



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



№ 3(74)
2021

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

А. Я. Ваганова



Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Панов А. А. — д-р искусствоведения, зав. каф. органа, 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 искусствоведении, истории и теории балета, хореографии, преподавании классического танца. Голоса молодых на страницах «Вестника» должны зазвучать смело и отчетливо.

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

С искренними пожеланиями мира, благоденствия и творческих успехов

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

<i>Андрюенко Е. А.</i> Возможные пути сохранения хореографического наследия М. И. Петипа .6
<i>Белова Е. П.</i> Постановки студии «Драмбалет» 1920-х годов 10
<i>Босов А. П.</i> Сцена nereid из балета Петипа – Чайковского «Спящая красавица» 34
<i>Соколов-Каминский А. А.</i> Балет: классическое наследие 44
<i>Щепелева Е. А.</i> «Идеальный Петипа» и «неидеальный Фокин» в балетной критикеВольнского 1913 года 62

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

<i>Антипин В. В.</i> Современная хореография в подготовке артистов балета: особенностиорганизации и проведения занятий	73
---	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

<i>Авдеев В. А.</i> Возникновение прецизионизма как «машинного искусства» в США: М. Л. Шамберг и Ч. Шилер 91
<i>Асташев Д. А.</i> Доменико Барбайя в итальянской опере первой половины XIX века: искусство и бизнес. 99
<i>Жабрева А. Э.</i> «Книга сокровищ герцогини Анны Баварской» и ювелирные украшения в костюме европейской знати середины XVI века 109
<i>Зенкин К. В.</i> Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта. . 122
<i>Иванов-Ракиевский В. А.</i> Проекция методов электронной музыки в фортепианном творчестве Тристана Мюрая на примере цикла «Труды и дни» 132
<i>Киселёв Г. А.</i> Оперетта и музыкальная комедия: музыкально-драматургические особенности и постановочные традиции 152
<i>Попова Н. А.</i> Феномен русского бельканто в оперном творчестве М. И. Глинки. 166
<i>Финкельштейн Ю. А.</i> Особенности сочинений для гитары Сергея Руднева 176
<i>Чжао Жунжун.</i> Новые грани китайского романа в творчестве Лю Цуна 184
Правила направления и опубликования научных статей 193
Порядок рецензирования научных статей 197
Редакционная политика журнала 199
Редакционная этика журнала 200
К сведению подписчиков 201

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Andrienko E. A.</i> Possible ways to preserve Marius Petipa's choreographic heritage	6
<i>Belova E. P.</i> "Dramatic ballet" performances of the 1920s.	20
<i>Bosov A. P.</i> Nereid's scene from "The Sleeping Beauty" of Petipa – Tchaikovsky	34
<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Ballet: Classical heritage.	44
<i>Shchepeleva E. A.</i> "Ideal Petipa" and "Imperfect Fokine" in Volynsky's ballet criticism of the 1913s	62

BALLET DANCER AND THEATER ARTIST TRAINING

<i>Antipin V. V.</i> Academic Discipline "Modern Choreography" in the System of Professional Development for Classical Ballet Dancers: Features of Organizing and Conducting Classes	73
--	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Avdeyev V. A.</i> The emergence of precisionism as "machine art" in the United States: M. L. Schamberg and Ch. Scheeler	91
<i>Astashev D. A.</i> Domenico Barbaya in Italian opera of the first half of the 19th century: Art and business.	99
<i>Zhabreva A. E.</i> "Jewel book of the duchess Anna of Bavaria" and jewelry in the European noble's costume of the middle 16th century	109
<i>Zenkin K. V.</i> Musical composition: Problems of the text and semantic invariant	122
<i>Ivanov-Rakievsky V. A.</i> Projection of methods of electronic music in the piano work of Tristan Murail (on the example of "Works and Days" cycle).	132
<i>Kiselev G. A.</i> Operetta and musical comedy: Musical and drama features and production traditions	152
<i>Popova N. A.</i> The phenomenon of Russian bel canto in M. I. Glinka's operas.	166
<i>Finkelstein Yu. A.</i> Features of guitar works by Sergei Rudnev	176
<i>Zhao Rongrong.</i> New facets of Chinese romance in the works of Liu Song.	184
Requirements for author's manuscripts.	193
Peer-review.	197
Editorial policy.	199
Ethics policy	200
To data of followers	201

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 793

ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ СОХРАНЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ М. И. ПЕТИПА

*Андриенко Е. А.*¹

¹ Государственный институт театрального искусства (ГИТИС), Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

В статье поднимается проблема сохранения хореографического наследия Мариуса Ивановича Петипа в реставрациях, возобновлениях его балетов. Анализируются возможности использования в современной сценической практике некоторых записей хореографии Петипа (система Степанова); высказывания самого мэтра классического танца о постановочном процессе; мнения об аутентичных постановках, возобновлениях и реконструкциях балетов Петипа, принадлежащие знаменитым российским хореографам и танцовщикам (П. А. Гусеву, Ф. В. Лопухову, К. М. Сергееву, Ю. Н. Григоровичу и др.). Также в статье содержатся рекомендации правильного педагогического подхода к классической хореографии при подготовке учащихся к исполнению партий в балетных спектаклях (на примере вариации феи Кандид в возобновлениях «Спящей красавицы» выдающимися балетмейстерами XX века).

Ключевые слова: М. И. Петипа, наследие, сохранение, классическая хореография, возобновления, реконструкции спектаклей.

POSSIBLE WAYS TO PRESERVE MARIUS PETIPA'S CHOREOGRAPHIC HERITAGE

*Andrienko E. A.*¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts, Maly Kislovskiy pereulok, 6, Moscow, 125009, Russia

The article raises the problem of preserving the choreographic heritage of Marius Ivanovich Petipa in the restorations and resumptions of his ballets. The possibilities of using some recordings of Petipa's choreography in modern stage

practice are analyzed (Stepanov's system), as well as statements of the master of classical dance about the staging process and opinions on authentic productions, renewals and reconstructions of Petipa's ballets belonging to famous Russian choreographers and dancers (P. A. Gusev, F. V. Lopukhov, K. M. Sergeev, Yu. N. Grigorovich, etc.).

The article also contains recommendations for the correct pedagogical approach to classical choreography in preparing students for performing parts in ballet performances (for example, the variation of the fairy *Candide* in the revival of "The Sleeping Beauty" by outstanding choreographers of the 20th century).

Keywords: M. I. Petipa, heritage, preservation, system, renewal of classical choreography, reconstruction of performances.

Участие артиста в новой театральной постановке или премьерном спектакле — это всегда важное событие в его жизни. Стать частью большого творческого процесса — радость для каждого танцовщика, независимо от его статуса. Артисты всегда стремятся быть максимально задействованными в постановочных репетициях, ведь это дает им возможность непосредственной работы и личного общения с хореографом, что увеличивает их шансы на успех в новой роли и последующих спектаклях. В истории балета первые исполнители спектаклей зачастую остаются непревзойденными. А если ты соприкасаешься с гением в хореографии, то приобретенный опыт остается с тобой навсегда. Думаю, вышесказанное относится ко всем артистам, работавшим в эпоху Петипа. Благодаря своим выдающимся качествам мэтр классического танца воспитал целую плеяду танцовщиков, педагогов и хореографов, многие из которых по окончании танцевальной карьеры стали последователями хореографии великого мастера. Его хореография и сегодня известна, уважаема и востребована не только в России, но и во всем мире.

Наша профессия подразумевает наглядную демонстрацию профессиональных движений и технических элементов, их артистическую наполненность и методически грамотное объяснение. Поэтому без живого общения артиста с педагогом и хореографом творческий процесс будет невозможен. Благодаря этому взаимодействию до нас дошли многие танцы, вариации, па-де-де, передававшиеся от педагога к ученику из поколения в поколение. Этот способ передачи классического наследия наиболее близок и понятен артистам балета. Поэтому балерины императорской сцены высоко ценили возможность работы с великим мэтром хореографии даже после его отставки из театра. Об этом свидетельствуют дневники М. И. Петипа 1903–1905 годов и выдержки из его интервью, данного в связи с 60-летием творческой деятельности: «— К вам

обращается за советом ваш преемник? – Ко мне обращаются как к учителю танцев, но не как к балетмейстеру. У меня бывает Павлова 2-я и проходит со мной сцены из балетов» [1, с. 125].

Петипа был убежден, что научить «...сочинять танцы нельзя потому, что это вопрос творчества» [1, с. 125]. Талант балетмейстера – это, безусловно, дар свыше. Свою систему сочинения и записи Петипа видел так: «– Как происходит у вас процесс сочинения танцев? Вы набрасываете их на бумаге? – Я komponую по музыке. Большой частью картины сидят у меня в голове, иногда же я зарисовываю группы. У меня всегда была отличная память. Назовите мне какой угодно старый балет, и я вам безошибочно скажу, в каком действии какие танцы» [1, с. 126].

В воспоминаниях Л. Егоровой описывается курьезный случай, свидетельствующий об отличной памяти Мариуса Ивановича Петипа даже в преклонном возрасте (на момент описанных событий ему было 78 лет.) Партии фей из «Спящей красавицы» он доверил Павловой, Седовой, Егоровой и другим артисткам. Павлова танцевала фею Кандид и не могла справиться с поставленной хореографией: выполнить скачки на пальцах. Подруги, понадеявшись на преклонный возраст балетмейстера, пришли на помощь, придумав свои движения на эту музыкальную фразу: «Авось, Петипа не заметит» [1, с. 240]. На репетиции Павлова исполнила новый вариант коллективной хореографии танцовщиц. После ее исполнения воцарилась тишина. А потом Петипа сказал: «Моя красавица, завтра ты станцуешь вариацию, которую я поставил. Это не моё. Понимаешь? Дальше!» [1, с. 240]. И будущей великой балерине Анне Павловой пришлось преодолеть технические трудности и справиться с поставленной хореографией. Прекрасный пример для последующих поколений артистов! Сохранение хореографии возможно только при точном ее воспроизведении каждым артистом, независимо от его физических и технических возможностей.

Хореограф и педагог П. А. Гусев так говорил о проблеме сохранения наследия: «При реставрации балета, давно не шедшего, возникают бурные споры, порой касающиеся мелочей. По-видимому, каждый артист вносил свои детали, которые иногда надолго закреплялись и принимались последующими исполнителями за авторские. К сожалению, и раньше, и теперь, некоторые репетиторы недостаточно строги и требовательны к охране спектаклей наследия: меняя в угоду исполнителям движения, комбинации, акценты, манеру, предлагают свои трактовки» (цит. по: [1, с. 291]). Описывая хореографический порядок фей в «Спящей красавице», Гусев рассказывает о спорах, возникших в последней части вариации феи Кандид. Профессионалы, работавшие в эпоху Петипа, усомнились в авторстве этой части вариации, дошедшей до наших дней. Вместо *Développé en éffacée* вперед и *tombé* в чет-

вертующую позицию в положение effacé, Е. Вазем показывала иную редакцию: «Мягко подняться на пальцы в первый арабеск, затем, падая вперед, перейти на другую ногу тоже в первый арабеск (шесть раз)» [1, с. 291]. С ней были несогласны А. Чекрыгин и И. Кшесинский. Они утверждали, что изначальный вариант был таким: «Шаг в сторону на пальцы и одновременно через passé, проходящие développée вперед на croisée на 45°, заканчивается на plié, затем то же в другую сторону с другой ноги» (цит. по: [1, с. 291]). Анализируя данные высказывания, сложно определить, какой из вариантов был первым, а какой, возможно, был изменен самим автором, исходя из возможностей нового поколения исполнительниц. Также П. А. Гусев включил в свое описание и вариацию феи Сирени, хореография которой принадлежит выдающемуся балетмейстеру XX века Ф. В. Лопухову (Гусев не бесосновательно считал Лопухова лучшим интерпретатором произведений Петипа). Вот что он писал о Федоре Васильевиче: «Глазом опытного и талантливого зодчего танца он усвоил особенности стиля Петипа и произвел надстройку недостававшего верхнего этажа pas de six так точно, что никому другому, кроме Петипа, эту вариацию и не припишешь. В этом искусство Лопухова, которого так часто не достает всем нам. Сделать это он смог потому, что проникся замыслом балетмейстера, как своим собственным» (цит. по: [1, с. 297]).

Сам Ф. В. Лопухов, заставший Петипа, считал, что бессмертному творению — «Спящей красавице» — повезло гораздо больше других балетов мастера: «...ибо к нему некоторое время не разрешалось прикоснуться для перестановок и так называемых “подновлений”» [2, с. 81]. Видимо, Лопухов имел в виду период от 3 января 1890 года (первой постановки «Спящей красавицы» в Мариинском театре в хореографии М. И. Петипа) до 16 февраля 1914-го, даты возобновления постановки Н. Г. Сергеевым, а также период постановки «Спящей красавицы» в Большом театре А. А. Горским от 17 января 1899 года и до 24 мая 1924 года, восстановленный В. Д. Тихомировым (по постановке Мариуса Петипа). Таким образом, четверть века «Спящая красавица» оставалась в неизменном виде. Но как только начались возобновления постановок М. И. Петипа, сразу же начались споры профессионалов об авторстве, которые в хореографии продолжаются и сегодня. Вот как отзывался Ф. В. Лопухов о первом возобновлении спектакля в 1914 году Н. Г. Сергеевым: «Он убрал некоторые острые моменты, в частности превосходную мизансцену в прологе, когда при появлении феи Карабосс вся аристократия, король, королева и их гости покидали свои пышные кресла и на их места рассаживались карабоссы и крыса — свита феи» [2, с. 81]. В своей постановке Федор Васильевич восстановил эти мизансцены (1923), но в следующих возобновлениях А. Я. Ваганова и К. М. Сергеев упразднили их вновь. Такими были разногласия, возникавшие в тот период между коллегами-хореографами.

Из «Воспоминаний...» А. В. Ширяева мы узнаем принцип работы М. И. Петипа над новой постановкой. Над балетами он работал дома, вызывая к себе аккомпаниаторов: создавал свои композиции под музыку с помощью куколок из папье-маше, которых расставлял на столе в разных композициях и вариантах, после чего фиксировал композиции на бумаге, отмечая кружками местоположение женщин, крестами — мужчин, а стрелками — передвижения и тех, и других. Смысл его записи был понятен только самому хореографу. Графическая система записи выстраивала всю дальнейшую работу с артистами. К сожалению, даже те, кто работал и репетировал с мэтром, не могли с большой долей вероятности расшифровать его систему. Им было проще воспроизвести порядок хореографии наглядно (во время репетиционного процесса — так, как это делал М. И. Петипа). Каждый балетмейстер имел свою индивидуальную манеру записи танца, что затрудняло дальнейшую работу над архивами мэтров. Ф. В. Лопухов писал о своей системе записи движений следующее: «Спешу оговориться, что сколько бы я ни старался точно объяснить словами движения, мне это удастся лишь на треть. В записях движений издавна была настоящая нужда, и интерес к этому в балете всегда был очень велик. Каждый балетмейстер, в том числе и я, имел свою несовершенную систему записи» [2, с. 52].

Вопрос о сохранении бесценного классического наследия всегда волновал творческую общественность. Поэтому уже в конце XIX века возникла необходимость в создании системы записи танца. Новатором стал артист балета императорских театров В. И. Степанов, который издал в Париже в 1892 году книгу «Азбука движений человеческого тела». Эта система была принята дирекцией императорских театров и даже была введена в школьную программу императорских театральных училищ. Так появился новый предмет о системе записи танца. Вот как об этом вспоминает Т. П. Карсавина: «Современную систему разработал некто Степанов, после его смерти Горский продолжил и завершил начатый труд. Система Степанова была очень подробной, но сложной и трудной. Чтобы записать какое-либо движение, его следовало сначала разобрать анатомически и наметить значками, похожими на музыкальные ноты, точную функцию каждого сустава, участвующего в данном движении. Ученики не любили этих уроков, называя их “кабалистической абракадаброй”» [3, с. 81]. Безусловно сложная и еще не до конца разработанная система была непосильна для восприятия столь юных созданий. Многие именитые коллеги Степанова также не принимали его систему. Фокин и братья Легаты полагались на свои зарисовки поз в классическом танце. Книга знаков по системе записи танцев, выпущенная Дирекцией императорских театров, принадлежала А. А. Горскому. Вот, что о ней писал Ф. В. Лопухов, заставший этот предмет еще в Императорском театральном училище: «В ней такое бесчисленное количество по-

луотных знаков, что на ознакомление с ними нужно было бы тратить годы. Второе несовершенство заключалось в неточности: знаки требовали словесных объяснений, гораздо более обширных, чем в нотах музыкальных. Тем не менее первый балет Горского “Клоринда”, поставленный на школьной сцене, был разучен по записям, и каждый учащийся должен был разобраться в этих иероглифах. На первой репетиции все знали свои партии лишь относительно, и Горскому приходилось “разводить” занятых по местам» [2, с. 53]. Лопухов принимал участие в этом спектакле. Несовершенство этой системы, по словам Лопухова, стало очевидно после попытки зафиксировать хореографию новаторов балета — М. Фокина и А. Горского: «Движения рук, кистей, пальцев — самых выразительных частей тела, как и повороты головы, системой Степанова записывались плохо» [2, с. 53]. Горский, приняв пост главного балетмейстера Большого театра, вскоре охладел к системе и не стал в дальнейшем с ее помощью записывать свои произведения. Но и М. И. Петипа не приветствовал эту систему (видимо, не желая, чтобы его хореографию фиксировал кто-то кроме него), но и не отрицал ее существования: «Возможно, что найдутся балетмейстеры, у которых хватит терпения восстанавливать на сцене поставленные прежде танцы с помощью метода г. г. Туане Арбо, Фейе, Пекура, Сен-Леона, Цорна, Степанова и прочих..., но я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па и положение колен, торса, верхней части бедер, движения и разгибания плеч, кистей, запястья и проч. Талантливый балетмейстер, обновляя прошлые балеты, будет сочинять танцы в соответствии с собственной фантазией, своим талантом и вкусами публики своего времени и не станет терять свое время и труд, копируя то, что было сделано другими в стародавние времена. Работа господина Степанова имеет то достоинство, что она этот способ развивает. Поздравляю его с этим и желаю ему полного успеха в будущем» [1, с. 121–122].

Жаль, что М. И. Петипа придерживался такой точки зрения на возобновление старых постановок. Может быть, в союзе с молодыми новаторами эта система записи, опираясь на знания, талант и опыт великого балетмейстера, получила бы возможность дальнейшего развития и оставила для потомков его хореографию в авторском варианте. Однако система записи танца все же внесла свой вклад в сохранение хореографии. Танцовщиками труппы Мариинского театра Николаем Сергеевым и Александром Чекрыгиным был создан архив с записями 27 балетов М. И. Петипа, Л. Иванова и других хореографов. В 1918 году архив был вывезен за границу Н. Г. Сергеевым, который неоднократно использовал его для постановки балетных спектаклей. С 1922 по 1924 год, будучи балетмейстером Рижского музыкального театра, Сергеев осуществил постановки «Пахиты», «Конька-Горбунка», «Корсара», «Жизели». В 1932 году он восстановил во Франции «Жизель» по хореографии

Мариуса Петипа, а в 1932 году в Великобритании — «Копеллию», «Лебединое озеро». С 1933 по 1938 год Сергеев был педагогом «Сэдлерс-Уэллс балле» в Лондоне, в 1941 году — руководителем «Интернэшнл балле» в Великобритании, где и находился архив хореографа до его кончины в 1951 году. С 1953 года архив находился у директора «Интернэшнл балле» Моны Инглсби, а в 1969-м был куплен Гарвардским университетом (США).

Сегодня архив Сергеева частично находится в открытом доступе в сети Интернет. Для восстановления классических балетов этими записями пользуются современные балетмейстеры разных стран. В разные годы к архиву для работы над новыми постановками и возобновлениями хореографии М. И. Петипа обращались: Пьер Лакотт («Пахита», 2000, Гранд Опера, Париж; «Дочь фараона», 2000, Большой театр, Москва); Сергей Вихарев («Спящая красавица», 1999, Мариинский театр, Санкт-Петербург, «Копеллия», 2001, Новосибирский театр оперы и балета, Новосибирск и 2009, Большой театр, Москва; «Баядерка», 2002, Мариинский театр, Санкт-Петербург; «Пробуждение Флоры», 2007, Мариинский театр, Санкт-Петербург; «Тщетная предосторожность», 2015, Екатеринбургский театр оперы и балета, Екатеринбург); Юрий Бурлака («Пробуждение Флоры», «Волшебное зеркало», «Конёк-Горбунок», 2004, Большой театр, Москва; «Корсар», совместно с А. Ратманским, 2007, Большой театр, Москва; «Пахита», 2008, Большой театр, Москва; «Эсмеральда», 2009, Большой театр, Москва; «Лебединое озеро», 2019, Самарский театр оперы и балета, Самара; «Царь Кандавл», 2020, Самарский театр оперы и балета, Самара).

Работа с архивом Н. Г. Сергеева возможна лишь для людей с профессиональным образованием, имеющих собственный опыт соприкосновения с хореографией М. И. Петипа, научные исследования в этой области и необходимые знания для расшифровки записей. При этом воспринимать архив как оригинальную хореографию мэтра не представляется возможным: его записывал не сам Петипа; запись другого профессионала может быть субъективна, а расшифровка — недостоверна. Поэтому можно сделать вывод, что архив помогает создать свою авторскую хореографию, опираясь на опыт предыдущих постановок и поколений исполнителей.

Выдающиеся русские балетмейстеры XX века бережно восстанавливали хореографию М. И. Петипа. Вот что писал К. М. Сергеев: «Каждый балетмейстер, который прикасается к произведению Петипа, берет на себя огромную ответственность перед будущим поколением. Гораздо легче поставить новый балет, чем прикладывать руку к творениям великих предшественников. Но именно любовь к ним, а также опыт, полученный за многие годы работы над ними, обязывали меня внести свой посильный вклад в дело сохранения и продления жизни этих творений» [1, с. 329]. К. М. Сергеев, сохраняя бале-

ты Петипа, давал возможность новому поколению артистов и зрителей прикоснуться к бессмертным шедеврам классического наследия и не утратить к ним интерес.

Ю. Н. Григорович считает, что многое в хореографии безвозвратно утеряно, но «тем больше должны мы дорожить чудом уцелевшими образцами классики Петипа. Тем скорее надо создать кинотеку всех сохранившихся его балетов. Такие кинодокументы необходимы. В наше быстробегущее время хрупкость, незащищенность искусства балетмейстера очевидна» [1, с. 283–284].

Поскольку артистический век необычайно короток, и смена хореографических поколений происходит слишком часто, это также является еще одним фактором, затрудняющим передачу столь эфемерных шедевров балета. Каким же образом можно приобщить новое поколение студентов и артистов к сохранению бессмертного наследия М. И. Петипа?

В век высоких технологий мы сегодня имеем возможность видеофиксации любого творческого процесса. Уже в начале прошлого века Ф. В. Лопухов выделил А. Ширяева как энтузиаста хореографии, обратившего внимание на кинематограф и видевого в нем: «единственную возможность зафиксировать движения. Это было во время первых проб кино. И теперь я со всей ответственностью утверждаю, что только кинематограф может выполнять задачу записывания движений» [2, с. 54]. Это упрощает возможность в сохранении хореографического наследия. Просмотрев видеозапись премьерной постановки, мы можем с максимальной точностью воспроизвести хореографический материал, но не сможем передать идею, стиль, эмоциональную наполненность и замысел хореографа без совместной творческой работы.

Сегодня на «уроках наследия» предлагаю студентам метод просмотра и анализа существующих видеозаписей балетных спектаклей на примере «Спящей красавицы» в редакциях К. М. Сергеева (1952 и 1989) и Ю. Н. Григоровича (1973 и 2011). Анализ этого хореографического материала помогает студентам очень точно увидеть различие и сходство в хореографических рас, вариациях, па-де-де, в характерных танцах и кордебалетных сценах. Это позволяет сделать вывод о том, что является частью возможного наследия, а что — авторская хореография. Считаю, что просмотры видеоматериалов предшественников, несмотря на меняющуюся эстетику в танце, очень полезны артистам. Они открывают мир музыкальности, артистизма и забытой сегодня танцевальности, чистоту поз, красоту рук, особенно в женском танце. Сегодняшняя тенденция увлечения техническими и гимнастическими элементами отдаляет их от великого наследия русской школы классического танца, превращает премьерные спектакли в механически точное исполнение хореографического порядка, поставленного балетмейстером, тем самым лишая образы женственности, эмоциональности, легкости и выразительно-

сти человеческого тела. Нынешнее желание артистов учиться исключительно у современных исполнителей классической хореографии и не учитывать исторический опыт лучших представителей предыдущих поколений может привести к потере исконно русской, классической и академической манеры исполнения. Вот что о русской манере исполнения писала критик и искусствовед Валентина Владимировна Чистякова: «Замечательные мастера русского балетного театра Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская и их предшественницы обладали глубоко национальной манерой танца, поэтической одухотворенностью, чисто русской «кантиленой» танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков» [4, с. 5].

Привожу далее таблицу сопоставления редакций первой части вариации феи Кандид у выдающихся балетмейстеров XX века, возобновлявших «Спящую красавицу».

Таблица. Первая часть вариации феи Кандид по И. А. Всевожскому, феи Нежности по К. М. Сергееву из балета «Спящая красавица»

Хореограф	Постановки и источник	Порядок движений
	Постановки 1922, 1923 гг.	
Ф. В. Лопухов	«Хореографические открытости»	«С шагом на правой ноге на пальцы она приподнимает левую в деми-атитюд назад, руки наверху. Это движение повторяется с обеих ног семь раз» [3, с. 87, 88].
П. А. Гусев	«Мариус Петипа». Заметки о хореографии «Спящей красавицы»	«Ход по диагонали из точки 6 к точке 2. Два <i>chassés</i> на пальцах и четыре мягких шага с легким подскоком вроде польки тоже на пальцах (все это два раза). Во время <i>chassés</i> руки над головой колышутся мягко, спокойно и пластично, направо и налево по два раза в каждую сторону, а во время шагов по одному. Голова как бы сопровождает движения рук, слегка поворачиваясь и наклоняясь в ту же сторону. Фраза кончается в точке 2, вместо четвёртого шага левая нога закрывается в пятую позицию на <i>plié</i> , с опущенным вниз корпусом и руками» [4, с. 291].

К. М. Сергеев	Постановка 1952 г. Спектакль Ленинградского государственного академического театра им. С. М. Кирова Архивная видеозапись 1982 г.	Pas piqué в позу attitude effacée, затем pas piqué в позу attitude croisée, руки над головой положение allonge, четыре подскока-польки, на пальцах чередуя положение effacée и croisée, повторить комбинацию второй раз, в заключении две польки на пальцах, шаг piqué в I arabesque на правую ногу и pliés в V позицию, левая нога впереди.
Ю. Н. Григорович	Постановка 1973 г. Архивная запись Большого театра. 1989 г. — Госкино СССР «Видеофильм».	Порядок движений такой же, как у К. М. Сергеева.
С. Г. Вихарев	Постановка 1999 г. Видеозапись 1999 г., Мариинский театр. Для осуществления постановки 1999 г. обращался к архиву Н. Г. Сергеева.	Порядок движений такой же, как у П. А. Гусева. При повторе комбинации вместо третьего шага (польки) шаг piqué в I arabesque на правую ногу и pliés в V позицию, левая нога впереди.

Анализируя данную таблицу, можно сделать вывод, что некоторые элементы классического танца в первой части вариации феи Кандид совпадают у трех балетмейстеров. Вполне возможно, что у М. И. Петипа изначально мог быть вариант, описанный Ф. В. Лопуховым: pas piqué в позу attitude effacée, затем croisée поочередно с обеих ног, 7 раз. Ведь повтор элементов в первой части вариации мы можем наблюдать у феи Миэт (феи Щедрости) и у феи Канари Кишант (феи Беззаботности). Вариант П. А. Гусева совсеминой. У него в первой части отсутствуют pas piqué в позу attitude, вместо этого балерина выполняет два chassés на пальцах и 4 польки с подскоком. Этот вариант описывает в своих воспоминаниях Л. Егорова. По ее утверждению, у Анны Павловой не получались скачки на пальцах. Думаю, это относится к полькам. Других вариантов скачков в этой вариации нет. Таким образом, на момент премьеры у А. Павловой в 1899 году скачки на пальцах у феи Кандид в хореографии Петипа уже присутствовали. Этот же вариант использует С. Г. Вихарев в постановке 1999 года в Мариинском театре. К. М. Сергеев соединил в первой части вариации pas piqué и польки на пальцах. Этот же вариант сохранился в хореографии Ю. Н. Григоровича. Исходя из этого, какими бы не были авторские варианты М. И. Петипа, они сегодня присутствуют в постановках балетмейстеров, осуществляющих восстановление бессмертных шедевров.



1.1



1.2



1.3¹

Ил. 1. Раскадровка Ф. В. Лопухова



2.1



2.2



2.3



2.4



2.5

Ил. 2. Раскадровка П. А. Гусева

¹ На всех фото – П. Коляда, студентка ГИТИСа.



3.1



3.2



3.3¹



3.4



3.5



3.6

Ил. 3. Раскадровка К. М. Сергеева и Ю. Н. Григоровича

Ф. В. Лопухов считал, что искусство Петипа является лучшей школой для молодого поколения балетмейстеров. Каждый из балетмейстеров, воссоздавая хореографию мэтра классического танца, проанализировав все существующие варианты, выберет для своего балета версию, созвучную стилю эпохи и времени, в которой осуществит данную постановку.

Какие бы методы сохранения классического наследия мы не использовали сегодня, опыт предшествующих поколений мы обязаны сохранять всегда! Бронислава Нижинская так писала о гении Петипа: «Петипа видел балет как самостоятельный театр, который имеет свою художественную правду, не подчиняясь никаким чужим законам, кроме закона хореографического творчества. Балеты Петипа надо сохранить неприкосновенными, как музейную драгоценность. Они не нуждаются ни в каком исправлении» [1, с. 319].



4.1



4.2



4.3¹



4.4



4.5



4.6

Ил. 4. Раскадровка С. Г. Вихарева

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. Ленингр. отд., 1971. 446 с.
2. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972, 215 с.
3. Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство. Ленингр. отд., 1971. 216 с.
4. Ваганова А. Основы классического танца. М. – Л.: Искусство, 1963. 179 с.
5. Ширяев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. 206 с.

REFERENCES

1. Marius Petipa: Materialy` .Vospominaniya. Stat` i. L.: Iskusstvo. Leningr. otd., 1971. 446 s.

2. *Лорихов F.* Хореографические откровенности. М.: Искусство, 1972. 215 с.
3. *Karsavina T. P.* Teatral`naya ulicza. L.: Искусство. Leningr. otd., 1971. 216 с.
4. *Vaganova A.* Osnovy` klassicheskogo tancza. M.-L.: Искусство, 1963. 179 с.
5. *Shiryayev A. V.* Vospominaniya. Stat`i. Materialy`. SPb: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. 206 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Андрienко Е. А. — доц. каф. хореографии; andrienkolen@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Andrienko E. A. — Ass. Prof. of the Chair; andrienkolen@mail.ru

УДК 792.8

ПОСТАНОВКИ СТУДИИ «ДРАМБАЛЕТ» 1920-Х ГОДОВ

*Белова Е. П.*¹

¹ Московская государственная академия хореографии, ул. Фрунзенская 2-я, д. 5, Москва, 119146, Россия.

В статье рассматривается деятельность объединения «Драматический балет», существовавшего в Москве в 1920–30-е годы, и прежде всего — его спектакли, созданные во второй половине 1920-х годов: «Война игрушек» на музыку Ф. Шумана, концертные программы «Игры в танцах» и «Спортивные танцы» (балетмейстер А. М. Мессерер), «Иван-маляр и четыре франта» Ю. С. Милютина (балетмейстер Н. А. Глан), «Мурзилка и Мазилка» и «Мазилка найден!» на музыкальный монтаж из произведений Э. Грига, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Р. М. Глиэра (балетмейстер Н. А. Болотов), «Шалуны» на музыку Р. Шуберта (балетмейстер К. Я. Голейзовский). Прослеживаются основные вехи в истории студии, принципы и формы ее взаимодействия с другими современными учреждениями; формулируются основные теоретические идеи, которыми руководствовались педагоги и хореографы, работавшие в «Драмбалете».

Путем анализа материалов прессы и воспоминаний восстанавливается облик наиболее значимых постановок. Особое внимание уделяется тому, как воспринимали спектакли студии современники. Автор приходит к выводу, что деятельность студии «Драмбалет» оказала значительное влияние на формирование эстетики и направлений поисков балетного театра конца 1920–30-х годов. Особо отмечается, что с концом деятельности студии многое из опробованного в ней стало достоянием академических трупп.

Ключевые слова: мастерская «Драматический балет», Н. С. Гремина, А. М. Мессерер, Н. А. Глан, балеты для детей, Н. А. Болотов, К. Я. Голейзовский.

“DRAMATIC BALLET” PERFORMANCES OF THE 1920S

*Belova E. P.*¹

¹ BOLSHOI Ballet Academy, 5, 2-ya Frunzenskaya St., Moscow, 119146, Russian Federation.

The article examines the period of formation of the association “Dramatic

Ballet”, which existed in Moscow in the 1920s and 1930s, and, first of all, the performances created in the second half of the 1920s: “The War of Toys” to the music of F. Schumann, concert programs “Games in Dances” and “Sports Dances” (choreographer A. M. Messerer), “Ivan the Painter and Four Dandies” by Yu. S. Milyutina (choreographer N. A. Glan), “Murzilka and Mazilka” and “Mazilka Found!” for musical editing from the works of E. Grieg, A. K. Lyadova, N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, P. I. Tchaikovsky, R. M. Gliera (choreographer N. Bolotov), “Mischievous” to music by R. Schubert (choreographer K. Ya. Goleizovsky).

The article examines the activity of the association «Dramatic Ballet» which was existing in Moscow at the 1920s–30s and first of all performances created in the second half of the 1920s. The main milestones, the principles and forms of interaction with other contemporary institutions are also represented. The basic theoretical ideas by which the teachers and choreographers working in the studio were guided are formulated. On the basis of materials of the press and memoirs the shape of the most significant statements is restored. Special attention is paid to how contemporaries perceived performances of studio.

Following the results of the conducted research the author comes to a conclusion that activity of Dramatic Ballet studio had considerable impact on formation of an esthetics and the directions of search of ballet theater at the end of the 1920s–30s years. It is especially noted that from the end of studio activity a lot of things which were created there became a property of the other academic troupes.

Keywords: workshop “Dramatic ballet”, N. S. Gremina, A. M. Messerer, N. A. Glan, ballets for children, N. A. Bolotov, K. Ya. Goleizovsky.

О студии «Драмбалет», сыгравшей большую роль в студийном движении, хореографическом образовании и в расширении балетного репертуара в 1920–30-е годы, в отечественной литературе о балете фактически ничего не написано (есть только краткие упоминания). Однако история создания и этапы становления этой студии с 1918-го по начало 1940-х годов, безусловно, заслуживает внимания современных балетоведов.

Объединение «Драматический балет» зародилось в 1918 году в Москве в недрах частной студии знаменитого танцовщика Большого театра Михаила Мордкина¹. Легендарный педагог Большого театра, в прошлом известный танцовщик А. М. Мессерер, получивший первые профессиональные уроки именно в студии М. М. Мордкина, вспоминал впоследствии: «В студии многие

¹ Об истоках создания студии см.: [1, с. 49–54].

спектакли подвергались жестокой критике. И их архаичный сюжет, и обилие условных жестов, непонятных новому зрителю, пришедшему в Большой театр. Особенно агрессивно ополчалась против них Нина Семеновна Гремينا. ...Умная, независимая, она могла убедить других в том, что считала непреложным. К тому же она была женой композитора и заведующего музыкальной частью Первой студии Художественного театра Николая Николаевича Рахманова, что придавало ее мнению особый вес. ...В студии Гремينا была своеобразным теоретиком. Она создала так называемую Инициативную группу, куда вошли те, кто разделял ее эстетическую программу» [2, с. 19].

Критически относясь к ряду приемов классического балета (но не отвергая его основных законов), к принципам построения спектаклей, основанных, по их мнению, только на внешней красивости, «Инициативная группа» стала искать в хореографическом действии смысл и оправдания, полагая, что танец и пластика сами по себе еще не могут осуществить театрального зрелища. Свою программу «Инициативная группа», возглавляемая Н. С. Греминой и Н. Н. Рахмановым, выразила в своеобразном манифесте, на котором строилась вся дальнейшая работа студии «Драмбалет»: «Элементы хореографии должны служить одним из средств для воплощения драматической темы, причем хореографическая форма должна быть подчинена ей. Только тесное содружество актера, композитора, драматического режиссера-постановщика, балетмейстера и актера-танцовщика могут привести к полному раскрытию драматической темы. Новые приемы танцевальной техники и актерского мастерства (по принципам школы МХТ) должны выявить не только внешнюю танцевальность сюжета, но и его идеологическое содержание, характерность образа и быта. Взаимоотношения действующих лиц, их характеры, мысли, чувства, отношение к теме — все это, заключенное в строгую хореографическую форму, должно было найти свое воплощение в Драматическом балете» [3, с. 1].

Подведя итог своей годичной работы, «Инициативная группа» переименовала себя в Студию драматического балета, и под этим названием в конце 1919 года она была зарегистрирована в Театральном отделе Наркомпроса. В состав правления студии вошли инициаторы ее создания: Н. С. Гремينا, Н. Н. Рахманов и художник М. Н. Тихомиров. Им была поручена вся дальнейшая творческая и организационная деятельность студии.

В начале 1920 года Студия драматического балета получила права уже государственного учебного заведения, перешла на госбюджет, открыла свою школу и стала называться «Государственной опытной студией драматического балета».

Среди педагогов по классическому танцу в студии работали главный балетмейстер Большого театра А. А. Горский, а также танцовщики Большого

театра И. Смольцов, Г. Поливанов, М. Горшкова.

Своей задачей руководители Студии драматического балета ставили воспитание «танцующего актера». Идеальный современный танцовщик представлялся им не просто исполнителем, послушным воле балетмейстера, а самостоятельно мыслящей, разносторонней творческой личностью, способной воплотить на сцене любые задачи, связанные с хореографическим и актерским искусством.

Весной 1926 года в помещении МХТ-2 хореографическое отделение Московского государственного театрального техникума (МГТТ) им. А. В. Луначарского (в состав которого вошла Студия драматического балета) на своем показательном вечере впервые в практике хореографических школ открыто демонстрировало систему и методы преподавания от первого до четвертого курса. Показ включал классический и характерный экзерсис, класс поддержки, пластики и сценического мастерства. Хореографическое отделение стремилось продемонстрировать специалистам и зрителям достигнутые в учебной работе результаты: подготовку «не только танцовщика узкой специальности, но главным образом танцовщика-актера, могущего применить свои знания при любом режиссере, в любой хореографической постановке, в какую бы форму она ни вылилась» [3, с. 35]. Второе отделение вечера представляло премьеру балета «Война игрушек» и концертную программу «Игры в танцах» в постановке А. М. Мессерера.

После прошедшего с большим успехом показательного концерта профессор А. А. Сидоров, возглавлявший в то время хореолабораторию ГАХН, в своем письме, адресованном руководителям МГТТ, писал: «Хореографическое отделение, руководимое Н. Н. Рахмановым и Н. С. Греминой, вместе с тесно связанной с ним Мастерской “Драмбалета”, конечно, принадлежит к лучшему, что только может дать у нас (скажем открыто — и в Европе) развитие искусства движения... Искусство движения в нем демонстрируется в преломлении задач сегодняшнего театра. Четкой и волнующей оказывается линия чудесно выкованных в строгой школе молодых сил. Хореографическое отделение являет собой изумительный пример качественной работы школы, становящейся на наших глазах вполне зрелой сценой» [3, с. 36].

И даже критик В. Ивинг, раньше неизменно скептически относящийся ко всем постановкам и самому факту существования студии «Драмбалет», посвятил показательному вечеру большую статью, высоко оценив работу каждого из педагогов и выступавших студентов. «Хореосекция Государственного Театрального техникума им. А. В. Луначарского, — писал он, — еще недавно занимавшая едва ли не последнее место в ряду московских школ танца, улучшается буквально с каждым показом. Причину этих молниеносных успехов надо искать, по-видимому, в том, что техникум понял наконец свою настоя-

щую задачу и, отказавшись от фантастических поползновений “обезбалетить балет” и прочих уклонов, столь же бесполезных, сколь и вредных, стремится в первую голову дать ученикам надлежащую хореографическую подготовку. Прекрасный состав преподавателей является надежным ручательством, что ученики эту надлежащую подготовку получают. Нельзя не приветствовать включения в учебный курс предметов, которые даже в таких образцовых школах, как гос. балетная школа Большого театра, находятся если не в заго-не, то во всяком случае в небрежении» [4, с. 10]. (Здесь речь идет о классе поддержки, умении «правильно и изящно располагать руки», о преподавании мимики, пластики и сценического мастерства.)

Балет «Война игрушек» на музыку Шумана (музыкальный монтаж и оркестровка Н. Н. Рахманова) стал первой балетмейстерской работой Асафа Мессерера, преподававшего классический танец в студии «Драмбалет» с момента ее основания. Действие спектакля (либретто его было коллективным и многим напоминало осовремененный сюжет созданного в начале XX века балета «Фея кукол») разворачивалось в игрушечной лавке, наполненной куклами, застывшими в различных позах. Мастер игрушек (эту роль исполнял Н. О. Фрейман), которому помогал его сын-пионер (Л. Лебедева), чинил старые куклы (к ним относились Фея, маркиза, Кирасир, Баба-Яга и Пьеро), мастерил новые — Красноармейца, Матроса, Рабочего, Крестьянина, Пионерку. Когда Мастер, закончив работу, уходил, игрушки оживали и между ними вспыхивала война, заканчивающаяся, конечно, победой игрушек нового времени, на сторону которых вставали и «вечные куклы» — Волчок, Зайчик, Кошка, Собака, Медведь, Обезьяна и др. Каждая игрушка имела свой сольный танец, благодаря чему все участники этого спектакля на показательном вечере смогли продемонстрировать свои возможности: А. М. Мессерер сочинял все сольные фрагменты с учетом данных молодых исполнителей. Сама форма спектакля, представляя собой, по мнению В. Ивинга, «замаскированный дивертисмент» [5, с. 4], строилась не столько на выявлении балетмейстерских замыслов, сколько на стремлении раскрыть индивидуальность танцовщиков с наиболее выгодной стороны.

Поставленные А. М. Мессерером «Игры в танцах» состояли из семи хореографических миниатюр: «Салочки», «Капустка», «Классы», «Каравай», «Кошки и мышки», «Лошадки» и «Вальс с мячом». «В последнем номере, — вспоминал А. М. Мессерер, — участвовали две небольшие команды. Тогда еще баскетбола как такового у нас не существовало, но подобная игра с мячом стала его своеобразным предвестником. Мне не хотелось завершать этот номер шаблонной балетной концовкой, и я придумал (хотя и в ущерб танцу) довольно неожиданный финал. Мяч ставился в центре сцены, его окружали участники номера, затем одна девочка разбежалась, ударяла по мячу, и мяч

летел в публику, попадая уже во владение зрителей. Такая концовка имела неизменный успех у детской аудитории — ребята с восторгом ловили мяч, играли в него и долго не хотели отдавать обратно на сцену...» [6].

Через год после премьеры «Войны игрушек» и хореографических миниатюр «Игры в танцах» А. М. Мессерер показал свою новую работу, подготовленную с учащимися МГТТ — программу «Спортивные танцы», которая шла в один вечер с «Танцами машин» Н. М. Форрегера.

В «Спортивных танцах» Мессерер давал хореографические портреты наездниц и конькобежцев, показывал игру двух пар в теннис, в футбол, бокс, а также физкультурный танец с палками и бутылкам, сегодня часто исполняемый в современной художественной гимнастике. Особенным успехом на всех концертах пользовался номер «Футбол» — «сценка-гротеск с отличной проработкой индивидуальных ролей и хорошим юмором» [7, с. 3]. В этом массовом танце участвовало две команды, как в настоящем футболе, и в процессе игры возникало множество комедийных ситуаций, на которые всегда радостно реагировал зрительный зал.

Программу «Спортивных танцев» высоко оценил даже такой строгий критик, как В. Ивинг: «Из постановок отдельных преподавателей обращают внимание своей свежестью работы Мессерера. Эти постановки блестяще опровергают утверждение ненавистников классического танца, будто классика отжила свой век и будто средствами ее не выразить ничего современного. Мессерер берет элементы классического танца и строит на них танцы типа спортивных игр. ...Задача разрешается танцевально, а не пантомимно. Не дословное подражание, не фотографическое копирование движений данного вида спорта, а свободная композиция на эту тему. Не иллюстрация, а самостоятельная картина. При этом классика тут даже не каркас, упрятанный куда-то внутрь, а наружная оболочка танца, ясно видимая. Самое ценное в работах Мессерера — ясность хореографической мысли. Молодой балетмейстер не пыжится, не пытается быть “новатором” во что бы то ни стало, стремясь перешеголять всех и каждого “смелостью дерзаний”. Но быть может именно потому, что Мессерер не задается излишними претензиями, он и создает отличные вещи» [8, с. 12].

В эти годы коллектив студии «Драмбалет» сосредоточенно работает над концертными программами и спектаклями, основанными на бытовых темах и реальных сюжетах современной жизни, в которых действовали персонажи, мгновенно узнаваемые и понятные зрителям. Наиболее показательной для данного периода экспериментов студии стала хорео-пантомима в 2-х действиях с музыкой Ю. С. Милютин «Иван-маляр и четыре франта» по сценарию В. Масса, поставленная Наталией Глан (художник А. Гусятинский).

«В новой пантомиме, — рассказывала Н. Глан, — мы стремимся прежде

всего к реализму, ясности и простоте формы, к конкретной образности. Наша задача — выразить посредством танца движения и чувства, связанные с реальным содержанием современной жизни. Мы стремимся к оправданности каждого движения, к театральному претворению современного быта» [9, с. 3].

Краткое изложение сюжета «Четырех франтов» мы находим в одной из рецензий на этот спектакль [10, с. 4]. Четыре франта отбивают у Ивана-маляра любимую девушку и тащат с собой в кабак, куда за ними следует и Иван. Он спасает девушку, а четырех франтов милиционер уводит за собой. Основных героев этого балета на сцене окружало множество персонажей, довольно полно характеризующих быт и занятия людей того времени: милиционер, дворник, беспризорные, спекулянт, моссельпромщица, абажурщик, газетчики, домашняя хозяйка, советские служащие, ответственная работница, полковые, танцовщица в пивной, афишники, женщины улицы и т. д.

Рецензент газеты «Комсомольская правда» писал, что «этот кусочек быта улицы тщательно отделан и облечен в яркую интересную балетную форму. “Дух” бесконечных балетных пируэтов совершенно изгнан. Все отдельные номера строятся в плане здоровой эксцентрики. Четырем фокстротирующим франтам противопоставлена фигура Ивана, ведущего свою партию главным образом путем характерного танца (русский и др.). Среди второстепенных ролей интересна группа беспризорников. В музыке балета три главных мотива: “Кирпичики”, “Маруся”, марш и эксцентрический танец, — при умелом соединении это звучит очень эффектно» [10, с. 4].

Высоко оценил работу Н. А. Глан в «Четырех франтах» А. Черепнин, поставив ее балет в один ряд с «Иосифом Прекрасным» К. Я. Голейзовского, как спектакль, в котором наиболее ярко проявилось балетное новаторство того времени. «“Иван-маляр” Наталии Глан, — писал он, — был встречен равнодушно и даже разочарованно. А между тем “Иосиф Прекрасный” и “Иван-маляр” явились результатом, насколько известно, максимального размаха и напряжения обоих мастеров, и, если обе пьесы все же остались изолированными художественными фактами, не знающими прорыва академического фронта, и не указующими дальнейших путей, — это очень плохой симптом, из которого должны быть сделаны выводы» [11, с. 6]. Но выводы, увы, были сделаны весьма однозначные: «Иван-маляр» прошел на сцене считанные разы и очень скоро был снят с репертуара...

Осенью 1927 года «Драмбалет» переживает новое «испытание на прочность» из-за очередной реорганизации. Стремясь к самостоятельности и борясь за свое существование, хореографическое отделение было выделено из состава МГТТ, оказавшегося в то время в тяжелом финансовом кризисе, и вошло в Центральное управление Госцирками (ЦУГЦ), которое предоставило «Драмбалету» сценическую площадку Мюзик-холла для пока-

за своих работ. Артисты «Драмбалета» должны были также принимать участие в вечерних программах Мюзик-холла, выступая с отдельными эстрадными номерами, и еще подготавливать специальные детские утренники.

Первым таким спектаклем для детей стал балет-игра «Мурзилка и Мазилка», поставленный молодым хореографом Н. А. Болотовым в начале 1928 года по собственному либретто на музыкальный монтаж из произведений Э. Грига, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Р. М. Глиэра. Сюжет балета строился из серии приключений двух друзей — маленького, энергичного Мурзилки (эту роль исполняла миниатюрная балерина Л. Лебедева) и огромного, сонного, неуклюжего Мазилки (П. Вирский), который к тому же оказывался еще трусом и лентяем. Мазилка по ходу спектакля постоянно попадал в самые непредсказуемые обстоятельства: то он засыпал на рельсах, и трамвай увозил его в неизвестном направлении (среди действующих лиц первого эпизода были названы Трамвай «А» и Трамвай «Б»), то на аэроплане он попадал в деревню, и т. д. Причем верный Мурзилка неизменно разыскивал и выручал своего незадачливого друга, следуя за ним и по маршруту уехавшего трамвая, и в детский дом «Чижи», и в музей игрушек, и на спортивную площадку, и в деревню, где, помимо деревенских девок и парней, перед героями танцевали очень смешная корова и петух с курами. Все персонажи «Мурзилки и Мазилки» были одеты в необыкновенно яркие, красочные костюмы, в которых проявилась богатейшая фантазия художника В. Щербакова.

Хореографическая лексика спектакля строилась на четких, простых и знакомых маленькому зрителю движениях, свойственных детским играм. Этот балет, — как писала рецензент журнала «Новый зритель» А. Жаворонкова, — «раскрывает перед детьми ритмичность многих обыденных житейских движений: раскачивание при поднятии тяжести, игра в обруч, натирание полов» [12, с. 11]. Спектакль «Мурзилка и Мазилка» был решен не только средствами танца. Здесь использовалось пение, художественный свист, конферанс, словесные реплики героев, звук (крик, плач), жонглирование, игра с предметами (обручи, серсо, палки, бутылки, посуда), акробатика и музыкальная эксцентрика (П. Вирский исполнял соло на стеклянных бутылках). По мнению В. Ивинга, режиссерская работа в этом спектакле оказывалась «интереснее, чем работа балетмейстера. Первая показывает выдумку, изобретательность. Вторая сознательно примитивна. Даже в тех случаях, когда есть повод к танцу, когда этого требует сценическое положение, он большей частью дается в намеке, в зародыше. Вместо того показывается игра с предметом... Постановщик «Мурзилки и Мазилки» как бы не доверяет тому, что балет есть самостоятельное искусство, воздействующее одними средствами танца» [13, с. 103].

Маленькие зрители оказывались вовлеченными в игру, предложенную

им создателями балета. Они дирижировали в такт ритмически легкой музыки, повторяли незамысловатые движения участников спектакля, ловили пущенные в зал со сцены бумажные стрелы, бегали в проходах, хором отвечали на вопросы ведущего (конферансье Гриллер) и бурно реагировали на все происходящие в балете события. Первая серия «Мурзилки и Мазилки» пользовалась успехом не только у детской аудитории. Спектаклю было посвящено несколько единодушно положительных рецензий (редкий случай в истории постановок «Драмбалета!»), целиком поддерживающих начинание коллектива по созданию балетов для детей.

Столь же единодушны оказались рецензенты в оценке второй серии этого спектакля, названной «Мазилка найден!», которую увидели через два месяца после премьеры первой серии балета. Но тут уже единодушие выразилось только в критическом отношении к новой работе «Драмбалета».

Сюжет второй серии балета также строился на поисках постоянно исчезающего Мазилки. Но из либретто, как писал в «Правде» критик С. Валерин, теперь выпал четкий драматургический стержень, и остался «только хаотический набор отдельных сценок, хореографически серых, смысловое значение которых неопределенно. Дети, продолжая искать Мазилку, попадают на Ленинские горы (на сцене наклонная доска, по которой “головоломно”, но неуклюже и неритмично, скользят, взывая к детскому инстинкту подражания, исполнители), в Зоологический сад (в котором почему-то возникает пожар), на “Москворецкий” (так и написано) мост, причем с одного берега на другой дети проходят не по мосту, а вброд по реке, и т. д. Вся выдумка постановщика направлена на показ не характерного, а “необычайного”. Отсюда и фальшь спектакля» [14, с. 6]. Особенное возмущение писавших об этом балете вызвала сцена «В кухне детдома», где вместо «показа трудовых процессов» судомойки довольно долго бросали через всю сцену друг другу тарелки, а затем шел «грубый лубочно-пародийный танец поваров, кухарки и судомоек с хватанием за животы, за колени и неизменным “ухаживанием” поваров за кухаркой» [14, с. 6], а также танец «уродливо загримированных деревенских парней, с пьяно-разухабистыми движениями» [15, с. 10].

Рецензенты второй серии «Мурзилки» считали, что в дивертисменте похожих друг на друга танцевальных номеров утонула мораль обеих серий спектакля — показ того, как под благотворным влиянием коллектива перевоспитывается Мазилка. И хотя в финале балета он становится вожатым пионеротряда, это выглядело неубедительным.

Неудачу потерпел и третий спектакль для детей, созданный в тот же сезон «Драмбалетом», — «Шалуны», поставленный К. Я. Голейзовским по мотивам рассказа немецкого юмориста и карикатуриста В. Буша «Макс и Мориц» на музыку из произведений Р. Шуберта в оркестровом изложении В. Власова,

В. Фере и Д. Кабалевского.

К вышеназванному произведению К. Голейзовский обращался еще в 1919 году, поставив балет «Макс и Мориц» с музыкой Л. Шитте в Детском театре под руководством Н. И. Сац, в котором участвовали дети, учившиеся в балетной студии, и взрослые артисты. Этот веселый спектакль нравился маленьким зрителям, но, как вспоминала сама Наталия Сац [16, с. 97], у руководителей театра стало постепенно создаваться представление, что с воспитательно-педагогической точки зрения он содержит серьезные недостатки. В итоге комиссия по организации Детского художественного театра совместно с А. В. Луначарским сняла спектакль с репертуара.

Аналогичная судьба ждала и новую постановку «Макса и Морица», названную теперь «Шалуны», которую Голейзовский решил с остроумием и театральностью выдумкой. Дело в том, что книжка Буша была в то время изъята из советских детских библиотек из-за того «дезорганизирующего влияния», которое она оказывала на юных читателей. «Весь спектакль, — писал в «Правде» С. Валерин, — сплошная пропаганда озорства и доступных детям форм хулиганства. Шалуны Макс и Мориц тащат и портят чужие вещи, подставляют подножки проходящим, вытаскивают стулья из-под сидящих, втыкают булавки в стулья и т. д. Весь увлекающий детей комизм представления заключается в этих “шалостях”, в падениях, швыряниях, беспорядочных толканий задами, высывывании языка и т. д.» [17, с. 6].

В последнем акте балета на сцене появлялся большой плакат с надписью: «Пошалили, и будет!», и начиналась погоня за шалунами всех пострадавших от их проказ. Погоня решалась в спектакле по принципу первых кинофильмов, в несколько пародийном ключе: под бодрый музыкальный темп быстро сменялись яркие и эффектно расписанные художником Дани декорационные задники, на фоне которых происходили различные эпизоды погони за Максом и Морицем, завершающейся всеобщей дракой. В финале балета пионеры, наконец, ловили шалунов и сажали их за решетку. Но немецкая бюргерская мораль такой концовки, по мнению рецензента «Правды», нисколько не аннулировала «того впечатления, какое произвели на детей “веселые” дела Макса, Морица и Голейзовского» [17, с. 6].

А Виктор Ивинг критиковал «Шалунов» не столько за их анипедагогическую направленность», сколько за «сероватое однообразие» впечатлений, не вызывающих ничего, кроме скуки. Этот спектакль, — писал он, — «не делает чести постановщику. Область юмора была столь же сильной стороной таланта Голейзовского, как и область эротики. ...Между тем балетмейстер не обнаружил ни находчивости, ни выдумки в танцах. Нарочитый тяжеловатый юмор отдельных положений заставляет вспомнить немецкий “Jugend”. Тут или небрежность, или очень высокомерный подход к детской аудитории.

Постановщик как будто очень невысокого мнения о вкусе своих зрителей (эпизод с лягушкой, многочисленные мизансцены, весь комизм которых заключается в подшлепниках, в том, что исполнители грубо хватают друг друга, хлопают и т. д.)» [18, с. 125]. Причем, чем ярче и остроумнее показывались в спектакле отдельные «шалости» и озорство Макса и Морица, тем отрицательнее становилось их воздействие на зрителя. Из-за критических статей в прессе, а главное, из-за жалоб и возмущенных писем в «инстанции» категорично настроенных педагогов, родителей и «общественности» балет «Шалуны», показанный всего три раза, был спешно снят с репертуара.

То, что искания «Драмбалета» оказали большое влияние на ход хореографической жизни страны, отмечалось в прессе еще в 1934 году. «Незаметно, шаг за шагом, — писал музыковед И. Туркельтауб, — это влияние просачивалось даже за толстые стены наших академических театров» [19, с. 36]. В начале своего пути создатели студии «Драмбалет» следовали за опытом хореографа Александра Горского, стремящегося в своих спектаклях всячески драматизировать балетное зрелище и применить на хореографической сцене режиссерские принципы МХТ. Его балеты, названные мимодрамами, послужили основой и отправной точкой для поисков студии «Драмбалет». Начинания этой студии сам Горский разделял и стоял у истоков ее создания, будучи одним из первых педагогов по классическому танцу у артистов «Драмбалета». Провозглашенная студией понятность и доступность балетного зрелища, отказ от нарочитой условности старого балета были, бесспорно, прогрессивны для своего времени.

Такие понятия, как «драматизация балета», «образ в танце», «воспитание танцующего актера», «поиск смысла и оправдания в танце», впервые выдвинутые создателями студии «Драмбалет», затем прочно вошли в практику хореографического театра, получив широкое применение в постановках балетмейстеров 1930–50-х годов. Творческая программа работы студии «Драмбалет», придававшей большое значение осмысленной и режиссерски разработанной пантомиме, со временем получила подтверждение в теоретических статьях известных балетных критиков, которые, призывая «усилить внимание к смыслу происходящего на сцене», видели в «сюжетной пантомиме на новый современный сюжет» — основную и главную «работу современного балета» [20, с. 6]. Не случайно в конце 1920-х годов под выразительным танцем понималась прежде всего «сюжетная пантомима, которая... не только разыгрывается, но и танцуется» [21, с. 4].

Чтобы сделать пантомиму и танец в балете драматургически оправданными и выразительными, руководители студии «Драмбалет» приглашали для работы известных режиссеров драматического театра — Серафиму Бирман, Рубена Симонова, Соломона Михоэлса. Эта тенденция позже также ста-

ла характерной для балетных спектаклей на академической сцене 1930–50-х годов, когда рядом с хореографами Василием Вайноненом, Ростиславом Захаровым, Леонидом Лавровским работал драматический режиссер Сергей Радлов. Союз с драматическим театром был определен в самом названии студии «Драмбалет», которое, в свою очередь, дало название целому направлению развития советской хореографии. Теперь спектакли 1930–50-х годов, созданные в жанре драмбалета, часто называют хореодрамой. Но здесь важен сам факт жизнестойкости программы, выдвинутой небольшой «Инициативной группой» еще в 1918 году и спустя десятилетие получившей свое развитие в спектаклях довольно длительного периода.

Пройдя сложный и извилистый путь, порой отступая от ранее провозглашенных принципов и идя на компромиссы, постоянно преодолевая организационные трудности и упорно борясь за свое существование, студия «Драмбалет» представляла собой, безусловно, чрезвычайно интересное явление в истории становления советской хореографии, и ее опыт заслуживает сегодня внимания современных исследователей балетного театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белова Е. П. Истоки создания студии «Драмбалет» // АCADEMIA: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2020. № 1 (49). С. 49–53.
2. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. М.: Искусство, 1990. 265 с.
3. Гремина Н. С., Рахманов Н. Н., Малкина В. А. Драматический балет и его реорганизации [Рукопись. Москва, 1940–1941] // ГЦТМ, собрание научных работ. Ф. 532. Ед. хр. 25. 82 с.
4. Ивинг В. В Государственном театральном техникуме // Программы Гос. академических театров. 1926. № 34. С. 10.
5. В. Ив (инг). «Война игрушек» // Известия. 1926. 26 апреля. С. 4.
6. Из беседы автора статьи с А. М. Мессерером 15 апреля 1989 г.
7. Бескин Эм. О «Четырех франтах» и «Умиравших лебедях» // Вечерняя Москва. 1927. 7 июня. С. 3.
8. Ивинг В. Хореографический техникум им. А. В. Луначарского // Программы Гос. академических театров». 1927. № 19. С. 12.
9. На путях к новому танцу // Вечерняя Москва. 1927. 31 мая. С. 3.
10. С. С. «Иван-малыар и четыре франта» // Комсомольская правда. 1927. 8 июня. С. 4.
11. Черепнин А. Диалектика балета // Жизнь искусства. 1927. № 34. С. 6.
12. Жаворонкова А. «Мурзилка и Мазилка» // Новый зритель. 1928. № 4. С. 11.
13. Ивинг В. «Мурзилка и Мазилка» // Современный театр. 1928. № 5. С. 103.
14. Валерин С. «Мазилка найден» // Правда. 1928. 6 апреля. С. 6.
15. Жаворонкова А. «Мазилка найден» // Новый зритель. 1928. № 11. С. 10.

16. Сац Н. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М.: Искусство, 1961. 312 с.
17. Валерин С. «Шалуны» // Правда. 1928. 26 января. С. 6.
18. Ивинг В. «Шалуны» // Современный театр. 1928. № 6. С. 125.
19. Туркельтауб И. Музыка в балете // Советская музыка. 1934. № 9. С. 36.
20. Гвоздев А. О реформе балета // Жизнь искусства. 1928. № 1. С. 6.
21. Соллертинский И. За новый хореографический театр // Жизнь искусства. 1928. № 25. С. 4.

REFERENCES

1. Belova E. P. Istoki sozdaniya studii «Drambalet» // ACADEMIA: Tanecz. Muzy`ka. Teatr. Obrazovanie. 2020. № 1 (49). S. 49–53.
2. Messerer A. Tanecz. My`sl`. Vremya. M.: Iskustvo, 1990. 265 s.
3. Gremina N. S., Raxmanov N. N., Malkina V. A. Dramaticheskij balet i ego reorganizacii [Rukopis`. Moskva, 1940–1941] // GCzTM, sobranie nauchny`x rabot. F. 532. Ed. xr. 25. 82 s.
4. Iving V. V Gosudarstvennom teatral`nom texnikume // Programmy` Gos. akademicheskix teatrov. 1926. № 34. S. 10.
5. V. Iv (ing). «Vojna igrushek» // Izvestiya. 1926. 26 aprelya. S. 4.
6. Iz besedy` avtora stat`i s A. M. Messererom 15 aprelya 1989 g.
7. Beskin E`m. O «Chety`rex frantax» i «Umirayushhix lebedyax» // Vechernyaya Moskva. 1927. 7 iyunya. S. 3.
8. Iving V. Xoreograficheskij texnikum im. A. V. Lunacharskogo // Programmy` Gos. akademicheskix teatrov». 1927. № 19. S. 12.
9. Na putyax k novomu tanczu // Vechernyaya Moskva. 1927. 31 maya. S. 3.
10. S. S. «Ivan-malyar i chety`re franta» // Komsomol`skaya pravda. 1927. 8 iyunya. S. 4.
11. Cherepnin A. Dialektika baleta // Zhizn` iskusstva. 1927. № 34. S. 6.
12. Zhavoronkova A. «Murzilka i Mazilka» // Novy`j zritel`. 1928. № 4. S. 11.
13. Iving V. «Murzilka i Mazilka» // Sovremenny`j teatr. 1928. № 5. S. 103.
14. Valerin S. «Mazilka najden» // Pravda. 1928. 6 aprelya. S. 6.
15. Zhavoronkova A. «Mazilka najden» // Novy`j zritel`. 1928. № 11. S. 10.
16. Sacz N. Deti prixodyat v teatr. Stranicy vospominanij. M.: Iskustvo, 1961. 312 s.
17. Valerin S. «Shaluny`» // Pravda. 1928. 26 yanvarya. S. 6.
18. Iving V. «Shaluny`» // Sovremenny`j teatr. 1928. № 6. S. 125.
19. Turkel` taub I. Muzy`ka v balete // Sovetskaya muzy`ka. 1934. № 9. S. 36.
20. Gvozdev A. O reforme baleta // Zhizn` iskusstva. 1928. № 1. S. 6.
21. Sollertinskij I. Za novy`j xoreograficheskij teatr // Zhizn` iskusstva. 1928. № 25. S. 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Белова Е. П. — канд. искусствоведения, проф. каф. хореографии и балетоведения;
kabelova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belova E. P. — Cand. Sci. (Arts), Prof. of the Chair; kabelova@mail.ru

УДК 793

СЦЕНА НЕРЕИД ИЗ БАЛЕТА ПЕТИПА – ЧАЙКОВСКОГО «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»

Босов А. П.^{1,2,3}

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

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

³ Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Б. Пушкарская, д. 14, литер «Б», Санкт-Петербург, 197198, Россия.

В статье рассматриваются пантомимно-хореографические особенности сцены nereid из второго акта балета «Спящая красавица». На основе разбора действия и выразительных средств, используемых балетмейстером, доказывается самодостаточность и уникальность этого фрагмента балета в контексте всего спектакля, продолжающего тенденции романтизма балетов XIX века.

Ключевые слова: П. Чайковский, М Петипа, Ф. Лопухов, К. Сергеев, балет «Спящая красавица», сцена nereid, романтизм в балетном театре, действенный танец, пантомима.

NEREID'S SCENE FROM "THE SLEEPING BEAUTY" OF PETIPA – TCHAIKOVSKY

Bosov A. P.^{1,2,3}

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

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

³ Boris Eifman Dance Academy, 4, liter B, B. Pushkarskaya St., Saint Petersburg, 197198, Russian Federation.

The article observes specific features of nereid's scene from the second act of "The Sleeping Beauty". Based on the review of actions and expressive features, used by ballet master, the author proves the self-sufficiency and uniqueness of this fragment, which continues the tendency of Romanticism of the 19th century.

Keywords: P. Tchaikovsky, M. Petipa, F. Lopukhov, K. Sergeyev, the "The Sleeping Beauty" ballet, nereid's scene, romanticism in the ballet theatre, pas d'action, mime scenes.

В отличие от других сюжетов на романтические темы «Спящая красавица» — это балет о жизни, радости и любви, причем, любви счастливой! Это единственное произведение на балетной сцене (за исключением комедий), в котором любовь не приводит к трагедии. Энтузиазм, с которым постановщики взялись за работу, любовь, которой каждый из постановщиков обладал, — любовь и почтение к Франции у директора Императорских театров Ивана Всеволожского, любовь к женщине у балетмейстера-француза Мариуса Петипа, мечты об идеальной любви у композитора Петра Чайковского — воплотились на сцене в гимн любви и женской красоте.

В названии данной статьи фамилии композитора и балетмейстера перечислены через тире, так как невозможно исключить кого-либо из этого тандема. Если бы за сочинение музыки взялся Людвиг Минкус (в те годы штатный композитор Императорских театров), а Мариус Петипа опять почувствовал себя нездоровым (все-таки 72 года!) и предоставил постановку второму балетмейстеру Льву Иванову, то, скорее всего, мы бы сейчас смотрели детскую сказку с комедийной окраской в стиле барокко (чего и хотел вдохновитель этой идеи Иван Всеволожский [1, с. 169]), а не величайший спектакль XIX века, вобравший в себя лучшие достижения классического балета того времени. А еще вероятней, этот спектакль был бы уже давно забыт. Кстати, Людвиг Минкус после премьеры «Спящей красавицы»¹, как будто поняв, что ему уже нечего делать в Санкт-Петербурге, уехал к себе на родину, в Вену².

Очень много уже говорилось о структуре всего спектакля и каждого акта в отдельности, о «золотой середине» используемых выразительных средств, о том, как хореограф отобрал из всего созданного необходимое количество пантомимы, драматических кульминаций, процессий и чистого танца. В частности, очень ценны описания балета и его танцевальных фрагментов в книгах «Хореографические откровения» Ф. Лопухова и «Дом Петипа» В. Гаевского, а также монография М. Константиновой, которая полностью посвящена истории создания и жизни на сцене балета «Спящая красавица».

В данной статье мы разбираем сцену nereid из второго акта «Спящей красавицы», как высшее проявление романтических отношений в балете.

Откуда взялись nereиды, жительницы морей, в дремучем лесу, можно сейчас только гадать, но эти мифологические существа «прижились» в «Спящей красавице», и их присутствие никак не влияет на художественную целостность спектакля. Правда, когда художники с одобрения балетмейстеров действительно пытаются представить на сцене nereid рыбообразными, ничего кро-

¹ Премьера балета «Спящая красавица» состоялась 3 января 1890 года.

² Л. Минкус вернулся в Вену в 1890 году.

ме смеха это не вызывает (как в последней постановке «Спящей красавицы»³ Ю. Григоровича 2011 года). И музыка Чайковского, и хореография Петипа в этой сцене теплая, нежная и никак не согласуются с холодной, сине-зеленой цветовой гаммой костюмов.

К чести хореографов, которые прикасались в той или иной степени к этому произведению, изменения в балете происходили большей частью по линии сокращения пантомимных сцен, а дошедшую до нас хореографию Петипа старались оставить в неприкосновенности.

Сцене нереид предшествует сцена охоты, хотя в ней никто ни за кем не охотится. Принц Дезире со своей свитой делает небольшой привал в лесу. На лесной поляне начинаются игры и салонные танцы. Жеманные дамы пытаются обратить внимание принца на себя, но безрезультатно. Он отсылает придворных охотиться и остается один. Эта сцена нужна Петипа по двум причинам. Во-первых, он хочет наглядно и хореографически показать, что прошло целых 100 лет, что костюмы, танцы и взаимоотношения людей изменились; во-вторых, — сказать, что сердце Дезире никем не занято.

Итак, принц Дезире остался один. Никто ему не нужен. Он никого не любит (о чем он и сообщает посредством условных жестов под божественную музыкальную тему Феи Сирени). А вот и Фея Сирени появляется на сцене, выплывающая в ладье, скользящей по еле заметной в декорациях реке (вот и оправдание нереид!). Она замечает тревожное состояние принца и предлагает показать ему принцессу, которая спит в волшебном замке, дожидаясь своего жениха. Так было у Петипа [2, с. 424].

В 1922 году балет возобновляет Федор Лопухов. В его редакции партия Феи Сирени становится более танцевальной, и, вполне возможно, именно тогда пантомима из этой сцены исчезла. Не случайно Лопухов считал, что в «Спящей красавице» «...танца на 95 процентов и пантомимы на 5 процентов» [3, с. 84]. Во всяком случае, в 1952 году автор новой редакции балета Константин Сергеев полностью убирает здесь пантомиму. Фея Сирени и Дезире ходят по сцене, время от времени вставая в арабески и простирая друг к другу руки. И, как ни странно, без условных жестов сцена стала длинной и скучной. Ошибка была в том, что пантомима рассматривалась только как разговор, как информативный блок (к тому же малопонятный большинству людей в зрительном зале), а само движение корпуса, рук, перемещение исполнителей в пространстве, и, самое главное, эмоциональная составляющая этого разговора, положенная на точные акценты в музыке, в расчет не принимались.

Интересную мысль высказала М. Константинова: «Другой довод в защи-

³ Художник по костюмам Ф. Скуарчапино.

ту старой пантомимы состоит в том, что все попытки сделать её “понятной” малорезультативны и реальная жестикауляция часто нимало не способствует уяснению смысла происходящего. Тот же аргумент против условной пантомимы, что она задерживает, замедляет развитие действия, говорит лишь о непонимании эстетики старого балета, который и должен раскрываться перед зрителем в неспешном, торжественном течении, где чередуются танец и пантомима, чисто музыкальные и чисто зрелищные, феерические элементы» [4, с. 54]. То есть условные жесты можно и нужно рассматривать как действующие составляющие танца. (Ведь пантомима и танец — основные выразительные средства классического балетного театра.) Конечно, в негативном отношении к пантомиме виноваты и некоторые артисты, которые делали условные жесты формально, без должных переживаний или, наоборот, не точно по форме, без всякого отношения к музыке. Они просто махали руками, а публика недоумевала: что же происходит на сцене?

Фея Сирени показывала принцу видение Авроры, он был заинтересован. Чем? Красотой принцессы? Вряд ли. В сцене охоты его окружали очаровательные девушки во главе с маркизой, на которых он не обращал внимания. Конечно же, тоскующая душа принца откликнулась на странное, необычное видение в зачарованном лесу. Он, как герой Стендаля, отправился на охоту за счастьем и, наконец, нашел его. Интуитивно или сознательно, но и Петипа, и Чайковский отвергают мужскую инициативу в «Спящей красавице».

В романтических балетах XIX века балерина отодвинула мужчину-танцовщика на задний план, оставив ему обязанность поддерживать ее. А во второй половине столетия дело дошло до того, что уже и мужские партии исполнялись женщинами-травести. Неизвестно, говорили ли об этом Петипа с Чайковским, но ни одна мужская роль в «Спящей красавице» не имеет своей музыкальной темы, за исключением уже состоявшихся пар из героев сказок в последнем акте. Всё действие ведут две протагонистки-женщины: Фея Карабос и Фея Сирени. Мужской танец вообще не представлен на протяжении всего спектакля, кроме уже упомянутых героев сказок. Небольшой эпизод с кавалерами свиты фей в прологе только подчеркивает эту несуразность и может быть легко убран из спектакля (что и было сделано К. Сергеевым), так как не несет никакой смысловой или хореографической нагрузки. Сергеевым были поставлены ставшая хрестоматийной вариация Дезире для финального *pas de deux* и мужская *soda*. У Петипа на музыку этой вариации танцевали две Феи драгоценных камней, и *pas de deux* из-за этого назывался *pas de quatre*.

Что повлияло на решение Петипа? Солидный возраст Павла Гердта⁴, перво-

⁴ Гердт Павел Андреевич (1844–1917) — русский артист балета, с 1865 по 1916 год премьер балетной труппы Императорского Маринского театра.

го исполнителя партии принца Дезире (в день премьеры ему уже было 46 лет, и балетмейстер не хотел показывать его с худшей стороны после блестящей вариации Голубой птицы в исполнении Энрико Чеккетти), хотя Гердт с блеском станцевал поставленную для него коду. По свидетельству А. Бенуа, даже люди, ничего не знавшие о золотом веке Людовика XIV, увидели самого короля в танце Гердта [5, с. 601]. Мы знаем только, что решение Петипа было принято в процессе репетиций, так как Чайковскому мужская вариация для *pas de deux* была заказана, и он ее написал. Создается впечатление, что в спектакле балетмейстер даже подсмеивается над инфантильностью Дезире. Когда принц находит с помощью Феи Сирени спящую Аврору, он не знает, как ее разбудить, и Фее Сирени приходится напомнить ему о поцелуе.

Вернемся к сцене видения Авроры. После того, как принц согласился посмотреть на Аврору, Чайковский резко меняет ритм и музыкальный размер номера, как будто Дезире уже вскочил на лошадь и поскакал в заколдованный замок короля Флорестана. Петипа же выпускает на сцену Аврору в стремительных диагональных *jeté en tournant*, а потом «бросает» ее в руки ошеломленного принца. Так же стремительно появляются nereиды, и начинается адажио. По форме эта сцена — типичное *pas d'action*, со своим *entré*, *adagio*, вариацией и кодой. Отличие *pas d'action* от *grand pas* в том, что в нем нет никаких вставных вариаций и все сосредоточено на взаимодействии главных героев, в данном случае — на их знакомстве.

Мне, как хореографу, больше импонирует *entré* в редакции К. Сергеева, когда вначале сцену заполняют nereиды, а уже потом появляется Аврора. Не должен юноша, настроенный романтически, сразу хватать за талию свою будущую невесту и уж тем более подкидывать ее в воздух, как сделал М. Петипа. Вероятно, французская вспыльчивость и нетерпеливость заставили его так обращаться с дамой. А вот в *adagio* я полностью на стороне Мариуса Петипа. Воспитанный на хореографии Константина Сергеева, достаточно сложной для исполнения, принявший ее изысканность, игру линий рук и ног главных героев за должное, я был поражен, когда увидел возобновления «Спящей красавицы» С. Вихаревым, а затем А. Ратманским. Воистину, всё гениальное просто! На первый взгляд, хореография отсутствует (танца нет!). Это вызвало гнев некоторых критиков, которые писали на следующий день после премьеры балета:

«Появляется Аврора и нимфы; они, скорее всего, танцуют руками.

— Ну а где же “балет”?

— Будет в следующей картине» [6, с. 3].

Основные движения — это *relevé lent*, *pas de bourgé suivi* и в кульминации *developpé balancoire*. Одна обводка (и то, Аврора находится за спиной партнера, а он боится повернуть к ней свое лицо). И этот набор движений абсолют-

но достаточен по нескольким причинам.

Во-первых, Петипа нисколько не волнуют технические сложности момента; главное — это действенный танец. Аврора и принц Дезире просто тянутся друг к другу, перед ними целая вечность, чтобы почувствовать зарождающуюся любовь. Именно поэтому темп адажио такой медленный, а разнообразие движений сведено к минимуму.

Во-вторых, у Петипа на сцене три главных персонажа балета: Фея Сирени, Дезире и Аврора. Фея — не танцующая, в туфлях на каблучках и с большим волшебным посохом в руках. Если дать активный танец двум другим героям, то Фея Сирени будет просто мешать им двигаться и должна уйти со сцены, что и сделал в своей редакции К. Сергеев. В середине адажио она покидает сцену.

В-третьих, роль нереид в этой сцене. Она отнюдь не пассивна. Нереиды хореографически принимают участие в адажио. В премьерной «Спящей красавице» было задействовано огромное количество танцовщиков и артистов миманса, но на «Видение Авроры» Петипа оставляет всего 16 танцовщиц кордебалета, потому что ему важно, чтобы сцена носила камерный, интимный характер. Даже если нереиды стоят в обычном для классических балетов положении у кулис по бокам сцены, то позы у левой и правой стороны разные, и меняют их танцовщицы не потому, что «нога устала», как происходит в «Жизели» или «Лебедином озере», а потому, что с героями что-то происходит. Такой взаимосвязи музыки, хореографии, смысла и красоты до Петипа действительно не существовало. Переходы кордебалета нужны для выстраивания новых асимметричных фигур, которые или дают принцу надежду на счастливую развязку, или разделяют его с принцессой, принуждая к активным действиям.

Прекрасна своей выразительностью двойная диагональная линия кордебалета, сквозь которую, как сквозь лесную чащу, вынуждены пробираться главные герои. В некоторых редакциях «Спящей красавицы» диагональ сохранена, но движения кордебалета усечены, вероятно, чтобы не мешать переходам солистов, что в корне неверно. Теряется поэтический смысл этого эпизода: руки танцовщиц после широкого *port de bras* с корпусом должны напоминать колышущиеся от сильного ветра ветки деревьев.

Есть еще одно свидетельство о значении этой сцены для Петипа как действенного танца. Именно в пантомиме решена музыкальная кульминация адажио, когда Дезире «говорит» Фее Сирени, что он непременно женится на принцессе. А что же делает Аврора? После его признания она стремительно исчезает со сцены, как будто и не хочет оказаться в объятиях принца. Почему? Во-первых, это только видение, символизирующее чистоту и непорочность юной принцессы, а во-вторых, оно подтверждает наши утвержде-

ния о балете «Спящая красавица», как последнем романтическом спектакле XIX века с недостижимыми идеалами красоты и добра.

Далее идет небольшой вальсовый танец для кордебалета в темпе аллегро для того, чтобы балерина смогла отдохнуть перед вариацией, и для того, чтобы сменой ритма стряхнуть оцепенение, возникшее у зрителей после специально замедленных темпов адажио. Петипа хореографически усиливает эффект смены ритма резкими прыжками *sabriele* с обеих ног у кордебалета *нерейд* и их стремительными переходами по линиям в позе *I arabesque*.

И тут разворачивается «детективная» история с вариацией Авроры. Чайковский по заданию Петипа написал женскую вариацию, которая и по тональности (B-dur), и по гармонии сочеталась с предыдущим музыкальным материалом и служила плавным переходом к коде. Почему Петипа вдруг меняет собственные планы и берет музыку Феи золота из сюиты драгоценных камней последнего акта и, несмотря на явный музыкальный диссонанс, ставит вариацию Авроры на новую музыку, доподлинно неизвестно. Одно можно предположить с достаточной степенью уверенности: перестановка была сделана не на премьере, так как Чайковский активно участвовал в постановочном процессе и просто не мог допустить такого музыкального «ляпа».

Н. Зозулина в своей статье «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского-Кировского театров» предположила, что первая исполнительница партии Авроры Карлотта Брианца не обладала длинными линиями ног и рук для того, чтобы исполнить кантиленную вариацию, и поэтому Петипа выбрал вариацию Феи золота [7]. Но ведь вариация Авроры из первого акта тоже кантиленная. Ставилась она именно на эту исполнительницу, что нисколько не смутило балетмейстера. В данном случае, вероятно, Петипа поддался на уговоры самой балерины поставить ей что-то более эффектное и бравурное, и именно поэтому он заменил музыку.

Есть и другая версия. На уроках по истории балета, когда мы учились в Хореографическом училище имени А. Я. Вагановой, Мариэтта Харлампиевна Франгопуло, педагог по истории балета, сама бывшая артистка кордебалета Мариинского театра, «по большому секрету» рассказывала нам, что всеильная М. Кшесинская (когда вводилась на партию Авроры) заставила стареющего Петипа поставить для нее новую вариацию. На сайте Мариинского театра в материале о «Спящей красавице» это подтверждается, и даже названа дата перемены — 1892 год, год дебюта Кшесинской⁵.

Сразу же возникают вопросы: «Так на какую музыку была поставлена вариация для К. Брианцы? Если на оригинальную музыку П. Чайковского

⁵ М. Кшесинская в воспоминаниях называет другую дату (17 января 1893 г.) и там же пишет о своем дебюте в партии Авроры [8, с. 45].

для этой сцены, то какова же она была?»

В любом случае, в записях Н. Сергеева, которые были сделаны в 1910-х годах, вариация Феи золота записана как вариация Авроры с большими «наглыми» батманами в сторону и уверенными вращениями, которые никак не согласуются с романтическим образом уснувшей принцессы. В 1922 году Лопухов отдал эту вариацию Фее Сирени и вернул оригинальную музыку вариации Авроры на место в сцену нереид, со своей хореографией. Снова возникают вопросы: «Видел ли Лопухов вариацию в исполнении Карлотты Брианцы (в день премьеры балета ему было только 4 года), и оттуда ли он взял свою интерпретацию этой музыки?»

В 1947 году даже состоялась своеобразная дуэль этих двух вариаций. На юбилейном спектакле «Спящей красавицы», посвященном 125-летию со дня рождения Мариуса Петипа, Аврору в первом акте танцевала М. Семёнова, во втором — Г. Уланова, а в третьем — Н. Дудинская. Галина Уланова в сцене Видения сначала станцевала вариацию в постановке М. Петипа, а потом, «на бис», — в постановке Ф. Лопухова. Вероятно, эта акция была задумана самим Лопуховым, так как оркестр подготовился заранее к такому сюрпризу, и победителем в этом хореографическом поединке стала, конечно, Г. Уланова, так как зрители кричали «браво» после обеих вариаций.

В 1952 году К. Сергеев, используя похожую структуру вариации постановки Ф. Лопухова, несколько усложнил ее. Он не использовал прыжки, но вся вариация направлена вверх, как будто Аврора хочет вырваться из волшебного заточения сна. В этом варианте особенно эффектна прямая с маленькими *jeté piqué* на пуанты в позу *I arabesque*.

Наконец, мы подошли к безусловному хореографическому шедевру Петипа — общей коде. Чайковский делает в ней переключку духовых и струнных групп оркестра, развивая одну тему с нарастающим темпом, имеющим характер *ostinato*. Петипа разделяет кордебалет на четыре группы, повторяющие хореографический текст первой группы с некоторым опозданием (то есть используется принцип канона; плюс этот танцевальный текст изменяется: то совпадает у всех, то разделяется, и возникает впечатление, что перед зрителями разворачивается хореографическая fuga). В дополнение к этому каждая группа танцовщиц начинает движение с разных сторон, что заставляет их многократно сходиться и расходиться, то пересекаться, подобно перекладинам ткацкого станка или быстро мелькающих спиц, одной из которых и укололась Аврора.

Думал ли об этом Петипа? Вряд ли. Но ощущение тревоги и неотвратимости несчастья передано в этой сцене в полной мере (особенно когда из середины кордебалета «вылетает» Аврора). У М. Петипа, по записям Н. Сергеева, балерина в этом месте делает *double assemblé* с разных ног и два раза туры

из V позиции с одной ноги. Как эта комбинация превратилась в *sabriole*, *pas de bougé* с разных ног, и кто первым это сделал, можно только догадываться (хотя именно *sabriole* логичен в этом месте как развитие предыдущего вальсового куска кордебалета). Опасность подстерегает балерину только в быстром темпе коды. Ее ни в коем случае нельзя замедлять (а *sabriole* — это прыжок с большей амплитудой, чем *assemblé*, и требует больше времени для чистого выполнения). К. Сергеев позволял балеринам в этом месте делать диагональ *jeté en tournant* (как бы извиняясь перед Петипа за то, что убрал это движение из начала сцены *нереид*) или *sabrioles* в центре. Затем появляется принц. Аврора замирает в его руках, как бы прощаясь с Дезире, и исчезает в лесу.

Вся эта сцена настолько закончена и самодостаточна, что даже удивительно, почему ее никто не берет в концерты. Ведь даже не нужно знать сюжет сказки! Все объясняется в продуманном пантомимно-хореографическом действии, а в финале звучит музыка панорамы с прекрасным визуальным эффектом, и дальше — музыкальный антракт, во время которого артисты балета могут переодеться и подготовиться к следующему номеру концерта.

Как уже отмечалось выше, я считаю сцену *нереид* величайшим достижением романтического балета. На такое восхищение и поклонение женщине XX век уже не способен. Всего лишь через 20 лет после премьеры «Спящей красавицы» он способен только вожделеть ее в «Послеполуденном отдыхе фавна» (1912) или убить в «Весне священной» (1913).

Романтизм еще борется за свое существование в «Шопениане» (1907) М. Фокина (причем действительно борется). Задуманная как сюита характерных танцев «Шопениана» неожиданно подчинила волю балетмейстера, «встала на пуанты» и стала его прощанием с эпохой романтизма в балете. Но и М. Фокин, и автор еще одного шедевра на тему романтизма — Дж. Балланчин в «Серенаде» (1934) ставят в центр своих хореографических спектаклей мужчину, а женщины выступают только как проводники их мыслей, конечно же, более значительных и достойных внимания, чем женские прелести. Королева умерла, да здравствует король!

ЛИТЕРАТУРА

1. Слонимский Ю. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 335 с.
2. Бурлака Ю., Груцынова А. Либретто балетов Мариуса Петипа. СПб.: Композитор, 2018. 644 с.
3. Лопухов Ф. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
4. Константинова М. Спящая красавица. М.: Искусство, 1990. 239 с.
5. Бенуа А. Мои воспоминания: в 5 кн. М.: Наука, 1980. Ч. 1–3. 711 с.

6. Театральный курьер. Новый балет // Петербургский листок. 1890. № 3. 4 января. С. 3–4.
7. Зозулина Н. «Спящая красавица» М. Петипа в редакциях Мариинского-Кировского театров» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 2 (49) С. 31–60.
8. *Кшесинская М.* Воспоминания. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1992. 414 с.

REFERENCES

1. *Slonimskij Yu. P. I.* Chajkovskij i baletny`j teatr ego vremeni. M.: Gosudarstvennoe muzy`kal`noe izdatel`stvo, 1956. 335 s.
2. Burlaka Yu., *Grucynova A.* Libretto baletov Mariusa Petipa. SPb.: Kompozitor, 2018. 644 s.
3. *Lopixov F.* Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 s.
4. *Konstantinova M.* Spyashhaya krasavicza. M.: Искусство, 1990. 239 s.
5. *Venua A.* Moi vospominaniya: v 5 kn. M.: Nauka, 1980. Ch. 1–3. 711 s.
6. Teatral`ny`j kur`er. Novy`j balet // Peterburgskij listok. 1890. № 3. 4 yanvarya. S. 3–4.
7. *Zozulina N.* «Spyashhaya krasavicza» М. Petipa v redakciyah Mariinskogo-Kirovskogo teatrov» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 2 (49) S. 31–60.
8. *Kshesinskaya M.* Vospominaniya. M.: Artist. Rezhissyor. Teatr, 1992. 414 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Босов А. П. — проф. СПб. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, доц. Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, доц. Акад. танца Бориса Эйфмана; abossov@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bosov A. P. — Prof. of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Ass. Prof. of Vaganova Ballet Academy, Ass. Prof. of Boris Eifman Dance Academy; abossov@gmail.com

УДК 793

БАЛЕТ: КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена анализу понятия «классическое наследие» в балетном театре. Анализируются различные позиции по отношению к идее подлинности и аутентичности в классическом балете. Эта проблема является одной из наиболее актуальных, так как сохранение наследия и по сей день представляется первостепенно важным в хореографическом искусстве. Опыт обращения с классическим наследием обогащался с годами, и способы, с помощью которых это происходило, иногда являлись взаимоисключающими. Автор приходит к выводу, что тема подлинности и по сей день остается открытой.

Ключевые слова: классическое балетное наследие, проблемы подлинности, хореография, балет, М. Петипа.

BALLET: CLASSICAL HERITAGE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is devoted to the analysis of the concept of “classical heritage” in the ballet theater. During the analysis, the article examines various positions in relation to the idea of authenticity and authenticity in classical ballet. This problem is one of the most urgent, since the preservation of heritage, and to this day it seems to be of paramount importance in the art of choreography. The experience of dealing with the classical heritage has been enriched over the years and the ways in which this happened were sometimes mutually exclusive. Analyzing the various approaches of choreographers to the classical heritage and its interpretation, the author concludes that the topic of authenticity remains open to this day.

Keywords: classical ballet heritage, problems of authenticity, choreography, ballet, M. Petipa.

Понятие «классическое наследие» в балетном театре возникло поздно. Предпосылки наметились в первом десятилетии XX века, когда старый балет столкнулся с новым и возникла эта оппозиция. «Новое» провозглашала Айседора Дункан и те хореографы-новаторы, которые впечатлились ее открытиями и решили продолжить их на ниве традиционного балета.

Дункан намеревалась этот балет вытеснить, подменить его своим «свободным танцем». «Новаторы» М. Фокин, А. Горский, следовавшие за ними поколения хореографов решили преобразовать имевшийся балет на базе новых идей, напитав жизненными соками, приблизив к современности. Спектакли М. Петипа и Л. Иванова, вершина хореографического искусства XIX века, вскоре оказались в странном положении переживших себя: воспринимались многими принадлежностью прошлого, уходящей эпохи. Накопленное балетом предшествующей поры тем не менее питало репертуар, делало сборы, обеспечивало финансовое благополучие театра. Оно служило основой, фундаментом, но поначалу в значительной мере недооценивалось.

Тому были объективные причины: уклад феодальный сменялся капиталистическим. В театральном искусстве конца XIX века происходили кардинальные перемены, своеобразная «революция». Завершалась эпоха театра, выросшего на основе придворного, призванного развлекать высшие слои общества, прежде всего аристократов, знать. Царила система Императорских театров, с присущей ей практикой абонементной продажи лож, становящихся индивидуальной собственностью на весь сезон.

Тем временем процесс демократизации зрительного зала набирал силу. Новые зрители постепенно приобщались к уже существовавшей театральной культуре, но у них были и свои особые интересы. Появилась потребность преобразования театра, балетного в том числе. Системе императорских театров противостояли частные антрепризы, более свободные в выборе репертуара, тяготевшие к тому, чтобы откликнуться на запросы демократической публики, тем самым привлечь ее. Их достоянием была провинция. В 1882 году монополия Императорских театров в Петербурге и Москве была отменена. Частная антреприза хлынула в столицы.

В театральном искусстве России наступила эпоха перемен. Обновление началось именно с частных антреприз: достаточно вспомнить Московскую частную русскую оперу С. И. Мамонтова (1885), Московский Художественный театр, созданный К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко (1898). Дерзкие идеи постепенно проникали и в Императорские театры. Преобразования коснулись даже Мариинского и Большого: директором императорских театров был назначен князь С. М. Волконский (1899–1901), сторонник театральных реформ, в будущем адепт идей Э. Жака-Далькроза и Ф. Дельсарта в России. Несмотря на кратковременность пребывания на этом

посту, он привнес с собой вкус к преобразованиям. Это он назначил Горского главным балетмейстером Большого театра, определив на десятилетия судьбы московского балета, и, по сути, стал «крестным отцом» гения — театрально-го деятеля мирового масштаба С. П. Дягилева, во многом предвосхитившего своими начинаниями развитие искусства XX века.

Следующий директор Императорских театров В. А. Теляковский (1901–1917), в прошлом кавалерист, внедрял реформы решительней предшественника. Он по-военному жестко порывал с прошлым, пренебрегал преемственностью. Великий Петипа, царивший на петербургской сцене полвека, возглавлявший балетную труппу более тридцати лет, был грубо изгнан из театра в 1903 году. Но спектакли его жили. Параллельно создавался новый репертуар. Фокин и Горский противопоставляли свои опыты сложившейся практике балета. Господству классического танца был положен конец. Предлагалось искать новые формы пластики, каждый раз иные, соотносясь с темой спектакля и воплощаемой эпохой. Провозглашалась необходимость многообразия жанров. На смену многоактным обстоятельным спектаклям пришли преимущественно камерные, одноактные.

Идеи рождавшейся режиссуры проникли и в музыкальный театр. Спектакль стали рассматривать как единое художественное целое: каждый компонент подчинялся центральной идее. Революционный переворот произошел в оформлении: в театр пришли передовые художники-станковисты А. Васнецов, А. Бенуа, Л. Бакст, М. Врубель, А. Головин, В. Коровин, В. Серов, Е. Лансере. Роль художника чрезвычайно возросла: иногда он становился инициатором, а то и сценаристом нового спектакля (как Бенуа).

Эксперименты в балетном театре обостряли споры о путях развития танцевального искусства, но далеко не всегда рождавшееся новое становилось гарантом устойчивого успеха. Погоня за новизной, нередко скандальной, стала основой программы Сергея Дягилева и его Русских сезонов. Они всколыхнули мир, впервые вызвали жгучий интерес к нашему отечественному искусству, который вскоре превратился в моду на все русское, даже одежду и фамилии. Балет потряс зарубежных зрителей как искусство живое и современное (при том, что их собственное искусство в этой сфере деградировало, утратило лидирующие позиции, переродилось в жанр чисто развлекательный, лишенный значительного содержания). Благодаря начинанию Дягилева интерес к угасавшему за рубежом балету вспыхнул с новой силой.

Параллельно веяниям нигилистическим, отрицанию перспективности найденного в прошлом протекали процессы иные, противоположные — охранительные, которые выглядели поначалу чисто консервативными. Но ценность их выявилась позднее с неоспоримой силой: удалось сохранить и репертуар, и школу как предпосылки и необходимое условие для последующего

преобразования танцевального искусства.

Роль «ретрограда» Н. Г. Легата в противостоянии разрушительным тенденциям «новаторов» здесь чрезвычайно велика и до сих пор явно недооценена. Его собственный талант и (что немаловажно!) покровительство всесильной фаворитки М. Ф. Кшесинской помогли Николаю Густавовичу в карьере хореографа: в 1902 году Легат стал помощником Петипа (после смерти Л. Иванова), в 1905-м — вторым балетмейстером, при отсутствии главного, в 1910-м — первым. Фактически же он возглавлял Мариинский балет с 1903-го по 1914-й, то есть одиннадцать лет! (Изрядный срок, на протяжении которого мастеру удалось сохранить высочайший профессионализм труппы при постоянном оттоке лучших сил к Дягилеву; достойный уровень обучению танцу в школе; драгоценный репертуар.)

Николай Легат вел в театре класс совершенствования, впервые стал с братом преподавать для артистов дуэтный танец (такой дисциплины раньше вообще не существовало). Преподавал и в Театральном училище. Педагогом он оказался выдающимся, точно уловил тенденции времени: увлечение виртуозностью и броской спортивностью. Среди его учеников — первые имена: А. П. Павлова, М. М. Фокин, Т. П. Карсавина, М. Ф. Кшесинская, В. А. Трефилова, Л. Г. Кякшт, В. Ф. и Б. Ф. Нижинские, А. Я. Ваганова, Ф. В. Лопухов.

При Легате началось балетмейстерское творчество Фокина, дебютировавшего в новом для себя качестве в 1905 году спектаклем для Театрального училища «Ацис и Галатhea». Новоявленному постановщику, приверженцу реформ доверили и труппу Мариинки, а в 1910 году предложили должность второго балетмейстера, когда Легата назначили первым.

Значимость Николая Легата для судеб русского балета, на мой взгляд, протупает явственно: он стал связующим звеном, «мостиком», соединившим творчество Петипа с балетом XX века.

А балетная критика? Как она отнеслась к этому противостоянию старого и нового? Здесь, естественно, мнения разделились. Одни решительно отдавали предпочтение балету старому. Другим удавалось обнаружить ценное и в предлагаемых новациях. Авторитетнейший балетоман, с которым приходилось считаться даже театральной дирекции, генерал, действительный статский советник Н. М. Безобразов регулярно рецензировал балетные спектакли. Он убежденно защищал академические традиции, но и к Фокину благоволил; даже сотрудничал с труппой Дягилева. Другой влиятельный балетоман В. Я. Светлов, из кавалерийских офицеров, преуспел на литературном поприще, был редактором журнала «Нива». Он осуждал застой и рутину императорской сцены, ратовал за фокинские нововведения, даже участвовал в организации Парижских сезонов. И к балетным сценариям имел отношение: на сюжет его сказки Фокин поставил балет «Эрос». Директор Горного депар-

тамент, острый на язык, особенно в высказываниях о балете, К. А. Скальковский совмещал, казалось бы, несовместимое: защиту ценностей классического танца и требование реформ Императорских театров.

Эти авторы оценивали танцевальное искусство как любители. Эру просвещенных балетоманов блистательно завершил С. Н. Худеков, драматург, писатель, редактор и издатель «Петербургской газеты», литературный «крестный» А. П. Чехова. Его соединяли с Петипа дружеские отношения и даже сотрудничество: он был сценаристом нескольких поставленных мастером спектаклей.

Благоговение перед Петипа и старым балетом для Худекова было естественно. Тем неожиданной кажется его уважительное внимание к рождавшемуся новому. Он интересуется им всерьез, а в своем уникальном труде «История танцев всех времен и народов» целые разделы четвертого тома посвящает творчеству Лой Фуллер, Айседоры Дункан, Михаила Фокина, Русским сезонам Дягилева, с гордостью пишет о триумфе нашего балета за рубежом и полагает, что за многими начинаниями новаторов — будущее.

Иную, непримиримую, позицию заняло новое поколение пишущих о балете — А. Л. Волынский и А. Я. Левинсон. От появления их статей о танцевальном искусстве в 1911 году принято вести отсчет времени профессиональной балетной критики, сменившей предыдущую, любительскую. Оба последовательно и страстно утверждали вечные ценности классического танца и лучших спектаклей XIX века, оспаривали перспективность предлагаемых новых путей. Убедительность их мнения подтверждалась доказательностью доводов, глубиной анализа. Такой анализ появился в написанном о танце впервые.

Фундаментальными выглядели статьи Левинсона, собранные позднее в книгу «Старый и новый балет» (1918). Причина неприятия ряда новых явлений лежала не в консерватизме, а в глубоком проникновении в природу балетного искусства. Левинсону были присущи вкус и художественное чутье, понимание преходящего значения некоторых начинаний смельчаков и опасности утраты в угаре новизны идеалов вечной красоты, утверждаемых балетным классическим наследием.

Левинсон имел редкую возможность постоянно наблюдать спектакли и исполнителей Мариинского театра на протяжении театрального сезона, а затем — постановки дягилевской антрепризы за рубежом в летний период. По сути, он оказался в эпицентре тех эстетических катаклизмов, в результате которых не только формировалось новое искусство танца XX века, но и вообще определялись пути развития этого искусства в будущем. Не приемля творчества Дункан, Фокина, Нижинского, позднее — С. Лифаря, критик, тем не менее, так точно описывал и анализировал их постановки, что невольно стал историографом и исследователем балета той поры. Написанные в острой

форме, его статьи будоражили художественное сознание, затрагивали вечные темы искусства. Они влияли и на художников, обнаруживая противоречия их творчества, расхождение намерений и результата. Левинсону удалось верно обозначить основную проблему балетного театра XX века — необходимость создавать новое, не отвергая лучших достижений искусства предшествующих эпох. Мир постигал эту очевидную для критика истину не одно десятилетие.

В огне жесткой, иногда убийственной критики спектакли прошлого продолжали существовать, сохраняли привлекательность. Их убедительно защищали представители новой эпохи в мысли о танце: на смену эры наблюдения (критика любителей) пришла эра анализа (критика профессиональная). Постепенно вырисовывалась истинная значимость достижений прошлого: оно осознавалось как классическое наследие, утверждало вечные идеалы, имело ценность непреходящую.

Позиция Дягилева в отношении к старому репертуару была показательной: провозглашая новизну принципом своей гастрольной политики, он тем не менее иногда прибегал и к спектаклям прошлого. Причины тому были разные. Если хотелось блеснуть выдающимися исполнителями, то антрепренер вспоминал о «Жизели», если надо было восполнить череду авангардных неудач — внимание сосредоточивалось на «Спящей красавице».

Понять всю меру сложности работы с классикой помогает статья «одного из реформаторов хореографии XX века» (В. М. Красовская) [1, с. 324] Брониславы Нижинской, опубликованная в сборнике о Петипа. Эволюция ее отношения к творчеству мастера повторяет тот путь, который прошло ее поколение «потенциальных бунтарей», более того, отражает ход развития хореографического искусства, постепенное прозрение в отношении к наследию.

Началось с неприятия: «постепенно, еще в годы ученичества, накапливалась критика некоторых элементов хореографии Петипа» [2, с. 316]. Раздражение нарастало: «Нам казалась нелепой мимика в его спектаклях. Нелепой мы считали виртуозность классического танца, доведенного до акробатизма и не отвечающего действию балета. Нелепостью были всюду одинаковые тюники танцовщиц. Словом, нас возмущала нелепость географическая, этнографическая, просто смысловая» [2, с. 316]. Рациональное в этом поколении побеждало: молодежи Петипа начинал казаться чужим: «Разобраться в том, что шло от него хорошего и что плохого сделали его преемники, мы не могли. Между тем эпоха Петипа постепенно уходила в прошлое, и хотя его творчество благотворно сказалось на нас, оценить его значение мы смогли гораздо позже» [2, с. 316].

Но до этого была работа над лондонской «Спящей красавицей» (1921), предварившая ее шокирующее новаторство в последующем балетмейстерском творчестве («Байка про Лису...», 1922; «Свадебка», 1923). Нижинской

пришлось «спасать» намерение Дягилева показать англичанам творение Петипа, возобновленное по записям Н. Сергеева: «Дягилеву и Баксту представилось, что в таком виде показать “Спящую красавицу” лондонской публике невозможно» [2, с. 317]. В итоге многое в спектакле изменилось, прежде всего — пантомимные сцены. Танцы Петипа в основном были сохранены, но и вновь поставленного было предостаточно. Танцевальной стала партия Феи Сирени. Преобразился ряд эпизодов, ориентированных на современное восприятие. Не избежала корректуры партитура: Стравинский «заново оркестровал некоторые части музыки и наблюдал за купюрами в длиннотах» [2, с. 317].

Первая встреча с наследием Петипа многому научила Нижинскую. В конце концов, она «прониклась глубоким уважением к Петипа, к его гениальной хореографии» [2, с. 318]. Постигая профессию хореографа, обогащая свое понимание сокровищ прошлого, талантливая воспитанница петербургской балетной школы пришла к такому выводу: «Петипа видел балет как самостоятельный театр, который имеет свою художественную правду, не подчиняясь никаким чужим законам, кроме закона хореографического творчества. Балеты Петипа надо сохранять неприкосновенными, как музейную драгоценность. Они не нуждаются ни в каких исправлениях» [2, с. 319].

Для советской послереволюционной России проблема классического наследия вошла в число наиглавнейших. Разруха, отсутствие средств, трудности театрального и каждодневного быта, новые, принципиально иные зрители — рабочие, крестьяне, солдаты и матросы, оскудевшие труппы, лишившиеся лучших исполнителей, педагогов, хореографов, по причине вынужденного отъезда последних за рубеж... Однако спектакли, тем не менее, шли.

Новые зрители воспринимали балет охотно, видя в нем в первую очередь сказку. Классический балет как мечта о победе вечных, прежде всего нравственных начал, о совершенной красоте и торжестве правды оказался, как ни странно, близок фольклорному сознанию неофитов, народной культуре, их воспитавшей. Зрелище было чудом, образом желанной реальности, в корне отличной от сущей.

Обогатить оскудевший репертуар старыми балетами, пополнить его за счет сокровищ, созданных в XIX веке, выпало Ф. В. Лопухову. Надежды на возвращение Фокина на родину иссякли; художественным руководителем балетной труппы бывшего Мариинского театра назначили в 1922 году пробовавшего себя в качестве балетмейстера Лопухова. Зная и любя классику, он не побоялся сразу взяться за такие махины, как «Спящая красавица» и «Раймонда». Советником выступал знаток наследия А. В. Ширяев, помогавший в свое время Петипа. Активное участие в сохранении классики принимал В. И. Пономарев.

Надо было вернуть выпавшие из репертуара спектакли. Кое-что уже ока-

залось забыто, кое-что совместными усилиями воскрешалось. Вспоминали люди, видевшие много раз эти спектакли или участвовавшие в них, выросшие на этом репертуаре. Эстетикой Петипа были пропитаны и труппа, и школа; поставленное отвергнутым гением уже вошло в школьную программу, составило стержень обучения и даже образ мыслей. Непонятной для нового зрителя была система условных жестов, сложившаяся практика пантомимы (ею в значительной мере воплощалась фабула, внешнее действие). Пришлось искать здесь другие формы, жесты, понятные в обыденной практике. Люди, желавшие замечательный спектакль сохранить, восстановить как можно ближе к подлиннику, вынуждены были в него вторгаться. Корректуре подверглась пантомима. Забытое Лопухов возмещал собственным сочинением. И действительно, талант хореографа и преклонение перед гением Петипа дали великолепные образцы поставленного в стиле и духе великого учителя.

Роль Ф. В. Лопухова в сохранении нашего классического наследия неопределима. Именно ему прежде всего принадлежит разведка разных, несхожих путей. Его творчество реализовало возможности, казалось бы, несовместимые: от оригинального, самостоятельного прочтения («Щелкунчик», Театр оперы и балета, 1929) до так называемого премьерного, то есть первого, оригинального варианта («Лебединое озеро», Малый оперный театр, 1958), осуществлено К. Ф. Боярским под художественным руководством Лопухова.

В 1930-е годы в советском балете классическое наследие уже воспринималось ценностью. К этому времени подходы к нему изменились (как и во всем советском искусстве). Оценки прошлого перевернулись: вместо лозунга «Долой с корабля современности!» появился лозунг «Назад к Островскому!»

Сменившая Лопухова на посту художественного руководителя балета А. Я. Ваганова (1931–1937) шла по его следам. Необходимость «осовременить спектакль» оставалась, была не модой, а требованием жизни. Понималось это по-разному: предлагалось, например, приблизить время действия к дням текущим. Возобновленное Вагановой по-своему «Лебединое озеро» (1933), перенесенное из Средневековья в первые десятилетия XIX века, было авторской версией: изменились эпоха, концепция, сюжет, вплоть до развязки (случайный охотник убивал птицу; герой, юноша-поэт, убедившись в том, заканчивал самоубийством). Несходство героинь действительно подчеркнули, поручив их разным исполнительницам. Режиссура драматического театра властно входила в балет, подчиняла балетную эстетику театральной. Некоторые находки Вагановой оказались столь удачными, что вошли во все позднейшие варианты этого спектакля (например, встреча принца с Одеттой).

Параллельно руководительница балета добросовестно восстанавливала ушедшие постановки, нередко очень удачно возмещая собственной хореографией недостающее, и совершенствовала школу: методика преподавания

классического танца становилась занятием высоко интеллектуальным, творческим, живым.

Опыт обращения с классическим наследием обогащался с годами. Способы по-прежнему предлагались взаимоисключающие. Событием стала оригинальная постановка В. И. Вайноненом «Щелкунчика» в 1934 году: родилась сказка, обращенная в первую очередь к детской аудитории. Спектакль украшает мировой балетный репертуар до сих пор, он достоин быть признан классикой нового времени, уже XX века.

Другое обращение этого талантливейшего хореографа к опыту прошлого (к «Раймонде» А. К. Глазунова, 1938) оказалось дерзким экспериментом. Вместе со сценаристом Ю. И. Слонимским Вайнонен переосмыслил сюжет, поменял героев местами: европейский рыцарь-крестоносец стал воплощением подлости, вероломства, измены, восточный правитель — носителем благородства и чести. Но музыка идее-«перевертышу» категорически воспротивилась, властно напомнила о своих правах. Новинка в репертуаре не удержалась.

Смелым отношением к классике впечатлило и возобновление в 1941 году «Баядерки» В. И. Пономаревым и В. М. Чабукиани. Задача была сохранить лучшее из созданного Пети́па и приблизить архаичное зрелище к современному зрительскому восприятию. Инициаторы нового прочтения сократили четырехактный спектакль до трехактного, завершив его «Теньями» (поначалу с небольшим послесловием). Нова́ция многих шокировала, стала предметом яростных дискуссий, не утихающих до сих пор.

Кардинальное преобразование спектакля не было случайным. К тому времени сложилось особое отношение к развернутым танцевальным сценам, которые принято сейчас называть симфоническим танцем. Это было итогом прозрений в данной области: такой танец, на основе поставленного вслед за «Баядеркой», стал восприниматься как квинтэссенция действия, его внутреннего смысла. Солор, нарушив клятву в вечной любви, вынужденно изменял Никии, и та погибала. Герой в отчаянии пытается забыться, курит для того снадобье. В его воспаленном мозгу возникают видения; среди них — его возлюбленная. Она теперь в другом мире, где нет предательств и обмана, где торжествует высшая справедливость, воля Богов. Героиня зовет Солора в этот совершенный, идеальный мир, увлекает его за собой. Они воссоединяются. Вот итог!

А поначалу «Тени» воспринимались как элемент внешнего действия: это был сон, видения, мечты Солора. За ними следовали события, происходившие в реальности (четвертый акт): несправедная свадьба Гамзатти, Тень Никии, мешавшая коварной сопернице окончательно завладеть украденным чужим счастьем, возмездие небес за вероломство. Все рушилось, погребая под обломками физический мир подлости и обмана. Наступала расплата — развязка

внешнего действия. И это было для балетного театра в эру «до Чайковского» необходимо.

Но ведь приход в балет Чайковского действительно это искусство преобразил! И «лебеди Льва Иванова» его преобразили тоже, перекинув мостик уже в XX век. Теперь главным стало внутреннее действие — то, что происходит в человеческой душе. «Тени» в «Баядерке», на основе обретенного балетом художественного опыта, стали восприниматься именно как психологическая реальность: героини там на самом деле душой воссоединились! Сюжет был исчерпан, и тогда заключительный акт оказывался лишним, повтором, ненужной длиннотой¹.

Потрясающее, гениальное открытие! Оно показало: «Вот точка отсчета, вот зерно будущего искусства, уже XX века!»! Последующие попытки вернуть купированный акт своей беспомощностью доказывали справедливость сказанного.

Лучшие хореографические фрагменты из опущенного акта рачительные смельчаки сохранили, вставив их в предыдущее действие. Более того, они включили дополнения, усиливающие либо действенное начало (лирический дуэт героев в первой картине — сочинение В. Чабукиани, танец с рабом во второй картине — сочинение К. Сергеева, вариацию и коду для Солора — сочинение В. Чабукиани), либо атмосферу праздника второго акта: вместе с перенесенными в него из финала блистательными танцами «вставка» («Золотой божок» в постановке Н. Зубковского) усиливала мощный контраст с трагическим финалом.

С утратой четвертого акта из спектакля исчезло трио, составлявшее композиционный и смысловой центр происходившего: в свадебный дуэт Гамзатти и Солора вторгалась тень Никии, мешавшая участникам соединиться. Художественная ценность трио объявлялась чрезвычайно высокой и новаторской. На самом деле это был повтор, заимствование из более раннего балета Ф. Тальони «Тень».

Война, эвакуация театра, мобилизация мужчин на фронт... Героическими усилиями спектакли в самых невыигрышных, невозможных, по сути, условиях продолжались. Репертуар, естественно, предельно сократился. Потому возвращение к мирной жизни потребовало в первую очередь позаботиться о спектаклях классического наследия.

Руководивший тогда Кировским балетом П. А. Гусев (1945–1950) переложил с себя работу над классикой на К. М. Сергеева, только что блистательно

¹ К этому пришли не сразу: поначалу после «Теней» шла сцена пробуждения (возвращения из поэтического мира в реальный) Солора. Его будила Гамзатти, уводила с собой. Но пробивавшийся глубинный смысл «Теней» в итоге победил, и эпизод исчез.

поставившего «Золушку» (1946) и обнаружившего несомненное балетмейстерское дарование. (Константин Михайлович неоднократно подчеркивал, что то была не его, а Петра Андреевича инициатива.)

Начало было положено «Раймондой» (1948), Сергеев оказался возобновителем въедливым, дотошным, в высшей степени уважительным по отношению к сокровищам прошлого. Он тщательно изучал весь сохранившийся материал, настойчиво пополнял свои знания о хореографических шедеврах, непременно собирал всех прежних участников возрождаемого спектакля, ценил каждую деталь, сохранившуюся в их памяти. И, думаю, главное, — был одарен той высочайшей хореографической культурой, которой славился Пети-типа и созданные им богатства.

Время требовало избавиться от мистической «Белой дамы». Сергеев пошел на это. Поставил мужскую вариацию в последнем акте, скорректировал мизансцены, сохранил вариацию героини в первом акте (пиццикато), числящуюся за Лопуховым. Все смысловые акценты после неудачного эксперимента Вайнонена вернулись на свои места.

Следующими спектаклями, подвергшимися редакции Сергеева, были «Лебединое озеро» (1950) и «Спящая красавица» (1952). А началось с полемики. Думаю, амбиции прежних руководителей труппы здесь многое значили. Гусева сменил Сергеев, возглавлявший Кировский балет с 1951 по 1955 и с 1961 с 1971 годы. Ревностные чувства, принципиальная разница позиций вызвали ожесточенные споры о судьбах классического наследия, о способах его сохранения. Сформировались две взаимоисключающие точки зрения: одна — сохранять в неприкосновенности сокровища прошлого, другая — менять, приспособлявая к требованиям современности. Лопухов и Гусев придерживались первой концепции, Сергеев — второй. Случалось и так, что теория расходилась с практикой.

Атмосфера подъема послевоенных лет, последовавшая затем эпоха «хрущевской оттепели» пробудили огромную жизненную энергию, страстное желание преобразований и в искусстве. В советском балете отсчет нового времени обычно ведут с «Каменного цветка» Ю. Н. Григоровича (1957), и это общепризнано: тут переворот, качественный сдвиг, революция. Опыт последующих лет, по моему мнению, корректирует устоявшееся: это был, в числе прочего, замечательный итог предыдущих поисков других хореографов. И тут не упомянуть три спектакля, действительно выдающихся, нельзя — это «Золушка» К. М. Сергеева, «Шурале» и «Спартак» Л. В. Якобсона (1950 и 1956 соответственно).

Новый подход к классике предложил Ю. Н. Григорович. Возглавивший балет Большого театра (1964–1995), он, по сути, оставался у нас «законодателем мод» в этом искусстве в течение почти тридцати лет. Повезло «Щелкун-

чику» (1966). Это был оригинальный спектакль со своей трактовкой музыки Чайковского и первоначального плана, принадлежавшего Петипа. Родился великолепный образец авторского подхода к самостоятельному воплощению классики: хореографу удалось в какой-то мере передать даже драматические интонации партитуры. А вот попытки обновить танцевальный язык классиков в «Спящей красавице», «Лебедином озере», «Раймонде» оказались спорными, на наш взгляд, ошибочными.

Григоровича увлекла мода того времени: все действие балета делать сплошь танцевальным. Гонению подверглись пантомима и характерный танец, переведенный в разряд классического, на пальцах, с сохранением орнаментики оригинала. Структура спектакля, организация его выразительных средств оказались нарушены. Эстетика, а вместе с тем и поэтика хореографии Петипа стали жертвами временного, преходящего увлечения. Частные талантливые находки, изобретательные пластические решения, на мой взгляд, спасти эти работы не могли.

Затем наступил период засилья «аутентичного подхода»: инициативу захватили горячие сторонники воскресить премьерный вариант спектакля. Забрезжила новая эра отношения к классическому наследию. Восторжествовал эксперимент. Попробуем разобраться в том, что ему предшествовало.

Проблема классического наследия в советское время обсуждалась постоянно и очень широко: на научных и творческих конференциях, с участием административных лиц, занимавшихся искусством, на страницах специальной и массовой печати.

24 октября 1979 года в Главном управлении культуры Ленгорисполкома состоялось представительное совещание — «Перспективные планы ленинградского балета и классическое наследие» с участием Городского художественного совета. Деятели культуры встретились здесь с теми, кто культурой руководил. Организатором выступил П. А. Гусев. (Он возглавлял тогда кафедру хореографии в Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и активно занимался реставрацией исчезнувших спектаклей, более того, уверял, что обладает записями ряда забытых спектаклей.) Были привлечены, пожалуй, все заинтересованные лица, кроме одного — К. М. Сергеева, в адрес которого раздавалось наибольшее количество упреков и неудовольствий. В те годы, изгнанный из Кировского театра, Сергеев был художественным руководителем Хореографического училища имени А. Я. Вагановой.

Участвовали руководители балетных групп Кировского и Малого оперного театров О. М. Виноградов, Н. Н. Боярчиков, хореографы, педагоги, репетиторы. Критика была представлена ведущими мастерами, среди них — В. М. Красовская, П. М. Карп, И. Д. Гликман, М. Н. Бялик и другие. В качестве члена Городского художественного совета присутствовал и автор статьи.

Вступительное слово сделал Гусев, затем выступили остальные. Выяснилось неожиданное: убедительной программы обращения с наследием не представил никто, ни практики, ни теоретики. Звучали и нелепые предложения: выбрать наиболее удавшиеся фрагменты из разных вариантов возобновлений и составить таким образом целый спектакль — эдакий пестрый коллаж из созданий разных мастеров, разного уровня и целей.

Совещание не удалось. Причина была очевидна: отсутствовал главный оппонент, виновник разногласий, основная мишень критики — Сергеев.

В юбилейный год, когда отмечалось 200-летие Мариинского (Кировского тогда) театра, журнал «Советский балет» предложил высказаться на волнующую тему ведущих специалистов в этой области — К. М. Сергеева и П. А. Гусева. Были представлены взаимоисключающие точки зрения.

Гусев противопоставил два подхода к классике — реставрацию и редактуру: «Значение слова “реставрация” во всех видах искусства — восстановление подлинника, лишь в балете оно понимается как редактирование, то есть исправления произведения, спор с автором, несогласие с ним. Причем каждый последующий редактор, отрицая работу предыдущего, не стремится вернуться к авторскому тексту, а навязывает его остаткам собственный. По сути дела, мы сохраняем название, сюжет, музыку, но не хореографию» [3, с. 18].

Тем самым реставрация приравнена к сохранению оригинала, редакция — к его разрушению, к спору с автором. Тут необходимо насторожиться. Не спрятана ли здесь возможность вольной трактовки термина? И правомочен ли буквальный перенос понятий, выработанных там, где материал искусства веществен (архитектура, живопись, поэзия), на балет, где материал принципиально иной?

Сергеев высказал свою позицию отчетливо, исчерпывающе точно. Он был убежден: «Балет, созданный автором-хореографом, должен сохраняться в неприкосновенном виде» [4, с. 24] и понимал, что это — идеальная установка, внутренняя цель постановщика. На деле все обстоит сложнее, и его опыт реставратора тому подтверждение: «Правда, вся практика истории постановок и самого Петипа, и его последователей, как до революции, так и после не дает нам таких примеров. Исключение составляют произведения М. Фокина, в частности, “Шопениана”» [4, с. 24].

Почему невозможно сохранить классику неизменной, на чем настаивал Гусев? Причин несколько. Первая: оригинал к моменту возобновления меняется, что-то в нем неизбежно утрачено. Это признавал и Лопухов, приступивший в начале 1920-х годов с опорой на сподвижников Петипа к возвращению классики. Вспомнить удавалось не все. Оставались «белые пятна».

Вторая причина вынужденных перемен: балеты «становятся архаичными, и их выразительные средства не соответствуют современному звучанию»

[4, с. 24]. Ход времени отзывается в искусстве: меняется и само искусство, и те, кто его реализует, и даже зрители, сидящие в зале. А им, зрителям, происходящее на сцене должно быть интересно, затрагивать душу. Такова природа театра: вне этих связей театральное искусство не существует.

Итог: «Балеты классического наследия могут периодически редактироваться современными художниками, знатоками классической хореографии» [4, с. 24]. Сергеев в том был убежден. Но редакция вовсе не значит, что тут «спор с автором, несогласие с ним», как утверждал Гусев. Напротив, Константин Михайлович исповедует другую веру: «Любое обращение к классике ответственно», предостерегает от опасности «искажения художественного целого» [4, с. 24].

Какие тут предлагались пути? По мнению Сергеева, «необходимо, сохраняя танцевальную лексику, обновлять игровые, пантомимные сцены, так как они быстрее утрачивают современные звучания. Но делать это следует на основе подхода к спектаклю как целостному художественному явлению» [4, с. 24].

Программа Сергеева гласит: «Итак, где же границы дозволенного при современном прочтении спектаклей классического наследия? Конечно же, необходимо знание классики, сохранение стиля ее пластического решения, того особенного, что несет в себе именно данный спектакль. Новое может прижиться только в том случае, если оно окажется органичным для стиля старого спектакля, будет соответствовать характеру его музыкально-пластической образности, его целостной идейно-художественной концепции. Задача балетмейстера сохранить дух произведения и уберечь его от музейной пыли. Всегда ли это удастся? К сожалению, нет» [4, с. 24]. В его трактовке, «тот, кто берет на себя подобную ответственность, выступает одновременно и реставратором, и реконструктором, и чутким исследователем, и художником-творцом» [4, с. 24]. Иными словами, то — две стороны одной медали: меняя, сохранять суть. Задача труднейшая! Чрезвычайно значим статус возобновителя, доверие к нему как художнику, эрудиция в знании наследия. Прежде это условие было обязательным: к работе с наследием, как правило, привлекались крупнейшие мастера. С появлением технических средств фиксации сценического действия требование размылось, ушло в прошлое. Возобновление классики стало возможным для любого желающего.

О новом понимании проблем классического наследия свидетельствует статья О. В. Грызуновой и В. В. Омельницкой [5]. Авторы убедились в том, что понятия «реставрация» и «редактура» в хореографическом искусстве не противоречат друг другу, и объединили их, назвав сохранение наследия «реставрационно-редакторской деятельностью» [5, с. 63].

Вернемся теперь к моде последних десятилетий — погоней за аутентично-

стью. Можно ли восстановить премьерный вариант, тот самый первый спектакль? Сторонники аутентичного подхода считают, что можно, и пытаются это сделать; ссылаются на документы, свидетельства очевидцев и прежде всего записи балетов (например, выполненные режиссером Н. Сергеевым, украденные из Мариинского театра и в основном хранящиеся ныне в библиотеке Гарвардского университета). Сделаны они по системе В. И. Степанова. Воздержимся от анализа этих труднодоступных нам записей. Ограничимся лишь впечатлениями, которые неоднократно высказаны теми, кто с ними знакомился: «Записи неполные, отрывочные, фрагментарные, скорее напоминающие, “шпаргалки” для тех, кто спектакль хорошо знает».

Удовлетворительно зафиксировать танец знаками — нерешенная до сих пор проблема. Сам Петипа настаивал: «...я считаю чрезвычайно трудным указать в одном и том же такте и па, и положение рук, головы, таза, верхней части бедер, движения колен, торса, повороты корпуса, сгибания и разгибания плеч, кистей, запястья и проч.» (цит. по: [6, с. 171]) и был уверен, что записать танец в полной мере в принципе невозможно.

Позволю немного из собственного скромного опыта. Фёдор Васильевич Лопухов, когда мне посчастливилось заниматься его ранним творчеством, меня, единственного, удостоил чести скопировать хореографическую партитуру его скандально знаменитой «Танцсимфонии»: мне предстояло проанализировать ее. На юбилейном спектакле в честь 100-летия со дня рождения мастера (1986) решили возобновить одну часть этого сочинения по данной записи, выполненной описательным методом (порядок движений в соответствии с музыкой, потактово, и пространственная композиция). Вместе с Н. А. Долгушиным, предваряя его работу с артистами, стали разбирать авторскую фиксацию хореографического текста. И столкнулись с тем, что неоднократно наши трактовки расходились, мы истолковывали совокупность указанных движений разными классическими па, причем, оба были правы!

Мне могут возразить: «Появились современные технические средства фиксировать танец: кино, видеозаписи, телевидение». Но этот документ сохраняет одно конкретное исполнение. Оно может отличаться от последующих. И разница может быть существенной, не исчерпываться только исполнительской трактовкой. Значит, и тут, как в фольклоре, следует искать инвариант?

И, тем не менее, мечта увидеть подлинник остается! Хотя бы получить какое-то самое общее представление о нем. Тогда требование абсолютной честности, необходимое при работе с классическим наследием, становится едва ли не основным. То, что выдается современными возобновителями за подлинник, на самом деле является их авторским толкованием давнего, навсегда ушедшего события. Не истина то, а эксперимент!

На упомянутом выше совещании 1979 года в Главном управлении культу-

ры Ленгорисполкома впервые высказал идею, родившуюся из моего опыта фольклориста: «Надо рассматривать премьеру спектакля не окончательным результатом, а как основу того, что станет в будущем классическим наследием. В балете наследие — не фиксированная данность на все времена, нечто застывшее, документ. Это процесс, разворачивающийся во времени». Идея ни понимания, ни отклика в ходе обсуждения не вызвала. Не исключено — моя в том вина. Тогда она только родилась, была скорее догадкой, и, вероятно, не вполне внятно была изложена. Но, не исключено, это она подтолкнула В. М. Красовскую на содержательную статью «Осторожно, классика!» [7].

С годами значимость К. М. Сергеева как возобновителя шедевров прошлого, на мой взгляд, все возрастает. Пробы другого рода каждый раз убеждают в правильности выбранного им пути. И он не избежал ошибок, но каждый раз, убедившись в справедливости критики, шел на поправки неудавшегося. Сравнивая сейчас итоговые позиции его и Лопухова, убеждаешься: «Да ведь в главном они совпадают!» [8, 9].

Недавно обнаружил в интернете материал очень показательный для Сергеева, но он имеет некоторое отношение и ко мне. Это записанная и расшифрованная мною лекция, а точнее — практическое занятие, блистательно проведенное им в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой по курсу «Хореографическое наследие», тема — «Лебединое озеро». Константин Михайлович пригласил меня на это занятие, и я целиком отснял с его разрешения происходившее на видео. Так родилась статья «Прошлое и его уроки», опубликованная в только что организованном мною тогда «Вестнике...» [10].

Сергеев убеждает и отчетливостью позиции, и подкупающей искренностью. Он в обстановке разгула произвола и вседозволенности взывает к совести: «Борьба за классическое наследие, за сохранение его — на совести каждого из нас. Ведь в конечном счете, многое решает наше понимание, наш выбор — что надо, а что не надо сохранять в данном спектакле» [10, с. 9]. Константин Михайлович на конкретных примерах показывает, что менялось со временем в разных спектаклях великого прошлого, объясняет причины происшедшего, обозначает границы дозволенного. Делится своим богатейшим опытом, уверяет: «...изучая классическое наследие, мы прикасаемся к глубочайшему источнику познания вечного, того ценного, что есть в мудрой классике» [10, с. 13]. Вот где для него истинный, гуманистический смысл профессии: «Ценности классического танца, великий дух русской школы — вот то, что нас связывает. И для меня это свято как исповедь» [10, с. 13]. Сказано глубоко верующим человеком.

Занятие, о котором речь, состоялось 30 января 1992 года. 1 апреля Константина Михайловича не стало. Его исповедь была обращена в будущее и воспринимается сейчас как завещание.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Красовская В. М.* Нижинская Бронислава // Русский балет: энциклопедия / Гл. ред. А. П. Горкин. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. С. 324.
2. *Нижинская Б.* Петипа победил // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи, отв. ред. Ю. Слонимский. Л.: ЛО Искусство, 1971. С. 315–319.
3. *Гусев П.* Сохранить шедевры прошлого // Советский балет. 1983. № 4. С. 17–19.
4. *Сергеев К.* Вечно живая традиция // Советский балет. 1983. № 4. С. 23–24.
5. *Грызунова О. В., Омельницкая В. В.* Реставрационно-редакторская деятельность балетмейстеров как средство сохранения и актуализации классического балетного наследия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5. С. 63–74
6. *Петипа М.* Отзыв о книге В. И. Степанова “Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux” // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи, отв. ред. Ю. Слонимский. Л.: ЛО Искусство, 1971. С. 121.
7. *Красовская В.* Осторожно, классика! // Музыкальная жизнь. 1981. № 1. С. 5–7.
8. Отношение к наследию // *Лопухов Ф.* Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. М.: Искусство, 1966. С. 218–234.
9. *Сергеев К.* Живой Петипа. // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи, отв. ред. Ю. Слонимский. Л.: ЛО Искусство, 1971. С. 320–325.
10. *Сергеев К. М.* Прошлое и его уроки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 7–13.

REFERENCES

1. *Krasovskaya V. M.* Nizhinskaya Bronislava // Russkij balet: e`nciklopediya / Gl. red. A. P. Gorkin. M.: Bol`shaya Rossijskaya e`nciklopediya, 1997. S. 324.
2. *Nizhinskaya B.* Petipa pobedil // Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / Sost. A. Nexendzi, отв. red. Yu. Slonimskij. L.: LO Iskusstvo, 1971. S. 315–319.
3. *Gusev P.* Soxranit` shedevry` proshlogo // Sovetskij balet. 1983. № 4. S. 17–19.
4. *Sergeev K.* Vечно zhivaya tradiciya // Sovetskij balet. 1983. № 4. S. 23–24.
5. *Gry`zunova O. V., Omel`niczkaya V. V.* Restavracionno-redaktorskaya deyatel`nost` baletmejstеров kak sredstvo soxraneniya i aktualizacii klassicheskogo baletnogo naslediya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020/ № 5. S. 63–74
6. *Petipa M.* Otzyv` v o knige V. I. Stepanova “Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux” // Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat`i / Sost. A. Nexendzi,

- otv. red. Yu. Slonimskij. L.: LO Iskusstvo, 1971. S. 121.
7. *Krasovskaya V. Ostorozhno, klassika! // Muzy` kal` naya zhizn` . 1981. № 1. S. 5–7.*
 8. *Otnoshenie k naslediyu // Lopухov F. Shest` desyat let v balete. Vospominaniya i zapiski baletmejestera. M.: Iskusstvo, 1966. S. 218–234.*
 9. *Sergeev K. Zhivoj Petipa. // Marius Petipa. Materialy`. Vospominaniya. Stat` i / Sost. A. Nexenzi, otv. red. Yu. Slonimskij. L.: LO Iskusstvo, 1971. S. 320–325.*
 10. *Sergeev K. M. Proshloe i ego uroki // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 1993. № 2. S. 7–13.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8

«ИДЕАЛЬНЫЙ ПЕТИПА» И «НЕИДЕАЛЬНЫЙ ФОКИН» В БАЛЕТНОЙ КРИТИКЕ ВОЛЫНСКОГО 1913 ГОДА

Щепелева Е. А.^{1,2}

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

² Средняя общеобразовательная школа № 654 Кировского р-на, ул. Лёни Голикова, д. 23, корп. 6, Санкт-Петербург, 198262, Россия.

В статье рассматриваются критические работы Акима Волынского, написанные им в 1913 году. В них противопоставляются балеты, созданные Мариусом Петипа, и постановки Михаила Фокина: Волынский неоднократно поднимал вопрос о разрушительном влиянии новой пластики Фокина на старую школу классического танца. Критика Волынского сопровождала все премьеры Фокина 1913 года. Вместе с тем Волынский предрекал вечную жизнь и славу балетным шедеврам Мариуса Петипа, в которых видел проявление возвышенной духовности и чистоты. В статье приводятся цитаты из неизвестных широкой публике рецензий Волынского, опубликованных в газете «Биржевые ведомости».

Ключевые слова: балетная критика, Аким Волынский, 1913 год, Мариус Петипа, Михаил Фокин, классический балет, новый балет.

“IDEAL PETIPA” AND “IMPERFECT FOKINE” IN VOLYNSKY’S BALLET CRITICISM OF THE 1913S

Shchepelleva E. A.^{1,2}

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

² Secondary School № 654 of the Kirov region, 23, bldg. 6, Leni Golikova St., St. Petersburg, 198262, Russian Federation.

The article deals with the problems of the critical works of Akim Volynsky, written in 1913. The opposition of the ballets created by Marius Petipa and the Mikhail Fokine’s productions clearly sounded in Volynsky’s works. Volynsky repeatedly raised the question of the destructive influence of Fokine’s new plastics on the old school of classical dance in the art of ballet dancers of that period. Volynsky’s criticism accompanied all of Fokine’s 1913 premieres. At the same time, Volynsky predicted eternal life and glory for the ballet masterpieces of Marius Petipa, in which he saw a demonstration of great spirituality and

purity. The article contains quotations from the reviews of Volynsky, unknown to the general public, published in the newspaper "Birzhevye Vedomosti".

Keywords: ballet criticism, Akim Volynsky, 1913, Marius Petipa, Mikhail Fokine, classical ballet, new ballet.

Аким Волынский — один из выдающихся отечественных балетных критиков прошлого столетия. Он не просто писал статьи о спектаклях, исполнителях и балетмейстерах, а славил и воспевал классический танец, подавая пример того, как следует писать и мыслить о балете. Более пятнадцати лет Волынский неустанно вел летопись петербургского балета, не пропуская ни одного важного события, связанного с Мариинским театром. В своих трудах Волынский очертил вопросов о музыке, сценографии, костюме, исполнительском мастерстве. И хотя критик был не первым, кто стал столь подробно разбирать балетные спектакли, все же у него был свой, особый подход к пониманию хореографии, на основе которого родилась его уникальная философия балета.

Согласно Волынскому, классический танец уходит корнями в Античность. Об этом свидетельствуют множественные сравнения элементов классического танца с танцами древних греков, встречающиеся в критических статьях и в «Книге ликований» Волынского [1].

Опубликованная 17 сентября 1911 года в газете «Биржевые ведомости» первая статья Волынского «Священнодействие танца» [2] ознаменовала появление в мире балета критика-новатора, критика-философа, призванного выявить и обосновать сущность танцевального искусства. «Священнодействие танца», формально являясь рецензией на «Лебединое озеро» с Т. Карсавиной, фактически представляет собой философско-эстетический трактат о балете, где Волынский знакомит читателя с некоторыми основополагающими аспектами своей будущей теории балета.

В «Священнодействии танца» критик писал: «Боги Олимпа — это только горизонт идеальных подобий античного мира, и танец древней Греции в оркестре или на священном пути к храму Деметры в Елевзине был ни чем иным, как наглядным страстным отображением в пластических знаках и формах того, что горело внутри» [2, с. 43]. В этих строках заложены основы балетной концепции Волынского, суть которой в том, что балет — это идеал выражения духовности или, согласно критику, «внутреннего горения». Это понятие, предложенное Волынским, стало определяющим в его отношении к танцу, в частности — к балету.

«Горение» в балете — это и «бури большого романтического порыва», и «движения и ритм сердечных мелодий», и «полнота танцевального экста-

за», и «отражение горячего внутреннего солнца», и «горение душистых красок чистой женской эротики»... — то есть все те свойства танца, через которые проявляет себя харизма исполнителей, их вовлеченность в движение своей волей, своей душой, своим духом. По существу, Волынский называл «внутренним горением» то, что для нас заключено в слове «вдохновение», но, как видно из примеров, он ощущал его как более сильный и всеобъемлющий пафос танца. На особенном видении балетного искусства сказались взгляды критика, сложившиеся под воздействием идеалистической философии и символизма — течений, распространенных в русской культуре *fin de siècle*.

Хотя в рецензиях Волынского присутствует описательная часть, которая обычно составляла основу балетоманских очерков, все же критик много размышляет, можно сказать, философствует и по поводу техники классического танца, и по поводу музыки, и об исполнительском мастерстве артистов. Манера письма отличает Волынского от многих других критиков и, тем более, от балетоманов. Балетные статьи Волынского — это кладезь научных знаний, где собрано огромное количество имен выдающихся ученых и мыслителей всех времен, а также танцовщиц и танцовщиков, балетмейстеров и композиторов. Практически ни одна его работа не обходилась без обращения к историческим фактам или личностям. Вот один только пример учености Волынского. В рецензии на премьеру «Орфея» К. Глюка критик указывает постановщику танцев М. Фокину на отсутствие у него «серьезных знаний по этой части»: «Я говорю не о греческих и латинских источниках, которые не всем доступны в их оригиналах, а о таких первоклассных по своему значению исследованиях, как сочинения Бухгольца, Кирхгофа, Альберта Мюллера, Карла Зиттля, Эмануэля и других. Сырой материал, собранный у Полидевка (“*Onomasticon*”), разбросанный в “*Дипнософистах*” Атенея, освещен здесь с разных сторон, с истинным знанием дела. Не стану в этих беглых строках распространяться также и о значительных работах по истолкованию греческой скульптуры и живописи афинского ученого Свороноса...» [3, с. 42–43].

В первые полтора года на поприще балетного критика (с сентября 1911-го по декабрь 1912-го) Волынский написал 65 балетных статей, а в 1913 году — 63. Именно 1913 год стал наиболее плодотворным в жизни Акима Львовича, так как в последующие годы количество статей, публикуемых Волынским, стало уменьшаться. Критике этого года мы и посвятим нашу работу.

В 1913 году, как и ранее, Волынский много пишет о тех артистах, кто вел балетные спектакли или выделялся в танцевальных номерах. Благодаря своей проницательности критик практически всегда мог определить будущее той или иной юной танцовщицы или подчеркнуть сильные и слабые стороны уже опытной балерины. Так, например, Волынский высоко ценил талант

А. Я. Вагановой, которая не без препятствий пробивалась к сольным и ведущим партиям. Он пристально наблюдал за карьерой артистки, отмечал и ее достоинства, и ее недостатки. Имя балерины встречается в статьях критика так часто, что мы можем выделить в отдельные группы очерки, посвященные Вагановой, например: «“Раймонда”. “Ручей”» (1911), «Лебединое озеро» (1913) и другие. 22 апреля 1913 года была опубликована статья «Легендарный талант», где Волынский писал: «Я не знаю в настоящую минуту на сцене Мариинского артистки, которая могла бы сравниться с Вагановой талантом классического танца. <...> На протяжении немногих лет имя Вагановой, сначала оттиснутое на задний план сценических известностей второго разряда, приобрело популярность среди любителей беспримесной хореографии на путях современной театральности. <...> В “Ручье” Ваганова развернула талант свой широко. Коду последнего акта она наполнила чудесами техники, делая круговой скачок в темпе галопа с двумя заносками в один такт. Точно также в “Раймонде”, в “Жизели”, в “Царе Кандавле” танцы ее строгой школы М. Петипа, пропущенной через чуткое истолкование Н. Г. Легата, требуют от критики внимательного изучения. Это — законченная во всех отношениях сценическая речь высокого достоинства» [4, с. 5–6].

В 1913 году у Волынского начала проявляться уже сильная обеспокоенность по поводу разрушения старой классической школы Петипа, которое, по мнению критика, было связано с отъездом большей части труппы Мариинского театра на гастроли с «Русским балетом» Дягилева. Участие в «Русских сезонах» таких именитых солистов, как А. Павлова, Т. Карсавина и В. Нижинский, глубоко ранило Волынского и повлияло на отношение критика к новым течениям в балете, связанным с именами М. Фокина и А. Горского; стало поводом для еще более страстной защиты академизма, сложившегося в эпоху творчества Петипа.

Из всех статей 1913 года выделяется отдельная группа рецензий, где Волынский рассуждает о творчестве Петипа и Фокина. (С последним у Акима Львовича развилась целая полемика, со временем переросшая во вражду.)

Возвращаясь к теории Волынского, согласно которой классический танец произошел из театрального искусства Древней Греции, отметим, что именно академизм Петипа критик относил к античной культуре, связанной с культом Аполлона. Балетам Петипа Волынский противопоставлял постановки Фокина, называя их языческими вакханалиями, противоречащими истинному представлению о возвышенном искусстве Древней Греции. По этому поводу в более поздней статье «Проблема русского балета» (1925) Волынский писал: «Рядом с классическими танцами, отлившимися в совершенную форму благодаря многолетним работам подаренного нам судьбою М. Петипа, строгими и безукоризненно чистыми по своему рисунку, стали проводитьсяся

на сцену танцы хаотические, крикливо-сексуальные, с обнажением частей тела, ...танцы беспорядочные, без пластических схем, без идейного содержания, но почему-то относимые невежественной толпой к героической Элладде» [1, с. 262].

Одной из главных причин «разрушения» эстетики Петипа, по мнению Волынского, была новая пластика танца, создаваемая Фокиным. В своих статьях критик зачастую обрушивался на Фокина и артистов, принимавших участие в его постановках: «Эти постановки держатся на искажениях классического стиля, на изломах и изгибах тела дикого рисунка. Теперь, в отличие от первых шагов ее сценической карьеры, танцы Т. П. Карсавиной стали довольно вялыми, как бы разрыхлились, потеряли устойчивость. Технической разработки деталей в них незаметно совсем. А приторные позы и сентиментальное *port des bras*, бьющие на эротику тонкого пошиба, уже не в силах захватить публику. На черты артистки в ее игре, в выражениях ее творчества, легло что-то тяжелое, придушило и раздавило их» [5, с. 6].

По мнению критика, участие Карсавиной, Павловой, а позже юной Спевивцевой в постановках Фокина было губительным для их таланта. По этому поводу Волынский часто выражал свои опасения в статьях: «Но что же, позвольте вас спросить, происходит, однако, с искусством классического танца, прекрасным и высоким? Несомненно, оно падает даже у такого гения балетной сцены, как А. П. Павлова, уступая место лубку и плебейской игре на экстаз и оргиазм. Не знаю, что случилось с изумительным даром Нижинского. Со страхом — скажу откровенно — жду новых выходов Т. П. Карсавиной в какой-нибудь ответственной партии. Но если бы даже опасения мои и не оправдались, нельзя все же не признать, что такое систематическое, такое упорное обескровление петербургской балетной труппы представляет для нее опасность. Желтый дьявол машет перед птенцами крылом и выманивает их из тесного казенного гнезда» [6, с. 7].

Волынский считал, что присутствие в театре балерин, чей талант отвечал его собственным представлениям об истинно классической танцовщице, играло огромную роль в сохранении академических традиций Петипа. Идеал такой балерины критик видел в Анне Павловой, называемой им «крылатым гением балетного искусства» [7, с. 47], и Вере Трефиловой, чье искусство Волынский определял как «истинное воплощение блестящей фантазии старого балета в безупречно-чистой форме, своей трезвой ясностью напоминающий стих Пушкина» [2, с. 45].

Ставя талант Павловой на вершину пьедестала, Волынский все же был встревожен ее выступлениями, когда она возвращалась в Петербург после длительных гастролей за рубежом. В связи с этим в статьях 1913 года можно встретить негативный отзыв критика на одно из таких появлений балерины

в балете Петипа «Дочь фараона». При этом поводом для нападок вновь оказывался... Фокин: «Аспиччия в исполнении А. П. Павловой не может быть отнесена к числу крупных ее созданий, как Баядерка, как Жизель. В роли этой много лиризма, много торжественной помпы, чередующейся с весельем необычайной яркости. А Павлова с первого же выхода на сцену взяла неверный тон игры, пластики, движений, на много градусов ниже М. Ф. Кшесинской. Артистка прошла по сцене, изгибая руки и корпус на барельеф, как уразумел его в «Египетских ночах» М. М. Фокин, и змеиной походкой напомнила Махотину¹. Таким образом, перед зрителем открылось что-то от шаблонного быта, а не от фантастики М. И. Петипа. При этом фигура артистки не давала обычного впечатления. Павлова казалась слишком уж тонкой и высокой, без внутреннего горения» [8, с. 5].

Из раза в раз в своих статьях Волынский вспоминал имена Трефиловой, Кшесинской, Преображенской как безупречный пример классических истин старой школы. А противопоставление «идеального» Петипа «неидеальному» Фокину красной нитью проходит сквозь творчество Волынского — балетного критика.

Не сумев, или не пожелав принять реформаторскую деятельность молодого балетмейстера, Волынский порицал практически все новые постановки Фокина, осуществляемые им на сцене Мариинского театра, за исключением «Шопенианы» и «Половецких плясок».

Как уже было отмечено, превосходный знаток искусства Древней Греции Волынский считал, что Фокин абсолютно не сведущ в вопросах античной театральной пластики. В статье «Отставка В. А. Теляковского» Аким Львович писал: «...одному только В. А. Теляковскому могло показаться, что, давая ход таким вещам, как “Евника”, как “Египетские ночи”, как “Исламей, он расширяет горизонт современной хореографической работы на сцене. Но на проверку оказалось, что как эти, так и другие создания фокинского творчества, безобразные по стилю, не принесли с собою в театр ничего, кроме духа варварства. Известно, что проходящие школу Фокина артисты разучиваются танцевать» [9, с. 5].

Волынский упрекал Фокина не только за поставленную им хореографию, но и за неверное, по мнению критика, использование музыкального материала, трактовку сюжета, а иногда даже за сценическое оформление спектакля и костюмы. Скорее всего, подобное отношение критика к Фокину было связано с его участием в деятельности С. Дягилева, переманивавшего лучшие силы балетной труппы Мариинского театра в свою антрепризу.

¹ Одна из исполнительниц партии Клеопатры в балете М. Фокина «Египетские ночи» на сцене Мариинского театра.

Волынский прекрасно разбирался в литературе, живописи, балете и музыке. Ряд его статей, посвященных подробному музыкальному анализу, можно даже выделить в отдельную группу. Наибольший интерес в ней вызывают отзывы о фокинских спектаклях, поскольку балетмейстер вводил в обиход балетного театра лучшие образцы инструментальной музыки, прежде не звучавшие в его стенах.

На «Прелюды» Ф. Листа – М. Фокина, первый показ которых на сцене Мариинского театра состоялся 31 марта 1913 года, Волынский опубликовал в газете «Биржевые ведомости» отзыв, состоящий из двух статей: «Новая постановка М. М. Фокина. (Les Preludes)» от 1 апреля и «Крах. (О новой постановке М. М. Фокина)» от 6 апреля 1913 года. И прежде не раз отмечая несоответствие поставленной балетмейстером хореографии выбираемому им музыкальному материалу, критик теперь со всей силой обрушивался на «Прелюды»: «У Листа всё психология. Всё – идеология на огромной высоте ума, в блеске звукового содержания необычайной силы, – писал критик. – Но грубые реализации Фокина – без тени красоты – разрушают здесь все иллюзии искусства. Не слышишь музыки в ее тонкостях. ...Танцев в постановке Фокина – никаких. Перед нами тот же шаблон, что и при исполнении музыки Шумана. Нового ничего. Там слащавая Коломбина не дает почувствовать струю неприступного вдохновения, романтический полет Давидсбюндлера. Здесь сердечная метафизика такого художника, как Лист, разбита или сбита в сумбур уличных контрастов и элементарного разумения литургии смерти» [10, с. 6].

В противовес подобной критике Фокина Волынский неоднократно упоминал о ценности наследия, созданного Мариусом Петипа, и о необходимости бережно хранить его. Волынский считал, что в передаче академических традиций следующим поколениям важнейшее значение имеют исполнители. Поэтому критика волновала неспособность той или иной балерины воплотить на сцене образ так, как его задумывал Петипа. Волынский полагал, что причиной тому мог быть недостаточный уровень подготовки артиста, отсутствие таланта или пресловутое участие в постановках молодых балетмейстеров Фокина и Горского. С другой стороны, не менее важным в деле сохранения наследия, оставленного Петипа, по мнению критика, был вопрос: «Кто занимается его возобновлением и реконструкцией?» По этому поводу Волынский писал: «Если бы не память самих артистов, как в “Дочери Фараона”, если бы не инерция танцующих масс, восстановление старых балетов было бы делом невозможным. Я не говорю уже о том, что при реставрации произведений Петипа, имеющих свои недостатки, нужен человек, который умел бы ставить не только собственные номера, но и показывать темпы танца, отдельные слова, а иногда и целые фразы пластической речи. Нужен артист, для которого

классическая хореография — не техника, не гимнастика, а искусство, устремленное к разрешению больших задач. Необходим при этом человек, разбирающийся в индивидуальностях, составляющих балетную труппу и управляющий ею не по команде, уместной в солдатском строю, а с тонким учетом мозаики различных талантов» [11, с. 6].

В театре в то время реконструкцией балетов Петипа занимался Николай Сергеев², вызывавший у Волынского лишь неприязнь: «Н. Г. Сергеев заведует репетициями, назначает роли, сортирует по прихоти своей фантазии места, определяет дублеров, варьирует номера при возобновлении старых балетов. Но отдав в руки ремесленника столь ответственные задачи, театр, без сомнения, ведет свое дело к катастрофе. Кордебалетные танцы разрушаются на наших глазах. Танцы солистов и солисток, теряя соответствие с общим действием, умножаются до бесконечности в угоду веяниям фавора из властного персонала балета. Дисциплина строгих требований, державшая при Петипа хореографическое искусство на большой высоте, упала окончательно» [11, с. 6].

Волынский предпочитал видеть в этой роли такого человека, как Николай Легат, считая его одним из лучших представителей старой школы классического танца. По этой же причине критик обратился к Легату за частными уроками балета. В статье «Четыре времени года» от 14 октября 1913 года Волынский писал: «Исключительный талант, Н. Г. Легат с особенным энтузиазмом хранит теперь традицию классического танца в ее чистоте. При этом схемы движений в духе Мариуса Петипа даются ему полностью, так что иные адажио и вариации его изобретения, остроумные по своей конструкции, обличают дар творчества незаурядной силы. Ни единого лишнего штриха. Ничего разнузданного и вульгарного, как это сплошь и рядом бывает у Фокина» [12, с. 5].

Волынский столь отчаянно настаивал на превосходстве балетов Петипа над постановками Фокина потому, что видел в них символ уходящей эпохи, где балетное искусство возвышалось до идеала благодаря «строгости форм классического танца». А пластика, созданная балетмейстером Фокиным как ответ на запросы нового времени, казалась Волынскому чересчур претенциозной и бессодержательной. Оказавшись на рубеже двух столетий, в самой гуще событий эпохи революций в культурном и политическом смысле, Волынский в отношении балета оставался абсолютным приверженцем старой школы классического танца и, по-видимому, своей целью выбрал ее защиту и воспевание. Напротив, говоря о новом балете, подразумевая под этим

² Николай Григорьевич Сергеев (1876–1951) — артист балета, педагог. С 1914 по 1917 годы — главный режиссер и репетитор Императорской балетной труппы. Занимался записью танца по системе Степанова.

творчество Фокина и его соратников, Волынский писал: «Нового балета еще не существует. Около искусства классического танца, вечного в своем принципе, в своей идеальной структуре, шевелятся какие-то новые инициативы, идет довольно усердная, компилятивная работа. Но действительного нового творчества в этой области пока не видать» [13, с. 35-36].

Волынский видел в текстах классических балетов Петипа идеал духовной возвышенности, схожей с «молитвенной экстазностью», как писал сам критик. Безупречность линий классического танца, исходящих из античного идеала и устремленных вверх в душевных порывах, по мнению Волынского, не шла ни в какое сравнение с новой хореографией Фокина. Земная, как бы языческая пластика танца, созданная молодым балетмейстером, лишенная духовности и возвышенности, в понимании критика не могла называться новым балетным искусством.

Верный заветам Петипа, Волынский предпринял попытку организовать собственную школу танца для воспитания артистов, способных отвечать его идеальным представлениям. Ближайшим соратником Волынского и одним из преподавателей его новой школы стал такой же приверженец традиций академизма, бывший премьер императорской балетной труппы Николай Легат. Но Легат (а вместе с ним и Агриппина Ваганова, Иосиф Кшесинский, Александр Ширяев и некоторые другие блестящие представители школы классического танца Петипа) не смог надолго задержаться в стенах нового образовательного учреждения под руководством Волынского. Одной из причин тому были сами учащиеся, без отбора попадавшие в стены Школы Русского балета. Так, Ваганова вспоминала: «Учеников брали почти без разбора, каждого пришедшего. <...> Все это было далеко от желаемого. Ученицы мои были в большинстве случаев не малые дети, а уже великовозрастные, кое у кого были уже свои дети. И в таком возрасте эти люди хотели делать балетную карьеру! Глаза мои глядели туда, на Театральную улицу, но места все были заняты» [14]. Чем дальше, тем затруднительнее — по причинам, связанным с нехваткой финансирования и невозможностью конкурировать с бывшим Императорским театральным училищем — становилось существование детища Волынского, продлившееся неполные пять лет (с 1920 по 1925).

Волынский умер вскоре после закрытия Школы Русского балета, в которую вложил последние силы и средства. Оставаясь до конца дней убежденным консерватором и защитником классического балета, не принимающим новых веяний в танце, Волынский оставил после себя не только целую летопись петербургского балета 1911–1926 годов, но и свои передовые идеи, суть которых заключается в сохранении высокой идейности и духовности балетного искусства. Возвысив до идеала хореографию, созданную Мариусом Петипа, Волынский оказался провидцем: ведь ни что иное, как спектакли

французского балетмейстера, стали основой репертуара бывшего Мариинского театра после революции. И именно благодаря, теперь уже мировым, балетным шедеврам Петипа искусство классического танца полюбили новое поколение зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волынский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца / Подгот. текста, вс. ст. и коммент. В. М. Гаевского М.: Артист. Режиссер. Театр., 1992. 302 с.
2. Священнодействие танца // *Волынский А. Л.* Статьи о балете / сост. Г. Н. Добровольская. СПб.: Гиперион, 2002. С. 39–46.
3. *Волынский А. Л.* М. М. Фокин // «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1911-1912 / сост. Е. А. Щепелева, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета, 2020. С. 42–45.
4. *Волынский А. Л.* Легендарный талант // Биржевые ведомости. 1913. 22 апреля. Веч. вып. № 13509. С. 5–6.
5. *Волынский А. Л.* В одну телегу. («Лебединое озеро») // Биржевые ведомости. 1913. 11 марта. Веч. вып. № 13441. С. 6.
6. *Волынский А. Л.* Крыло желтого дьявола // Биржевые ведомости. 1913. 18 ноября. Веч. вып. № 13862. С. 7.
7. Т. П. Карсавина: («Испытание Дамиса» — «Щелкунчик») // *Волынский А. Л.* Статьи о балете / сост. Г. Н. Добровольская. СПб.: Гиперион, 2002. С. 46–50.
8. *Волынский А. Л.* «Дочь Фараона» // Биржевые ведомости. 1913. 8 февраля. Веч. вып. № 13389. С. 5.
9. *Волынский А. Л.* Отставка В. А. Теляковского // Биржевые ведомости. 1913. 13 марта. Веч. вып. № 13445. С. 5.
10. *Волынский А. Л.* Новая постановка М. М. Фокина. (Les Preludes) // Биржевые ведомости. 1913. 1 апреля. Веч. вып. № 13476. С. 6.
11. *Волынский А. Л.* Возобновление «Дочери Фараона» // Биржевые ведомости, 1913, 4 февраля, веч. вып., № 13381. С. 6.
12. *Волынский А. Л.* Четыре времени года // Биржевые ведомости. 1913. 14 октября. Веч. вып. № 13802. С. 5.
13. *Волынский А. Л.* Не хватает Павловой и Трефиловой // «Витийственный Аким». Балетная критика Акима Волынского. 1911–1912 / сост. Е. А. Щепелева, Н. Н. Зозулина. СПб.: Академия Русского балета, 2020. С. 35–36.
14. *Грабова Л. Зверева Т.* «Ученицы Вагановой» [Электронный ресурс] URL: <https://adresaspb.ru/category/different/books/uchenitsy-vaganovoy/> (дата обращения: 09.03.2021).

REFERENCES

1. *Voly`niskij* A. L. Kniga likovaniy. Azbuka klassicheskogo tancza / Podgot. teksta, vs. st. i komment. V. M. Gaevskogo M.: Artist. Rezhisser. Teatr., 1992. 302 s.
2. Svyashhenodejstvие tancza // *Voly`niskij*. A. L. Stat`i o balete / sost. G. N. Dobrovol`skaya. SPb.: Giperion, 2002. S. 39–46.
3. *Voly`niskij* A. L. M. M. Fokin // «Vitiјstvenny`j Akim». Baletnaya kritika Akima Voly`nskogo. 1911–1912 / sost. E. A. Shhepeleva, N. N. Zozulina. SPB.: Akademiya Russkogo baleta, 2020. S. 42–45.
4. *Voly`niskij* A. L. Legendarny`j talant // *Birzhevy`e vedomosti*. 1913. 22 aprelya. Vech. vy`p. № 13509. S. 5–6.
5. *Voly`niskij* A. L. V odnu telegu. («Lebedinoe ozero») // *Birzhevy`e vedomosti*. 1913. 11 marta. Vech. vy`p. № 13441. S. 6.
6. *Voly`niskij* A. L. Kry`lo zheltogo d`yavola // *Birzhevy`e vedomosti*. 1913. 18 noyabrya. Vech. vy`p. № 13862. S. 7.
7. T. P. Karsavina: («Ispy`tanie Damisa» – «Shhelkunchik») // *Voly`niskij* A. L. Stat`i o balete / sost. G. N. Dobrovol`skaya. SPb.: Giperion, 2002. S. 46–50.
8. *Voly`niskij* A. L. «Doch` Faraona» // *Birzhevy`e vedomosti*. 1913. 8 fevralya. Vech. vy`p. № 13389. S. 5.
9. *Voly`niskij* A. L. Otstavka V. A. Telyakovskogo // *Birzhevy`e vedomosti*. 1913. 13 marta. Vech. vy`p. № 13445. S. 5.
10. *Voly`niskij* A. L. Novaya postanovka M. M. Fokina. (Les Preludes) // *Birzhevy`e vedomosti*. 1913. 1 aprelya. Vech. vy`p. № 13476. S. 6.
11. *Voly`niskij* A. L. Vozobnovlenie «Docheri Faraona» // *Birzhevy`e vedomosti*, 1913, 4 fevralya, vech. vy`p., № 13381. S. 6.
12. *Voly`niskij* A. L. Chety`re vremeni goda // *Birzhevy`e vedomosti*. 1913. 14 oktyabrya. Vech. vy`p. № 13802. S. 5.
13. *Voly`niskij* A. L. Ne xvataet Pavlovoj i Trefilovoj // «Vitiјstvenny`j Akim». Baletnaya kritika Akima Voly`nskogo. 1911–1912 / sost. E. A. Shhepeleva, N. N. Zozulina. SPB.: Akademiya Russkogo baleta, 2020. S. 35–36.
14. *Grabova* L. *Zvereva* T. «Uchenicy Vaganovoj» [E`lektronny`j resurs] URL: <https://adresaspb.ru/category/different/books/uchenitsy-vaganovoy/> (data obrashheniya: 09.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Щепелева Е. А. — аспирант; lizashchepeleva2015@gmail.com
SPIN: 4762-4634

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shchepeleva E. A. — Postgraduate Student; lizashchepeleva2015@gmail.com

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 793.3

СОВРЕМЕННАЯ ХОРЕОГРАФИЯ В ПОДГОТОВКЕ АРТИСТОВ БАЛЕТА: ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ

Антипин В. В.^{1,2}

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Д. Хворостовского, ул. Ленина, 22, Красноярск, 660020, Россия.

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

Статья посвящена методике преподавания современной хореографии, педагогическим аспектам, практическому изучению дисциплины в профильных учебных заведениях. Современная хореография рассматривается как средство, влияющее на обучение, воспитание и развитие обучающихся для освоения профессиональных компетенций в подготовке артистов балета. Технические принципы современной хореографии соотносятся с принципами классического танца. Автор находит сходные и различные черты в методике преподавания классического и современных видов танца в процессе достижения общих целей обучения. Разъясняются некоторые особенности построения учебных занятий, специфика и последовательность освоения элементов современной хореографии в подготовке артистов балета.

Ключевые слова: современный танец, современная хореография, среднее профессиональное хореографическое образование, учебная дисциплина «Современная хореография», искусство танца, артист балета, педагогическая система, классический танец, танец модерн, джазовый танец, танец контемпорари.

ACADEMIC DISCIPLINE “MODERN CHOREOGRAPHY” IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL DEVELOPMENT FOR CLASSICAL BALLET DANCERS: FEATURES OF ORGANIZING AND CONDUCTING CLASSES

Antipin V. V.^{1,2}

Dmitri Hvorostovsky Krasnoyarsk State Academy of Arts, Lenin St., 22, Krasnoyarsk, 660020, Russia.

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

The article is devoted to modern dance teaching methods, some educational issues and practical study of the discipline in specialized educational institutions. Modern dance is viewed as a tool to influence the process of training, educating and developing students so that they could master professional competence in the system of classical ballet dancers' skill formation. The technical guidelines for modern choreography are largely mirrored by the corresponding principles of classical dance. The author finds similarities and differences between classical dance teaching methods and those of modern choreography that, in fact, achieve common learning objectives. Some details in planning and implementing training sessions are explained. A specific nature and sequence of mastering modern dance elements in the system of ballet dancer' skill formation are also taken into consideration.

Keywords: modern dance, modern choreography, secondary vocational choreography education, the academic discipline «Modern choreography», art of dancing, ballet dancer, education system, classical dance, The Modern dance, The Jazz dance, The Contemporary dance.

Принцип выворотности в классическом танце является основополагающим принципом танцевальной формы. Процесс освоения этого принципа человеком без серьезной профессиональной подготовки является невероятно сложным и трудозатратным, зачастую даже невозможным. В свою очередь техника современного танца, использующая движения современной хореографии, параллельные позиции, партерные партии, импровизационные фрагменты, составляет определенные сложности для исполнителя, прошедшего только школу классического танца. Чаще всего «невыворотно» с точки зрения классического танца понимается как «неправильно». Не только в теле, но и прежде всего в сознании обучающегося. В. И. Уральская утверждает: «Природа классического танца, его основные принципы определяют и структуру

урока, и упражнения, составляющие его экзерсис. Среди этих принципов едва ли не главный — выворотность» [1, с. 62].

Точно так же и урок современного танца имеет конкретные цели и задачи, методы и приемы их достижения, продиктованные спецификой данной танцевальной техники. Существует большое количество интерпретаций и взглядов на объем и подачу материала в дисциплинах современного танца. «Многие педагоги, изучив основные базовые школы, создают собственную систему преподавания, объединяющую несколько направлений» [2, с. 33]. Эта практика принята не только в нашей стране, совсем недавно вступившей на путь преподавания современного танца. «В американской и западноевропейской системе хореографического воспитания не существует единой методики. Каждый педагог является самоценной творческой личностью и имеет право на поиск своих педагогических приемов и методов» [2, с. 33].

Педагоги современной хореографии, являясь составителями и авторами учебных программ, разрабатывают свою систему преподавания, основанную на более распространенных и имеющих методическое изложение техниках танца Марты Грэм, Хосе Лимона, Рудольфа фон Лабана, Лестера Хортон и других выдающихся хореографов. Формируя план и содержание процесса обучения, авторы опираются на требования к обучающимся, их индивидуальные особенности, возраст, уровень подготовки.

Исходя из содержания уроков, можно выделить три основных модели проведения занятий: 1) четко структурированный урок, включающий в себя экзерсис на середине зала и у станка, содержащий учебные комбинации, кроссовую часть урока, танцевальные комбинации, импровизационный раздел; 2) урок с отсутствием четкой структуры, наполненный сочетанием различных современных практик: импровизации, партнеринга, оздоровительной танцевальной терапии; 3) авторские методики, содержащие игровую или театрализованную форму обучения.

Урок с отсутствием четкой структуры, нацеленный на использование практик современного танца, как правило, используется в учебном процессе в том случае, если, помимо данной дисциплины, в учебном курсе присутствуют специализированные дисциплины узконаправленных техник углубленного содержания. А комбинирование различных техник и игровую форму занятий можно применять во второй части урока в дополнение к основной части, содержащей экзерсис.

Сравнивая методики преподавания, можно выделить следующие разделы структурированной модели урока: 1) разогрев; 2) изоляция и координация; 3) упражнения для позвоночника; 4) работа в уровнях; 5) кросс, передвижение в пространстве; 6) комбинация и/или импровизация [2, с. 34; 3, с. 19]. Структура и порядок движений экзерсиса строится по аналогии со структурой эк-

зерсиса классического танца — от простого к сложному, с возможностью задействовать различные центры тела и движения в пространстве. Количество и порядок учебных комбинаций экзерсиса может варьироваться.

В силу академичности образовательного процесса и ограниченного объема часов на освоение учебной программы содержание дисциплины современной хореографии для будущих артистов балета следует рассматривать как совокупность техник джазового танца, танца модерн, некоторых компонентов танца контемпорари и контактной импровизации, как наиболее сбалансированную, разноплановую и отвечающую требованиям подготовки выпускников систему [4, с. 132–133]. Большинство актуальных техник — это целая идеология движения, имеющая исследовательскую направленность, которая в реалиях подготовки артистов балета недостижима. Поэтому следует вычленивать только самое необходимое, практически полезное и выполнимое в условиях образовательной программы.

Первым шагом при изучении современной хореографии с будущими артистами балета является четкая фиксация позиций и поз джазового и модерн танцев. Главная задача — суметь исполнить движения в иной манере, отличающейся от привычных движений изученной ранее школы классического танца. Наличие школы — не недостаток, это то, чему обучающихся учили на протяжении долгих лет. Однако настоящее владение телом приходит при исполнении танца в разных манерах и характерах. Здесь можно провести параллель с музыкой — джазовые импровизации на профессиональной музыкальной сцене и мастерское владение инструментом в этой области, как правило, невозможно представить без базовой классической подготовки исполнителя. «Обучение технике танца модерн начинается с постановки корпуса в положении стоя на середине класса. Обучающиеся знакомятся с позициями ног, рук, положениями головы, отличными от канонов классического танца, с основными, характерными движениями техники» [5, с. 34].

Но при этом, знакомясь с современной танцевальной техникой, ни в коем случае не стоит отвергать школу классического танца, а, наоборот, — использовать эти знания и навыки для выявления схожих и отличительных черт. Ведь в современной хореографии задействованы другие группы мышц и задействованы они по-иному. «В технике танца модерн используются позы и *arabesque* классического танца. Они изменяются в контексте определенной техники: добавляется *spiral*, исполняется *contraction* при выполнении позы» [5, с. 117]. Тесная межпредметная связь современного и классического танцев необходима для достижения двунаправленного наилучшего результата.

А. Я. Ваганова описывала позу «*arabesque*» как одну «из основных поз современного классического танца», говоря о том, что «формы *arabesque* разнообразны до бесконечности» [6, с. 74]. Проанализировав методику испол-

нения классических arabesques, а также *écartée* вперед и *écartée* назад, можно провести аналогию с положением «Т» вперед и в сторону техники Лестера Хортона. А также с подобным положением, отличающимся соотношением высоты поднятия рабочей ноги и торса [7, с. 138], известным как «*lay out*» — «горизонтальный наклон всего торса вперед, в сторону или назад, исключая изоляцию отдельных центров торса. Работающая нога поднята вперед, в сторону или назад. Корпус наклонен в противоположную сторону» [7, с. 27]. Кроме того, по мере усложнения *lay out side* исполняется с шага в сторону и с последующим полуповоротом, а затем и полным поворотом — одновременно при подъеме корпуса и ноги осуществляется поворот на опорной ноге. «В дальнейшем *lay out side* с поворотом можно делать подряд по диагонали, увеличивая амплитуду наклона и глубину *plié*» [7, с. 241]. Чтобы создать положение, напоминающее букву «Т», танцовщик встает на опорную ногу, наклоняет на 90 градусов торс с вытянутыми вверх руками и уравнивает его противодействующей силой и весом вытянутой рабочей ноги. Положение «Т» исполняется вперед, вбок и назад. На более усложненном уровне латеральная (боковая) «Т» исполняется в поворотах, прыжках и переходах в пол.

Таким образом, хотя понятие больших поз в танце модерн не применяется, но по аналогии с классическим танцем можно отнести целый ряд поз к большим — отличающимся поднятием ноги приемами *battement développé*, *battement relevé lent*, *jeté* на 90 и более градусов, развивающим силу мышц исполнителя, придающим движениям широту и амплитудность.

При исполнении этих и ряда других движений современной хореографии, имеющих черты, относительно схожие с большими позами классического танца, важно следить за тем, чтобы бедра исполнителей находились параллельно полу и обучающиеся контролировали параллельность позиций ног, не стремясь к заученной выворотности в опорной и рабочей ногах, как в классическом танце.

При этом в методике преподавания классического танца также в виде исключения присутствует вынужденная невыворотность в опорной ноге, например, при исполнении первого и второго арабеска, на этом акцентируется внимание в книге В. С. Костровицкой и А. А. Писарева «Школа классического танца» [8]. Так звучит фрагмент описания исполнения I arabesque: «Встать к зрителю левым плечом (фигура повернута в профиль), ноги поставить в невыворотную V позицию», с подстрочным примечанием: «В I и во II arabesque для опорной ноги достаточно полувыворотного положения» [8, с. 87].

Еще одним примером из положений современной хореографии, которое можно охарактеризовать как большую позу, является «*Forward table*», или «*High hip lift*», в котором при небольшом приседании на опорной ноге рабочая нога поднимается по параллельной позиции на *passé* до 90 градусов

и затем с согнутым коленом под углом 45 градусов открывается «импульсным толчком бедра и тазобедренного сустава вверх в сторону» [7, с. 141], со скручиванием верхней части корпуса в сторону рабочей ноги; рабочая нога находится параллельно полу невыворотно, опорная нога постепенно вытягивается, находясь в параллельной (естественной) позиции, руки открыты во вторую позицию [7, с. 141]. В классических позах превалирует контроль над выворотностью в тазобедренном суставе — в этом же движении бедро в нарочито закрытом положении отводится в сторону.

Отдельного внимания педагогов заслуживают причудливые этнические формы танцевальной лексики Элвина Эйли, основанные на технике Лестера Хортон и соединившие в себе традиции афроамериканской культуры и танца модерн [9, с. 99]. Они хорошо воспринимаются обучающимися на уроках, а принцип сильного мышечного вытяжения роднит эти движения с элементами классического танца, при этом обогащая движения новой усложненной координацией и неустойчивыми положениями тела с преобладанием глубоких plié, большого шага и требовательности к физической форме исполнителей.

Исторически сложилось, что язык современного танца — английский. Французская терминология, используемая для обозначения заимствованных движений, подтверждает связь школы преподавания современного танца с классическим танцем. Терминология современного танца обозначает движение напрямую, что оказывается удобным при изучении позиций, движений и положений тела. А из-за специфичности некоторых движений необходимо использовать ассоциации и образные примеры.

Благодаря тому, что английский язык является более распространенным и понятным обучающимся, а термины очень конкретно обозначают и наглядно иллюстрируют движения, это делает процесс запоминания их значения более быстрым и доступным. Например, такие односложные термины, как «arch», «drop», «tilt», «twist» и словосочетания вроде «frog position», «flat back», «roll up», «table top» и другие, можно понять, опираясь на базовые знания английского языка.

«Балетный тренинг базируется на точной неизменной программе движений. <...> Движения в танце модерн продиктованы природой и строятся по анатомическим законам движения человеческого тела» [5, с. 11]. Позиции и некоторые движения современного танца являются анатомически более привычными и свойственными поведению человека в быту. Поэтому исполнитель с классической школой хореографической подготовки более замкнут и ограничен академичностью движений.

В практике работы с обучающимися приходится сталкиваться с одной из сложных задач — в контексте современного танца научить их органично исполнять на сцене обыденные движения для воплощения художественного

замысла. Бытовое движение наполняется символическим смыслом и трансформируется в абстрактное действие. Исполнители на время становятся пленниками классической подготовки в собственных телах. Обычные бытовые шаги можно привести в качестве простого примера такого явления. Этой особенностью современный танец тесно связан с актерским мастерством, поэтому эти техники близки и взаимополезны в плане приемов пластической выразительности [4, с. 132].

При прохождении первого этапа обучения современному танцу в подготовке артиста балета в качестве базовой техники для его изучения обычно выбирается джазовый танец. Джазовый танец был и по-прежнему остается одной из самых устоявшихся в преподавании техник современной хореографии. Это тот фундамент, на базе которого можно начать знакомство учеников с новым телесным опытом, при этом отчасти опираясь на известные им основы движения. Ведь джазовый танец взаимодействует с балетной сценической хореографией в части использования средств внешней выразительности — знакомой обучающимся по привычным для них занятиям классическим, народно-сценическим танцами, он также требователен к физической подготовке, дисциплине, культуре тела и выносливости исполнителей. Базовые движения современной хореографии, позиции и термины, работа позвоночника, работа в различных уровнях и многое другое изучаются именно при знакомстве с джазовым танцем [4, с. 131].

Кроме того, джазовый танец имеет точки соприкосновения с народно-сценическим танцем благодаря условной схожести с ним его природы (иной, отличающейся от классического танца, эстетики и музыкальной основы с преобладанием ритма, роднящими джазовый танец этническими корнями в большей степени с фольклорными танцами). Говоря об изучении жанрового, исторического происхождения и развития джазовой танцевальной техники, стоит отметить именно этнический аспект, ведь «понять специфические черты любого вида хореографии или какого-либо конкретного сценического произведения можно, только исходя из закономерностей этой природы хореографического искусства» [1, с. 3-4].

В. А. Шубарин в своей книге «Джазовый танец на эстраде» предлагает при создании урока джазового танца воплотить «идею точной формы современного танца, в хорошем смысле подражая классике», обращая особое внимание на четкое исполнение позиций невыворотных ног и сложной техники. Ведь «ничто не выдерживает соревнования с классикой с точки зрения четкости формы и вытекающей из нее сложной хореографической техники» [10, с. 57].

Стоит обозначить некоторые содержательные аспекты, схожие с задачами, поставленными при подготовке артистов балета, которые можно приме-

нить при формировании программы обучения.

Наиболее эффективным методом преподавания современной хореографии для артистов балета является система упражнений, построенная на контролируемых переходах из вытянутого, напряженного состояния тела исполнителя в расслабленное, свободное; из выворотных позиций в параллельные.

Основопологающая задача первых этапов обучения в танце модерн — выстроить горизонталь и вертикаль в теле через ясное понимание и грамотное исполнение основных положений и позиций. Исполнение по параллельным позициям не должно быть неэстетичным. Лучше всего комбинировать эти движения с выворотными положениями. Таким образом, на контрасте станет явным их отличие. И обучающийся, опираясь на привычные положения, сможет с большей уверенностью двигаться дальше.

Пересмотр основополагающих принципов выворотности классического танца и изменения в позициях и положениях тела, вследствие которых теряется удобство выворотной опорной и рабочей ноги, доставляет существенные неудобства при исполнении движений из параллельных позиций современного танца.

Вторая параллельная позиция ног является важнейшей позицией в освоении базы техник современной хореографии — ее правильное понимание и грамотное исполнение, сначала осознанное, а затем доведенное до автоматизма, свидетельствует о том, насколько обучающийся владеет материалом и свободно в нем существует. Для танца модерн также характерна устойчивая вторая позиция (шире второй позиции) с использованием глубокого *plié* по параллельной и выворотным позициям.

Уже при первоначальном знакомстве с экзерсисом современной хореографии особого внимания заслуживает техника исполнения *demi plié* и *grand plié* — параллельное положение ног сохраняется на протяжении всего движения, колени и стопы не разворачиваются наружу и не сводятся по направлению друг к другу, а направлены точно вперед.

В классическом танце «положение выворотных (в бедре, колене, стопе) ног ведет к определенной постановке и корпуса, диктует подтянутость, приподнятость» [1, с. 62]. Параллельное расположение стоп и следующих за ними коленей, бедер и плеч в технике современного танца вызывает особое затруднение в связи с профессионально измененными физиологическим строением и координацией у обучающихся классическому и народно-сценическому танцам. Положения спины и работа позвоночника серьезно отличаются от привычных. Кроме ярко выраженного акцента на процесс удлинения, в работе мышц появляются скручивания, сокращения, сжатия и, безусловно, расслабления. Контроль над движением и навык управления телом в многообразии заданных танцевальных техник с ярко выраженной отличительной

пластической характеристикой каждой из них и являются умением исполнять различные виды танца.

Параллельность позиций ног познается танцовщиками классического танца и в технике исполнения первичных вращений современной хореографии из параллельных положений, например, таких как *pirouette*. Пересматривается не только принцип выворотности, влияющий на технику исполнения классического вращения в целом, но также и отношение к опорной ноге, проявляющееся в двух базовых разновидностях исполнения вращения, — на вытянутой ноге и на ноге, находящейся в *plié*, другая нога находится параллельно в положении *passé* у колена. Также иначе задействованы и руки; благодаря менее округлому и более близкому их расположению к корпусу во время вращения увеличивается влияние первоначально заготовленного форса и соответственно сила и скорость ожидаемого вращения. Позиции рук необходимо последовательно изучать на первых этапах знакомства с техниками джазового танца и танца модерн, акцентируя внимание на многообразии этих позиций, конкретные отличия и сходства с позициями классического танца. «К движениям рук в джаз-танце надо отнестись с большим вниманием. Существуют общепринятые позиции, но есть и многочисленные варианты этих позиций, которые представляют танцовщику свободу выбора импровизируемых положений рук в момент исполнения. Свобода движений рук, импровизационность жеста помогают танцовщику ощутить себя в пространстве и найти индивидуальный стиль исполнения» [7, с. 40].

Следующим аспектом изучения основ техник современной хореографии является контроль над расслаблением и напряжением в теле исполнителя. Поза коллапса («колени согнуты, торс расслаблен и немного наклонен вперед» [2, с. 73]) является одной из важнейших в понимании техники джазового танца и при этом совершенно неприемлемой для тренажа классического танца. В перерывах на репетициях мы видим ссутулившихся и отдыхающих от напряжения балерин — этот образ является хорошим примером при объяснении ученикам на уроке позы коллапса.

«Если в классическом балете позвоночник является осью всего тела, осью вращения и прыжка, и существует даже специальный термин “поставить спину”, то в джазовом танце все диаметрально противоположно — позвоночник мягкий и расслабленный. В танце модерн позвоночник, как и в классическом танце, является осью движения, но эта ось не всегда направлена строго вертикально, а очень часто изгибается и вращается в различных отделах. При напряжении невозможно движение отдельных центров, например,骨盆¹ или грудной клетки, в то время как при достаточном расслаблении та-

¹ От английского *pelvis* — таз.

кие движения возможны» [2, с. 28-29].

В большинстве танцевальных техник, восходящих к классическому танцу, движения в партере используются лишь в раннем возрасте, а впоследствии, в профессиональной сценической практике, используются исключительно средний и верхний уровни. На занятиях современной хореографией обучающиеся в прямом смысле учатся заново ходить, двигаться в партере, использовать «неправильные» по отношению к принципам классического танца движения.

«Движения осваиваются сначала в партере в положении лежа и сидя. Это contraction (контракшн), arch (арка), curve (керф), release (релиз), tilt (тилт), движения ног, головы, торса. Все движения должны быть правильно и четко исполнены» [5, с. 34]. Это обусловлено не только важностью контролируемого и вдумчивого проучивания принципов основных движений и преобладанием партерной техники в современной хореографии, но и приобретением необходимого в дальнейшем опыта самоощущения веса собственного тела исполнителя на полу. «В упражнениях сидя на полу пол рассматривается как преграда и одновременно как опора. Фиксация бедер способствует более тщательной проработке движений: в технике изоляции, сосредотачивая внимание на определенных двигательных центрах верха корпуса, а также дает возможность более широкому, удлинённому, интенсивному движению верха корпуса – торакса (thorax)»² [7, с. 32].

На более поздних этапах изучаются и исполняются усложненные партерные трюковые элементы, перемещения и приземления. Главным принципом при работе в партере является безопасность и сохранение здоровья обучающегося. Пол приравнивается к танцевальному партнеру, это коллега и друг исполнителя современной хореографии. Беззвучное исполнение движений с задействованием мягких тканей тела – залог успешной работы в партере. Все новые элементы сначала проучиваются в спокойном темпе, с контролем переходов и отсутствием звука ударов об пол, а при необходимости с привлечением страхующего партнера. «Все упражнения должны исполняться с большой концентрацией внимания <...> с одинаковой силой всегда» [5, с. 57–58].

При обсуждении необходимости изучения современного танца в процессе подготовки артистов балета редко затрагивается аспект сохранения здоровья исполнителей. Телесный опыт и понимание основ техники современного танца являются залогом успеха при знакомстве с современным репертуаром, а также при работе с приглашенными в театр балетмейстерами. Исполнитель, вооруженный разнообразным спектром навыков и техник танца, знает, как наиболее производительно использовать как возможности, так и ограни-

² От английского thorax – грудная клетка.

чения, обусловленные анатомическими особенностями тела, при этом сохраняя здоровье и защищая себя от неправильной нагрузки и возможных травм.

Учебные комбинации в современной хореографии составляются, исходя из методических принципов: иметь конкретную цель изучения, простроенную логику, четкую структуру и музыкальную «раскладку», наиболее актуальную для исполнителей классического и народно-сценического танцев, — техник танца, имеющих свои отличительные черты и выстроенные отношения с музыкальной тканью.

Музыкальное сопровождение для уроков современной хореографии выбирается согласно характеру и выразительным особенностям движений. Привычный для исполнителей классического танца музыкальный материал заменяется более ритмичными отрывками или, наоборот, отрывками, имеющими медитативный характер. У обучающихся явно наблюдается заинтересованность в звучащей на уроках музыке, но отсутствует понимание того, что и как под нее исполнять. Требуется объяснение строения музыкального материала, привлечение внимания к сохранению музыкальной структуры и темпо-ритмических принципов построения музыкальных композиций. В результате это приводит к достижению единства понимания обучающимися музыки, движений и внешней выразительности танца. Кроме привычных разделов урока и элементов экзерсиса, в это время вводятся ярко характерные движения современного танца, требующие соответствующего музыкального сопровождения. Маятниковый характер свинговых комбинаций, нуждающийся в поддержке музыки, является одним из ярких примеров данного явления.

По мнению В. Д. Конен, ритм в музыке джаза представляет собой «не просто один из элементов выразительности, но основной, почти самодовлеющий элемент» и «является как бы “пластически-моторным выражением” художественной психологии нового века» [11, с. 242]. В историческом контексте «эпоха джазовых танцев и начинается с перехода от движений, близких по типу европейскому балету, к свободному раскачиванию плеч, бедер и всего корпуса. При этом сопровождающая музыка обладает преимущественно свойствами ритмической пульсации и не отличается мелодичностью, необходимой для европейских танцев» [11, с. 361].

Для понимания сложности восприятия и влияния музыки на процесс обучения современному танцу, необходимо уделять внимание развитию музыкальных способностей обучающихся, совокупность которых определяют общим понятием «музыкальность». «Музыкальность — это комплекс способностей, развиваемых на основе врожденных задатков в музыкальной деятельности, необходимых для успешного ее осуществления. Центром музыкальности является способность человека эмоционально отзываться на музыку.

Ядро музыкальности образуют три музыкальные способности: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления и чувство ритма» [12, с. 41].

В танцевальной педагогике наиболее важным и даже необходимым можно считать третий компонент музыкальности, который Б. М. Теплов рассматривает как «музыкально-ритмическое чувство, то есть способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и тонко воспроизводить последний» [13, с. 304–305].

В контексте современной хореографии понятие «музыкальность танцовщика» может иметь два основных значения: 1) способность танцовщика двигаться «музыкально» под музыкальное сопровождение (вместе с музыкой); 2) способность танцовщика двигаться последовательно и согласованно, но независимо от музыки, с тончайшей нюансировкой, когда весь лексический материал получает конкретное физическое и динамическое выражение в движениях самих по себе и в их отношении друг к другу.

Таким образом, танцовщик имеет возможность не только реагировать и воспринимать, но и воспроизводить «эмоциональную выразительность музыкального ритма» [13, с. 304–305] при помощи движения, создавать новые ритмические сочетания, которые зритель может воспринимать визуально. Процесс двигательного воспроизведения и создания ритма предполагает регулярный опыт, выработку и развитие этого навыка.

Подобная расстановка акцентов, пауз, возрастающей и ниспадающей динамики в танцевальных комбинациях является безусловно важной для того, чтобы создать танец, вовлекающий в содержание и вызывающий сопереживание у зрителя. Можно провести параллель с речью, которая не воспринимается так хорошо, когда преподносится монотонно. Танец представляется скорее как захватывающий рассказ, который жизненно необходимо произнести — интересный как рассказчику, так и слушателю. Такое требование при разборе составляющих, а затем и исполнении танцевальных комбинаций помогает открыть новые краски, повысить художественную ценность и содержательность танца, а в учениках развить исполнительский навык и способность к анализу хореографического текста.

Частая ошибка молодых преподавателей современной хореографии состоит в стремлении «танцевать» исключительно музыкальный материал, не обращая внимания обучающихся на счет. Данный прием, особенно популярный на родине современного танца, можно использовать, но на более поздних этапах обучения, после ознакомления с основными лексическими паттернами и с приобретением импровизационного навыка.

Для того чтобы подготовить обучающегося к профессиональной карьере танцовщика, способного не только к интерпретации, но и к авторскому

самостоятельному творчеству, необходимо признать важность импровизационной части уроков современной хореографии. Во многом импровизация — это навык, который возникает в результате регулярной практики. Этот навык не только полезен при создании хореографии, но и важен и для ежедневной работы на сцене — у артиста, умеющего импровизировать, возникает ощущение контроля происходящего на сценической площадке во время выступления.

Использование метода импровизации в разделе урока может расширить средства педагогического воздействия на процесс формирования личности обучающегося, а также дать возможность во время обучения воспитать необходимые приемы и навыки активизации художественно-творческого мышления, особенно принимая во внимание тот факт, что современное искусство в целом и хореография в частности не ставят во главу угла конечный продукт творческого труда. Интерес к процессу творчества — его важная особенность. Художник не думает о конечном результате и его оценке зрителем, ему интересен процесс создания нового, ему «совершенно бессмысленным представляется стремление досказать все до конца или поставить точку» [14, с. 84], а важно безграничное творчество как таковое.

Важным аспектом является общий тон ведения урока. Студенты не чувствуют себя уверенно в новом материале и боятся выглядеть нелепо, но поддерживающий стиль ведения педагогом занятия позволяет ученикам чувствовать себя более раскрепощенно и свободно — это можно использовать в реализации целей освоения курса современной хореографии. В силу возрастной «угловатости» юноши сложнее привыкают к движениям в постоянном рліе и дольше, нежели девушки, координационно и пластически осваивают более сложные движения. Дисциплина и строгость уроков классического танца должна быть дополнена более доверительным отношением, только тогда в комфортной обстановке ученик сможет показать лучшие результаты в освоении дисциплины. И речь не идет об отсутствии дисциплины на уроке как таковой — речь идет о важности комфортного свободного владения телом для будущей профессии, необходимости не бояться осуждения педагога и одноклассников в выражении эмоций в движении, особенно в импровизационном разделе урока.

Одним из интересных заданий на первых этапах обучения является сочинение обучающимися индивидуальных поклонов, из которых педагогом строится танцевальная комбинация, основанная на скорректированных комбинациях обучающихся. Данное задание позволяет раскрепостить ребят, увидеть способности к сочинению и импровизации, а также оценить уровень ответственности и трудоспособности. При формулировке задания уточняется принцип, что сочинять нужно, исходя из того, как обучающи-

еся видят современный танец на данном этапе своего развития. После показа, корректировки и сдачи комбинации педагогу, со счетом и пояснением основных используемых позиций и положений тела, ученик занимает место преподавателя и обучает сокурсников своей комбинации, сталкиваясь с трудностями в изъяснении и донесении материала до обучающихся. Он не может требовать так же строго, как и педагог, но коллективное желание помочь сокурснику выручает и объединяет обучающихся. Также кроссовые комбинации являются своего рода сольным фрагментом, где всегда существует момент оценки исполнения. Несмотря на то, что традиционно уроки современной хореографии преподаются на поздних этапах обучения, дисциплина нравится обучающимся, они относятся к ней ответственно и стремятся быть лучшими в классе.

Возрастание требований к технике и исполнительской масштабности воплощения танца свойственно не только современной хореографии с темповыми прыжками, входами в партер с различных уровней и усложненной координацией, но и всему танцевальному искусству в целом. «Подчеркнем общие тенденции в современном исполнительском стиле. Это, прежде всего, широта пластического жеста в танце, динамическая насыщенность и пространственная активность. Эти черты вызваны, бесспорно, влиянием спорта, его духа соревнований» [1, с. 110].

Для решения этих задач применяется кроссовая часть урока современной хореографии с использованием принципа «захвата пространства» [15, с. 257] и исполнения пространственных танцевальных комбинаций. При работе над кроссовой частью урока и танцевальными комбинациями, как правило, происходит деление на малые группы для более свободного исполнения. Отмечается необходимость исполнять движения максимально широко и объемно, занимая все пространство класса.

Кроме заданных преподавателем кроссовых комбинаций более фиксированных форм, раздел захвата пространства включает импровизационный аспект. Задание предполагает перемещение в пространстве зала любым из доступных для обучающегося способов. Сначала предлагаются перемещения в положение стоя — используются простейшие шаги, различные темпы и резкая смена направлений движения согласно командам педагога. Этот тренинг близок к тренингам, используемым в актерском мастерстве при подготовке артистов драматического театра. Для максимально быстрого перемещения и заполнения собой пространства исполнителю требуется двигаться собранно, в основном используя горизонтальную плоскость, как бы скользя вдоль поверхности пола, сохраняя постоянное plié в ногах. На более усложненном уровне применяются только партерные перемещения, перекаты и скольжения по поверхности пола. Затем обучающие-

ся производят передвижения с использованием всех уровней поочередно, включающие полярную смену уровней, например, такие как прыжки с приземлением и последующим перекатом в полу. Эти задания можно использовать не только в конце урока, но и в начале занятия в качестве разогрева, постепенно увеличивая темп исполнения и сложность движений. Для ребят, занимающихся классическим танцем, подобного рода упражнения являются непривычными, но со временем они начинают комфортно чувствовать себя, воспринимая это как некоего рода игру. Кроме того, обучающиеся имеют возможность использовать элементы, ранее изученные на уроках. Впоследствии использованные в этом пространственном экзерсисе элементы соединяются и создают небольшую комбинацию.

Классический танец призывает нас к красоте движений совершенством принятой формы. Современная же хореография способствует тому, чтобы показывать исполнителя не только нарочито прекрасным, но и стараться передать через нестандартизированные пластические формы нечто большее, чем красоту движения, нечто внутри него самого. Поэтому во время импровизаций, партнеринга и поиска новых телесных форм в классе не нужно думать только о красоте исполнения. Однако это вовсе не означает, что мы перестаем находиться в области визуального искусства и законов сценической площадки, особенно при работе в классе. Высокий художественный уровень — вот на что должен ориентировать педагог учеников.

В статье была осуществлена попытка систематизировать универсальные приемы, выявить педагогические особенности и последовательность освоения элементов современной хореографии в подготовке артистов балета. Рассмотрев специфику включения дисциплины в подготовку классических танцовщиков, можно прийти к следующему выводу. Обучающиеся по специальности классического танца ежедневно встречаются с миром балета, познают технические сложности на пути к сцене. А уроки современной хореографии, как правило, встречаются им на поздних этапах обучения, находясь в учебном расписании лишь один раз в неделю, в течение не более чем двух лет обучения. Но даже в эти кратковременные учебные встречи можно заложить основы понимания современной хореографии, необходимые профессиональному танцовщику наших дней, знания, нацеленные на приобретение движенческого навыка в современной хореографии с преобладанием единого понимания исполнения движения, музыкального материала и его взаимосвязи с движением — стройности танцевальной и музыкальной фразы. Вопрос состоит лишь в том, сможет ли даже талантливый педагог уместить в этот период то важное и многое, что необходимо донести до сознания и тел обучающихся, дав попробовать новое и не навредив будущему артисту балета, отправив его в профессиональную карьеру разносторонним исполнителем,

готовым к освоению различных тенденций современного балетного театра. Поэтому практикующим преподавателям остается продолжать совершенствовать программу обучения, накапливая опыт и используя авторские разработки наиболее успешных педагогов, работающих в области современной хореографии, для воспитания совершенных исполнителей — будущих артистов балета или артистов балета будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уральская В. И. Рождение танца. М.: Советская Россия, 1982. 144 с.
2. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. М.: Один из лучших, 2004. 414 с.
3. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец. Начало обучения. М.: ВЦХТ, 1998. 128 с.
4. Антипин В. В. Опонятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 125–135.
5. Перлина Л. В. Танец модерн и методика его преподавания: учебное пособие. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. 123 с.
6. Ваганова А. Я. Основы классического танца. СПб.: Планета музыки, 2007. 192 с.
7. Богуславская А. Г. Основы методики модерн-джаз танца: Учебное пособие. М.: Московская государственная академия хореографии, Богородский печатник, 2014. 256 с.
8. Костровицкая В. С., Писарев А. А. Школа классического танца. Л.: Искусство, 1976. 272 с.
9. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
10. Шубарин В. А. Джазовый танец на эстраде: Учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2012. 240 с.
11. Конен В. Д. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. М.: Музыка, 1965. 524 с.
12. Радынова О. П. Музыкальные шедевры. Авторская программа и методические рекомендации. М.: Гном-Пресс, 1999. 80 с.
13. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. 355 с.
14. Меньшиков Л. А. Эстетическое ограничение и его постмодернистская судьба // Аксиосфера современности. СПб.: Астерион, 2012. С. 77–90.
15. Зыков А. И. Современный танец. Учебное пособие для студентов театральных вузов. М.: Планета музыки, 2018. 344 с.
16. Александрова Н. А. Танец модерн: Пособие для начинающих. СПб.: Лань; Планета музыки, 2011. 128 с.

17. Здор С. Точка навигации. Техника импровизации в современном танце. Красноярск: Изд-во Вайнермана, 2010. 120 с.

REFERENCES

1. Ural'skaya V. I. Rozhdenie tantsa. M.: Sovetskaya Rossiya, 1982. 144 s.
2. Nikitin V. Y. Modern-dzhaz tanets: Etapy razvitiya. Metod. Tekhnika. M.: Odin iz luchshih, 2004. 414 s.
3. Nikitin V. Y. Modern-dzhaz tanets. Nachalo obucheniya. M.: VTSKHT, 1998. 128 s.
4. Antipin V. V. O ponyatii «sovremennyy tanets» v otechestvennoj horeograficheskoy pedagogike // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 125–135.
5. Perlina L. V. Tanets modern i metodika ego prepodavaniya: Uchebnoe posobie. Barnaul: Izd-vo AltGAKI, 2010. 123 s.
6. Vaganova A. Y. Osnovy klassicheskogo tantsa. SPb.: Planeta muzyki, 2007. 192 s.
7. Boguslavskaya A. G. Osnovy metodiki modern-dzhaz tantsa: Uchebnoe posobie. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya akademiya horeografii, Bogorodskij pechatnik, 2014. 256 s.
8. Kostrovitskaya V. S., Pisarev A. A. Shkola klassicheskogo tantsa. L.: Iskusstvo, 1976. 272 s.
9. Nikitin V. Y. Masterstvo horeografa v sovremennom tantse: Uchebnoe posobie. M.: GITIS, 2011. 472 s.
10. Shubarin V. A. Dzhazovyy tanets na estrade: Uchebnoe posobie. SPb.: Planeta muzyki, 2012. 240 s.
11. Konen V. D. Puti amerikanskoj muzyki: Ocherki po istorii muzykal'noj kul'tury SShA. M.: Muzyka, 1965. 524 s.
12. Radynova O. P. Muzykal'nye shedevry. Avtorskaya programma i metodicheskie rekomendatsii. M.: Gnom-Press, 1999. 80 s.
13. Teplov B. M. Psihologiya muzykal'nyh sposobnostej. M.; L.: APN RSFSR, 1947. 355 s.
14. Men'shikov L. A. Esteticheskoe ogranichenie i ego postmodernistskaya sud'ba // Aksiosfera sovremennosti. SPb.: Asterion, 2012. S. 77–90.
15. Zykov A. I. Sovremennyy tanets. Uchebnoe posobie dlya studentov teatral'nyh vuzov. M.: Planeta muzyki, 2018. 344 s.
16. Aleksandrova N. A. Tanets modern: Posobie dlya nachinayuschih. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2011. 128 s.
17. Zdor S. Tochka navigatsii. Tekhnika improvizatsii v sovremennom tantse. Krasnoyarsk: Izd-vo Vajnermana, 2010. 120 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Антипин В. В. — декан фак-та театр. и хореограф. искусств, доц. каф. хореограф. искусства Сибирского гос. ин-та искусств им. Д. Хворостовского, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой (науч. руководитель — Меньшиков Леонид Александрович); antdance@yandex.ru
SPIN-код: 4508-9535

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Antipin V. V. — Dean of the Faculty, Ass. Prof of the Chair, Postgraduate student (Men'shikov L. A. — Scientific Advisor); antdance@yandex.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.036

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРЕЦИЗИОНИЗМА КАК «МАШИННОГО ИСКУССТВА» В США: М. Л. ШАМБЕРГ И Ч. ШИЛЕР

*Авдеев В. А.*¹

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

Статья посвящена истории и условиям возникновения в США направления модернистской живописи, вдохновленного технической эстетикой. Прецизионизм объединял различных американских художников, сюжетами картин которых была урбанистика и атрибутика современного техногенного мира. В статье анализируется творчество М. Л. Шамберга, изображавшего машины и ставшего первым художником данного направления. Его картины передавали менталитет прагматичного пуританского американца. Ч. Шилер, будучи также автором множества промышленных фотографий, продолжил начинания Шамберга, фактически став создателем направления «прецизионизм».

Ключевые слова: прецизионизм, футуризм, М. Л. Шамберг, Ч. Шилер, машинная эстетика, промышленная фотография, «машинная живопись».

THE EMERGENCE OF PRECISIONISM AS “MACHINE ART” IN THE UNITED STATES: M. L. SCHAMBERG AND CH. SCHEELER

*Avdeyev V. A.*¹

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

The article is devoted to the history and conditions of the emergence in the United States of the direction of modernist painting, inspired by technical aesthetics. Precisionism united various American artists, whose subjects of paintings were urbanism and the attributes of the modern technogenic world. The article analyzes the work of M. L. Schamberg, who depicted machines, who

became the first artist in this direction. His paintings conveyed the mentality of a pragmatic Puritan American. Ch. Schieler, who was also the author of numerous industrial photographs, continued Schamberg's beginnings, in fact becoming the creator of the "precisionism" direction.

Keywords: precisionism, futurism, M. L. Shamberg, C. Schieler, machine aesthetics, industrial photography, "machine painting".

Впервые термин «прецизионизм» использовал в 1948 году американский искусствовед В. Борн, чтобы объяснить совокупность работ, созданных американскими художниками с начала 1920-х годов и далее и имевших определенные общие характеристики. По Борну, прецизионное художественное произведение характеризуется уменьшением количества деталей, акцентированием линейности и угловатости форм и структур, холодностью и отстраненностью манеры [1]. Характерная для передачи ощущения точности изображения манера зачастую создает впечатление абстракции, а холодная, объективная и бесстрастная стилистика — чувство безжизненности пейзажа. Силь, воплощающий идею рациональности и эффективности машинного века, как считается, знаменует собой истинно американский модернизм [2].

М. Л. Шамберг, потомок немецких евреев, тесно связанный с галереей «291» и одноименным журналом, был, вероятно, первым из американцев, который вслед за Ф. Пикабиа стал использовать технические схемы как основу для создания картин. Фактически «он был первым местным художником, который поднял машину до статуса основного предмета, сделав это смелым, бескомпромиссным способом» [1]. Вместе с Ч. Шилером (ставшим впоследствии одной из наиболее заметных фигур межвоенной американской живописи) Шамберг незадолго до переезда в Нью-Йорк провел некоторое время в глубинках Пенсильвании, изучая и рисуя местный быт и архитектуру. Многие из их работ, написанных в этот период, стали предвосхищением того, что позже назовут прецизионизмом.

Картины указанного периода, созданные Шамбергом и Шилером, ставшими не только коллегами, но и друзьями, однотипны и в то же время эклектичны. Очевидно, пытаясь модернизировать свое творчество с учетом европейских веяний, оба художника «все еще находились в плену консервативного, специфически американского способа видения» [1]. Так, на «Армори шоу», организаторы которого попытались представить посетителям основные неакадемические стили американской живописи, Шамберг выставил пять картин, выполненных явно под влиянием творчества А. Матисса.

В 1914 году Ч. Шилер, к тому времени серьезно увлекшийся фотографией, познакомился с А. Штайглицем, а всего через год М. Л. Шамберг резко

изменил свой стиль живописи: «от пейзажей и портретов к гайкам, болтам и шестеренкам» [1]. По мнению М. Сьери, свою роль в этом изменении сыграли факторы, связанные с промышленными достижениями; усиленный рост и развитие технологий и машин в первые два десятилетия XX века. Но гораздо большую роль в повороте Шамберга к «машинной живописи» сыграло его знакомство с авангардным течением Нью-Йорка, и, в частности, с Ф. Пикабиа и М. Дюшаном, принадлежавших кругу свободомыслящих деятелей искусства, вхожих в дом коллекционера У. Аренсберга.

Из двух скандальных французских модернистов, прославившихся на «Армори шоу», Дюшан был ближе к Шамбергу, чем Пикабиа. Здесь сыграла свою роль не столько скандальная популярность Дюшана, сколько его манеры и темперамент утонченного интеллектуала, увлекавшегося изобретением сложных визуальных и словесных каламбуров, отображавших его ироническое отношение к жизни, искусству и художникам. Важно и то, что к 1913 году Дюшан отказался от традиционной живописи, чтобы сосредоточиться на механических формах и техниках в рамках дадаистской выразительности.

Нельзя не принимать во внимание и влияние на Шамберга фотографического журнала «Камера уорк» (“Camera work”). Художник следил за публикациями в нем после вхождения в «круг Аренсберга». Еще в 1911 году в «Камера уорк» была помещена статья известного британского фотографа А. Л. Коберна, в которой он писал, что «фотокамера как машина особенно подходит для изображения реальности формирующегося индустриального общества, и что быстрота его процессов была созвучна темпу современной жизни» [1]. Сам А. Штайглиц часто сравнивал Нью-Йорк с машиной, и тот факт, что он неоднократно использовал свою камеру, чтобы запечатлеть промышленную деятельность, указывает на то, что индустриальная тема захватила воображение его коллег-художников.

В 1916–1917 годах Шамберг резко изменил своей кубистической манере и создал 14 работ, основной темой которых стали машины и части их механизмов. Нет однозначного ответа на вопрос, почему именно тогда Шамберг изменил направление своей живописи. М. Сьери отмечает, что, возможно, из-за поверхностного сходства с механоморфными образами Пикабиа и Дюшана искусство Шамберга зачастую рассматривалось просто как веха в изобретении европейских авангардистов и в значительной степени игнорировалось [1]. Но в работах Шамберга важно не столько историческое первенство, сколько эстетическая составляющая его работ.

Телефон — вероятно, самое узнаваемое устройство на одноименной картине Шамберга. Здесь еще прослеживается влияние кубистического прошлого художника. Опознать вспышку фотоаппарата на другой работе Шамберга сложно, так как здесь он предпочел сосредоточиться на невидимом

обычно внутреннем механизме устройства, а не на его корпусе. М. Сьери подчеркивает, что неверно считать картины Шамберга строго реалистичными изображениями шестеренок, шкивов, болтов и других составляющих механизма. Шамберга не интересовало, как эти части будут функционировать друг с другом. Его увлекала «именно красота промышленных продуктов, взятых сами по себе» [1].

На других работах Шамберга, как, например, на картине «Колодец», гораздо сложнее опознать тип изображенного технического устройства. Большое отверстие в основании объекта, шахта под ним, поднимающийся вертикальный стержень и неясного назначения механические детали наталкивают на мысль, что художник «изобретал» механизмы из частей, которые были ему известны, чтобы сделать «эстетически функциональную» (в отличие от реальной, механически функциональной) машину [1]. На картине «Машинная форма» изображенный объект ассоциируется с неким массивным металлическим устройством, часть которого художник оставляет за рамкой, скрывая его размеры и предназначение. Благодаря трехмерности объекта и динамической составляющей, образуемой массивной изогнутой деталью, уходящей за пределы картины, эта работа производит впечатление архитектурного эскиза.

По мнению М. Сьери, «машины» Шамберга сами по себе представляют мастерски собранные сочетания плоских геометрических форм, прямых и изогнутых линий и матовых цветов, изображенных с инженерной четкостью [1]. Работы художника — это фактически изобретенные им механические натюрморты, как, например, изощренная трехмерная «Механическая абстракция». На этой картине словно предстает «новое существо, рожденное из машинного века», созданное благодаря «машинному языку» художника и его особенно-му пониманию формы [1]. Как и в других работах Шамберга, представленный механизм не смог бы работать в реальности, но зато эта конструкция визуальна увлекательна.

Проводя сравнение «Мельницы для шоколада» М. Дюшана и работ М. Л. Шамберга, М. Сьери отмечает, что картины обоих художников являются непосредственными изображениями статичных машин, лишенными явных признаков человеческого вмешательства в изображение и в контексте. Эти неоднозначные в визуальном плане объекты обладают, тем не менее, достаточной силой, чтобы полностью завладеть вниманием зрителя. Их мнимая безжизненность и неподвижность скрывает «сверхъестественное ощущение жизни», исходящей изнутри этого железа: «Это механические сущности, которые имеют непосредственное отношение к органическому» [1]. С типично американским прагматичным подходом Шамберг перенимает внешнюю форму машинной эстетики, не нагружая ее идеологическими изысканиями интеллектуала от искусства Дюшана.

Всё же М. Сьери считает, что Шамберг видел дальше формального изображения машины, воспринимал ее симультанный образ. Характер изображений на его работах говорит о том, что художник подошел вплотную к тому, что известный американский историк искусства граф А. Пауэлл назвал «новым американским мифом» или «машиной, как иконой» (цит. по: [1]). Работы Пикабия, более простые по содержанию, чем запутанные метафорические высказывания Дюшана, изобиловали сексуальным содержанием, воплотившимся в механоморфных формах и в сопутствующих подписях к ним. Но сексуальный контекст в работах Шамберга неразборчив или скрыт.

Без надписей композиции Пикабия, представленные им на выставке в 1915 году, мало отличаются от некоторых последующих «машинных работ» Шамберга, считает М. Сьери: «Используются те же самые точные чертежи, геометрия, симметрия, пространственная атрибутивность и смелые тональные контрасты. Машины обоих художников сосредоточены и изолированы на плоскости картины и обладают чувством мистики» [1]. Но искусство Шамберга отличает «именно безмолвная сила и красота индустриальных форм» [1]. Он обдуманно копирует лишь внешнее содержание работ двух европейских дадаистов, создавая новое направление в современном искусстве.

Признавая значимость влияния Пикабия на творчество Шамберга, М. Сьери допускает и обратное, говоря о том, что эстетизмом последних работ из серии «антропоморфных чертежей» европейский дадаист, возможно, обязан своему американскому ученику [1]. Подтверждая свой тезис об обратном влиянии творчества Шамберга, Сьери приводит в пример фотографии известного фотографа П. Стрэнда, члена модернистских объединений Нью-Йорка. На его работе «Устройство колеса» (1917), созданной через год после серии «машинных картин» Шамберга, участок передней части автомобиля вместе с частью колеса, крыла и фары воспринимается как формалистическое расположение геометрических фигур, а не как иллюстрация конкретного механического узла [1].

По мнению М. Сьери, «машинные картины» и рисунки Шамберга появляются как истинные предшественники увлеченности промышленным ландшафтом, начавшейся в Америке в 1920-х годах. Сравнительный анализ деятельности двух художников между 1916 и 1918 годом и творчества Шилера после преждевременной смерти Шамберга 13 октября 1918 года приводит к выводу, что работы последнего были одним из главных катализаторов искусства Шилера [1]. М. Сьери отмечает, что сходство со стилем Шамберга прослеживается уже на первых картинах Шилера, посвященных архитектуре мегаполиса, таких как «Чарч Стрит» (1921), на создание которой автора вдохновили образы из короткометражного фильма «Манхэтта» (1920), который он сделал вместе с известным фотографом П. Стрэндом.

После переезда в Нью-Йорк в 1919 году Шилер начал фотографировать небоскребы под острыми углами вниз, производя такое же резкое перспективное, пространственное сжатие и сильное структурирование света и тени, которая присутствует и в фотографических работах Шамберга того же периода. При этом работы Шилера были направлены «на архитектурные сюжеты, акцентируя лежащую в их основе геометрию и структуру с помощью резкого фокуса и контролируемого движения» [1].

Хотя Шамберг сосредоточивался на конкретных объектах, а Шилер предпочитал индустриальный пейзаж, оба художника бесстрастно относились к своим промышленным сюжетам, рассматривая их просто как явления американской действительности. В целом стиль, практикуемый обоими художниками, представлял собой смесь реализма и абстракции [1]. При этом работы Шилера определенно тяготели к реализму, изобилуя жесткими гранями, геометрией и точностью передачи. Тем не менее, считает М. Сьери, многие из машинных композиций Шамберга были продолжены в городских и промышленных сценах Шилера.

Для рождения стиля Ч. Шилера (который позже получит название «прецизионизм») первостепенное значение имели его собственные фотографии. Он создавал большую часть своих картин по конкретным фотографиям, иногда доводя сходство до такой степени, что было трудно сказать, в чем разница между ними [1]. Однако, как подчеркивает американский исследователь М. Роулинсон, картины Шилера — «это не точная фотографическая репрезентация городской сцены, а переработанная репрезентация» [2]. Описывая фотографическую практику Шилера, специалист по современному искусству С. Филлин-Йе отмечает, что, в отличие от фотографии как точной технологии, в основе точности Шилера лежит случайность, «и именно эта случайность позволяет получить ключевое представление об эстетике Шилера» (цит. по: [2]).

Между 1919 и 1926 годами художник создал работы, предметом которых стала новая городская среда. В этот период небоскребы Манхэттена и надземные железные дороги заменяют пенсильванские пейзажи и изображения домов и интерьеров в стиле Шейкер. Для В. Борна, автора термина «прецизионизм», картины, которые наиболее легко выражают принципы этого стиля, — это серия работ, созданных Шилером в начале 1930-х годов, происхождение которых можно проследить до заказанного набора изображений, сделанных художником на заводе Г. Форда в Ривер-Руж в 1927 году. По мнению М. Роулинсона, «прецизионизм Шилера является окончательно прецизионистским», когда присутствует неточность, сосуществующая «с прецизионистскими интерпретациями линии, перспективы и формальной абстракции» [2].

Эта «неточность» заметна уже в живописной серии «Нью-Йорк», основанной на фотографиях Шилера, а именно, в полотне «Небоскребы» (1922). Роулинсон, основываясь на утверждении Т. Адорно о том, что произведение искусства отличает прежде всего «его способность говорить нечто «большее», чем просто отражать систему запланированной и заранее сформированной культуры» [2], подчеркивает особенность принципа конструирования картин Шилера: «снятие орнамента и рационализация фотографического изображения через абстракцию архитектурных деталей» [2]. Таким образом, «неточный прецизионизм» Шилера является попыткой «гармонизировать неразрешимую диалектику многоперспективного кубизма и моноскопической перспективной фотографии посредством процесса абстракции и рационализации» [2]. Он подчеркивает иррациональность его картин, скрывающуюся за фасадом рациональности.

Собственно «машинный стиль», то есть сюжеты, изображающие машины, появились на полотнах Шилера после того, как в начале 1927 года он получил заказ от рекламной фирмы «Н. У. Айер энд Сон» на фотографирование завода Форда (Ford Motor Company) в Ривер-Руже в Детройте. Фотографии использовались для рекламы крупнейшего в то время промышленного комплекса в мире. В 1930 году художник вернулся к этим фотографическим изображениям и использовал их в качестве исходного материала для некоторых из своих самых известных картин. К ним относятся «Американский пейзаж» (1930) и «Классический пейзаж» (1931) [2]. Из-за этих картин, а также таких, как «Верхняя палуба» (1929), Шилера часто называют главным американским иллюстратором индустриализации 1920-х и 1930-х годов [3].

Сам Шилер, объясняя, почему он выбрал плоские, «безличные» и фотографически точные изображения фабрик и машин, признавался, что подавлял в своей работе свидетельства собственного физического присутствия: «моей целью было устранить свидетельства живописи как таковой и представить дизайн, дающий наименьшее доказательство средств достижения» (цит. по: [3]). Вершиной «машинного искусства» в его исполнении, вероятно, можно считать позднюю гиперреалистическую работу «Крутящая сила» (1939), изображающую систему привода колес паровоза; картину, сознательно игнорирующую облик целого объекта и концентрирующую внимание зрителя на наиболее ответственной и подвижной части Машины.

Судьбы двух ключевых фигур в истории становления революционного направления национального течения модернизма — М. Л. Шамберга и Ч. Шилера, — были совсем не похожи. Став первым американцем, изображавшим на своих картинах машины, Шамберг незадолго до своей преждевременной смерти в 1918 году успел вернуться к пейзажам и натюрмортам, попутно создав и один из первых образцов заокеанского дадаистского искусства — скульп-

птуру «Бог», выполненную из канализационной трубы. Ч. Шилера, наоборот, ждала насыщенная долгая жизнь, карьера и известность. Его городские пейзажи, своей геометричностью и лаконизмом напоминавшие абстракцию, стали первым опытом в появлении прецизионизма.

Переломным стал для Шилера 1927 год, когда он получил заказ от корпорации Форд на серию фотографий заводских построек. Картины, выполненные художником на основе этих фотографий стали классическим выражением прецизионизма, а сам мастер нашел свой собственный легко узнаваемый стиль — «портреты» промышленной архитектуры и механизмов, выполненные на грани гиперреализма.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Cieri M.* Morton Schamberg and the Machine Aesthetic in Early Twentieth Century American. [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/38788167/Cieri_Morton_Schamberg_and_the_Machine_Aesthetic_in_Early_Twentieth_Century_American_Art_Text (дата обращения: 28.12.2020).
2. *Rawlinson M.* Charles Sheeler's Imprecise Precisionism [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/25261453/Charles_Sheelers_Imprecise_Precisionism (дата обращения: 28.12.2020).
3. *Reilly E. J.* Charles Sheeler: Painting the Pragmatic Personality [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/8477724/Charles_Sheeler_Painting_the_Pragmatic_Personality (дата обращения: 28.12.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 78.03: 784

ДОМЕНИКО БАРБАЙЯ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ИСКУССТВО И БИЗНЕС

*Асташев Д. А.*¹

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

Статья раскрывает роль итальянского импресарио Доменико Барбайя в развитии форм существования оперы в первой половине XIX века. Став одним из самых сильных и влиятельных менеджеров своего времени, Барбайя остался в истории музыки почти забытым персонажем. Сегодня его исключительное умение управлять ведущими европейскими театрами достойно полноценного изучения. Включенный в важные процессы театральной жизни, где певцы и композиторы были звездами эстрады, он формулировал стандарты оперного спектакля, стандарты управления, которые обеспечили интерес к итальянской опере, к солистам, наконец, к нему самому. В своей работе конкурентоспособный импресарио эффективно использовал все имеющиеся ресурсы театральной индустрии (инфраструктуру, материально-техническую базу, администрирование), добавляя в них собственные индивидуальные находки и решения. В его логике одинаково важны были искусство и бизнес, доходность и качество художественного продукта. Внедренные в эмпирическую практику управления они поныне сохраняют безусловную ценность и способны служить профессиональному становлению современных менеджеров.

Ключевые слова: Доменико Барбайя, итальянская опера первой половины XIX века, Джоакино Россини, Джованни Баттиста Рубини, история менеджмента, индустриальная фаза развития музыкального искусства.

DOMENICO BARBAYA IN ITALIAN OPERA OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY: ART AND BUSINESS

*Astashev D. A.*¹

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

The article reveals the role of Italian impresario Domenico Barbaya in the development of opera forms in the first half of the 19th century. Although Barbaya became one of the most powerful and influential theatre managers of

his time, he still remains almost forgotten historic figure. Today his outstanding skills in administration of the leading European theatres deserve proper studying. Included in important processes of theatrical life, where singers and composers were starring, he established standards of operatic performance and management that stimulated public interest to Italian opera, to the soloists and, finally, to his person. In his work, the competitive impresario effectively used all available resources of the theatre industry (infrastructure, logistics, administration), adding to them his own individual findings and solutions. According to his logic, art and business, profitability and quality of the artistic product were equally important. Introduced into empirical management practice they still retain unconditional value and are able to serve professional development of modern managers.

Keywords: Domenico Barbaya, Italian opera of the first half of the 19th century, Gioachino Rossini, Giovanni Batista Rubini, history of management, industrial stage of music development.

Хорошо известно, что история развития музыкального искусства традиционно исходит из представлений о духовной сущности и идеальной природе художественных процессов, которые «осмысливаются как продукт деятельности художников-гениев, но при этом остаются “за кадром” вполне материальные условия и конкретные человеческие отношения, на почве которых родились и с учетом которых воспринимались те или иные жанры» [1, с. 147]. Это высказывание А. М. Цукера, цитируемое по статье «История музыки сквозь призму менеджмента», вполне применимо к истории итальянской оперы первой половины XIX века, где вопрос присутствия материального фактора, обеспечившего необходимые финансовые условия для поддержки и продвижения национального художественного продукта, оказался весьма существенным. В случае его отсутствия сегодня вряд ли можно было говорить об убедительном успехе итальянской оперы этого времени, давшей миру гениев Джоакино Россини, Гаэтано Доницетти, Винченцо Беллини, Джузеппе Саверио Меркаданте, Джованни Пачини, которые состоялись во многом благодаря человеку, сумевшему создать те самые необходимые условия для их творчества. Этим человеком был Доменико Барбайя (1778–1841) — именитый импресарио, увековеченный в сочинениях Оноре де Бальзака¹, Стендаля

¹ Новелла «Девушка с золотыми глазами», где Бальзак описывает одного из главных героев как обладателя голоса, «...который у Барбальи [Барбайи — корректировка моя. Д. А.] приносил бы ему пятьдесят тысяч франков в сезон» [2, с. 5].

[3, с. 111–115], Александра Дюма². Человек, для которого искусство и бизнес стали синонимами. Современники называли его «вице-королем Неаполя», «Барбайя Первым». Сегодня в авторитетной итальянской Энциклопедии института Джованни Треккани мы читаем, что «...за тридцать³ лет его профессиональной карьеры в Италии найдется мало гениальных певцов и композиторов, которых бы он не обожествлял, не поощрял, не защищал. Все крупные города Италии и сама Вена подверглись диктатуре этого импресарио» [5].

Историческая реальность эпохи начала XIX века, в которой довелось жить и работать Доменико Барбайя, была полна нестабильности и неопределенности. Она отмечена в Италии знаком сопротивления иностранным интервенциям (антифранцузские настроения на юге Италии в провинциях Неаполитанского королевства; антиавстрийские настроения в центральной части, в Ломбардо-Венецианском королевстве), подавлением движения карбонариев, выступавших за создание единой Италии, ростом итальянских национально-освободительных настроений. В художественном пространстве Италии, равно как в политическом, также отсутствовало равновесие. Рождающаяся романтическая эстетика и сопровождавший ее поток художественных исканий, выступивших против «форм без души, звука без мысли» [6, с. 234], против невероятной мешанины оркестровки, «разрушающей едва родившееся чувство механизмом трелей, переливов и каденций, которые вместо переживания музыки заставляют вас холодно восхищаться редкостным устройством горла певца...» [6, с. 235] не добавляли в общий климат эпохи стабильности и устойчивости. В этом заметно учащенном пульсе исторического времени амбициозный и харизматичный Доменико Барбайя чувствовал себя вполне комфортно. Для реализации своих желаний он не только сумел подчинить себе время, включив в него личностное качество, направленное на максимальное использования возможностей здесь и сейчас, но и сумел доказать его (времени) субъективное измерение. В переменчивом историческом интерьере Доменико Барбайя проявлял удивительную последовательность и стойкость. Для него одинаково важными оказались искусство и бизнес, доходность и духовность. В этой своей логике он находил компромиссные ходы, в которых обретала архитектуру его управленческая позиция, обеспечивающая интерес к итальянской опере, к солистам, наконец, к себе самому.

Известно, что Доменико Барбайя с 1809 года вплоть до своего ухода в мир иной в 1841 году, неизменно возглавлял руководство в ряде неаполитанских

² Александр Дюма (отец). Корриколо. Гл. IV-V. [4].

³ Александр Дюма (отец) в своей «Корриколо» пишет: «Доменико Барбайя I царствовал безраздельно как абсолютный монарх в течение сорока лет» [4]. Глава IV. Толедо.

королевских театров. Театр Фиорентини (итал. Teatro dei Fiorentini⁴), Театр Нуово (итал. Teatro Nuovo⁵), «Сан Карло» (итал. Teatro di San Carlo⁶), Театр дель Фондо (итал. Teatro del Fondo⁷) входили в зону его ответственности. Одновременно с управлением неаполитанскими театрами он с 1821 по 1828 год управлял известным венским «Кертнтертортеатр» (нем. Kärntnerthortheater) или Театром у Каринтийских ворот, а с 1826 по 1832 год имел контракт со знаменитым миланским «Ла Скала» (итал. La Scala). Уже эти факты биографии говорят о востребованности Барбайя в мире оперного театра первой половины XIX века, его включенности в важные процессы той театральной жизни, где певцы и композиторы были звездами эстрады своего времени.

Коммерсант и наблюдатель талантов, для которого доминирующими ценностями в опере стали музыка и исполнители, обеспечил итальянской опере первой половины XIX века достойное развитие, формировал европейский стандарт качественного исполнения, продвигая и саму итальянскую оперу, и ее исполнителей. Под крылом Барабайя выросли не только выдающиеся композиторы, чей успех и известность состоялись во многом благодаря его попечительству, — он был той влиятельной силой, которая стояла за карьерой целой плеяды талантливых певцов, открытых именитым импресарио как Европе, так и России⁸. Среди них выделяются Изабелла Кольбран, Мария Малибран, Андреа Ноззари, Джованни Баттиста Рубини⁹, Мануэль Гарсия, Доменико Донцелли, Джованни Давиде¹⁰, Луиджи Лаблаш¹¹, Адольф Нурри.

⁴ Театр флорентийцев — старейший театр в Неаполе, основанный в 1618 году, где с начала XVIII века ставили комические оперы, оперы-буффа неаполитанских композиторов на неаполитанском диалекте.

⁵ Новый театр, специально построенный для постановки опер, был открыт в 1724 году. Он считался чудом дизайна, а его форма «подковы» стала успешно применяться при строительстве других театров (например, гораздо более вместительного Театра Сан-Карло).

⁶ Театр был открыт в 1737 году. В XVIII веке «Сан-Карло» был самым большим театром Европы (3285 мест).

⁷ Неаполитанский Театр дель Фондо, ныне известный как Театр Меркаданте, был открыт в 1779 году. Первоначально здесь ставились комические оперы, исполняемые в основном на тосканском языке.

⁸ Александр I, желая открыть в Санкт-Петербурге Итальянский оперный театр, поручил в 1923 году начать переговоры со знаменитым Доменико Барбайя и сформировать состав артистов.

⁹ Дирекцией Императорских театров ему в 1843 году было поручено собрать новый состав исполнителей Итальянской оперы в Санкт-Петербурге.

¹⁰ Певец с 1844 года руководил Итальянской оперой в Санкт-Петербурге.

¹¹ С 1852 года имел контракт в Санкт-Петербурге. В 1856 году Александр II назначил его певцом Императорской палаты.

Парадоксально, но, став одним из самых сильных и влиятельных менеджеров своего времени, Доменико Барбайя остался в истории музыки почти забытым персонажем¹². Не жаловали его и современники, оценки которых были далеки от однозначности. Диапазон их умещал разнокачественное восприятие импресарио: от негативного («мифическое невежество, ...за вычетом особых познаний в какао и мокко¹³; безжалостный ростовщик» [7, с. 550], «самый свирепый из директоров» [8, с. 56]) вплоть до позитивного («великий человек» [4], «человек дальновидный» [3, с. 111] и даже «гениальный, который любил делать свои вещи с большим великолепием и стремился обеспечить театры, доверенные его руководству, лучшими произведениями и лучшими исполнителями, не обращая внимания на расходы» [5]).

В действительности все прописанные характеристики были в той или иной степени верны. Но неизменность репутации успешного коммерсанта давала Доменико Барбайя то особое преимущество, которое отличало его от конкурентов и привлекало заказчиков. В британской прессе его называли даже «генералиссимусом», который «...простирает театральный скипетр от Неаполя до Милана и Вены, и возможно, распространит свои владения вплоть до Парижа и Лондона» [9, с. 148]. Так театральная общественность реагировала на предложения о сотрудничестве с Барабайя, исходящие от импресарио английской оперы Джона Эберса и директора департамента изящных искусств, виконта Состена де Ларошфуко, главного интенданта королевских театров Франции. Анализ исторических фактов позволяет говорить, что востребованность Барабайя в музыкально-театральном мире своего времени была высока. Его деловая репутация, нематериальные (широкие связи) и материальные активы (они обеспечивали финансовую свободу) в конкретном случае всегда служили убедительным аргументом, который определял, насколько стабильно будет работать предприятие при его руководстве, какие ресурсы будут задействованы в реализации поставленных задач.

Удачный миланский старт с «...полной реализацией прав на игорный биз-

¹² Дюма (отец) с сожалением писал в «Корриколо», изданной в 1842-1843 годах: «...увы, в то время, когда я пишу эти строки, великого человека нет в живых, от громкой славы его не осталось ни следа — эта яркая звезда угасла» [4]. Гл. IV. Толедо.

¹³ Импресарио нередко ставили в вину факты его карьерного успеха, начатого со службы простого официанта в Милане, но сумевшего создать целую империю кафе в северной Италии, служивших позднее прикрытием для его игорных заведений. Стендаль писал: «...г-н Барабайя из Милана, гарсон из кафе игроу в карты, а главным образом тем, что содержал игорный дом и метал банк в фараоне, составил себе состояние в несколько миллионов» [3, с. 111]. История хранит упоминание о том, что удачи будущего импресарио начались с изобретения им десерта «барбаджата» (итал. *barbajata* — смесь сливок, кофе и шоколада). Это изобретение принесло ему солидную прибыль и стало первым шагом в успешной карьере, где талант бизнесмена совместился с художественной интуицией.

нес позволил ему [Барбайя] приобрести безмерные богатства» [9, с. 50], а огромное состояние, которое он стабильно приумножал, открыло возможности принимать независимые коммерческие и творческие решения. Дюма писал: «Собрав по грошам свое состояние, Барбайя благородно тратил его с королевской щедростью, великодушно оказывая всяческие благодеяния. У него были дворец, где жили артисты, вилла, предназначенная для друзей, он устраивал публичные игры для всеобщего увеселения» [4]. Не случайно композитор Джоаккино Россини, «бизнес-партнёр Барбайя как в опере, так и в азартных играх королевских театров, где у него имелись финансовые вложения, эквивалентные примерно 21 % от театральной и игровой деятельности Барбайя» [9, с. 52], доверял ему, видя в его лице «удивительно богатого и самодостаточного бизнесмена» [9, с. 51].

Несмотря на то, что для француза Дюма итальянский импресарио был «деспот, царь, султан, правящий в своем театре по божественному праву», и далее, как продолжал писатель, «подобно законным владыкам, он не знает иных правил, кроме собственной воли, и отчитывается в своем управлении только перед Богом и собственной совестью» [4], сегодня можно утвердительно сказать, что в своей эмпирической практике Барбайя-руководитель задолго до появления управленческой науки вполне успешно применял планирование в организации своей работы и работы коллектива, мотивацию, контроль, оперативное регулирование — словом, всё то, что сегодня в теории менеджмента считают важными составляющими управленческого процесса.

Справедливости ради укажем, что тот же Дюма замечал: «Он обладал поразительным природным даром — не умея ни написать письма, ни прочесть ноты, он с безошибочным здравым смыслом намечал поэтам планы их либретто, а композиторам подсказывал выбор их сочинений» [4].

Сегодня Филип Эйзенбейс, биограф Барабайи, пишет: «Понимая, что его певцы были ключом к его успеху, Барбайя позаботился об управлении ими... Барбайя считал отношения со своими певцами такими, в которых они должны были быть подчиненными, и были обязаны ему повиноваться, в то время как он обеспечивал их средствами к существованию, руководил и управлял их карьерой» [9, с. 64]. «Барбайя хорошо знал, что звездные певцы привлекают большую аудиторию, и он был готов заплатить большие деньги, чтобы привлечь лучшие голоса. Но он также понял, что было бы финансово более выгодно, если бы он готовил свою собственную труппу высококачественных певцов» [9, с. 62]. Любопытно, но ни один из его певцов «не таил на Барбайю зла, ибо все были уверены, что при малейшем успехе тот горячо их облобызает, при малейшей неудаче утешит со всей деликатностью, а при малейшей болезни будет ухаживать за ними днем и ночью с отцовской преданностью и заботой» [4]. Андреа Ноззари, Джованни Баттиста Рубини, Доменико Дон-

целли, Джованни Давиде — прославленные тенора и звезды труппы Барбайя «пройдут красной нитью через всю его профессиональную жизнь и сильно повлияют на композицию и стиль пения» [9, с. 62] своего времени. Уместно вспомнить Рубини, который безуспешно искал счастья в Милане и Венеции, но лишь Барбайя признал «поразительный талант 22-летнего певца и согласился включить его в свой список, правда, только по сниженным ставкам. Рубини принял условия, зная, что Барбайя может сделать для него» [9, с. 63]. Рубини не ошибся. Вскоре он стал суперзвездой и, «вероятно, первым поднял значение тенора в итальянской опере до уровня *prima donna* — статуса, которым ранее пользовались только кастраты» [9, с. 63]. Известно, что при первых признаках ухудшения своего вокала, Рубини взял перерыв, а после окончательного ухода в отставку не стал заниматься преподаванием вокала, как это делали многие из его коллег, однажды сказав: «Пение — это не то, чему можно научить» [9, с. 64]. Рубини, Донцелли и многие другие звезды оперы, продвигаемые Барбайя, не только состоялись в профессии, но и стали достаточно состоятельными людьми.

Полноту в понимание управленческих установок Доменико Барбайя вносят штрихи, свидетельствующие о целенаправленности в работе, в решении задач ее текущего и перспективного планирования, а также оперативного регулирования отношений. Так, Дюма (отец) пишет: «Барбайя никому не доверял формирование труппы; он из принципа старался как можно реже ангажировать известных артистов, ибо их слава, достигнув апогея, могла идти только на убыль, и со знаменитостями можно было скорее понести убыток, чем оказаться в выигрыше» [4]. От него же узнаём: «...на стороне импресарио не только право, но и сила. В его распоряжении кавалерийский пикет и взвод пехоты, комиссар полиции и капитан гарнизона, полицейские агенты, карабинеры, жандармы — чтобы немедленно отправить в тюрьму певцов, если тем вздумается капризничать¹⁴, и зрителей, если они осмелятся свистеть без причины» [4].

На первый взгляд, подобная фактология удивляет многоуровневостью направлений работы, разнообразием управленческих инструментов Доменико Барбайя. Она же подтверждает всеохватность импресарио, его требовательность и ответственность по отношению к своему делу. Современников поражали декорации и дизайн его постановок, стремление предложить высокий стандарт спектакля. Пригласив «Антонио Никколини, тосканского архитектора и инженера, который работал с ним над реконструкцией Teatro

¹⁴ Известен такой случай: «В 1812 году Мануэль Гарсия появился пьяным на спектакле и не смог исполнить всю оперу. Поскольку это была премьера, на которой присутствовал король, его выходка довела до вмешательства полиции» [9, с. 64].

San-Carlo <...> для создания сценических декораций максимальной роскоши» [9, с. 61], он одним из первых в европейской истории менеджмента создал прецедент вовлечения в создание декораций к спектаклю известных архитекторов и художников. Заметим, «...как директор Real Istituto di Belle Arti, а также как архитектор королевской семьи, Никколини был одним из наиболее важных экспертов, влияющих на формирование культурных вкусов в Неаполе» [9, с. 72]. Сотрудничество с ним помогало не только выгодным инвестиционным вложениям Барбайи в предметы искусства¹⁵, в недвижимость. Оно влияло на его саморазвитие, благодаря которому Доменико Барбайя шел в ногу со временем, становился конкурентоспособным лидером в оперном мире первой половины XIX века.

В аннотации к увидевшей свет в 2013 году работе Филипа Эйзенберга о Барбайя на сайте издателя можно прочесть: «Сквернословящий, распутный и суетливый импресарио оказал необратимое влияние на историю итальянской оперы: он был полон решимости создать прибыльный бизнес, он культивировал энергичную среду новых артистов, производящих новаторские, захватывающие оперы, которые люди собирались послушать» [9]. Для полноценного восприятия исторической значимости Доменико Барбайя в художественном пространстве итальянской оперы первой половины XIX века изложенную здесь емкую характеристику импресарио следует поместить в общий контекст, формирующейся, так называемой «индустриальной фазы»¹⁶ [10, с. 204] развития музыкального искусства, где исполнение произведения, рассчитанное на успех, подразумевало использование всех имеющихся на тот момент ресурсов этой индустрии (инфраструктуры, материально-технической базы и администрирования). Тогда вдруг очевидными станут слова композитора В. И. Мартынова о том, что «музыка стала индустрией задолго до появления шоу-бизнеса» [10, с. 205]. Тогда же откроется желание полноценно изучать не только историю музыки, но и историю «форм существования музыкальных форм» [10, с. 202]. В этой истории среди персон, оказавших значительное влияние на развитие самой формы существования оперного жанра, имя Доменико Барбайя, несомненно, займет свое достойное место.

¹⁵ «К 1830 году Барбайя создал одну из лучших коллекций произведений искусств в Неаполе. Он приобрел около 300 картин разных школ и художников, от эпохи Возрождения до неоклассицизма» [9, с. 71].

¹⁶ В европейской истории музыки начало формирования «индустриальной фазы» связывают со второй половиной XVIII века [10, с. 204].

ЛИТЕРАТУРА

1. Цукер А. М. История музыки сквозь призму менеджмента // Проблемы менеджмента в сфере академической музыки. М.: Композитор, 2010. С. 146–157.
2. Книга «Златоокая девушка» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=2566> (дата обращения: 01.05.2021).
3. Стендаль. Жизнь Россини. Киев: Музична Україна, 1985. 348 с.
4. Дюма. Том 66. Путевые впечатления. Корриколо [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/465471/read> (дата обращения: 01.05.2021).
5. Энциклопедии института Джованни Треккани [Электронный ресурс]. URL: www.treccani.it (дата обращения: 01.05.2021).
6. Маццини Дж. Философия музыки // Эстетика и критика: избранные статьи. М.: Искусство, 1975. С. 229–264.
7. Rovani G. Cento anni. Romanzo ciclico. II. Milano 1869. 550 s.
8. Джоаккино Россини: Избранные письма. Высказывания. Воспоминания / Пер. с итал., фр. и нем., ред.-сост., авт. вступ. ст. и примеч. Е. Ф. Бронфин. Л.: Музыка [Ленингр. Отд.], 1968. 232 с.
9. Eisenbeiss Ph. Bel Canto Bully: The Life and Times of the Legendary Opera Impresario Domenico Barbaja [Электронный ресурс]. URL: www.hauspublishing.com (дата обращения: 01.05.2021).
10. Мартынов В. И. Зона Opus Post или рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.

REFERENCES

1. Czucker A. M. Istoriya muzyki skvoz` prizmu menedzhmenta // Problemy` menedzhmenta v sfere akademicheskoy muzyki. M.: Kompozitor, 2010. S. 146–157.
2. Kniga «Zlatookaya devushka» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=2566> (data obrashheniya: 01.05.2021).
3. Stendal`. Zhizn` Rossini. Kiev: Muzichna Ukraina, 1985. 348 s.
4. Dyuma. Tom. 66. Putevy`e vpechatleniya. Korrikolo [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://coollib.com/b/465471/read> (data obrashheniya: 01.05.2021).
5. E`nciklopedii instituta Dzhovanni Trekkani [E`lektronny`j resurs]. URL: www.treccani.it (data obrashheniya: 01.05.2021).
6. Maczcini Dzh. Filosofiya muzyki // E`stetika i kritika: izbranny`e stat`i. M.: Iskusstvo, 1975. S. 229–264.
7. Rovani G. Cento anni. Romanzo ciclico. II. Milano 1869. 550 s.
8. Dzhоakkinо Rossini: Izbranny`e pis`ma. Vy`skazy`vaniya. Vospominaniya / Per. s ital., fr. i nem., red.-sost., avt. vstup. st. i primech. E. F. Bronfin. L.: Muzyka [Leningr. Otd.], 1968. 232 s.
9. Eisenbeiss Ph. Bel Canto Bully: The Life and Times of the Legendary Opera Impresario

Domenico Barbaja [E`lektronny`j resurs]. URL: www.hauspublishing.com (data obrashheniya: 01.05.2021).

10. *Marty`nov V. I.* Zona Opus Post ili rozhdenie novej real`nosti. M.: Klassika-XXI, 2005. 288 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 739.2(433.1)«15»+746.4(433.1)«15»

«КНИГА СОКРОВИЩ ГЕРЦОГИНИ АННЫ БАВАРСКОЙ»
И ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ В КОСТЮМЕ
ЕВРОПЕЙСКОЙ ЗНАТИ СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА

Жабрева А. Э.^{1,2}

¹ Библиотека Российской академии наук, Биржевая линия, д. 1, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

² Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, 10-я линия, д. 49, Санкт-Петербург, 199178, Россия.

В статье рассматривается рукопись середины XVI века, представляющая собой альбом цветных рисунков с изображениями подлинных ювелирных украшений небольшого формата из семьи баварских герцогов. Изображения драгоценностей — подвесок, цепей, браслетов, ожерелий, аграфов для головных уборов, деталей поясов и подвесной сумки-кошелька — сравниваются с портретами немецкой знати того же времени, благодаря чему уточняется их назначение и варианты использования. Поскольку рисунки сделаны придворным живописцем баварского герцога Гансом Милихом, то особый интерес представляют написанные им же портреты Альбрехта V и Анны Баварских — владельцев семейных сокровищ и заказчиков рассматриваемой рукописи. Изучение данного памятника, хранящегося в Баварской государственной библиотеке, и ставшее возможным благодаря созданию его цифровой копии, помогает полнее оценить роль ювелирных украшений в костюмном комплексе немецкого Возрождения.

Ключевые слова: «Книга сокровищ герцогини Анны Баварской», ювелирные украшения, изобразительные источники, немецкий костюм, Возрождение, Ганс Милих (1516–1573).

“JEWEL BOOK OF THE DUCHESS ANNA OF BAVARIA”
AND JEWELRY IN THE EUROPEAN NOBLE’S COSTUME
OF THE MIDDLE 16TH CENTURY

Zhabreva A. E.^{1,2}

¹ The Russian Academy of Science Library (St.-Petersburg, Russia), 1, Birzhevaya line, St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

² St. Petersburg State University, Faculty of Arts, 49, 10th line, St. Petersburg, 199178, Russian Federation.

The article deals with the manuscript of the mid-16th century, which is the album of color drawings with images of genuine small-format jewelry from the family of Bavarian dukes. Images of jewelry – pendants, chains, bracelets, necklaces, agrapps for headdresses, belt details, pendulous bag – are compared with contemporary portraits of German nobility, making clear their purpose and use cases. As far as drawings were made by the Bavarian court painter Hans Milich, Albrecht V and Anna of Bavaria (jewelry owners and the “Book” customers) portraits painted by him also, are of particular interest. The study of this monument keeping in Bavarian state library and became accessible thanks to creation of its digital copy, helps to appraise better the role of jewelry in the costume complex of the German Renaissance.

Keywords: «Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern», «Jewel book of the duchess Anna of Bavaria», jewelry, pictorial sources, German costume, Renaissance, Hans Muelich (Mielich, 1516–1573).

Хорошо известно, что описи имущества служат важным источником для изучения истории костюма. Исследователям знакомы опубликованные описи имущества русских царей и отдельных опальных вельмож, духовные грамоты и росписи приданого, в которых особое внимание уделялось именно украшениям и ювелирным предметам. Сведениями из подобных источников, а также из описаний торжественных событий и свидетельств очевидцев пестрят истории зарубежных стран. Эти текстовые описания содержат названия предметов и их деталей, отдельные характеристики (размеры, стоимость), указания на вставки из жемчуга и драгоценных камней [1–6]. Но представить внешний вид описываемых словами драгоценностей — задача крайне сложная.

На этом фоне уникальным историческим памятником и ценнейшим источником для исследователей костюма и ювелирного искусства является «Книга сокровищ герцогини Анны Баварской» («Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern», Мюнхен, 1552–1555, Баварская государственная библиотека). Рукопись была заказана герцогом Баварским Альбрехтом V (1528–1579, правил с 1550 г.) [7] представителем династии Виттельсбахов, и выполнялась с 1552 по 1555 год. Она представляет собой опись драгоценностей самого герцога, его супруги Анны Австрийской (Баварской) (1528–1590) [8] и родителей Альбрехта герцога Вильгельма IV (1493–1550) и Марии Якобы Баденской (1507–1580) [9].

Особенностью рассматриваемой рукописи является то, что драгоценности не описаны словами, а нарисованы придворным живописцем баварского герцога Гансом Милихом (Hans Muelich, Muelich или Mielich, 1516–1573) [10, 11]. Опись драгоценностей является фактически альбомом цветных ри-

сунков, выполненных на бумаге и пергамене. Она оставалась в частном владении герцогской семьи до тех пор, пока в 1843 году король Баварии Людвиг I не передал ее в Государственную библиотеку Баварии.

Рукопись получила известность сравнительно недавно благодаря современным технологиям: в 2008 году книга была опубликована [12], а ее виртуальная копия в настоящее время находится в цифровой коллекции Баварской государственной библиотеки [13]. К ней имеются подробные комментарии, содержащие описания каждого листа, изображенных предметов, расшифровку монограмм и подписей, отсылки к каталогам коллекций, где имеются подобные драгоценности. Книга уже привлекла внимание и российских исследователей [14].

Выходная миниатюра книги изображает герцога и герцогиню, занятых игрой в шахматы, в окружении придворных (см.: ил. 1 на вклейке между с. 121 и 122). Их черные, по испанской моде, одеяния служат идеальным фоном для скромных золотых украшений и Ордена Золотого Руна (у герцога). Нельзя не вспомнить, что Альбрехт V и его супруга были меценатами и коллекционерами. Они значительно пополнили фонды Кунсткамеры, учредили Государственную библиотеку Баварии, основой которой стали книги из их собственного собрания, а для хранения огромных коллекций античного искусства и монет создали специальный кабинет-музей «Антиквариум», доступный для посетителей. Двор Виттельсбахов был одним из крупнейших центров культуры и искусства своего времени [15].

В рассматриваемой книге 108 миниатюр (иллюстрации расположены с обеих сторон листа). Разнообразные драгоценности изображены на цветных фонах, дополненных барочными завитками с золотыми изогнутыми линиями, точками, листочками, условными цветами и другими вариантами оформления краев (картуши, консоли, кариатиды, колонки, арабески, морески, рольверки — орнаменты в виде свитков, бандельверки — ленточные орнаменты). Представлен 71 предмет: подвески, цепи, перстни, браслеты, ожерелья. Из необычных предметов можно назвать держатель для букета (портбукет) и массивную цепь с сумочкой-кошельком. Каждый предмет изображен столь натурально, что кажется объемным и всегда выделяется среди обрамляющих его арабесок. Некоторые драгоценности изображены с лицевой и оборотной стороны. Названия предметов отсутствуют, но отдельные листы имеют надписи, например, сведения о том, что одна изображенная вещь переделана, а ее камни использованы для изготовления другого предмета — наперсного креста. Последние листы книги остались пустыми.

Золотые украшения разных форм имеют вставки из драгоценных камней, которые в рассматриваемое время стали особенно цениться. Драгоценные камни и жемчуг в эту эпоху Великих географических открытий привозились

из Южной Америки, Индии, Ближнего Востока. В одном украшении можно увидеть как одинаковые, так и совершенно разные по цвету камни, преимущественно рубины, изумруды и сапфиры, как ограненные, так и окатанные. Жемчуг использовался круглой, каплевидной и неправильной (барочной) формы. Кроме того, украшения декорировались разноцветной эмалью, рельефными изображениями надписей, амуров, животных и рукопожатий.

Надо заметить, что рассматриваемая «Книга сокровищ» представляет собой опись драгоценностей малого формата, тогда как герцогские драгоценности большого формата были нарисованы Г. Милихом на пергаменных листах еще в 1546–1555 годах (Баварский национальный музей) [16, с. 289].

Представить, как использовались нарисованные в «Книге сокровищ» предметы, помогают живописные портреты самих баварских герцогов и их современников. Большое число созданных и сохранившихся парадных портретов позволяет проследить развитие моды не только в costume, но и в украшениях. Сравним нарисованные драгоценности с теми, что можно увидеть на портретах первой половины — середины XVI века.

Прежде всего, обратимся к портрету будущей герцогини Баварской [17, с. 151], который выполнен австрийским художником Якобом Зайзенеггером (1505–1567)¹ около 1545 года, вероятно в преддверии свадьбы Анны и Альбрехта, которая состоялась в июле 1546-го [9, с. 162] (см.: ил. 2 на вклейке между с. 121 и 122). Белое атласное платье невесты соответствует немецкой моде своего времени. Оно состоит из множества отдельных деталей: длинной плиссированной юбки, узкого лифа с квадратным декольте и пышными рукавами, полупрозрачной сорочки, воротника-стойки из драгоценной ткани, золотого шнура с кистью, который опоясывает талию и спускается почти до подола. Светлые волосы убраны под золотую сетку, на голову надет небольшой берет. Перламутровые переливы ткани и золотистая отделка костюма придают принцессе возвышенно-воздушный облик, но истинно статусными предметами в ее гардеробе являются украшения: ожерелье с подвеской, нитка жемчуга с фигурным кулоном и длинная массивная цепь.

Один из этих трех предметов, а именно ожерелье, изображен в «Книге сокровищ» (лист 10 об.) (см.: ил. 3 на вклейке между с. 121 и 122). Ожерелье состоит из декоративных элементов трех видов: центральный и два боковых — из камней малинового цвета (рубины?), заключенных в оправы овальной и округлой формы соответственно; шесть элементов — из трех круглых жем-

¹ Якоб Зайзенеггер (Jacob Seisenegger, 1505–1567) — австрийский художник, придворный художник Фердинанда Богемского и Венгерского (императора Священной Римской империи в 1556–1564), создатель целой галереи портретов современников, выработал стиль парадного портрета австрийского царствующего дома. Считался крупнейшим портретистом своего времени [18, с. 1690].

чужин, уложенных в оправу, а два имеют в центре квадратные ограненные черные камни. Золотые оправы каждого звена напоминают розетки из резных листочков и округлых лепестков, в каждую введены голубые, белые или черные эмалевые вставки. Основные декоративные элементы скреплены сложносоставными узкими звеньями, к нижним ушкам которых подвешены жемчужины продолговатой формы. Самая крупная жемчужина закреплена на стержне под центральным звеном. Обилие мелких деталей разной формы и применение различных техник придает украшению парадный вид, чему соответствует и нарядная цветовая гамма, создаваемая жемчугом, рубинами, сапфирами (?), белой и голубой эмалью. В «Книге сокровищ» ожерелье изображено так, будто оно должно спускаться на грудь. Но на портрете хорошо видно, что оно ровно облегает нижнюю часть шеи поверх воротника-стойки.

Другое ожерелье из «Книги сокровищ» (лист 13) не менее изящно и изыскано (см.: ил. 4 на вклейке между с. 121 и 122). Оно состоит из звеньев двух типов: в золотые оправы в виде розеток из мелких листочков вставлены по две мелкие жемчужины или по одному ограненному черному (темно-красному?) камню. В декор оправ введена голубая эмаль. В том же стиле выполнена подвеска в виде креста. То, что такая подвеска делалась комплектом к ожерелью, видно на «Портрете молодой дамы с белой вставкой на корсаже» Кристофа Амбергера (ок. 1505–1562) из собрания Государственного Эрмитажа². Но их могли носить и порознь, как было видно из сравнения предыдущего ожерелья и портрета.

Большую популярность в эпоху Возрождения получили подвески — часто подлинные произведения декоративно-прикладного искусства, созданные по рисункам первоклассных художников. Помимо особенно распространенных подвесок в виде креста, существовали и другие формы: круглые, квадратные, сложно изогнутые треугольные, грушеобразные и ромбовидные, в виде фигурок животных, корзиночек с цветами. Они дополнялись вкраплениями из разноцветной эмали, вставками из драгоценных камней и висящими жемчужинами. В декоре подвесок использовались мотивы античных и религиозных сюжетов, флоры и фауны. Морская тема выразилась в создании кулонов с изображениями морских существ, а также корабликов. Схожие по форме и декору подвески можно встретить на многих портретах немецкой знати середины XVI века, созданных, например, Лукасом Кранахом Младшим: Анны Минквич [21, с. 176], курфюрста Иоахима Бранденбургского и маркграфини Элизабет фон Ансбах [22, с. 512, 513].

² Кристоф Амбергер. Портрет дамы, после 1548 г. [19, с. 36]. См. цифровую копию: Кристоф Амбергер. Портрет дамы. URL: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/38774/?lng=ru> (дата обращения: 16.06.2021).

С помощью подвесного кольца подвеска прикреплялась к цепочке, ожерелью или бусам. В рассматриваемую эпоху одновременно могло надеваться несколько бус, цепей и ожерелий, с прикрепленными к ним подвесками, что показывает рассмотренный выше портрет герцогини Анны, а также некоторые другие портреты. На них видно, что подвески бытовали в том же виде до конца XVI века, носились на груди поверх сорочки или шемизетки, использовались и в качестве украшений для прически.

В «Книге сокровищ» (лист 29) выделяется подвеска в форме неправильного прямоугольника, чрезвычайно похожая на ту, что изображена на портрете молодого герцога Альбрехта (Г. Милих, ок. 1545. Старая Пинакотекка. Мюнхен) (см.: ил. 5 на вклейке между с. 121 и 122). Судя по возрасту молодого человека, по красоте вышивки сорочки и обилию украшений, это тоже предсвадебный портрет. Как видно на рисунках из «Книги сокровищ», где драгоценность показана с лицевой (см.: ил. 6 на вклейке между с. 121 и 122) и оборотной стороны, она декорирована фигурами четырех евангелистов в античных нарядах, узнаваемых благодаря их аллегорическим изображениям, — льву, быку, орлу и ангелу; в центре расположен амур. Фоном для них служат причудливые маскароны, золотые с эмалью букеты и завитки. В центре серыми гранеными камнями выложены буквы IHS³. Верхняя часть подвески является короной, ее зубцы образованы золотыми, сильно разрезанными и загнутыми листочками, над которыми расположена голубая сфера, венчаемая небольшим крестом на круглом сапфире. Подвеска украшена разноцветной эмалью, вставками из красных и серых камней, белоснежных жемчужин. Три каплевидные жемчужины прикреплены снизу, слева и справа от них, а также по бокам — по небольшой круглой жемчужине. Обратная сторона украшена растительным орнаментом в восточном стиле.

В XVI веке чрезвычайно популярными были пряжки-аграфы для беретов. Более десятка таких предметов разных форм изображены на страницах «Книги сокровищ». Декором одного круглого аграфа служат букетики причудливых цветов, другого — рукопожатие, на овальном представлена сценка на античный сюжет. На этом рисунке отчетливо видны ушки, за которые аграф пришивался к материи. На портретах герцога Альбрехта, его отца и других вельмож первой половины XVI века заметны разные по размерам и декору аграфы, прикрепленные к полям их головных уборов.

Еще в конце XV века возникла мода на разнообразные цепи. Они различались толщиной, формой звеньев и их переплетением⁴. Одновременно

³ Латинские буквы I H S расшифрованы как «Последователи Иисуса Христа» [14, с. 197].

⁴ Более или менее массивные цепи запечатлены на женском портрете работы Л. Крайна Старшего из собрания Государственного Эрмитажа [19, с. 65].

можно было надеть несколько разных цепей и цепочек даже одновременно с ожерельями. Разумеется, это распространялось лишь на привилегированные сословия. Цепи служили не только самостоятельным украшением, к ним прикреплялись монеты, подвески, кошельки, а также орденские знаки. Знаком Ордена Золотого Руна обладал Альбрехт V, что и запечатлено на его портретах, включая выходную миниатюру рассматриваемой рукописи (см.: ил. 1 на вклейке между с. 121 и 122)⁵. Золотые цепи были любимым украшением пфальцграфа Отто Генриха (Оттгенриха, 1502–1559), видного деятеля немецкой Реформации, мецената и коллекционера. Они запечатлены на его портретах работы Бартеля Бехама⁶ и Георга Пенца⁷.

В «Книге сокровищ» представлено всего одно кольцо, между тем их ношение было широко распространено, что доказывают немецкие портреты первой половины XVI века, например, женский и мужской портреты работы мастерской Л. Кранаха Старшего [19, с. 64, 65], портрет Сусанны Баварской работы Бартеля Бехама⁸. Кольца (в современном понимании перстни, поскольку они имели вставки из драгоценных камней) носили чаще всего на указательном и безымянном пальцах по одному, два или даже три сразу, на обеих руках. Могли использоваться и иначе: упомянутый выше пфальцграф Отто Генрих в знак траура по жене Сусанне носил два кольца на шнурке — одно с рубином, другое со смарагдом, что и запечатлел Г. Пенц на его портрете 1540-х годов. Кольца позволяли себе носить не только аристократы, но и зажиточные бюргеры. Например, Бенигна Минзингерин на портрете работы неизвестного швабского художника (1531, Музей изобразительных искусств, Будапешт) изображена с четырьмя золотыми кольцами, три из которых с небольшими камнями [20, № 40].

На двух листах «Книги сокровищ» (12 об. и 52) изображены парные браслеты, немного отличающиеся формой и декором. Одни состоят из прямоугольных звеньев, орнаментированных вставками из трех белых жемчужин или трех прямоугольных камней красного, зеленого и серого цвета, а также эмалевы-

⁵ На выходной миниатюре «Книги сокровищ» герцог представлен лишь с двойной тонкой цепочкой, на которой подвешен знак ордена Золотого Руна, мелкими золотыми заклепками оформлены разрезы рукавов его шубы. То же видим и на его портрете в рост, выполненном Г. Милихом (Баварский нац. музей) [23, табл. 61].

⁶ См. цифровую копию: Немецкий художник Бартель Бехам. URL: <https://hist-etnol.livejournal.com/4105370.html> (дата обращения: 16.06.2021).

⁷ Георг Пенц. Портрет Отто Генриха Пфальцского, 1540-е [19, с. 113–114]. См. цифровую копию: Георг Пенц «Портрет пфальцграфа-курфюрста Пфальцского Отто Генриха». URL: <https://www.kulturamira.ru/txt/406.shtml> (дата обращения: 16.06.2021).

⁸ См. цифровую копию: Немецкий художник Бартель Бехам. URL: <https://hist-etnol.livejournal.com/4105370.html> (дата обращения: 16.06.2021).

ми вставками. Эти очень нарядные предметы с одного конца имеют застежку. Золотой браслет, надетый непосредственно на руку, просматривается на упомянутом портрете Сусанны Баварской. На многих парадных портретах европейской знати видно, что браслеты были парными и надевались поверх рукава в области запястья.

Непросто разобраться с некоторыми рисунками из «Книги сокровищ», представляющимися на первый взгляд браслетами. Но их истинное назначение может быть и иным. На листе 50 изображены три длинные ювелирные полосы, крайние из которых одинаковые, а центральная отличается более крупными размерами и орнаментом. Неясно, насколько жесткими являются эти полосы (возможно, их основу составляет кожа, покрытая пластинками золота), инкрустированные красными и зелеными мелкими камнями, но на концах каждой имеются крепления, свидетельствующие о возможности их круговой сцепки, в том числе и друг с другом. На листе 12 (см.: ил. 7 на вклейке между с. 121 и 122) показаны четыре ажурные ювелирные полосы длиной около 20 см с застежками, состоящими из двух частей: видимая деталь состоит из согнутого вдвойне элемента, который вставляется в прорезь с противоположной стороны.

На этом же листе нарисованы две монолитные золотые детали с застежками-трубочками. Эти предметы могут служить как браслетами и перехватами для рукавов, так и деталями пояса. Как становится ясным из сравнения этих рисунков с парадным портретом герцогини Анны, написанным Г. Милихом в 1556 году (см.: ил. 8 на вклейке между с. 121 и 122), эти ажурные ювелирные изделия являются именно деталями пояса. На этом портрете герцогиня представлена в двух платьях — розовом рок и черном бархатном марлотт, дополненных разными украшениями, в том числе представленными в «Книге сокровищ». Пояс, надетый на розовое платье, составлен из отдельных звеньев, между которыми хорошо просматриваются парные круглые жемчужины, что позволяет идентифицировать его с ажурными деталями с листа 12. Над поясом в центре рок прикреплен крупная подвеска, рисунок которой точь-в-точь повторяет украшение с листа 41: в золотую двухчастную оправу, декорированную завитками и голубой эмалью, заключены квадратный серо-синий и круглый красный камни, снизу подвешена жемчужина овальной формы. Цепочка, прикрепленная к подвеске, прячется под полы марлотт. Еще выше находится подвеска такой же формы, но в ее верхние боковые части включены слегка изогнутые фигуры нимф, намек на которые можно разглядеть на живописном портрете. Эта драгоценность изображена на листе 37⁹.

⁹ Случайно или сознательно художник поменял цвета камней на портрете: более крупный прямоугольный камень написан темно-синим, а верхний — красным.

Верхняя подвеска прикреплена к богатому ожерелью, которое чрезвычайно похоже на то, что представлено на листе 13. Браслеты же, надетые поверх манжет марлотт, отчетливо повторяют рисунок с листа 12 об. Они состоят из звеньев двух видов: на золотом фигурном фоне, дополненном голубыми эмалевыми вставками, закреплены либо две круглые жемчужины, либо один красный камень. Таким образом, ожерелье и браслеты на портрете те же самые, что и в рукописи. Весь комплекс ювелирных украшений герцогини с парадного портрета 1556 года можно рассматривать как парюру — роскошный комплект, подобранный (возможно, и заказанный) в одном стиле [24, с. 15]. Подобные парюры представлены на портретах знатных дам середины XVI века, например, Марии Тешинской из Пернштейна (Я. Зайзенеггер, 1550, Замок Нелагозевес, Чехия) [25, с. 75]. В costume этой чешской дворянки, одетой по испанской моде, много ювелирных предметов, в том числе цепочка в качестве пояса, крупные подвески, закрепленные на жемчужных ожерельях, аграф на берете. Еще более эффектная парюра, состоящая из ожерелья, пояса, браслетов и нашивок на разрезы, выполненных в одном стиле, украшает костюм французской королевы Елизаветы Австрийской (Ф. Клуэ, 1570-е. Замок Нелагозевес, Чехия) [25, с. 82–83; 22, с. 406]. Чрезвычайно богатыми украшениями отличается и костюм маркграфини Элизабет фон Ансбах (Л. Кранах Младший, ок. 1579, Старая Пинакотекa, Мюнхен), одетой по испано-немецкой моде в рок и марлотт [22, с. 513].

На портрете герцогини Анны 1556 года представлен еще один любопытный предмет, аналог которому находим в «Книге сокровищ» (лист 14, 14 об.). Это небольшой поясной кошелек сделанный, вероятно, из узорчатой или вышитой ткани, на ней закреплены драгоценные камни и жемчуг в золотых оправках; подкладка из шелковой ткани вишневого цвета. Судя по золотым шнуркам, продернутым в круглые отверстия на краю, он мог затягиваться, что хорошо видно на портрете. Цепь, представленная на том же листе, состоит из звеньев овальной формы, сделана из желтого и белого металла. Она сложена вдвое и зафиксирована крупной бусиной, на противоположном конце имеется крючок, на который, видимо, должен был крепиться кошелек. Но если кошелек, изображенный Г. Милихом на портрете герцогини, в общих чертах напоминает изображение из рукописи, то цепь совершенно другая. Она состоит из бусин большего и меньшего размеров, отделанных золотом, и свисает почти до подола, где заканчивается большой кистью из золотых нитей.

Облик герцогини на ее парадном портрете 1556 года, уже матери семейных детей, располневшей, но сохраняющей соответствующий высокому положению вид, одновременно изысканно чопорен и элегантен. Герцогиня одета по испанской моде, влияние которой в середине XVI века уже сильно сказывалась в среде немецкой знати. Верхнее парадное платье — марлотт —

сделано из черного бархата, его полы, подол, воротник, манжеты и верхние части рукавов выложены серебристой и золотистой синелью — бархатным шнуром. Он традиционно имеет расклешенную форму и стоячий воротник. Нежный розовый цвет нижнего платья, сшитого из плотного шелка с геометрическим тканым орнаментом, словно прорывается сквозь черные полы марлотт. Белая ткань, выглядывающая из прорезей и рукавов, и разрезной рюш вокруг стоячего воротника добавляют свежести строгому костюму вельможной дамы. Прическу по-прежнему слегка прикрывает золотая сетка и небольшой берет, по бортам украшенный драгоценными нашивками. Подобный головной убор, видимо любимый герцогиней, запечатлен Г. Милихом и на выходной миниатюре рассматриваемой рукописи (см.: ил. 1 на вклейке между с. 121 и 122).

Сам Альбрехт V, судя по его сохранившимся портретам (за исключением юношеского), не слишком любил украшения. Но в искусстве немецкого Возрождения его времени прикладное искусство достигло высочайшего развития, обеспеченного, прежде всего, техническим уровнем мастерских. Создававшиеся в то время золотые украшения отличались рельефными деталями, пышными орнаментами, совершенством исполнения, многообразием ювелирных техник, разнообразием стилей. Выполненные из драгоценных и простых материалов украшения дополняли костюмы людей, которые могли их оплатить (с существенными оговорками, закрепленными в различных указах). Но, конечно же, особым великолепием отличались уборы знати. Надетые, подвешенные, закрепленные разными способами на одежде, головных уборах, туфлях, поясах ювелирные изделия были ярким свидетельством исключительного положения высокопоставленных особ.

Известно, что в эпоху Возрождения даже величайшие художники составляли рисунки для ювелирных украшений. Например, Ганс Гольбейн создавал эскизы для ювелирных изделий по заказам английских королей [24, с. 15]. Возможно, Г. Милих тоже приложил к этому руку, и хотя бы часть предметов, столь тщательно и детально выписанных им в «Книге сокровищ» и на портретах, были им и разработаны?

Ганс Милих был одним из крупных мюнхенских художников эпохи Ренессанса, писал картины на религиозные и исторические сюжеты, портреты, оформлял церковные алтари. Он был не только придворным художником (с 1545), но и другом Альбрехта V [18, с. 1245; 26, с. 212–213]. Хорошо известный ему двор баварского герцога художник запечатлел в портретах, живописных полотнах («Банкет на открытом воздухе», 1548, Уордсуорт Атенеум, Хартфорд, США) и миниатюрах рукописи «Семь покаянных псалмов» франко-фламандского композитора Орландо ди Лассо (1532–1594), созданной в 1565–1570 годах (Баварская государственная библиотека. Мюнхен).

На нескольких многофигурных миниатюрах из этой книги Г. Милих представил Альбрехта V в окружении сыновей и придворных, герцогиню Анну с дочерьми и придворными дамами, сцену исполнения произведений ди Лассо в церковных и дворцовых интерьерах, портрет самого композитора. Во всех этих произведениях запечатлен современный художнику придворный костюм Баварии эпохи Возрождения, который был бы совсем мрачным¹⁰, если бы не дополнялся многочисленными ювелирными украшениями. Исполнение деталей одежд, оттенков тканей, переливов драгоценных камней и сияние матовой позолоты в произведениях Г. Милиха позволяет досконально исследовать искусство костюма середины XVI века и даже оценить его материальную стоимость.

Ювелирные украшения первой половины XVI века впоследствии часто переделывались в угоду быстро меняющейся моде, и лишь единичные экземпляры чудом сохранились до нашего времени. Рисунки из «Книги сокровищ Анны Баварской» — иллюстрированной описи драгоценностей, выполненные в основном с реально существовавших предметов, подробно показывают их самые мелкие детали и оборотные стороны, позволяет проникнуть в тайны искусства ювелиров. Введение в научный оборот этого уникального изобразительного памятника, которое стало возможным лишь в нашу цифровую эпоху, расширяет и углубляет сведения как о разнообразии украшений, так и о той высочайшей технике, которой достигли мастера немецкого Возрождения, существенно дополняет знания об уже известных изобразительных источниках, в частности, парадных портретах знати.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Antenhofer Ch.* Inventories as Material and Textual Sources for Late Medieval and Early Modern Social, Gender and Cultural History (14th–16th Centuries) // MEMO: Medieval and Early Modern Material Culture Online. 12.2020. [Электронный ресурс] URL: <http://dx.doi.org/10.25536/20200702> (дата обращения: 07.04.2021).
2. Дворяне Москвы: свадебные акты и духовные завещания петровского времени / сост., очерки и коммент. Н. В. Козловой и А. Ю. Прокофьевой. М.: РОССПЭН, 2015. 910 с.
3. Жабрева А. Э. Описи приданого как ценный тип письменных источников по истории древнерусского женского костюма // Женская традиционная культура и костюм в эпоху средневековья и новое время: материалы Междунар. науч.-образоват. семинара, 24–25 сент. 2015 г. / сост., ред. Ю. В. Степанова; науч. ред. Н. В. Жилина. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2015. Вып. 3. С. 14–33 [Электронный

¹⁰ Альбрехт V был убежденным католиком, главой Контрреформации.

- ресурс]. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_24500819_40212075.pdf (дата обращения: 05.04.2021).
4. *Жабрева А. Э.* Терминология древнерусских женских ювелирных украшений в описях приданого XVI–XVII вв. // Ювелирное искусство и материальная культура = Jewellery and material culture: сб. ст. / Гос. Эрмитаж; сост.: В. В. Киджи, И. В. Поскачева, Н. В. Царев. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2021. С. 107–116.
 5. *Степанова Ю. В.* Комплекты одежды и украшений в описях приданого XVII в. из коллекции Тверского государственного объединенного музея // Вестник Тверского государственного университета. Сер. История. 2020. № 3 (55). С. 146–156. [Электронный ресурс] URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_44406355_51326119.pdf (дата обращения: 10.04.2021).
 6. *Юркин И. Н.* Предметная среда домашнего быта А. А. Винуса по описям его имущества // Петровское время в лицах. 2006: материалы науч. конф. СПб., 2006. С. 254–264. (Труды Гос. Эрмитажа; т. 32).
 7. *Прокопьев А. Ю.* Альбрехт V // Культура Возрождения: энциклопедия: в 2 т. / Н. В. Ревякина (отв. ред.). М.: РОСПЭН, 2011. Т. 1: А–К. С. 51–52.
 8. *Grosse Bayerische Biographische Enzyklopädie* / hrsg. von Y.-M. Körner unter Mitarbeit von B. Jahn. München: K.G. Saur, 2005. Bd. 1: A–G. XVIII, 726 p.
 9. *Агамов А. М.* Династии Европы, 400–2016: полная генеалогия владетельных домов. М.: ЛЕНАНД, 2017. 1120 с.
 10. *Röttger B. H.* Der Maler Yans Mielich. München, 1923. 159 S.
 11. *Löcher K.* Hans Mielich (1516–1573): Bildnismaler in München. München: Berlin: Deutcher Kunstverl., 2002. 476 S.
 12. Das Kleinodienbuch der Herzogin Anna von Bayern: Handschrift Cod. icon. 429 der Bayerischen Staatsbibliothek, München; [der vorliegende Kommentar begleitet die Faksimile-Ausgabe des Kleinodienbuchs der Herzogin Anna von Bayern, Handschrift Cod. icon. 429 der Bayerischen Staatsbibliothek] / Kommentar mit Beiträgen von K. Löcher. Berlin: Kindler, 2008. 249 S.
 13. Kleinodienbuch / Herzog Albrechts V. von Bayern und seiner Gemahlin Anna von Österreich). III, 65, I pages; vellum and paper: illustrations ; 20.5 x 15.4 centimeters (Bayer. Staatsbibliothek, München Cod. icon. 429). [Электронный ресурс] URL: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0000/bsb00006598/images/> (дата обращения: 05.04.2021).
 14. *Тимохина А. В.* Художественное проектирование ювелирных украшений Европы эпохи позднего Ренессанса на примере книги драгоценностей герцогини Анны Баварской // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2016. № 1-2. С. 194–203. [Электронный ресурс] URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_26087933_26825234.pdf (дата обращения 06.04.2021).
 15. *Hughes Gr.* Gems and jewellery: a pictorial history. Oxford: Phaidon, 1978. 120 p.

16. Блескина О. Н. Милих // Культура Возрождения: энциклопедия: в 2 т. / Н. В. Ревякина (отв. ред.) М.: РОСПЭН, 2011. Т. 2. Кн. 1: Л–П. С. 287–289.
17. Wurzbach C. Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Vienna, 1860. Vol. 6. 476 S.
18. Petit Larousse de la Peinture / sous la direction de M. Laclotte. Paris: Librairie Larousse, 1979. Т. 2. P. 1073–2225.
19. Немецкая и австрийская живопись XV–XVIII века: кат. / авт.-сост. Н. Н. Никулин. Л.: Искусство, Ленинград. отд., 1987. (Гос. Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи: науч. кат. в 16 т.; [т. 14]). 541 с.
20. Вег Я. Немецкая станковая живопись XVI века / пер. с венг.: Л. Шаргина. Будапешт: Корвина, 1984. 36 с., 48 л. цв. ил.
21. Thiel E. Geschichte des Kostüms: die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6., stark erw. und neu gestaltete Aufl. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985. 464 S.
22. Мерцалова М. Н. Костюм разных времен и народов: в 4 т. М.: Акад. моды; СПб.: Чарт пилот. 1993. Т. 1. 543 с.
23. Фабрикант М. Старые мастера немецкого реализма: 98 иллюстраций. М.: ОГИЗ, 1936. 55 с., 44 л. ил.
24. Русанова Л. М. Историческое сложение композиций ювелирных украшений: учеб. пос. М.: Моск. архитект. ин-т, Моск. выш. худож.-пром. училище (б. Строгановское), 1988. 86 с.
25. Šroňková O. Die Mode von der Renaissance bis zum Rokoko. Prague: Artia, 1959. 175 S.
26. Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart / begründet von U. Thieme u. F. Becker; herausgegeben von H. Vollmer. Leipzig: Verl. von E.A. Seeman, 1931. Bd. 25. 600 S.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Жабрева А. Э. — канд. пед. наук, науч. сотр. Библиотеки Российской академии наук, преподаватель каф. Санкт-Петербург. гос. ун-та, член Союза художников; annazhabreva@mail.ru

ORCID 0000-0002-1246-9485

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhabreva A. E. — Cand. Sci. (Pedagogy), Bibliographer and Researcher of The Russian Academy of Science Library (St. Petersburg, Russia), Lecturer of St. Petersburg State University, Member of the St. Petersburg Union of Artists; annazhabreva@mail.ru

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ А. Э. ЖАБРЕВОЙ



Ил. 1. «Книга сокровищ герцогини Анны Баварской», 1555 (Государственная библиотека Баварии. Мюнхен). Выходная миниатюра с изображениями герцога Альбрехта и герцогини Анны, играющих в шахматы в окружении придворных.
URL:<https://www.bavarikon.de/object/bav:BSB-HSS-00000BSB00006598?lang=de>



Ил. 2. Якоб Зайзенеггер (1505–1567). Портрет Анны Австрийской (с 1546 г. герцогини Баварской). Ок. 1545 г. Музей истории искусств. Вена.
URL:https://gallerix.ru/pic/_EX/1560281550/721407517.jpeg



Ил. 3. Изображение ожерелья и подвески из «Книги сокровищ Анны Баварской». Л. 10 об.



Ил. 4. Изображение ожерелья и подвески из «Книги сокровищ Анны Баварской». Л. 13



Ил. 5. Ганс Милих.
Портрет Альбрехта Баварского, 1545.
Старая Пинакотека. Мюнхен
[16, с. 288]



Ил. 6. Подвеска (лицевая сторона).
Рис. из «Книги сокровищ Анны Баварской».
Л. 29



Ил. 7. Изображения браслетов
и/или деталей поясов
в «Книге сокровищ Анны Баварской».
Л. 12



Ил. 8. Ганс Милих. Эрцгерцогиня Анна.
1556. Музей истории искусств. Вена.
URL: <https://www.liveinternet.ru/users/3251944/post432901467/>

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА И СМЫСЛОВОГО ИНВАРИАНТА

*Зенкин К. В.*¹

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

Факт множественности интерпретаций музыкальных текстов и, как следствие, наличие различных способов интонирования одного и того же текста (иными словами, его смысловое варьирование) ставит вопрос о границах смысла конкретного текста. Предположение об отсутствии таких границ было бы равнозначным признанию возможности бесконечных, неограниченных смысловых модификаций текста, что означало бы равное допущение любых смыслов — то есть, в конечном счете, его бессмысленность. Цель работы — попытка обнаружения констант, смысловых инвариантов музыкального-художественного (звукового) текста.

На материале европейской музыки различных исторических эпох выделяются различные условия существования и сохранения музыкальных текстов: а) условия устной традиции, б) письменной традиции, еще не пришедшей к полной фиксации звуковысотной и ритмической сторон музыкального текста (до XIX века), в) письменной традиции в ее максимально полном раскрытии, не допускающем дополнений нотного текста со стороны исполнителей (XIX и XX веков).

Широкий охват материала предполагает применение сравнительно-исторического метода. В вопросах музыкального смыслопорождения наиболее целесообразно было обратиться к феноменолого-диалектическому методу, утвержденному А. Ф. Лосевым. Производится разделение понятий текстового (в том числе нотного) и смыслового инвариантов музыкального произведения.

Выводы, содержащие новые положения: а) в качестве смыслового инварианта произведения видится звуковой образ (модель), имеющий жанрово-стилевую природу и определяющий все возможные способы интонирования при непрерывности устной исполнительской традиции; б) в музыке развитой письменной традиции расширение диапазона интерпретаций обусловлено сложным сплетением различных и даже контрастных жанровых моделей в нотном тексте, которые, тем не менее, определяли направления (векторы) смыслов, препятствуя переходу в «дурную бесконечность», в) в новом контексте представлено определение музыкального произведе-

ния, данное А. Ф. Лосевым.

Ключевые слова: музыкальное произведение, звуковой текст, нотный текст, текстовый инвариант, смысловой инвариант, интонация, интерпретация.

MUSICAL COMPOSITION: PROBLEMS OF THE TEXT AND SEMANTIC INVARIANT

*Zenkin K. V.*¹

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

The possibility to interpret musical compositions in multiple ways and, as a consequence, the existence of different ways of intoning (pronounce) the same composition (in other words, its semantic varying) raises the question of the limits of meaning of the given composition. There are various conditions of the existence of musical compositions: a) the conditions of the oral tradition, b) of the written one, in which the recording of the pitch and rhythmic aspects of a musical composition in their entirety has not yet been established, c) of the written tradition in full effect, not allowing additions to a composition by performers, d) of the written tradition, which reflected the musical realities of the 20th century.

The wide coverage of the material assumes the use of the comparative historical method. In issues of generating of the musical meaning, it was most expedient to turn to the phenomenological-dialectical method. The author segregates the concepts of a textual and semantic invariants of a musical composition.

Conclusions, which contain new provisions: a) as a semantic invariant of a composition is understood a sound image (model), which has a genre-style nature and determines all possible ways of intoning with the continuity of the oral performing tradition; b) in the music of the developed written tradition, the expansion of the range of interpretations is determined by the complex interweaving of various and even opposite genre models in a score, which, nevertheless, shaped the directions (vectors) of meanings, preventing the transition to "bad infinity." (Refs. 15)

Keywords: musical composition, sound text, musical notation, text invariant, semantic invariant, intonation, interpretation.

Постановка проблемы. Музыкальный текст и музыкальный смысл

Понятия музыкального текста и музыкального смысла требуют комментариев. Мы, воспитанные европейской нотопечатной культурой нотного времени, можем вообразить, по аналогии с литературными произведениями, что нотный текст — это и есть музыкальный — *художественный* текст. Но нотный текст интонируется по-разному — значит, один и тот же нотный текст выражает разные смыслы? Вслед за М. Г. Арановским приходится признать, что музыкальный, *звуковой* текст есть именно то, что звучит в данный конкретный момент [1] — неуловимое и преходящее, а его инвариант (текстовый инвариант) — не что иное, как *образ* звучания, хранящийся в памяти людей.

Не менее сложен вопрос о музыкальном смысле, который мы понимаем как само звучание во всей его полноте (вместе с теми коннотациями, музыкальными и внемузыкальными, которые оно порождает). Как известно, знаки музыкального текста не несут какого-то определенного содержания. Случаи, когда означаемое музыкального знака вполне конкретно (звукоизобразительность или закрепившаяся по тем или иным причинам символика), сравнительно редки и на фоне всего массива музыки представляют исключение.

Таким образом, одна неопределенность (музыкальный текст) несет в себе и выражает другую неопределенность — музыкальный смысл. Этот вывод, резко отделяя музыку от всех вербальных языков, соответствует как раз той неуловимости, которая составляет суть любого искусства, а в музыке выражается наиболее непосредственно и предельно. К примеру, говоря о неопределенности и смысловой подвижности, «меонизации» не только художественной формы, но и ее первообраза, А. Ф. Лосев пишет: «Художественная форма есть творчески и энергично становящийся (ставший) первообраз себя самой» [2, с. 82]. Но тогда со всей остротой встает вопрос о смысле именно музыкального произведения — не о конкретном смысле конкретного произведения, а о возможности такого смысла вообще, о его константах, инвариантах и границах. Иными словами, что гарантирует смысловую устойчивость, хотя бы относительную, в такой неуловимости, как музыкальная стихия?

Музыкальный текст в условиях устной и невенно-письменной традиции

В многочисленных устных музыкальных традициях текстовый инвариант содержится в коллективном сознании. Понятия произведения и автора отсутствуют, а значит, и вопрос о тексто-смысловой инвариантности не представляется актуальным, во всяком случае, такая инвариантность не является целью, а представляет собой результат каких-либо внешних условий, например, постоянства ритуала. Такого рода постоянство формирует стилевые и жанровые модели (инварианты), которые ложатся в основу живой прак-

тики. В сущности, в устных традициях образ звукового текста — это и есть инвариантно-смысловая модель воспроизводимой музыки. Текст не запоминается в отрыве от манеры его исполнения: интонация еще не схематизирована, выступает в своей непосредственной целостности. Звуковысотно-ритмический «костяк» не отделен от произнесения, абстрагирования отдельных сторон интонации (ритма, ладо-мелодических оборотов и т. д.) также еще не происходит.

В условиях фольклорного и, шире, докомпозиторского музицирования задача как-то интерпретировать данный звуковой первообраз как таковая не встает. Проблема интерпретации может появляться на достаточно развитой стадии устного профессионализма [3]. Но и тогда речь идет, по видимому, не столько об особенностях произнесения — интонирования (трактовки), сколько об особом мастерстве выстраивания (достраивания — импровизации) звукового инварианта до развитого виртуозного текста — например, в макамно-мугамных традициях, исполнениях раг или кюев. Индивидуальность и вообще возможность ее выделения на фоне традиции проявлялась прежде всего как особая степень мастерства импровизации по данным моделям. Проявление же индивидуальности в церковном пении и вообще в ритуальных музыкальных жанрах различных народов и конфессий, конечно, по понятным причинам, не рассматривалось как специальная задача. Наоборот, сам пафос богослужебного музыкального сопровождения — в поддержании традиции как вечной установленной ценности. Невменная нотация мало что вносит нового по сравнению с бесписьменной традицией, кроме того, что она закрепляет, как бы «канонизирует» певческие модели. Но, как известно, такая система записи — некое подобие завязывания узелков «на память», и вне живой устной традиции и специального обучения в ее рамках прочесть и адекватно проинтонировать записанную невмами музыку невозможно.

Сказанное, однако, не означает, что исходные интонационные модели (будь то в григорианском, знаменном пении, фольклоре, импровизационной инструментальной музыке и т. д.) произносились одинаково. Множество факторов оказывало влияние на особенности звучания одного и того же напева или наигрыша: тембр голоса певца (исполнителя), его темперамент, особенности инструмента, местные, региональные особенности и т. д. Богатый материал в этом отношении дает фольклористика, аккумулирующая сведения о специфике музыкальных текстов и их исполнения в различных географических зонах. Так, песня «Нар Агаджи» («Гранатовое дерево») существует во множестве вариантов в Туркменистане, Узбекистане, Таджикистане и на Кавказе [4]. Меняться может даже жанр устного текста, что свидетельствует о его образно-смысловой открытости [5].

Подведем итоги по рассмотренным традициям:

- текстовый инвариант в большинстве случаев представляет собой только основу, «скелет» для импровизации;
- звуковой текст создается как сиюминутный результат импровизации по моделям;
- характер интонирования в разных традициях имеет разные диапазоны варьирования. Вероятно, церковное пение допускает меньше отклонений от «нормы», тогда как в фольклоре он может варьироваться в очень широких пределах, если не беспредельно. Впрочем, ввиду несформированности в данных традициях понятия произведения, *опуса*, осмысление (рефлексия) существующих текстовых констант, равно как и интерпретация текстов, не возникают как специальные проблемы. При этом ритуальная, религиозная музыка всегда больше связана с ориентацией на некий образец, «канон».

Музыкальный текст нотно-письменной традиции в условиях отсутствия исполнительской специализации

Нотолинейная нотация имела долгую, богатую историю, отразившую все важнейшие вехи и «повороты» европейской музыкальной культуры последнего тысячелетия. Музыка для сольного исполнения (вокал, орган, клавесин и т. п.) записывалась не полностью — это касалось не только расшифровки цифрованного баса и орнаментики, но и необходимости импровизации [6]. Даже в хоровые и оркестровые партитуры раннего барокко [7] предполагали свободу и вариантность прочтения, причем, нередко в силу элементарных «технических» условий, как, например, различия строя, настройки и т. п. Собственно, нотолинейная нотация была вызвана потребностью в индивидуализации музыкальных текстов, с одной стороны, а с другой — их же консервации. И то, и другое отражает формирование авторского произведения, *опуса* в европейской музыкальной культуре эпохи Возрождения.

Нотная запись позволила существенно ускорить дальнейшее развитие культуры *опуса* как неповторимой смысловой и структурной целостности. Но почему нотная запись не фиксировала все детали звукового текста? Ответ прост и хорошо известен: во-первых, композиторы, как правило, сами исполняли свои произведения или руководили их исполнением; во-вторых, произведения в подавляющем большинстве случаев пока еще не создавались для потомков, а всего лишь для (возможно, разового) исполнения здесь и сейчас (даже И. С. Бах был в таком положении). Таким образом, развитая нотная культура XVII–XVIII веков не отменяла того факта, что традиция фактически остается существовать в условиях устного распространения. Нотная же запись как бы дублировала эту живую устную традицию, давая ей возможность быстро обогащаться и эволюционировать.

Посмотрим, чем данная фаза отличается от предыдущей («устной» и «не-вменно-письменной»):

– текстовый инвариант также представляет собой основу, «скелет» для импровизации [8]. Но теперь он материализуется в нотно-линейной записи. Дает ли это основания предположить, что нотная запись — это и есть тот самый текстовый инвариант? Да, плюс некие «усредненные» интонационные инварианты произнесения: кроме письменного инварианта, есть и «неписанный», хранящийся и доносимый устной традицией;

– звуковой текст создается как сиюминутный результат импровизации на основе нотного текста;

– понятие произведения (опуса) предполагает индивидуальное конструирование текста на основе предзаданных моделей — «первичных комплексов» [9], составляющих «интонационный словарь эпохи» [10]. Индивидуальный текст уже не тождествен какой-либо модели или их закрепленной последовательности, но в то же время строится как комбинация таких моделей и игра с ними. Таким образом, ощущение стиля как системы моделей — целостно-смысловых инвариантов — отделяется от конкретных текстов, что и дает возможность создавать новые тексты в рамках тех или иных стилей;

– грамматические инварианты (ритмические фигуры, ладово-мелодические обороты) абстрагируются от целостно-смысловых и существуют как бы независимо, наподобие элементов «языка»;

– характер интонирования теоретически может иметь довольно большой диапазон, что, впрочем, не так часто могло реализоваться на практике: ведь, как правило, произведение исполнялось либо самим автором, либо при его присутствии и участии. Поэтому о смысловом инварианте речь еще, как правило, не идет, и об интерпретации говорить не приходится. Только если нотный текст попадал в контекст иных традиций (в пространстве и/или времени), он мог подвергнуться очень значительным искажениям (впрочем, это уже проблема не столько интерпретации, сколько адекватного прочтения — поиска смыслового инварианта — при нарушении непрерывности устной исполнительской традиции. Красноречивым примером этого послужила хорошо известная судьба музыки барокко и прежде всего — И. С. Баха в XIX–XX веках.

Музыкальный текст на вершине нотно-письменной традиции

Развивая открытия Бетховена, романтическая эпоха по-новому осмыслила феномены нотного текста и его интерпретации. На рубеже веков достаточно давнее понятие «композитор» наполнилось новым содержанием, вплоть до культа или «апофеоза» ярчайших представителей этой профессии [11]. Индивидуальная неповторимость произведения (опус — не менее давнее понятие) постепенно приводила к «канонизации» его нотного текста, равно как и тон-

чайшей детализации ремарок, целью которых было дать максимально полное и точное представление о желаемом звучании. Но, как это ни парадоксально, все сказанное только стимулировало активность исполнителей-интерпретаторов (а это уже совершенно новое явление), как и принципиальное значение интерпретации для музыкального исполнения. Современные исследователи музыки Шопена, Листа и других романтиков демонстрируют множественность вариантов решения проблем *tempo rubato* [12] и педализации [13]. Заключительный вопрос авторов указанной статьи о темпе рубато («Кто сыграет так, что нотацию можно было бы угадать по звучанию?») красноречиво свидетельствует о степени отклонения от нотного текста.

Эпоха высочайшего развития нотно-письменной (точнее, нотопечатной) традиции привела к следующим специфическим особенностям:

- нотные тексты выпускаются для исполнения различными артистами, не обязательно находящимися в контакте с автором, а также для многочисленных любителей, самостоятельно музицирующих в домашних условиях;

- от исполнителя требуется, с одной стороны, передать «идею», «характер» произведения и замысел автора, а с другой, внести в исполнение собственное творческое видение, без чего исполнение вообще не квалифицируется как художественное и профессиональное;

- нотный текст максимально зафиксирован и служит инвариантом звучания в отношении, по крайней мере, всей звуковысотной стороны; точная фиксация ритма нарушается как применением принципа *tempo rubato*, так и вообще довольно существенной свободой выбора темпа и «темповой драматургии»; множество собственно исполнительских, интонационных и интонационно-драматургических параметров, фиксируется крайне приблизительно;

- текстовый инвариант (инвариант звучания) есть нотный текст в сочетании с «усредненными», «школьными», вариантами его произнесения;

- все сказанное требует осознания некоего смыслового инварианта произведения — точнее, диапазона допустимых изменений всех параметров. Ведь «апофеоз опуса» и его автора», казалось бы, не могут допустить возврата к фольклорной ситуации с безграничным варьированием текста;

- использование «готовых интонаций» в романтической музыке отходит на второй план. И в роли смысловых инвариантов теперь выступают жанрово-интонационные модели как таковые, не обязательно сформированные в «первичные комплексы». Особая свобода интерпретации романтической музыки обусловлена, во-первых, огромной ролью *вокально-декламационных интонаций* (*песенные жанры всегда допускали гораздо больше личной свободы исполнения*) и, во-вторых, синтезом *различных жанровых моделей*, предоставляющим исполнителю возможности акцентирования тех или иных составляющих в гораздо более широком диапазоне [9].

Заключение

Рассмотренные исторические формы текстовых и смысловых инвариантов, вне зависимости от степени детализации нотного текста, всегда оставляли возможности вариантного движения музыкального образа в пространстве и времени. Даже «апофеоз опуса» в XIX веке не отменил практики переложений для других инструментов и составов, что размывало смысловые границы опуса. И все же диапазон возможных изменений определяется смысловыми инвариантами, производными от идеи — *эйдоса* произведения.

«Если эйдос считать аргументом, а известную степень его меонизации функцией, то музыкальное произведение есть не что иное, как интеграл от дифференциала известной степени эйдетической меонизации при изменении независимого переменного, некоего эйдоса» [14].

Специфичность эпохи музыкального произведения — только в наличии пределов варьирования смысла. Само же варьирование — необходимое условие «самовозрастания информации» [15], без которой нет ни музыки, ни любого другого искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 5–296.
3. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. М.: Советский композитор, 1983. 153 с.
4. Магтымгульева Г. К. Проблема индивидуального и универсального в туркменской музыке на примере народной мелодии «Нар агаджи» // Музыка – Философия – Культура. VIII международная междисциплинарная научная конференция: Музыкальная наука в истории культуры: философские аспекты и методологические основания, приуроченная к 10-летию журнала «Научный вестник Московской консерватории» (23–25 декабря 2020 г.). М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2020. С. 30–32.
5. Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение. 2019. № 1 (9). С. 30–45.
6. Сапонов М. А. Искусство импровизации. М.: Музыка, 1982. 77 с.
7. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Мос. гос. консерватория, 1997. 571 с.
8. Panov A. A., Rozanov I. V. Performing Ornaments in English Virginal and Harpsichord Music (Based on the Study of Original Interpretation Instructions) // Вестник Санкт-

- Петербургского государственного университета. Искусствоведение. 2020. № 1 (10). С. 41 – 67.
9. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Сов. композитор, 1978. 352 с.
 10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музгиз, 1971. 376 с.
 11. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Московская гос. консерватория, 1996. Ч. 1. 192 с.
 12. Kraft A., Kolodziej E., Debski P., Sniezek B., Cieslak A., Poroszevska M., Wierzbicka M., Klebba P., Miklaszewski K. Flash Time: How is Tempo Rubato Performed? The timing of sounds from bars 51 – 53 of Fryderyk Chopin's Nocturne in D flat major, op. 27 No. 2, as recorded by pianists from various periods // Chopin 1810 – 2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlinska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 27–48.
 13. Hansen M. S. Pedalling the Chopin Concertos: Chopin and the Style Brillante // Chopin 1810–2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlinska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 155–172.
 14. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
 15. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 314–321.

REFERENCES

1. Aranovskij M. G. Muzy`kal`ny`j tekst. Struktura i svojstva. M.: Kompozitor, 1998. 343 s.
2. Losev A. F. Dialektika xudozhestvennoj formy` // Losev A. F. Forma – Stil` – Vy`razhenie. M.: My`sl`, 1995. S. 5–296.
3. Shaxnazarova N. G. Muzy`ka Vostoka i muzy`ka Zapada: Tipy` muzy`kal`nogo professionalizma. M.: Sovetskij kompozitor, 1983. 153 s.
4. Magty`mguly`eva G. K. Problema individual`nogo i universal`nogo v turkmenskoj muzy`ke na primere narodnoj melodii «Nar agadzhi» // Muzy`ka – Filosofiya – Kul`tura. VIII mezhdunarodnaya mezhdisciplinarnaya nauchnaya konferenciya: Muzy`kal`naya nauka v istorii kul`tury`: filosofskie aspekty` i metodologicheskie osnovaniya, priurochennaya k 10-letiyu zhurnala «Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii» (23–25 dekabrya 2020 g.). M.: Nauch.-izdat. centr «Moskovskaya konservatoriya», 2020. S. 30–32.
5. Sokolova A. N. Zhanrovaya transformaciya v muzy`kal`nom fol`klore (na primere «Molityv` Shamilya») // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo

- universiteta. *Iskusstvovedenie*. 2019. № 1 (9). S. 30–45.
6. *Sapronov M. A.* *Iskusstvo improvizacii*. M.: Muzy`ka, 1982. 77 s.
 7. *Barsova I. A.* *Ocherki po istorii partiturnoj notacii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)*. M.: Mos. gos. konservatoriya, 1997. 571 s.
 8. *Panov A. A., Rozanov I. V.* *Performing Ornaments in English Virginal and Harpsichord Music (Based on the Study of Original Interpretation Instructions) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2020. № 1 (10). S. 41–67.
 9. *Mazel` L. A.* *Voprosy` analiza muzy`ki*. M.: Sov. kompozitor, 1978. 352 s.
 10. *Asaf`ev B. V.* *Muzy`kal`naya forma kak process*. L.: Muzgiz, 1971. 376 s.
 11. *Kirillina L. V.* *Klassicheskij stil` v muzy`ke XVIII – nachala XIX veka*. M.: Moskovskaya gos. konservatoriya, 1996. Ch. 1. 192 s.
 12. *Kraft A., Kolodziej E., Debski P., Sniezek B., Cieslak A., Poroszezwska M., Wierzbicka M., Klebba P., Miklaszewski K.* *Flash Time: How is Tempo Rubato Performed? The timing of sounds from bars 51 – 53 of Fryderyk Chopin’s Nocturne in D flat major, op. 27 No. 2, as recorded by pianists from various periods // Chopin 1810 – 2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlińska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 27–48.*
 13. *Hansen M. S.* *Peddalling the Chopin Concertos: Chopin and the Style Brillante // Chopin 1810–2010. Ideas, Interpretations, Influence. Proceedings of the 3rd International Chopin Congress, Vol. 2, Warsaw/Poland, 2010 / ed. by I. Poniatowska, Z. Chechlińska, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2017. P. 155–172.*
 14. *Losev A. F.* *Muzy`ka kak predmet logiki // Losev A. F. Forma – Stil` – Vy`razhenie*. M.: My`sl`, 1995. S. 405–602.
 15. *Lotman Yu. M.* *Kanonicheskoe iskusstvo kak informacionny`j paradoks // Lotman Yu. M. Stat`i po semiotike kul`tury` i iskusstva*. SPb., Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», 2002. S. 314–321.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зенкин К. В. — д-р искусствоведения, проф., проректор по науч. работе; kzenkin@list.ru
ORCID 0000-0002-2763-6282
SPIN-код: 7462-2042

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zenkin K. V. — Dr. Habil. (Arts); Prof., Vice Rector for Research Activities; kzenkin@list.ru

УДК 7.01

ПРОЕКЦИЯ МЕТОДОВ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ
В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ТРИСТАНА МЮРАЯ
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ТРУДЫ И ДНИ»)

*Иванов-Ракиевский В. А.*¹

¹ Независимый исследователь, Москва, Россия.

В данной статье доказывается, что благодаря исследованиям в области акустики, развитию электронной музыки в фортепианном творчестве Тристана Мюрая появились совершенно новые принципы, новые формы, идеи о способах обращения со звуком, взаимодействия со временем, объемом, фактурой. Для инструментальной академической музыки второй половины XX века компьютерные технологии и новые знания в области акустики стали тем ресурсом, который во многом определил ее развитие. Цикл «Труды и дни» и другие фортепианные сочинения Тристана Мюрая рассмотрены через призму моделей, разработанных в области электронной музыки и акустики. Для каждой анализируемой модели объяснены способы ее применения. Речь идет о моделях «эха» и реверберации; методе «петли» (Loop method); кольцевой модуляции; эффекте изменения времени.

Ключевые слова: Тристан Мюрай, спектрализм, акустика, эхо, реверберация, кольцевая модуляция, метод «петли» (Loop method), эффект изменения времени, фортепианная музыка XX века.

PROJECTION OF METHODS OF ELECTRONIC MUSIC IN THE PIANO
WORK OF TRISTAN MURAIL (ON THE EXAMPLE OF “WORKS AND
DAYS” CYCLE)

*Ivanov-Rakievsky V. A.*¹

¹ Independent Researcher, Moscow, Russian Federatuin.

This article proves that due to research in the field of acoustics and development of electronic music, completely new principles, new forms, and new ideas emerged in the piano work of Tristan Murail that related to the handling of sound, interactions with time, volume, and texture. Computer technology and new knowledge in the field of acoustics became a resource that largely determined the development of the instrumental academic music in the second half of the 20th century. In this article “Works and Days” cycle and other piano compositions by Tristan Murail were analyzed through the prism of models

developed in the field of electronic music and acoustics. For each analyzed model, the modes of its application were explained. The abovementioned models include those like echo and reverberation model, loop method, ring modulation, time remapping.

Keywords: Tristan Murail, spectralism, acoustics, echo, reverberation, ring modulation, Loop method, Time Remapping, 20th century piano music.

«Поэтический» аспект произведения, вероятно, оказывает влияние сильнее, чем его спектральное содержание, но «поэзия» полностью зависит от тщательного конструирования последнего»¹

Тристан Мюрай (цит. по: [1, p. 2])

Технологическое развитие электроакустики и расширение знаний в области акустики закономерно повлияли на сочинение музыки с опорой на традиционные параметры. В итоге электронная музыка обогатила музыку камерную, инструментальную и оркестровую. Являются ли области электронной и инструментальной музыки антагонистами, и имеет ли место противостояние электронных звуков естественным? На самом деле инструментальная академическая музыка второй половины XX века развивалась во многом благодаря возникновению новых техник студийной работы. Становление электроакустики и сочинение традиционной инструментальной музыки происходило в одном композиторском цеху. Тристан Мюрай утверждает, что Дьердь Лигети никогда не создал бы своих «Атмосфер», не будь к тому времени освоена звукозапись: «Благодаря развитию технологий тогда впервые, по сути, удалось добиться звуков, длившихся бесконечно долго, и непрерывных, застывших созвучий, похожих на плотный незыблемый континуум, звуковую толщу»² [2, p. 15]. Оркестр выступает в роли огромного синтезатора. Он создает сложные звуки, добавляя инструментальные составляющие.

Попробуем ответить на поставленный выше вопрос, рассмотрев фортепианное творчество Мюрая, и на примере таких произведений, как «Труды и дни» (фр. Les Travaux et les Jours) и «Территория забвения» (фр. Territoires de l'oubli»), показать, что электронная музыка дала новые принципы, новые формы, идеи обращения со звуком, взаимодействия со временем, объемом, фактурой и т. д.

Кардинальным новшеством в композиции второй половины XX века

¹ Пер. с фр. Поляк О. В.

² Пер. с фр. Поляк О. В.

стало использование компьютера, причем формы этого использования зависят от разнообразия эстетических подходов, будь то формализация музыкальных структур, синтез и преобразование звуков, расширение инструментальных возможностей с использованием устройств обработки звука в реальном времени. Методы обработки электронного звука привели к глубокой стилистической революции. Алла Тъери приводит следующие слова Тристана Мюрая: «Мне нравится представлять себя скульптором перед каменным блоком, скрывающим форму: спектр также может скрывать формы и размеры, высвобождаемые в соответствии с определенными критериями, с использованием тех или иных инструментов»³ [1, р. 292].

В XX веке изменились не только концепции музыки, но и концепции восприятия. Расширились исследования звука и стратегии обращения со звуковыми пластами: лепить из них музыкальное произведение, как из глины, а не строить из кирпичиков-звуков. В этом смысле новый подход противоположен традиционной манере сочинения, основанной на сборке произведения из отдельных деталей. Новый метод композиции похож на работу скульптора, когда детали и штрихи проступают лишь в последнюю очередь. «Так музыка может создаваться не из звуков, а из “соноров” — целых столбов, полотен, облаков звуков, где высота каждого неразличима и неважна, а также из шумов — звуков вообще без определенной высоты», — говорит Н. А. Хрущева о способах организации звукового материала в XX веке, помимо додекафонии [3, с. 204]. Спектральные свойства звука подсказали идеи для формирования созвучий за пределами категорий гармонии и тембра и позволили делать переходы из области тембра в область гармонии. Под влиянием исследований электроакустики укоренилась важная идея о том, что мельчайшей единицей музыки, ее атомом, единицей восприятия является не звук, фиксируемый нотой на бумаге, но звуковой образ, например, как у Пьера Шеффера, когда событием становится звук клаксона автомобиля или печатной машинки. В спектральной музыке таких единиц восприятия, которые можно было бы редуцировать из звукового потока, нет, и поток этот нельзя подвергнуть анализу: есть лишь непрерывное течение. «Музыку начали мыслить не как то, что разворачивается линейно и состоит из отдельных точек, а как сплошную массу звуков»⁴, — говорит Мюрай [2, р. 14]. Вместе с технологическим развитием способов анализа звука, выстраивания спектрограмм, цифровой фиксации и звукозаписи за последние 50 лет произошли большие изменения и в звуке самом по себе: он превратился в сложное многомерное явление со своей внутренней организацией.

³ Пер. с фр. Поляк О. В.

⁴ Пер. с фр. Поляк О. В.

Творчество Тристана Мюрая играет в музыкальном пейзаже второй половины XX века доминирующую роль благодаря масштабу его работ по электроакустической музыке. Композитор стал известен благодаря сочинению для клавишных инструментов: начав с фортепиано и органа, он пришел к синтезаторам и электронной (миди) клавиатуре. В течение длительного времени Мюрай был одним из главных пионеров в области компьютерной музыки. Он является одним из создателей системы автоматизированного проектирования (англ. computer-aided design — CAD) и активно участвует в разработке программного обеспечения «Пэчворк» (англ. Patchwork)⁵.

Первые задачи, осуществленные на компьютере, заключались в вычислении гармоник основного тона. Речь шла не о синтезе звука, а о расчете и изобретении спектров. Во время стажировки в Парижском институте исследования и координации акустики и музыки (IRCAM) в начале 1980-х годов Мюрай познакомился со студийными компьютерами, используемыми в основном для синтеза звука. Разработка системы «Миди» (MIDI), а также интерфейса между компьютером и синтезатором позволяет услышать звуковой результат расчетов спектра с учетом микроинтервалов. Компьютер позволяет слышать тембры и звуковые дорожки от одного тембра к другому. Данные методы впервые были применены в оркестровом произведении «Шлейфы» (англ. Sillages), 1985, состоящем из массива звуков, рассчитанных с помощью компьютера.

Эхо. Метод «Эхо» в электронной музыке применяют в качестве эффекта запаздывания (англ. Delay)⁶. Он используется Мюраем достаточно широко: как простое эхо (имитация), а также как закольцованное многократное повторение с запаздыванием. При динамическом изменении такое повторение создает ощущение множественного эха, тогда как естественное эхо повторяется с одной и той же частотой и с сохранением параметров изначального звука. Мюрай использует модель эха, при которой фраза в стадии повтора постепенно замедляется и меняется в зависимости от выбранного алгоритма.

⁵ *Patchwork* — первый язык программирования для сочинения музыки. Он предоставляет композитору широкий набор музыкальных функций, таких как транспонирование, обращение, вычисление спектра и т. д., функций, позволяющих создавать музыкальные последовательности и воспроизводить их на синтезаторах. Каждый инструмент обозначается на экране значком (модулем). Чтобы создать определенную музыкальную или звуковую структуру, композитор собирает модули в «патч». Связывая иконки вместе, он рождает свои собственные звуки, более сложные, настроенные «под себя». Если вводит звук в составленный таким образом «трансформатор», то немедленно получает результат в звуковой или письменной форме.

⁶ Эффект, образующийся в результате задержки поступающего на вход сигнала и на выходе воспринимающегося как эхо.

II

The musical score consists of four systems of piano and grand staff notation. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of quarter note = 80. A green box highlights the first layer of the texture, and a blue box highlights the second layer. The second system continues the first layer and introduces the second layer. The third system introduces the third layer, which is highlighted with a red box. The fourth system shows the continuation of all three layers. Various dynamic markings and performance instructions like 'Ped.' are present throughout the score.

Ил. 1. Тристан Мюрай. Пьеса II из цикла «Труды и дни» (фрагмент)⁷

В пьесе II цикла «Труды и дни» видны три пласта фактуры: первый и третий — простое эхо, или имитация, а второй — закольцованное многократное повторение с запаздыванием. Первый слой представляет собой иррегулярный всплеск между cis^2 и c^3 , второй — это негармонический спектр от c^1 , и, наконец, третий — ломанный ход с тритоном в основании (см.: ил. 1).

Все три слоя повторяют собственные элементы в форме эха с небольшими изменениями. Ответ, или эхо второго слоя, повторяется всегда с замедлением в полтора-два раза, тем самым открывая движению пространство для резонансов. Заметим, что слои вводятся постепенно; они взаимодействуют, видоизменяются под действием друг друга. Высоты, возникшие благодаря накоплению эха, быстро множатся, так что исходные музыкальные фразы становятся неузнаваемыми. Через несколько страниц музыка начинает казаться довольно анархичной, уже к третьей странице образуются внешне

⁷ Источник: Murail T. Les Travaux et les Jours. Paris: Lemoine edition, 2003. P. 5.

хаотичные жесты и множественные фактурные наложения.

Цикл «Труды и дни» начинается с «радужного» спектра. По выражению Мерилин Нонкен, «...дуга преобразуется, расширяется и превращается в радугу»⁸ [4, р. 86]. Здесь моделируется эхо, сочетающееся с техникой гармонического резонанса, что на фортепиано встречается довольно редко (см.: ил. 2).

LES TRAVAUX ET LES JOURS

Tristan MURAIL

Ил. 2. Тристан Мюрай. Пьеса I из цикла «Труды и дни» (фрагмент)⁹

В самом начале пьесы VI используются две переплетенные мелодии (см.: ил. 3).

Мы видим постепенное крещендо. В нем нижняя мелодия (эхо) динамически уступает верхней, образуя две различные мелодические линии. Здесь имеет место излюбленный Мюраем прием, когда в начале развития используется минимальное количество нот, тогда как при расширении объема густота фактуры нарастает и музыкальные фразы уплотняются. Сам композитор сравнивает эти первоначальные элементы — короткие фразы, служащие матрицей развития, элементарными звеньями — с невмами григорианского

⁸ Пер. с англ. Иванова-Ракиевского В. А.

⁹ Источник: Murail T. Les Travaux et les Jours. Paris: Lemoine edition, 2003. P. 1.

хорала. Помещая одни «невмы» внутри других, Мюрай добивается усложнения фраз. Это принцип фракталов.

27

VI

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system includes a tempo marking of quarter note = 60 and a dynamic marking of *mp*. The second system features the instruction *poco a poco cresc. ed animando*. The third system includes the instruction *dim.*. The notation is complex, with many accidentals and slurs, illustrating the 'fractal' nature of the phrasing mentioned in the text.

Ил. 3. Тристан Мюрай. Пьеса VI из цикла «Труды и дни» (фрагмент)¹⁰

В работе, посвященной музыкальному континууму, Джулиан Андерсон в качестве примера «путешествия через бесконечный континуум или даже доказательства его существования»¹¹ приводит схему разделов E и F пьесы «Эфиры» (англ. Ethers), 1978 [5, p. 132].

¹⁰ Источник: Murail T. Les Travaux et les Jours. Paris: Lemoine edition, 2003. P. 27.

¹¹ Пер. с фр. Бендет М. Ю.

Эхо здесь служит основой континуума, изменения и развития материала: *повторяющийся аккорд* → *обертон* → *эхо* / *имитация обертонов* → *повторяющийся аккорд*.

Таким образом, эхо у Мюрая — формообразующий принцип, благодаря которому структура генерирует сама себя. В качестве доказательства этого утверждения А. Тьери, например, обращает внимание на следующее замечание Мишель Фишер: «Влияние музыки на электроакустику заключается в обновлении способов написания. В “Territoires de l’oubli” медленная проработка воображаемого эха позволяет композитору реализовать тонкое движение резонансов, воздействовать на ноту “тембра-гармонии”, аккуратно организовывать движения, понемногу ускоряя или замедляя в зависимости от потребностей формальной организации партитуры»¹² [1, р. 90].

Реверберация. В анализе роли реверберации при формировании тембров и обертонов А. Тьери ссылается на слова Жан-Клода Риссета: «За несколько веков до Иисуса Христа было замечено, что звук волн в театре, ступени которого обращены к морю, окрашивался особым образом. Это явление связано со смешиванием отражения звука на последовательных градиентах: звук смешивается с самим собой после временного сдвига. Мы можем понять, что происходит, на примере задержки в 2 миллисекунды: для синусоидальных частот 500 Гц, 1000 Гц, 1500 Гц и т. д. Окраска может быть увеличена путем введения большего количества компонентов, сдвинутых во времени»¹³ [1, р. 300].

Одним из главных приемов в сочинениях Тристана Мюрая можно назвать реверберацию (*лат. reverberatio* — отражение). В результате реверберации в зале создается ощущение акустики с помощью большого числа коротких хаотичных задержек. Реверберация в работах Мюрая — это модель очень гибкого повторения с замедлениями и запаздываниями. Также, в отличие от естественного эха, когда с количеством повторов пропадают верхние частоты и звучание становится мягче, мы видим, наоборот, увеличение плотности обертонов. Мюрай специально переносит выходящие за пределы слышимости обертона на октаву вниз, чтобы усилить звучание.

Вот как он, например, комментирует седьмую страницу пьесы «Территория забвения»: «Чтобы применить на деле эту модель, я построил своего рода таблицу, в которую внес мелодии со всеми возможными вариантами их эха; это было сделано согласно системе ритмического замедления, так что каждое эхо рождало все больше и больше обертонов, в том числе, при необходи-

¹² Пер. с фр. Поляк О. В.

¹³ Пер. с фр. Поляк О. В.

мости, и смещенных. Естественно, в результате я получил совокупность высот, которые невозможно было сыграть на фортепиано, поскольку их было слишком много. Тогда я интуитивно отобрал элементы, показавшиеся мне наиболее интересными и образующие музыкальные структуры, которые можно было сыграть»¹⁴ [2, р. 162] (см.: ил. 4).



Ил. 4. Тристан Мюрай. Пьеса «Территория забвения» (фрагмент)¹⁵

Мелодия и ее эхо преобразуются, «выкристаллизовываются» в своего рода «организованный хаос», в котором уже сложно узнать контуры первых элементов. Внутри этой хаотической структуры возникают начинающие превалировать резонансные частоты, а также ритмические паттерны. Подобные эффекты можно наблюдать, например, в пьесе V из цикла «Труды и дни».

Несколько тембральных приемов образуют эхо между резонансами и действительно взятыми нотами. Аккорд, записанный на третьей строке системы в басовом ключе, высвечивает повисшие резонансы: открытые струны начинают резонировать, объединяя хаотичные всплески в ясное созвучие. Далее гармонический резонанс от *e* до *es*² (аккорд записан на второй и третьей строках системы) создает своеобразную «подушку», обогащаемую (как бы) беззвучно взятыми нотами. Мюрай уточняет: «маленькие ноты должны быть взяты очень плотно как части главной ноты, как будто звучат цимбалы» (фр. «Petites notes: très serrées comme des partiels de la note principale – faire sonner comme des crotales»). Иными словами, эхо создается как бы из резонанса аккорда: без атаки, легким касанием струн молоточком (см.: ил. 5).

Loop или boucles. Следующий, близкий к эффекту эха прием, используемый Мюраем, – принцип петель. Он нашел широкое применение в создании музыки при помощи секвенсоров или звуковой рабочей станции (англ. Digital Audio Workstation – DAW) в современной музыке. «Loop-эстетика», извест-

¹⁴ Пер. с фр. Бендет М. Ю.

¹⁵ Источник: Murail T. Modèles et artifices. Strasbourg: PUS, 2004. P. 166.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A 'rall.' (ritardando) marking is indicated above the first few measures, followed by a tempo change to a quarter note equal to 50 (♩ = 50). Dynamic markings include piano (p) and mezzo-piano (mp). A pedal marking '(Ped.)' is shown below the staves. The second system continues the piece, with a 'sim.' (sforzando) marking above a measure in the right hand. It also includes dynamic markings of p and mp. The score concludes with two double bar lines.

Ил. 5. Тристан Мюрай. Пьеса V из цикла «Les Travaux et les Jours» (фрагмент)¹⁶

ная по творчеству Бернхарда Ланга, берет начало в концепции «Повторения и Различия» Жюлья Делеза. Она основана на бесконечном повторении и записи уже существующего. У Ланга, как указывает С. В. Лаврова, это ведет к созданию «метакомпозиций» и изменению понимания слушателем проблем оригинального произведения [6, с. 80].

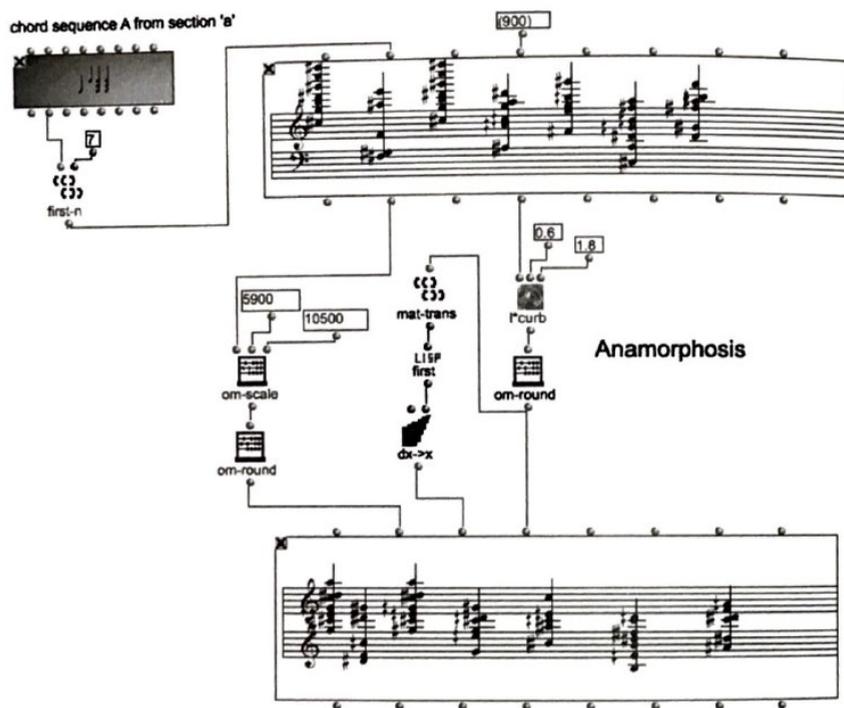
У Мюрая метод «Лoop-повторов» связан с процессом истирания, увядания и энтропии. Технически его прообразом стали два магнитофона, которые ставили на некотором расстоянии друг от друга. Вот как рассказывает об этом сам композитор: «Первый магнитофон записывал звуки и передавал их на другой (магнитная лента тянулась от одного к другому). Второй воспроизводил эту запись спустя некоторое время и возвращал ее первому магнитофону; тот снова ее воспроизводил: звуки смешивались с новыми звуками от инструмента и в итоге получалось нагромождение звуков, способное разрастаться до бесконечности. Звук, записанный на пленку и потом перезаписанный, смешавшись с прочими звуками, терял чистоту и искажался. К нему добавлялся белый шум, возникали новые ритмы, паразитная частотная модуляция»¹⁷ [2, р. 16].

Этот метод усложненного повторения и изменения простого образа, по нашему мнению, может также иметь визуальное воплощение в идее метаморфоз

¹⁶ Источник: Murail, T. Les Travaux et les Jours. Paris: Lemoine edition, 2003. P. 26.

¹⁷ Пер. с фр. Поляк О. В.

в картинах Мариуца Эшера, когда пчела превращается в рыбу. Здесь конец одного мотива порождает другой. Делая разбор пьесы «Мистический барк» (фр. La Barque Mystique), Розали Хирс проводит аналогию с анаморфозом Ганса Гольбейна или Пармиджанино: Мюррей применяет анаморфический процесс для того, чтобы получить три модификации последовательности аккордов с помощью масштабирования, примененного в контексте тональности и длительности (см.: ил. 6) [7, p. 144].



Ил. 6. Схема анаморфоза¹⁸

Анаморфический алгоритм для модификации частоты — это процедура масштабирования минимальных и максимальных частот. Продолжительность меняется с помощью выбранной кривой (графика). В целом этот процесс можно сравнить с проекцией изображения на новую поверхность, когда оно искажается в выпуклом зеркале.

В цикле «Труды и дни» метод закольцованного многократного повторения используется в пьесе IV. В начале это простое эхо-имитация, в середине — уже спираль, поглощающая большую часть амбитуса фортепиано. Ускорение

¹⁸ Источник: Hirs R. Frequency-based compositional techniques in the music of Tristan Murail // IRCAM Centre Georges Pompidou. Paris: Editions Delatour, 2009. P. 144.

до 64-х и 128-х длительностей появляется на следующей странице нотного текста, когда спираль уменьшается в диаметре пропорционально скорости. На последней странице пьесы происходит стремительное ускорение созвучий, где на одну четверть в темпе 120 bpm приходится половина и в конце — целая строчка текста. Музыка здесь словно замыкается на самой себе, собирается вокруг частотного и временного полюсов притяжения, напоминая «черную дыру», где материя скручивается (см.:ил. 7).

Ил. 7. Тристан Мюрай. Пьеса IV из цикла «Труды и дни» (фрагмент)¹⁹

Мюрай использовал этот метод в пьесе «Память / Эрозия» (фр. *Mémoire / Erosion*) для валторны и девяти инструментов. Партию валторны как бы «записывает» воображаемый магнитофон. Слышен, со сдвигом во времени, повтор каждого звука, издаваемого инструментом. На самом деле звуки валторны повторяют живые инструменты. Суть в том, что исходная музыкальная фраза в партии валторны или отдельный звук всегда воспроизводятся с искажением. Каждый повтор сопровождается все большим искажением, стиранием звуков. Через изменение тембра и деформацию контуров партии, через наложение друг на друга ее отголосков разрушается структура. Разрушенная партия служит как бы «удобрением» для нового акустического материала. Мюрай так комментирует данный процесс: «В этом смысле каждую фразу валторны в моей пьесе можно сравнить с семенем, брошенным в землю и дающим росток, который развивается, но в конечном счете побежден принципом энтропии, слышен лишь белый шум, и это предел процесса распада,

¹⁹ Источник: Murail, T. *Les Travaux et les Jours*. Paris: Lemoine edition, 2003. P. 20.

обветшания, рассыпания всех форм»²⁰ [2, р. 17].

Идея энтропии²¹ — одна из основополагающих для композитора. Не будет преувеличением сказать, что он мыслил музыку в физических категориях распространения энергии. Говоря о звуке, Мюрай вспоминает о распространении электронов в твердых телах (зонной теории), а также о волнообразном распространении световых частиц. Теория энтропии, обозначающая меру необратимого рассеивания энергии или бесполезности энергии, является теорией разрушения — приведения упорядоченной системы или процессов к хаосу.

Кольцевая модуляция. Как уже говорилось выше, тогда как в привычном дискурсе о музыке, будь то полифония, гомофонный склад или додекафония, нота считается наименьшим элементом музыкального мышления — атомом музыки, то в спектральной музыке нота — лишь одно из звеньев в иерархии структур. Напомним, что для Мюрая нота — это музыкальное событие, связанное со звуком, а также символическим объектом: та «нота», которую мы читаем в партитуре. Если говорить о восприятии, то мы редко воспринимаем «ноту» как таковую, чаще восприятие обращается к более крупным образованиям — мелодическим последовательностям, аккордам, арпеджио, гаммам, жестам и пр.

В тоже время нельзя сказать, что нота неделима. Спектральный анализ позволяет дробить ее на элементарные составляющие разных частот. У каждой ноты есть собственная уникальная тембральная динамическая и акустическая характеристика. Именно это огромное внутреннее богатство делает ноты (звуки) такими интересными. В спектральной музыке важную роль играют психоакустические факторы: Нота здесь неважна. Мюрай задает другую точку измерения. Стираются границы между гармонией и тембром, высотой и ритмом. Композитор приходит к выводу о том, что звук претерпевает сложные перевоплощения и потому уже сам по себе представляет музыкальную последовательность. Он мыслит музыку как непрерывный поток, континуум. Для восприятия музыкальной материи слушателем становятся важные или иные ориентиры внутри этого континуума: фактура и сложные неаккордовые созвучия, в основе которых лежат структурные преобразования собственных элементов.

Одним из важнейших приемов формирования звукового континуума в произведениях Мюрая можно назвать кольцевую модуляцию. Как указывает А. Тьерри, «...кольцевая модуляция способна создавать неоднород-

²⁰ Пер. с фр. Поляк О. В.

²¹ Энтропия — третий закон термодинамики.

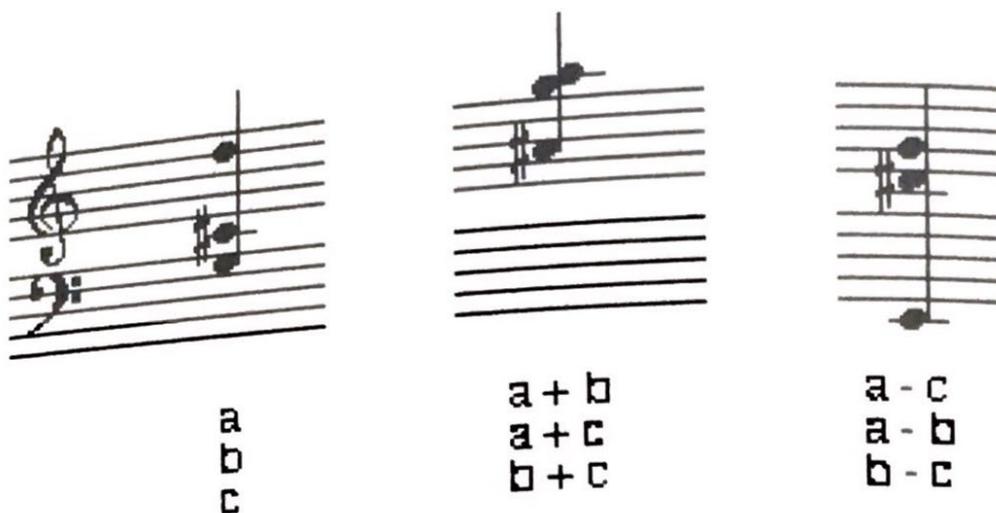
ные спектры, проходящие через петли, искажения, эхо, фильтрации, фазирование, <...> [она] генерирует новые тембры путем комбинации частот»²² [1, р. 131]. Иными словами, кольцевая модуляция — это один из способов синтеза созвучий.

Кольцевой модулятор получил свое название от характерного кольцевого расположения четырех диодов в его цепи. В студии электронной музыки есть два основных класса инструментов: генераторы звука и преобразователи звука. Кольцевой модулятор является преобразователем звука. Он изменяет частотные составляющие данного звука в соответствии с определенными законами второго источника и «носителя». Принцип кольцевой модуляции состоит в том, что два (или больше) источника звука подключаются к модулятору (чаще всего это инструментальный и электронный звуки). Частоты этих звуков множатся. Полученные звуки представляют собой сумму и разницу частот a (инструментальный звук) и b (электронный звук): $a + b$ и $a - b$. Например, если на входе присутствуют синусоидальные (чистые) волны с частотами 1000 Гц и 400 Гц, на выходе будут слышны две частоты — 1400 Гц и 600 Гц. Первый звук, входящий в модулятор, приобретет более или менее сложный спектр, все составляющие которого будут модулироваться звуком b . Например, если у звука какого-то инструмента есть три значимых обертона, в результате получатся следующие частоты: $a + b$, $2a + b$, $3a + b$ и $a - b$, $2a - b$, $3a - b$. Далее Мюррей записывает эти частоты в таблицу, выбирает наиболее значимые для него и переносит в инструментальную партию. Таким образом принцип кольцевой модуляции позволяет создавать новые виды гармонических отношений, т. е. по сути это — технологическая модель образования новых спектров звуков.

Мюррей иллюстрирует применение кольцевой модуляции в пьесе «Территория забвения». В ней в качестве источников модуляции он выбирает три звука [2, р. 166]. Закрепляя за нотами буквенные значения (a , b , c), он рассчитывает отношения (сумма и разность частот) между звуками, а также между их обертонами (вплоть до пятого обертона). В результате через полученные данные им составляется маршрут от простейших сочетаний к соотношениям 3-4-5-х обертонов каждого звука (см.: ил. 8).

Изменение времени. Как говорит сам композитор, «...для меня есть две важные вещи, касающиеся сочинения музыки. Об одной из них мы уже говорили — это вертикальная организация и ее возможности. Но гораздо более важная составляющая — это время, оно даже важнее вертикали» [8]. Изменение времени или эффект изменения времени (англ. Time Remapping) сейчас активно используется, например, при монтаже видео, когда необходимо де-

²² Пер. с фр. Поляк О. В.



Ил. 8. Раздел E: звуки исходные, их сумма и разница в кольцевой модуляции в пьесе Тристана Мюраия «Территория забвения»²³

тально показать тот или иной фрагмент видео или прокрутить «промотать» какой-то длинный процесс. Этот эффект пришел в видео из аудио — техники, состоящей в замедлении / ускорении записанного звука, когда в результате изменяется не только его исходная длительность, но и высота.

Итак, ускорение и замедление являются одной из основных формообразующих категорий в музыке Мюраия. Подобно тому как Оливье Мессиаан закрепляет за длительностями числовые значения и выводит ряды из числового выражения ритма, ускорение и замедление он подчиняет логарифмическому расчету кривых длительностей, которые, в свою очередь, коррелируют с остальными параметрами в общей концепции. Таким образом выстраивание графиков и последующий расчет позволяют управлять долгими длительностями, объемом фактуры и т. п. Мы имеем дело с процессом постепенного расширения / сужения. Примеры такого процесса встречаются в пьесе VII из цикла «Труды и дни». Вся пьеса построена на ддящихся, настойчиво повторяющихся ускорениях и замедлениях; когда становятся слышны микро-составляющие материала или когда спектр превращается в вибрирующую точку — трель: через ускорение / замедление, а также повышение / понижение регистра. Арпеджио и трели служат триммером этих процессов (см.: ил. 9).

²³ Источник: Murail, T. *Modèles et artifices*. Strasbourg: PUS, 2004. P. 166.

32

4,5^m

$\text{♩} = 70 \rightarrow \text{♩} = 80$

$\text{♩} = 75$ (rall.) (5) $\text{♩} = 60$ (3) $\text{♩} = 80$ (7)

ff *mf* *f* *p* *mf* *mp* *f* *p*

Ил. 9. Тристан Мюрай. Пьеса VII из цикла «Труды и дни» (фрагмент I)²⁴

Видно движение секвенциями, схожими с секвенциями на электроинструментах, работа над интенсивностью, насыщенностью звука, как это происходит возле микшерного пульта: движения потенциометра имитируются через внезапный и резкий спад мощности звучания и вслед за ними — резкое нарастание громкости (эффект «зума»), при котором подчеркивается текстура звука или же отдельные ее элементы, словно к инструменту подносят микрофон (см.: ил. 10). Прослеживаются попытки подобрать, нащупать нужное соотношение между различными параметрами звучания, как при студийной работе как будто поворачивают регулятор громкости на магнитофоне.

$\text{♩} = 1/2$

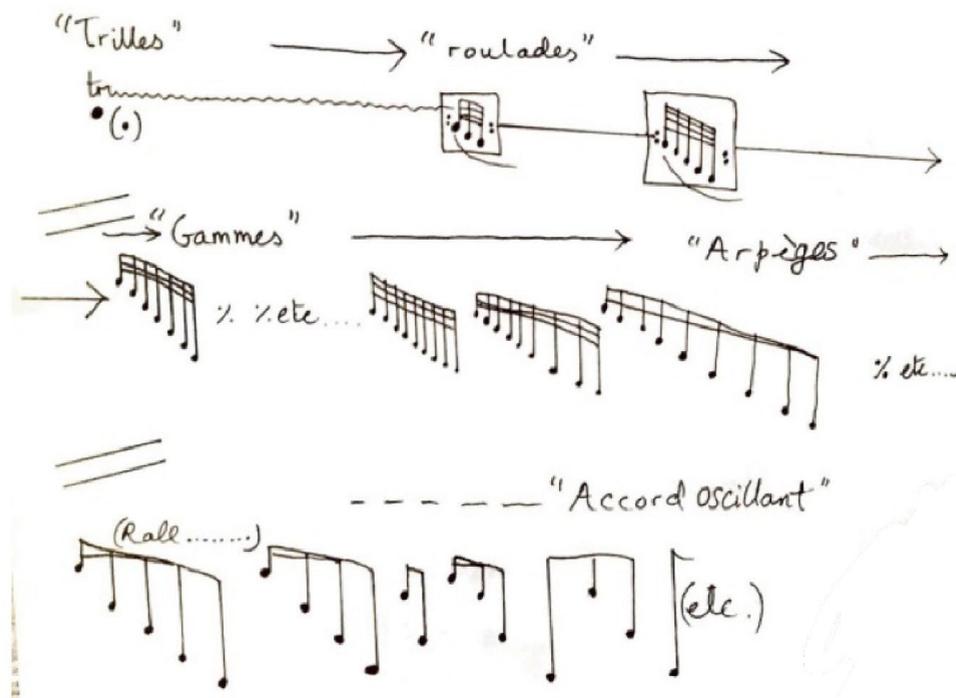
mf *ff* *mf* *ff* *mf* *ff*

Ил. 10. Тристан Мюрай. Пьеса VII из цикла «Труды и дни» (фрагмент II)²⁵

²⁴ Источник: Murail, T. Les Travaux et les Jours. Paris: Lemoine edition, 2003. P. 32.

²⁵ Источник: Murail, T. Les Travaux et les Jours. Paris: Lemoine edition, 2003. P. 33.

Джулиан Андерсон, анализируя пьесу «Территория забвения», в качестве примера этого метода приводит ее фрагмент [5, р. 134]. Эффект состоит в преобразовании облака трелей в вибрирующий аккорд, что легко передается в графическом виде (см.: ил. 11).



Ил. 11. Схема преобразования облака трелей в вибрирующий аккорд в пьесе «Территория забвения» Тритана Мюррая²⁶

Мы видим процесс постепенного расширения (как если бы финальные арпеджио присутствовали уже в первоначальной трели). Этот процесс состоит в замедлении записанного звука, в увеличении его исходной длительности и понижении исходной высоты.

Стратегии, лежащие в основе композиторской работы Мюррая, — такие, как едва уловимые движения, изменения, неощутимые прогрессии, развитие тембра, наложение фактур, легко осуществляются оркестром, ансамблем, сольным струнным или духовым инструментом, но являются более сложной задачей на перкуSSIONном инструменте. Фортепиано относится к инструментам смешанного типа. Так, И. А. Алдошина указывает, что оно «с одной

²⁶ Источник: Anderson, J. *Entretemps*. N°8. Paris, 1989. P. 134.

стороны, принадлежит к группе струнных инструментов (по типу вибратора), с другой стороны, к группе ударных инструментов (по способу генерации колебаний)» [9, с. 317]. Этот факт заставляет использовать спектральные частоты лишь в более или менее точном значении и привязывать эти значения (округлять) к полутонам темперированного строя фортепиано. Например, в пьесе «Территория забвения» Мюрай вышел из положения, применив к фортепиано регистровый эффект ранних моделей фортепиано: когда педаль мыслилась как регистр и использовалась на протяжении целых разделов формы (примером такого использования может служить Первая часть сонаты Бетховена ор. 27, где в автографе выставлена одна педаль на всю часть). Педаль в «Территории забвения» держится на протяжении всей пьесы, поэтому все звуки резонируют до тех пор, пока не гаснут естественным образом. Идея заключалась в том, чтобы рассматривать фортепиано не как перкуссионный, но как резонаторный инструмент.

Эта идея близка изначальной природе фортепиано. Разумеется, атака слышна, как и удары молоточков, однако, в данном случае, важен именно калейдоскоп изменений резонанса. В цикле «Труды и дни» Мюрай чередует сплошную педаль с очень сухими острыми аккордами: отрывистые, рубленые созвучия, меняющиеся с высокой частотой, накапливаются, создавая в акустическом пространстве эффект суммирования. Важную роль в этом цикле начинают играть паузы: последовательности создаются лишь для того, чтобы затем быть разбитыми; процессы не демонстрируются целиком, но парафразируются или даются лишь намеком. По сравнению с более ранней пьесой «Территория забвения» гармония усложняется, уплотняется. Здесь за непостоянной и гибкой структурой всегда проступает словно подразумеваемая непрерывность — однако теперь эта непрерывность остается неявной, и ее можно заметить лишь время от времени. Эту гибкость рождает резонанс фортепиано — величина, зависящая от множества факторов: акустических свойств помещения, манеры исполнения, характеристики инструмента. Исполнителю, словно звукорежиссеру, необходимо все время представлять фазу развития — начало развития, продолжение и конец. Необходимо удерживать в памяти постепенную эволюцию музыкального отрывка, понимать природу его преобразования и преследуемую цель, управлять этими процессами таким образом, чтобы они были понятными и для слушателя.

Отправной точкой работы композитора Мюрай также считает анализ природы звука и сил, действующих изнутри него самого. Например, объясняя пьесу «Пески» (англ. Sables) для оркестра (1975), в качестве метафоры музыкального движения он приводит движение дюн, где метафора ноты — песчинка [2, р. 14]. Из этой метафоры ясно, что музыкальные структуры определяются энергией, заключенной в каждом звуке, а также в переходных

состояниях — между звуком и шумом, между ритмом регулярным и алеаторным. Так, Тристан Мюрай утверждает, что восприятие звука всегда носит контекстный характер и зависит от того, в какой конкретной акустической ситуации он находится: «Звук — не устойчив, не целостен и никогда не равен самому себе, как можно было бы предположить исходя из записи нот на нотном стане»²⁷ [2, p. 14].

Для Мюрая звук — это явление, находящееся в поле действия различных сил. Одна из них — инерция музыкального жеста. Поэтому его творчество целесообразно мыслить в рамках концепции жеста как смысловой интенции музыки, подробно описанной Цареградской в работе «Музыкальный жест в пространстве музыкальной композиции» [10, с. 362]. Подтверждение можно найти в словах самого Мюрая: «Когда я говорю “время”, то подразумеваю под этим казалось бы, совершенно разные понятия: жест и форму» [8].

Итак, мы рассмотрели, как Мюрай моделирует и переносит способы работы с электронной музыкой на работу с фортепиано, заставляя инструмент звучать совершенно иначе: как резонатор с множеством акустических возможностей. Помимо концептуальной составляющей, сама специфика композиторской работы над «генезисом» звука наделяет фортепианные произведения Тристана Мюрая той естественной красотой, которая, как будто бы, присуща самой природе звука (не стоит, правда, забывать, что речь идет о звуках, синтезированных искусственно), ведь по мнению самого композитора, «...люди слушают не концепции — они слушают звуки» [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Thierry A. Tristan Murail, la couleur sonore*. Paris: Editions Michel de Maule, 2008. 352 p.
2. *Murail T. Modèles et artifices / Textes edited by Pierre Michel*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004. 223 p.
3. *Хрущева Н. А. Метамоdern в музыке и вокруг нее*. М.: РИПОЛ классик, 2020. 304 с.
4. *Nonken M. The first generation // The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 64–110.
5. *Anderson J. De Sables à Vues aériennes, le développement d'un Style // Entretiens*. N°8. Paris. 1989. P. 123–138.
6. *Лаврова С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра искусствоведения*. СПб. 2016. 535 с.
7. *Hirs R. Frequency-based compositional techniques in the music of Tristan Murail // Contemporary Compositional Techniques and Openmusic / Ed. by Rozalie Hirs and*

²⁷ Пер. с фр. Поляк О. В.

- Bob Gilmore. Paris: Ircam / Delatour, 2009. P. 93–196.
8. Фахрадова Р. З. «Люди слушают не концепции — они слушают звуки» // Электронный ресурс. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943-lyudi-slushayut-ne-kontseptsii-oni-slushayut-zvuki (дата обращения: 11.01.2021).
 9. Алдошина И. А. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2009. 719 с.
 10. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве музыкальной композиции / Государственный институт искусствознания. М.: Композитор, 2018. 362 с.

REFERENCES

1. *Thierry A.* Tristan Murail, la couleur sonore. Paris: Editions Michel de Maule, 2008. 352 p.
2. *Murail T.* Modèles et artifices / Textes edited by Pierre Michel. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2004. 223 p.
3. *Xrushheva N. A.* Metamodern v muzy`ke i vokrug nee. M.: RIPOL klassik, 2020. 304 с.
4. *Nonken M.* The first generation // The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 64–110.
5. *Anderson J.* De Sables à Vues aériennes, le développement d'un Style // Entretien. N°8. Paris. 1989. P. 123–138.
6. *Lavrova S. V.* Proekcii osnovny`x konceptov poststrukturalistskoj filosofii v muzy`ke postserializma: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 535 s.
7. *Hirs R.* Frequency-based compositional techniques in the music of Tristan Murail // Contemporary Compositional Techniques and Openmusic / Ed. by Rozalie Hirs and Bob Gilmore. Paris: Ircam / Delatour, 2009. P. 93–196.
8. *Faxradova R. Z.* «Lyudi slushayut ne koncepcii — oni slushayut zvuki» // E`lektronny`j resurs. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/19943-lyudi-slushayut-ne-kontseptsii-oni-slushayut-zvuki (data obrashheniya: 11.01.2021).
9. *Aldoshina I. A.* Muzy`kal`naya akustika. SPb.: Kompozitor, 2009. 719 s.
10. *Czaregradskaya T. V.* Muzy`kal`ny`j zhest v prostranstve muzy`kal`noj kompozicii / Gosudarstvenny`j institut iskusstvovznaniya. M.: Kompozitor, 2018. 362 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.5

ОПЕРЕТТА И МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ: МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ПОСТАНОВОЧНЫЕ ТРАДИЦИИ

*Киселёв Г. А.*¹

¹ Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке,
ул. Маршала Соколовского, д. 10, Москва, 123060, Россия

Зачастую понятия «музыкальная комедия», «советская оперетта» и «оперетта» в критике, публицистике и научных текстах используются как синонимы. В музыкальных театрах (театрах оперетты, музыкальной комедии) смешение понятий «оперетта» и «музыкальная комедия» не происходит. Причиной тому — структурные различия в музыкальной и литературной основе произведений, требующие различных подходов в практической театральной деятельности при постановке оперетты и музыкальной комедии. В статье рассматривается ряд характеристик музыкальной и драматургической основы произведений, выявляется общее и различное в оперетте и музыкальной комедии, анализируются постановочные традиции, выявляются тенденции, укрепляющие позиции музыкальной комедии как совершенно самостоятельного жанра.

Ключевые слова: музыкальная комедия, оперетта, музыкальный театр, «Проделки Ханумы», «Моя жена лгунья», Дунаевский, Гаджибеков.

OPERETTA AND MUSICAL COMEDY: MUSICAL AND DRAMA FEATURES AND PRODUCTION TRADITIONS

*Kiselev G. A.*¹

¹ Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, 10, Marshala Sokolovskogo St., Moscow, 123060, Russian Federation.

Very often, the concepts of musical comedy, Soviet operetta and operetta are used as synonyms in critical and journalistic texts. In musical theaters (operetta theaters, musical comedy theaters), the concepts of “operetta” and “musical comedy” do not mix. The article examines a number of characteristics of the musical and dramatic basis of the works, reveals the common and different in operetta and musical comedies. The author analyzes the production traditions, identifies trends that strengthen the position of musical comedy as a completely independent genre.

Keywords: music comedy, operetta, musical theater, “Tricks of Hanuma”, “My wife is a liar”, Dunaevsky, Hajibeyov.

Этапы становления оперетты в России

Самостоятельное развитие оперетты в России началось с постановок спектаклей Ж. Оффенбаха актером и режиссером А. А. Яблочкиным на сцене Александринского театра. Нужно отметить, что постановочные подходы, актерские приемы оперетты второй половины XIX века в России в своей основе имели устойчивую базу водевиля. «В оперетте выступали молодые М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская, К. С. Станиславский — впоследствии крупнейшие имена драматической сцены» [1, с. 187]. В театральной практике России рубежа XIX и XX веков оперетта отделяется в самостоятельный жанр, что подкрепляется созданием опереточных трупп с устоявшимся репертуаром, появлением артистов соответствующего для оперетты амплуа [2, с. 84]. Неудивительно, что классическая оперетта с незатейливой веселой музыкой куплетного характера, напоминающего водевиль¹, поначалу в России поселилась в драматическом театре.

Однако масштабные оркестровые произведения И. Штрауса как 150 лет назад, так и сегодня требуют совершенно иного подхода. Традиция исполнения оперетт И. Штрауса в оперном театре существует и сегодня как в России, так и на Западе. Да и вряд ли в драматическом театре прошлого и нынешнего времени могли найтись исполнители главных ролей с соответствующей вокальной (практически оперной) подготовкой для венской оперетты.

Следующий этап развития оперетты связан с триумфальным шествием неовенской оперетты с ее пьянящим флером любовных историй про героев, ворвавшихся в жизнь будто бы напрямую из волшебной сказки. «Магический захват» неовенской опереттой театральной публики в России сопровождался появлением государственных театров музыкальной комедии² и музыкальных комедий в кино. Однако первые постановки неовенской

¹ Понятие водевиль ассоциируется с эстетикой быта XIX века, несмотря на постоянное изменение характеристик этого жанра в России на протяжении всего XIX века. А в культурном дискурсе Европы, США и Канады жанр водевиль имеет несколько иное значение и периодичность. Сообразно историческому и географическому контексту водевиль определяют от названия песен «Вирская долина» (val de Vire) до музыкального шоу с цирковым представлением, от комической оперы до комедии с песенками. Подробнее о водевиле: [3].

² Первые государственные театры музыкальной комедии были созданы в Москве (Театр оперетты, 1927), Ленинграде (1929), Харькове (1929), Воронеже (1931), Краснодаре (первоначально Армавирский театр музыкальной комедии, 1933), Хабаровске (1933), Свердловске (1933), Киеве (1934).

оперетты в начале XX века давали в частных и антрепризных театрах, в которых продолжали показывать спектакли классической и венской оперетты [4]. Наибольший успех и долгую жизнь неовенская оперетта, рассказывающая о сословном неравенстве, имеющая сюжетные перипетии, чинимые завистливыми опереточными злодеями, приобрела в СССР, являя собой образ мечты о прекрасной беззаботной жизни. Проникающая в сердца зрителей чувственная музыка Ф. Легара и И. Кальмана всячески поддерживала флер мечты о возвышенных отношениях, транслируемый главными героями этих оперетт. Завораживающая атмосфера неовенской оперетты, а также соответствующие ей атрибуты костюма, реквизита, манеры актерской игры настолько прочно обосновались в сознании зрителей и деятелей музыкального театра, что внутри театра появились устойчивые понятия об оперетте с ее штампами, как о некоей единственной и конечной закапсулированной форме произведений, выраженной как в музыкально-литературном материале, так и в сценической форме подачи. Устоявшаяся форма проявляется в музыкально-драматургической части — строгом каноне опереточных ампула (три обязательные пары кальмановской оперетты — герой, героиня; простак, субретка; комик и комическая старуха), также в наличии и последовательности музыкальных номеров (дуэты героя и героини — один в первом действии, два — во втором; соло простака или дуэт простака и субретки в первом действии, один или два дуэта во втором (иногда один дуэт в третьем действии); вставной³ дуэт комических старика и старухи в третьем акте; ансамбль во втором действии; развернутые финалы первого и второго действия в трехактной оперетте). Некая инертность оперетты сопровождала жанр всегда. Многие известные режиссеры-руководители театров музыкальной комедии прошлого и настоящего сознательно избегали постановок неовенской оперетты, предпочитая им классическую или венскую оперетту, которые гораздо более пластичны для различного рода изменений, трансформаций и экспериментов.

Формирование нового жанра

Во времена масштабных перемен 1920-х годов в России (СССР) во всех сферах жизни общества, в драматическом театре творчество В. Мейерхольда, А. Таирова, Е. Вахтангова, воплощавших самые смелые идеи через нестандартные решения в своих постановках, ассоциируется с новым советским театром. Революционные изменения взглядов на танец, классическую хореографию и танцевальную музыку внесла Айседора Дункан [5]. «Биомеханика»

³ Дуэты для пожилой пары в третьем акте неовенской оперетты, как правило, заимствуются из других оперетт.

В. Мейерхольда [6] и «Мастфор» (танц / «теафизтренаж») Н. Фореггера [7] своей острой визуальной яркостью захватывают внимание деятелей агитационных театров, противопоставлявших пролеткульт классике. Но все это почти никак не повлияло на внешние формы постановок, режиссерских приемов, характеры персонажей, манеру игры актеров в оперетте. А новые театральные студии, агитбригады⁴ профессиональных театров [9] зачастую основу своей деятельности видели исключительно в пародировании опереточных традиций и штампов. Оперетта отбивалась от разговоров о кризисе жанра новыми премьерами и переделкой старых спектаклей, изменениями сюжетных линий в угоду современности и различными компиляциями успешных номеров. Но изменяться в своих старых привычках, таких как вытаскивать на сцену фраки и перья, вести шуточные разговоры и, пританцовывая, распевать под легкую музыку, оперетта не спешила.

Здесь в пору задуматься о некоей неизменной сути, существующей в сознании зрителя разных эпох, времен и стран, которая невидимой, но прочной нитью соединяет площадной уличный театр, комедию дель арте, зингшпиль, балладную оперу, водевиль, оперетту и, впоследствии, музыкальную комедию. Эта психологическая, можно сказать, коллективная особенность восприятия — своеобразная струна, на которой умело играли авторы разных эпох. Она не очень откликается на изменчивые тенденции профессионального театра. И заключается такая специфика восприятия зрителя в удачном сочетании текста и музыки разным для каждой эпохи, эстетики, социума. Под влиянием времени один из самых инертных театральных жанров — оперетта — не желая видоизменяться, породила другой жанр — музыкальную комедию.

Первый опыт такого размежевания, поставивший перед исследователями вопрос определения жанра: оперетта или водевиль [1, с. 199] — это популярная до сих пор оперетта И. О. Дунаевского «Женихи» (1927)⁵. По своей форме и структурным особенностям построенное на несколько иных принципах, чем оперетта, произведение Дунаевского так же, как и его «Соломенная шляп-

⁴ Появление «агиттеатра» / «пролеттеатра» было настолько массовым, что как яркое явление своего времени нашло отражение в самостоятельной сцене в балете «Золотой век» о жизни советской России 1920-х годов в постановке Ю. Н. Григоровича 1982 года в ГАБТ СССР [8, с. 226–228]. В более поздних версиях этого спектакля сцена «агиттеатра» исчезла.

⁵ Первоначально И. О. Дунаевский делал спектакль для драматического театра (Московского театра сатиры), в связи с отказом дирекции театра брать к постановке сатирический спектакль на современную тему, переделан (дополнен музыкальными номерами) для театра оперетты [10, с. 153–155].

ка» (1927), некоторые произведения Б. Александрова, А. Рябова⁶, Н. Стрельникова, совпадают с музыкальными комедиями периода 1950–1990-х годов.

В общеупотребительную практику определение *музыкальная комедия* применительно к произведениям в области музыкального театра начало входить с середины 1940-х годов. До этого словосочетание *музыкальная комедия* относилась к жанру кино. Хотя произведения, которые можно отнести к музкомедии, начали появляться еще с 1910-х годов. Очень популярный в 1920–1970-х годах, а также ставящийся в театрах и сегодня, спектакль Узеира Гаджибекова «Аршин мал алан» (1913) [11], обозначавшийся в афишах и рецензиях оперой, опереттой, современные музыковеды в своих работах называют *музыкальной комедией* [12], правда, не придавая словосочетанию «музыкальная комедия» смысла обозначения самостоятельного жанра. Однако некоторые музыковеды отсчитывают век *музыкальной комедии* как жанра с создания менее известного произведения У. Гаджибекова «Муж и жена» (1909) [13].

Структурные различия музыкальной комедии и оперетты

Несмотря на то, что многие театральные критики и музыковеды понятия музыкальной комедии и оперетты используют как синонимы, структура этих жанров различна.

Говоря о разнице в жанрах оперетты и музыкальной комедии, можно заметить уменьшение значения роли музыки в музыкальной комедии по сравнению с опереттой. Доставшиеся от оперного жанра и ставшие привычными в оперетте развернутые финалы (первого и второго действий в трехактной оперетте, не являющиеся финалом спектакля) с драматическими сюжетными поворотами в действии для музыкальной комедии уже не характерны. И если в опереттах композиторы могли в финалах первого и второго действий (при трехактной компоновке, но не в финале спектакля) продемонстрировать талант музыкального драматурга, присущий создателям оперы, то в музыкальной комедии такая возможность исчезает. Финалы первого действия в двухактном спектакле или первого и второго действий в трехактной музыкальной комедии сократились до стандартного номера, чаще куплетной формы и, как правило, имеют три драматургические разновидности. Перед антрактом, чтобы создать яркое впечатление и не потерять зрителя в перерыве, наиболее часто встречаются массовые номера (обычно куплетной формы) энергичного или бравурного характера с участием хора и балета. Например,

⁶ Оперетта «Коломбина» А. Рябова, сходная по своей структуре с произведениями музыкальной комедии, (пьеса и стихи В. Ленского), была написана в 1923 г. Премьера в г. Ростове-на-Дону, там же (изд-во: Донполиграфбум) изданы отдельные номера из оперетты, в 1926 г. состоялось уже 3-е издание.

такowymi являются финалы первого акта следующих музыкальных комедий: Е. Птичкин «Бабий бунт» и «Свадьба с генералом», М. Самойлов «Фаворит» и «Страсти святого Микаэля», В. Плешак «Ночь перед Рождеством» и «Инкогнито из Петербурга»⁷.

Иной прием сохранения внимания зрителя демонстрируют финалы, в которых происходит важное кульминационное событие. Такие финалы заканчиваются музыкальным номером, являющимся кульминацией сценического события. У пьес с таким окончанием действия перед антрактом есть момент неустойчивости, который постановщики пытаются решить каждый по-своему. Если есть предположение, что музыкальный номер недостаточно эффектен, то его удлиняют добавлением другой, по мнению постановщиков более подходящей для финала музыкой, либо меняют сцены местами или передвигают антракт. Например, в некогда популярной музыкальной комедии А. Колкера «Любовь всегда загадка»⁸ (1988) по пьесе Б. Рацера и В. Константинова постановщики меняют местами номера и делают антракт после девяти или после десяти номеров. Энергичная песня Гришки (№ 9) в стиле рок-н-рола имеет обобщающий по смыслу характер текста и общее настроение, вполне подходящее для завершения действия на высоком эмоциональном градусе. Учитывая, что авторами предусмотрен повтор этого номера, как номера одиннадцатого, постановщики часто начинают второе действие с повторения этого же номера, таким образом, создавая некую арку между действиями. При этом номера одиннадцатый и десятый меняются местами. Также при постановках этой музыкальной комедии антракт делался после ансамбля (№ 10), где происходят одновременно два события: у конструктора, который с женой оказался случайно в колхозе, сразу пропали машина и жена. В сцене присутствуют несколько человек; поэтому для спектакля, где заняты всего лишь шестеро действующих лиц, можно считать, что некая черта условной «массовости», характерная для оперных, а впоследствии и опереточных финалов, в этом номере соблюдена.

Также наблюдается особенность, характерная для еще одного, третьего

⁷ Это и другие положения, рассматриваемые в статье, верны для всех произведений музыкальной комедии (многие из них были названы опереттами), которые были написаны различными авторами с 1920-х по 1990-е годы, а также для подавляющего большинства российских мюзиклов и произведений, созданных для музыкально-драматического театра в последние три десятилетия. Авторы музыкальных комедий более стремились к их воплощению на сцене, поэтому изданы ноты считанных произведений. Взяв любое из них, читатель может самостоятельно обнаружить положения, рассматриваемые в статье.

⁸ Некогда популярная музыкальная комедия, либретто Б. Рацера и В. Константинова, прокатившаяся с большим успехом по провинциальным музыкальным театрам в конце 1980-х — начале 1990-х годов (театрам музыкальной комедии и оперетты).

вида окончания действия перед антрактом в музыкальных комедиях: в финале первого акта случается неожиданное происшествие, разрешение которого ожидается в следующем акте. Приведенный выше пример постановки финала первого действия музыкальной комедии А. Колкера «Любовь всегда загадка» демонстрирует, как путем перестановки номеров и местоположения антракта постановщики лавируют между двумя вариантами клише, характерных для финалов музыкальной комедии. В некоторых случаях авторы устанавливают однозначное решение финала акта. Например, музыкальная комедия В. Ильина, В. Лукашова «Моя жена лгунья» заканчивается неожиданным приездом главного героя, которого ждут только завтра и потому не успели приготовить все то, для чего его вызвали. Финальный номер первого действия начинается с прочтения телеграммы; в номере участники действия раздают друг другу указания и распределяют между собой срочные действия, призванные исправить ситуацию, но музыку обрывает звонок в дверь. Повисает пауза, антракт.

Рассмотрев три клише вариантов окончания действия перед антрактом, невольно вспоминаешь опыт драматических театров, в которых разнообразие приемов решения окончания действия (перед антрактом) значительно больше. Здесь хотелось бы вспомнить, что в музыкальную комедию очень многие качества перешли от оперетты. И, в частности, упоминаемая во многих отношениях «инертность» всего жанра, очевидна в решении финалов первого акта в музыкальных комедиях. Единичные и не самые удачные попытки режиссеров выработать иные формы окончания действия перед антрактом доказывают, что в музыкальной комедии желательны и ожидаемы только три варианта прерывания действия на антракт. Если же авторами спектакля финал действия написан как-то иначе, то театры музыкальной комедии беспощадно «борются» с этими нововведениями и исправляют авторские «ошибки».

Так, например, происходит с музыкальной комедией «Проделки Ханумы» Г. Канчели, которая по несколько раз прокатилась в каждом провинциальном музыкальном театре, театре оперетты и музкомедии⁹. Довольно отстраненный по характеру музыки от предыдущей сцены финал первого действия на теме выходной песни Ханумы выглядит эмоционально спокойным завер-

⁹ Спектакль «Проделки Ханумы» среди произведений музыкальной комедии является «рекордсменом» по количеству перестановок сцен и музыкальных номеров внутри произведения. Наиболее отличившийся вариант шел в театрах музыкальной комедии Саратова и Волгограда, где таких изменений было более десяти. Возможно, это связано с историей появления произведения: сделанный на основе пьесы А. Цагарели авторами либретто Б. Рацером и В. Константиновым, плотно работавшими в жанре музыкальной комедии и понимавшими все особенности этого жанра, спектакль предназначался для драматического театра (БДТ). На страницах пьесы авторы определили жанр как комедия-водевиль, однако композитор в клавише определил жанр как музыкальная комедия.

шением, как-бы послесловием к действию. В драматических театрах такой вариант окончания первого действия встречается. Но практически все театры оперетты / музыкальной комедии такое положение дел категорически не устраивает. В каждом театре придумывают свой финал. Главное, чтобы он был похож на привычное окончание действия, характерное для музыкальной комедии. Постановщики переносят дуэт Акопа и Ханумы из второго акта в сцену Акопа и Ханумы в первое действие, добавляют балет, развивая тем самым масштабность номера для более рельефного окончания первого акта. Но самым частым и эмоционально ярким окончанием первого акта служит канкан из оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду» после сцены смотрин, где Ханума переодевается в Сону и играет старую и хромую невесту. Иногда канкан переходит в более развернутый номер на основе той же или другой музыки, в который включается балет и хор. Сцена Акопа и Ханумы и сцена смотрин меняются местами. На этом примере окончания действия перед антрактом мы видим, как характерное для драматического театра структурное разнообразие включения музыки в ткань спектакля в театрах оперетты / музыкальной комедии не всегда приемлемо. Перекочевавшая из оперетты в музыкальную комедию инертность жанра заставляет постановщиков перерабатывать и вписывать произведения в необходимые и привычные рамки. Хотя, в отличие от оперетты, в музыкальной комедии вариантов таких шаблонов восприятия может быть больше.

В целом можно наблюдать упрощение структуры музыки в музыкальной комедии по сравнению с опереттой. Доставшийся от оперы композиторский прием использования лейтмотивов в оперетте получил применение в несколько облегченном виде. Сложившиеся в оперных спектаклях второй половины XIX века сложные системы лейтмотивов не находят такого широкого применения в оперетте. Композиторы используют, как правило, всего несколько лейтмотивов — тем, характеризующих героев из их сольных номеров или дуэтов в развернутых финалах, где может встречаться как их точное воспроизведение, так и трансформированное в зависимости от драматизма ситуации. Еще более упрощенное применение лейтмотивов демонстрируется, как правило, в дуэтах, когда музыкальный номер начинается на проведении темы из какого-либо предшествующего номера в полном ее проведении (без изменений) в качестве мелодрамы.

В музыкальной комедии тенденция упрощенного использования лейтмотивов прослеживается еще в большей мере, чем в оперетте вплоть до полного отсутствия каких-либо лейтмотивов, ограничиваясь повтором проведения номеров или их части. В связи с отсутствием больших финалов с драматическими поворотами в действии (подобных финалам первого и второго акта в трехактной оперетте) в музыкальной комедии система лейтмотивов огра-

ничивается повторением одного-двух мотивов, характеризовавших главных действующих лиц. Эти лейтмотивы за редким исключением обрисовывают ситуации, чувства, выражают настроения групп людей. Характерный для музыкальной комедии пример использования лейтмотивной системы мы можем обнаружить в спектакле Г. Гладкова «Ах, высший свет!» (1993, пьеса Б. Рацера и В. Константинова по мотивам пьесы Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве»). Финал первого действия (№ 17) представляет номер куплетной формы, построенный на сопоставлении двух лейтмотивов. Куплет построен на материале монолога Журдена (№ 6) (тема, характеризующая главного героя), припев — на теме ансамбля № 4 (тема, сопутствующая выяснению отношений между героями). Эти темы проходят целиком в неизменном виде и не имеют музыкального развития, перемены в характере или каких-либо еще трансформаций.

Также в музыкальных комедиях может не быть номеров, в которых происходят действенные сюжетные изменения. В классической, венской и неовенской оперетте «действенными» музыкальными номерами являются финалы (первого и второго действий в трехактной оперетте), внутри которых происходит череда ярких сюжетных событий. Если в музкомедии имеются музыкальные номера, в которых происходит развитие сюжета (а большая часть произведений этого жанра таких номеров не имеет), то, как правило, они ограничены одним событием и чаще всего находятся в конце акта. В качестве примеров могут служить рассмотренные нами окончания первых действий музыкальных комедий В. Ильина, В. Лукашова «Моя жена лгунья» и А. Колкера «Любовь всегда загадка» в варианте ансамбля десятого номера.

Облегчение значения лейтмотивной системы в музыкальной комедии говорит об уменьшающейся роли музыки и ее более облегченных функциях в структуре произведений *музыкальной комедии* в отличие от *оперетты*. К тем же самым выводам приводит отсутствие или минимизация музыкальных номеров, на которые возложены задачи сюжетных изменений в действии. Наличие большого количества музыкальных номеров куплетной формы выявляет связь музыкальной комедии с водевилем. Как и в водевиле, сюжетное развитие действия происходит в драматической пьесе и, в отличие от оперетты, может совершенно не поддерживаться музыкой. Однако в водевиле музыка (за редким исключением в середине XIX века) подбиралась или писалась «на месте» — во время постановки на стихи для музыкальных куплетов в пьесе, тем самым постановщики сами определяли, какие характерные черты персонажа должен подчеркивать музыкальный номер. В спектаклях музыкальной комедии клави́р (подобно как в оперетте и опере) является неотъемлемой частью спектакля, в котором музыка определяет не только характеристики главных героев, но и общую атмосферу спектакля.

Театральная практика постановки музыкальной комедии и оперетты

Внутри музыкальных театров есть негласное разделение, которое, скорее всего, образовалось одновременно с появлением произведений, которые могут быть причислены к жанру *музыкальной комедии*. Подходы дирекции театров, режиссеров и художников к постановке оперетт и музыкальных комедий также различны, как различны структура и форма этих жанров¹⁰. По своему образному решению оперетту художники-постановщики стремятся представить визуально роскошными воплощениями декораций и костюмов, что свойственно классическим постановкам опер и балетов. Сценография же спектаклей музыкальной комедии узнаваема своими реалистичными решениями, использованием приемов упрощенной стилизации, свойственных по своему духу драматическому театру.

В театрах музкомедии / оперетты не только режиссеру и дирижеру, но и заведующему труппой очевидно, что при распределении ролей в музыкальных комедиях в первую очередь определяющим условием является соответствие актеров характерам ролей или в дению режиссера (как в драматическом театре). В музыкальной комедии далеко не всегда присутствует четкое разделение на амплуа, характерное для оперетты. Есть музкомедии, где разделение на героя / героиню, простака / субретку, комических старика / старуху остается. Но при этом многие музыкальные комедии, написанные на основе литературно-драматургических произведений, кардинально отходят от данного принципа. Причем в музыкальных комедиях, где опереточные амплуа сохраняются, прослеживается и техническая сложность вокальных партий, и тяготение к более значимой роли музыки в структуре всего спектакля, как в оперетте. В спектаклях музыкальной комедии, где разделение на строгие опереточные амплуа отсутствует, вокальные партии и структура музыкальных номеров гораздо более легки и подвижны, некоторым образом напоминая водевиль, на основе пьес которого многие такие музыкальные комедии и были созданы.

Конечно, в связи с тем, что театральный жанр музыкальной комедии родился как внутри жанра оперетты, так и внутри театров оперетты / музыкальной комедии, то, конечно, за актерами, работающими в этих театрах, амплуа закрепляется. Но, в отличие от постановки спектаклей оперетты, при распределении ролей в музыкальной комедии актерское амплуа определяющего значения не имеет. Очень часто артисты, исполняющие роли героев в оперетте, в музыкальной комедии исполняют острохарактерные и отрицательные роли. Некоторые музкомедии рассчитаны на обязательное участие яркого

¹⁰ Как правило, даже сметы для постановки оперетты и музыкальных комедий разительно отличаются, как различаются сами принципы художественного оформления спектаклей оперетты и музыкальной комедии.

характерного артиста (актрисы), обладающего комедийным даром. Это условие является определяющим при выборе произведения для постановки.

Говоря о характеристиках героя и героини в музыкальной комедии, заметим, что в практике музыкальных театров с 1950-х годов сложилось амплуа, получившее название советской или социальной героини и, соответственно этому, советского, чаще — социального героя [14, с. 26–34]. Здесь прослеживается связь с бытовавшими на рубеже XIX–XX веков театральными амплуа: «бытовой герой» и «бытовая драматическая героиня». Характеристика социальных героев имеет ряд отличий от характеристик опереточных. При наличии положительных личностных качеств, которыми всегда положено обладать героям, им присущи легкость, бескорытность, наивность, а порою и простота. Свойственные героям оперетт глубина чувств и жизненный опыт в чертах характеров социальных героев музыкальных комедий не находят отражения. Наоборот, для них более типичны оптимизм, жизнелюбие и открытость. Если в поступках героев оперетт проявляется порывистость и решительность, за которыми стоят такие черты характера, как преданность и ответственность, то у социальных героев порывистость в принятии решений может быть объяснена обидчивостью или юношеской бескомпромиссностью. В связи с тем, что такие герои музыкальной комедии сочетают в себе характеристики опереточных героев и простака с субреткой, то в появлении второй комической пары необходимости нет. Поэтому в музкомедиях, где амплуа главных ролей может быть определено как социальные (советские, бытовые) герои, вторая комическая пара (аналог опереточных простака и субретки) — отсутствует.

Подвижность внутренних рамок жанра музыкальной комедии, возможность трансформировать во время постановки и создавать вариации форм в процессе написания произведения, исходя из сюжета и концепции спектакля, неизменно привлекала режиссеров, балетмейстеров, художников к этому жанру. Так, в 1960–1970-х годах соревнование творческих лабораторий музкомедий Свердловска и Одессы транслировали передовые идеи и направления музыкально-драматического театра. Премьеры Ленинградского театра музыкальной комедии 1970–1980-х привели к зарождению понятия российского мюзикла, а Свердловского театра музыкальной комедии 1990–2010-х — к рождению лайт-оперы. И если В. А. Курочкин¹¹ и В. Е. Воробьев¹² очень

¹¹ В. А. Курочкин (1922–2002) — главный режиссер Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии (1963–1986), более половины его спектаклей имели надпись «Впервые в СССР».

¹² В. Е. Воробьев (1937–1999) — главный режиссер Ленинградского академического театра музыкальной комедии (1972–1988). Совместно с А. Колкером, Е. Птичкиным, А. Журбиным создал произведения, по форме несколько отличающиеся от музыкальной комедии, которые определили развитие российского мюзикла.

часто сосредоточивались на внесении своих идей в процессе совместного с авторами написания в сами произведения, то М. А. Ошеровский¹³ приносил новшества во время режиссерской постановочной работы, а К. С. Стрежнев¹⁴ пользовался обеими моделями своего влияния на спектакль.

Итак, в произведениях музыкальной комедии сложились представления о структуре жанра, отличной от структуры оперетты. Благодаря отсутствию в музыкальной комедии больших действенных финалов, использованию номеров преимущественно куплетной формы, облегченной роли лейтмотивов (в том случае, если они вообще есть), роль музыки значительно упрощена по сравнению с опереттой. Если в классической, неовенской оперетте симфоническое развитие музыкального материала в финалах (первого и второго действий в трехактной оперетте) представляет музыкальную драматургию, приближаясь к оперному ее значению, то в музкомедии композитор задает общий настрой, эмоциональную тональность произведения. Соответственно, смысловая нагрузка музыкальных номеров в музкомедии используется преимущественно для характеристик действующих лиц; смены эпизодов, сцен или картин; остановки в действии для созерцательного размышления главных героев, эмоциональной разрядки после кульминации в развитии сюжета или действенной линии героев; для создания высшей эмоциональной точки, к которой подводит прозаическая сцена, а также в качестве музыкальной квинтэссенции предшествующей прозаической сцены. Так же, как и в оперетте, в музыкальной комедии присутствует некая «инертность жанра», которая может быть выражена в своеобразных шаблонах, по которым зачастую и сегодня продолжают создаваться произведения музыкально-театрального искусства, именуемые мюзиклами.

Зарождение и происходящая активно трансформация в последние два десятилетия российского мюзикла неотрывно связаны с музыкальной комедией — как с самими театрами музыкальной комедии (ныне музыкальными театрами), которые заказывают и ставят современные российские мюзиклы, так и с произведениями музкомедии, из которых и образовался российский мюзикл. Учитывая полноправное властвование музкомедии на афишах в течение многих десятилетий, понимание специфики, особенностей музкомедии прошлого может пригодиться в работе над музыкально-драматическими спектаклями в будущем.

¹³ М. А. Ошеровский (1920–2009) — главный режиссер Одесского театра музыкальной комедии (1962–1977), первый постановщик в СССР некоторых классических зарубежных мюзиклов.

¹⁴ К. С. Стрежнев (р. 1954) — главный режиссер Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии (1986 — по настоящее время).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Владимирская А. Р.* Оперетта. Звездные часы. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во «Лань»; «Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. 288 с.
2. *Колесников А. Г.* Проблема «серьезного» и «легкого» музыкальных жанров в издательской политике России в XIX – начале XX вв. // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2010. № 1. С. 83–88.
3. *Планида М. Ю.* Жанр водевиля в научных исследованиях // Музыкальная летопись российских регионов. Сб. научных статей VI международной научно-практической конференции. Адыгейский государственный университет. 2016. С. 95–106.
4. *Колесников А. Г.* Франц Легар на русской сцене в начале XX века // Культурная жизнь Юга России. 2014. № 3 (54). С. 11–15.
5. *Холодова М. В.* «Божественная босоножка»: образ Айседоры Дункан в мировой творческой практике // E-Scio. 2019. № 8 (35). С. 175–180.
6. *Сироткина И. Е.* Биомеханика: между наукой и искусством // Вопросы истории естествознания и техники. 2011. Т. 32. № 1. С. 46–70.
7. *Учитель К. А.* ФОРЕГГЕР. ОПЕРА. ХАРЬКОВ. // Opera musicologica. 2014. № 1 (19). С. 55–66.
8. *Юрий Григорович.* Фотоальбом / сост. и текст А. П. Демидов. Изд-во «Планета», Москва, 1987. 274 с.
9. *Чистова Т. Ю.* Тенденции развития оперетты в советской культуре (1930-е – 1950-е гг.). Дис. ... канд. культурологии. М. 2012.
10. *Ярон Г. М.* О любимом жанре. М.: Искусство, 1960. 270 с.
11. *Мамедова М. К.* Аршин Мал Алан, или как Сталин приказал «Голливуд переплюнуть» // Труд. 17 Апреля 2003.
12. *Абасова Э. Г.* Узеир Гаджибеков // Композиторы Азербайджана. Баку: Ишыг, 1986. Т. I. С. 38–39.
13. *Везирова Г. Х.* О жанре музыкальной комедии в Азербайджане // Международный журнал «Musiqi Dünyası» («Мир музыки») (Баку). 2019. № 3 (80). С. 102–107.
14. *Ряпосов А. Ю.* Режиссерская методология Мейерхольда // «Амплуа актера»: структура, содержание, смысл. СПб.: Астерион, 2019. 102 с.

REFERENCES

1. *Vladimirskaya A. R.* Operetta. Zvezdny`e chasy`. 3-e izd., ispr. i dop. SPb.: Izd-vo «Lan`»; «Izd-vo PLANETA MUZY`KI», 2009. 288 s.
2. *Kolesnikov A. G.* Problema «ser`eznogo» i «legkogo» muzy`kal`ny`x zhanrov v izdatel`skoj politike Rossii v XIX – nachale XX vv. // Izvestiya vy`sshix uchebny`x zavedenij. Problemy` poligrafii i izdatel`skogo dela. 2010. № 1. S. 83–88.

3. *Planida M. Yu.* Zhanr vodevilya v nauchny`x issledovaniyax // Muzy`kal`naya letopis` rossijskix regionov. Sb. nauchny`x statej VI mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Ady`gejskij gosudarstvenny`j universitet. 2016. S. 95–106.
4. *Kolesnikov A. G.* Francz Legar na russkoj scene v nachale XX veka // Kul`turnaya zhizn` Yuga Rossii. 2014. № 3 (54). S. 11–15.
5. *Xolodova M. V.* «Bozhestvennaya bosonozhka»: obraz Ajsedory` Dunkan v mirovoj tvorcheskoj praktike // E-Scio. 2019. № 8 (35). S. 175–180.
6. *Sirotkina I. E.* Biomexanika: mezhdru naukoj i iskusstvom // Voprosy` istorii estestvoznaniya i texniki. 2011. T. 32. № 1. S. 46–70.
7. Uchitel` K. A. FOREGGER. OPERA. XAR`KOV. // Opera musicologica. 2014. № 1 (19). S. 55–66.
8. Yurij Grigorovich. Fotoal`bom / sost. i tekst A.P. Demidov. Izd-vo «Planeta», Moskva, 1987. 274 s.
9. *Chistova T. Yu.* Tendencii razvitiya operetty` v sovetskoj kul`ture (1930-e – 1950-e gg.). Dis. ... kand. kul`turologii. M. 2012.
10. *Yaron G. M.* O lyubimom zhanre. M.: Iskusstvo, 1960. 270 s.
11. *Mamedova M. K.* Arshin Mal Alan, ili kak Stalin prikazal «Gollivud pereplyunut`» // Trud. 17 Aprelya 2003.
12. *Abasova E`. G.* Uzeir Gadzhibekov // Kompozitory` Azerbajdzhana. Baku: Ishy`g, 1986. T. I. S. 38–39.
13. *Vezirova G. X.* O zhanre muzy`kal`noj komedii v Azerbajdzhane // Mezhdunarodny`j zhurnal «Musiqi Dünyası» («Mir muzy`ki») (Baku). 2019. № 3 (80). S. 102–107.
14. *Ryaposov A. Yu.* Rezhisserskaya metodologiya Mejerxol`da // «Amplua aktera»: struktura, sodержanie, smy`sl. SPb.: Asterion, 2019. 102 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Киселёв Г. А. — ст. препод.; germankiselev@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kiselev G.A. — Senior Lecturer; germankiselev@gmail.com

УДК 784

ФЕНОМЕН РУССКОГО БЕЛЬКАНТО В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ М. И. ГЛИНКИ

Попова Н. А.^{1 2}

¹ Академия хорового искусства имени В. С. Попова, ул. Фестивальная, д. 2, Москва, 125565, Россия.

² Факультет музыкального театра Государственного института театрального искусства (ГИТИС), ул. Земляной вал, д. 66/20, Москва, 109004, Россия.

Статья посвящена влиянию итальянского искусства бельканто на вокальную мелодику М. И. Глинки. На примерах из опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» показано сочетание приемов итальянского бельканто с русскими песенными интонациями. Благодаря этому стилевому синтезу возникло уникальное явление *русского бельканто*, следы которого надолго сохранились в русской музыке. Автор приходит к выводу, что причинами сближения итальянского бельканто и русской мелодики были их потенциальная вариантность, сложная, прихотливая ритмика и протяжность (кантиленность в итальянской мелодике). Развитая, временами весьма виртуозная, орнаментика и мелизматика также были одинаково естественными как для итальянской, так и для русской мелодики.

Ключевые слова: русское бельканто, русский мелодика, итальянское вокальное искусство, М. И. Глинка, «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила».

THE PHENOMENON OF RUSSIAN BEL CANTO IN M. I. GLINKA'S OPERAS

Popova N. A.¹

¹ Victor Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

² Faculty of Musical Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 66/20, Zemlyanoy Val St., Moscow, 109004, Russian Federation.

The article is dedicated to the influence of the Italian art of bel canto on the vocal melodics by M. I. Glinka. Examples from the operas «A Life for the Tsar» and «Ruslan and Lyudmila» are used to show the combination of Italian bel canto techniques with Russian song intonations. Due to this stylistic synthesis, a unique phenomenon of *Russian bel canto* emerged, signs of which have been

preserved in Russian music for a long time.

Keywords: Russian bel canto, Russian melodic, Italian vocal art, M. I. Glinka, «A Life for the Tsar», «Ruslan and Lyudmila».

Русская профессиональная музыкальная культура постоянно находилась в тесном взаимодействии с культурой европейской, впитывала ее лучшие черты и ассимилировала их на своей национальной почве. Наряду с музыкальными традициями Германии и Франции большую роль в формировании и развитии композиторской и исполнительской школы в России сыграла культура Италии. Наиболее ощутимым и естественным было ее влияние в области вокального искусства, которым во все времена славились итальянские певцы и композиторы. В XVIII веке благодаря приезду в Россию большого количества итальянских музыкантов отечественная музыкальная культура получила своего рода европейскую прививку, благодаря которой на ее почве произошел настоящий расцвет вокального, в частности оперного, искусства. Исследователями данной проблематики уже определена значимость для российской сцены итальянских оперных трупп, начиная с 30-х годов XVIII века [1]. Установлены имена знаменитых композиторов и капельмейстеров, работавших в России (Дж. Ристори, Фр. Авайя, Б. Галуппи, Т. Траэтта, Дж. Паэзиелло, Дж. Сарти, Д. Чимароза, В. Мартин-и-Солер и др.), а также русских композиторов, учившихся у итальянских мастеров (Д. С. Бортнянский, М. С. Березовский, С. А. Дегтярев и др.).

Среди русских композиторов влияние итальянской певческой культуры нашло своеобразное отражение в творчестве М. И. Глинки. В его вокальных, в особенности оперных, сочинениях слились воедино элементы русского и итальянского мелоса¹. Благодаря столь необычному сочетанию возник удивительный стилистический феномен *русского бельканто*. Представляется, что в широком смысле понятие «русское бельканто» можно сравнить, к примеру, со стилем партесного хорового концерта в русской и украинской музыке второй половины XVII – первой половины XVIII века или с преломлением барочных черт в архитектуре этого же периода («русское барокко») и т. п.

К XIX веку знаменитое *искусство прекрасного пения (bel canto)* насчитывало почти два столетия интенсивного развития, а истоки его и вовсе уходили далеко в глубь веков [3, с. 13]. Глинка познакомился с этой традицией в мо-

¹ Проблема влияния итальянской музыки на камерное вокальное творчество Глинки, а также его предшественников и современников, рассматривается в работе О. Д. Степанидиной [2].

мент ее очередного пышного цветения², когда на композиторском олимпе царили гении бельканто Дж. Россини, В. Беллини и Г. Доницетти, а на сцене блистали великие певцы: Дж. Паста, А. Каталани, Дж. Рубини, Дж. Марио, сестры Гризи, М. Малибран и многие другие [4, с. 401].

Во времена Глинки словосочетание *bel canto* все еще не обозначало специфического стиля вокального исполнения или определенного периода в развитии итальянской музыки. Привычный сегодня комплекс значений закрепился за этим термином лишь во второй половине XIX века (см. об этом подробнее: [5]).

Технические и эстетические принципы бельканто были отражены в трактатах знаменитых мастеров пения и педагогов — Луиджи Лаблаша [6], Мануэля Гарсии [7], Франческо Ламперти [8] и др. По сей день их труды не теряют актуальность как для мировой, так и для русской вокальной школы. В этом контексте важно помнить, что Глинка и сам был отличным певцом, а также педагогом, оставившим циклы вокальных упражнений и воспитавшим целую плеяду талантливых певцов³.

Как известно, в начале 1830-х годов Глинка побывал в Италии, где лично познакомился с Беллини и Доницетти, писал инструментальные сочинения на темы из их опер, а также ряд собственных арий в итальянской манере (иногда по просьбе исполнителей). Итальянское вокальное искусство стало для Глинки предметом живого, *практического* интереса и изучения. Он перенял приемы современной ему итальянской традиции, но по-своему: общение с чужой культурой окончательно побудило в нем стремление «писать по-русски» [10, с. 57]. В этом месте стоит отметить, что со временем Глинка стал менее трепетно относиться к итальянской музыке и даже «посмеиваться» (А. Н. Серов) над итальянскими композиторами [9, с. 18]. В качестве ироничного жеста Глинки в сторону итальянской музыки можно трактовать знаменитое рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» (см. об этом: [11, с. 306–308]).

Исследователи справедливо называют Глинку «создателем синтетического типа русской классической мелодики» [12, с. 248], которая вобрала в себя черты народной песни и городского романса⁴. Однако в этом синтезе участвовали элементы и *профессиональной* традиции, с которой Глинка познакомился во время своего итальянского путешествия. Помимо мелодических моде-

² Предыдущая кульминация в истории бельканто приходится на период активного развития искусства певцов-кастратов в XVIII веке.

³ Яркие воспоминания о вокальном мастерстве Глинки оставил А. Н. Серов [9, с. 7–8].

⁴ Более подробно о гомофонных принципах мелодики Глинки, связанных с протяжной крестьянской песней, городским романсом, а также отчасти с формами танцевальной и инструментальной музыки см.: [12, с. 238–251].

[Andante mosso ma ben sostenuto]
a piacere

Ант. Дол - - - - го, дол_го лод_ки не ви_дать!

Дол - го ли ждaть? мой свет! Все те_бя нет!

Ил. 1. Нотный пример: М. И. Глинка. «Жизнь за царя». 1 действие. Каватина Антонида

лей, в операх Глинки нашли отражение черты итальянских жанров, например баркаролы или сицилианы. Р. А. Нагин, в частности, указывает на близость к жанровому архетипу баркаролы дуэта Финна и Ратмира, хора «Не проснется птичка утром» из «Руслана...»; а кроме того, знаменитого трио «Не томи, родимый» из «Жизни за царя» [13, с. 21]. Любопытно, что в последнем примере, помимо названных признаков, Е. М. Петрушанская находит также черты русской колыбельной [11, с. 287].

Характерными элементами белькантовой мелодики в той или иной степени пронизаны партии почти *всех* действующих лиц первой оперы Глинки «Жизнь за царя» (1836). Так, в мелодике Каватины и рондо Антонида из первого действия происходит искусное соединение характерных для итальянской ариозности черт: кантиленной мелодики, красочной мелизматике, инструментальных приемов в вокальной линии (отметим важную роль солирующих духовых инструментов в этом номере) и обширного комплекса плачевых интонаций, свойственных русским протяжным песням (см.: ил. 1).

Следует отметить, что многие из названных черт оказались *общими* для русской и итальянской песенности, что и позволило осуществиться их синтезу. Точками сближения были: потенциальная вариантность, изначально заложенная в материале русских и итальянских мелодий; сложная, прихотливая ритмика и, конечно, *протяжность* (*кантиленность* в итальянской мелодике) — глубинная и неотъемлемая часть обеих вокальных культур. Развитая, временами весьма виртуозная, орнаментика и мелизматика также были одинаково естественными как для итальянской, так и для русской мелодики. «Мелизмы не выполняли в стиле итальянской оперы лишь роль приема, а определяли его существо и сердцевину вокального высказывания, и примеры на ту же тему из сочинений русских авторов выявляют сходное свойство», — пишет в своем исследовании М. Г. Раку и справедливо отмечает, что «...мелизматика — неотъемлемая часть и русских мотивов» [14, с. 28].

[Adagio amoroso]

Соб. Про_ гля _ _ нет лю_ бовь, про_ гля _ _ нет лю_ бовь, про_ _

legatissimo e dolcissimo

_ гля _ _ нет лю_ бовь, про_ гля _ _ нет, про_ гля _

нет, про_ гля _ _ нет лю_ бовь.

Ил. 2. Нотный пример: М. И. Глинка. «Жизнь за царя». 4 действие.
Ария Собинина (средний раздел)

Ссылаясь на работу М. Фроловой-Уокер [15], исследовательница приводит сравнение мелодических моделей русской народной песни «Ах, не одна во поле дороженька» (в вариантах записи разных фольклористов и в композиторской версии А. Гурилева), Каватины Нормы из одноименной оперы В. Беллини и Каватины Антонида из «Жизни за царя» Глинки [14, с. 28].

Приведем менее хрестоматийный пример, а именно: средний раздел арии Собинина из четвертого действия «Братцы, в метель неведомой глуши». В отношении сочетания итальянских и русский мелодических моделей в нем показательно выделяется каденционная зона (см.: ил. 2).

Следует отметить, что мелодические модели бельканто проступают в большинстве сольных и ансамблевых номеров «Жизни за царя». Рельефно они звучат в моменты наиболее эмоционального высказывания героев (зачастую в каденциях!), что свидетельствует о глубоко *психологической* трактовке Глинкой стилистики бельканто в этой опере. Ряд примеров можно продолжить, включив в него трио «Не томи, родимый» из первого действия, завершение арии Сусанина из четвертого действия, трио «Ах, не мне, бедному, ветру буйному» из эпилога и др.

«Руслана и Людмилу» (1842) отделяет от итальянских впечатлений Глинки ощутимая временная дистанция. К тому же процесс взаимодействия разных национально-стилевых черт (русских, европейских, восточных и др.) в «Руслане» более сложен. Здесь происходит преломление приемов итальянского бельканто на русской песенной основе, хотя открыто оно проявляется только в партии Людмилы. Концентрирование элементов бельканто в главной женской партии отчасти связано у Глинки с общей тенденцией, когда

[Andante capriccioso]

Гру_ стно мне, ро_ ди_ тель до_ ро_ гой! Как во_ сне мель_ кну_ ли дни с то_ бой!

Detailed description: This musical score is for the beginning of the aria 'Gru_ stno мне, родителю дорогой! Как во сне мелькнули дни с тобой!' from the opera 'Ruslan and Lyudmila'. It is in 3/4 time, marked 'Andante capriccioso' and 'p'. The melody features a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a descending scale of eighth notes. There are red annotations: a bracket under the first two notes, a bracket under the triplet, and a red circle around the final eighth-note scale.

Ил. 3. Нотный пример: М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». 1 действие. Ария Людмилы (начало)

[Andante capriccioso]
cantabile

Раз_ го_ ни тос_ ку мо_ ю, Ра_ дость Ла_ до!

Detailed description: This musical score continues the aria 'Разгони тоску мою, Радость Ладо!'. It is in 3/4 time, marked 'Andante capriccioso' and 'cantabile'. The melody consists of eighth notes and quarter notes. A red circle highlights a specific eighth-note figure in the final measure of the excerpt.

Ил. 4. Нотный пример: М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». 1 действие. Ария Людмилы (продолжение)

[Andante]

Ла_ _ _ до_ _ _ мо_ е, _ _ ла_ до.

Detailed description: This musical score is for the first song of the character Lelja from the opera 'Snowflake'. It is in 2/4 time, marked 'Andante'. The melody features a series of eighth notes and quarter notes. A red circle highlights a specific eighth-note figure in the first measure of the excerpt.

Ил. 5. Нотный пример: Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка», 1 действие. Первая песня Леля

с середины XIX века, в частности в операх Дж. Верди, виртуозные приемы сохраняются только в партиях сопрано, а затем и вовсе исчезают [4, с. 401].

В арии «Грустно мне, родитель дорогой» в первом действии соединяются и виртуознейшие фиоритуры, по-настоящему доступные лишь исполнительницам, в совершенстве владеющим техникой бельканто, и характерные для исконно русской песенности интонации квинты и сексты (см.: ил. 3).

Одна из повторяющихся мелодических фигур может вызвать ассоциации, связанные с русскими инструментальными наигрышами. Подобные ритмо-мелодические формулы затем встретятся, к примеру, у Н. А. Римского-Корсакова в Первой песне Леля из оперы «Снегурочка» (см.: ил. 4; 5).

Не менее ярким примером мелодического синтеза в музыке Глинки явля-

[Adagio]

f

Люд. Ах! _____

p

ritard. e morendo

Adagio come sopra
con anima

_____ ты до_ля, до_люш_ка

Ил. 6. Нотный пример: М. И. Глинка. «Руслан и Людмила». 4 действие.
Ария Людмилы

ется ария Людмилы «Ах ты доля, долюшка» из четвертого действия (см.: ил. 6). В ней теснейшим образом сплелись интонации русских протяжных песен и итальянских арий *lamento*. (Исследователи сравнивают композиционные модели арии Людмилы из четвертого акта «Руслана...» Глинки и заключительной арии Амины из «Сомнамбулы» Беллини [11, с. 303–306].)

Отметим и характерный диалог голоса и солирующей скрипки, в котором они как бы соревнуются в техническом мастерстве. Однако в том трагическом контексте, в котором звучат их виртуозные пассажи и украшения (Людмила находится в плену у Черномора), помимо красочных внешних качеств, раскрываются и их глубоко внутренняя эмоциональная выразительность.

Иностранные влияния на творчество Глинки были естественным следствием взаимодействия русской и европейской культур. Немало способствовали этому процессу и качества личности композитора. Движимый желанием учиться, восприимчивый ко всему новому, Глинка впитывал лучшее, что видел и слышал, а затем гениально совмещал это с русской национальной традицией. *Чужое*, итальянское (так же, как и немецкое или испанское) в музыке Глинки не было бы столь ярким, если бы не соединялось со *своим*, русским. Как заимствованные иностранные слова (в данном случае итальянские), попадая в речь, постепенно становятся привычными и уже не кажутся откровенно чужеродными, так и музыкальные заимствования Глинки становятся неотъемлемой частью его индивидуального композиторского языка: даже легко узнаваемые итальянские «лексемы» воспроизводятся им по-своему — по-русски.

Феномен *русского бельканто* дал ярчайшие художественные плоды в творчестве М. И. Глинки и оставил долгий след в истории русской музыки после него. Отдельные приметы эстетики бельканто можно найти в творчестве Н. А. Римского-Корсакова (операх «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» и др.), С. В. Рахманинова («Вокализ»), Р. М. Глиэра

(Концерт для колоратурного сопрано с оркестром), И. Ф. Стравинского (оперы «Соловей», «Мавра»), С. С. Прокофьева (Пять песен без слов) и других. Так, благодаря Глинке русская музыка оказалась прочно связанной «узами законного брака» не только с «западной Фугой» [16, с. 180], но и с итальянской культурой *прекрасного пения*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Келдыш Ю. В. Иностраннные оперные труппы в России: Итальянская опера // История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1984. Т. 2: XVIII в. Ч. 1. С. 91–129.
2. Степанидина О. Д. Русский романс конца XVIII века и эпохи Глинки в свете влияния итальянской вокальной культуры // Вестник Саратовской консерватории. 2019. № 2 (4). С. 38–48.
3. Reid C. L. Bel canto. Principles and Practices. New York: Joseph Patelson Music House, 1991. 211 p.
4. Дмитриев Л. Б. Бельканто // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1976. Т. 1. С. 400–402.
5. Jander O. Bel canto / rev. by Ellen T. Harris // Grove Music Online. Oxford University Press, 2001 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551> (дата обращения: 26.03.2021).
6. Лаблаш Л. Полная школа пения. С приложением вокализов для сопрано или тенора: учеб. пос. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 184 с.
7. Гарсиа М. (сын) Полный трактат об искусстве пения: учеб. пос. / пер. М. К. Никитиной. СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. 416 с.
8. Ламперти Д. Б. Техника бельканто: учеб. пос. / пер. Н. А. Александровой. СПб.: Лань; Планета музыки, 2013. 48 с.
9. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1894. 56 с.
10. Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
11. Петрушанская Е. М. Михаил Глинка и Италия. Загадки жизни и творчества. М.: КЛАССИКА-XXI, 2009. 448 с.
12. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
13. Нагин Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: Гос. ин-т искусствознания. 2011. 25 с.
14. Раку М. Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; Изд. дом «Галина скрипсит», 2019. 516 с.
15. Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven; London: Yale University Press, 2007. 416 p.

16. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2. Л.: Музгиз, 1977. 397 с.

REFERENCES

1. Keldy`sh Yu. V. Inostranny`e operny`e truppy` v Rossii: Ital` yanskaya opera // Istoriya russkoj muzy`ki: v 10 t. M.: Muzy`ka, 1984. T. 2: XVIII v. Ch. 1. S. 91–129.
2. Stepanidina O. D. Russkij romans koncza XVIII veka i e` poxi Glinki v svete vliyaniya ital` yanskoj vokal`noj kul`tury` // Vestnik Saratovskoj konservatorii. 2019. № 2 (4). S. 38–48.
3. Reid S. L. Bel canto. Principles and Practices. New York: Joseph Patelson Music House, 1991. 211 p.
4. Dmitriev L. B. Bel`kanto // Muzy`kal`naya e`nciklopediya: v 6 t. / gl. red. Yu. V. Keldy`sh. M.: Sovetskaya e`nciklopediya, 1976. T. 1. S. 400–402.
5. Jander O. Bel canto / rev. by Ellen T. Harris // Grove Music Online. Oxford University Press, 2001 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002551> (data obrashheniya: 26.03.2021).
6. Lablash L. Polnaya shkola peniya. S prilozheniem vokalizov dlya soprano ili tenora: ucheb. pos. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2016. 184 s.
7. Garsia M. (sy`n) Polny`j traktat ob iskusstve peniya: ucheb. pos / per. M. K. Nikitinoj. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2015. 416 s.
8. Lamperti D. B. Texnika bel`kanto: ucheb. os. / per. N. A. Aleksandrovoj. SPb.: Lan`; Planeta muzy`ki, 2013. 48 s.
9. Serov A. N. Vospominaniya o Mixaile Ivanoviche Glinke. L.: Muzy`ka, 1894. 56 s.
10. Glinka M. I. Zapiski. M.: Muzy`ka, 1988. 222 s.
11. Petrushanskaya E. M. Mixail Glinka i Italiya. Zagadki zhizni i tvorchestva. M.: KLASSIKA-XXI, 2009. 448 с.
12. Mazel` L. A. O melodii. M.: Muzgiz, 1952. 300 s.
13. Nagin R. A. Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropejskogo muzy`kal`nogo teatra XVIII – pervoj poloviny` XIX vekov. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M.: Gos. in-t iskusstvovznaniya. 2011. 25 s.
14. Raku M. Operny`e shtudii. SPb.: Izd-vo im. N. I. Novikova; Izd. dom «Galina skripsit», 2019. 516 s.
15. Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism. From Glinka to Stalin. New Haven; London: Yale University Press, 2007. 416 p.
16. Glinka M. I. Polnoe sobranie sochinenij. Literaturny`e proizvedeniya i perepiska. T. 2. L.: Muzgiz, 1977. 397 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Попова Н. А. — доц. каф. сольного пения в Академии хорового искусства им. В. С. Попова, ст. препод. каф. сольного пения Государственного института театрального искусства; Natpopova30@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Popova N. A. — Ass. Prof. of the chair of Victor Popov Academy of Choral Art, Senior Lecturer of Theatre of Russian Institute of Theatre Arts; Natpopova30@mail.ru

УДК: 785.7

ОСОБЕННОСТИ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ГИТАРЫ СЕРГЕЯ РУДНЕВА

*Финкельштейн Ю. А.*¹

¹ Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт «Академия имени Маймонида», ул. Садовническая, д. 52/45, Москва, 115035, Россия.

Статья посвящена творчеству российского композитора и гитариста Сергея Ивановича Руднева. Во введении рассматривается статус классической гитары. На фоне возрастающего интереса к инструменту в нашей стране появление виртуозов и отсутствие разнообразного национального репертуара приводит к возникновению среди исполнителей образцов композиторской практики. Одним из гитаристов, композиторский стиль которого сформировался на основе исполнительской манеры, стал С. Руднев. В основной части статьи описаны предпосылки к формированию индивидуального композиторского стиля, демонстрирующего влияние игры корифеев русской семиструнной гитары XIX столетия. Определено, что основным источником вдохновения для музыканта стала русская песня. Показано, что язык сочинений Руднева сложился на пересечении русской музыкальной традиции и современного исполнительства на классической гитаре. Композитор использует в своих вариациях элементы современных (фингерстайла, страйдта) исполнительских стилей. Результатом превосходного владения инструментом стали находки композитора в области тембра, которые он применяет для создания эффектов, подчеркивающих национальный колорит (колокольность, подражание народным инструментам, казачьему хору). Композиции Руднева являются самобытными произведениями, в которых ярко выражены национальные черты.

Ключевые слова: Сергей Руднев, шестиструнная гитара, семиструнная гитара, русская гитарная музыка, отечественная гитарная музыка XX века.

FEATURES OF GUITAR WORKS BY SERGEI RUDNEV

*Finkelstein Yu. A.*¹

¹ Maimonides Academy of The Kosygin State University of Russia, Maimonides Academy Institute, 52/45, Sadovnicheskaya St., Moscow, 115035, Russian Federation.

This article is devoted to the work of Russian composer and guitar player Sergei Ivanovich Rudnev. In the introduction the status of the classical guitar

is considered. Amid the growing interest in this instrument in our country, occurrence of the masters of their craft and the lack of the diversity of national repertoire leads to the emergence of examples of composing practice among performers. One of the guitar players whose composer's styles was formed on the basis of the performing manner was S. Rudnev. The main part of the article describes the prerequisites of forming the individual composer's style, demonstrating the influence of the leading figures of Russian seven-string guitar of the 19th century. Definitely, the main source of inspiration for the musician became the Russian song. It is shown that the language of Rudnev's compositions was formed at the intersection of Russian musical traditions and modern performances on the classical guitar. The composer uses elements of modern performing styles in his variations such as fingerstyle and stryde. The result of his tremendous mastery of the instrument was the composer's findings in the field of timbre, which he uses for creating the effect that highlights the national flavor (bells, imitation of folk instruments and Cossack choir). Rudnev's compositions are original works in which national traits are brightly expressed.

Keywords: Sergei Rudnev, classical guitar, seven-string guitar, Russian guitar music, Russian guitar music of the 20th century.

Современная музыка для классической гитары — чрезвычайно многогранное явление, отразившее различные художественно-эстетические тенденции музыкального искусства. В течение XX столетия инструментом был совершен гигантский скачок в развитии — от полузабытого состояния до самого высокого уровня концертного исполнительства. Так, Т. П. Иванников считает, что «...масштаб изменений, произошедших за это время, не имеет аналогов ни в истории гитарного исполнительства, ни в сфере композиторского творчества. Он может быть сравнен только со взрывным характером развития современной музыки в целом» [1, с. 3]. Гитара становится полноценным академическим инструментом наряду с фортепиано, скрипкой, виолончелью, альтом и другими. Она звучит в любых концертных залах, как камерных, так и больших, тысячных. Этому во многом способствовало появление множества прекрасных исполнителей, совершенствование технических возможностей инструмента.

Опыт композиторов, из произведений которых складывается репертуар для классической гитары, различен. Некоторые из них лишь точечно прикоснулись к инструменту, оставив образцы, в которых воплотились черты их индивидуального стиля в гитарном тембре. Немало случаев проявления огромного интереса профессиональных композиторов к инструменту, в результате которого возникает целый ряд сочинений для гитары одного автора, обра-

зующих целый стилистический блок. Большая часть репертуара для гитары в отечественной музыке XX века является результатом творческого опыта самих исполнителей, прекрасно владеющих искусством игры на классической гитаре, проявивших к тому же незаурядные композиторские способности.

Целью данной статьи становится характеристика музыки для классической гитары Сергея Руднева, стиль которого сформировался в результате исполнительского опыта музыканта.

Сергей Руднев (1955 г. р.) — композитор нашего времени, широко известный во всем мире (его биография изложена в выпускной квалификационной работе Ксении Соколовой [2]). Сергей Руднев учился в Тульском музыкальном училище, которое окончил в 1975 году по специальностям баяна и балалайки. Уроки игры на гитаре он брал самостоятельно в Москве, у В. Славского и П. Панина, вскоре игра на этом инструменте стала его основным занятием. За плечами музыканта — колоссальный опыт концертной деятельности, в результате которой сложилась его собственная манера игры на гитаре. Композитор участвовал в фестивалях и концертах джазовой музыки, аккомпанировал эстрадным исполнителям, вокалистам, исполняющим романсы и песни. Писать музыку для гитары он начал в 1970-х годах, первыми его сочинениями стали обработки «Хуторок», «По улице мостовой», «По диким степям Забайкалья», «Липа вековая». В списке сочинений Руднева — джазовые стандарты, этюды, программные пьесы. Поистине всенародную любовь композитору принесли его обработки русских народных песен, составляющие львиную долю его музыки. Опираясь на многолетний исполнительский опыт и собственный стиль игры, глубокое знание русской музыкальной традиции, тонкое чутье, богатейшую творческую фантазию и изобретательность, композитор сообщает новое содержание старым, давно бытующим напевам, стремится представить их в новом облике, переосмыслить в духе времени.

Мировоззрение музыканта сформировалось под сильным влиянием философии русского искусства, важной частью которого для него стала культура исполнения на семиструнной гитаре. Русская семиструнная гитара обладает собственным уникальным «языком», способствующим формированию специфического исполнительского стиля и звучания, суть которого заключается в применении особенных штрихов. Опираясь на универсальные возможности классической шестиструнной гитары, Руднев «обогастил технику классической гитары, привнес в нее опыт гитары русской, семиструнной» [3, с. 111].

Огромное значение в его творчестве и формировании вкусов и взглядов на музыкальное искусство имеет русская музыка для гитары, написанная композиторами XIX столетия. Он исполняет и адаптирует для шестиструнной гитары композиции А. Сихры, М. Высотского, В. Моркова, В. Русанова, А. Ветрова, В. Саренко, А. Соловьёва, В. Юрьева, Ф. Циммермана, Н. Алек-

сандрова, И. Ляхова, М. Павлова-Азанчеева, С. Аксёнова и многих других русских мастеров семиструнной гитары. Композитор убежден, что эта музыка забыта незаслуженно. Он вдохновляется тонкой красотой композиций для гитары, обнаруживая в них удивительный сплав черт «салонной» музыки, классического стиля и русского мелодизма.

Главным достоинством семиструнной гитары композитор считает мелодическую природу. Для многих исполнителей XIX века (С. Аксёнов, М. Высотский) была типична манера «пропевать» мелодию на инструменте. «Все кантиленные темы очень удобны для исполнения, поэтому они звучат на русской гитаре легко и естественно. Это важно понимать при переносе репертуара семиструнной гитары в репертуар шестиструнной, чтобы эта естественность максимально сохранялась» [4, с. 8], — рекомендует Руднев. Композитор замечает, что практически весь репертуар для русской семиструнной гитары основан на песенных мелодиях. Для пролонгации звука необходим глубокий тон и вибрация, считает композитор. Поэтому огромное внимание он уделяет звуку, применяет штрихи легато и портаменто, являющиеся важной составной частью гитарной техники.

Еще одним приемом, способным значительно обогатить выразительность игры на гитаре, является так называемая «педаль», легко образующаяся на этом виде гитары и несвойственная западному классическому репертуару. Русская песня — кладезь народной мудрости — является источником вдохновения для Руднева. Лирическая протяжная, плясовая — она, словно драгоценный камень, инкрустирована в музыкальную ткань, созданную его творческой фантазией. Песня прорастает в его изобретательных композициях, становится источником удивительных преобразований, демонстрирующих остроумие художника. Из-под его пера выходят произведения, вдохновленные образами, характерными для русской ментальности. Композитор демонстрирует слушателю многоликость и многогранность народной музыки. Тембр шестиструнной гитары, ее звуковая краска, душевность, камерность инструмента, его фактурные и звукоизобразительные возможности, которыми Руднев владеет исключительно мастерски, как нельзя лучше подходят для этой цели.

Свой сборник, изданный в 2018 году, композитор именует «Русские песни и пляски для классической гитары». В нем балладные, авторские, плясовые, лирические (городские и крестьянские) протяжные, хороводные и обрядовые. Обработки лирических песен, как правило, представляют собой драматические фантазии, в которых яркая кульминация становится результатом фактурного развития. На материале плясовых основаны краткие жанровые миниатюры Руднева.

В формировании композиции произведения основополагающую роль

всегда играет поэтический текст песни, которому Руднев уделяет огромное внимание. В предисловии к собранию авторских обработок и аранжировок русских народных песен для классической гитары композитор дает характеристику своим опусам: «Отличительной особенностью предлагаемого репертуара является то, что в основе музыкального образа лежит поэтическое содержание песен, передающее характер и настроение. Это — музыкальные картины. Они складываются из самобытного звучания подлинно фольклорной темы и авторского прочтения поэтического содержания песни» [5, с. 3]. Материал обработок Руднева напрямую зависит от структуры песни, поэтому его композиции чаще всего имеют строфическую форму. Следуя тексту песни, композитор в каждом из куплетов раскрывает новый образ или настроение. Композитор использует фактурное, мотивное варьирование, сохраняя гармонический остов песни. В крупных фантазийных обработках он модулирует между куплетами или внутри них в родственные тональности, для того чтобы внести гармоническое разнообразие, но небольшие пьесы, как правило, однотональны. Фактура произведений Руднева богата подголосками. Композитор использует ускорения и замедления темпов для приближения звучания к народному стилю.

Целые страницы музыки Руднева посвящены имитации звучания русских народных инструментов (балалайки, жалейки, гудка, калюки...) и других древнейших музыкальных инструментов (колоколов), звуков природы. Эта черта становится типичной для творчества композитора. Превосходно владея выразительными средствами инструмента, Руднев мастерски использует колористические свойства гитары. Целый арсенал средств применяется в его пьесах для воссоздания разных эффектов звучания балалайки — композитор может изображать оркестр балалаек, балалаечный аккомпанемент, соло балалайки, которые он «рисует» с помощью гитарных аккордов в разных регистрах, гитарного одноголосия в очень высоком регистре, специфического тремоло подушечкой указательного пальца правой руки. Теме воплощения балалаечности в музыке полностью посвящены обработки плясовых песен: «Хуторок», «Куманёк», «Как у наших у ворот». В них имитация тембра балалайки (одноголосная мелодия в высоком регистре) приобретает прикладной характер, привнося черты жанровости. В заключениях лирических медленных обработок («Липа вековая», «Ивушка», «Ах ты, степь широкая» и др.) композитор зачастую создает слуховую аллюзию на звучание оркестра балалаек при помощи тремоляндю. Эти эпизоды звучат как отзвук, воспоминание или резюме.

Гитара обладает огромным звуковым спектром, целой палитрой красок. В одном ее звуке может быть сосредоточен целый космос резонирующих голосов. Она может звучать, как солирующая виолончель в низком регистре,

как оркестр или хор. Способность классической гитары к звуковому подражанию отметил еще в XVIII веке Ф. Ферандьере: «Она может имитировать колокола, петь с экспрессией, делать столь широкие пассажи, что соединяются пальцы обеих рук» (цит. по: [6, с. 203–204]).

Наиболее удачным представляется опыт исполнителей в использовании звукоизобразительных возможностей своего инструмента. В музыке Руднева находит свое звуковое воплощение имитация звучаний народных инструментов. Композиция «Плясовая» представляет собой уникальный образец подражанию звучанию гудка — старинного русского струнного смычкового музыкального инструмента, распространенного в XVII–XVIII веках в скомошьей среде. Руднев использует принцип квартового бурдона, на фоне которого появляется инструментальный напев на сольной струне. Используя хоральность и низкую тесситуру, композитор имитирует пение казачьего хора («Не для меня», «Ах ты, степь широкая»).

Имитация колоколов и колокольчиков широко внедряется композитором в музыкальную ткань его произведений. Создание эффекта колокольности на классической гитаре зачастую используется композиторами XX столетия, в музыке которых колокольность и ударность трактуются как черты русского стиля. О колокольности в музыке Стравинского Борис Асафьев уже в 1929 году пишет: «...Стравинскому первому удалось в “Свадебке” ввести звон не как бытоописательный элемент и не как театрально-добавочное средство воздействия, а как основной конструктивный и интонационный принцип, как богатое возможностями и органически присущее материалу начало» [7, с. 119]. На подражании колокольному звону, который сам Руднев считает символом русской души, почти полностью построена композиция «Вечерний звон»: композитор применяет флажолеты, тамбурин, тремоло, *rasgueado sordino*. Кроме того, в этой пьесе композитор перестраивает две струны (шестая в С и пятая в G), получая возможность использовать «колокольную» квинту в басах. Скордатура — перестраивание струн — становится средством приближения звучания инструмента к колориту семиструнной гитары, а не только облегчает исполнение в определенной тональности.

Особенностью интерпретации фольклора в творчестве Руднева является применение в сочинениях черт, характерных для иных культурных традиций. Композитор убежден, что все в современном мире компилировано и собственно «чистых» жанров уже не существует. Черты джазовой, латиноамериканской и популярной музыки появляются в его композициях для классической гитары совершенно естественным образом, под влиянием исполнительской манеры и концертной практики работы в Госконцерте. Черты поп-, рок-, джазовой культур, фингерстайла и других явлений в той или иной степени проявляются в академической музыке для гитары 1970–1980-х годов

в творчестве Р. Дьенса, К. Доменикони, Л. Брауэра, Д. Богдановича, С. Асада, Н. Кошкина, В. Козлова, А. Виницкого. Джаз для многих из них становится символом гибкости, открытости, которые находят выражение в свободных формах и импровизационности. Слияние стилей, размывание граней между ними находятся в русле эстетики постмодернизма. Художники создают эклектичный стиль, способный модулировать в зависимости от творческого замысла.

В музыке Руднева фольклор получает современное воплощение, благодаря внедрению средств выразительности, типичных для стилей фингерстайл, страйд. Влияние джазовой традиции на звукоизвлечение выражается в применении композитором ярких, эффектных колористических приемов: игра на определенных ладах, глассандо, арпеджиато, подтяжки, *slap*. Привнесение в музыку для классической гитары определенного вида фактуры, характерного для джазовых стилей, выразилось, например, в появлении «шагающего» баса. В начале пьесы «Как у наших у ворот» композитор использует одновременно три разных типа звукоизвлечения в каждом из пластов фактуры: натуральный звук — в мелодии, перкуссию — в аккордах и звук, имитирующий бас-гитару, — в басовом голосе.

Индивидуальный композиторский стиль Сергея Руднева возникает на стыке разных традиций — фольклора, джаза, рока. Композитор на основе исполнительского и слухового опыта создает собственный оригинальный стиль с уникальным узнаваемым музыкальным языком и кругом образов.

В использовании черт русского фольклора композитор продолжает линию, представленную в репертуаре для семиструнной гитары XIX столетия, в музыке А.М. Иванова-Крамского, Е. Ларичева, Б. Асафьева, В. Шебалина и других отечественных композиторов.

Звукоизобразительность в пьесах композитора направлена на создание характерного образа. Для усиления национального колорита, раскрытия экспрессивных возможностей гитарного звучания он применяет особенные эффекты, как придуманные им, так и существующие ранее. Его звукоизобразительный «язык» совершенно уникален за счет того, что объектом гитарного звукоподражания становятся национальные явления. Кроме колокольного звона, уже получившего свое воплощение в творчестве других композиторов (И. Стравинский, В. Шебалин, А. Волконский), гитара в руках композитора имитирует звучание народных инструментов, мужского хора. Творчество С. И. Руднева сложилось в результате проецирования эстрадных приемов исполнения на русскую музыку.

Создавая репертуар для гитары, композитор мастерски использует возможности любимого инструмента, принимая во внимание весь опыт его исторического бытования.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Иванников Т. П.* Тенденции развития гитарного искусства 1970–2010 годов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2012. 18 с.
2. *Соколова К. П.* Значение творчества Сергея Ивановича Руднева в отечественном гитарном искусстве (науч. рук. Зайцева М. Л. М., 2016). М., РГУ им. Косыгина. 37 с.
3. *Руднев С. И.* Сократить время, или Как повысить эффективность занятий на гитаре. М.: Альпина Паблишер, 2015. 112 с.
4. *Руднев С. И.* Русский стиль игры на классической гитаре: Методическое пособие. Тула: Издательский дом «Ясная Поляна», 2002. 208 с.
5. *Руднев С. И.* Русские песни и пляски для классической гитары / Сергей Руднев. 2-е изд., испр. и доп. М.: Альпина Паблишер, 2018. 245 с.
6. *Машкевич В. П.* Гитара и гитаристы. История гитары в Испании // Энциклопедия гитарного искусства. Историко-биографический словарь-справочник. Тюмень, Издательство «Вектор Бук». С. 157–362.
7. *Глебов И.* Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 406 с.

REFERENCES

1. *Ivannikov T. P.* Tendencii razvitiya gitarnogo iskusstva 1970–2010 godov: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Har`kov, 2012. 18 s.
2. *Sokolova K. P.* Znachenie tvorchestva Sergeya Ivanovicha Rudneva v otechestvennom gitarnom iskusstve (nauch. ruk. Zajceva M.L. M., 2016). M., RGU im. Kosy`gina. 37 s.
3. *Rudnev S. I.* Sokratit` vremya, ili Kak povu`sit` e`ffektivnost` zanyatij na gitare. M.: Al`pina Pablisher, 2015. 112 s.
4. *Rudnev S. I.* Russkij stil` igry` na klassicheskoy gitare: Metodicheskoe posobie. Tula: Izdatel`skij dom «Yasnaya Polyana», 2002. 208 s.
5. *Rudnev S. I.* Russkie pesni i plyaski dlya klassicheskoy gitary` / Sergej Rudnev. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Al`pina Pablisher, 2018. 245 s.
6. *Mashkevich V. P.* Gitara i gitaristy`. Istoriya gitary` v Ispanii // E`nciklopediya gitarnogo iskusstva. Istoriko-biograficheskij slovar`-spravochnik. Tyumen`, Izdatel`stvo «Vektor Buk». S. 157–362.
7. *Glebov I.* Kniga o Stravinskom. L.: Triton, 1929. 406 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Финкельштейн Ю. А. — канд. искусствоведения, доц. каф. музыковедения;
ula_df@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Finkelstein Yu. A. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; ula_df@mail.ru

УДК 784.3

НОВЫЕ ГРАНИ КИТАЙСКОГО РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮ ЦУНА

*Чжао Жунжун*¹

¹ Российский государственный университет имени А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, к. 6, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена вокальному творчеству известного китайского композитора Лю Цуна. Его произведения рассматриваются в контексте китайской музыки нового тысячелетия. Анализируются особенности музыкального языка композитора с позиций оригинального преломления в них традиций китайской народной музыки, устанавливается характерная тематика, образный строй, исполнительские особенности вокальных произведений композитора.

Ключевые слова: китайский романс, композитор Лю Цун, китайская поэзия, художественная песня, китайская вокальная музыка.

NEW FACETS OF CHINESE ROMANCE IN THE WORKS OF LIU SONG

*Zhao Rongrong*¹

¹ Herzen University, 48, building 6, Moiki emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

This article is dedicated to the singing of the famous Chinese composer Liu Song. His work is regarded as the background of Chinese music in the new century. The author analyzes the characteristics of the composer's music language from the perspective of the original refraction of the Chinese folk music tradition, and establishes the characteristic theme, image and performance characteristics of the composer's vocal works.

Keywords: Chinese Romance, Composer Liu Song, Chinese Poetry, Art Songs, Chinese Vocal Music.

Творчество современных китайских композиторов вызывает большой интерес у исследователей. Это можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, в настоящее время в Китае плодотворно работают высшие музыкальные учебные заведения, готовящие молодых композиторов. Во-вторых, современная музыка развивается быстро и разнонаправленно, и следить за ее развитием интересно. В-третьих, в творчестве современных композиторов

постоянно ведутся поиски нового музыкального языка, новых возможностей инструментов и исполнителей. И, наконец, несмотря на все интенсивные процессы обновления, современные композиторы стремятся сохранить многовековые традиции китайской музыкальной культуры, ищут новые возможности их синтеза с иными культурами, с новыми приемами и техниками письма.

Одним из наиболее устойчивых и активно развивающихся жанров в китайской музыке XX–XXI столетий остается романс. Интерес к этому жанру заметно возрос за последние десятилетия, прошедшие после завершения периода культурной революции. Несмотря на то, что романс (или, как принято называть в Китае, художественная песня) появился в китайской музыке сравнительно недавно¹, он быстро обрел популярность и у композиторов, и у слушателей. По мере распространения расширялась тематика романсов, появлялись новые жанровые разновидности — баллада, элегия. Для европейского классического романа это жанры привычные, с долгой «доромансовой» историей. В Китае же они хронологически совпадают с утверждением жанра романа в XX веке. Социальные потрясения стимулировали выдвижение политической тематики, которая последовательно воплощалась в песнях, в том числе массовых. Это новое направление в области камерно-вокальной музыки отличалось от романсов не только тематикой, но и музыкальным языком, как правило, более простым и типизированным.

Однако велико было желание сохранить национальные особенности китайской музыки. Это выражалось в ориентации на народные лады, интонационные обороты, характерные для той или иной народности Китая. Но особенно важным было обращение композиторов к знаковым текстам. Для китайских композиторов характерно обращение к древнекитайским текстам. В них с большой силой запечатлелись очень важные для мироощущения китайцев понятия красоты помыслов человека, благородства души, величия природы, гармонии человека и окружающего мира. Эти темы весьма характерны для камерно-вокальной музыки, позволяющей выразить чувства более непосредственно, более эмоционально открыто, чем в других жанрах. А поскольку китайцы чрезвычайно внимательно относятся к философско-эстетическому наследию древних мудрецов, то закономерно обращение современных композиторов к древнекитайской поэзии.

В Китае всегда высоко ценили культуру, которую рассматривали как залог благодати, духовного совершенства. «Способность сочинять стихи, изящный литературный слог свидетельствовали об осенённости благодатью, и почти каждый правитель Китая считал долгом хотя бы отметить в поэтическом

¹ Исследователи отмечают активное освоение этого жанра в первые десятилетия XX века [1; 2].

творчестве <...> литература и традиции мыслились делом великим» [3, с. 144]. Таким образом, обращение к старинным текстам связано с их качеством и содержанием.

Китайская поэзия богата национальными чертами, наполнена культурным духом нации. Она лирична и выразительна. У древних китайцев существовало убеждение в том, что стихи несут в себе чистоту и добро. Характерно то, что сама поэзия была очень музыкальной. Не случайно стихи оформлялись в виде поэтических песен. Название песням давалось по первым строкам стихотворения, форма была фиксированной. Исполнялись эти поэтические песни прежде всего в храмах. Но, кроме этого, существовали и песни, в полной мере отражавшие все грани человеческой жизни, все социально значимые проблемы. Независимо от проблематики китайская вокальная лирика благородна и изыскана. В этом заключается одна из важных отличительных черт китайских песен и романсов, сохраняющая свое значение и для современных композиторов. Целый ряд композиторов, особенно тех, кто получил музыкальное образование на Западе, стремились сочинять китайскую музыку в соответствии с мировыми стандартами. Многие китайские композиторы сформировали свой особенный стиль в романсах и создали новый обширный репертуар китайских художественных песен. В числе композиторов, проявивших особый интерес к камерно-вокальной музыке, назовем китайского композитора Лю Цуна (刘聪)².

Лю Цун — очень талантливый музыкант, автор большого количества романсов, фортепианной музыки, инструментальных произведений, хоровой, камерной и оркестровой музыки. Кроме того, он автор многочисленных аранжировок китайских народных песен и песен, сочиненных другими китайскими композиторами, в версии для голоса и фортепиано (свыше 500). Он также сочинил более 400 песен и инструментальных произведений. Кроме того, он автор исследований по вопросам импровизации, а также исследований о современных композиционных техниках. Произведения Лю Цуна опубликованы в печати, записаны на компакт-дисках, исполнялись по телевидению.

Одно из первых его успешных сочинений в жанре романса — «Любовь к родному городу» (故园恋) на текст Ду Сюэчжи, 1994³.

² Лю Цун родился в 1956 году в Шэньяне (Китай). Он получил степень бакалавра по музыкальному образованию на художественном факультете Ляонинского института и степень магистра по теории музыки в Центральной консерватории. Сейчас он является профессором по композиции в консерватории Шэньяна. Тринадцать его произведений завоевали национальные награды в области композиции.

³ Несколькоими годами позже, в 1997-м, Лю Цун напишет на стихи этого же автора еще две песни, своего рода продолжение: «Ночь тоски по дому» и «Возвращение в родной город».

Andante 激动地 杜志学词
刘 聪曲

深情、依恋地

河水清清山道弯弯
河水依依山道弯弯
弯弯
无名的小镇
终于走出
我的家
我的家
我的家

Рис. Романс «Любовь к родному городу»

Именно эта песня прославилась Лю Цуна на всю страну, невзирая на то, что он уже был автором почти двух десятков песен, таких как «Чайка» или «Туман Желтой горы». В созданных им романсах определилась линия творчества композитора, далекая от политической тематики, долгое время господствовавшей в жанрах песни (романса).

В основу песни легло короткое стихотворение с очень простыми, но искренними словами, запечатлевшими переживания простого деревенского юноши, покидающего родную деревню, чтобы осуществить свою мечту. Правдивое

эмоциональное выражение глубоко тронуло Лю Цуна, и он решил превратить его в романс. Позже Лю Цун сделал пять оркестровых версий этой песни, и она имела огромный успех у слушателей.

Песня написана в трехчастной форме, в ее ладовой основе соединяются традиционная китайская пентатоника и европейский мажоро-минор. В первой части различные оттенки и колебания фа мажора / минора, гармонизация, противопоставленная вокальной мелодии, передают оттенки настроений текста. Некоторые интонации в партии фортепиано неуловимо напоминают итальянские народные песни. Ее исполнение требует от певца хорошего владения всеми регистрами голоса, так как диапазон вокальной партии охватывает полторы октавы.

В среднем разделе сделан акцент на национальном колорите пентатонного лада. Песня завершается остановкой солиста на V ступени фа минора, словно обрисовывая неясность будущего героя и чувство ностальгии по родине. Ценность этого сочинения Лю Цина заключена отнюдь не в особых технических приемах или новизне техники письма, а в особом настроении, в искренности высказывания, которое обращено к Родине в глубоко человеческом, личном ее ощущении.

Стиль романсов Лю Цуна тесно связан с европейскими традициями. Вокальные партии пластичны, выразительны, а фортепианное сопровождение отличается разнообразием фактур и изобразительностью гармонии с использованием эллипсиса, дублировок, игрой ладовых красок. Все богатство европейского музыкального языка композитор умело соединяет с элементами китайской народной музыки, пентатоническую основу — с современными приемами сонорного письма.

С точки зрения формы романсы Лю Цуна представляют обычно контрастные двух- или трехчастные композиции, позволяющие наиболее ярко продемонстрировать богатые возможности голоса исполнителя. Если в начале звучит спокойная умиротворенная музыка в ограниченном диапазоне самого удобного регистра, то в последующих разделах применяются прямо противоположные приемы: экспрессивные скачки, напряженное интонирование, резкий контраст по отношению к фортепианной партии.

Ярким примером нового качества звучания китайского романса стал романс «После дождя» (雨后). В этом романсе композитор воссоздал некоторые особенности разновидностей песен народа мяо⁴ — так называемых летающих песен (苗族飞歌). Особенностью ладовой организации в песнях народа мяо является пентатоника со своеобразной «плавающей» интонацией — то по-

⁴ Мяо — пятая по численности среди 56 этнических групп, официально признанных в Китайской Народной Республике. Проживают в горных районах юго-восточного Китая.

нижающимся, то повышающимся терцовым тоном. Лю Цун соединяет этот своеобразный ладовый колорит с европейским мажоро-минором, тем самым создавая неповторимое красочное ладовое колорирование. Опыт этого романа оказался перспективным, и позже композитор написал еще несколько произведений с подобными ладовыми свойствами.

Чрезвычайно важной стала для композитора тема защиты природы. Его пафос обращен ко всем людям. В целом ряде произведений композитор воплощает величие и непреходящую красоту окружающего мира, цельного и возвышенного, но очень хрупкого. В иносказательной форме тревога о судьбе окружающего мира запечатлена в стихотворении «Пение птиц на ветру» (鸟儿在风中歌唱), написанном Фан Сяобином (樊孝彬) и положенным в основу одноименного романа. Герои стихотворения — две птицы (молодожены). Образы пары птиц (голубей) с давних времен наделялись символическим смыслом. Они выступали как олицетворение душ и их связи с божественным миром, как посредники между Землей и Небом, как некие посланники. Кроме того, они символизировали божественную чистоту, верность, а пара птиц — постоянство в любви. В Китае птицы (голуби) служили одним из символов долголетия.

В тексте романа запечатлен драматический момент: одна из птиц (невеста) поймана и заперта в клетке, как приманка для другой, а охотничье ружье нацеливается на одинокого жениха, который пытается спасти свою невесту. Грустное пение птиц вызывает о помощи, заставляет задуматься о том, сколь хрупок и уязвим окружающий нас мир. Для воплощения этой мысли Лю Цун выстраивает романс как свободный рассказ. Вступлению вокалиста предшествует изложение элегической темы у фортепиано, которая в дальнейшем будет предшествовать каждому следующему куплету. Назвать куплетной форму романа было бы неточно, так как хотя все они начинаются одинаково сдержанно, повествовательно, но развиваются по-разному. По мере развития сюжета вокальная партия драматизируется, возникают патетические возгласы, диапазон расширяется. В наиболее напряженном по характеру третьем куплете композитор включает в романс выразительную каденцию — импровизацию, как отражение птичьего пения, то печального, то пронзительно кричащего, тревожного, почти отчаянного.

Гармонический язык романа ближе всего к романтической лирике европейского типа, но моментами возникают необычные сочетания аккордов с тритоном, краска VI высокой ступени, обороты с D7 и DD соседствуют с аккордами натуральной VII ступени, а интонационный склад вокальной партии при этом сохраняет ангемитоновую основу.

Фортепианная фактура романа отличается разнообразием. В сопровождении солиста фортепиано выступает в дуэте, составляя гетерофонную линию по отношению к вокальной партии. В самостоятельных эпизодах факту-

ра становится мощной, концертной и яркой.

Лаконичный по форме романс «В зеленой долине» (在青翠的山谷里), написанный на стихи Цзинь Хунвэя (金鸿为), снова поднимает очень важную для любого китайца тему красоты и чистоты окружающего мира. В своем романсе Лю Цун также воспроизвел характерные черты песенной культуры народа мяо. Эта произведение, как и некоторые другие, имеет несколько редакций, в одну из них включена импровизация, богатая различными колоратурами. Кроме того, существует также оркестровая версия песни.

В поисках новых средств выразительности и одновременно стремясь не потерять национальных черт, Лю Цун создает произведения на основе синтеза различных ладовых систем и пробует выйти за пределы тональности, сформировать новый гармонический язык и новый характер звучания. Из экспериментальных работ Лю Цуна можно назвать романс «Пожалуйста, не говорите» (请不要说), 1998 год, на стихи Лин Ланга (林朗). В этом произведении гармоническую основу составляют не трезвучия, а пентатоновые и целотоновые лады, из звуков которых образуется нетерцовая вертикаль. Мелодическая линия трижды начинается одинаково, однако продолжение каждый раз варьируется. Особенно разнообразны варианты фортепианной фактуры, благодаря которой усиливается впечатление отсутствия устоев.

Еще в одном произведении, созданном с использованием новых техник письма — «Морозящие сны»⁵ (2003), (淋湿的梦), вокальная партия и фортепианное сопровождение гораздо более диссонантны, чем в других романсах, хотя и здесь это мягкое диссонирование скорее воспринимается как переливы красок, игра тонов.

Несмотря на то, что Лю Цун активно осваивает весь арсенал музыки XX века, в его произведениях всегда остается значимой и слышимой связь с китайской народной традицией в ее самых разных проявлениях. И дело здесь не только в том, что композитор глубоко проникся народной культурой. Его творческую фантазию питают в равной мере музыкальный фольклор и древний эпос, исторические легенды и народные ритуалы. Так, на основе партитуры фильма «Элегантный придворный танец» композитор создал оригинальную вокальную пьесу, включающую в себя элементы традиционной китайской придворной музыки со всеми ее особенностями.

Форма складывается из нескольких разделов. Первый раздел лирического характера выполняет функцию вступления. Второй контрастирует первому и построен на основе традиционной ритуальной последовательности, характерной только для придворной музыки. В древнем Китае придворная музыка отличалась пышностью, роскошью и разнообразием и предназначалась глав-

⁵ Это сочинение входит в цикл из десяти романсов под названием «Серия снов».

ным образом для развлечения. Ладовой основой для этой музыки служила семиступенная гамма с низкой VII ступенью. Еще один вид лада, характерный для различных торжественных ритуалов, представляет собой вид минорного лада с IV высокой ступенью. Использование элементов этих старинных ладов вносит в музыку архаический колорит.

Другим примером использования традиционных элементов национальной культуры может быть «Полет на Луну» (2004) (奔月). Стихи Чена Даобина (陈道斌) основаны на известном сюжете, взятом из китайского фольклора, приуроченного к празднику Середины Осени. Жена Хоу И (大禹) Чан Э (嫦娥) не может побороть соблазн вернуться на Небо, откуда они были посланы для выполнения особой миссии императором. Она принимает волшебный эликсир, покидает своего мужа на Земле и возносится на Луну и там становится богиней. Воцаряясь в лунном дворце, она живет в полном одиночестве. Романс Лю Цуна — это плач Чан Э об одиночестве и сожаление об оставленном любимом супруге.

«Полет на Луну» относится к произведениям, сочетающим в себе классические черты и элементы поп-музыки. Двухчастная форма, начинающаяся вступлением и заканчивающаяся похожей типичной импровизационной каденцией, складывается из контрастных по характеру и жанровой основе частей. Первая часть ориентирована на стиль популярных песен, а вторая часть ближе классическим образцам маршей. Вступление и кода демонстрируют богатые вокальные и виртуозные возможности колоратурного сопрано. Кроме того, в этих разделах символически отображается характер Чан Э, ее внутренние переживания.

В заключение следует подчеркнуть, что романсы Лю Цуна вносят существенный вклад в развитие этого жанра в китайской культуре. Они творчески преломляют традиционные элементы музыкального языка, соединяя пентатонику с мажоро-минором, архаические семиступенные лады с гармоническими ладами европейской музыки. В них сохраняется импровизационный характер интонирования, свойственный народной традиции, ритмическое богатство и изысканность. Влияние европейской культуры сказывается в поисках новых сонорных эффектов, новых приемов гармонизации мелодии, в свободном использовании диссонансов, в постоянном ладовом колорировании. В вокальном отношении романсы Лю Цуна сложны для исполнителя и требуют от певца хорошего владения как кантиленой, так и виртуозностью, техническим мастерством. Свообразие интонирования заставляет исполнителя искать средства для передачи ярких эмоций, страстей, переживаний — всего того, что так ценится слушателями в романсах.

Главное же — талантливый мелодист, чутко ощущающий специфику национального преломления лирических интонаций, Лю Цун ярко и убедительно синтезирует разные варианты романсовой лексики, органично соединяя их

в едином целом, — творит то, что ранее в китайской романсовой лирике не встречалось. Данный синтез и определяет новые грани жанра в китайской музыке.

Лю Цун делает романсовый жанр близким слушателю, при этом ставит перед исполнителями серьезные художественные задачи, требующие внимательного и чуткого воплощения. Популярность его романсов не означает их простоты и доступности. Она объясняется красотой и неповторимостью авторских решений, индивидуальным подходом к прочтению стихотворных текстов и крепкой связью с традициями китайской художественной песни-романса XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дунсюань У. Жанр романа в китайской музыкальной традиции: музыкально-исторические пути развития / Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2019. № 34. С. 107–112.
2. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2016. 231 с. [Электронный ресурс]. URL: http://num.kharkiv.ua/share/pdf/Дисертація_У_Хунюань.pdf (num.kharkiv.ua) (дата обращения: 13.12.2019).
3. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX века / Хань Ин // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. С. 57–59.

REFERENCES

1. Dunsyuan` U. *Zhanr romansa v kitajskoj muzy`kal`noj tradicii: muzy`kal`no-istoricheskie puti razvitiya* / *Vesczi Belaruskaj dzyarzhajnaj akade`mii muzy`ki*. 2019. № 34. S. 107–112.
2. *U Xunuan`*. *Kitajskaya xudozhestvennaya pesnya: istoriya i teoriya zhanra: dis. ... kand. iskusstvovedeniya*. Har`kov, 2016. 231 s. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://num.kharkiv.ua/share/pdf/Disertacziya_U_Xunyuanyan`.pdf (num.kharkiv.ua) (data obrashheniya: 13.12.2019).
3. *Xan` In*. *Romans kak novy`j zhanr v muzy`kal`noj kul`ture Kitaya XX veka* / *Xan` In* // *Gumanitarny`e issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dal`nem Vostoke*. 2008. № 3. S. 57–59.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чжао Жунжун — аспирант; 361439874@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhao Rongrong – Postgraduate Student; 361439874@qq.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 должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 3 (74), 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 20.07.2021. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0748028

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