рабочая программа дисциплины «Актерское мастерство» сориентирована на классический репертуар и систему К. С. Станиславского — основу подготовки драматического артиста или танцовщика драмбалета [7]. Между тем современные тенденции хореографического искусства диктуют необходимость большего внимания к пластической выразительности. Это обусловлено значительным возрастанием техники передачи ее в танце благодаря более широкой системе подготовки танцовщика на Западе. В этой связи представляется возможным обратить внимание на достижения европейских исследователей выразительного движения — Э. Жак-Далькроза, Ф. Дельсарта, Р. Лабана, чьи работы способствовали возникновению танца-модерн и развитию пластического театра. Высказанная Франсуа Дельсартом мысль о том, что «искусство есть знание тех внешних приемов, которыми раскрываются человеку жизнь, душа и разум, — умение владеть ими и свободно направлять их. Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности» [8, с. 3], может являться основанием к утверждению, что сочетание движений служит средством выражения определенных чувств. Понимание жизни как части природы и отображение существующей действительности как одной из форм современных реалий позволяют развивать другие формы выражения. В предложенной системе Дельсарт стремился заполнить лакуну в образовании актера, дать ему фундамент в виде законов, на которые он сможет опереться, совершенствуя свое мастерство. Педагог должен не только показать обучающимся способы сценического движения и выражения эмоций, но и уметь объяснить, почему следует выполнять именно так, опираясь на разработанную систему.

Другой выдающийся исследователь и педагог Э. Жак-Далькроз рассматривал музыкально-ритмические упражнения в качестве универсального средства развития у детей музыкального слуха, выразительности движений, вни-

¹ В статье словосочетание «русская балетная школа» употребляется применительно к современной эпохе (конец XX — два десятилетия XXI столетия). «Русская балетная школа» применяется в историческом смысле, как наследие.

мания, памяти, творческого воображения. Исследуя его систему, К. Шторк пишет: «...высокое развитие искусства движения в пространстве возможно только в соответствии с развитием способности к восприятию последовательности движения во времени. Музыкальный ритм и ритм тела между собой теснейшим образом связаны. Если же мы примем еще во внимание, что и сила движения относится к факторам, определяющим искусство движения, то мы поймем необходимость музыкальной динамики. <...> Достижение цели Жак-Далькроза заключается в том, чтобы из музыкальных элементов образовать картину движений во времени, т. е. музыкально импровизировать» [9, с. 55–56]. Добиваясь органического слияния музыки и движения, он способствовал созданию средств естественного выражения художественного образа. Тело воспитывалось в духе музыкального движения, основой которого является ритм. «Существенно было дать телу такую культуру, чтобы оно было в состоянии во всякое время следовать ритмическому порыву и таким образом сливалось воедино с любой музыкой» [9, с. 38]. И хотя система Далькроза изначально предназначалась для музыкантов, со временем она приобрела глобальный характер для всех видов исполнительских искусств, включая танцевальное искусство. В ходе разработки упражнений Далькроз пришел к выводу о том, что «во-первых, развиваются общечеловеческие способности восприятия и выразительности, во-вторых, человеку облегчается возвращение к естественным движениям» [9, с. 43]. Данные идеи являются основополагающими для экстраполяции его метода на обучение балетных детей, которые много времени тратят на усвоение несвойственных природе человека движений классического танца. Таким образом, техника выразительности, предлагаемая Ф. Дельсартом и Э. Ж.-Далькрозом, позволяет обогатить традиции российской балетной школы. Более того, используя навыки этой техники в классическом танце, артист только обогатит свое исполнительское мастерство, достигнет большей выразительности движения.

В процессе обучения актерскому мастерству значимой представляется система анализа и записи танца Р. Лабана (Labanotation). В своей книге «Мастерство движения» [10] он рассматривает работу всего тела и отдельных его частей с целью применения в хореографии как инструментарий выразительного движения. Соединив в своей работе науку и искусство, он расширил возможности человека. По утверждению В. Ю. Никитина, «...он искал всеобщие законы движения — не просто новый стиль, а универсальную систему, не зависящую не от кого стиля» [11, с. 78]. В многочисленных школах, созданных Лабаном, учили пользоваться воображением и экспрессией, понимать принципы построения движения, создавать собственное пространство, где танец являлся независимым от декораций, света, музыки, средством выражения. Как отмечает В. И. Максимов, «...предложенная Лабаном схема, включающая

переходы от плавности к толчку, от гибкости к прямоте, от нежности к тяжести, от скольжения к зависанию, направлена на выражение внутренней эмоции в пространстве и на диалогическое взаимодействие с пространством» [12, с. 134]. Благодаря своей системе Р. фон Лабан обогатил лексику танца и дал возможность расширить диапазон выразительных средств танцовщика. Великие хореографы XX века Пина Бауш, Матс Эк, Иржи Килиан, Уильям Форсайт — создатели хореографических спектаклей в новой эстетике выражения эмоции и драматургической мысли — опирались на систему анализа движения, разработку новых форм телесного выражения своих предшественников.

Для успешного освоения профессии артиста балета значимым представляется организация учебного процесса в соответствии с актуальными направлениями танца, а также грамотное распределение количества часов между приоритетными дисциплинами.

За время существования Петербургской балетной школы² (далее — Школа) неоднократно менялся исторический контекст театральных преобразований, в зависимости от вкуса и мастерства приглашенного хореографа корректировались задачи подготовки будущего артиста, условия обучения и полученный результат.

Со дня основания в 1738 году Школа (ныне — Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой) пережила несколько модернизационных преобразований своей структуры. Императрицей Анной Иоанновной было утверждено открытие танцевального профессионального учебного заведения по проекту приглашенного французского хореографа Ж. Б. Ланде. Главной его задачей была подготовка профессиональных артистов для придворного театра. Танцевали менуэт, элементы которого и составляли методику обучения, а также «приобретали навык “рецитовать” в комедии на русском диалекте, дабы обойти иностранных мастеров» [13, с. 66].

Следующий этап преобразования начался в 1756 году, когда главной задачей образования становится подготовка артистов для государственного театра. Школа из танцевальной была переименована в театральную, соответственно обучение происходило по четырем направлениям искусства: балетное, музыкальное, живописное, драматическое. В 1888 году было принято решение о ликвидации драматического и оперного отделений, но только к 1917 году изменения в структуре Школы завершились. Это позволило вернуть первоначальное назначение по подготовке, исключительно, артистов балета.

² Под термином «Петербургская балетная школа» понимается центр подготовки танцовщиков в Санкт-Петербурге (Петербурге — Петрограде — Ленинграде), который осуществляет формирование специфического исполнительского стиля, эстетики в духе высоких академических традиций.

Становление Школы в Петербурге знаменательно тем, что целая плеяда приглашенных европейских педагогов и балетмейстеров (Ф. Хильфердинг, Г. Анджиолини, Дж. Канциани, Ш. Дидло, М. Петипа, Э. Чекетти, Х. Йогансон) явилась основополагающим фактором для развития искусства балета в России. Следуя реформаторским идеям Ж. Ж. Новерра, эти хореографы совершенствовали технику исполнения русских танцовщиков. Важным фактором для развития профессиональных способностей и интеллекта служила близость общения и взаимопроникновение всех четырех направлений искусства. В один вечер ученик мог быть задействован в драматическом спектакле, играть в оркестре и танцевать в балете. Отделившись от драмы, учащиеся хореографического отделения лишились возможности участвовать в драматических спектаклях, но еще долгое время количество часов, отведенных на развитие актерских способностей, оставалось внушительным.

Учебным планом Ленинградского государственного хореографического техникума 1928 года [14], предусматривалось три часа в неделю «Пантомимы», два часа «Эксцентрики и гротеска» на первом курсе. На втором курсе — три часа «Пантомимы», четыре часа «Эксцентрики и гротеска», шесть часов «Экспериментальной работы по танцу и хореографической пантомиме». Сегодня обучающиеся два часа в неделю осваивают актерское мастерство. При этом танец изменился, хореография стала сложнее, пластическое выражение стало иным. Сравнение трудоемкости в часах, выделяемых на дисциплину «Актерское мастерство» почти столетие тому назад и нынче, дает ответ на вопрос: «Отчего так редко мы видим выразительный танец у современных артистов?».

В учебной программе Ленинградского государственного хореографического техникума (1936) основная задача курса «Пантомима» обозначена так: «...научить работе над образом в сценических движениях (танце)» [15]. В то время педагоги ориентировались на хореографию, которая соответствовала театральному репертуару.

В современных реалиях очевиден конфликт интересов, поскольку балетное образование не в полной мере отвечает запросам современного развития хореографии. Наблюдаемое рассогласование балетной школы и театра стало явственно заметным в 1990-е годы, когда на российской сцене были осуществлены постановки бессюжетных балетов Дж. Баланчина, Х. ван Манена, У. Форсайта. Усложнение хореографической композиции и лексики классического танца этих постановок не повлекло за собой никаких изменений в методике и содержании образования.

В этой связи будут востребованы не только модернизированная программа по актерскому мастерству, но и уроки освоения современных техник танца, импровизации, грамотное обновление методики классического экзерсиса. Возможно, дело даже не в объеме часов, а в стилистическом содержании пре-

подаваемого материала. К сожалению, порой на уроках классического танца наблюдается обеднение танцевальной лексики. В погоне за бесчисленными методическими правилами некоторые преподаватели пришли к простейшим облегченным комбинациям, к формальному исполнению технических задач. Танцевальности сегодня, в лучшем случае, добиваются с помощью рук, головы, положения *epaulement*. За редким исключением обращаются к наследию великих педагогов 1970–90-х годов — С. И. Пушкину, И. И. Плехту, П. А. Пестову, чьи уроки отличались разнообразием комбинаций, сложной координацией, музыкальностью. Речь идет об опасной тенденции, которая пока не угрожает уровню классической подготовки, но может получить широкое распространение.

В Академии танца Бориса Эйфмана, открытой в 2013 году, внедрена инновационная программа обучения современному танцу и пластической выразительности. При этом «Основы классического танца» преподаются по программе, разработанной Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой. Следует отметить, что все российские школы имеют единообразную программу в этом направлении. Наблюдая за студентами старших классов на уроках актерского мастерства, импровизирующими на заданную тему в классическом и современном стиле, автор неоднократно убеждался в том, что арсенал используемых движений, хореографических связок в классике гораздо беднее, чем в технике современного танца. Естественно, исполняя задание-этюд, обучающиеся убедительнее выглядят в современном танце. Предложенные принципы варьирования лексики на уроках классического танца не позволяют свободно и разнообразно импровизировать.

Между тем в школах при Гранд Опера, Ковент Гарден, Американском театре балета добиваются высочайшей техники пируэтов, выразительности ног, остроты движения в часто меняющихся ритмах, кантиленного владения телом с большой концентрацией энергии. Может быть, настала пора восстановить практику приглашения иностранных педагогов, проведения семинаров по освоению новейших западных методик, тем более что в истории Академии такие обращения были; идеи Бурнонвиля, Чекетти, Йогансона включались в образовательную программу.

В XX веке произошли глобальные изменения в философском дискурсе танца, в мировой культуре вообще и в хореографическом искусстве в частности. Исследователь данной проблемы Н. В. Курюмова пишет: «Современный танец, возникнув на рубеже XIX–XX в., становится способом невербального, пластического “осмысления” происходящего в культуре “поворота” к телу и к телесному, тактильному восприятию мира. Сам же этот поворот становится следствием парадигмального сдвига от европейской культуры Нового времени — к культуре современной, модернистской; от классического типа рациональности — к не-

классическому. В искусстве танца этот сдвиг выразился в переходе от сложных хореографических форм классического балета, которые являются пластическим воплощением классического дуализма тела и души, тела и духа, к специфическим структурам современного танца, исследующим телесность современного человека; от тела, понимаемого функционально, в качестве инструмента создания идеального художественного образа, — к телу как субстанции, как самодостаточному источнику значений и смыслов» [16, с. 14]. В понятии тела акцентируется устойчивость, предназначенные пространственные границы, в то время как понятие телесности фиксирует выход тела за его зримые и осязаемые, определяемые в пространстве контуры. «Телесность динамична, процессуальна; тело статично» [16, с. 14]. В этом контексте в образовании артиста балета особое внимание следует обращать на развитие диапазона пластической культуры движения, включающей в себя великое множество нюансов исполнения. Для этого необходимо предложить ученику инструменты для развития своих возможностей, индивидуальных особенностей, научиться свободному самовыражению в танце путем импровизации. Не менее важно опираться на междисциплинарный подход при рассмотрении актуальных явлений современности и их применении на практике. Если в начале своего появления современный танец возник как противопоставление танцу классическому, то сегодня происходит совмещение разных направлений. Некогда казавшееся невозможным слияние воздушной, устремленной ввысь, «затянутой в жесткий корсет апломба» классики и заземленного, зачастую не имеющего опоры, перетекающего, как ртуть, из одного движения в другое, современного танца, на сегодняшний день являет убедительный продукт хореографического искусства.

Изучая многообразие хореографической лексики классического и современного танца, лучшие образцы отечественного и зарубежного наследия, учащиеся смогут в будущем на высоком уровне исполнять различный репертуар. Мировая хореография последних десятилетий имеет общие постмодернистские принципы, которые нужно учитывать и на основе которых развиваются индивидуальные хореографические методы. Давая возможность обучающимся расширить мировоззрение, мы уберегаем их от превращения танца в однообразную механическую работу.

Таким образом, уроки актерского мастерства, импровизации, современного танца создают платформу для раскрытия индивидуальных способностей, чуткого понимания задач исполняемого произведения, осознанного владения телом. Потенциал творческих способностей человека велик. От того, как будет построено образование в профессиональной школе, во многом зависит вектор развития российского балета. Безусловно, необходимо отобрать лучшие современные хореографические образцы и, опираясь на отечественные достижения в классическом танце, двигаться вперед своим путем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ирхен И. И. Балетный сегмент в структуре культурной среды российских регионов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (46). С. 12–19.
2. Галичанин А. Е. Классический танец в современной России: парадигмы развития // Балет. 2020. № 2. С. 44–45.
3. Ваганова А. Я. Основы классического танца. 5-е изд. Л.: Искусство, 1980. 197 с.
4. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Урал, 2004. 392 с.
5. Ваганова А. Я. Статьи, воспоминания, материалы. Л., М.: Искусство, 1958. 343 с.
6. Ирхен И. И., Ли Ж. Хореографические заимствования как форма распространения русской балетной традиции в Китае // Художественное образование и наука. 2020. № 1. С. 95–102. DOI: 10.34684/hon.202001012.
7. Примерная программа. Теория и практика актёрского мастерства в балетном театре / М. Н. Алфимова. СПб., Тамбов: ФГОУ ВПО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», 2006. 16 с.
8. Волконский С. М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту). СПб.: Аполлон, 1913. 222 с.
9. Шторк К. Система Далькроза / Пер. с нем. Р. Варшавской и Н. Левинской, под ред. и с предисл. П. П. Гайдебурова. Л.; М.: Петроград, 1924. 134 с.
10. Laban R. The mastery of movement. London: Macdonald & Evans, 1963. 186 p.
11. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. 3-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 520 с.
12. Максимов В. И. Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма // Современный хореографический дискурс: монография / ред.-сост. Ю. О. Новик, науч. ред. С. В. Лаврова. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 130–140.
13. Фомкин А. В. Балетное образование: традиции, история, практика: монография. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2013. 643 с.
14. Учебный план и программы вступительных испытаний / И. И. Соллертинский. Л.: ЛГХТ, 1928. 16 с.
15. Учебные программы. Программа по пантомиме / Л. С. Леонтьев, Е. Э. Бибер. Л.: ЛГХТ, 1936. 81 с.
16. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века. Смена моделей телесности: учеб. пособие. СПб.: Планета музыки, 2021. 208 с.

REFERENCES

1. Irkhen I. I. Baletny`j segment v strukture kul`turnoj sredy` rossijskikh regionov // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. # 5 (46). S. 12–19.

2. Galichanin A. E. Klassicheskij tanecz v sovremennoj Rossii: paradigmy` razvitiya // Balet. 2020. # 2. S. 44–45.
3. Vaganova A. Ya. Osnovy` klassicheskogo tancza. 5-e izd. L.: Iskusstvo, 1980. 197 s.
4. Suricz E. Ya. Balet i tanecz v Amerike: Oчерki istorii. Ekaterinburg: Ural, 2004. 392 s.
5. Vaganova A. Ya. Stat`i, vospominaniya, materialy`. L., M.: Iskusstvo, 1958. 343 s.
6. Irkhen I. I., Li Zh. Khoreograficheskie zaimstvovaniya kak forma rasprostraneniya russkoj baletnoj tradicii v Kitae // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2020. # 1. S. 95–102. DOI: 10.34684/hon.202001012.
7. Primernaya programma. Teoriya i praktika aktyorskogo masterstva v baletnom teatre / M. N. Alfimova. SPb., Tambov: FGOU VPO «Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj», 2006. 16 s.
8. Volkonskij S. M. Vy`razitel`ny`j chelovek. Sczenicheskoe vospitanie zhesta (Po Del`sartu). SPb.: Apollon, 1913. 222 s.
9. Shtork K. Sistema Dal`kroza / Per. s nem. R. Varshavskoj i N. Levinskoj, pod red. i s predisl. P. P. Gajdeburova. L.; M.: Petrograd, 1924. 134 s.
10. Laban R. The mastery of movement. London: Macdonald & Evans, 1963. 186 p.
11. Nikitin V. Yu. Masterstvo khoreografa v sovremennom tancze. 3-e izd. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2017. 520 s.
12. Maksimov V. I. Khoreografiya i sczenicheskoe dvizhenie v teatre e`kspressionizma // Sovremenny`j khoreograficheskij diskurs: monografiya / red.-sost. Yu. O. Novik, nauch. red. S. V. Lavrova. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. S. 130–140.
13. Fomkin A. V. Baletnoe obrazovanie: tradicii, istoriya, praktika: monografiya. SPb: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2013. 643 s.
14. Uchebny`j plan i programmy` vstupil`ny`kh ispy`tanij / I. I. Sollertinskij. L.: LGKhT, 1928. 16 s.
15. Uchebny`e programmy`. Programma po pantomime / L. S. Leont`ev, E. E`. Biber. L.: LGKhT, 1936. 81 s.
16. Kuryumova N. V. Sovremenny`j tanecz v kul`ture XX veka. Smena modelej telesnosti: ucheb. posobie. SPb.: Planeta muzy`ki, 2021. 208 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кузьмина Е. А. — преподаватель актерского мастерства, аспирант, заслуженная артистка России; lenakuzmina@bk.ru
ORCID 0000-0001-8791-155X.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kuz'mina E. A. — Acting coach, Postgraduate student, Honored Artist of Russia;
lenakuzmina@bk.ru
ORCID 0000-0001-8791-155X.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.072

ДЖ. СТЕЛЛА — РОДОНАЧАЛЬНИК АМЕРИКАНСКОЙ УРБАНИСТИЧЕСКОЙ И ИНДУСТРИАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

*Авдеев В. А.*¹

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

В статье рассматривается связь между двумя крупнейшими национальными модернистскими художественными течениями первой половины XX века: итальянским футуризмом и американским прецизионизмом на примере сходства идей и художественных средств выражения образов техногенного окружающего мира: автомобилей, механизмов, заводов, или, иначе говоря, образа Машины. Образ этот захватил в то время по всему миру воображение деятелей искусств — от поэтов до художников, но наиболее яркие художественные проявления этого воодушевления оставили живописцы Италии и США.

Ключевые слова: футуризм, прецизионизм, машинное искусство, индустриальная живопись, урбанистическая живопись.

J. STELLA — THE FOUNDER OF AMERICAN URBAN AND INDUSTRIAL PAINTING

*Avdeyev V. A.*¹

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

This article proposes to consider the connection between the two largest national modernist artistic movements of the first half of the twentieth century: Italian futurism and American precisionism, using the example of the similarity of ideas and artistic means of expressing images of the technogenic surrounding world: cars, mechanisms, factories, or, in other words, the image of the Machine. This image captured at that time the imagination of artists — from poets to artists — all over the world, but the brightest artistic manifestations of this

enthusiasm were left by the painters of Italy and the USA.

Keywords: futurism, precisionism, machine art, industrial painting, urban painting.

Увлечение темой техники в живописи, связанное непосредственно с образами скорости и энергии, захватившими воображение свидетелей машинного переворота рубежа XIX–XX веков, начинается вместе с появлением на художественной сцене итальянского футуризма. Но футуризм, несмотря на бунтарский дух и эпатаж, наследовал технические наработки предшественников — импрессионизма и особенно дивизионизма. Могли ли эти приемы, использованные художниками XIX века (пусть и значительно преобразованные и развитые У. Бочонни и его соратниками), призванные отобразить реальность предмета расщеплением, дисперсией цвета и формы, выразить сущность машины, этого стального капотированного порождения индустриальной цивилизации, воплощающего мощь и скорость?

Машина — произведение не столько фантазии и воображения, сколько технического расчета и прикладной чертежной графики. В истории создания машин долгое время отсутствовало представление об эстетизме технических форм. Машинам придавался облик архитектурных сооружений, или же внешняя «неказистость» их прикладного предназначения скрывалась элементами декора и другими аналогичными способами. Переломным моментом в технике и одновременно точкой рождения технического дизайна как нового художественного направления стали работы выдающихся инженеров эпохи Промышленной революции, таких как Г. Модсли. Детали его станков «изготавливались серийно и поэтому имели геометризованный рисунок», а сама «тектоника станка такова, что в целом он воспринимается точно уравновешенным» [1].

Геометризованный рисунок, точность, четкость, уравновешенность — всё это признаки современного технического дизайна. Впервые эти элементы художественной передачи эмоционального содержания машинного сюжета были раскрыты в американском прецизионизме. Но истоки этого выдающегося художественного явления первой половины XX века лежали в идеях футуризма. Одним из основополагающих сюжетов американского прецизионизма становится визуализация четких геометрических форм, а главными героями являются индустриальные достижения цивилизации, такие как мосты, небоскребы, фабрики. Сама же механистическая эстетика прецизионизма обнаруживает множество общих черт с итальянским футуризмом. Цель данного исследования — проследить эту связь и преемственность.

Машинный пафос итальянского футуризма

Восхищение машиной в искусстве как явлением прочно увязывается с итальянским футуризмом — направлением, возникшим в начале 1910-х годов. Говоря о предпосылках и причинах, приведших к созданию художественного направления футуризма, авторитетная немецкая исследовательница К. Баумгарт акцентирует внимание на увлечении художниками темой будущего и научно-популярной фантастикой. Мечты о будущем будоражили художественное воображение второй половины XIX века. К. Баумгарт приводит в качестве доказательства «Современные песни» (1855) — сборник стихов французского журналиста М. Дюкана, в котором впервые были воспеты научные открытия [2, s. 124].

Появление автомобиля, первой настоящей машины, доступной не инженеру и строителю, а обывателю, еще больше изменило отношение к миру эстетики технических средств. Еще в 1907 году итальянский публицист и будущий основной автор издания «Автомобили и спорт» М. Морассо опубликовал произведение «Новое оружие: машина», а через два года — «Новый механический облик мира». В отличие от К. Маркса и Т. Карлейля, рассматривавших влияние машин на человеческий мир исключительно с экономической или социальной точки зрения, Морассо заявил о процессах эстетической и этической трансформации, которые несет появление новой техники. По мнению Марио Босинку, в его произведениях машина предстает в качестве главного героя мифа о скорости, где «современные герои», мчась на своих болидах, бросают вызов смерти и, таким образом, достигают эпической красоты и великодушия» [3]. Кроме того, считает К. Баумгарт, он впервые заговорил о необходимости ввести в художественную сферу образы из стремительно меняющегося техногенного мира [2, s. 126]. Но, будучи писателем и специалистом по техническому устройству автомобилей, Морассо ничего не говорит о необходимости использования специфических приемов изображения машин.

Было бы странным, если бы члены футуристического объединения, вооруженные художественными приемами дивизионизма и идейным наследием П. Сезанна, вдохновленные словами Ф. Т. Маринетти о красоте гоночной машины и прекрасном звуке рёва ее двигателя, также и строками, воспевавшими «пение и яркий пыл ночных арсеналов и верфей, пронизывающий свет электрических лун, электрические станции, жадно испускающие змей из дымоходов труб» [4], не попытались изобразить на своих картинах автомобиль и электрический свет — самые современные на тот момент изобретения, вошедшие в мир. Очевидно, именно такие сюжеты должны были бы появиться в первую очередь на картинах футуристов.

Тема автомобиля среди футуристов была полнее всего раскрыта Дж. Балла, самым опытным художником из миланского кружка, бывшего к тому же на-

ставником У. Боччони и Дж. Северини. Кисти Балла принадлежат несколько экспериментаторских работ на грани абстракции, в названии которых присутствует слово «автомобиль»: «Скорость оборота машины» (1910), «Мчащийся автомобиль» (1912) и «Скорость автомобиля» (1913). Но самым, пожалуй, известным футуристическим изображением такого рода является «Динамизм автомобиля» (1912) Л. Руссоло, изображающий заостренный силуэт, рассеченный плоскостями, — «прообраз машины-мечты из 1960-х годов» [5, с. 52]. Впрочем, в этой работе Руссоло, скорее композиционно и технически, скопировал свою более раннюю работу «Восстание» (1911), фактически заменив центральный социально-политический элемент бунта схематическим изображением чего-то технического и стремительного.

Самое известное произведение на тему электрического света — картина всё того же Дж. Балла «Уличный свет» (1909). На полотне высотой почти в человеческий рост, представляющем собой своего рода иллюстрацию к знаменитому манифесту Маринетти «Убьем лунный свет» (1909), Балла попытался передать силу и неистовость электрического света, на фоне которого блекнет мерцание луны. Вместе с другими работами итальянских футуристов эта картина Балла была представлена в каталоге к выставке в Париже в 1912 году. Здесь европейские поэты, писатели и живописцы, объединившиеся вокруг поэта Г. Аполлинера, вдохновленные кубизмом П. Пикассо и Ж. Брака, наконец, смогли познакомиться и с творчеством последователей Ф. Т. Маринетти и У. Боччони. Стиль картины «Уличный свет», созданной на начальном этапе футуристической живописи, продолжал дивизионистские поиски Дж. Балла, У. Боччони и Дж. Северини, технически не отличаясь от их более ранних работ, далеких от тем современности.

Одержимость образами того, что знаменовало новый техногенный мир, — автомобилями, электрическим светом, заводами, автострадами, равно как и вызванными ими эмоциональными переживаниями жизненной силы, энергии, скорости, — недолго увлекала первых футуристов. К. Баумгарт пишет, что, представляя жизнь как объект изображения, в первую очередь, как выражение идей скорости, динамики и *élan vital*, футуристы стремились создать «Стиль движения». Порыв, который У. Боччони после первого посещения скандального выступления Ф. Т. Маринетти выразил словами «...и в живописи нужно придумать что-то похожее» (цит. по: [6, с. 15]), футуристы пытались выразить через геометризм форм. Но попытки изображения скорости, энергии, ритма и взаимодействия предметов вскоре сменились просто современными сюжетами, а место техники на картинах заняли «состояния души» [2, с. 142].

Итальянские футуристы были скорее адептами «модернолатрии» (т. е. в принципе всего нового), чем истинными поклонниками машин. Для иде-

олога художников-футуристов У. Боччони все проявления современности, без различия на техногенные и социальные явления («клоуны, акробаты, цирки, огромные яркие рекламы, игры, ритмы варьете, жесткие ритмы фабрик, шум, свистки поездов, неразбериха вокзалов, страх, скорость, точность, вой сирен, рычание моторов») [2, с. 126], были равнозначны. Неудача первых футуристов в создании живописи машин можно объяснить не только запутанностью понимания проявлений современности и сменой фокуса интереса в направлении психологизма.

*Интерпретация идеологии итальянского футуризма
в произведениях Дж. Стелла*

Живопись, так же, как и изобразительное искусство в целом, возникла и существует, чтобы отражать увиденную реальность. Когда какое-либо явление реальности усложняется, разрастается, вторгается в жизнь, меняя прежний уклад вещей, осмысление происходящего, преодоление возникающих противоречий, получение объяснений требует поиска новой формы художественного выражения. Иными словами, сильные эмоции, вызванные вторжением нового, поражающего, вдохновляющего, неизбежно вызывают метафорическое переосмысление, выражающееся в создании нового искусства. Это не удалось Боччони и его товарищам, имевшим в багаже приемы уходящего XIX века. Самым значительным достижением футуристов стало использование «силовых линий», подробно описанных Боччони в сопроводительном тексте к каталогу парижской выставки, а также применение эффекта взаимопроникновения планов, призванное передать одновременность разных пространственных и временных положений объекта.

Новый взгляд на способ изображения картины техногенного мира продемонстрировал Дж. Стелла, американец итальянского происхождения, познакомившийся с работами футуристов на всё той же выставке в 1912 году в Париже. Эта судьбоносная встреча перевернула художественный мир Стелла, и, вернувшись в Америку, он «был в восторге от того, что Америка так богата новыми мотивами, которые должны быть переведены в новое искусство» [7]. Американская исследовательница Р. Майз, изучая историю появления удивительных картин Дж. Стелла, изображающих ночной город, освещенный электрическим светом, рассуждала о роли искусственного освещения в перемене картины мира рубежа XIX–XX веков и в изменениях, произошедших в умах людей, в том числе художников-модернистов, приводя слова Маринетти, сравнивавшего прошлое с «эпохой масляной лампы» [7].

На первой американской выставке модернистского искусства Армори шоу (Armory Show), состоявшейся через год после парижского выступления футуристов, Стелла выставил несколько картин, изображающих, в том числе, ноч-

ной город. Одна из них, «Луна-парк», явилась этюдом к грандиозной работе «Битва огней, Кони-Айленд, Марди-Гра», законченному осенью 1913 года и представлявшему собой огромное мозаичное полотно, наполненное буйством игры огней и светотени [8]. Футуристическое влияние в «Битве огней» несомненно: Стелла так комбинирует изображение лучей света, теней, прямых и кривых линий, освещенных элементов конструкций парка развлечений, что, кажется, применяет на практике теоретические выкладки Боччони о «линиях силы». С другой стороны, на этом полотне американского итальянца впервые в практике художников модернистов появляются технические архитектурные объекты, изображенные в футуристической манере.

Как пишет в своей работе Р. Майз, «Стелла принял машинный век и специальные эффекты светотехники, не только сделав электрические технологии центральной темой... но и перенимая ее цвета и линии как часть своего визуального словаря» [7]. Таким образом, «полихроматические световые лучи Стеллы», по мнению исследовательницы, являются «направленными «футуристическими силовыми линиями» [7]. Кроме того, она признает, что именно восхищение Машиной как архетипом нового индустриального мира двигало вдохновение художника при создании этой удивительной работы. По сравнению с картиной Дж. Балла «Уличный свет», «Битва огней, Кони-Айленд, Марди-Гра» Стелла действительно кажется явлением, отражающим гораздо более неистовый и индустриализованный мир. Но футуристическое наследие несет здесь и ретроградный оттенок: технически работа Стелла еще во многом наследует приемы, примененные Дж. Северини (с которым он больше всего сблизился в Париже) в его картине «Танец пан-пан в Монико» (1912). Обе работы отличаются мозаичностью, коллажностью цветных фрагментов, которые вместе призваны передать картину пестроты и движения, подобно декоративному ковру или своеобразному витражу. Но картина Стелла изображает не столько освещенное пространство, сколько конфликт тьмы и электрического света, отчего «Битва огней» производит драматического впечатление, будучи заряжена каким-то магическим магнетизмом. Кроме того, героями картины Стелла становятся не люди и не социальные или политические события, а технические устройства и приспособления, хотя это всего лишь аттракционы, карусели и опорные конструкции, подсвеченные разноцветными огнями. Изображая их, Стелла вынужден был использовать прямые линии и геометрические фигуры. Несмотря на впечатление хаотической игры ярких бликов и светотени, машины развлечений уже выстраиваются в подобие боччониевских «линий силы». Интересно, что практически в то же самое время, когда Дж. Стелла создавал свои первые картины, посвященные буйству ночных огней американских городов, Дж. Балла начинал работу над абстрактными полотнами, в которых дивизионистская техника уступила место стре-

мительным линиям и плоскостям, искривленным завиткам и контрастными цветовым решениям. Первая попытка Стелла изобразить ночной мир развлечений в картине «Луна-парк» имеет гораздо больше сходства с рассмотренной ранней футуристической работой Балла «Уличный свет».

В написанной в то же самое время картине «Радиальная радужная интерпретация» («Призматическая вибрация») (1913–1914) Дж. Балла окончательно отходит от наследия постимпрессионизма Ж. Сера и П. Синьяка. Изображая абстрактную архитектурно-световую композицию, явно отсылающую к впечатлениям городского электрического ночного освещения, Балла использует плоскостную технику с характерным градиентом, что роднит эту работу с поздними произведениями технического дизайна [9, р. 28]. Несомненно, огромный опыт Дж. Балла не только в изобразительном искусстве, но и в фотографии, привел к тому, что его «живопись всегда отличалась научным объективизмом, и его прежде всего интересовали физика движения и аналитические формулы движения» [10, с. 17]. По мнению авторитетнейшего отечественного исследователя футуризма Е. Бобринской, в этих работах «линия становится основным композиционным и выразительным средством, с помощью которого Балла строит синтетические структуры, передающие ощущения динамизма» [10, с. 25].

Необходимо сказать, что Балла изначально имел свое собственное видение развития футуризма, отличное от видения Боччони. Так, например, в 1912 году Дж. Балла разрабатывает «чисто геометрическую систему цвета в серии «Толкование радужных переливов» [5, с. 62], придя в итоге к «одной из ранних версий абстрактной живописи» [5, с. 25]. Такие его работы, как «Да здравствует Италия» (1915) и «Флаги на алтаре отечества» (1915), обладают наиболее яркой линейной динамикой, можно сказать, своеобразной машинной эстетикой скорости и объема. В послевоенных картинах Балла мы видим использование «линий силы», придающих «импульсы движениям, которые переплетаются, никак не конфликтуя между собой», из-за чего даже работы, где «особенно заметен формальный поиск, оставляют впечатление реальности» [6, с. 38]. Кроме того, работы Балла к концу первого этапа футуризма стали нести черты чертежа и технического рисунка (в частности, он вводит градиент), хотя и приближаются всё больше к абстракционизму и декоративности.

Насколько на урбанистические картины Дж. Стелла оказали влияние художественные поиски Дж. Балла, сложно сказать. Начиная с «Битвы огней», сюжет линий, освещенных контуров ночного города, прорезающих тьму, становится центральным в творчестве «первого американского футуриста». Таким образом, Стелла вводит линейность и стремительность в арсенал художественных приемов американской модернистской живописи. Несомненно, что для Стелла яркие линии, составлявшие геометрический рисунок его

урбанистических картин, были выражением «силовых линий» футуризма, стиля, изменившего его отношение к живописи. У. Боччони после размышления над художественным выражением футуристических идей определил роль света в футуристической эстетике в своей книге «Футуристическая живопись и скульптура» (1913): «...часто свет, будь то луч солнца или электрическая лампа, пересекает окружающую среду с преобладающей пластической направленной силой. В футуристической живописи этот поток света рассматривается как направление формы, которое можно нарисовать, существует как форма и имеет осязаемую ценность любого другого объекта» [7].

Очевидно, что изображение лучей света во тьме было сюжетом как нельзя более подходящим для реализации представлений о «линиях силы» — прямых линиях, расходящихся от зрительного центра картины, изображающих потоки энергии и втягивающих внимание зрителя в суть разворачивающейся на полотне драмы. В то же время пример дивизионистских работ раннего футуристического периода Балла и Северини, приводимый Р. Майз как образец применения «линий силы», трудно принять. Прямые расходящиеся линии там отсутствуют, весь сюжет передается дивизионистскими штрихами («Уличный свет») или мозаичными фрагментами («Пан-пан в Монико»). На картине же Боччони «Смех» (1911), где, как пишет Майз, «светящиеся лучи играют центральную композиционную роль» [7], мы действительно видим подобие лучей то ли Солнца, то ли электрического света. Но направлены они не от центра картины, соответственно, никак не участвуя в усилении эмоционального воздействия.

Несомненно, «линии силы» — это не просто лучи света, присутствующие на картине. Но в то же время это прием, позволяющий выстроить структуру изображения подобно техническому рисунку или чертежу. Графическая четкость, стремительность и линейность — черты футуристической живописи, впервые примененные в работах Дж. Балла и Дж. Стелла, отличавшие их картины от модернистских творений современников. Но чтобы появилась «машинная живопись», сюжетом картины должна была стать Машина. При этом импрессионистские или постимпрессионистские (дивизионистские) приемы (подобные тем, что применяли Боччони, Северини и др.) не подходили для выражения строгости и четкости машинных форм. Впервые изобразить машины языком машинных форм попытались те, кто позже станут основателями движения Дада — М. Дюшан и Ф. Пикабия, принесшие в Америку вместе со своими картинами и новые положения европейского модернизма, не увиденные Дж. Стелла в творчестве итальянских футуристов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кочегаров Б. Е. Промышленный дизайн [Электронный ресурс]. URL: <http://window.edu.ru/resource/634/36634/files/dvgtu01.pdf>. (дата обращения: 12.11.2020).
2. Baumgarth Chr. Geschichte des Futurismus. GmbH: Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Yamburg, 1966. 366 s.
3. Bosincu M. Rivoluzione industriale, nazionalista ed antropologica nella scrittura mitopoietica nietzschiana di Mario Morasso [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/30961388/_Rivoluzione_industriale_nazionalista_ed_antropologica_nella_scrittura_mitopoietica_nietzschiana_di_Mario_Morasso_in_Sémata_Ciencias_Sociais_e_Humanidades_vol_28_2016_pp_149_166 (дата обращения: 12.11.2020).
4. Marinetti F. T. Fondazione e manifesto del futurismo. Manifesti futuristi [Электронный ресурс]. URL: <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/txt/1.txt> (дата обращения: 12.11.2020).
5. Мартин С. Футуризм. М.: TASHEN, 2010. 96 с.
6. Футуризм – радикальная революция Италия – Россия. М.: Игра слов, 2008. 304 с.
7. Mize R. Violent Blaze [Электронный ресурс]. URL: <https://wp.nyu.edu/lapis/ramey-mize-violent-blaze-joseph-stella/> (дата обращения: 12.11.2020).
8. Hoakley. February 1, 2019. The Eclectic Light Company blog. A Weekend with Joseph Stella 1, to 1918 [Электронный ресурс]. URL: <https://eclecticlight.co/2019/02/01/a-weekend-with-joseph-stella-1-to-1918/> (дата обращения: 12.11.2020).
9. Solomon R. Italian futurism, 1909-1944: Reconstruction the Universe. New York: Guggenheim Museum, 2014. 352 p.
10. Бобринская Е. А. Футуризм. М.: Галарт, 2000. 192 с.

REFERENCES

1. Kochegarov B. E. Promy`shlenny`j dizajn [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://window.edu.ru/resource/634/36634/files/dvgtu01.pdf>. (data obrashheniya: 12.11.2020).
2. Baumgarth Chr. Geschichte des Futurismus. GmbH: Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Yamburg, 1966. 366 s.
3. Bosincu M. Rivoluzione industriale, nazionalista ed antropologica nella scrittura mitopoietica nietzschiana di Mario Morasso [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.academia.edu/30961388/_Rivoluzione_industriale_nazionalista_ed_antropologica_nella_scrittura_mitopoietica_nietzschiana_di_Mario_Morasso_in_Sémata_Ciencias_Sociais_e_Humanidades_vol_28_2016_pp_149_166 (data obrashheniya: 12.11.2020).
4. Marinetti F. T. Fondazione e manifesto del futurismo. Manifesti futuristi [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://futurismo.accademiadellacrusca.org/txt/1.txt> (data obrashheniya: 12.11.2020).
5. Martin S. Futurizm. M.: TASHEN, 2010. 96 s.

6. Futurizm – radikal`naya revolyuciya Italiya – Rossiya. M.: Igra slov, 2008. 304 s.
7. Mize R. Violent Blaze [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://wp.nyu.edu/lapis/ramey-mize-violent-blaze-joseph-stella/> (data obrashheniya: 12.11.2020).
8. Hoakley. February 1, 2019. The Eclectic Light Company blog. A Weekend with Joseph Stella 1, to 1918 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://eclecticlight.co/2019/02/01/a-weekend-with-joseph-stella-1-to-1918/> (data obrashheniya: 12.11.2020).
9. Solomon R. Italian futurism, 1909-1944: Reconstruction the Universe. New York: Guggenheim Museum, 2014. 352 p.
10. Bobrinskaya E. A. Futurizm. M.: Galart, 2000. 192 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Авдеев В. А. — аспирант; 2theweapon@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Avdeyev V. A. — Postgraduate Student; 2theweapon@mail.ru

УДК 78.01

КОНЦЕПЦИЯ «ГЛОБАЛЬНОЙ ДЕРЕВНИ»
И ВНЕШНЕГО РАСШИРЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА М. МАКЛЮЭНА
В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ «МИРОВОЙ МУЗЫКИ» К. ШТОКХАУЗЕНА

*Безменов В. С.*¹

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

Статья посвящена сравнительному анализу концепции глобальной деревни Маршала Маклюэна с ее отражением в музыкально-теоретических идеях Штокхаузена, артикулированных им в текстах о мировой музыке. «Мировая музыка» (Weltmusik) стала одной из самых влиятельных музыкальных концепций европейского авангарда с конца 1960-х до начала 1980-х годов. Эти идеи, творчески представленные в композициях «Телемузыка», «Гимны», получили свой музыкальный ракурс. Проблема «мировой музыки» представляется актуальной, так как такие композиторы, как Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Луиджи Ноно, Анри Пуссер, Маурисио Кагель и Дитер Шнебель, часто говорили о том, что именно они составляют гегемонию новой мировой музыки. Автор делает вывод что многие положения концепции Маклюэна, равно как и идеи Штокхаузена, имевшие не только творческий ракурс развития, но и теоретический, отнюдь не бесспорны; нередко подобные модели представляют картину взаимодействия коммуникационных технологий и социальных структур, и происходит это чрезмерно упрощенно и односторонне.

Ключевые слова: «глобальная деревня», «мировая музыка», Штокхаузен, Маклюэн, «Телемузыка».

THE CONCEPT OF THE “GLOBAL VILLAGE”
BY MARSHAL MCLUHAN IN THE CONTEXT OF THE IDEAS
OF THE “WORLD MUSIC” OF STOCKHAUSEN

*Bezmenov V. S.*¹

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

The article is devoted to a comparative analysis of Marshal McLuhan’s concept of a global village with its reflection in the musical-theoretical ideas of Stockhausen, articulated by him in texts about world music. “Weltmusik” became one of the most influential musical concepts of the European avant-garde from the late 1960s to the early 1980s. These ideas, creatively presented in compositions like “Telemusik”,

“Hymnen” got their own musical perspective. The problem of world music seems to be relevant, as such composers as Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Henri Pousseur, Mauricio Kagel and Dieter Schnebel — often said that they are the ones who constitute the hegemony of new world music. The author concludes that many provisions of McLuhan’s concept, as well as Stockhausen’s ideas, which had not only a creative perspective of development, but also a theoretical one, are by no means indisputable, and often such models represent a picture of the interaction of communication technologies and social structures, and this happens in an overly simplified way and unilaterally.

Keywords: global village, world music, Stockhausen, McLuhan, “Telemusik”.

В протекающих в современном мире процессах, связанных с глобализацией и тотальной информатизацией развития глобальных телекоммуникационных и информационных систем, их бурное развитие привело к трансформации территориальной и социальной структуры общества. О подобной системе трансформации общества заявил Маршалл Маклюэн в своей книге «Понимание медиа: внешние расширения человека», опубликованной в 1964 году [1]. В ней теоретик демонстрирует системные связи между различными областями деятельности человека. По словам Маклюэна, появление нового средства доставки информации меняет людей больше, чем контент этого средства [1].

В рамках постиндустриального общества Маклюэн (1911–1980) — канадский философ, филолог, социолог и теоретик воздействия артефактов как средств коммуникации. Широкую известность он получил в качестве исследователя воздействий электрических и электронных средств коммуникации на человека и общество. Для описания новой коммуникационной и культурной ситуации он ввел понятие «глобальная деревня». В рамках этого понятия, наиболее значимого для темы данной работы, он, имея в виду все современное общество, пытался прояснить, как воспроизводятся новые социальные и культурные связи с помощью электронных средств общения (телевидения, радио, кино, телекоммуникаций). Он рассматривал социально-исторический процесс с позиции развития средств массовой коммуникации. По его мнению, периодизацию общественного развития можно рассматривать не только с точки зрения трансформации производственных отношений в материальном производстве, но и в фокусе возникающих отношений, связей в духовном производстве (т. е. коммуникации). Таким образом, тип общества в значительной мере определяется господствующим в нем типом коммуникации, а человеческое восприятие — скоростью передачи этой информации.

Маклюэн выделяет три основных этапа, характеризующие развитие цивилизации, где первый этап разворачивается в эпоху первобытной допись-

менной культуры. Согласно Маклюэну, эта культура основывается на принципах коллективного образа жизни, который является основополагающим, и это становится ключевым моментом для восприятия и понимания окружающего мира. На этом первом этапе общественная жизнь определяется устными средствами коммуникации. Далее первобытную культуру сменяет письменно-печатная. Всё меняется с появлением печатного станка. Новая эпоха становится эпохой дидактики с ярким проявлением черт индивидуализма и национальной идентичности. Она в свою очередь порождает новый тип человека — «типографского и индустриального». Эта письменно-печатная культура, в понимании Маклюэна, несет в себе черты элитарности, делая книги как средства коммуникации и получения информации доступными лишь образованным людям.

Третий современный этап развития цивилизации, как считает Маклюэн, принадлежит электричеству. Это именно то, что способно мгновенно связать людей во всем мире, и то, что устраняет ограниченность человеческой деятельности через разделение дня и ночи и в итоге превращает мир в единую «глобальную деревню». И, тем не менее, несмотря на все эти блага цивилизации, Маклюэн считает, что с именно помощью электронных СМИ общество возвращается в первобытное состояние, в котором возрождается естественное человеческое аудиовизуальное многомерное восприятие мира и понимание коллективной значимости. Он говорит о том, что электронные средства коммуникации, такие как телеграф, телефон, телевидение и компьютер, являются непосредственным продолжением нервной системы человека, его внешними расширениями. Эти расширители человеческих возможностей преобразуют все стороны психической и общественной жизни. В этой наступившей эпохе «нового племенного человека» всецело царствует миф, а с помощью средств массовой информации, согласно провидению Маклюэна, вскоре «можно будет держать под контролем эмоциональный климат целых культур» [1, с. 237].

Маклюэн, обращаясь к телевидению, определил, что это, казалось бы, мозаичное и дискретное по своей сути средство общения, которое образуется из множества точек и пятен, способно столкнуть на своих экранах «все времена и пространства одновременно» [1, с. 228]. Таким образом, любое мало-значимое событие телевидение способно представить как гигантский информационный повод и сообщение всемирного значения. Зритель, как полагает Маклюэн, также проявляет свое активное участие в этом процессе освоения «телевизионной мозаики». В итоге из увиденного, фрагментарно представленного на экране, каждый из зрителей складывает собственную картинку. Это происходит в зависимости от индивидуального жизненного опыта, от уровня образования людей, их самочувствия и настроения, и даже от степени вни-

мания в каждый конкретный момент. Общеизвестный факт, что в своей работе Маклюэн разделил все средства коммуникации на прохладные («cool») и горячие («hot»). К первым автор относил телевидение и радио, поскольку эти СМИ представляли анонимные корпорации без четко выраженной точки зрения. К «горячим» относятся печатные СМИ [1, с. 226].

В 1960-х годах, когда возникла концепция «глобальной деревни» Маршала Маклюэна, также заявила о себе аналогичная идея, возникшая, однако, в музыкальном ракурсе, — концепция «мировой музыки» К. Штокхаузена.

Кембриджская история музыки XX века определяет трансформацию, которой оказалась подвержена европейская культура, начиная со второй половины XX века, как результат влияния двух совершенно различных музыкальных концепций европейской музыки: с одной стороны, — западной художественной традиции, внутренний статус которой представлял нечто подобное имперской культуре, сосредоточенной на европейских музыкальных ценностях рубежа XX века, и, с другой стороны, — глобальной постколониальной культуры, проявившей себя на пороге XXI века, в которой «мир» африканской, азиатской музыки оказывается равнозначным европейскому культурному наследию, такому как, например, музыка Бетховена [2, р. 9]. Очевидно, что последствия глобализации для новой музыки еще не до конца концептуализированы.

Термин «Weltmusik» переводится на русский язык как «музыка мира»¹. Это выглядит очевидным, так как термин «Weltmusik» почти полностью игнорировался в литературе, посвященной процессу слияния традиций западной и восточной музыки, несмотря на то, что композиторы, связанные с ней так или иначе, — Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Булез, Луиджи Нono, Анри Пуссер, Маурисио Кагель и Дитер Шнебель — часто говорят о том, что именно они составляют гегемонию «Weltmusik», то есть новой мировой музыки.

Происхождение «Weltmusik», в том смысле, в котором в данном случае используется этот термин, можно найти в электронной композиции Штокхаузена «Телемузыка» («Telemusik», 1966). В этой композиции автор стремился к воплощению мультикультурных традиций, отталкиваясь от разнонаправленного музыкального мышления, охватывающего как западные (рациональные), так и присущие восточным культурам (иррациональные) принципы.

Произведение было создано в электронной студии NHK в Токио, и на него оказали глубокое влияние те впечатления, которые произвела на композито-

¹ Перевод отличается от общего использования термина в формах популярной музыки с неевропейскими составляющими (хотя, как ни странно, слово «Weltmusik» сейчас в основном используется как немецкий перевод английского словосочетания «world music» в последнем определении).

ра встреча с японской культурой [3, р. 76]. Об этом опыте Штокхаузен пишет следующее: «В начале этого года японское радио Nippon Hoso Kyokai пригласило меня приехать в Токио, где я намеревался реализовать новую пьесу в Студии электронной музыки совместно с четырьмя японскими техниками. В конце января я перелетел Северный полюс в Токио, и, конечно, уже во время своего полета я думал о том, на что будет похожа эта пьеса. Я никогда не был в студии, но был дан список имеющегося там оборудования... Мне было ясно одно: я хотел сделать новую пьесу исключительно для исполнения на магнитофонной ленте, для чего я решил использовать не только звуки, созданные в электронном виде, но также и включить записи существующей музыки. Я думал об объединении музыки из разных стран и самых разных музыкальных стилей. Кроме того, я хотел попытаться сделать произведение, в котором было бы как можно больше того, что я мог бы услышать в Японии — стране, в которой я никогда раньше не был» [3, с. 1].

Штокхаузен также утверждал в этом тексте, что его целью в данной композиции было приближение к своей давней мечте: он стремился к тому, чтобы «писать не “свою” музыку, а музыку всей Земли, всех стран и рас» [3, с. 3]. Далее им были перечислены некоторые музыкальные произведения, которые он также использовал в форме магнитофонных записей. Среди них были: японское гагаку и музыка «счастливого острова» Бали, музыка южной Сахары, звуки праздника в испанской деревне и в Венгрии, музыка индейцев шапибо из дебрей Амазонки, музыка церемонии Омидзутори в Наре, музыка Китая, храма Коясан, а также высокогорья Вьетнама, пения буддийских монахов в храме Джакушидзи и музыка японской драмы «Но» [4, р. 76]. В японской драме «Но» драма-текст и драма-слово находятся в сложном сплаве с музыкой-ритмом-шумами-шорохами, а также с особой техникой пения-речитации-чтения-выкрика. Все эти элементы, как подчеркивает Штокхаузен, «не интегрированы, но в реальности связаны в свободном движении музыкального духа». Кроме того, он говорит об «очень открытом музыкальном мире», в котором «различные плюралистические разработки могут найти свое место» в «полифонии стилей, времен и локусов» [4, р. 78].

Показательно, что во вставке 1969 года в текст оригинала (1966) Штокхаузен слегка меняет тон, заявляя, что «Telemusik» — это «более не коллаж ... [но] он достигает более высокого единства: универсальности настоящего, прошлого и будущего стран и пространств, находящихся на большом расстоянии друг от друга» [3, р. 78]. От акцента на «плюралистическом развитии» и «полифонии стилей, времен и локаций» в «открытом музыкальном мире» он говорит о том, что это может быть достигнуто только одним средством, контролирующим его же технологию. Штокхаузен в том же самом тексте написал, что теперь акцент делается на «высшем единстве» и «универсальности» [4, р. 77].

Одну из причин изменения акцента можно найти в интервью 1968 года. Здесь Штокхаузен указывает, что новые технологии привели его к стилевой симультанности, которая раньше не существовала, так как музыкальное содержание опиралось на географически и исторически отличные музыкальные материалы; он отмечает, что ныне «весь земной шар [является] одной «глобальной деревней» и «уплотненный силой электричества», земной шар теперь — не более чем деревня...» [1, с. 7].

Штокхаузен, повторяя фразу Маршалла Маклюэна о «глобальной деревне», проводит здесь параллель с Маклюэном. Вряд ли это может быть случайным, учитывая, что Штокхаузен открыто следует многим идеям Маклюэна. Это смещение акцентов, проявившее себя в период между 1966 и 1969-м годами, связано с восприятием Штокхаузенем идей Маклюэна. Например, в интервью Штокхаузен выражает свою убежденность в том, что культуры мира будут становиться всё более однородными и электронная коммуникация играет в этом процессе главную роль. В каком-то смысле «Telemusik», с электронной смесью различного звукового материала, представленного в ракурсе мировой музыки, кажется демонстрацией процесса гомогенизации. Возможно, что композиция «Telemusik» была создана еще до знакомства Штокхаузена с концепцией Маклюэна, но, очевидно, что есть рациональные причины, по которым он должен был быть к ней восприимчив, и они находятся на первом месте. Трудно судить, когда Штокхаузен заинтересовался Маклюэном. Идея «глобальной деревни» впервые возникает в книге Маклюэна «Галактика Гутенберга» [5].

Маклюэн, конечно, был одним из самых серьезных и влиятельных теоретиков своего времени, поэтому Штокхаузен вполне мог найти его теории в опосредованной форме, например, где-нибудь в области журналистики. В США, где идеи Маклюэна, вероятно, обсуждались более широко, чем в Германии, Штокхаузен, несомненно, мог соприкоснуться с этими концепциями глобализации. Так, общеизвестный биографический факт из жизни Штокхаузена говорит нам о том, что он был приглашенным профессором композиции в Пенсильванском университете в 1965 году и в Калифорнийском — в 1966–1967 годах².

И встреча с идеями Маклюэна может вполне убедительно объяснить смещение акцентов в мышлении Штокхаузена. В тексте на «Telemusik» Штокхаузен не использует термин «Weltmusik»: он больше склоняется к тому, чтобы говорить об «универсальной музыке» [5, 385]. Штокхаузен принимает это словосочетание как название своей статьи 1973 года, которая в свою

² Калифорния важна не и для концепции Маклюэна, и для Штокхаузена. Именно в Калифорнии в конце 1960-х он разрабатывал идею «Telemusik».

очередь, вероятно, послужила точкой начала распространения термина. Несмотря на так называемую «универсальность», которая должна быть обращена ко всем жителям Земли, очевидно, что это, в первую очередь, — западная концепция, использованная для оправдания колониализма. «Weltmusik», как некий программный текст, начинается с типично штокхаузеновского утопического утверждения: «В каждом человеке присутствует все человечество. Европейец может слушать балийскую музыку, или японскую музыку, или мозамбикскую, мексиканскую или индийскую музыку...» [4, р. 77]. Это заявление, сделанное в самом начале программного текста, странным образом напоминает отрывок из текста Маклюэна, в котором тот заявляет, что финальной стадией расширения человека вовне, стадией «технологической симуляции сознания будет время, когда творческий процесс познания будет коллективно и корпоративно расширен до масштабов всего человеческого общества примерно так же, как ранее благодаря различным средствам коммуникации были расширены вовне наши чувства и наши нервы» [1, с. 5]. Опора Штокхаузена на Маклюэна помогает нам в некоторой степени прояснить проблемные точки его концепции. Для Маклюэна идея глобализации движется исключительно в рамках наступающих технологий и их влияния на жизнь общества и человеческое сознание. Его своеобразный детерминизм, основывающийся на одной единственной возможной причине воздействия современных технологий, делает слепым к властным отношениям, экономическим структурам и другим социальным и историческим факторам, которые в первую очередь способствуют технологическим изменениям. Следовательно, его никогда не интересовало, кто же, в конечном счете, инициирует, контролирует и привлекает выгоду из подобных технологических разработок.

Влияние Маклюэна, кажется, можно обнаружить в «Weltmusik» Штокхаузена на нескольких уровнях. В мышлении Штокхаузена наблюдается общее смещение в сторону евроцентрической перспективы. Например, явный акцент на универсализме нивелирует отрицание культурной идентификации, которое также следует из этого. Хотя мексиканцы могут слушать индийскую музыку, возникает, однако, неизбежный вопрос о том, почему они обязательно должны желать это делать. Но большая проблема в том, готовы ли они отказаться от своей музыки в пользу универсального синтеза, который по необходимости должен иметь западное происхождение. Именно в этом и состоит идея Штокхаузена. Он предполагает «быстрый процесс распада отдельных культур, способствующего все более единому глобальному пониманию культуры как таковой» [4, р. 75]. С одной стороны, он сожалеет об утрате культурных традиций и призывает к усилиям по их сохранению (на магнитофонной пленке, а не на практике), с другой, — он убежден в том, что «культуры разрушают себя изнутри сами» и что они «перезрели и находятся в неизбежном состоянии вырожде-

ния, которому суждено преобразоваться во что-то новое» [4, р. 470]. Точно так же он говорит: «...важно, чтобы творческие силы каждой культуры выходили за рамки ограничений своих традиций и развивали в себе те аспекты, которые пробуждаются, когда они смотрят в зеркало других культур» [3, р. 470]. Здесь и становится очевидным, что Штокхаузен, как и Маклюэн, рассматривает глобализацию в ракурсе естественного процесса, не требующего вмешательства, и что они оба не способны представить себе переживание тех, кто принимает участие в процессах глобализации, вестернизации и неокOLONиальной эксплуатации. Фактически Штокхаузен отвечает на обвинения в культурном колониализме, но тем самым демонстрирует, что не может понять этого, потому что он, как и Маклюэн, не видит, что процесс интеграции, который он описывает, не является ни полностью самопроизвольным, ни добровольным. Однако он движим вполне конкретными политическими и экономическими интересами. Можно было бы сказать, что европейцы трансформировали свой прежний территориальный колониализм в культурный колониализм. В этой ситуации явно упускается из виду то, человечество, движимо бурными потоками развития, происходящими повсеместно, в то время как процесс внутреннего обновления начинается во всех культурах более или менее одновременно, и, даже если бы не было туристов, Бали стремился бы жить на одной волне со всем остальным миром. «Действуя таким образом, балийская культура довела себя до логического конца и также должна была бы частично пройти все сложные, разрушительные фазы промышленного переворота. Это проявляет себя во всех странах мира, и в следующем столетии откроет эти процессы навстречу ассимиляции и интеграции» [4, р. 471].

Штокхаузен категорически отрицает термин «синтез». Он говорит о «симбиозе», рассматривая принадлежность к одной культуре как «ограничение», из чего следует, что новая интегрированная универсальная культура будет на более высоком уровне. Штокхаузен причисляет свои сочинения, такие как «Телемузыка» (Telemusik), «Гимны» (Hymnen), «Короткие волны» (Kurzwellen), «Спираль» (Spiral), «Мантра» (Mantra) и «Стиммунг» (Stimmung), к ранним примерам симбиотических форм. Он утверждает, что процесс интеграции не является самовоспроизводящимся и лишенным свободы воли. Предположительно, Штокхаузен возразил бы против того, что он не просто написал свою собственную музыку, а достиг новых форм универсального, космического сознания. Мы можем констатировать, что в контексте штокхаузенского глобализма Земля постепенно стала слишком мала для еггандиозных идей Штокхаузена. Оглядываясь назад, можно представить концепцию «Weltmusik» этапом к проекту «космической музыки». В таком качестве «универсальность» теперь буквально означает выход на вселенский масштаб [4, р. 58].

Идеи Штокхаузена не нашли широкого круга сторонников среди серьезных композиторов и критиков. Оригинальная идея «Weltmusik», безусловно, вызвала всесторонний отклик, но произошло это благодаря широко распространенному разочарованию в возможностях западной культуры в эпоху хиппи.

Подводя итоги, можно сказать, что связь концепции «Weltmusik» Штокхаузена с идеями Маклюэна очевидна. Идеи Маклюэна соотносятся с глобальными проектами развития современной цивилизации, которые получили название мегаутопий. В целом многие положения Маклюэна, равно как и идеи Штокхаузена, имевшие не только творческий ракурс развития, но и теоретический, отнюдь не бесспорны; нередко подобные модели представляют картину взаимодействия коммуникационных технологий и социальных структур, и происходит это чрезмерно упрощенно и односторонне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. 2-е изд. М.: «Гиперборея», «Кучково поле», 2007. 464 с.
2. Cook N., Pople A., Introduction, in *ibid.* (eds) // *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1964. 838 p.
3. Stockhausen K. Telemusik. Text. Lecture 1966. URL: http://www.stockhausen-verlag.com/CD_Translations/TELEMUSIK_CD_16_Eng.pdf (дата обращения: 14.04.2021).
4. Stockhausen K. Telemusik // Stockhausen. Texte zur Musik 1963-70: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Vol. 3. Cologne: DuMont, 1971. 397 S.
5. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2005. 496 с.
6. Stockhausen K. Towards a cosmic music. Texts by Stockhausen / Selected and translated by Tim Nevill Ann Arbor ed. University of Michigan: Element, 1989. 146 p.
7. Лаврова С. В. После Теодора Адорно: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии начала информационной эпохи. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 234 с.
8. Лаврова С. В. После Вальтера Беньямина: новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19. СПб, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. 336 с.

REFERENCES

1. Maklyue`n G. M. Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / Per. s angl.

- V. Nikolaeva; zakl. st. M. Vavilova. 2-e izd. M.: «Giperboreya», «Kuchkovo pole», 2007. 464 s.
2. Cook N., Pople A. Introduction, in ibid. (eds) // The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1964. 838 p.
 3. Stockhausen K. Telemusik. Text. Lecture 1966. URL: http://www.stockhausen-verlag.com/CD_Translations/TELEMUSIK_CD_16_Eng.pdf (data obrashheniya:14.04.2021).
 4. Stockhausen K. Telemusik // Stockhausen. Texte zur Musik 1963-70: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten. Vol. 3. Cologne: DuMont, 1971. 397 S.
 5. Maklyue`n M. Galaktika Gutenberga. Stanovlenie cheloveka pechatayushhego. M.: Akademicheskij Proekt, Fond «Mir», 2005. 496 s.
 6. Stockhausen K. Towards a cosmic music. Texts by Stockhausen / Selected and translated by Tim Nevill Ann Arbor ed. University of Michigan: Element, 1989. 146 r.
 7. Lavrova S. V. Posle Teodora Adorno: novaya muzy`ka Germanii, Avstrii i Shvejczarii nachala informacionnoj e`poxi. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 234 s.
 8. Lavrova S. V. Posle Val`tera Ben`yamina: novaya muzy`ka Germanii, Avstrii i Shvejczarii ot e`poxi cifrovogo postkapitalizma do COVID 19. SPb, Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2020. 336 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безменов В. С. — аспирант; bezmenov333@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezmenov V. S. — Postgraduate Student; bezmenov333@yandex.ru

УДК 78.01

«НИКСОН В КИТАЕ» ДЖОНА АДАМСА КАК ОБРАЗЕЦ ОПЕРЫ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭПОХИ

*Ван Дунпин.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт музыки и театра, пер. Каховского, 2, Санкт-Петербург, 196084, Россия.

Статья посвящена опере «Никсон в Китае» американского постминималиста Джона Адамса. С позиций эстетики постмодернизма анализируется либретто оперы, созданное писательницей Элис Гусман. Автор рассматривает оперу в качестве политической оперы — редкого жанрового ответвления произведений для музыкального театра. Применена методология междисциплинарного анализа литературного первоисточника с присущими ему особенностями постмодернистского повествования (нелинейности, фрагментарности, антинарративности). Автор приходит к выводу о том, что «Никсон в Китае» является образцом постмодернистской оперы.

Ключевые слова: музыкальный постмодернизм, Джон Адамс, «Никсон в Китае», политическая опера, музыкальный минимализм, репетитивная техника, музыка и политика.

«NIXON IN CHINA» BY JOHN ADAMS AS AN EXAMPLE OF POST-MODERN OPERA

*Van Dunpin.*¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, Institute of Music and Theater, 2, Kakhovskogo St., St. Petersburg, 196084, Russian Federation.

The article is devoted to the opera “Nixon in China” by the American post-minimalist John Adams. The article analyzes the libretto of the opera, created by the writer Alice Guzman, from the standpoint of the postmodern aesthetics. It is in literature that the features of postmodernism are most vividly and characteristically manifested, and in opera, the literary basis constitutes the semantic core and is the bearer of the most characteristic stylistic features. This is the case with Nixon in China. Before us is an example of a rare genre offshoot in relation to works for musical theater: political opera. Applying the methodology of interdisciplinary analysis of the primary literary source, with its inherent features of postmodern narration: nonlinearity, fragmentation, anti-narrativeness, the author comes to the conclusion that “Nixon in China”

demonstrates an example of postmodernist opera. It is in literature that the features of postmodernism are most vividly and characteristically manifested, and in opera, the literary basis constitutes the semantic core and is the bearer of the most characteristic stylistic features. This is the case with *Nixon in China*. Before us is an example of a rare genre offshoot in relation to works for musical theater: political opera. Applying the methodology of interdisciplinary analysis of the primary literary source, with its inherent features of postmodern storytelling: nonlinearity, fragmentation, anti-narrative, the author comes to the conclusion that “*Nixon in China*” demonstrates a model of postmodern opera.

Keywords: musical postmodernism, John Adams, “*Nixon in China*”, political opera, musical minimalism, repetitive technic, music, politics.

Постмодернизм в широком смысле — особое состояние современной цивилизации, в которой действуют законы глобализации. Он представляется суммой философских тенденций, проявивших себя во всех видах искусства, включая и литературу. Жанром, связывающим литературу и музыку, традиционно считается опера, которая, в свою очередь, становится ведущей в музыкальном постмодернизме.

Одной из первых постмодернистских опер стала опера «Наш Фауст» (1961–1968, переработана в 1980-м) Анри Пуссёра, которая представила вариативную фантазию в оперном стиле, как ее определил с жанровой позиции сам композитор. Либретто, созданное постмодернистским писателем Мишелем Бютором, обладает свойствами алеаторной мобильной структуры с разделением ролей (как среди вокалистов, актеров, так и среди инструменталистов-исполнителей), с обширной коллекцией музыкальных и литературных материалов, основанных на легенде Фауста. Такого рода театральные эксперименты приводились в соответствие с идеей создания оперного жанра и представления последнего в постмодернистском виде. В известной опере, также являющейся воплощением характерных постмодернистских тенденций, происходящих от соединения различных литературных источников, созданной в 1970-х и имеющей сколь конкретное, столь же и абстрактное название («Опера» Лучано Берлио для десяти актеров, сопрано, тенора, баритона, вокального ансамбля и оркестра, 1970, редакция в 1977-м), переплетаются три источника. Они образуют три различных повествовательных слоя, комментирующих тему смерти (либретто оперы создано Алессандро Стриджио). Используются фрагменты из оперы Монтеверди «Орфей», документального фильма о гибели «Титаника» и устного романа «Терминал» Джона Чайкина, посвященного истории неизлечимо больных людей. «Опера» опирается на огромный диапазон вокальных стилей и манер.

Мортон Фелдман создал свою единственную оперу «Ничто» («Neither», 1977), положив в ее основу шестнадцать литературных строк из Сэмюэла Беккета, представив монодраму для солирующего сопрано. В партии сопрано слова растянуты до такой степени, что они не только теряют всякий смысл, но и, как кажется, застывают в воздухе. Композитор греческого происхождения Жорж Апергис, работавший во Франции с Пьером Шеффером и Янисом Ксенакисом, создал серию театральных произведений на стыке между театральной пьесой с игрой актеров и оперой. Чувство комического напоминает вокальные эксперименты Кагеля, но работы Апергиса затрагивают более общие аспекты человеческого опыта и, в частности, человеческого общения. В такого рода композиции под названием «Речитации» для сольного голоса (1978) композитор рекомбинирует французские слоги и фонемы, которые часто отражают преобладание звука над смыслом.

Одним из ярчайших примеров постмодернистского оперного минимализма стали монументальная опера Филиппа Гласса «Эйнштейн на пляже» (1976), «Сатьяграха» (1979) и «Эхнатон» (1983), образовавшие оперную трилогию. Следует подчеркнуть, что «Эйнштейн» не имеет прямого отношения к опере. Это пятичасовая абстракция без сюжета, персонажей, арий, вокалистов, оркестра и антракта. Последовавшая за этим череда минималистских опер, как созданных Глассом, так и минималистом Майклом Найманом (его первая опера — «Человек, принявший жену за шляпу», 1986) были успешны, так как следовали более традиционным оперным образцам, в частности — опере эпохи барокко, избранной в качестве жанровой модели. Были четко обозначены главные герои, существовали сюжетные арки и достаточно пышные декорации.

Опера «Никсон в Китае» Джона Адамса (1987) — это образец так называемой CNN-оперы¹, в которой ее основную тему задают новостные события. Или же, напротив, это — образец классической оперы, адаптированный к современности.

Сегодня, по прошествии четырех десятилетий после премьеры «Никсона в Китае», Адамс — один из самых известных и успешных композиторов США. Опера «Доктор Атом» на основе литературного либретто Питера Селларса также была создана Адамсом в 2005 году. Она передает тревогу людей в Лос-Аламосе в связи с подготовкой к испытаниям первой атомной бомбы (испытание «Тринити»). Действие первого акта оперы происходит примерно за месяц до испытания бомбы, а действие второго — ранним утром 16 июля 1945 года (в день испытания). Во втором акте время персонажей часто замед-

¹ Несколько уничижительный термин «опера CNN» отсылает нас к ресурсу Кабельной Новостной Сети (Cable News Network).

ляется, а затем возвращается в реальность. Опера заканчивается в последнем, продолжительном моменте перед взрывом бомбы. Хотя первоначальный заказ на оперу предполагал, что американский физик Дж. Роберт Оппенгеймер, «отец атомной бомбы», должен быть изображен как Доктор Фауст XX века, Адамс и Селларс сознательно попытались избежать подобной характеристики. Элис Гудман, ранее принимавшая участие также и в создании оперы «Никсон в Китае», которая два года работала с Адамсом над «Доктором Атомом», ушла, возражая против характеристики Эдварда Теллера. Основная идея оперы — исследование близкой к современности истории как специфический прием: пропасть между либретто и музыкой, как органическое несоответствие, присущее также постмодернистским операм.

Адамс еще в самом начале своего композиторского пути отвернулся от идей холодного сериализма второй половины XX века, который в самых крайних проявлениях был безразличен к идее слушательского восприятия. Он примкнул к идеям новой простоты, ростки которой нашел в минимализме. Оказавшись в одном ряду с такими американскими композиторами, как Терри Райли, Филипп Гласс и Стивен Райх, создавая мерцающие, текстурированные гобелены из пульсирующего повторения паттернов, Адамс несколько позже обнаружил для себя, что и это ограничивает его. Он попытался включить в свои стилистические рамки значительно более широкий музыкальный язык и расширить свой языковой словарь (как Пикассо, отказавшийся в какой-то момент от строгости кубизма). Его широкая музыкальная палитра постоянно развивается (мы можем услышать квази цитаты из Вагнера или Бетховена, джаза или рока).

Всевозможные стилистические и музыкально-языковые преобразования, возникшие в искусстве XX века, как мы видим из приведенных выше немногочисленных, однако, ярких примеров, также были связаны с оперным жанром, что представляет его как репрезентанта постмодернистской культуры, в качестве сосредоточия основополагающих стилистических тенденций постмодерна и наиболее актуальных тематических направлений. Такой оперой, определившей начало одной из новых вех в развитии жанра, стала опера Джона Адамса «Никсон в Китае».

Джон Адамс, либреттист Элис Гудман и режиссер Питер Селларс создали оперу, в основу сюжета которой была положена хроника поездки президента США Никсона в коммунистический Китай в 1972 году. Главный интерес создателей оперы заключался не только в политическом характере самой литературной основы пьесы, но и в возможном потенциале современной темы для создания оперы, способной поразить традиционную оперную публику.

Элис Гудман составила либретто из различных комментариев, диалогов и речей Ричарда Никсона, Генри Киссинджера, Пэт Никсон, Мао Цзэдуна

и других политиков, из сообщений СМИ о визите президента Никсона в Китай. Она изучила множество китайских источников, включая газеты, чтобы понять, что же на самом деле китайцы говорили о Никсоне и какими эпитетами мог быть пронизан китайский язык в соответствии с определенными литературными канонами. Элис Гудман демонстрирует истинно постмодернистский подход к литературному строю либретто. Она придает ему черты псевдодокументализма (поскольку авторов в меньшей степени волнует процесс исторической реконструкции, нежели яркий полемический ракурс представления событий во всем их многостороннем разнообразии), сочетающегося с медиа-эстетикой; объединяет исторический контекст с иронической подачей событий; превращает текст в постмодернистский палимпсест, сотканный из разрозненных цитат. Это литература с бартовской «нулевой степенью письма», характеризующаяся фрагментарностью, иронией, черным юмором. Смысловое содержание текстов либретто также демонстрирует подлинно постмодернистскую позицию. Адам отрицает саму возможность смысла: опера, как произведение, становится скорее пародией этого поиска, а сама метапроза подвергает сомнению авторитет автора как такового. Под вопросом оказывается возможность проведения границы между высоким и массовым искусством, между исторической реконструкцией и мифом. Автор разрушает миф через творческую рефлексию, выявляя структуры, комбинируя, играя с ними, демонстрируя их условность. Феномен массового сознания — тема типично постмодернистская, соединяющая в себе понятия «массы» и «толпы», противопоставляющая их индивидуальному сознанию, силе человеческих и политических амбиций и последующей реакции общества.

Мы понимаем, что этот квазиэпический материал представляется как встречи Востока с Западом, коммунистического социума с капитализмом, баланс несочетаемого и несовместимого, который в той или иной степени присутствует в причудливой эклектике минимализма. И в этом отношении и сам сюжет, и структура либретто, и множество постмодернистских аллюзий, возникающих в процессе действия оперы, одновременно соответствуют и эстетике постмодернизма, и концептуальным основам музыкального минимализма. Итак, сюжет начинается с того, что Мао и Никсонжимают друг другу руки, и это оказывается отправной точкой действия и композиции оперы.

В структуре оперы — три акта, которые дробятся на сцены. Первый акт состоит из трех сцен, Второй акт — из двух, а Третий акт — из одной. Такое сужение предполагает повествовательную структуру, которая диахронически движется к цели, в ретроспективной форме, наделяющей смыслом то, что происходило ранее. Однако структура либретто подрывает линейное повествование. В конце оперы, вопреки традиционным финальным массовым сценам, нет большого числа участников, нет кульминации сюжета. Совместное заяв-

ление в итоге так и не достигнуто, и точка в истории так и не поставлена. Точка политического противостояния не позволяет представить его ни как полный провал переговоров и катастрофу, ни как триумф дипломатии в отношении любой из сторон. Есть лишь намек на арочность, то есть возможность соответствия между началом и концом повествования. Сцена произнесения тоста на приеме в Первом акте по форме в целом соответствует финальной сцене, в которой Мао и Чан танцуют, а Никсон и Пэт вспоминают свое прошлое. Однако финальная сцена выглядит, скорее, как «взорвавшийся» вариант первой сцены «тоста» (все руководители государств также находятся на сцене). Однако первая сцена представляет их в ином контексте, нежели последняя. В этой сцене каждая пара руководителей (Мао / Чан и Никсон / Пэт) пытается отвлечь от негатива, в то время как последняя показывает, что опасения были небезосновательными.

Либретто «Никсона в Китае» представляет собой паратаксическое искажение исторических событий (от греч. *παράταξις* — выстраивание рядом), что можно обозначить психиатрическим термином, отражающим искажение в восприятии одним человеком других людей, основанное на его фантазиях о них. «Термин был введен Гарри Салливаном (1892–1949), создателем концепции интерперсонального психоанализа. Это искажение заключается в восприятии других людей на основе вымышленной индивидуальности человека и игнорировании, либо отсутствии реального опыта общения с ним» [1].

Паратаксическое двумерное пространство представлено в виде линейного ряда событий, в котором разрозненные элементы искаженных представлений соединяются друг с другом, как пазлы. Линейная связь нарушается и внутри сцен: символы часто «взаимодействуют друг с другом», «перебивают друг друга», «повторяются, игнорируют то, что им говорят». Один из примеров сцены Первого акта — эпизод, в котором только что приземлившийся Никсон немедленно начинает разглагольствовать над эпическим характером его роли в истории, игнорируя при этом Чжоу Эньлая. А между тем именно переговоры Эньлая с Г. Киссинджером в 1971 году подготовили визит в Китай президента США Р. Никсона в 1972 году, который в итоге привел к нормализации китайско-американских отношений. Здесь возникает эффект языкового провала, который на самом элементарном уровне полностью пронизывает либретто оперы. Банальности языковых приемов, их фальшь — обычное дело в комедиях и признак произвольных общественных отношений (и у Ибсена, и у Чехова паратаксическое сопоставление строк, когда персонажи разговаривают друг с другом и при этом ведут внутренний диалог сами с собой, означают замкнутость современного человека). У Беккета язык почти полностью исключается из своей традиционной коммуникативной функции. В «Ожидании Годо» язык Беккета лишен традиционного обмена фразами, имеющими какой-либо смысл.

Ценность языка как носителя информации, типичная для постмодернистской литературы в целом, уходит на второй план в этом палимпсесте. Повторение слов, фраз, групп, строк и даже действий воспроизводит трансцендентный смысл, выходящий из того, что кажется на поверхности бесплодного языкового ландшафта. В либретто «Никсона в Китае» нет трансцендентной структуры, нарушающей линейность языкового повествования. Все персонажи эпической драмы присутствуют в либретто; однако они расположены в последовательности, отрицающей возрастающее напряжение, ведущее в свою очередь к кульминации, подрывающей коммуникативные функции языка. Музыка несет в себе эпический подтекст материала, а также способствует уничтожению линейности. Идея интенциональности сознания, которая была введена Гуссерлем, служила разрушению антропоцентрической картины мира, утверждая непостижимость смысла. «Жизненный мир, мир очевидностей может быть лишь описан. Научные методы неспособны постичь реальность» [2, с. 28]. Вектор поисков в области театра и в театре абсурда направлен именно на эту область языка оперы «Никсон в Китае», которая своим оригинальным и ни на что не похожим либретто подчеркивает эту сущность.

«Никсон в Китае», отчасти, — это именно постмодернистская ироничная игра в «большую оперу» с использованием элементов, характерных для оперы-барокко. Политическая подоплека сюжета такова, что с американской стороны основными персонажами выступают президент Никсон, первая леди Пат Никсон и госсекретарь Киссинджер. Это распределение ролей очевидно и предсказуемо. Полуживого Мао Цзэдуна водят под руки секретари. Они напоминают «мудрецов дивана», маски из «Принцессы Турандот» Карло Гоцци. При этом забавно также и то, что все три партии написаны для женских голосов. Китайскую сторону также представляет жена Мао и один из идеологов недавно завершившейся культурной революции Цзян Цин, а еще внутренний политический противник — председатель Госсовета КНР Чжоу Эньлай. Чжоу произносит развернутый сольный монолог — тост на официальном приеме в конце Первого действия трехактной оперы; ему же принадлежит и заключительный монолог в финале. Таким образом проявляет себя арочный принцип, о котором говорилось выше. Несмотря на то, что визит Никсона, о котором говорится в опере, выглядит рубежным событием как для внутренней китайской, так и в мировой истории, в опере Адамса он «препарируется» в значительной степени иронически в постмодернистском ключе.

В литературном первоисточнике «Никсона в Китае» (1987) Гудман точно передает момент первого выступления американского президента. Официальный визит в коммунистический Китай демонстрирует дипломатические амбиции его администрации. Опера изображает историческое событие, в котором дипломатические переговоры двух стран стирают границы между ре-

альностью и новостными каналами, между подлинными событиями и представлениями о них. Пьеса «Красный отряд женщин» в рамках оперы — это и фрагмент традиционного китайского театра эпохи культурной революции, и новый стилистический поворот, и одновременно типичный для оперы «театр в театре» (подобный «Пасторали» в «Пиковой даме» Чайковского). «Красный отряд женщин» иронично указывает на сложные взаимоотношения между участниками встречи и дополнительно подчеркивает ритуализированную иллюзорную природу этой исторической встречи. Формализованная презентация этой исторической встречи знаменует выход Китая на мировую политическую арену. Эта древняя и в то же время динамичная цивилизация наконец-то выдвинулась в авангард глобальной геополитики.

В опере есть нечто большее, чем предположения о том, что события сами по себе имеют импульс к развитию или что мир будет следовать курсом, независимым (например, заключительная ария Чжоу) от дипломатических жестов политиков. Как и в случае со «Смертью Клингхоффера» (1991) Адамса, мнимый сюжет оперы на самом деле не совпадает с реальными «сюжетами», имевшими место в мировой политике. На уровне повествования опера претендует на факты исторической встречи между Никсоном и Мао, но на самом деле это представление касается театра политики и того, какие виды повествовательного дискурса подходят именно этому типу представления современных медиа-событий.

Композитор Джон Адамс также размышляет о достоверности отражения исторических событий: «"Никсон в Китае" был, несомненно, моей первой оперой, когда-либо использовавшей инсценированное "медиа-событие" в качестве основы драматургии... <...> И Никсон, и Мао были искусными манипуляторами общественного мнения, и вторая сцена из Акта I, знаменитая встреча Мао и Никсона, сталкивает их лицом к лицу в диалоге, который колеблется между философским спаррингом и политическим превосходством» [3]. «В результате справедливым был бы вопрос, если бы мы взглянули на такое событие полностью со стороны, отбрасывая ритуалы и символы, то, какое описание мы бы ему дали? Акцент делается там, где он есть не потому, что мельчайшие подробности переговоров о сверхдержавах непригодны для сцены или недостойны репрезентации — это скорее потому, что в либретто есть вопрос, как могло бы выглядеть более правдивое (или с другой точки зрения) повествование. <...> В традиционном мифологическом повествовании мотивы героя часто отрывочны, или же не понятны. Имеют ли значение подробности личной жизни? Где проходит граница между личным и политическим? Является ли личная история суррогатом более крупных историко-социальных сил? В чем реальный фокус действий? Точно так короли всегда выставляли себя участниками священного ритуала, поскольку царствование — это роль религиозная, а также политиче-

ская и социальная. Десакрализация политики означает, что необходим другой набор ратифицирующих ценностей для подтверждения власти и гарантий безопасности. В основном это делается с помощью символов и ритуалов. Это не означает, что ничего не происходит, но то, что нам показывают в политических драмах, не тождественно реальным событиям, драму нельзя рассматривать как «правдивую историю» [3].

Мифологическое повествование не говорит о настоящем. В нем временная дистанция может быть достигнута иными способами. Фактически встреча Мао и Никсона была политическим спектаклем, в котором были важны и медиа с телекамерами, и аудитория. Все опубликованные фотографии встречи были поставлены таким образом, чтобы передать это знаменательное событие в лучшем свете. Однако на самом деле конкретные дипломатические результаты были весьма тривиальными.

Представляя это событие как комедию недоразумений, «Никсон в Китае» воссоздает и драматизирует мифическую встречу между Никсоном и Мао. Показано, что эти мифические аспекты встречи возникли в процессе создания определенных политических образов не только средствами массовой информации, но и другими людьми, от которых эти события зависели в неменьшей степени, чем от действий политиков.

Итак, в этой опере мы становимся свидетелями репрезентации политического действия как театрального, представленного как символ, в котором большое внимание уделяется тому факту, что практически как таковых переговоров нет, но вместо этого существуют хоровые сцены, прием с банкетом и спектакль традиционного китайского театра «Красный отряд женщин». Всё это, скорее, церемонии и символизм, составляющие суть происходящего. Но когда политика становится театром, участники не могут решить, что есть реальность, а что жест (символ). Ритуальность и формализм взяли верх над смыслом.

Пьеса, как размышляет Элис Гудман, могла бы «...быть героической оперой. Таков мог быть характер произведения (который в итоге и стал таковым), а героическое качество произведения, в целом, могло определяться красноречием каждого персонажа в его аргументах» [3, р. 25]. Действительно, хотя персонажи этой исторически значимой встречи являются представителями совершенно разных стран и культур, они схожи тем, что каждый из них должен был проявить необычные способности, чтобы достичь своего положения, продемонстрировать определенные человеческие качества. «Исторические моменты», такие как встреча Мао и Никсона, сконструированы политиками как мифологические события, в которых почти что герои мифа разрубают «гордиев узел» международных конфликтов. С этой целью их изображают исключительными людьми, способными на редкие и смелые подвиги, в то время как люди, не обладающие подобной смелостью, непременно

отступят и проиграют. И всё же они изображены, в частности, в финальной сцене, как вполне обычные люди (особенно супруги Никсон), потерянные в личных воспоминаниях и пребывающие в замешательстве от неизвестности относительно успешности их намерений.

На протяжении всей оперы персонажи демонстрируют постоянное осознание своей роли в глазах общественности и истории. При этом, играя героические роли, актеры во всемирно важном историческом моменте не создают атмосферу напряженных переговоров, а наоборот, они, скорее, занимаются уединенными философскими размышлениями и яркими драматическими позами. Вначале действия все охвачены очарованием собственного представления; во всем действии явно преобладает пьянящая эйфория, несмотря на постоянное недопонимание и, даже, полное непонимание друг друга. Эти недоразумения будут продолжаться на протяжении всего произведения и придадут процессу комический вид. Однако к последнему акту все близко к истощению, и настроение, сохраняя комедийные элементы, темнеет в размышлениях и дебрях памяти.

Во вступительной сцене Гудман сразу устанавливает резкий контраст между американцами и китайскими политиками и чиновниками. В изображении либреттиста китайцы значительно превосходят своих гостей в знаниях и понимании дипломатических намерений. С другой стороны, у американцев очень мало информации о принимающей стране и цели встречи с ними. Первой сценой, открывающей публике подлинность истории, является попытка китайского правительства продемонстрировать достижения в принятии марксистских доктрин своим американским гостям. Однако в либретто самая первая встреча Ричарда Никсона и Чжоу Эньлая кажется ситуацией, в которой, кажется, говорит сам с собой. Текст Гудман показывает, что Чжоу полностью осознает личную биографию Киссинджера, который в этой первой сцене изображен просто как посланник. Никсон, с другой стороны, всё еще озабочен нестабильностью американской внутренней политики: «Сердце страны замирает, когда наши руки защищают вращающийся шар от огнеметов толпы» [4]. Этот текст ясно показывает одержимость Никсона социальными потрясениями, возникшими в Америке в результате войны во Вьетнаме, и его решимость заключить сделку с китайцами для решения проблемы. Однако, увлеченный «новостями», он не понимает, что китайские официальные лица уже перехитрили его администрацию во время их первой встречи. В либретто Гудман припев куплетной формы во вступительной сцене символизирует китайскую нацию. В первом стихе рассказывается о том, как китайское правительство отчаянно пытается представить американским гостям свои достижения в построении коммунистического Китая.

Вступительный стих также является отражением заявленных намерений

китайского правительства по внедрению экономической кампании «Большого скачка» (кит. 大躍 進 пинь инь Dàyuèjìn, палл. Даюэцзинь), которая проходила с 1958 по 1960 год и была нацелена на укрепление индустриальной базы и резкий подъем экономики страны (но имела, в итоге, трагические последствия для китайского народа): «Платите справедливую цену за всё, что вы покупаете / Платите, чтобы заменить то, что вы разрушаете / Разделите собственность домовладельца / Ничего не берите у арендатора...» [4, р. 40]. Этот фрагмент раскрывает две основные цели пропагандистской попытки. Во-первых, он предназначен для работы на внутреннем уровне как связующая сила для китайцев; а во-вторых, он также функционирует как своего рода ложное представление страны для иностранных гостей. Точно так же и в год выборов (1972) Никсон уже начал свою третью кампанию по выдвижению на пост президента. Проигравший Джону Ф. Кеннеди при своей первой попытке войти в Белый дом в 1960 году, после избрания президентом Соединенных Штатов в течение четырех лет, Никсон был полон решимости выиграть свою третью, и последнюю, кампанию. Он считал, что достигнет желаемой цели, разрешив конфликт между Америкой и Вьетнамом. Продолжая обычную военную тактику, то есть массированные бомбардировки, Никсон намеревался принудить Вьетконг к дипломатическим переговорам. Он считал, что под давлением России и Китая армия Вьетконга, наконец, откажется от наступления на юг. Таким способом, казалось, можно было заключить соглашение в корейском стиле, то есть через раздробление страны на части и дальнейшее их сосуществование в качестве отдельных государств.

В тексте либретто Гудман не только отображает программу Никсона, которую президент надеялся реализовать во время своего государственного визита в Китай, но также тонко подчеркивает неспособность политика ясно мыслить самостоятельно. Так же, как и в частном разговоре с Пэт, словарь Никсона наполнен языковыми клише, сильно ограничивающими его способность видеть «свой путь» в основе переговоров. Такие словосочетания и фразы, как: «...нас зовут грязью», «...из леса», «...пропускает удар», явно отражают слабость президента в самовыражении. Приведенные в качестве примеров органичные метафоры языка, Гудман, возможно, хотела распространить и на саму форму своего либретто. Ее целью было использовать идиоматические клише в отношении обеих сторон переговоров для представления «загнившей риторики», неадекватной событиям, которые пытались контролировать политики.

Очевидно, что вьетнамский конфликт был главным в повестке дня, которую Никсон намеревался обсудить со своим китайским коллегой. Однако на самом деле в опере этот главный для американцев вопрос почти не поднимается. Китайские официальные лица уже запланировали ряд экскурсий, банкетов и переговоров, создав, по сути, непреодолимый барьер, не позво-

ливший Никсону реализовать планы (провести углубленное обсуждение темы войны). И у этого резкого отклонения есть две причины. Американским гостям не дали обсудить приоритетные вопросы, поскольку китайские официальные лица уже осознали, что рвение американского президента по вьетнамской проблеме фактически ослабило его позицию. Китайцы не особо интересовались решением внутренних проблем Никсона; их гораздо больше волновало решение проблемы сохранения статуса Тайваня. Мао тонко подчеркнул свой интерес на своей первой встрече с Никсоном. К сожалению, комментарии Мао относительно интересов Китая были поняты его американским коллегой только после подписания Шанхайского коммюнике. Это историческое событие предоставляет либреттисту драматическую возможность создания противоречивых целей в опере. Во-вторых, Гудман отвлекает внимание аудитории от саммита, чтобы привлечь внимание к человеческим качествам исторических фигур.

В итоге встреча не привела к решению, ради которого она организовывалась: обсуждение проблемы Вьетнама не состоялось. Эти различия целей приводят к чему-то, напоминающему фарс. Абсурдными являются диалоги Мао с Никсоном во Второй сцене второй оперы. В тексте Гудман также умело подчеркивает, что на самом деле у США и Китая были очень разные повестки встречи. Либретто также раскрывает наивность и слепоту американской стороны. Китайцы в полной мере воспользовались этим, поскольку знали, что американцы отчаянно искали решение вьетнамской проблемы. Гудман в своем либретто остроумно намекает на интерес председателя Мао к проблеме Тайваня, упоминая его лидера Чан Кайши, не подчеркивая его озабоченность по поводу этой повестки дня. С помощью фразы «...мы кажемся ниже таких как он...» председатель дипломатично ведет встречу, обращая внимание Никсона на их общие недовольства по поводу проблемы Тайваньского пролива, играя на чувстве социальной незащищенности Никсона. Более того, Мао также намекает на высокомерный и напыщенный характер Чанга, чем тактически занижает его политическую позицию перед Никсоном.

Опера «Никсон в Китае» почти сразу же зарекомендовала себя как комедия противоречивых целей: люди говорят о прошлом друг друга. Недопонимание или просто невнимание продолжают вплоть до последней сцены, содержащей тексты из навязчивых ночных мыслей и воспоминаний Никсона. Комический аспект почти выходит из-под контроля во Втором акте второй сцены, в котором Чан стреляет из пистолета, а затем поет арию, не имеющую никакого отношения к самой пьесе. Большинство сцен намеренно хаотичны, и диалоги часто не имеют никакого смысла: люди разговаривают друг с другом, либо, совсем не понимая смысла произносимых фраз, либо понимая их неправильно, или просто делают общие замечания, или произносят пафос-

ные, ничего не значащие речи. В итоге создается впечатление, что Мао перехитрил Никсона, хотя Никсон достиг своей главной цели (однако Мао изображается как не особо склонный к играм).

В начале Третьего акта «Никсона в Китае» на сцене находятся Дик и Пэт Никсон, Чжоу Эньлай, Киссинджер и Чан Цзин; в центре сцены доминирует портрет председателя Мао. Вскоре Киссинджер уходит с расстройством желудка, и, после некоторого бессвязного диалога по приглашению Чан Цин, Мао «из рамки» присоединяется к тем, кто находится на сцене. Гудман использует эту сцену не только как своего рода анекдот, но и как отражение динамики действия. Как только Киссинджер уходит со сцены, ансамбль распадается на две группы: Пэт и Дик — с одной стороны, а с другой — Чжоу (перемещается между двумя группами, но всё больше отстает, пытаясь понять и тех и других). Далее идут не связанные с действием воспоминания. Для всех героев опыт формирования и «закалки» характера был настолько важен, что стал образцом их жизни. Члены одной из групп вспоминают первые дни революции и Великий поход. Все пытаются найти какое-то значение в прошлых событиях. Все борются: первые два утверждения Мао — «...я никто» и «...я ничто» — результат его внутренних противоречий. Для Никсона эти противоречия содержатся в таких фразах: «Это бесполезно. / Всё, что я говорю, неправильно истолковано». Однако именно Чжоу в последних своих фразах ближе всех подходит к сути: «Что из того, что мы сделали, имело смысл? / Кажется, всё вышло за рамки» [4, р. 42].

Несмотря на то, что действующие персонажи представили себя героическими фигурами, творцами истории, отрывок представляет их ограниченность и противоречивость. Это люди, которые позволяют себе предаваться ностальгии и быть в замешательстве.

Никсон ожидал, что визит в Китай даст ему возможность проповедовать американские ценности и демократию китайской коммунистической «аристократии». Использование Гудман ритмического эха в самом первом его монологе указывает на убежденность Никсона в том, что он, якобы, творит «историю: «Сейчас прайм-тайм в США / Вчерашняя ночь. Теперь они (американцы) наблюдают за нами» [4, р. 43]. Президент не только полностью осознает важность управления новостями, но и намеренно выступает перед камерой как культовый патриот. Он надеется на то, что его дипломатические усилия, направленные на прекращение войны во Вьетнаме, будут по достоинству оценены его соотечественниками-американцами.

Оценка Ричардом Никсоном Мао Цзэдуна была неверной, а его представления о Китае — наивными.

Опера «Никсон в Китае» по-прежнему демонстрирует полистилистику и драматическую двусмысленность. Музыка Адамса стилистически, гармони-

чески и вокально-интонационно поддерживает постмодернистский палимпсест текста Гудман; однако холодный минималистский стиль композиции не дает большого простора для выразительных жестов, которые можно использовать, чтобы разработать и подчеркнуть словесную иронию и драматические контрасты. Кроме того, неоднозначность реального жанра «Никсона в Китае» также озадачивает аудиторию. Оперу нельзя представить ни как комедию, ни как политическую сатиру, потому что в тексте либретто таинственным образом отсутствует сфокусированная драматическая точка действия, а акцент на бытовых аспектах имеет тенденцию притупления любых сатирических выпадов в пользу обобщенности.

Опера лишила образ Китая загадочной экзотичности: нежелание сторон общаться сводит на нет первоначальную цель саммита. Автор оперы акцентирует внимание на том, что историческое событие может быть результатом осторожных действий политиков и превратиться в миф. Музыка оперы отражает парадоксы постмодернизма. В минимализме в целом, представителем которого является Адам, отсутствуют как изначальная точка отсчета событий, так и финал. Время длится бесконечно: действие оперы ни к чему драматургически не приводит. Оно замкнуто на самом себе. Трезвучные гармонии, редкие доминант септаккорды, атональные звуковые комплексы пронизывают музыку оперы, но никогда не предстают в качестве элементов одного и того же композиционного принципа. Музыка также утверждает иллюзию поступательного движения через постоянно повторяемые ритмические паттерны и динамические кривые крещендо и диминуэндо, предполагающие не одномерную проекцию, а направление слева направо в нескольких слоях одновременно, демонстрирующие диахроническое движение.

Опера — гигантская постмодернистская композиция: одновременно статичная, и фрагментарная, стилизованная в отдельных своих фрагментах, и изначально эклектичная. Отчасти именно оркестровка придает опере монументальный характер повествования и эпичность. Инструменты играют в той части своих регистров, в которой они звучат «наилучшим образом» (за исключением намеренных комических эффектов, таких как очень высокие звуки фальцета вокалистов); оркестровые краски дополняют друг друга таким образом, что в наиболее громких эпизодах прекрасно сочетаются и медные духовые, и струнные, и деревянные духовые. В расстояниях между тонами аккордов, мастерски оркестрованных Адамсом, отражаются принципы размещения согласно обертоновому ряду и акустическому принципу классической оркестровки: широкие интервалы — внизу, узкие интервалы — наверху.

Вокальные звуки, очерчивающие трезвучия и гаммообразные движения, двигаются пошагово. Певцы постепенно наращивают свой диапазон до предельно высоких нот. В структуре оперы есть арии, шесть дуэтов, не-

сколько малых ансамблевых номеров, восемь крупных ансамблей и девять инструментальных интермедий. Весь этот материал (как оркестровый, так и вокальный) укладывается в рамки западноевропейской оперной традиции. Хотя музыкальный материал Адамса и представляется знакомым слушателю, представляющему его авторскую стилистику, однако в этой опере он отрицает какую-либо единую композиционную целостность произведения, отказывается от предсказуемости, намеренно «выбивает слушателя из колеи». Этот сверхъестественный эффект проявляется в первом же материале, который мы слышим в начале оперы, — повторяющихся восходящих минорных натуральных гаммах (которые также могут быть слышны и в «модальном ракурсе»). Бинарная оппозиция между тоникой и гармонической доминантой, хотя и присутствует, но разрывается. Такты представляют собой основной материал, лишенный какой бы то ни было иллюзии глубины. Отсутствие глубины, поверхностные эффекты, свойственные также постмодернистской эстетике, — это именно то, к чему стремился Адамс, и то, что делает эту оперу типично постмодернистской.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Molnos A.* A Psychotherapist's Havest. 1998 [Электронный ресурс]. URL: <http://fox.klte.hu/~keresofi/psyth/psyhthr.html> (дата обращения: 10.04.2021).
2. *Husserl E.* La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale. Paris: Le Cerf, 1987. 405 p.
3. *Adams J.* Biography. John Adams. 2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.earbox.com/john-adams-biography/>=(дата обращения: 03.02.2021).
4. *Goodman A.* History Is Our Mother: Three Libretti: Nixon in China, The Death of Klinghoffer, The Magic Flute. New York: New York Review of Books, 2017. 160 p.
5. *Chih-Yuan Mai A.* A Contrasting Image of China in Opera Libretti: An Analytical Reading of Turandot and Nixon in China // Chinese Culture in the 21st Century and its Global Dimensions. Hong Kong: Springer Nature, 2020. 260 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ван Дунпин — аспирант; 472258681@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Van Dunpin — Postgraduate Student, 472258681@qq.com

УДК 792

М-ЛЬ РАШЕЛЬ В РОЛИ ЖАННЫ Д'АРК
(«ЖАННА Д'АРК» А. СУМЭ, 1846 ГОД, КОМЕДИ ФРАНСЕЗ)

*Карташова Д. А.*¹

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

Статья посвящена спектаклю «Жанна д'Арк» 1846 года, поставленному по пьесе французского драматурга Александра Сумэ. Пьеса была написана под впечатлением от «Орлеанской девы» Ф. Шиллера, с явными заимствованиями, и вместе с тем — в соответствии с французскими традициями. Заглавную роль исполняла ведущая трагическая актриса Комеди Франсез — мадемуазель Рашель. В ее игре органично сочеталась старая классицистская манера с новыми романтическими веяниями.

Ключевые слова: театральное искусство, драматический театр, французский театр, Жанна д'Арк, Орлеанская дева, Александр Сумэ, м-ль Жорж, Рашель, Комеди Франсез.

MLLE RACHEL AS JEANNE D'ARC
(“JEANNE D'ARC” BY A. SOUMET, 1846, THE COMÉDIE FRANCAISE)

*Kartashova D. A.*¹

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

The article is devoted to the “Jeanne D’Arc” performance of 1846, based on a play by French playwright Alexander Soumet. The piece was inspired by “The Maid of Orleans” F. Schiller, with obvious borrowing, and at the same time in accordance with the French traditions. The title role was played by the leading tragic actress of the Comedie Francaise – Rachel. Her play organically combined the old classicist style with new romantic influences.

Keywords: theatrical art, drama theatre, French theatre, Jeanne D’Arc, “The Maid of Orleans”, Alexander Soumet, mlle George, Rachel, the Comedie Française.

Образ Жанны д'Арк имеет долгую и насыщенную сценическую историю. На протяжении почти шести столетий (с середины XV века до наших

дней) интерпретация легендарного сюжета в театре имела разные периоды, в каждый из которых по-новому раскрывался образ Орлеанской девы. Как национальную французскую героиню, символ Франции, Жанну д'Арк стали воспринимать к первой четверти XIX века. Произошло это во многом под влиянием, как это ни парадоксально, немецкой пьесы «Орлеанская дева» (1801) Фридриха Шиллера, сразу же, уже в 1802 году, переведенной на французский язык. Реакция на новое издание во Франции была мгновенная: появилось большое количество оригинальных французских пьес о Жанне д'Арк, многие из них шли в театрах Парижа и провинций, почти все авторы снабжали издания своих пьес предисловиями. В них нередко упоминался и Шиллер, который, по мнению французов, допустил множество «вольностей» в интерпретации исторического сюжета.

Уже к 20-м годам XIX века во Франции были переведены все пьесы Шиллера. И если в литературной среде к ним относились с интересом (в журналах освещались выходы новых переводов, публиковались критические статьи-размышления), то в театре сложилась иная обстановка: в этот период в оригинале пьесы так и не были поставлены. Шиллеровская драматургия очень сложно проникала на французскую сцену — чаще в виде адаптаций и переделок, которые писали французские драматурги, а также в виде отдельных заимствованных сцен, которые органично были вписаны в оригинальные французские пьесы. Так, в 1820 году на сцене театра Комеди Франсез состоялась премьера пьесы Пьера-Антуана Леброна «Мария Стюарт» — переделка одноименной пьесы Шиллера, в которой французский автор оставил практически без изменений (но с некоторыми сокращениями) только первый и третий акты, а остальное переписал в соответствии с «нормами хорошего вкуса», действовавшими во французском театре.

Еще одну попытку адаптировать Шиллера для сцены предпринял французский поэт и драматург Александр Сумэ (1788–1845). В 1824 году он предложил театру Одеон новую пьесу «Жанна Д'Арк» (трагедию в пяти актах) [1]. Премьера состоялась в 1825 году и была отмечена триумфом м-ль Жорж, исполнившей заглавную роль. Пресса, освещая премьеру, неоднократно проводила параллели между новой французской трагедией и немецкой (шиллеровской), которая также с успехом шла в театрах Германии.

Несмотря на то, что современные французские исследователи считают работу Сумэ адаптацией, пьесой, написанной «в соответствии с трагедией Шиллера» [2, р. 816], и пишут о том, что «текст — холодный плагиат Шиллера» [3, р. 124], все-таки его пьеса — не переделка «Орлеанской девы». Это самостоятельная работа, в которой просматривается влияние именно Шил-

лера. Как и «Марию Стюарт» П.-А. Леброна¹, современники воспринимали пьесу А. Сумэ как оригинальную, написанную по мотивам Шиллера.

Успешная премьера в Одеоне вызвала широкий резонанс в прессе, газеты наперебой оправдывали Сумэ, доказывая и отстаивая индивидуальность его произведения, хотя и не могли не отметить иностранного влияния. Так, газета «Драпо блан» писала о том, что Сумэ «...достаточно силен сам по себе, чтобы не искать иностранную и зачастую опасную поддержку... Вкус этого автора достаточно чистый для того, чтобы не пренебрегать этими грубыми смелостями, этими непостоянными красотами, которые немецкий театр допускает, ищет и любит, но которые отталкивают изысканные тонкости нашей сцены» [5, р. 1–2].

Сам же Сумэ говорил: «Шиллер преуспел больше, чем я: он иначе изложил историю, он позволил себе гораздо более неподходящие вольности, во множестве мест я только подражал» [6, р. 420]. Как отмечал поэт Жерар де Нерваль, который переводил Шиллера и немецких поэтов-романтиков на французский язык, «...он [А. Сумэ] знал также, что нет ничего хуже той разновидности литературного компромисса, который позволяет увечить шедевры иностранного театра, подгоняя их под мерку французского вкуса» [7, р. 331].

Шиллер в пяти актах «Орлеанской девы» останавливается на важнейших событиях истории Жанны д'Арк. Не думая об исторической правдивости своей пьесы, он начинает историю своей героини в Домреми, далее ведет ее через победы при Орлеане, коронацию Карла VII, плен и осуждение к гибели на поле боя. Сумэ, соблюдая классические единства, не может позволить себе такого временного размаха, а потому сосредотачивается только на трагическом финале истории Жанны д'Арк (пленении, обвинении и казни). Соблюдая правило трех единств, он разворачивает первые четыре действия в английской тюрьме, где находится плененная англичанами Жанна д'Арк. В беседах с Адемаром, единственным ее защитником и другом, и Германгартом, ее обвинителем и судьей, Жанна перечисляет все события, предшествовавшие ее заключению в английскую тюрьму: сражение при Орлеане и коронацию Карла VII. Такой ход — единое место действия для первых четырех актов — не только соблюдение классических единств, но и дань традициям французской драматургии о Жанне д'Арк. Подобный прием использовал еще в XVII веке аббат д'Обиньяк в пьесе «Орлеанская дева» (1642), где действие всех пяти актов трагедии разворачивалось в замке-тюрьме. И если у Шиллера эти события даны в движении, в действиях пьесы, то у Сумэ — лишь в высокопарных монологах, в торжественных строках александрийского сти-

¹ Подробнее о «Марию Стюарт» П.-А. Леброна см.: [4].

ха, что, конечно, дает размеренность действию и возможность насладиться красотой стиха и декламацией. В стенах тюрьмы проходит и суд над Жанной. И только в пятом акте место действия перемещается из тюрьмы на площадь Руана. Казалось бы, всё точно в соответствии с историей, но именно здесь и прорывается то, шиллеровское начало, которое привносит жизнь в эту, казалось бы, монотонную пьесу. Сумэ заимствует у Шиллера две сцены: разговор Жанны д'Арк с герцогом Бургундским и обвинения в колдовстве, которое отец Жанны выдвигает против своей дочери. Эти «вольности», которые Шиллер сочиняет, отступая от истории, Сумэ заимствует, но не копирует сцены в точности, а органично вплетает в классицистскую канву пьесы так, что современники с удовольствием оправдывают такой его ход: «...действительно, если м. Сумэ заимствует две идеи у немецкого поэта, он заимствует как умелый и богатый человек, который может и знает, как украсить то, что он заимствует» [5, р. 1].

У Шиллера отец обвиняет Жанну в колдовстве во время коронации Карла VII, желая спасти ее душу и «...насильно возратить // Отверженному ею Богу» (Д. 4. явл. VII) [8, с. 618]. В пьесе Сумэ отца Жанны обманом убеждают обвинить дочь, но на судебном процессе он понимает, какую ошибку совершил и раскаивается перед Жанной. То есть этот мотив, сочиненный Шиллером, Сумэ заимствует, но переписывает так, чтобы было драматически эффектно и как будто не противоречило истории. Сцена с отцом происходит в третьем акте, после которого Сумэ использует еще одну шиллеровскую идею — разговор Жанны с герцогом Бургундским. У Шиллера это сцена — во втором акте, когда после поражения под Орлеаном бежавший с поля боя герцог встречает Деву в лагере англичан. Жанна лишь силой слова убеждает его вернуться на сторону Франции. Происходит это стремительно, в пределах одного лишь короткого явления. Эту сюжетную линию заимствует у Шиллера Сумэ, но как филигранно он вписывает этот диалог в четвертый акт своей пьесы! Герцог является к Жанне сам, чтобы предложить ей служить Англии. Жанна также лишь своим красноречием убеждает герцога служить Франции. И если у Шиллера смирение герцога перед Жанной воспринимается как чудо, и Жанна видится как посланница Бога, то у Сумэ этот диалог длится дольше: монологи Жанны более красноречивы, и категория чуда здесь отсутствует. После долгих убеждений герцог соглашается с Жанной.

Сумэ ориентировался на законы французского театра и писал, как будто классицистскую пьесу, а потому ему пришлось тщательно переработать те идеи и сцены, которые он все-таки заимствовал у Шиллера, приблизить их к французской истории и к французским канонам. Теперь он, как совсем недавно Лебран в работе над «Марией Стюарт», вероятно неосознанно, пытался «сблизить Мельпомену иностранную и нашу [французскую]» [9, р. 149].

Дело в том, что Сумэ писал свою «Жанну д'Арк» в то время, когда во французскую литературу уже стали проникать романтические веяния и, как отмечает Э. Эггли, «сторонники обновления драматического искусства посредством иностранного влияния могли надеяться, что эта новая работа на тему, предложенную Шиллером, приобретет более отчетливый романтический характер, чем предыдущие адаптации Лебрана...» [10, р. 572]. Однако Сумэ не вполне удалось оправдать эти надежды, и даже напротив, его пьеса носит менее «романтический характер» по сравнению с «Марией Стюарт» Лебрана. Сцены, заимствованные у Шиллера, он так или иначе подстраивает по форме под схему классицистской пьесы, хотя и оставляет частично настроения шиллеровских сцен. Лебран же, наоборот, некоторые шиллеровские сцены оставлял без изменений и по форме, и по содержанию, переводил их и включал в свою пьесу. Потому романтическое звучание в «Марии Стюарт» отчетливее, нежели в «Жанне д'Арк» Сумэ (хотя для современников Сумэ был одним из первых, кто писал пьесы в романтическом духе). Т. Готье в исследовании «История романтизма» подводит итог: Сумэ — драматург переходного периода между классицизмом и романтизмом: «он [А. Сумэ] оставался романтиком для классиков и классиком для романтиков» [11, р. 189].

В 1820-е годы на главных сценах Парижа одновременно играли два разных спектакля на сюжет о Жанне д'Арк. Еще в 1819 году в репертуар Комеди Франсез вошла пьеса «Жанна д'Арк в Руане» Шарля-Жозефа д'Авриньи (за это время спектакль прошел 68 раз). Заглавную роль вплоть до 1830 года исполняла мадемуазель Дюшенуа. Премьера пьесы А. Сумэ в Одеоне открыла Парижу новую Жанну д'Арк — мадемуазель Жорж. Некогда соперничавшие на сцене Комеди Франсез актрисы были совершенно разной фактуры: неприметные черты и мелодраматическая трогательность, и чувственность м-ль Дюшенуа резко контрастировали с яркой внешностью и страстной и выразительной манерой декламации м-ль Жорж. А потому актрисы показали Парижу два совершенно разных образа Орлеанской девы: благородную и простую Жанну в исполнении м-ль Дюшенуа, пылкую и воинственную Жанну м-ль Жорж. Позднее, исполняя эту роль, Рашель органично соединит черты в образе Жанны д'Арк, на которых сделали акцент ее предшественницы. Пламенную Жанну д'Арк м-ль Жорж вспомнят современники Рашель, когда в 1846 году последняя решит включить в свой репертуар пьесу А. Сумэ. В монотонные, написанные тяжеловесным александрийским стихом в духе классицизма строки она вдохнет, как некогда м-ль Жорж, «тепло и жизнь» [12, р. 1]. Но если м-ль Жорж декламацией больше задевала патриотические струны в душе зрителя, то Рашель сделала акцент на эстетике образа Жанны д'Арк и играла на бесконечной любви французов к красоте жеста, позы, костюма. Актриса своим внешним обликом передавала внутреннее благород-

ство и простоту образа Жанны, созданного когда-то м-ль Дюшенуа.

4 марта 1846 года состоялась премьера «Жанны д'Арк» А. Сумэ на сцене театра Комеди Франсез [13, р. 419]. Пьеса вернулась на сцену двадцать лет спустя после премьеры в Одеоне и дебюта м-ль Жорж. Заглавную роль на протяжении последующих пяти лет исполняла мадмуазель Рашель; спектакль был сыгран двадцать пять раз. Роль Жанны д'Арк вошла в ее репертуар через шесть лет после того, как актриса впервые сыграла Марию Стюарт («Мария Стюарт» П.-А. Лебран, 1840). Эти образы в исполнении Рашель органично дополняли друг друга. Многие черты созданного ею образа плененной шотландской королевы были привнесены в образ Орлеанской девы; перекликалась и манера исполнения некоторых сцен.

Отклик в прессе был неоднозначный. Каждое издание непременно обращалось к самой пьесе Сумэ, вновь анализируя ее до мелочей, однако по прошествии двадцати лет стало ясно, что текст устарел и стал казаться «неуклюжим», «ребяческим» [14, р. 1]. Газета «Ля котидьен» отмечала, что французская сцена создала лишь «две трагедии третьего порядка» [15, р. 1], посвященные Жанне д'Арк, а именно: постановку 1819 года «Жанна д'Арк в Руане» Ш.-Ж. Д'Авриньи (в «старой классической форме» [15, р. 1]) и «Жанну д'Арк» А. Сумэ 1825 года (с «романтической тенденцией» [15, р. 1]). После премьеры пресса выражала единодушное удивление такому выбору для новой постановки в Комеди Франсез. Однако этот выбор в некотором смысле можно считать просто заказом. К Рашель обратилась принцесса Клементина Орлеанская² с просьбой воссоздать на сцене образ Жанны д'Арк, какой ее изобразила Мария Орлеанская³, сестра Клементины. В 1838 году Мария Орлеанская создала скульптуру «Жанна д'Арк в молитве» (другое название — «Молитва перед битвой») (рис. 1)⁴.

Жанна д'Арк здесь одновременно и воин, и святая. Весь ее образ проникнут уверенностью и неодолимой силой. Она облачена в доспехи, твердо стоит на ногах, руки крепко сжимают меч, и, вместе с тем, в мягком наклоне головы — спокойствие и смирение.

Рашель льстило предложение принцессы Клементины, а потому она взяла в свой репертуар пьесу Сумэ, которая, по мнению современников, была так

² Мария Клементина Леопольдина Каролина Клотильда Орлеанская (1817–1907) — дочь короля Франции Луи-Филиппа I и Марии Амалии Неаполитанской.

³ Мария Кристина Каролина Аделаида Франсуаза Леопольдина (1813–1839) — французская принцесса из Орлеанского дома, вторая дочь короля Франции Луи Филиппа I и Марии Амалии Неаполитанской, по браку герцогиня Вюртембергская. Училась скульптуре у Ари Шеффера (1795–1858), французского исторического и жанрового живописца.

⁴ Оригинал находится в Версальском дворце. В дальнейшем со скульптуры было сделано множество копий.

незначительна для ее таланта.

От пьесы Сумэ, писал Жюль Жанен в газете «Журналь де деба», «...мы задыхаемся, нам не хватает воздуха, пространства, движения, звуковых шумов. Действие происходит под сводом, между четырьмя стенами, при свете факелов» [14, р. 1]. Казалось бы, где в этой пьесе развернуться таланту Рашель?

На создание этой роли ее вдохновила скульптура, «...шедевр, вырезанный из самого белоснежного мрамора — “Жанна д'Арк” принцессы Марии» [14, р. 1]. Своей игрой Рашель как будто оживила эту скульптуру. Ее встречали аплодисментами уже при первом выходе на сцену: «...публика с радостью встретила живую репродукцию шедевра» [14, р. 1]. Облаченная в сияющие золотом доспехи, надетые поверх синего платья из грубой шерстяной ткани (рис. 2), своим поразительным сходством с творением Марии Орлеанской она ошеломляла: «...и каково же было наше изумление, когда мы увидели приближающуюся к нам в доспехах из золота и стали, с перчаткой в руке и кольчуге до середины ноги Жанну... Никогда еще копия прекрасного произведения не была более точной, более верной. Можно поверить, что статуя сошла с мраморного пьедестала» [14, р. 1]. Силу жеста и одновременно спокойствие и смирение Рашель переняла от образа, созданного Марией Орлеанской: «...ее игра активна, жест полон энергии, взгляд черный и сияющий, как только что ограненный алмаз... Она спокойна, терпелива, серьезна...» [14, р. 1]. Во время премьеры Рашель поранилась об одну из деталей костюма, так как доспехи сковывали ее движения, мешали развернуться. По этой причине в доспехах она появлялась только в первом акте, а последующие сцены играла в белом шерстяном платье, перетянута серой шерстяной веревкой.



Рис. 1. Мария Орлеанская
«Жанна д'Арк в молитве», 1838

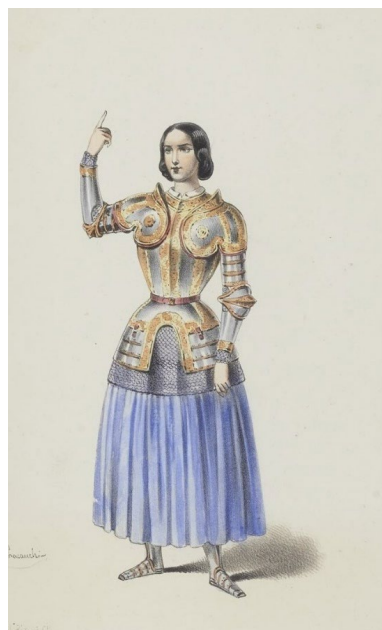


Рис. 2. М-ль Рашель в роли
Жанны д'Арк.
Спектакль 1846 года,
Комеди Франсез

Готье так описывал Рашель в образе Жанны: «...божественная меланхолия делала томными эти глаза, привыкшие к черным трагическим взглядам; христианское смирение отражалось в морщинах этого мраморного лба, который античная фатальность никогда не могла омрачить; перевоплощение было полным. Пусть те, кто думали, что м-ль Рашель обречена исключительно на пеплум и пурпурный плащ, пойдут и посмотрят ее в “Жанне д’Арк”: как непринужденно, подобно Клоринде или Марфизе, она носит стальные, отделанные золотом доспехи. И тогда они признают, что молодая трагедийная актриса может покинуть в любой момент греческий вестибюль с зелеными колоннами и пронести сквозь все века свою стройную и чистую красоту, ни на йоту, не теряя своего стиля» [16, р. 1].

Рашель смогла сделать с «удушливыми» монологами давно устаревшей пьесы Сумэ то, чего не смог когда-то сам автор — придать им жизнь: «...актрисе ее таланта нужен только холст, чтобы нарисовать на нем свое творение. Ей хватило нечетких контуров, оставленных Суме» [16, р. 1]. И, несмотря на поэтическую холодность строк, которые она произносила, публика была тронута до слез (особенно сценой из пятого акта, где Рашель в белых одеждах поднималась на костер со знаменем в руках).

Современники особо отмечали именно те сцены, которые Сумэ некогда заимствовал у Шиллера: разговор с герцогом Бургундским и «линию отца» Жанны д’Арк. Роль отца Жанны д’Арк исполнил Жорж Гийон (1809–1850). Своей игрой он привнес в спектакль «моменты отцовской нежности» [12, р. 1] и был порой излишне мягок и расслаблен, в отличие от Пьера-Франсуа Боволе (1801–1873), актера, исполнившего роль герцога Бургундского. Боволе обладал «мощным темпераментом, романтической яростью, резкостью жестов и голоса» [17]. Сцену разговора герцога Бургундского с Жанной д’Арк Боволе и Рашель играли на контрастах звука, жеста, энергии. Боволе «достиг такой трагической степени силы, что не мог сказать самые простые и естественные вещи..., не приняв боевой вид и не приближаясь к собеседнику, ...с твердыми кулаками, как борец, который вступает в бой и готовится сбить своего противника ударом» [12, р. 1]. Рашель, напротив, эту сцену играла так, как сыграла сцену встречи двух королей в «Марии Стюарт». Наполнив свои речи силой и величием, она в то же время не забыла о жесте, подсказанном скульптурой принцессы Марии, — мягком штрихе в наклоне головы, который придал ее образу заключенной и осужденной на казнь ноту смирения.

Образ Жанны д’Арк, каким его создал Сумэ, в сценическом преломлении оказался самостоятельным, обособившимся от пьесы. И м-ль Жорж, и Рашель, взяв за основу текст Сумэ, создали роли, которые еще в большей степени, чем сама пьеса, отразили постепенный переход от классицистской традиции к романтической. В их игре также сложно соединялись классицистская

манера исполнения с романтическими элементами, а на французскую сцену прорвалось импульсивное, лирическое начало, свойственное именно драматургии Шиллера, но не пьесе Сумэ, который, хотя и заимствовал шиллеровские сцены, все-таки приглушал их звучание.

На первом этапе в игре м-ль Жорж воплотилась вся воинственность образа, а вместе с тем и импульсивность, характерная именно для шиллеровской манеры письма. (На тот момент, когда м-ль Жорж играла Жанну д'Арк, в Париже, конечно, уже была переведена драматургия Шиллера, а театру давно были известны его пылкие штюрмерские пьесы.) На следующем этапе в игре Рашель проявилось лирическое начало, и в этом лиризме — не только отголосок шиллеровской «Жанны д'Арк», но и его же «Марии Стюарт». К тому же задавала тон и скульптура Марии Орлеанской, которую пластически воплощала Рашель на сцене. Современникам даже вспоминалась некоторая чувствительность в манере игры, свойственная мадемуазель Дюшенуа, показавшей иную (отличную от манеры м-ль Жорж) манеру исполнения роли Орлеанской девы.

Едва уловимая мягкость в жестах, просматривавшаяся в пластике м-ль Жорж, в дальнейшем в исполнении Рашель получила смысловую нагрузку: на контрасте с общим величественным тоном речи намеренные мягкие штрихи ее пластики придавали образу объем и глубину, постепенно открывая в Жанне д'Арк земные черты. Эффектный выход Рашель в доспехах был больше в духе классицизма — жесты точные, строгие; костюм технически не позволял их смягчать. Это было и не нужно, ведь в первом акте Жанна рассказывала о своих победах, о том, как короновала Карла VII. Здесь она была воительницей, защитницей Франции. Далее доспехи менялись на простое шерстяное платье. Уже в третьем акте Жанна была согрета отцовской нежностью. Здесь излишняя мягкость и расслабленность Ж. Гийона, исполнявшего роль отца, была уместна. Этот резкий переход от блеска золота доспехов к блеклости платья, от коронации — к судебному процессу, подводил к финальной сцене (самой сценически эффектной по воспоминаниям современников), в которой Жанна, такой, какой ее изобразила Рашель, поднималась на костер. Она была в простом белом платье со знаменем в руках, с «божественной меланхолией» во взгляде, как писал Готье. В ней не было ни нарочитого пафоса патриотизма, какой был у м-ль Жорж (и отчасти — в пьесе Сумэ), ни «черного трагического взгляда» классицистских героинь. Но были благородство и простота, земная чувственность и вместе с тем уверенность в своем высоком предназначении, наполнявшая роль трагическим содержанием. Такого контраста нет в пьесе Сумэ, но соединение героического и естественного в Жанне было у Шиллера. (Правда, чтобы показать это, Шиллер ввел линию любви Жанны к врагу Лионелю.) Рашель же, воплощая образ Жанны, только за счет сценических эф-

фектов, пластически, интонационно, за счет перемен в костюмах, обнажила этот конфликт и сделала объемным образ Жанны д'Арк. Недаром Готье позже отмечал: «...в тот вечер никто не подумал, слушая ее, а особенно *глядя на нее* (курсив мой. — Д. К.), о тирадах Александра Сумэ» [16, p.1]. Зрительный образ здесь был более сценически более эффектным, чем монологи Сумэ, двадцать лет назад произнесенные м-ль Жорж, которая намеренно делала акцент на декламации, говорила с большим патриотическим пафосом и энергией.

И если в исполнении м-ль Жорж Жанна д'Арк была классицистской трагической героиней, то у Рашель этот трагизм в соединении с земным обликом и небесным предназначением эстетически был уже романтического толка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Soumet A. Jeanne D'Arc / Alexandre Soumet. Bruxelles: Chez J.-B. Dupon, 1828. 65 p.*
2. *Lanéry D'Arc P. Le livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs a Jeanne d'Arc / Pierre Lanéry D'Arc. Paris: Librairie techener, 1894. 1007 p.*
3. *Le théâtre français du XIX siècle / direction: H. Laplace-Claverie, S. Ledda, F. Naugrette [etc.]. Paris: Éditions l'avant-scène théâtre, 2008. 556 p.*
4. *Карташова Д. А. Трагедия Ф. Шиллера «Мария Стюарт» на французской сцене XIX века // Театрон. 2016. № 2 (18). С. 23–42.*
5. *Martainville A. Odéon. Première représentation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers. Au benefice de Mlle Georges // Le drapeau blanc. 1825. № 75. 16 mars. P. 1–3.*
6. *Paris. Jeanne d'Arc, par M. Soumet // Le globe, journal littéraire. 1825. 22 mars. № 84. P. 419–420.*
7. *Нерваль Ж. де. «Французский театр»: «Жанна д'Арк», трагедия г-на Сумэ // Нерваль, Ж. де. Избранное / Жерар де Нерваль. 1984. С. 330–332.*
8. *Шиллер Ф. Орлеанская дева. Трагедия / пер. с нем. В. Жуковского // Шиллер, Ф. Собрание сочинений: в 6 т. / Ф. Шиллер. М.: Книжный Клуб Книговек, 2012. Т. 3. С. 467–663.*
9. *Lebrun P.-A. Marie Stuart. Tragédie // Lebrun P.-A. Œuvres de Pierre Lebrun / Pierre-Antoine Lebrun. Paris: Librairie academique, 1864. P. 149–254.*
10. *Eglli E. Shiller et le romantisme française: en 2 t. / E. Eglli. Paris: Librairie Universitaire, 1927. Т. 1. 652 p.*
11. *Gautier T. Histor du romantisme / T. Gautier. Paris: Charpentier et Cle, 1874. 410 p.*
12. *Théâtre-Français. Jeanne D'Arc, tragédie d'Alexandre Soumet // Le Constitutionnel. 1846. № 68. 9 mars. P. 1.*
13. *Annuaire des lettres, des arts et des théâtre. Paris: Tipographie Lacrampe, 1846–1847. 500 p.*

14. J. J. [Jules Janin], Théâtre-Français. Jeanne d'Arc. Mlle Rachel // Journal des débats politiques et littéraires. 1846. 9 mars. P. 1–3.
15. J. T. Revue dramatique // La quotidienne. 1846. № 68. 9 mars. P. 1–3.
16. Gautier T. Théâtres // La presse. 1846. № 3599. 9 mars. P. 1.
17. Pierre-François Beauvallet [Электронный ресурс]. URL: <https://www.comedie-francaise.fr> (дата обращения: 10.11.2020).

REFERENCES

1. Soumet A. Jeanne D'Arc / Alexandre Soumet. Bruxelles: Chez J.-B. Dupon, 1828. 65 p.
2. Lanéry D'Arc P. Le livre d'or de Jeanne d'Arc. Bibliographie raisonnée et analytique des ouvrages relatifs a Jeanne d'Arc / Pierre Lanéry D'Arc. Paris: Librairie techener, 1894. 1007 p.
3. Le théâtre français du XIX siècle / direction: H. Laplace-Claverie, S. Ledda, F. Naugrette [etc.]. Paris: Éditions l'avant-scène théâtre, 2008. 556 p.
4. Kartashova D. A. Tragediya F. Shillera «Mariya Styuart» na francuzskoj scene XIX veka // Teatron. 2016. № 2 (18). S. 23–42.
5. Martainville A. Odéon. Première representation de Jeanne d'Arc, tragédie en cinq actes et en vers. Au benefice de Mlle Georges // Le drapeau blanc. 1825. № 75. 16 mars. P. 1–3.
6. Paris. Jeanne d'Arc, par M. Soumet // Le globe, journal littéraire. 1825. 22 mars. № 84. P. 419–420.
7. Nerval` Zh. de. «Francuzskij teatr»: «Zhanna d'Ark», tragediya g-na Sume` // Nerval`, Zh. de. Izbrannoe / Zherar de Nerval`. 1984. S. 330–332.
8. Shiller F. Orleanskaya deva. Tragediya / per. s nem. V. Zhukovskogo // Shiller, F. Sobranie sochinenij: v 6 t. / F. Shiller. M.: Knizhny`j Klub Knigovek, 2012. T. 3. S. 467–663.
9. Lebrun P.-A. Marie Stuart. Tragédie // Lebrun P.-A. Œuvres de Pierre Lebrun / Pierre-Antoine Lebrun. Paris: Librairie academique, 1864. P. 149–254.
10. Eglli E. Shiller et le romantisme française: en 2 t. / E. Eglli. Paris: Librairie Universitaire, 1927. T. 1. 652 p.
11. Gautier T. Histoir du romantisme / T. Gautier. Paris: Charpentier et Cle, 1874. 410 p.
12. Théâtre-Français. Jeanne D'Arc, tragédie d'Alexandre Soumet // Le Constitutionnel. 1846. № 68. 9 mars. P. 1.
13. Annuaire des lettres, des arts et des théâtre. Paris: Tipographie Lacrampe, 1846–1847. 500 p.
14. J. J. [Jules Janin]. Théâtre-Français. Jeanne d'Arc. Mlle Rachel // Journal des débats politiques et littéraires. 1846. 9 mars. P. 1–3.
15. J. T. Revue dramatique // La quotidienne. 1846. № 68. 9 mars. P. 1–3.
16. Gautier T. Théâtres // La presse. 1846. №3599. 9 mars. P. 1.

17. Pierre-François Beauvallet [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.comedie-francaise.fr> (data obrashheniya: 10.11.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Карташова Д. А. — независимый исследователь; darya_Kartashova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kartashova D. A. — Independent Researcher; darya_Kartashova@mail.ru

УДК 75.03 + 75.04

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. КУРБЕ
И РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ-ПЕРЕДВИЖНИКОВ:
КОМПАРАТИВНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

*Корчагина Н. В., Кочукова О. В.*¹

¹ Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, ул. Астраханская, 83, г. Саратов, 410012, Россия.

Статья посвящена реализму в живописи XIX века. Цель исследования — выявить сходство и различие в понимании этого феномена русскими художниками-передвижниками и Г. Курбе. Новизна исследования заключается в сравнении реалистических тенденций в творчестве Г. Курбе и русских художников-передвижников путем сопоставления конкретных картин (жанровых полотен, портретов, автопортретов, пейзажей, марин, натюрмортов). Сравнение осуществлялось по следующим критериям: сюжет, организация пространства, цветовое решение. Были найдены общие темы, жанры, стилевые черты и композиционные особенности живописи художников-реалистов. Авторы объясняют данное сходство (при отсутствии документальных подтверждений прямого «заимствования» русскими художниками образов и сюжетов у Курбе) общим для художников-реалистов стремлением к отражению в живописи явлений окружающего мира и общностью художественных тенденций в Европе и России в XIX веке.

Ключевые слова: реализм, передвижники, Курбе, компаративное исследование, живопись XIX века.

REALISTIC TRENDS IN THE WORK OF G. COURBET
AND RUSSIAN PEREDVIZHNIKI: COMPARATIVE RESEARCH

*Korchagina N. V., Kochukova O. V.*¹

¹ Saratov State University, Astrakhankaya St., 83, Saratov, 410012, Russian Federation.

The article is devoted to realism in painting of the XIX century. The aim of the study was to identify the similarities and differences in the understanding of this phenomenon by G. Courbet and Russian artists-peredvizhniki. The novelty of the study lies in the comparison of realistic trends in the work of G. Courbet and Russian artists-peredvizhniki by comparing specific paintings (genre paintings, portraits, self-portraits, landscapes, marinas, still lifes). The comparison was carried out according to the following criteria: the plot, the organization of

the space, the color scheme. Common themes, genres, stylistic features and compositional features of realist painting were found. The authors explain this similarity (in the absence of documentary evidence of direct “borrowing” of images and subjects from Courbet by Russian artists) by the common desire for the selected group of realist artists to reflect the phenomena of the surrounding world in painting and the commonality of current artistic trends in Europe and Russia in the nineteenth century.

Keywords: realism, Peredvizhniki, Courbet, comparative research, painting of the 19th century.

Рождение реализма в живописи связывают с творчеством французского художника Гюстава Курбе, хотя еще до него в реалистической манере работали художники барбизонской школы (Т. Руссо, Ж.-Ф. Милле, Ж. Бретон). Однако именно Г. Курбе к своей персональной экспозиции под названием «Павильон реализма» (1855) выпустил короткую декларацию, в которой была дана характеристика нового направления. Реализм как художественное явление распространился и за пределами Франции; в России он получил свое развитие у художников-передвижников.

Говоря о степени научной разработанности проблемы, необходимо отметить работы о Г. Курбе на английском (П. Бейд [1]; Л. Нохлин [2], М. Фрайд [3], М. Холлейн и Б. Эрх [4] и др.), французском языках (Ж. Базен и М. Галле [5], П. Жеоржель [6], Ж.-Л. Марион [7], Ф. Мазане [8], Ж. Плези [9]; Ф. Тома-Моран и Ж. Дельма [10] и др.). Феномен передвижников изучается в современных отечественных искусствоведческих исследованиях, где рассматривается вклад художников-передвижников в становление реализма как новой системы мировоззрения в искусстве XIX века [11, с. 99; 12, с. 336], портретная живопись передвижников [13]; крестьянская тема [14], социальные аспекты творчества передвижников [15; 16; 17].

Попытки *провести параллели* между французской и русской живописью XIX века делали ведущие отечественные критики и искусствоведы. В. В. Стасов отмечал общие цели, идеалы, питавшие русскую и французскую реалистические школы. Однако речь шла не о заимствованиях или влияниях, а о подлинно национальных истоках обеих школ, поскольку русские художники этого времени, по его утверждению, «никогда не знали и не видели» произведения своих западных коллег [18, с. 110]. «Ничего не зная из... символа веры и пропаганды Курбе, наши новые художники исповедовали и осуществляли на деле те же самые принципы», — писал Стасов [18, с. 111]. Этот же факт подтверждает М. Алпатов: «Русские художники... не знали творчества О. Домье, Ф. Милле и Г. Курбе, которые по-новому разрабатывали демокра-

тические темы, уделяли внимание живописной форме и избавили живопись от литературщины, открыв возможность идейного воздействия пластическими формами и красочными созвучиями» [19, с. 24].

Д. В. Сарабьянов находил аналогии в развитии жанровой живописи у передвижников и Курбе [20], но не проводил анализ конкретных картин и сюжетов.

Н. Н. Калитина, ведущий российский исследователь творчества Курбе, сопоставила реалистические тенденции в творчестве Курбе и русских художников-передвижников [21], выявила общестилевые особенности и идейные параллели [22]. Она отмечала, что «общей была и ориентация на связь искусства с действительностью и борьба с Академией как учреждением, препятствовавшим установлению этой связи» [22, с. 57]. Калитина выделяет четыре основных аспекта, по которым взгляды русских и французских художников были сходными: обращение к сценам народной жизни; реалистичность изображения народного быта; освоение опыта и форм народного искусства (лубок, карикатура, народная картинка), что выразилось в сюжетах, композиции картин, трактовке человеческой фигуры, колорите; стремление к пропаганде своего искусства среди широкого круга зрителей, что и у передвижников, и у французских реалистов выразилось в поиске новых, отличных от салонов форм и условий экспозиции [22, с. 58]. Калитина акцентирует внимание на том, что в 1860–70-е годы русских художников, выезжавших за границу, больше привлекали великие мастера прошлого (Веласкес, Рембрандт), чем их современники [22, с. 59]. Приезжая во Францию, русские пенсионеры видели прежде всего официальную сторону искусства — салоны; в поле их зрения также попадали барбизонцы и Коро, творческие искания которых в наибольшей степени соответствовали устремлениям мастеров национального пейзажа в России.

Л. В. Малафеева утверждает, что Крамской был хорошо знаком с книгой П. Ж. Прудона «Искусство, его основание и общественное назначение», которая была целиком посвящена творчеству Курбе. Эта книга обсуждалась на «четвергах» Крамского [23]. В том же году, когда книга появилась во Франции, она была издана в России под редакцией Курочкина [22, с. 60]. Но в письмах Крамского от 1869 года из его заграничной поездки для ознакомления с современным западноевропейским искусством мы не находим упоминания о Курбе, равно как и в его высказываниях об искусстве, собранных и систематизированных Т. М. Коваленской в одноименной книге. Не удалось нам обнаружить упоминания о Г. Курбе и в воспоминаниях И. Е. Репина «Далёкое близкое».

Таким образом, анализ свидетельств современников и исторических исследований позволяют нам сделать предположение о том, что русские передвижники были знакомы с печатными работами (опубликованными на рус-

ском языке), пропагандирующими идеи Г. Курбе и французских реалистов (это утверждают Н. Н. Калитина и Л. В. Малафеева, но опровергают В. В. Стасов и М. Алпатов). С большой долей вероятности и с опорой на мнение В. В. Стасова, М. Алпатова, Н. Н. Калитиной можно утверждать, что русские художники во Франции *не видели картин Г. Курбе*, существовавших вне официального искусства Салонов, на которое было обращено внимание русских пенсионеров за границей. То есть русские живописцы-передвижники, с одной стороны, и Г. Курбе, с другой стороны, независимо друг от друга, не испытывая прямого визуального влияния на творчество друг друга, а лишь находясь под влиянием общего развития художественной, философской социальной мысли эпохи, временного исторического контекста, приходили к идейной, композиционной и сюжетной схожести в своих жанровых картинах.

И. А. Антонова считала более правильным сравнивать передвижников не с реалистом Курбе, а с импрессионистами. Антонова, являясь автором выставочного проекта ГМИИ им. А. С. Пушкина «Передвижники и импрессионисты. На пути в XX век», обозначила пять моментов сходства передвижников и импрессионистов: время; стремление порвать с академизмом, новаторство; принятие Парижа в качестве центра современного искусства; интерес к портрету; пленэр и пять основных различий: в национальных характерах; в задачах искусства; в технике; в отношении к черному цвету; в реакции публики [24]. Данные пункты (в преобразованном виде) послужили в нашем исследовании основой для сравнительного анализа полотен Г. Курбе и передвижников, о чем будет подробнее сказано ниже.

Возможность сравнения передвижников и импрессионистов допускала и Н. А. Дмитриева [25]. Хотя Н. А. Дмитриева в своей работе, посвященной сравнению передвижников с импрессионистами, и не развивает тему параллелей между передвижниками и Курбе, но сама эта идея сформулирована ею здесь совершенно определенно. Оттолкнувшись от методологической установки Дмитриевой, авторы настоящей статьи провели собственное компаративное исследование творчества Курбе как персоналии и передвижников как художественного течения (без сравнения передвижников и французских реалистов в целом как двух направлений в живописи). Мы применили 10 перечисленных нами выше причин сопоставления передвижников и импрессионистов (автор — И. А. Антонова). По аналогии с данными причинами в нашем исследовании мы можем выделить следующие точки соприкосновения в искусстве русских передвижников и Г. Курбе:

– *Стремление порвать с академизмом, новаторство.* (Искусство передвижников и Курбе воспринималось их современниками как чересчур смелое новаторство и откровенное бунтарство. И Курбе, и передвижники отстаивали право самим выбирать сюжеты для своих работ и искали новые средства вы-

ражения своих идей, боролись с традициями академической живописи.)

– *Интерес к портрету.* (И Курбе, и русские художники в качестве моделей выбирали своих современников, им был важен психологизм социальных типажей.)

– *Пейзаж* занимал важнейшее место в творчестве и Курбе, и передвижников.

– *Стремление к отображению национального характера образов.*

– *Техника* (тщательное внимание к деталям и их прорисовка; многослойная техника живописи, тщательность выписанности деталей).

– *Тональный колорит:* черного очень много, он несет функцию отображения реальности. (В поздние годы и в палитру Курбе, и поздних передвижников всё более проникал свет и цветовые рефлексы.)

Основные различия между русскими передвижниками и Г. Курбе:

– *Время появления программных документов.* В 1855 году Курбе опубликовал свой «Манифест реализма», и он устроил в специально построенном здании «Павильон реализма» показ около сорока картин. Первая выставка передвижников прошла только 29 ноября (11 декабря) 1871 года в Академии художеств Петербурга. Однако диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», послужившая одной из основ формирования реализма в России, была защищена в 1855 году, а написана в 1853-м. Получается, эта работа даже опережает на два года манифест Шанфлёри и выходит в один год с «Павильоном» Курбе. В этом же контексте нельзя не упомянуть о В. Перове, работавшем в реалистической манере до передвижников, о П. Федотове — основоположнике метода критического реализма, творчество которого приходится на конец 1840-х годов. Нельзя не отметить и самих передвижников, писавших многие свои работы в 1860-е годы. Поэтому, несмотря на формальное «отставание» по времени программных документов и событий русского реализма от французского, их развитие шло последовательно «в русле» развития художественной и социально-политической мысли своего времени.

– *Реакция публики.* Первая выставка передвижников была встречена благосклонно, осуждали их только представители академического лагеря, а картины Г. Курбе вызвали скандал, за которым еще долго следовали обвинения в аморальности и подрыве общественных устоев.

– *Социальный пафос.* У передвижников он был выражен в гораздо большей степени в назидательности, в демонстрации правды жизни, в психологизме и рефлексии, в трагическом взгляде на общество, а у Курбе изображаемое на картине просто констатирует факт, без социального обвиняющего эффекта.

– *Эротика.* У передвижников она отсутствует в силу религиозных и общественных тенденций того времени и из-за отдаленности от основной цели, провозглашаемой для живописи; у Курбе эротическая тема представлена

как одна из «программных» в его творчестве.

– *Образный строй картин.* Курбе мыслит конкретными образами, а русские передвижники — обобщающими социальными категориями.

С целью доказать на примере конкретных полотен, что реализм русских художников-передвижников имел общие тенденции с реализмом Г. Курбе, мы провели сравнительный анализ картин художников-передвижников и полотен Г. Курбе. Сравнение проводится на основании утверждений Н. Н. Калитиной [22], В. В. Стасова [18], Д. В. Сарабьянова [20] об общности, наличии «точек соприкосновения» между русскими передвижниками и французскими реалистами в целом и с Г. Курбе — в частности. В качестве критериев сравнения были выбраны: сюжет; организация пространства; цветовое решение.

Таблица 1. Сравнительный анализ картин Г. Курбе и русских художников

Бытовой жанр	
Г. Курбе	Русские художники
«Послеобеденный отдых в Орнани», 1848–1849	В. Г. Перов. «Разговор за круглым столом», 1866
«Дробильщики камней», 1849	К. А. Савицкий. «Ремонтные работы на железной дороге», 1874
«Похороны в Орнани», 1849–1850	Л. И. Соломаткин. «Возвращение с похорон» (?)
«Крестьяне, возвращающиеся с ярмарки», 1850–1855	А. И. Корзухин. «Возвращение с сельской ярмарки», 1868
«Барышни из деревни», 1851–1852	И. Е. Репин. «Барышни среди стада коров», 1896
«Веяльщицы» 1854–1855	А. Е. Архипов. «Прачки», 1890-е
«Завтрак на охоте», 1858	В. Г. Перов. «Охотники на привале», 1871
«Бедная крестьянка зимой», 1867	А. И. Корзухин. «Зимой в деревне», 1882
«Браконьеры на снегу», 1867	В. Г. Перов. «Охота на кабана», 1879
«Маленькая пастушка», 1876	В. Е. Маковский. «Пастушки», 1903
Портреты, автопортреты	
Г. Курбе	Русские художники
«Отчаявшийся человек», 1843	В. Г. Перов. «Девушка, бросающаяся в воду». Эскиз, 1879
Автопортрет. 26 лет. 1845 («Мужчина с кожаным поясом»)	И. Е. Репин. Автопортрет. 34 года. 1878
Автопортрет. 31 год. 1850	И. Н. Крамской. Автопортрет. 30 лет. 1867
Портрет Г. Берлиоза, 1848–1850	Н. Д. Кузнецов. Портрет П. Чайковского, 1893
Портрет П. Ж. Приюдона, 1865	В. Г. Перов. Портрет А. Н. Майкова, 1872
Портрет художника А. Готье, 1867	И. Н. Крамской. Портрет А. И. Куинджи, 1872

Пейзажи, марины	
Г. Курбе	Русские художники
«Долина Лу в грозу», 1849	Ф. Васильев. «Волжские лагуны», 1870
«Лесной вид в Фонтенбло», 1855	В. Г. Поленов. «Заросший пруд», 1879
«Порыв ветра», 1865	Ф. Васильев. «Перед грозой», 1868
«Окраина деревни зимой», 1865–1870	Л. И. Соломаткин. «Зима. Метель», 1876
«Морской вал», 1870	А. И. Куинджи. «Море. Этюд», 1875–1879
«Замок Болье недалеко от Лозанны», 1875	В. Г. Поленов. «Бабушкин сад», 1878
Натюрморты	
Г. Курбе	Русские художники
«Натюрморт с яблоками», 1872	И. Е. Репин. «Яблоки и листья», 1879

Предлагаем далее сравнительный анализ двух из представленных в таблице картин:

Бытовой жанр

Г. Курбе. «Барышни из деревни», 1851–1852

И. Е. Репин. «Барышни среди стада коров», 1896

Сюжет

Картина Г. Курбе «Барышни из деревни» первоначально имела название «Деревенские барышни, дающие милостыню пастушке в долине близ Орнана», что более полно отражает ее содержание. В центре картины — девушки, прогуливающиеся в окрестностях деревни, одна из них держит зонт от солнца. Трех героинь художник писал со своих сестер. Рядом с главными персонажами изображена собака, справа пасутся коровы. Внимание молодых женщин обращено к босой крестьянской девочке, смотрящей за стадом. Одна из барышень предлагает ей еду. Все замерли в ожидании: барышни ждут, примет ли маленькая пастушка их милостыню; та же замерла в нерешительности. Девочка-подросток изображена босоногой, в поношенном платье, с широкополой шляпой за спиной и с тонкой хворостиной в руке. Сценка разворачивается на фоне холмистого ландшафта, написанного в окрестностях Орнана, родного города Г. Курбе. Художник неоднократно использовал его в других пейзажах. Картина была встречена критиками негативно, что можно объяснить социальным и историческим контекстом: изображен крайне «республиканский» район Франции (Франш-Конте), показывающий богатым парижанам суровые реалии сельской местности вместо умиротворенной сельской идиллии.

На картине Репина мы видим городских барышень в нарядных пестрых платьях и шляпках. Одна из них держит яркий розовый зонтик-парасольку. По дороге на краю луговины они встретились со стадом коров и пасущей его девочкой. Барышня с зонтиком в красной кофточке приостановилась и наблюдает за происходящей перед ее глазами сценой: ее подруга в белом платье протягивает пастушке гостинец из корзинки, а стоящая за спиной дарительницы барышня в голубом (без головного убора, в более скромном платье, возможно, прислуга) задумчиво приложила руку к подбородку и внимательно смотрит на девочку. Пастушка одета в домотканое скромное платье, обута в лапти; голова ее покрыта платком. Реакцию девочки мы не видим: она обращена спиной к зрителю, никакого жеста согласия или интереса к подарку она не демонстрирует. Стоящий рядом с ней огромный темно-рыжий бык с гораздо большим любопытством принохивается к протянутому гостинцу. Вся сцена происходит на фоне зеленого пастбища и леса.

Организация пространства

У Курбе композиция статична: барышни ждут реакцию на подарок, а девочка остановилась в нерешительной задумчивости. Животные также не придают действию динамики, кажется, вся природа замерла в знойный полдень. «Трио» девушек и пастушка составляет единый композиционный центр картины, их невозможно отделить друг от друга. Художником выбраны такие пропорциональные решения, которые гармонично вписывают группу людей в природный ландшафт. Тщательно выписан фон с изображением родной художнику природы. Однако критики находили здесь пренебрежение правилами перспективы в размерах фигур людей по отношению к коровам. Говорилось о том, что каменистые отроги и тропинка, вьющаяся между ними, занимают большую часть полотна, делая фигурки людей и животных маленькими по сравнению с распахнутой панорамой окрестностей. Центральные персонажи помещены на втором плане, в глубине картины, и зритель, таким образом, созерцает происходящее со стороны, не становясь участником действия.

У Репина пространство организовано также статично: все персонажи замерли в ожидании. Центром композиции является девочка-пастушка, повернутая к зрителю спиной. Белизну ее льняной одежды оттеняет окрас стоящего рядом с ней огромного быка, который воспринимается неотделимо от маленькой фигурки девочки. Он единственный, кто участвует в немом диалоге с подательницей милостыни и придает картине динамику: в ответ на жест барышни бык протягивает голову к гостинцу и начинает принохиваться к нему. Фигурка девочки, почти сливающаяся с дорогой и образующая с ней единую вертикальную ось, объединяется с силуэтом дерева, изображенного на заднем

плане. Всё это превращается в некую вертикальную границу, композиционно отделяющую «мир своих» слева (природа, животные и крестьянская девочка) от «мира чужих» справа (барышни). Действие максимально приближено к зрителю, на полотне даже «не уместилась» часть подола юбки барышни с зонтиком. Таким образом художник делает зрителя участником сцены.

Цветовое решение

У Курбе господствует теплый, «земляной» колорит, который проявляется в разных вариантах: и в окрасе шерсти животных, и в красках земли и скал, и в цветах одежды.

В картине Репина естественные цвета одежды маленькой крестьянки воспринимаются как часть живой природы. Они гармонируют с окрасом стада, с цветами зелени и неба. Но яркие, «неестественные» цвета «пришлых» незваных гостей (ядовито-розовые, красные и синие оттенки) выступают к ним контрастом, они как бы нарушают своим вторжением существовавшую здесь до их прихода гармонию природы и человека-крестьянина.

Таким образом, в обеих картинах прослеживается четкий социальный подтекст сюжета: противопоставление мира «имущих» и «неимущих». Но в картине Репина данный социальный подтекст обострен с помощью ряда композиционных и колористических приемов. Обе картины сочетают черты пейзажа и бытового жанра. Сходным образом в обоих полотнах решена психологическая характеристика «дарительниц»: их лица выражают доброжелательное участие, а лица сопровождающих барышень в обеих картинах нейтральны и равнодушны. Интересно, что в картине Курбе мы можем видеть эмоциональную реакцию на милостыню на лице крестьянки, а у Репина эта реакция скрыта от глаз смотрящего: «народ безмолвствует». Обращает на себя внимание сюжетное и композиционное сходство обеих картин, хотя нам не удалось найти никаких свидетельств того, что Репин мог быть визуально знаком с полотном Курбе, написанным на 44 года раньше.

Сравнивая полотна бытового жанра родоначальника реализма как художественного стиля, Густава Курбе, и русских художников-передвижников, мы обнаруживаем их интерес к сходным темам (крестьянская жизнь, тяжелая женская и мужская работа, похороны, выпас скота, взаимоотношение крестьянства и дворянства и др.), иногда даже — композиционное сходство картин на похожий сюжет. Однако реализм Г. Курбе носит, в большей степени, признак реализма созерцательного, отражения на полотне реальности как она есть, без прикрас. В этом его отличие от русских художников-передвижников, которые, в силу многих обстоятельств (исторических, общественных, политических и др.), заняли позицию «критического реализма». Картины русских живописцев чаще всего имеют явный критический, обличающий

характер, стремление заострить изображаемую проблему до высокого уровня накала эмоций (что в полной мере отвечает эстетике именно «критического» реализма), в то время как Курбе отражает на полотне происходящие события, показывая реальную жизнь, не критикуя и не «заостряя» ее недостатки, но и не пряча их. Курбе не ставил своей целью «бичевание» общественных пороков, не стремился с помощью искусства сделать мир лучше и справедливее, а русские художники-передвижники видели в этом одну из основных целей своего искусства.

Сравнивая портреты, автопортреты, пейзажи, марины и натюрморты Г. Курбе и русских художников-передвижников, мы многократно встречаем сюжетное, идейное и композиционное сходство построения картин во всех перечисленных жанрах, причем, документально доказать возможность прямого «заимствования» русскими художниками образов и сюжетов у Курбе не представилось возможным. Объяснить подобное сходство, по нашему мнению, возможно только общим, декларируемым всеми художниками, называвшими себя реалистами, *стремлением к реалистичности* в живописной манере отражения окружающего мира (так как каждый из них эту реалистичность понимал для себя), а также развитием в России актуальных и для Европы XIX века художественных тенденций. Что касается очевидных различий в пейзажных, портретных работах Курбе и русских художников-передвижников, в их маринах и натюрмортах, то здесь обращает на себя внимание более богатый, светлый, яркий и разнообразный колорит русских художников, тогда как Курбе нередко использует достаточно темные, «приглушенные» тона (в ранних работах). Это связано как с особенностями природы той местности, которую писал Курбе, так и с его индивидуальной художественной манерой и предпочтениями в выборе красок в ранний и зрелый периоды творчества.

За рамками нашего исследования остались исторический жанр, религиозные мотивы в творчестве художников-передвижников и их наличие (или отсутствие) в творчестве Г. Курбе. Не упомянуты имеющиеся и у Курбе, и у передвижников «автопортреты внутри жанровой сцены» и «портреты внутри жанровой сцены» (например, «Мастерская художника», «Здравствуйте, господин Курбе» и «Неутешное горе» И. Крамского, «Пахарь. Толстой на пашне» И. Репина). Данные направления намечают путь дальнейшего исследования в выбранном направлении.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bade P. Courbet. Parkstone International. 2014. 378 p.*
2. *Nochlin L. Courbet. Thames & Hudson Ltd; Édition. 2007. 224 p.*
3. *Fried M. Courbet's Realism. University of Chicago Press. 1992. 396 p.*

4. *Hollein M. and Erche B.* Courbet: A Dream of Modern Art. Hatje Cantz; First American Edition. 2011. 304 p.
5. *Bazin G., Gallet, M.* Cent ans de paysage français, de Fragonard à Courbet: catalogue de l'exposition, Musée national du Château de Fontainebleau. Paris: Presses de l'impr. Union, 1957.
6. *Georgel P.* Courbet: Le Poème de la nature. Gallimard. 1995. 176 p.
7. *Marion J.-L.* Courbet ou la peinture à l'oeil. Flammarion. 2014. 225 p.
8. *Masanès F.* Courbet. Taschen. 2006. 96 p.
9. *Plazy G.* Gustave Courbet. Un Peintre en liberté. Le Cherche Midi, 1998. 267 p.
10. *Thomas-Maurin F. et Delmas J.* Courbet et l'impressionnisme. Silvana Editoriale. 2016. 213 p.
11. Ван П. Вклад художников-передвижников в становление реализма как новой системы мировоззрения в искусстве XIX века // Гуманитарный вектор. 2014. № 2 (38). С. 97–101.
12. Стеценко А. А. Влияние творчества художников-передвижников на развитие реализма в русском искусстве XIX в. // Университет XXI века: научное измерение. Мат-лы науч. конф. Тула: ТГПУ им. Л.Н. Толстого, 2016. С. 334–337.
13. Мотова Т. В., Ли И. Н. Портретная живопись передвижников // Образование и наука в современном мире. Инновации. 2018. № 5 (18). С. 100–111.
14. Ефимова М.А. Крестьянская тема в живописи передвижников // Искусство и диалог культур. сборник научных трудов. 2019. С. 114–116.
15. Валькова К. В. Отклики общественности на картины народнической серии художников-передвижников // Актуальные проблемы исторических исследований: взгляд молодых ученых. Сборник мат-лов Всерос. молодеж. науч. школы-конф. Новосибирск: ИПЦ НГУ, Институт истории СО РАН, 2017. С. 74–82.
16. Пашкова Т. А. Социальная тематика картины в творчестве художников-передвижников // Молодежь XXI века: образование, наука, инновации. Мат-лы VII Всерос. студ. науч.-практ. конф. / под ред. Е. В. Лисецкой. Место издания: изд-во?, 2018. С. 14–15.
17. Колокольцева Н. Ю., Валькова К. В. Деятельность художников-передвижников в России второй половины XIX века: диалог культур в контексте повседневности // Гуманитарный вектор. 2020. Т. 15. № 3. С. 65–72.
18. Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. Живопись. Скульптура. Музыка. М.: Искусство, 1952.
19. Алпатов М. В. Русская бытовая живопись второй половины XIX века // Искусство. 1947. № 5. С. 21–28.
20. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: опыт сравнит. исслед. М.: Сов. художник, 1980. 261 с.
21. Калинина Н. Н. Гюстав Курбе: Очерк жизни и творчества. М.: Искусство, 1981. 183 с.

22. *Калитина Н. Н.* Передвижники и французские художники // Искусство. 1972. № 5. С. 56–63.
23. *Малафеева Л. В.* Эстетика И. Н. Крамского: теория и практика. Кострома, Изд-во Костромской ГСХА, 2005. 127 с.
24. Десять причин сопоставления передвижников и импрессионистов [Электронный ресурс]. URL https://artchive.ru/publications/3191~Desjat'_prichin_sopostavlenija_peredvizhnikov_i_impressionistov (дата обращения: 27.05.2020).
25. *Дмитриева Н. А.* В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 910 с.

REFERENCES

1. *Bade P.* Courbet. Parkstone International. 2014. 378 p.
2. *Nochlin L.* Courbet. Thames & Hudson Ltd; Édition. 2007. 224 p.
3. *Fried M.* Courbet's Realism. University of Chicago Press. 1992. 396 p.
4. *Hollein M. and Erche B.* Courbet: A Dream of Modern Art. Hatje Cantz; First American Edition. 2011. 304 p.
5. *Bazin G., Gallet, M.* Cent ans de paysage français, de Fragonard à Courbet: catalogue de l'exposition, Musée national du Château de Fontainebleau. Paris: Presses de l'impr. Union, 1957.
6. *Georgel P.* Courbet: Le Poème de la nature. Gallimard. 1995. 176 p.
7. *Marion J.-L.* Courbet ou la peinture à l'oeil. Flammarion. 2014. 225 p.
8. *Masanès F.* Courbet. Taschen. 2006. 96 p.
9. *Plazy G.* Gustave Courbet. Un Peintre en liberté. Le Cherche Midi, 1998. 267 p.
10. *Thomas-Maurin F. et Delmas J.* Courbet et l'impressionnisme. Silvana Editoriale. 2016. 213 p.
11. *Van P.* Vklad xudozhnikov-peredvizhnikov v stanovlenie realizma kak novoj sistemy` mirovozzreniya v iskusstve XIX veka // Gumanitarny`j vektor. 2014. № 2 (38). S. 97–101.
12. *Stecenko A. A.* Vliyanie tvorchestva xudozhnikov-peredvizhnikov na razvitie realizma v russkom iskusstve XIX v. // Universitet XXI veka: nauchnoe izmerenie. Mat-ly` nauch. konf. Tula: TGPU im. L.N. Tolstogo, 2016. S. 334–337.
13. *Motova T. V., Li I. N.* Portretnaya zhivopis` peredvizhnikov // Obrazovanie i nauka v sovremennom mire. Innovacii. 2018. № 5 (18). S. 100–111.
14. *Efimova M. A.* Krest` yanskaya tema v zhivopisi peredvizhnikov // Iskusstvo i dialog kul`tur. sbornik nauchny`x trudov. 2019. S. 114–116.
15. *Val`kova K. V.* Otkliki obshhestvennosti na kartiny` narodnicheskoy serii xudozhnikov-peredvizhnikov // Aktual`ny`e problemy` istoricheskix issledovanij: vzglyad molody`x ucheny`x. Sbornik mat-lov Vseros. molodezh. nauch. shkoly`-konf. Novosibirsk: IPCz NGU, Institut istorii SO RAN, 2017. S. 74–82.

16. Pashkova T. A. Social'naya tematika kartiny` v tvorchestve xudozhnikov-peredvizhnikov // Molodezh` XXI veka: obrazovanie, nauka, innovacii. Mat-ly` VII Vseros. stud. nauch.-prakt. konf. / pod red. E. V. Liseczkoj. Mesto izdaniya: izd-vo?, 2018. S. 14-15.
17. Kolokol`ceva N. Yu., Val`kova K. V. Deyatel`nost` xudozhnikov-peredvizhnikov v Rossii vtoroj poloviny` XIX veka: dialog kul`tur v kontekste povsednevnosti // Gumanitarny`j vektor. 2020. T. 15. № 3. S. 65-72.
18. Stasov V. V. Izbranny`e sochineniya v trex tomax. T. 1. Zhivopis`. Skul`ptura. Muzy`ka. M.: Iskusstvo, 1952.
19. Alpatov M. V. Russkaya by`tovaya zhivopis` vtoroj poloviny` XIX veka // Iskusstvo. 1947. № 5. S. 21-28.
20. Sarab`yanov D. V. Russkaya zhivopis` XIX veka sredi evropejskix shkol: opy`t sravnit. issled. M.: Sov. xudozhnik, 1980. 261 s.
21. Kalitina N. N. Gyustav Kurbe: Oчерk zhizni i tvorchestva. M.: Iskusstvo, 1981. 183 s.
22. Kalitina N. N. Peredvizhniki i francuzskie xudozhniki // Iskusstvo. 1972. № 5. S. 56-63.
23. Malafeeva L. V. E`stetika I. N. Kramskogo: teoriya i praktika. Kostroma, Izd-vo Kostromskoj GSXA, 2005. 127 s.
24. 2Desyat` prichin sopostavleniya peredvizhnikov i impressionistov [E`lektronny`j resurs]. URL [https://artchive.ru/publications/3191~Desjat`_prichin_sopostavleniya_peredvizhnikov_i_impressionistov](https://artchive.ru/publications/3191~Desjat'_prichin_sopostavleniya_peredvizhnikov_i_impressionistov) (data obrashheniya: 27.05.2020).
25. Dmitrieva N. A. V poiskax garmonii. Iskusstvedcheskie raboty` razny`x let. M.: Progress-Tradiciya, 2012. 910 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Корчагина Н. В. — канд. пед. наук, доц. каф. музыкально-инструментальной подготовки; knv-piano@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2058-1434

Researcher ID: L-7093-2013

Кочукова О. В. — канд. ист. наук, доц. каф. истории России и археологии; kochukovasgu@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-5183-6209

Researcher ID: D-7356-2013

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Korchagina N. V. — Cand. Sci. (Pedagogy), Ass. Prof.: knv-piano@mail.ru

Kochukova O. V. Cand. Sci. (History), Ass. Prof.; kochukovasgu@mail.ru

УДК 681.816.81

ЭРГОНОМИКА В СИСТЕМАХ ТРЕХРЯДНЫХ ХРОМАТИЧЕСКИХ КЛАВИАТУР АККОРДЕОНА

*Кравцов Н. А.*¹

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

В статье выявлены пути формирования и развития трехрядных систем аккордеона с 12-ступенным хроматическим равномерно темперированным строем, согласно эргономическим критериям системы «человек – машина». Показаны преобразования клавиатуры с целью расширения информационных каналов и улучшения условий реализации артикуляционных алгоритмов звукоизвлечения. По законам эргономики предложены пути улучшения функционирования настоящих клавиатурных систем с целью полноценного раскрытия художественно-выразительных свойств аккордеона с трехрядными хроматическими клавиатурами в поле композиторской и исполнительской деятельности.

Ключевые слова: аккордеон, эволюция, система, клавиатура, эргономика, функциональность, диатоника, хроматика.

ERGONOMICS IN THE SYSTEMS OF THREE-ROW CHROMATIC ACCORDION KEYBOARDS

*Kravtsov N. A.*¹

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

The article identifies the ways of formation and development of three-row accordion systems with 12-step chromatic uniform temperament according to the ergonomic criteria of the “man-machine” system. The transformations of the keyboard are shown in order to expand information channels and improve the conditions for the implementation of articulation algorithms for sound production. According to the laws of ergonomics, ways of improving the functioning of real keyboard systems are proposed in order to fully reveal the artistic and expressive properties of an accordion with three-row chromatic keyboards in the field of composing and performing activities.

Keywords: accordion, evolution, system, keyboard, ergonomics, functionality, diatonic, chromatics.

Идея возникновения трехрядных систем хроматических клавиатур на рубеже XX–XXI веков ознаменовала очередной этап в развитии клавиатурных механизмов клавишных инструментов. Феномен их появления можно объяснить широким распространением в XIX веке многочисленных моделей диатонических гармоник, из которых под влиянием потребностей музыкантов стали формироваться хроматические трехрядные системы аккордеонов.

С момента создания аккордеона Кириллом Демианом и последующего переноса его клавиатуры с кнопками-аккордами в левый полукорпус поиск правой клавиатуры для портативного инструмента приобрел черты настоящего бума. Среди мастеров и музыкантов каждая апробация и обсуждение нового инструмента вызывали необычайный интерес.

Этот эмпирический период в становлении гармоник опирался на музыкальные запросы и вкусы публики. В то же время процесс становления аккордеона происходил на фоне установившегося равномерно темперированного строя и развитой исполнительской культуры других клавишных инструментов: органа, рояля, клавикордов, клавесина и других. Этот опыт подпитывал идеи мастеров аккордеона вплоть до начала XX века, к моменту, когда трехрядные системы клавиатур практически сформировались.

Поскольку такой науки, как эргономика, еще не существовало, рассматривать этот период под углом ее теоретических положений невозможно. Поэтому придется ограничиться лишь экспертизой функционального поля ранних клавиатур гармоник, возникающего в алгоритмах звукообразования и звукоизвлечения. Нам важно проследить зарождение хроматических систем клавиатур аккордеонов с позиции современной науки потому, что эргономика может нам помочь в современном проектировании и усилить эффективность действия функциональных каналов по системе «человек – машина» [1, с. 14], о чем далее пойдет речь.

Эволюция трехрядных клавиатур опирается на важные процессы в развитии клавишных инструментов XIX века и, в первую очередь, — на эмпирический опыт конструирования диатонических и хроматических аккордеонов. В ней, исходя из положений эргономики, можно выделить несколько тенденций, благодаря которым удалось удовлетворить духовные запросы и улучшить функционирование клавиатурных устройств. Многие из конструкторских идей этого периода легли в основу создания современных трехрядных клавиатур.

Заимствование органно-фортепианной клавиатуры (далее — ОФК) как продукта мировой музыкальной культуры в конструкцию аккордеона было осуществлено сразу после появления проекта Кирилла Демиана (1829 год). (рис. 1 на вклейке между с. 169 и 173).

Идея развивалась параллельно с многорядными клавиатурами от XIX века

до наших дней. Конечным результатом проекта явились концертные аккордеоны с 47 клавишами (рис. 2 на вклейке между с. 169 и 173).

Дальнейшее увеличение диапазона ОФК становится, к сожалению, нецелесообразным из-за неизбежного увеличения габаритов клавиатурного щита и самого инструмента. Вместе с тем развитие этой системы на формирование трехрядных хроматических клавиатур аккордеона практически не повлияло, скорее наоборот, подчеркнуло их жизнеспособность.

Уменьшенные ОФК устанавливались ранее в период барокко на переносные инструменты, например, портативы (рис. 3 на вклейке между с. 169 и 173). Поэтому как единственная в музыке система для клавишных инструментов она переносилась от инструмента к инструменту.

Маленькие ОФК сегодня можно встретить у национальных гармоник народов России, например восточный баян, который с 1935 года начала выпускать фабрика в Казани (рис. 4 на вклейке между с. 169 и 173) [3, с. 82].

Основной проблемой в развитии инструмента была необходимость расширить диапазон с одной стороны, а с другой — сохранить габариты аккордеона, чтобы его корпус не утрачивал портативных качеств. В результате информационным источником для создания хроматических систем был избран опыт существующих диатонических гармоник и возникшей в среде клавиров новой системы Пауля Янко (1882). В этих условиях каждая новая модель диатонической гармоник на запрос музыкальных потребностей создавалась с соответствующими функциональными свойствами.

Во многих инструментах, если их усовершенствования рассматривать через призму современной эргономики, обнаруживаются удивительно изящные конструкторские решения. К ним относится способ, когда у одной диатонической клавиши было два различных звука: один возникал от движения меха в направлении от правого полукорпуса («разжим»), другой — в направлении к правому полукорпусу («сжим»). Это позволило увеличить диапазон в два раза, при этом оставляя информационный канал механизма без изменений. Поэтому клавиши, изначально имевшие форму продолговатых пластин, долгое время сохранялись как функционально эффективные. Затем стали дальше увеличивать звукоряд, что повлекло за собой увеличение количества клавиш, которые можно было разместить только на дополнительном ряду.

Последним достижением в создании двухрядных гармоник, имеющих у каждой клавиши разный звук на «разжим» и «сжим», стала знаменитая в России как хроматическая гармоника Н. И. Белобородова (рис. 5 на вклейке между с. 169 и 173) [3, с. 62].

Дальнейшее расширение диапазона в этой группе гармоник стало возможным только благодаря увеличению числа рядов клавиш. Решение было найдено, когда прилегающие друг к другу рычаги клавиш однорядных клавиатур

укоротили через один, что позволило на их краях разместить кнопки (рис. 6 на вклейке между с. 169 и 173).

Во всем мире популярность приобрели двухрядные диатонические клавиатуры с клавишами в виде кнопок, появившиеся во второй половине XIX века в Вене (рис. 7 на вклейке между с. 169 и 173) [3, с. 70].

С заменой клавиш в форме продолговатых пластинок на клавиши-кнопки (иногда на клавиши-лопаточки) количество рядов доходило до четырех, иногда даже до пяти (рис. 8 на вклейке между с. 169 и 173).

И хотя увеличение рядности диатонических клавиатур не увеличивало высоту корпуса, всё же ширину инструмента приходилось менять из-за возросшего количества голосовых планок, которые размещались на резонаторах, устанавливаемых на деке не по два, а по три. Расширение корпуса не сказалось негативно на эргономических свойствах функционирования портативного инструмента.

Обращение к размещению кнопок в шахматном порядке расширило функции шпаций¹. Благодаря шпациям пальцы играющего не задевали соседние клавиши. При этом одна шпация, в зависимости от того какая из двух соседних клавиш нажата, поочередно выполняла свои функции (рис. 9 на вклейке между с. 169 и 173).

Параллельное наращивание рядов происходило и в диатонических гармониках, имеющих одинаковые звуки у клавиш на «разжим» и «сжим». Род таких инструментов идет от вятской гармоник и состоит из ливенских («ливенка»), однорядных и двухрядных елецких рояльных, сибирских, или фисовых, гармоник.

Важным открытием в истории клавишных инструментов, опыт которой был учтен при создании трехрядных хроматических клавиатур, стала предложенная инженером и пианистом Паулем Янко новая система хроматической клавиатуры. Она имела размещение по двум рядам 12 клавиш октавы в последовательности у каждого ряда с постоянным интервалом одного тона. В сравнении с ОФК расстояние между клавишами октавы уменьшилось на 14 %. При дублировании основных рядов дважды получалась система из шести рядов клавиш. С помощью шестирядной клавиатуры Янко была осуществлена «голубая» мечта музыкантов — играть при транспонировании в любую тональность одинаковой аппликатурой и топографией размещения пальцев (рис. 10 на вклейке между с. 169 и 173) [4, с. 107].

Новая система не прошла незамеченной гармонными мастерами. Современникам также были известны трехрядные венские диатонические гармоник (аккордеоны) с различными интервалами малых и больших терций

¹ Свободное расстояние между ребрами клавиш.

в рядах. Поэтому на рубеже XIX–XX веков идея трехрядной хроматической клавиатуры с постоянным полуторатоновым интервалом малой терции в рядах была успешно реализована в многочисленных системах. Судя по источникам, в этот период функционировало десять (!) хроматических систем. Сегодня сохранились 7 систем (из III группы «типов трехрядных хроматических клавиатур клавишных инструментов») [4, с. 104–105]. Среди них система “B-Griff” и две ее разновидности: бельгийская система (charleroi) и брюссельская система, “C-Griff” и две ее разновидности: шведско-итальянская система и финская система и функционирующая исключительно во Франции «французская система».

Все типы и разновидности настоящих систем клавиатур отвечают самым высоким функциональным требованиям эргономической системы «человек – машина» (далее – СЧМ).

Во-первых, в сравнении с ОФК длина клавиатурного щита уменьшилась на 39 %. Это позволило увеличить на тот же параметр диапазон правой клавиатуры. У трехрядных клавиатур аккордеонов типа «баян» он составляет 64 звука, а у ОФК аккордеона — только 47. Поэтому и высота корпуса баяна значительно меньше, чем у аккордеона, что особенно важно для портативного инструмента. Система уравнивает возможности рук мужчины и женщины. Создаются условия для воспроизведения необычной для клавишных инструментов фактуры с широко разнесенными голосами, что упрощает игры пассажей из двойных нот — терциями, секстами, октавами и т. п.

Во-вторых, при насыщении трех рядов дополнительными рядами клавиш-кнопок улучшаются условия размещения (топография) пальцев внутри позиций. Расширяется число унифицированных формул при игре гамм, аккордов и арпеджио, что упрощает исполнительские и учебные процессы².

Различная длина рычагов клавиш трехрядных систем клавиатур создавала различную силу нажатия. Чтобы сила нажатия всех клавиш была аутентичной, мастера снабдили каждый ряд клавиш отдельной опорной осью таким образом, чтобы длина всех рычагов была одинаковой. Этим решением добились относительного равенства силы нажатия кнопок на рядах. К сожалению, это вызвало ступенчатое размещение рядов. Отечественные исполнители, которые играли без большого пальца, занесенного за гриф (так называемой «хваткой»), посчитали удобным ступенчатое размещение рядов, которые позволяли не задевать находящимися под ладонью ряды кнопок.

С появлением вспомогательных рядов появились условия для использования большого пальца, который был вынесен из-за грифа на клавиатурный щит. С переходом на игру с пятью пальцами гриф был несколько наклонен

² Народный артист РФ Виктор Гридин играл на шестирядном баяне Тульской фабрики.

в сторону туловища исполнителя. Это расширило информативную функцию большого пальца.

Рассматривая этот период развития хроматического аккордеона с позиции эргономической системы «человек — машина», можно охарактеризовать его как основообразующий в создании функционально обновленного «механизма» для портативного многоголосного инструмента.

Взросший исполнительский уровень баянистов выявил некоторые негативные свойства, обнаруженные в передаче информации по каналам устройства к звукообразующему элементу. У аккордеонов из-за особой специфики звукообразования, в случае отпускания клавиши, звук сразу прекращается. Исполнителю необходимо бережно и со вниманием относиться к взаимодействию пальцев при исполнении легато. С увеличением количества голосов, которые надо соединить связно, качество штриха на аккордеонах падает. Виной этому является сохранившееся от диатонических клавиатур ступенчатое размещение рядов. В отличие от рояля, у которого для продления звука имеется педаль, и струнного инструмента, где звук продолжает жить внутри резонирующего корпуса, аккордеон этим важным артикуляционным средством обделен. И здесь мы сталкиваемся с очевидным недостатком функционирования «устройства», которое ухудшает условия прохождения алгоритмов звукоизвлечения артикуляционных элементов.

Поэтому среди последних усовершенствований, связанных с расширением диапазона и движением звукоряда к равномерно темперированному строю, было уменьшение высоты ступенчатого положения рядов относительно друг друга и путем увеличения диаметра кнопки выполнение ее игровой поверхности ровной, без углублений для крепежного винта.

Были попытки сгладить этот недостаток у трехрядных клавиатур. Форму кнопки заменяли на квадратную. Но она не прижилась, так как ее углы ухудшали условия игры и имели контактные ребра квадратов только в своем ряду. Реальным решением оказалось уменьшение высоты размещения рядов относительно друг друга, но системно улучшить условия скольжения не удавалось.

Аналогичным недостатком обладает аккордеон с заимствованной ОФК, которая имеет обусловленные эргономическими законами два ряда белых и черных клавиш. Визуально два ряда скрывают ее однорядную сущность. Если посмотреть на ряд клавиш у крышки правого полукорпуса аккордеона (на фортепиано у крышки клавиатуры), то хорошо видно, что это однорядная хроматическая клавиатура, имеющая чередования тонов в ряду в половину тона. Каждая клавиша имеет справа клавишу на полтона выше, а слева — на полтона ниже.

Таким образом, разновысотное размещение клавиш на клавиатурном щите

у ОФК и трехрядных клавиатур не позволяло использовать артикуляционные средства, которыми, несомненно, обладает инструмент, в полном объеме.

Для того чтобы найти пути дальнейшего развития механизма, необходимо обратиться к современной науке — эргономике.

Информативное поле клавиатуры как устройства характеризуется рядом вносимых в нее свойств, отличающих исполнительскую деятельность человека, — универсализм, адаптивность, помехоустойчивость, резервирование. Эффективность конструктивных преобразований во взаимосвязи со средой обитания (традиционной и популярной музыки городского фольклора) обеспечили ему жизнеспособность и дальнейшую перспективу в развитии. Так *универсализм* как комплекс свойств, рожденных изменениями «машины», складывается из:

- унификации аппликатур гамм, аккордов и арпеджио;
- широкого разнесения клавиш, создающего новые формы построения голосов в оригинальных композициях;
- упрощенного исполнения двойных нот (терций, секст, октав и т. п.).

Помехоустойчивость осуществляется благодаря существующим у человека информационным каналам с разными психолого-физиологическими механизмами (зрение, осязание и т. д.). Они позволяют использовать дублирующее восприятие для повышения помехоустойчивости и помехозащищенности систем. Этому служат окраска в черные и белые цвета клавиш и их октавная маркировка в виде октавных насечек на поверхность клавиш-кнопок.

Резервирование у устойчивого исполнителя возможно в широких пределах и связано с особенностью компенсации им непредусмотренных отказов, действия которых заранее неизвестны. Хорошо обученный, эмоционально устойчивый баянист-аккордеонист контролирует исполнительский процесс и ликвидирует сбои в работе с системой, повышая тем самым уровень надежности СЧМ. У хроматических трехрядных клавиатур с дублирующими двумя или тремя рядами кнопок расширяется количество позиционных топографических рисунков, что во многом обеспечивает функциональную надежность «механизма».

Адаптивность подразумевает расширение диапазона приспособляемости системы к меняющимся условиям функционирования, которая может осуществляться двумя путями: один из них насыщен изменениями алгоритмов системы, другой — изменениями характеристик системы по отношению к входным сигналам. За изменения обоих путей в клавиатурных устройствах музыкальных инструментов отвечает форма клавиши и ее функциональные характеристики в зоне звукообразования, обеспечиваемые системой клавиатуры.

Так, ликвидацию недостатков звукоизвлечения, вызываемых неровностями размещения рядов клавиш ОФК, удалось осуществить в ее разновидности — си-

стеме Кравцова (далее — КСК), где черные и белые ряды клавиш тонов и полутонов лежат в одной плоскости, а клавиши выполнены в форме *выпуклого многогранника*. Соседствующие вальцованные ребра многогранника позволяют удобно скользить пальцами с пятью соседними клавишами. «Идеальным для баховских органных произведений был бы инструмент с двумя грифами на правой стороне (лучше по системе Н. Кравцова (рис. 11 на вклейке между с. 169 и 173), позволяющей вести мелодию легато одним пальцем) ...» [5, с. 61].

Например, в приведенном отрывке «Провожание» из сюиты для баяна «Узоры луговые» Г. Шендерёва в транскрипции для баяна выполнить качественное легато сложно, а моментами — невозможно. Трехрядная система ступенчатой клавиатуры баяна не в состоянии полноценно обеспечить артикуляционные приемы скольжения, в то время как, благодаря форме клавиш, КСК успешно справляется с этой важной исполнительской задачей. В рис. 12 на вклейке между с. 169 и 173 [6, с. 88] приведен вариант аппликатуры, обеспечивающей слитное звучание во всех голосах фактуры при помощи «скользящей» аппликатуры КСК.

По результатам эргономической экспертизы КСК и ее успешной научно-практической апробации можно сделать вывод, что настоящая проблема трехрядных клавиатур аккордеонов, имеющих аналогичное звукообразование и звукоизвлечение, может быть решена таким же образом. Во-первых, заменой кнопки на выпуклую клавишу-многогранник, во-вторых, размещением всех клавишных рядов на одном уровне.

Ниже представлен макет трехрядной хроматической клавиатуры системы «B-Griff», выполненный с выпуклыми клавишами-многогранниками и без ступенчатого размещения рядов на клавиатурном щите (рис. 13 и 14 на вклейке между с. 169 и 173).

На рис. 15 на вклейке между с. 169 и 173 показан фрагмент клавиатуры с центральной клавишей «си», имеющей общие соседствующие ребра шести многогранников, что обеспечивает максимальное число информационных каналов при игре многоголосных структур.

Экспертиза информационных каналов трехрядных систем аккордеона показала, что их функциональное соответствие в практическом поле находится на оптимальном уровне. Единственными неэффективными элементами в организации алгоритмической цепочки процессов звукоизвлечения являлись устаревшая форма клавиш-кнопок и ступенчатое размещение их рядов на клавиатурном щите. Решение, обеспечивающее доступ к нереализованным акустическим свойствам, лежит в опыте применения апробированной многолетней эксплуатационной практикой аккордеона системы клавиатур Кравцова, где успешно функционировали форма клавиш в виде выпуклых

многогранников и размещение рядов в одной плоскости. Заимствование идей Кравцова в конструкцию трехрядных клавиатур аккордеона обеспечит инструменту полный комплект артикуляционных средств, создающих ему среди современных клавишных инструментов передовые позиции в современной музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Введение в эргономику / Под ред. В. П. Зинченко. М.: Советское радио, 1974. С. 14.
2. *Fрати Z. Castelfidardo e la storia della fisarmonica* / Z. Frati, B. Bugiolatthi, M. Moroni. Ancona: [senza casa ed.], 1988. P. 70.
3. *Мирек А. М.* Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. 131 с.
4. *Кравцов Н. А.* Классификация систем хроматических клавиатур клавишных музыкальных инструментов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 4 (69). С. 96–110.
5. *Бойко Ю. Е.* Куда идти народным инструментам? // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. С. 45–68.
6. *Кравцов Н. А.* Эргономика в органно-фортепианной клавиатуре аккордеона // Временник Зубовского института. 2020. № 4. С. 80–93.

REFERENCES

1. *Vvedenie v e`rgonomiku* / Pod red. V. P. Zinchenko. M.: Sovetskoe radio, 1974. S. 14.
2. *Fрати Z. Castelfidardo e la storia della fisarmonica* / Z. Frati, B. Bugiolatthi, M. Moroni. Ancona: [senza casa ed.], 1988. P. 70.
3. *Mirek A. M. Spravochnik po garmonikam*. M.: Muzy`ka, 1968. 131 s.
4. *Kravczov N. A. Klassifikaciya sistem xromaticeskix klaviatur klavishny`x muzy`kal`ny`x instrumentov* // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020. № 4 (69). S. 96–110.
5. *Bojko Yu. E. Kuda idti narodny`m instrumentam?* // Trudy` Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury`. 2015. S. 45–68.
6. *Kravczov N. A. E`rgonomika v organno-forte piannoj klaviature akkordeona* // Vremennik Zubovskogo instituta. 2020. № 4. S. 80–93.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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



Рис. 1. Одно из ранних заимствований органно-фортепианной клавиатуры в гармонику. Франция, около 1855 года.
Фото из издания [2, с. 70]



Рис. 2. Аккордеон фабрики «Victoria-accordions». Италия, XXI век. Фото автора из рекламных иллюстраций в интернете



Рис. 3. Копия портатива, изготовленная в начале XXI столетия для выставки в г. Ланчиано, Италия. Фото автора



Рис. 4. Восточный баян производства казанской фабрики (1935 г.).
Фото из издания [3, с. 82]



Рис. 5. Гармоника Н. И. Белобородова.
Фото из издания [3, с. 62]

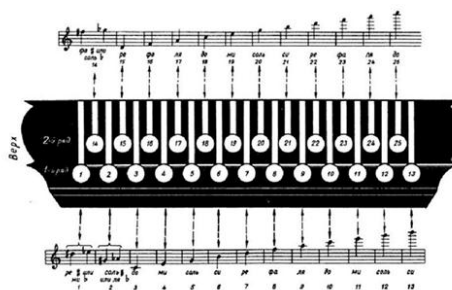


Рис. 6. Схема системы клавиатуры двухрядной диатонической гармоники.
Фото из материалов интернета

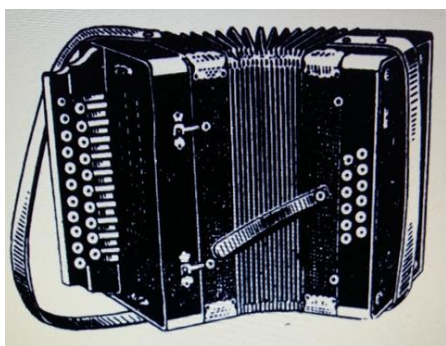


Рис. 7. Двухрядная венская гармоника.
Вторая половина XIX века.
Фото из издания [3, с. 70]

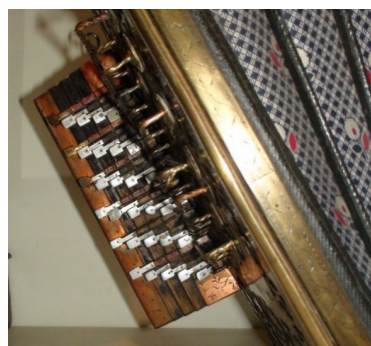


Рис. 8. Новоржевская пятирядная
гармоника.
1900 г. Музей русской гармоники
Альфреда Мирека. Фото автора

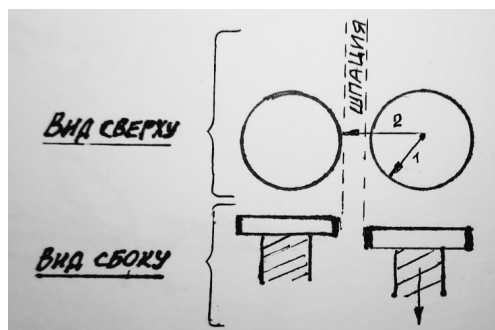


Рис. 9. Роль шпации в игровом процессе
клавиши-кнопки: 1 – радиус поверхности
кнопки, 2 – радиус объединенной площа-
ди функционирования кнопки и шпации.
Рисунок автора

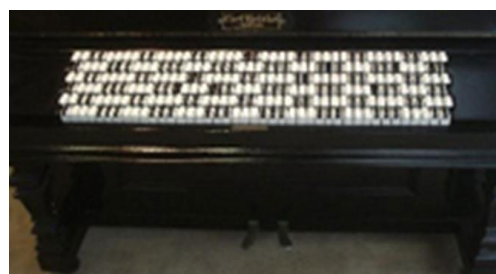


Рис. 10. Шестирядная клавиатура
Пауля Янко.
Фото из материалов интернета



Рис. 11. Клавиатура системы Кравцова,
изготовленная для концертного
аккордеона на фабрике ZONTA
(Молодечно, Беларусь)



Рис. 12. Скользящая аппликация КСК,
обеспечивающая выполнение штриха
легато в пьесе «Провожание» из сюиты для
баяна «Узоры луговые» Г. Г. Шендерёва

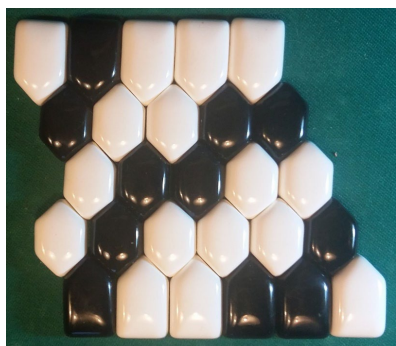


Рис. 13. Авторский макет трехрядной хроматической клавиатуры системы «B-Griff» (вид сверху) с новой формой клавиш



Рис. 14. Авторский макет трехрядной хроматической клавиатуры системы «B-Griff» (вид сбоку) с новой формой клавиш



Рис. 15. Фрагмент клавиатуры «B-Griff» с центральной шестигранной клавишей «си»

ПОЭЗИЯ КЛОПШТОКА И ЕЕ ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК: ПАЛИТРА ПРОЯВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ

*Сибирцева В. Г.*¹

¹ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
ул. Б. Печерская, д. 26/12, Нижний Новгород, 603155, Россия.

В статье рассматривается музыкальность творчества выдающегося немецкого поэта Ф. Г. Клопштока в различных проявлениях: на семантическом, композиционном и акустическом уровнях. Отдельное внимание уделяется религиозной эпопее «Мессиада» и малоизвестным переводам гимнов Клопштока, опубликованных в нотных изданиях XX века. «Мессиада» представляет собой словесную симфонию, отражающую разнообразные сферы душевной деятельности: мистические, идеалистические чувства, любовное движение души. Малые лирические формы передают возвышенную чувствительность лирического героя, обращающегося не столько к возлюбленной или другу, сколько к универсуму в целом. Ясно прослеживается также корреляция строения синтаксических оборотов поэзии Клопштока и музыкальных фраз в симфониях. Мелодичность поэзии Клопштока способствует популярности его произведений среди композиторов конца XVIII – начала XIX века. В русскую культуру проникают романсы Шуберта, написанные на стихи Клопштока. Русским переводчикам удается создать эквиритмичные переложения, передать гибкость звучания и акустическую благозвучность поэзии Клопштока. Переводы точно отражают семантические акценты и эмоциональную наполненность, благодаря которым романсы Шуберта на стихи Клопштока исполняются и в настоящее время. Данная статья является первым подходом к анализу переводов Клопштока на русский язык с точки зрения их музыкальности.

Ключевые слова: Клопшток, Шуберт, «Мессиада», симфония, ода, эквиритмичность.

KLOPSTOCK'S POETRY AND ITS TRANSLATION INTO RUSSIAN LANGUAGE: A PALETTE OF MUSICAL MANIFESTATIONS

*Sibirtseva V. G.*¹

¹ School of Social Sciences, HSE Campus in Nizhny Novgorod, 26/, Bolshaya Pecherskaya St., Nizhny Novgorod, 603155, Russian Federation.

The given article examines the musical aesthetics of the outstanding German poet Klopstock's poetry. It is visible in various layers: semantic, compellation and acoustics. Klopstock's "Der Messias" is a verbal symphony, which includes new dynamic effects created by analogy with a variable musical tempo. The German poet's lyrics reflect various spheres of mental activity: mystical, idealistic feelings, the loving movement of the soul. Small lyrical forms by Klopstock convey the subtle sensitivity of the character. This sensitivity shows an appeal not so much to a beloved or friend, but to the universe upon the whole. The melodiousness of Klopstock's poetry contributes to the popularity of his works among the late 18th – early 19th centuries composers. Schubert's romances, written on the verses by Klopstock, penetrate into Russian culture. Russian interpreters create equirhythmic arrangements, convey the flexibility of sound and acoustic euphony of Klopstock's poetry. Their translations accurately reflect the semantic accents and emotional fullness, thanks to which Klopstock's odes and songs, set to music by Schubert, are still performed today. This article is the first approach to the analysis of Klopstock's translations into Russian from the musical point of view.

Keywords: Klopstock, Schubert, "Der Messias", symphony, ode, equirhythmicity.

Фридриху Готлибу Клопштоку, выдающемуся немецкому поэту конца XVIII века, в России была уготована парадоксальная судьба. Как поэт-сентименталист, отец романтизма и новатор немецкого стихотворного языка он упоминается в энциклопедиях и учебниках по истории литературы. В то же самое время на русском языке известно только около двух десятков переводов его одических произведений и два полных переложения главного труда жизни Клопштока — религиозной эпопеи «Мессиада». Для читателей и исследователей в России печально пророческой оказалась эпиграмма Г. Э. Лессинга:

Кто Клопштока не прославляет?

Но кто читал его? Никто.

Пусть нас поменьше почитают,

Но пусть читают нас зато! (пер. Р. Френкель).

Клопштока упоминают, отзываются о нем как о великом поэте, но внимательно не читали до середины XX века. Наиболее значительные работы русских исследователей творчества Клопштока появились в конце XX — начале XXI века, и посвящены они метрическим экспериментам в стихе и связи поэзии Клопштока с псалмами [1], а также драматической трилогии

о Германе в исторической перспективе [2]. Самыми авторитетными являются обзорные энциклопедические статьи Б. И. Пуришева [3], Б. Г. Геймана [4] и А. И. Жеребина [5].

Между тем с конца XX века в литературоведении наблюдается возрождение интереса к барокко, происходит обоснованная переоценка значения этого периода для литературного процесса. Новое отношение к барокко в русской литературоведческой традиции показывает, что на творчество Клопштока также нужно взглянуть под другим углом зрения. Клопшток по духу своему принадлежит пограничной зоне не Просвещения и романтизма, а барокко и романтизма. Стилистически оды, гимны и религиозная эпопея Клопштока тесно связаны с важной ролью музыки в период активного сопряжения барокко, сентиментализма и романтизма. В середине XVIII века музыкальные понятия гармонии, мелодии, темпериции стали проникать сначала в сферу естественных наук, а затем и в литературу.

В России самый значительный труд немецкого поэта, эпопея «Мессиада», является скорее литературным фактом, заслуживающим преклонения перед замыслом автора и недостаточно изученным. Разрозненные переводы, появившиеся в начале XIX века, не создают даже поверхностного представления о лирике Клопштока. Совершенно неожиданным образом Клопшток оказывается наиболее гармонично представлен в музыке, а именно в романсах Шуберта, при этом русские переводы романсов на слова Клопштока до настоящего времени не попадали в поле зрения литературоведов. В настоящей статье мы рассмотрим произведения Клопштока через призму музыкальности поэзии и чуть более подробно остановимся на переводах его романсов на русский язык.

Отражение чувств как проявление музыкальности

Обратившись к биографии поэта, мы узнаем, что в разные периоды своей жизни он активно общался и был дружен со многими музыкантами, композиторами и музыкальными критиками своего времени. Около 70 произведений Клопштока положено на музыку (некоторые оды, например, «Розовый венок» или «Сельма и Сельмар») разными композиторами. Клопшток был полноправным членом музыкального мира конца XVIII века. Об этом, в частности, свидетельствует И. М. Муравьев-Апостол, посетивший Клопштока в Альтоне и упомянувший о своем посещении в письме из Москвы в Нижний Новгород: «По прошествии некоторого времени я поселился в Гамбурге. Тогда жил в Альтоне Клопшток: я с ним познакомился. Жена его любила петь, а он страстно любил жену и музыку» [6, с. 90].

Музыка в поэзии Клопштока далеко не случайна. Исследователи относят Клопштока к акустически ориентированным поэтам, при этом, не стоит

под музыкальностью понимать только мелодичность звучания произведений [7], которая была характерна для эпохи рококо (*Najaden die waden und baden am Rand...*). Благозвучность не существует у Клопштока в отрыве от семантики, а музыкальность связана не в последнюю очередь с характером отображения предметов, особенностями темпа лирических произведений и внутренним движением в одах и песнях.

Проявления музыкальности в творчестве Клопштока достаточно разнообразны, мы же остановимся на композиционных особенностях его произведений, связанных с музыкой, и на внутренней, семантической музыкальности, определяющей «сентименальность» в поэзии Клопштока. В первую очередь музыкальность призвана передать состояние души. Лирика не должна подражать природе, она служит для описания чувств, на которые вдохновляет природа. Фридрих Шиллер, в примечании к статье «О наивной и сентиментальной поэзии» пишет о делении поэзии на пластическую (воссоздающую) и музыкальную (передающую чувства) и подчеркивает, что поэзия не нуждается в подражании природе и воссоздании ее объектов [8]. В его понимании Клопшток относится к музыкальным поэтам, напрямую апеллирующим к чувствам. Не случайно Клопшток является одним из самых ярких представителей немецкого сентиментализма. Однако сосредоточенность на чувствах ведет в сентиментальной поэзии к утрате сюжетности в привычном понимании. Действие разворачивается не во внешнем мире, а в душе лирического героя. В сентиментальной поэзии мы можем говорить о сюжете чувства.

В религиозной эпопее «Мессиада» Клопшток постоянно описывает чувства героев, уделяя значительно меньше внимания традиционному сюжету. Чтобы чтение эпопеи не было утомительным, необходимо учитывать эту особенность произведения Клопштока. Русский издатель и редактор Н. В. Гербель, поместивший краткое жизнеописание Клопштока и анализ его творчества в своем сборнике «Немецкие поэты в биографиях и образцах», смог постичь замысел поэта и дал читателю своеобразный ключ к «Мессиаде». Упомянув о том, что «Клопштока обыкновенно признают первым светилом блестящей триады немецкой литературы и достойным предшественником Шиллера и Гёте», Гербель предлагает воспринимать эпическую поэму как ряд лирических стихотворений, между собой мало связанных [9, с. 155].

Такое прочтение при отсутствии четкой сюжетной линии могло бы не утомлять читателя, тем более что в XVIII–XIX веках события, описанные в Ветхом и Новом Завете, в виду своей известности сместили читательский интерес с непосредственного сюжетного действия на восприятие отношения автора к происходящему. Лирик-сентименталист Клопшток стремился не описать поступки героев, а передать их эмоции (чаще всего выраженные почти гротескно: полный восторг или пучина страдания), но пространные экстатиче-

ские диалоги и монологи не давали динамично развиваться действию эпопеи.

По всей видимости, разочарование читателей в «Мессиаде» не в последнюю очередь связано именно с тем, что все в эпопее происходит очень медленно. Музыкальность для передачи чувств оказалась в большом по объему произведении недопонятой читателями.

Композиционная музыкальность произведений Клопштока

Музыкальность также является одним из важных формообразующих элементов поэзии Клопштока. И на этот раз именно в религиозной стихотворной эпопее связь с музыкой отражена непосредственно в строении самого произведения.

Музыка проникает в «Мессиаду» на уровне намеренных изменений темпа повествования. Подобно музыкальной симфонии Клопшток выстраивает свое произведение на чередовании темпов повествования: адажио – модерато – аллегretto – адажио. Клопштоком создается словесная симфония. Немецкие исследователи творчества Клопштока отмечают, что он проявлял активный интерес к современной музыке и не раз присутствовал на выступлениях Мангеймского оркестра [10] под руководством композитора, скрипача и дирижера Яна Вацлава Стамица (1717–1757).

Стамиц впервые продемонстрировал возможности новой манеры исполнения музыкального произведения. Он ввел тончайшие градации темпа и динамические оттенки звучания. По мнению современника Клопштока, музыкального критика Босслера (современника Клопштока и Стамица), «точное соблюдение пиано, форте, ринфорцандо, постепенное разрастание и усиление звука и затем вновь снижение его силы вплоть до еле слышимого звучания — все это только в Мангейме можно было услышать» [11, с. 12]. Стамицу принадлежит новый исполнительский прием, основанный на напряженных паузах и названный впоследствии «мангеймскими вздохами» [12].

Схожая динамика характерна и для «Мессиады» Клопштока. Можно наблюдать чередование двух интонаций: патетически возвышенной в диалогах (действие при этом замирает и движется не вперед, а вверх — возрастает накал чувств) и отстраненно-спокойной, позволяющей читателю перемещаться вслед за героями эпопеи. Паузы создают переносы, сдерживающие нарастающую эмоциональность. Чередование законченных фраз и пауз во многом подобно новым симфоническим приемам Стамица [10]. Но читатели не смогли оценить подчеркнутую музыкальность формы «Мессиады»; параллели со строением симфонии стали заметны только по прошествии значительного времени. Замысел религиозной эпопеи вызывал восторг у читателей, однако энтузиазм сменялся разочарованием, когда требовалось осилить все двадцать песен «Мессиады».

Интересно, что композиторам, положившим «Мессиаду» на музыку, удалось воплотить пафос религиозной эпопеи Клопштока в своих произведениях и избежать при этом затянутости. Например, Г. Ф. Телеман сохраняет эмоциональный накал «Мессиады», сокращая текст и делая акцент на повторах (Messias, TVWV 6:4a/b, 1. Gesang, Vers 1– 41).

Композиционная связь с симфонией, большим и разнообразным по структуре музыкальным произведением, отчетливо реализуется, вероятно, только в «Мессиаде». Оды и песни больше тяготеют к малым музыкальным формам, а декламация и музыка позволяют оживить лирические произведения Клопштока, подчеркнуть внутренне движение фразы, скрытое в сложном синтаксисе, и акцентировать частые короткие восклицания. Именно оды и гимны Клопштока были популярны у современников. Произведения Клопштока оставили значительный след в истории музыкального искусства и связаны с именами таких выдающихся композиторов, как Г. Ф. Телеман, К. Ф. Э. Бах, К. Х. Граун, И. Г. Ролле, К. Глюк и, наконец, Ф. Шуберт — все они писали музыку к его одам и песням. В целом еще при жизни Клопштока музыкальное сопровождение получили более 80 его произведений [13].

Популярность отдельных одических сочинений Клопштока привела к тому, что некоторые произведения, например «Гирлянда роз», вызвали интерес у нескольких композиторов. Различная ритмическая интерпретация дает богатую почву для сравнения тех или иных находок композиторов. Вероятно, самыми современно звучащими остаются романсы Шуберта на слова Клопштока.

При этом Клопшток известен как автор безрифменных од и гимнов со сложным метрическим рисунком (например, им воссозданы в подражание древним гекзаметр, алкеева строфа и другие античные размеры). Нередко его метрические эксперименты в стихе вызвали у читателей-современников отторжение: они были слишком необычными, как замечает Г. Гелльмут в статье о метрике Клопштока [14], и мы видим это на примере «Мессиады». Поэт-романтик В. Мюллер ярко высказался о том, пригодны ли стихи Клопштока для музыкального исполнения: в его стихах «...естественный грудной тон немецкой песни превратился в отвратительный фальцет. <...> У самого Клопштока не было абсолютно никакого слуха, а значит, и понимания немецкой песни, которую можно было бы петь» (перевод наш. — В. С.) [15]. Несправедливость и предвзятость этого суждения опровергается Шубертом, написавшим 15 романсов на стихи Клопштока. Он же создал свой цикл «Прекрасная мельничиха» на стихи Мюллера и тем самым доказал музыкальность произведений как Клопштока, так и Мюллера.

Переводы романсов Шуберта на стихи Клопштока в России

Вокальная музыка Шуберта является основным источником, в котором можно найти тексты Клопштока, переведенные на русский язык в полном соответствии с авторским замыслом, то есть без рифмы и со словесным, а не слоговым, ударением. Кроме того, необходимо отметить эквиритмичность переложений, выполненных русскими переводчиками в начале и в середине XX века: их тексты совпадают по ритму с оригиналом и точно ложатся на музыку Шуберта. Но самым главным, вероятно, является тот факт, что романсы Шуберта на стихи Клопштока не утрачивают своего очарования в переводе, а тексты даже без инструментальной поддержки сохраняют свою музыкальность.

В нотных изданиях на русском языке зафиксированы восемь переводов песен Шуберта. Первый перевод — в 1863 году в сборнике «26 романсов Ф. Шуберта и Р. Шумана: для голоса с фортепиано» [16]: ода Клопштока «Die Gestirne», подписанная инициалами Н. Р.. В 1950 году на русском языке появилась ода «Сельма и Сельмар», переведенная А. С. Кочетковым для шубертовского сборника под редакцией М. В. Юдиной [17]. Кроме того, шесть переводов выполнены для советского шеститомного издания песен Шуберта 1978 года Е. Карповым («Ария сопрано» из кантаты «Stabat mater») и Д. И. Седых («Бесконечному», «Гирлянда роз», «Летняя ночь», «Созвездия», «Эдона»). Примечательно, что в XX веке на русском языке появилось несколько вариантов оды «Die Gestirne» («Созвездие» Н. Р. и «Созвездия» Д. Седых) и оды «Das Rosenband» («Цепь роз» А. С. Кочеткова, «Гирлянда роз» Д. Седых и «Гирлянда из роз» Л. Гинзбурга). В то время как переводы Н. Р., Кочеткова и Седых были созданы специально для нотных изданий, перевод Л. Гинзбурга «Гирлянда из роз» изначально не предусматривал музицирования и не ложится на музыку Шуберта. Сопоставление самих переводов достойно отдельного исследования, но для настоящей статьи важным является тот факт, что возможность музыкального исполнения русских переводов лирики Клопштока, написанной свободными ритмами, не предполагается по умолчанию (в отличие от ритмически строго организованных текстов традиционных стихотворений).

Рассуждения о связи лирики Ф. Г. Клопштока с музыкой позволяют выявить разноуровневую музыкальность произведений немецкого поэта XVIII века. Чувственность, свойственная лирике сентиментализма и передающаяся на семантическом уровне, поддерживается композиционно, аллюзиями к структуре симфонии, а акустическая гармоничность произведений Клопштока подтверждается документальными свидетельствами частого обращения к его текстам композиторов-современников. Сопоставление текстов оригиналов, их нотных подстрочников и переводов на русский язык указы-

вает, что сохранение музыкальности произведений может достигаться разными путями: пространный утомительный текст религиозной эпопеи может сокращаться композитором, а русскому читателю предлагается воспринимать обширную «Мессиаду» как ряд небольших лирических стихотворений. Занимаясь переводами песен Шуберта на стихи Клопштока, русские переводчики руководствовались принципом эквиритмичности и стремлением близко передать видение текстов Шубертом. Именно такой подход подчеркивает несомненную ценность переводов не только как нотных подстрочников, но и как самостоятельных лирических произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Синило Г. В. Книга Псалмов как архетекст религиозно-философской лирики Ф. Г. Клопштока // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. Минск. 2019. № 3. С. 15–30.
2. Голубев С. И. Национальные воззрения Фридриха Клопштока // Вестник Московского университета. Сер. 8. История. 2014. № 5. С. 38–53.
3. Пуришев Б. И. Клопшток // Литературная энциклопедия. Т. 5. Изд-во Коммунист. акад., 1931. [IV] с., 784 стб.
4. Гейман Б. Г. Клопшток // История немецкой литературы. Т. 2. М.: Радуга, 1963. 346 с.
5. Жеребин А. И. Ф. Г. Клопшток; К. М. Виланд // История немецкой литературы / Под ред. Н. С. Павловой, Е. Е. Дмитриевой. М.: Изд-во РГГУ, 2014. 828 с.
6. Муравьев-Апостол И. М. Письма из Москвы в Нижний Новгород. Серия «Литературные памятники». СПб.: Наука, 2002. 273 с.
7. Borchmeyer D. Poeta musicus. Klopstock und die Musik // Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V. Blankenburg: ortusmusikverlag, 2003. S. 11–31.
8. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер, И. К. Ф. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1957. Т. 6. С. 385–478.
9. Гербель Н. В. Немецкие поэты в биографиях и образцах: антология лучшей немецкой поэзии. М.: ЁЁ Медиа, 2012. 690 с.
10. Schneider K. L. Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 1965. 142 S.
11. Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. О симфонии // 111 симфоний. Санкт-Петербург: Культ-информ-пресс, 2000. С. 8–15.
12. Браудо Е. М. Мангеймская школа // Всеобщая история музыки. М. 1930. Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/e-m-braudo-vseobshhaja-istorija-muzyki-v-2-tt-1922-1930/glava-20-braudo-e-m-vseobshhaja-istorija-muzyki-t-2/> (дата обращения: 20.11.2020).
13. Siegmund-Schultze W. Klopstocks Musik-Beziehungen // Friedrich Gottlieb Klopstock.

- Werk und Wirkung. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Juli 1974 (Hrsg. Hans-Georg Werner), Berlin: Akademie-Verlag, 1978. S. 143–146.
14. *Hellmuth H.-H.* Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München: Fink, 1973. 292 S.
 15. *Müller W.* Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen. Ludwig Uhland und Justinus Kerner // *Hermes, oder Kritisches Jahrbuch der Literatur.* Bd. 28. Berlin. 1827. S. 94–129.
 16. 26 романсов Ф. Шуберта и Р. Шумана: для голоса с фортепиано. Москва: П. Юргенсон, 1863. 92 с.
 17. *Шуберт Ф.* Песни / Под общей ред. М. В. Юдиной. М.: Музгиз, 1950. 94 с.

REFERENCES

1. *Sinilo G. V.* Kniga Psalmov kak arxetekt religiozno-filosofskoj liriki F. G. Klopshtoka // *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya.* Minsk. 2019. № 3. S. 15–30.
2. *Golubev S. I.* Nacional`ny`e vozzreniya Fridrixa Klopshtoka // *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. 8. Istoriya.* 2014. № 5. S. 38–53.
3. *Purishev B. I.* Klopshtok // *Literaturnaya e`nciklopediya.* T. 5. Izd-vo Kommunist. akad., 1931. [IV] s., 784 stb.
4. *Gejman B. G.* Klopshtok // *Istoriya nemeczkoy literatury`.* T. 2. M.: Raduga, 1963. 346 s.
5. *Zherebin A. I.* F. G. Klopshtok; K. M. Viland // *Istoriya nemeczkoy literatury` / Pod red. N. S. Pavlovoj, E. E. Dmitrievoy.* M.: Izd-vo RGGU, 2014. 828 s.
6. *Murav`ev-Apostol I. M.* Pis`ma iz Moskvyy` v Nizhnij Novgorod. Seriya «Literaturny`e pamyatniki». SPb.: Nauka, 2002. 273 s.
7. *Borchmeyer D.* Poeta musicus. Klopstock und die Musik // *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e.V.* Blankenburg: ortusmusikverlag, 2003. S. 11–31.
8. O naivnoj i sentimental`noj poe`zii // *Shiller, I. K. F.* Sobranie sochinenij: v 7 t. M.: Gos. izd-vo xudozh. lit-ry`, 1957. T. 6. S. 385–478.
9. *Gerbel` N. V.* Nemeczkije poe`ty` v biografijax i obrazczax: antologiya luchshej nemeczkoy poe`zii. M.: YoYo Media, 2012. 690 s.
10. *Schneider K. L.* Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 1965. 142 S.
11. *Kenigsberg A. K., Mixeeva L. V.* O simfonii // 111 simfonij. Sankt-Peterburg: Kul`t-inform-press, 2000. S. 8–15.
12. *Braudo E. M.* Mangejmskaya shkola // *Vseobshhaya istoriya muzy`ki.* M. 1930. T. 2. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/e-m-braudo-vseobshhaya-istoriya-muzyki-v-2-tt-1922-1930/glava-20-braudo-e-m-vseobshhaya-istoriya-muzyki-t-2/> (data obrashheniya: 20.11.2020).

13. *Siegmund-Schultze W.* Klopstocks Musik-Beziehungen // Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Juli 1974 (Hrsg. Hans-Georg Werner), Berlin: Akademie-Verlag, 1978. S. 143–146.
14. *Hellmuth H.-H.* Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München: Fink, 1973. 292 S.
15. *Müller W.* Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen. Ludwig Uhland und Justinus Kerner // Hermes, oder Kritisches Jahrbuch der Literatur. Bd. 28. Berlin. 1827. S. 94–129.
16. 26 romansov F. Shuberta i R. Shumana: dlya golosa s fortepiano. Moskva: P. Yurgenson, 1863. 92 s.
17. Shubert F. Pesni / Pod obshhej red. M. V. Yudinoj. M.: Muzgiz, 1950. 94 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сибирцева В. Г. — канд. филол. наук, доц. факультета социальных наук;
vsibirtseva@hse.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sibirtseva V. G. — Cand. Sci. (Philology), Ass. Prof.; vsibirtseva@hse.ru
SPIN-код: 6237-5086
ORCID: 0000-0002-2559-2538

УДК 781.4

«ALTENBERG LIEDER» А. БЕРГА КАК ПРЕЛОМЛЕНИЕ МАЛЕРОВСКОЙ ТРАДИЦИИ ОРКЕСТРОВОЙ ПЕСНИ

*Скосырева А. В.*¹

¹ Академии хорового искусства им. В. С. Попова, ул. Фестивальная, д. 2, Москва, 125565, Россия.

Статья посвящена вокальному циклу А. Берга «Пять песен на тексты к почтовым открыткам П. Альтенберга» («Altenberg Lieder») op. 4, который рассматривается в контексте наследования малеровских традиций. Задачей статьи является анализ особенностей трактовки жанра оркестровой песни, сфер образного и интонационного наполнения вокального цикла «Altenberg Lieder» с целью выявления художественных взаимосвязей с творчеством Г. Малера.

В статье рассмотрены причины малеровского влияния на представителей Второй венской школы и, в частности, на А. Берга. Выявлена линия преемственности, связывающая цикл «Altenberg Lieder» с «Песнями об умерших детях» («Kindertotenlieder») в контексте развития жанра оркестровой песни. Проведен подробный анализ претворения важных смысловых тем I и VI частей симфонии Малера «Песнь о Земле» в вокальном цикле Берга op. 4. Рассмотрены интонационные взаимосвязи «Altenberg Lieder» с малеровской «симфонией в песнях». Уделено внимание экспрессионистическому переосмыслению Бергом тем и образов, характерных для творчества Малера и позднего романтизма.

Ключевые слова: А. Берг, Г. Малер, «Песнь о Земле», «Песни об умерших детях», «Altenberg Lieder», вокальный цикл, интонация, экспрессионизм, семантика, Вторая венская школа.

“ALTENBERG LIEDER” BY A. BERG AS A REFLECTION OF THE MALHERIAN TRADITION OF ORCHESTRA SONG

*Skosyрева A. V.*¹

¹ Victor Popov Academy of Choral Arts, Festivalnaya st., 2, Moscow, 125565, Russian Federation.

The article is dedicated to A. Berg's vocal cycle “Five Orchestral Songs after Postcards by Peter Altenberg” (“Altenberg Lieder”) op. 4 which is considered as the implementation of the Mahlers traditions. The main task of the author is to

analyze the interpretation of the orchestral song genre, as well as the spheres of figurative and intonational content of the “Altenberg Lieder” in order to identify the artistic relationships with the works of G. Mahler.

The article examines the reasons for Mahler’s influence on the representatives of the Second Viennese School and, in particular, on A. Berg. The line of succession connecting the “Altenberg Lieder” cycle with “Songs of Dead Children” (“Kindertotenlieder”) in the context of the development of the genre of orchestral song is revealed. A detailed analysis of the implementation of important semantic themes of Mahler’s symphony “Song of the Earth” (the first and sixth movements) in Berg’s vocal cycle op. 4 is carried out. The intonation relationship between “Altenberg Lieder” and Mahler’s “Symphony in songs” is considered. Attention is paid to Berg’s expressionistic rethinking of themes and images, which are typical for Mahler’s works and late romanticism in general.

Keywords: A. Berg, G. Mahler, “Song of the Earth”, “Kindertotenlieder”, “Altenberg Lieder”, vocal cycle, intonation, expressionism, semantics, Second Vienna School.

Начало XX века для австрийской культурной жизни стало временем перемен. В авангарде музыкального новаторства оказалась Вторая венская школа. Ее самые яркие представители — глава и основатель А. Шёнберг и его ученики А. Веберн и А. Берг. Эти музыканты своей основной задачей видели создание нового музыкального языка, который можно было бы противопоставить традиционному, построенному на тональных отношениях. По их мнению, классическая музыка XIX века, основанная на «понятных» и привычных гармониях, в XX веке стала неуклонно коммерциализироваться и потеряла свое духовное начало. Однако Шёнберг всегда подчеркивал связь своей школы с традициями европейской музыки, гордился принадлежностью к «эпохе Малера» (цит. по: [1, с. 7]). Именно Малер, признанный дирижер, но не всегда по достоинству оцененный современниками композитор, стал для Второй венской школы духовным лидером. «Образ Малера как человека и художника служит для них [нововенцев. — А. С.] высшим ориентиром» [2, с. 284].

Напряженно-эмоциональный тон поздних малеровских произведений созвучен экспрессионистическим исканиям Новой венской школы. Соллертинский называет последние сочинения Малера «документами, свидетельствующими о крушении романтического, идеалистического и гуманистического мировоззрения» [3, с. 319]. Нововенцам оказались близки идеи позднего романтизма «невозможности счастья и справедливости в реальном мире, трагическая предопределенность всех героических усилий» [1, с. 7].

Более других представителей Второй венской школы идеи Малера развили в своих сочинениях А. Берг. В его произведениях традиционная жанровость и вокальная пластичность тематизма сплавлены с математической рациональностью и экспрессионистической разорванностью музыкальной фактуры. Берг видит новаторство Малера в камерности воплощения «лирико-трагических идей» [1, с. 13], в предельной открытости и откровенности высказывания. Берг наследует идеи малеровского гуманизма, его волнует незащищенность и хрупкость человека, одиночество художника в мире, он поддерживает малеровский протест против насилия и смерти.

Задачей настоящей статьи является рассмотрение образного и интонационного пространства вокального цикла «Песни на тексты к почтовым открыткам П. Альтенберга» («Altenberg Lieder») с целью выявления художественных взаимосвязей с творчеством Г. Малера.

Этот вокальный цикл — первое самостоятельное произведение Берга. Стилистически смелое, наполненное новаторскими звучаниями сочинение является переосмыслением жанра оркестровой песни, основные черты которого были заложены Малером в «Песнях об умерших детях» («Kindertotenlieder»). Сравнивая малеровский песенный цикл с более ранними «Песнями странствующего подмастерья», мы можем наблюдать эволюцию жанра. Первый цикл был написан в романтическом ключе, и по настроению и образности он ближе песенным циклам Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь»: герой, отвергнутый возлюбленной, отправляется в путешествие, открывает новый мир. «Песни об умерших детях» отображают странствия героя внутри своих личных переживаний. Сам герой в физическом смысле никуда не движется, но его сознание совершает тяжелейший путь в попытке преодолеть внезапное страшное горе. Отказ от повествовательного элемента позволяет сосредоточиться на психологическом состоянии героя и его изменениях. Предметом музыки Малера «становится душевное состояние, то есть временная остановка в процессе» [4, с. 29]. Отец, потерявший детей, ищет спасения в мире образов и воспоминаний. Только в пятой песне неизбежность реальности рождает бурю, которая затем сменяется убаюкивающей колыбельной.

Вокальная экспрессивность «Kindertotenlieder» соединена с прозрачным сопровождением довольно большого оркестра (тройной состав). При этом Малер подчеркивает камерность цикла: «Эти песни (несмотря на всю весомость “коммерческих соображений”) я из соображений искусства дал здесь именно в малом зале, для которого они только и подходили» (из письма к Штраусу) [5, с. 512–513].

Малер оставил в клавире особое указание: «Эти пять песен образуют полное и неделимое целое, и по этой причине их преемственность должна быть

сохранена (предотвращая прерывания, такие как аплодисменты в конце каждой песни)» [6, с. 3]. Целостность цикла подчеркнута его лаконичностью, тесным родством тональностей, единством интонационного материала. В отличие от Шумана и Шуберта Малер объединяет в цикле небольшое количество песен (их всего пять). Тональный план охватывает диапазон от d-moll до Es-dur и отличается симметричностью. Повторение фрагмента предыдущей песни в начале последующей, как пишет Рассел, является «последовательной техникой цикла в целом, способствуя его музыкальной преемственности» [7, р. 63].

В творчестве Берга малеровский жанр оркестровой песни получает новое осмысление. Идея изображения героя в состоянии фрустрации, переживающего «экстраординарные эмоции» [8, с. 10], оказалась близкой экспрессионистическому течению. Герой «Altenberg Lieder» — это художник, творец, остро переживающий внутренний конфликт, ищущий ответы на вечные вопросы бытия, устремивший взгляд «за пределы мира». В цикле также отсутствует элемент повествования, что в принципе, характерно для поэзии П. Альтенберга, которая представляет собой фиксацию наблюдений, «телеграфный стиль души» [9]. Размышления героя ведут его от тем творчества к чувству «безмерного страдания, сжигающего его душу». Он ощущает свою хрупкость, несовместимость с миром.

Как и у Малера, в цикле Берга небольшое количество песен (их также пять) позволяет представить их как единое целое. «Вступление и пять песен образуют развернутую одночастную композицию, скрепленную интонационно-тематически» [10, с. 2]. Малер связывает песни с помощью тонального плана и общего музыкального материала; у Берга объединяющим началом становится «техника центрального элемента». Ключевые звуковысотные ряды изложены композитором во вступлении к циклу.

Берг увеличивает разрыв несоответствия между огромным оркестром и камерностью замысла. Он использует большой состав при том, что песни стремятся к афористической краткости. Это позволяет ему, с одной стороны, добиться богатой звукоокрасочной палитры, а с другой, появляется возможность для достижения мощных эмоциональных кульминаций.

Образный мир и интонационное наполнение «Altenberg Lieder» ближе другому масштабному произведению Малера, которое связано с жанром вокального цикла. Это симфония в песнях «Песнь о Земле». Концепция «Песни о Земле» — романтическая, но музыкальные средства и приемы часто соскальзывают в экспрессионизм. Это присутствие в музыке крайне эмоциональных внезапных всплесков, сменяющихся обрушениями в бездну, тематическая и тембровая разорванность музыкальной ткани в отдельных оркестровых эпизодах, а также неожиданные гармонические сочетания.

Обратимся к I и VI частям малеровской симфонии, самым экспрессионистическим по музыкальному и образному наполнению. В лирике «Застольной песни о горестях земли» и «Прощании» очерчивается круг тем, которые позже будут развиты и переосмыслены в цикле «Altenberg Lieder» Берга:

- природа как зеркало психологического состояния героя;
- отчаяние и поиск покоя;
- одиночество;
- трансцендентность¹;
- ожидание;
- прощание;
- временность человеческого существования.

В первой части «Песни о Земле» образ природы связан с мотивом увядания и умирания. Душа человека представлена как сад, для которого горе подобно осеннему холоду, останавливающему возможность цветения и самой жизни: «когда горе приближается, сады души пустеют. Радость и песня увядают и умирают»². В шестой части ожидание героя помещено в декорации вечернего мира, «с тенями полными прохлады». Природа постепенно засыпает, готовится погрузиться в ночь. Вечер здесь воспринимается как символ заката человеческой жизни, время для размышлений и подведения итогов.

Обратимся к «Altenberg Lieder» Берга. Перевод текстов Альтенберга осуществлен автором данной статьи на основе материала, представленного в статье Л. Кокоревой и А. Филиппова [11].

I

Душа, ты становишься прекрасней после снежных бурь.
В тебе они тоже случаются, как в природе.
И в обеих еще остается мутный след,
Пока облака окончательно не рассеются.

II

Видел ли ты лес после летнего дождя?
В нем всё спокойнее, ярче и прекраснее, чем прежде.
Смотри, женщина, ты тоже иногда нуждаешься
В летних дождях.

¹ Трансцендентное (от лат. transcendens — перешагивающий, выходящий за пределы) — один из основополагающих терминов философии и теологии. И. Кант определяет трансцендентное как то, что выходит за пределы возможного опыта [15]. В данном случае термин трансцендентность понимается так: находящееся «по ту сторону» человеческого бытия.

² Г. Малер. «Песнь о Земле». I часть.

III

Твой задумчивый взгляд был устремлен за пределы мира,
Ничто земное тебя никогда не заботило.
Жизнь и мечты о жизни — всё внезапно кончилось...
Твой задумчивый взгляд по-прежнему устремлен за пределы мира.

IV

Ничто не пришло, ничто не придет для моей души.
Я ждал, я ждал, о, я ждал...
Дни будут тянуться за днями, и напрасно развеваются
Мои пепельные волосы вокруг моего бледного лица.

V

Здесь — покой. Здесь поплачу я обо всем.
Здесь растворится непостижимое, безмерное страдание,
сжигающее мне душу...
Смотри, здесь нет ни людей, ни селений.
Здесь — покой! Здесь снежинки тихо падают в воду...

Здесь природа представлена образами бури — снежной (в первой песне) и летнего дождя (во второй песне). Сильные эмоции созвучны разрушительным природным явлениям, которые служат обновлению — «всё спокойнее, ярче и прекраснее, чем прежде». В заключительной песне цикла мотив осеннего увядания обострен, он трансформируется в зимнее оцепенение и исчезновение. Взор героя обращен к падающим снежинкам, которые истаивают в воде. Этот образ, с одной стороны, символизирует покой, а с другой — переносит состояние оцепенения, замирания.

Возвращаясь к «Kindertotenlieder», можно провести интересную параллель с заключительной песней цикла, самой экспрессионистической по своему решению. Песня начинается с образа бури, выражающей протест героя. В ней сосредоточены яростные эмоции, возникшие от осознания реальности. Заканчивается песня колыбельной, успокоением. Вступление к «Altenberg Lieder» также рисует картину бури, музыка наполнена эмоциональным напряжением. Как было сказано выше, заключительная песня приводит героя к месту покоя, к созерцанию снежинок. Такая динамика изменения эмоциональной диаграммы от высокого уровня напряженности к статичности объединяет вокальные циклы Малера и Берга.

Отсюда следует еще одна образная параллель, связывающая героев вокальных циклов Малера и Берга, — стремление отыскать покой, избавиться от чувства неизбежного горя и страдания. В «Песне о Земле» начало повествования отмечено высокой эмоциональной наполненностью. Будто всё произведение явилось выражением долго копившегося отчаяния, разоча-

рования. Герой, осознавая близость смерти, ищет спасения. Но его протест переходит в опьянение. Сталкиваясь с чем-то, что невозможно побороть, герой предпочитает потерять контроль, поддаться безумию. Внезапные эмоциональные всплески можно прочесть как прорывающееся отчаяние человека перед лицом неизбежности, протест против существующего мироустройства. Герой «Песни о Земле», альтер-эго композитора, обретает утешение в идее постоянного, непрерывного обновления. Даже когда земной путь человека закончится, весна всё равно придет и Земля вновь наполнится жизнью и цветением. И так будет «вечно...вечно...!»

Герой «Altenberg Lieder» находит покой в тишине и одиночестве: «Смотри, здесь нет ни людей, ни селений». Непостижимое страдание не оставляет ему сил для борьбы или сопротивления. Горести мира сжигают его душу. У Малера покой связан с утешением, с принятием определенного миропорядка, что отвечает романтическому мировоззрению. В вокальном цикле Берга отображена экспрессионистская эстетика: человек слишком мал и хрупок, чтобы противостоять всем несправедливостям и бедам вселенной. Покой не может принести утешение, но только ненадолго приглушить страдание.

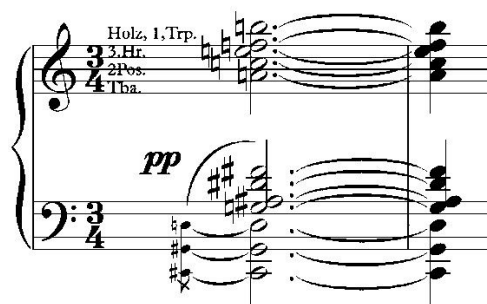
Герои «Песни о Земле» и «Altenberg Lieder» одиноки. У них нет возможности с кем-то разделить тяжесть земной жизни. В последнем разделе I части «Песни о Земле» появляется образ кричащей над могилами обезьяны, символизирующей бесконечное отчаяние и одиночество. Эмоциональная наполненность этого эпизода выходит за рамки романтической традиции. Музыка достигает наивысшего напряжения, что поддержано обостренной хроматизацией и высоким регистром вокальной партии. Призрак обезьяны становится предвестником экспрессионистического в музыке. Заключительная часть «Песни о Земле» в своем тексте объединяет два стихотворения китайских поэтов эпохи Тан — Мэна Хаожаня и Ван Вэя. Первое проникнуто томительным чувством ожидания друга для «последнего прощания». Изображение сосен, прохладного вечера, шума ветра и ручья подчеркивают одиночество главного героя. Наблюдение становится для него единственным способом скоротать время. Стихотворение Ван Вэя описывает беседу и расставание двух друзей. На вопрос о своем предназначении один из них говорит о разочаровании в мире, невозможности счастья и желании побега.

В цикле Берга одиночество чувствуется еще острее, так как взгляд героя «устремлен за пределы мира». Противопоставление человека и вселенной служит усилению этого мотива. Одиночество — характерная черта экспрессионизма. Даже находясь среди людей, герои таких произведений зачастую чувствуют себя лишними, так как их мировосприятие отличается от взглядов большинства. Непонятость и инаковость рождают отчуждение, невозможность открытого высказывания, что может стать причиной эмоционального взрыва.

Одни из ключевых мотивов «Песни о Земле» — ожидание и прощание. В первой части мотив прощания связан с размышлениями о конечности земного пути, в шестой представлен напрямую — как ожидание встречи и расставание двух друзей. И Берг, и Малер подчеркивают временность человеческой жизни. В первой части «Песни о Земле» герой задает вопрос: «Но ты, человек, как долго ты живешь? Даже сотня лет тебя не будет радовать. В пустом хламе этой Земли». В «Altenberg Lieder» понимание неизбежности прощания связано с осознанием тщетности усилий: «Дни будут тянуться за днями, и напрасно развеваются мои пепельные волосы вокруг моего бледного лица». Мотив ожидания в «Altenberg Lieder» появляется в четвертой песне. Героя охватывает чувство горестного сожаления от обманутых надежд: «я ждал, ждал, ждал...» Трехкратное повторение глагола «ждал» усиливает эмоциональный посыл. Чаяния героя в прямом смысле оборачиваются ничем: «ничто не пришло». Мотив ожидания у Берга тесно связан с мотивом разочарования. Вселенная остается непреклонной к мольбам человека.

Мотивы «потустороннего», трансцендентного играют для обоих композиторов важную роль. Появление «экспрессионистских» интонаций в позднем творчестве Малера некоторые исследователи связывают с переживанием опыта пребывания на краю смерти. В октябре 1901 года композитор едва не умер из-за внезапно открывшегося кровотечения. В 1907 году, незадолго до написания «Песни о Земле», у Малера обнаружили проблемы с сердцем. Композитор тяжело переживает это известие, вынужденная ограниченность физической активности мучительна для его деятельной и активной натуры. Философия китайской поэзии, одна из основ которой — смирение и принятие ударов судьбы, оказалась для Малера спасительной. Композитору удается «договориться с вселенной» и обрести утешение через идею обновления, бесконечности жизненного круговорота: «Дорогая земля повсюду цветет весной и становится зеленой снова!»

У Берга взаимоотношение художника и вселенной выстраиваются по-



Пример 1. Берг. Оп. 4. № 3

иному. В третьей песне задумчивый взгляд художника устремлен «за пределы мира». В своих размышлениях герой ищет ответы за границами бытия. Внезапное осознание конечности времени земной жизни становится для него потрясением. В третьей песне 12-тоновый аккорд создает образ переменчивой вселенной (см.: прим. 1). Героя окутывает пугающая зыбкость бытия, создаваемая в оркестре при-



Пример 2. Малер. «Песнь о Земле». Ч. 1. Т. 3–7. Ц. 43



Пример 3. Берг. Op. 4. № 3

емом перекрашивания инструментальных тембров («Klangfarbenmelodie»).

На словах «за пределы всего (ты устремляешь взгляд)» появляется мотив, родственник хроматическим ходам из первой части «Песни о Земле», которые являются характеристикой ужасающего призрака обезьяны, символа страдания и смерти (см.: прим. № 2 и № 3). Берг подчеркивает недоброжелательность вселенной, она становится вместилищем иррациональных страхов, пугающих предчувствий.

В тексте этой песни заключен оммаж Малеру как истинному художнику, гению. Представители нововенской школы видели предназначение великого творца в способности заглянуть за пределы времени, бытия и увидеть то, что будет дальше, новое, еще не познанное. В докладе о Малере 1912 года Шёнберг пишет: «Сущность гения в том и состоит, что он — будущее. <...> Гений светит нам впереди, а мы силимся идти за ним. Мы должны идти с гением. Об этом, мне кажется, и дано было говорить творчеству Густава Малера, как и творчеству каждого из великих» [12, с. 518–519].

В музыкальную ткань «Altenberg Lieder» вплетены аллюзии на некоторые важные смыслоносущие мотивы «Песни о Земле». В первой песне цикла присутствует малосекундовая интонация, являющаяся отсылкой к «мотиву усталости человеческого сердца» [4, с. 310]. Этот мотив впервые появляется во второй части симфонии Малера в 1–2 тт. 11-ой цифры на словах «*Mein Herz ist müde*» (мое сердце устало) от звука *a* (см.: прим. 4), затем, в шестой части звучит в 3–4 тт. 15-й цифры от звука *gis* на слова «*die müden Menschen*» (уставшие люди). У Берга этот мотив появляется от звука *g*, продолжая тенденцию понижения этой интонации (см.: прим. 5).

Как говорилось выше, в начальном мотиве третьей песни «Altenberg Lieder» слышится аллюзия на «хроматизм крика обезьяны» [11, с. 19] из кульминации первой части «Песни о Земле» (см.: прим. 4). Этот интонационный комплекс, концентрирующий малосекундовые интонации, проходит

через все песни цикла (кроме первой), при этом почти всегда от звука *соль* – *g-fis-f* (см.: прим. 3, 6, 7, 8).



Пример 4. Малер. «Песнь о Земле». Часть II



Пример 5. Берг. Op. 4. № 1



Пример 6. Берг. Op. 4. № 2



Пример 7. Берг. Op. 4. № 4



Пример 8. Берг. Op. 4. № 5

Рассмотрение особенностей жанровой трактовки, образной и интонационной сферы «Altenberg Lieder» позволяет увидеть, что многие художественные идеи Малера были подхвачены и продолжены Бергом. Поиск нового музыкального языка, способного преодолеть классико-романтическую традицию, не лишил сочинения композитора чувственной выразительности, сопереживания. В письме к жене, Хелене Берг, он подчеркивает, что «хоро-

шая музыка, естественно, должна базироваться на лучших примерах нового, но она должна также и вызывать душевные волнения и быть по-настоящему впечатляющей: это должно быть лучшее, что можно сказать в данном стиле, и наиболее музыкальное, чтобы можно было почувствовать живое тепло ее творца» [13, с. 60].

Продолжая линию развития жанра оркестровой песни, Берг добивается необычайно плотной смысловой наполненности в кратких по продолжительности песнях. Способный к тонкой дифференциации и звукоокрасочной изменчивости оркестр, интонационные аллюзии и цитаты дополняют поэтический текст цикла, поднимая его на иной художественный уровень. Как пишет Тараканов, в этом сочинении «проступает самобытный талант Альбана Берга, с присущими его музыке тонкими переходами от экспрессии к утонченности, удивительным ощущением равновесия оркестровой звучности» [14, с. 6].

В образно-эмоциональной сфере «Altenberg Lieder» отражены многие мотивы, близкие творчеству Малера, — природа как зеркало психологического состояния героя, отчаяние и поиск покоя, одиночество, трансцендентность, временность человеческого существования, ожидание и прощание. Но в цикле Берга они получают экспрессионистическое преломление. Все темы обострены, эмоциональный тон повышен и доведен до предела. У Малера в «Песне о Земле», согласно романтической традиции, герой побеждает разочарование. Он обретает покой в утешении вечно возвращающейся весны. Герой «Altenberg Lieder» — это художник и творец, потерпевший крах собственных иллюзий и стремлений. Его покой — вынужденное бегство, желание забыть об утраченном.

Берг сумел последовательно и ярко развить в своем творчестве импульсы, шедшие от Малера, прежде всего гуманистические предпосылки его творчества. Исследование сверхсильных эмоций само по себе не является художественной целью Берга. Главный герой его творчества — человек. Композитора волнует то, как уязвимость и хрупкость индивидуума, подверженность экстремальным эмоциональным порывам влияют на его судьбу и мировосприятие. Этот фокус его художественного поиска в будущем воплотился в более масштабных по замыслу произведениях — операх «Воцек» и «Лулу».

ЛИТЕРАТУРА

1. Клусон Ю. Н. Традиции Г. Малера в камерно-инструментальной музыке А. Берга / Воронежский гос. ин-т искусств, каф. теории и истории музыки. Воронеж: [б. и.], 1979. 42 с.
2. Векслер Ю. С. Альбан Берг и Густав Малер // Густав Малер и музыкальная культура его времени: мат-лы междунар. науч. конф. М.: Московская консерватория,

2013. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Вып. 73). С. 281–292.
3. *Соллертинский И. И.* Исторические этюды / Сост. М. Друскин, авт. вст. ст. Д. Шостакович. 2-е изд. Ленинград: Музгиз [Ленингр. отд.], 1963. Т. 2. 394 с.
4. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
5. *Густав Малер.* Письма / Под общ. ред. И. А. Барсовой, сост. и коммент. И. А. Барсовой и Д. Р. Петрова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
6. *Mahler G.* Kindertotenlieder für eine Singstimmemit Klavier [Ноты]. Frankfurt/M: C. F. Kahnt, 1979. 31 S.
7. *Russell P.* Light in Battle with Darkness: Mahler's Kindertotenlieder. Berlin: Peter Lang, Inc., European Academic Publishers, 1991. 126 p.
8. *Неболюбова Л. С.* Специфические закономерности драматургии симфоний Густава Малера (к проблеме «Малер — экспрессионизм»): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев. 1978. 182 с.
9. *Altenberg P.* Prosaskizzen [Электронный ресурс]. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/prosaskizzen-9535/2> (дата обращения: 21.02.2017).
10. *Алексенко Н. В.* Альбан Берг. «Пять песен для голоса с оркестром» ор. 4 (некоторые проблемы оркестрового стиля). М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1983. 41 с.
11. *Густав Малер.* Письма. Воспоминания / Под ред. И. А. Барсовой, пер. А. А. Ошерова. 2-е изд. М.: Музыка, 1968. 608 с.
12. *Кокорева Л. М., Филиппов А. А.* Пять оркестровых песен ор. 4 А. Берга и музыкальный символизм // Музыкальное искусство XX века. Научные труды МГК. Сб. 9. Вып. 2. М.: Моск. гос. консерватория, 1995. С. 3-21.
13. *Berg A.* Brief an seine Frau. München-Wien: Langen /Müller, 1965. 666 S.
14. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 559 с.
15. *Круглов А. Н.* Трансцендентное // Новая философская энциклопедия: в 4 т. 2-е изд., испр. и дополн. Институт философии РАН. М.: Мысль, 2010. [Электронный ресурс]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHec844f299e43810ce4f8ec> (дата обращения: 25.03.2021).

REFERENCES

1. *Kluson Yu. N.* Tradicii G. Malera v kamerno-instrumental`noj muzy`ke A. Berga / Voronezhskij gos. in-t iskusstv, kaf. teorii i istorii muzy`ki. Voronezh: [b. i.], 1979. 42 s.
2. *Veksler Yu. S.* Al`ban Berg i Gustav Maler // Gustav Maler i muzy`kal`naya kul`tura ego vremeni: mat-ly` mezhdunar. nauch. konf. M.: Moskovskaya konservatoriya, 2013. (Nauchny`e trudy` Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni P. I.

- Chajkovskogo. Vy`p. 73). S. 281–292.
3. *Sollertinskij I. I.* Istoricheskie e`tyudy` / Sost. M. Druskin, avt. vst. st. D. Shostakovich. 2-e izd. Leningrad: Muzgiz [Leningr. otd.], 1963. T. 2 t. 1963. 394 s.
4. *Barsova I. A.* Simfonii Gustava Malera. M.: Sov. kompozitor, 1975. 496 s.
5. *Gustav Maler.* Pis`ma / Pod obshh. red. I. A. Barsovoj, sost. i komment. I. A. Barsovoj i D. R. Petrova. SPb.: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2006. 896 s.
6. *Mahler G.* Kindertotenlieder für eine Singstimmemit Klavier [Noty`]. Frankfurt/M: C. F. Kahnt, 1979. 31 S.
7. *Russell P.* Light in Battle with Darkness: Mahler's Kindertotenlieder. Berlin: Peter Lang, Inc., European Academic Publishers, 1991. 126 p.
8. *Nebolyubova L. S.* Specificheskie zakonomernosti dramaturgii simfonij Gustava Malera (k probleme «Maler – e`kspressionizm»): dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Kiev. 1978. 182 s.
9. *Altenberg P.* Prosaskizzen [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/prosaskizzen-9535/2> (data obrashheniya: 21.02.2017).
10. *Aleksenko N. V.* Al`ban Berg. «Pyat` pesen dlya golosa s orkestrom» or. 4 (nekotory`e problemy` orkestravogo stilya). M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1983. 41 s.
11. *Gustav Maler.* Pis`ma. Vospominaniya / Pod red. I. A. Barsovoj, per. A. A. Osheroov. 2-e izd. M.: Muzy`ka, 1968. 608 s.
12. *Kokoreva L. M., Filippov A. A.* Pyat` orkestroy`x pesen or. 4 A. Berga i muzy`kal`ny`j simbolizm // Muzy`kal`noe iskusstvo XX veka. Nauchny`e trudy` MGK. Sb. 9. Vy`p. 2. M.: Mosk. gos. konservatoriya, 1995. S. 3-21.
13. *Berg A.* Brief an seine Frau. München-Wien: Langen/Müller, 1965. 666 S.
14. *Tarakanov M. E.* Muzy`kal`ny`j teatr Al`bana Berga. M.: Sov. kompozitor, 1976. 559 s.
15. *Kruglov A. N.* Transcendentnoe // Novaya filosofskaya e`nciklopediya: v 4 t. 2-e izd., ispr. i dopoln. Institut filosofii RAN. M.: My`sl`, 2010. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHec844f299e43810ce4f8ec> (data obrashheniya: 25.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Скосырева А. В. — аспирант; skosyreva1701@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-7635-6981

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Skosyreva A. V. — Postgraduate Student; skosyreva1701@yandex.ru

УДК 7.038.3

РОЛЬ МЕДИА В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ И ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

*Югай И. И.*¹

¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, 15, Санкт-Петербург, 192236, Россия.

В статье исследуется использование медиасредств и коммуникационных каналов в современной художественной практике. Рассмотрено применение синтезирующих, организационных, выразительных возможностей медиа в произведениях, относящихся к разным направлениям и видам искусства второй половины XX — начала XXI веков. В проведенный обзор включены такие медиасредства и технологии, как радио, социальные сети, голограмма, видеопроекция, видеотрансляция, виртуальная реальность. С помощью примеров объединения выразительных возможностей разных искусств (танца, видео, театрального искусства), осуществленного посредством медиа, показано, что внедрение медиа может служить обогащению, развитию языка искусства, позволяет ставить и решать новые творческие задачи. В этом контексте в статье анализируются примеры новых пространственно-временных решений в театральных, танцевальных, перформативных проектах. Показано, что успешный синтез медиа с традиционными формами зачастую приводит к появлению новых жанров. В качестве примеров приведены киберперформанс и видеотанец.

Ключевые слова: медиа, современное искусство, арт-практика, художественный поиск.

THE ROLE OF MEDIA IN THE DEVELOPMENT OF ART FORMS AND THE LANGUAGE OF MODERN ART

*Yugai I. I.*¹

¹ St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Fuchika str., 15, St.-Petersburg, 192236, Russia.

The article explores the use of media and communication channels in modern art practice. We considered the use of synthesizing, organizational, expressive media capabilities in works related to various areas and types of art of the second half of the 20th — early 21st centuries. The review includes such media and technologies as radio, social networks, hologram, video projection,

video broadcasting, virtual reality. Using examples of combining the expressive possibilities of different arts (dance, video, theater art), carried out through media, it is shown that the introduction of media can serve to enrich, develop the language of art, allows to set and solve new creative tasks. In this context, the article analyzes examples of new space and time solutions in theater, dance, performance projects. It has been shown that the successful synthesis of media with traditional forms often leads to the emergence of new genres. Examples are cyber performance and video dance.

Keywords: media, contemporary art, art practice, art search.

Применение медиа в современном искусстве выходит далеко за пределы таких специализированных направлений технического творчества, как компьютерная графика, гейм-дизайн, художественная виртуальная реальность, медиа арт и другие. Имеющийся фактологический материал позволяет говорить об усилении в искусстве тенденции синтеза, проявляющейся в смешивании жанров, стилей, заимствовании выразительных средств. При этом именно медиа являются наиболее универсальным организующим и объединяющим компонентом и основой этого синтеза.

Обозначенная тенденция уходит в практику художественного авангарда 1960–1970-х годов — времени, когда многие художественные течения ставили своей целью обновление языка искусства. Уже в этот период обращение к медиа средствам как области творческого поиска показало свою плодотворность [1, с. 453]. Экспериментальный характер авангарда, стремление к новым формам и средствам художественного выражения, синтезу искусств определили его интерес к средствам коммуникации, фиксации звука и изображения [2, с. 24].

Синтез может быть реализован на основе любых медиа средств: как общеиспользуемых, так и авторских, созданных специально для того или иного произведения. Наиболее сложные, нюансированные способы объединения создаются с применением компьютера, поскольку именно программные и вычислительные возможности, которыми обладает компьютер, позволяют внедрять гибкие алгоритмы, проводить сложные вычисления, решать задачи со многими переменными и учетом различных параметров, запускать нелинейные, вариативные сценарии.

Одним из ранних примеров синтеза художественных и нехудожественных элементов с помощью медиа является перформанс «Open Score», созданный американским художником Робертом Раушенбергом в сотрудничестве с инженером американского исследовательского центра в области телекоммуникаций, электронных и компьютерных систем «Bell Labs» Билли Клувером.

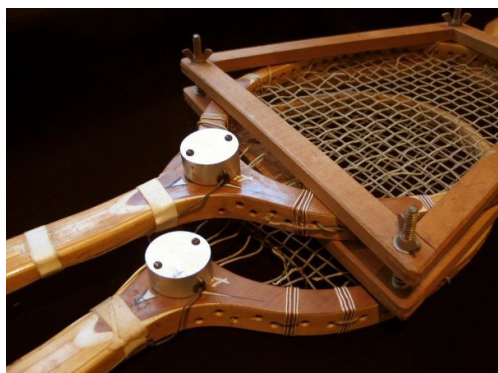


Рис. 1. Перформанс «open score», Р. Раушенберг, 1966. Теннисные ракетки с радиопередатчиками.
Источник — <https://valo86.wordpress.com>

был создан импровизированный корт и установлены осветительные приборы. Специально для мероприятия в ручки ракеток участников матча были помещены микрофоны. Причем это были первые в мире беспроводные микрофоны, созданные специально для перформанса «Open Score». При ударах мяча по струнам ракеток из громкоговорителей, установленных вокруг арены, доносился усиленный звук удара.

По замыслу авторов при каждом ударе ракеткой по мячу автоматически должен был выключаться один из 48 прожекторов, окружавших импровизированный корт. Однако Б. Клуверу не удалось наладить автоматическое взаимодействие устройств, поэтому электричество отключали вручную. Перформанс продолжался до тех пор, пока в зале не были отключены все прожектора.



Рис. 2. Перформанс «Open score», Р. Раушенберг, 1966. Теннисные ракетки с радиопередатчиками.
Источник — <https://valo86.wordpress.com>

Перформанс был задуман и представлен в рамках серии «9 Evenings Theatre and Engineering», посвященной применению медиа технологий в перформативном искусстве в Нью-Йорке 14 и 23 октября 1966 года. В мероприятии приняли участие 10 художников и 30 инженеров.

Основным действием перформанса был теннисный матч между художником Фрэнком Стеллой и профессиональной американской теннисисткой Мими Канарек (Mimi Kanarek). Чтобы его провести в Оружейной палате, в которой происходило это действо,

В полной темноте огромного павильона более пятисот человек зрителей, пришедших на перформанс, могли видеть происходящее только через проекцию изображений с инфракрасных камер на три больших экрана.

В названии проекта «Open Score» содержится отсылка на характерную для теннисных турниров и чемпионатов классификацию «Open» т. е. открытый (турнир). Слово «Score» означает «подсчет» и «очки». В контексте перформанса речь идет об обратном отсчете отключаемых светильников.

Внедрение медиа средств (радиопередатчик, выключатели) в «Open Score» позволяет переобозначить совершаемые исполнителями действия, придать им новое измерение и смысл. Удар ракеткой по мячу в контексте перформанса означает не спортивный жест, а символическое выключение прожектора. Зрители, присутствующие на площадке, первоначально видят перед собой игру в теннис, однако происходящее должно изменить их мнение. Каждое действие исполнителей имеет необычную звуковую характеристику — усиленный микрофоном звук удара, доносящийся из динамиков, а также визуальный отклик — изменение освещения. Таким образом, именно благодаря медиа спортивная игра превращается в перформанс, в процессе которого меняется окружающее исполнителей и зрителей пространство.

В известной композиции одного из лидеров американского и мирового авангарда, художника и композитора Джона Кейджа «Imaginary Landscape No. 4» (1951) артизация действий участников перформанса строится на специфике другого медиа — радио. По замыслу Кейджа двадцать четыре исполнителя должны были очертить ландшафт радиоэфира с помощью радиоприемников. В зале было установлено двенадцать радиоприемников, каждым управляли два человека — один настраивал частоту волн, второй контролировал громкость звучания [3, р. 18]. Участники меняли настройки радиоприемников в соответствии с партитурой, разработанной Кейджем.

В придуманной Кейджем постмодернистской игре радиослушатели становились исполнителями, их простые повседневные действия (включение радио, регулировка громкости, выбор радиостанции) превращались в коллективное сканирование радиопространства, а результатом коллективной акции была неповторимая звуковая композиция, характерная для времени и места исполнения перформанса.

В «Imaginary Landscape No. 4» обыгрываются следующие отличительные черты радио — физические свойства радиоволны, особенности радиовещания и практика взаимодействия слушателя с радиоустройством.

В рассмотренных примерах к медиа, как к объединяющей и преобразующей компоненте творческого проекта, обращались представители поп-арта и музыкального авангарда.

Обратимся к примерам работ, выполненных в классических жанрах. Исследователь медиатизации театра Ф. Аусландер отмечает, что проникновение в классическое искусство новых медиаопосредованных форм неизбежно, поскольку «медиатизация теперь прямо и косвенно встроена в жизненный опыт» [4, р. 35].

Руководителям театров, филармоний, концертных залов, других учреждений культуры приходится учитывать запросы молодой зрительской аудитории, уделяющей много времени новым медиа, адаптировать зрелище к новым

носителям. Уже существуют примеры постановок, включающих коммуникацию через социальные сети. Например, в проекте «Dina: The Burlapped Crusader», представленном на фестивале в Торонто, зрителям предложили связаться с исполнителем через Tweeter, Facebook или Tumblr, чтобы предложить реплику одному из персонажей [5, р. 1].

Спектакль «Такое твоё горе» Королевской Шекспировской компании представлял собой версию «Ромео и Джульетты» в Твиттере [6]. Использование социальных сетей в качестве художественного приема «приближает» персонажа зрителю, а опосредованное медиа участие в представлении даёт зрителю чувство сопричастности.

Включение в театральную постановку, музыкальное выступление таких медиа элементов, как видеомеппинг, анимация, звуковая композиция давно не являются новационными решениями для зрителя. Применение названных медиа позволяет усилить зрелищную сторону постановки, передать необычные состояния персонажа, перенести действие в иллюзорное либо напротив, максимально реалистичное окружение.

Канадский постановщик Роберт Лепаж — один из наиболее успешных и востребованных мастеров, работающих со смешанными технологиями, в полной мере использует организационные и выразительные возможности медиа. В своём творчестве Лепаж исходит из того, что театральное искусство имеет синтетическую природу и ему свойственно охватывать все другие виды искусства [7, р. 3]. Поэтому в своих постановках Лепаж соединяет отснятые сцены и живую трансляцию, элементы циркового и оперного искусства, танец и актерскую работу, видеомеппинг и анимацию.

Например, в его постановке «Проклятие Фауста» (2008) в Нью-йоркской Метрополитен-опера на огромных экранах за спинами исполнителей появлялись их крупные планы в виртуальном окружении. Использование ракурса, монтажа, крупного плана, детали — выразительных средств, не характерных для оперного искусства, виртуальных фантасмагорических декораций усиливало эмоциональное воздействие постановки [8].

Можно утверждать, что органичность сочетания элементов разной художественной природы и техническая сложность их воплощений в работах Лепаж во многом основывается на возможностях современных медиа средств. Нужно также принять во внимание, что контроль за партитурами такой сложности, состоящими их сотен элементов (включая освещение, звук, звуковые эффекты, включение и выключение оборудования и т. д.) осуществляется компьютером.

Значительно реже встречаются в театральных постановках голограммы и виртуальная реальность, однако эти медиа технологии имеют большие перспективы.



Рис. 3. Сцена из спектакля «Temporel»,
2018, Lemieux Pilon 4D Art.
Photo: Jean-François Gratton
and Martin Girard / ShootStudio.ca



Рис. 4. Сцена из спектакля «Temporel»,
2018, Lemieux Pilon 4D Art.
Photo: Jean-François Gratton
and Martin Girard / ShootStudio.ca

Творческий коллектив «Lemieux Pilon 4D Art» осуществил ряд театральных постановок, в которых успешно применялась голограмма. Смешанная технология позволяет «Lemieux Pilon 4D Art» расширить повествовательные, пространственно-временные возможности постановки. Например, благодаря видеопроекции исполнитель переносится в охваченный пожаром дом, совершает временные переходы.

Сочетая голограммы и «живое» исполнение, режиссер переплетает на сцене разные реальности, один и тот же исполнитель одновременно представляет нескольких персонажей.

Творческим прорывом для «Lemieux Pilon 4D Art» стал проект «Icarus» — первый проект студии, адаптированный для виртуальной реальности. В основу сюжета «Icarus» легла история героя греческой мифологии Икара. Работа была выполнена «Lemieux Pilon 4D Art» совместно с Normal Studio и удостоена в прошедшем году ряда наград за художественные достоинства и технологическую новизну.¹

Виртуальную реальность полного погружения можно ощутить только с помощью специализированного оборудования (шлемы, очки виртуальной реальности), в случае дополненной реальности, виртуальные объекты можно увидеть через камеру смартфона, планшета (должно быть установлено соответствующее программное обеспечение).

Фактически проект «Icarus» является переносом в виртуальную реальность более ранней сценической постановки «Icar». «Icar» как и предыдущие работы «Lemieux Pilon 4D Art» был насыщен сложными метафорическими, философскими, психологическими конструкциями, достигавшимися за счет совмещения изображений разной природы (видео, двух- и трехмерная гра-

¹ 2020 Tribeca Film Festival (номинация «Immersive Virtual Arcade»), VRHAM Online Festival (номинация «VR Exhibition»), Cannes XR Selection (номинация «Virtual Arcade Showcase»), BFI London Film Festival (номинация «LFF Expanded»).

фика, спецэффекты, голограммы, полиэкраны) с декорациями, освещением, звуком, актерской игрой. Отснятые сцены «Isa» были перенесены в виртуальную реальность, дополненную трехмерными моделями и оснащенную возможностью управления.

Рассмотренные примеры касались применения медиа для оформления (полного или частичного) мизансцены, переноса пьесы в виртуальную реальность. Особой областью (по своей сложности и малой изученности) является сочетание медиа с работой исполнителя — танцем, пением, исполнением перформанса или музыкального произведения, импровизацией и др. С технической точки зрения проблема делится на два этапа: 1) анализ движения (в том числе мимического); 2) реализация вычислений и выполнения алгоритмов в «реальном времени» т. е. без задержки.

Движение является наиболее сложной для обработки информацией. Долгое время наиболее распространенными медиа, применяемыми в танцевальном искусстве и перформансе для описания движения, были фотография и видео. Фотография и видео позволяют фиксировать движение (его отдельные фазы). Снимки и фильмы не только представляют самостоятельную ценность, например, для изучения движения, но могут использоваться и как элемент структурно более сложного произведения.

Одну из первых медиа-презентаций движения создал Эдвард Мейбридж во второй половине XIX века. Знаменитая серия фотографий животных и людей в движении Мейбриджа многое дала исполнительскому, изобразительному, экранному искусству.

Видео также внесло значительный вклад в развитие танца и перформанса. Не будем забывать также, что на основе этого медиа возникло целое направление — видеоарт. Именно в видеоарте это медиасредство применялось наиболее разнообразно. С помощью видео в рамках видеоарта решался целый ряд задач: видео-документация перформанса; исследование выразительных возможностей видео (замедление, масштабирование, изменение фокусного расстояния, обращение к зрителю, сложные пространственно-временные конструкции, создание иллюзии); исследование специфики восприятия видео-произведения зрителем; поиски самоидентичности видео-художника; поиск форм поэтического высказывания; синтез форм (видео-инсталляция, видео-перформанс, видео-скульптура и т. д.).

В хореографическом искусстве также появилось новое направление, основанное на применении видео. Начало ему положила серия фильмов Майи Дерен (Maya Deren) «Исследование хореографии для камеры», созданных в 1940-е и 1950-е годы. Работы отличались от видеозаписи танца тем, что танец в них был задуман и исполнен специально для экрана. Благодаря видеосъемке танец был перенесен в необычное пространство — на природу, в жилые

и промышленные помещения. Атмосфера, пространственные характеристики необычных для исполнения танца мест, применение выразительных средств экранных искусств (ракурс, масштаб, цвет, свет, мизансцена, монтаж и т. д.) привели в фильмах М. Дерен к обогащению языка хореографического искусства, расширению эстетического опыта зрителя. Со временем, танец, разработанный для экрана и записанный на пленку, стал самостоятельным экранным жанром, названным «видеотанец».

Сегодня возможности фиксации и анализа движения значительно возросли. К наиболее распространенным технологиям можно отнести так называемый «захват движения». Захват движения может реализовываться разным способом. Распространенным решением является установка датчиков на теле исполнителя / танцовщика и запись траектории движения этих датчиков. В дальнейшем полученную информацию можно применить к другому объекту. Например, виртуальному персонажу фильма (мультфильма), абстрактным формам.

В 1990-е годы коллектив «Palindrome Dance Company» под управлением Роберта Векслера специализировался в создании интерактивных танцевальных пьес и оперных постановок, в которых были применены высокотехнологичные (на тот период времени) датчики. Идея Векслера заключалась в том, чтобы после «считывания» движения исполнителя (в том числе мимического) «привязывать» к этому движению воспроизведение музыки, видео, шумов, специальных эффектов.

Таким образом, в постановках Векслера танцовщики / исполнители во время выступления использовали не только выразительные средства хореографического искусства, но и средства аудиовизуальных искусств (ритм, монтаж, шумы, план, ракурс) и театрального искусства (свет, мизансцена).

При таком подходе важнейшим этапом творчества и способом реализации замысла постановщика становится выбор используемого материала и определения способа реагирования программы на движения исполнителя (другие маркеры). Фактически в описываемом случае создается невидимый виртуальный интерфейс для взаимодействия исполнителя с привлекаемым материалом.

Подобные «интерфейсы» оказались настолько востребованными, что компания «STEIM» (the Studio for Electro Instrumental Music) стала предлагать услуги по их разработке. «STEIM» получила известность благодаря своим проектам, представленным на международном конкурсе «Digital Dancing», проходившем в конце 1990-х в Великобритании. Целью этого конкурса была популяризация медиа в среде хореографов и танцовщиков, обмен идеями о возможностях цифровых технологий в танцевальном искусстве. Конкурсы и фестивали, подобные «Digital Dancing» показали, что компьютерные приложения открывают широкие возможности для сценического и инсталляционного искусства.

На волне популярности сформировалось отдельное направление, называемое «Киберформанс» — форма цифрового представления, в котором в живое выступление вводятся музыка, звуки, видеопроекции, трансляции, голограммы, компьютерная графика и другие элементы.

Сегодня ситуация изменилась. По мере роста мощностей компьютера, совершенствования программного обеспечения, отпадает необходимость пользоваться датчиками движения. Компьютер, получая информацию с видеокамеры (нескольких камер), может анализировать получаемый поток покадрово. Задача автора состоит в том, чтобы определить критерии анализа и маркеры, на которые компьютер должен обращать внимание — определенный цвет, форму, соотношения и другое.

Кроме того, на современном этапе развития медиа технологий (программных средств и аппаратного обеспечения) авторы (художники, исполнители, режиссеры и т. д.) могут моделировать уже не плоское изображение (экранное, проекционное), а трехмерное пространство, среду, и управлять ее характеристиками не только по заданной программе, но и в режиме импровизации. Профессиональной программой для создания трехмерных медиа инсталляций и медиа перформансов является программа «TouchDesigner», разработанная компанией Derivative.

Принцип работы в программах этого типа заключается в том, что они имеют большой набор базовых элементов и инструментарий для управления ими в реальном времени. Задавая способ и пространственные характеристики трансформации объектов во времени, пользователь программы получает анимацию графических элементов, создаваемых без его вмешательства. Это удобный и менее трудоемкий метод в отличие от покадровой анимации. Возможность синхронизации и задания связей между анимацией и характеристиками звука позволяет с помощью программы создавать динамически меняющуюся среду, причем все визуальные характеристики могут быть поставлены в зависимость от действий музыканта, танцовщика и даже зрителя. Например, анимация может быть подчинена ритму музыки, откликаться на определенную ноту, менять свойства с увеличением громкости, изменением местоположения источника звука и т. д.

Что очень важно для исполнителей, описанные возможности не зависят от того, воспроизводится ли запись музыкального произведения или идет живое концертное выступление. «TouchDesigner» используют во время модных дефиле ведущих дизайнеров, рекламных шоу, на выступлениях музыкальных и танцевальных групп. В программах, подобных «TouchDesigner», заложены неограниченные возможности управления любыми компонентами сценического выступления, будь то классические формы (опера, балет, театральная постановка) либо формы акционного искусства.

Приведенные примеры показывают, что применение медиа средств актуально и перспективно во всех видах современного искусства (при желании автора). Практически всегда наличие современных медиа воспринимается как автором, так и зрителями как новация — техническая и художественная, поскольку стимулирует поиск новых средств авторского выражения, синтеза искусств, способа обращения к зрителю.

Примеры удачного (эстетически освоенного, подчиненного авторской концепции) применения медиа показывают следующее: увеличивается визуальная привлекательность произведения; произведение находит больший отклик у современной аудитории; удается связать решения, характерные для популярной культуры, с эстетикой высокого искусства; произведения отличаются многомерность, информативность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Меньшиков Л. А.* Жанрово-стилевые особенности акционистских практик флюксус-движения в неоавангарде 1960–1970-х годов: дис. ... д-ра иск.: 17.00.09. СПб., 2020. 500 с.
2. *Югай И. И.* Медиа-арт: предпосылки возникновения, художественные основания. СПб.: СПбГУП, 2013. 216 с.
3. *Fetterman W.* John Cage's theatre pieces: Notations and performances. L.: Routledge, 1996. 282 p.
4. *Auslander Ph.* Liveness: Performance in a mediatized culture. London; N.Y.: Routledge, 1999. 179 p.
5. *Taylor K.* Wit With texts and tweets, the Fringe Festival show does go on // The Globe and Mail. 2012. July, 2. P. 1.
6. *Richardson J. M.* «Such Tweet Sorrow»: The Explosive Impact of New Literacies on Adolescent Responses to Live Theatre // Language and Literacy. 2011. № 13. P. 98–110.
7. *Dundjerovic A. S.* Robert Lepage. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2008. 180 p.
8. The damnation of Faust // Ex Machina. 2013. URL: http://lacaserne.net/index2.php/opera/the_damnation_of_faust/ (дата обращения: 02.04.2021).

REFERENCES

1. *Men'shikov L. A.* Zhanrovo-stilevye osobennosti aktsionistskih praktik flyuksus-dvizheniya v neoavangarde 1960–1970-h godov: Dis. ... d-ra isk.: 17.00.09. SPb., 2020. 500 s.
2. *Yugaj I. I.* Media-art: predposylki vzniknoveniya, hudozhestvennye osnovaniya. SPb.: SPbGUP, 2013. 216 s.
3. *Fetterman W.* John Cage's theatre pieces: Notations and performances. L.: Routledge,

1996. 282 p.

4. *Auslander Ph.* Liveness: Performance in a mediatized culture. London; N.Y.: Routledge, 1999. 179 p.
5. *Taylor K.* Wit With texts and tweets, the Fringe Festival show does go on // The Globe and Mail. 2012. July, 2. P. 1.
6. *Richardson J. M.* «Such Tweet Sorrow»: The Explosive Impact of New Literacies on Adolescent Responses to Live Theatre // Language and Literacy. 2011. № 13. P. 98–110.
7. *Dundjerovic A. S.* Robert Lepage. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2008. 180 p.
8. The damnation of Faust // Ex Machina. 2013. URL: http://lacaserne.net/index2.php/opera/the_damnation_of_faust/ (data obrascheniya: 02.04.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Югай И. И. — д-р искусствоведения, проф. каф.; yugaiinga@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yugai I. I. — Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair; yugaiinga@gmail.com

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК);
- далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 8–10 стр. машинописного текста / 17–40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — 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 (подписочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа**:

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте
<https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должен оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2 (73), 2021

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

Рег. свидетельство ПИ № ФС77-32105 от 29 мая 2008 г.
Издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»
<http://vaganov.elpub.ru/jour>

Адрес редакции: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
тел. (812) 456-07-65, e-mail: science@vaganovaacademy.ru
При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 25.05.2021. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0740629

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