



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



№ 4(75)
2021

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

А. Я. Ваганова



Главный редактор

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

Заместитель главного редактора

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

Редакционная коллегия

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Дорогие читатели!

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

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

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

С искренними пожеланиями мира, благоденствия и творческих успехов

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Абызова Л. И. Мэтью Борн и его труппа «Новые приключения»	6
Горбатов С. В. Вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» — пример сценического воплощения элементов танцевальной культуры казачества.	23
Козлова К. А. «Баядерка» Начо Дуато: подражание классическому наследию или новаторство?	35

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

Сачков И. С. Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце.	46
Шарнина Л. А. Особенности работы с юношами постмутационного периода в классе вокального педагога в Хоровом училище имени А. В. Свешникова	59

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Ван Дунпин. История создания оперы Джона Адамса «Доктор Атом»: Либретто и музыка	72
Горн А. В. С. Прокофьев и А. Онеггер: аналогии художественных воплощений	85
Кошкина О. Ю. Картина Рубенса «Охота на львов» — источник визуального прочтения художниками группы «Эрмитаж»	101
Степанова П. М. Антропологический театр в теории и практике Ежи Гротовского.	121
Решетник А. Д. Музыкальные взгляды и принципы А. Д. Каменского.	135
Ряпосов А. Ю. «Капкан»: последний спектакль М. А. Захарова	145
Упанова А. А. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра С. М. Слонимского: особенности композиции и драматургии	153
Стейт Н. Г. «Трансцендентные этюды» Ференца Листа в аспекте эволюции исполнительского искусства XX века	166
Юдин А. Н. Концертмейстерское искусство дирижера в оперном театре	182
Правила направления и опубликования научных статей	193
Порядок рецензирования научных статей	197
Редакционная политика журнала	200
Редакционная этика журнала	201
К сведению подписчиков	202

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Abyzova L. I.</i> Matthew Bourne's <i>New adventures</i>	6
<i>Gorbatov S. V.</i> Vocal and choreographic performance <i>The Don legend</i> as an example of stage implementation of the elements of Cossack's dance culture	23
<i>Kozlova K. A.</i> <i>La Bayadère</i> by Nacho Duato: Imitation of the classical heritage or innovation?	35

BALLET DANCER AND THEATER ARTIST TRAINING

<i>Sachkov I. S.</i> Ethical aspects of interaction as a methodological basis for partnering in contemporary dance	46
<i>Sharnina L. A.</i> Features of working with young men of the post-mutational period in the class of a vocal teacher at the A. V. Sveshnikov Choral School	59

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Van Dunpin.</i> The history of the creation of <i>The Doctor Atom</i> opera by John Adams: Libretto and music	72
<i>Gorn A. V. S.</i> Prokofiev and A. Honegger: Analogies of artistic incarnations	85
<i>Koshkina O. Yu.</i> Rubens' painting <i>The Lion Hunt</i> as a source of visual interpretation by the artists of the <i>Hermitage Group</i>	101
<i>Stepanova P. M.</i> Anthropological Theatre in the Theory and Practice of Jerzy Grotowski . . .	121
<i>Reshetnik A. D.</i> Musical views and principles of A. D. Kamensky	135
<i>Ryaposov A. Yu.</i> <i>The Trap</i> : The last performance of M. A. Zakharov	145
<i>Upanova A. A.</i> <i>The Symphony Concerto for Grand Alto Domra and Symphony Orchestra</i> by Sergei M. Slonimsky: Features of Composition and Dramaturgy.	153
<i>Steyt N. G.</i> Franz Liszt's <i>Transcendental Etudes</i> in the aspect of the evolution of the 20th century performing arts	166
<i>Yudin A. N.</i> Conductor's Art of Accompaniment in Opera	182
Requirements for author's manuscripts.	193
Peer-review	197
Editorial policy.	200
Ethics policy	201
To data of followers	202

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

МЭТЬЮ БОРН И ЕГО ТРУППА «НОВЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ»

*Абызова Л. И.*¹

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

На счету хореографа Мэтью Борна немало работ разных жанров. Большим успехом пользуется созданная им труппа «Новые приключения». Мэтью Борн входит в число самых известных современных хореографов Великобритании, хорошо знают его балеты и в России. В статье приводится анализ основных постановок хореографа, на основании которого делается попытка определить черты авторского стиля Мэтью Борна и оценить значение его творчества.

Ключевые слова: балет, Великобритания, XXI век, Мэтью Борн, труппа «Новые приключения», «Лебединое озеро», «Золушка», «Ромео и Джульетта».

MATTHEW BOURNE'S *NEW ADVENTURES*

*Abyzova L. I.*¹

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

The original production of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's *Swan Lake* ballet by Matthew Bourne has remained one of the most significant events for almost three decades. There are many other works of different genres on the account of the choreographer. The *New Adventures* company, created by him, enjoys great success. Matthew Bourne is one of the most famous contemporary choreographers in Great Britain, his ballets are well known in Russia as well. The article provides an analysis of the main productions of the choreographer. On the basis of which an attempt is made to determine the features of the author's style of Matthew Bourne and to assess the significance of his work.

Keywords: ballet, Great Britain, the 21st century, Matthew Bourne, *New Adventures company, Swan Lake, Cinderella, Romeo and Juliet.*

Мэтью Борн родился в 1960 году в Лондоне (рис. 1).

Танцами начал заниматься поздно: в 1982 году поступил в «Центр танца Лабана»¹ в Лондоне — одну из крупнейших школ современного танца в Европе. Во время учебы Борн танцевал в труппе Центра, а после окончания обучения в 1987 году создал танцевальную труппу «Приключения в кино» (*Adventures in Motion Pictures — AMP*) и стал ее хореографом и руководителем.

Для своей первой труппы «Приключения в кино» с 1987 по 2002 год Борн создал множество отмеченных наградами постановок. «Первой работой этой компании стал номер под названием *Spitfire*: четыре танцовщика, придерживаясь схемы классического па де катр, рекламировали нижнее белье. Это было гомерически смешно и совсем не обидно для классики, поскольку, создавая пародию, Борн не издевался, а любовался. В отличие от реальных революционеров танца типа Матса Эка, открывающих новые пути развития, формирующих новую лексику и новый подход к танцу, Борн на территорию классики не то что не лез, но даже не косился в ее сторону» [1]. «Спитфайр» (1988) шел под музыку Цезаря Пуни, а па де катр обыгрывал знаменитый, вошедший в историю «Па де катр» Жюля Перро (рис. 2).

За «Спитфайром» последовали: «Адский галоп» (*The Infernal Galop*, 1989), «Город и страна» (*Town and Country*, 1991), «Смертельно серьезный» (*Deadly Serious*, 1992), «Щелкунчик!» (*Nutcracker!*, 1992), «Лебединое озеро» (*Swan Lake*, 1995), «Золушка» (*Cinderella*, 1997) и другие.



Рис. 1. Мэтью Борн



Рис. 2. Сцена из балета «Спитфайр»

¹ Рудольф фон Лабан (1879–1958) — танцовщик и педагог, создатель «экспрессивного танца» и собственной системы записи танца. «Центр танца Лабана» (*Laban Dance Centre*) расположен на берегу одного из притоков Темзы на юго-востоке Лондона в Дептфорде.

В 2002 году труппа получила название «Новые приключения» (*New Adventures*). Борн пополнил репертуар новыми работами, в том числе балетами: «Игра без слов» (*Play Without Words*, 2002), «Эдвард Руки-ножницы» (*Edward Scissorhands*, 2005), «Дориан Грей» (*Dorian Gray*, 2008), новая редакция «Золушки» (*Cinderella*, 2020), «Спящая красавица» (*Sleeping Beauty*, 2012), «Ромео и Джульетта» (*Romeo and Juliet*, 2019) и другими.

Труппа «...не перестает изумлять зрителей всего мира невероятными спектаклями своего основателя, хореографа и сказочника Мэтью Борна. Сам Борн свои спектакли балетами не считает, он определяет жанр своего творчества как синтетический, сплав танца, пластики, мимики, актерской игры и перформанса, однако большинство артистов труппы имеют классическое танцевальное образование.

Наиболее известный спектакль компании — «Лебединое озеро», чей мужской лебединый кордебалет давно уже стал легендой. Но не менее яркие и оригинальные трактовки других классических произведений «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Кар Мен», «Золушка», «Сильфида» вызывают неизменно восторженную и изумленную реакцию публики: фантазия Борна поистине безгранична. Огромное влияние на творчество Борна оказал и жанр кино: благодаря кинопрототипам на свет появились «Эдвард Руки-ножницы», «Повелитель мух», «Пьеса без слов», «Красные башмачки» [2].

Труппа «Новые приключения» не имеет собственного здания, в Лондоне ее спектакли играют в Театре Сэдерс Уэллс (*Sadler's Wells Theatre*).

В 1994 году Борн (редчайший случай) изменил своему коллективу, поставив в труппе Шотландского балета «Шотландский переплес» (*The Highland Fling*), — переделку известного романтического балета «Сильфида». Хореограф использовал музыку Хермана Левенсвольда к «Сильфиде» Августа Бурнонвиля и сохранил имена всех персонажей классической постановки. История же у Борна, как всегда, — своя. Чтобы было понятно, что действие происходит в Шотландии, художник Лез Бразерстон всю сцену (от стен и мебели до абажура) окутал тканью в национальную шотландскую клетку; артистов нарядил в килты.

«Танцовщики сменили пуанты на ботинки и туфли, а классические па — на борновские движения, то есть, смесь всех стилей и направлений: нарочито примитивные клубные танцы, народные шотландские и цитаты из классических балетов, исполняемые босиком. <...> Вместо идиллического сельского пейзажа на фоне гор — громкая музыка и зовущие огни ночного клуба в современном Глазго. Джеймс — больше не крестьянин, а безработный парень, у которого на уме только вечеринки да любовные интрижки» [3] (к сожалению, не только это). Еще больше его интересуют алкоголь и наркотики. Здесь нашлось дело и Мэдж. Она, хотя и не колдунья, но персонаж явно отрицательный: поставляет наркотики.

В наркотическом бреде Джеймсу является создание с крылышками, не похожее на прекрасную неземную деву. И он, отказавшись от уз брака с Эффи, прыгает из окна многоэтажки и во втором акте попадает на свалку в предместье Глазго, где обитают зловещие сказочные существа обоего пола и жуткого вида — «сильфиды» и «сильфы». «Борн использовал для танцевальной экспозиции дев и мужей воздуха музыку, под которую колдунья Мэдж из романтического балета пропитывает ядом шарф. Иронических переключек с романтическим балетом хватает. Балетмейстер не отказал себе в удовольствии лукаво “процитировать” знаменитый бурнонвилевский “слет” сильфид. Кордебалет презабавно множит пластические диалоги, “произносимые” в классическом спектакле Сильфидой и Джеймсом (массовая поимка птичек). Превосходна обстоятельная беседа шотландца с обитателями помойки о том, как они дошли до жизни такой, исполненная по всем заветам архаической пантомимы, в которой был задействован весь арсенал условной жестикуляции, сформулированной Мариусом Петипа. Восхитительна реминисценция из “Жизели”, когда радостно подпрыгивающий сатирами кордебалет разбрасывает в прыжках цветы для влюбленных» [4]. То ли желая привязать к себе любимую, лишив ее фантастической сущности, то ли в наркотическом опьянении, Джеймс огромными ножницами отрезает Сильфиде крылья. Из спины несчастной хлещет кровь, она умирает, а Джеймс превращается в сильфа и бьется в окно к бывшей невесте, уже нашедшей счастье с другим.

Балет, кроме художественной задачи, имел еще и общественно-значимую, поскольку поддержал социальную программу «Скажи нет наркотикам!». Борн черпает идеи постановок отовсюду, в 2005 году любимое им кино вдохновило на спектакль, рожденный фильмом «Эдвард Руки-ножницы», снятым в США на студии «Двадцатый век фокс» (20th Century Fox). Вышедший на экраны в 1990 году этот фантастический фильм режиссера Тима Бёртона с Джонни Деппом в главной роли имел огромный успех. Кроме того, в фильме звучала интересная музыка Дэнни Элфмана². Композитор дописал для балета Борна необходимую музыку.

История печальна. Эдвард — киборг, создатель которого умер, не успев его доделать, поэтому у несчастного вместо рук — ножницы. Оказавшись среди людей, он пытается приспособиться: стрижет газоны и кусты. Борну удалось ярко иллюстрировать эту деятельность героя с помощью кордебалета выстриженных разными формами деревьев. Эдвард влюбляется в девушку, и она отвечает ему взаимностью, но отвергнутый жених мстит. В результате — непреднамеренное убийство с помощью рук-ножниц и вечная изоляция

² Дэниел Роберт «Дэнни» Элфман (Daniel Robert «Danny» Elfman; р. 1953) — американский музыкант и композитор, написал музыку для многих голливудских фильмов.



Рис. 3. Сцена из балета
«Эдвард Руки-ножницы»

в замке на горе, где герой вырезает лезвиями скульптуры из льда, а постаревшая возлюбленная год за годом наблюдает, как с вершины летят вниз маленькие льдинки, осколки от ледяных фигур (рис. 3).

Фильм называли романтико-фантастическим. Фантастика в балете осталась, а романтика ушла, уступив место триллеру. Движения танцующего артиста, к каждой руке которого

прикреплено несколько ножниц огромного размера, кажутся устрашающими.

В балете «Дориан Грей» (2008) Борн использует некоторые темы романа Оскара Уайльда, а главное — название известного произведения английской литературы. Оформил спектакль художник Лез Бразерстон. Композитор Терри Дэвис стилизовал музыку под современную, молодежную, такую, которая часто звучит на дискотеках.

Хореограф перенес действие романа в наши дни. Дориан Грей — не аристократ, а простой, смазливый официант. С помощью любовника, фотографа Бэзила, сделавшего его портрет, он обрел узнаваемое массажи лицом, а с помощью любовницы, леди Г., владелицы модного агентства, превратился в икону стиля, рекламный образ мужского парфюма под названием «Бессмертный». Грей, с одной стороны, одержим мыслями о сохранении вечной молодости, с другой, — ведет образ жизни, губящий красоту. Груз славы разрушает и его личность, Грей погрязает в пороках; он соблазняет, подсаживает на наркотики и губит танцовщика Сирила, убивает фотографа Бэзила и своего двойника, после чего гибнет сам.

После показа спектакля в Москве столичные критики нашли, что общество изображено Борном с такой карикатурностью, словно в советском драмбалете, обличающем капиталистический мир: все беспробудно пьют, употребляют наркотики, строят друг другу козни, занимаются сексом. «Танцы как таковые ненамного сильнее эстрадных притопов в шоу поп-звезды. Борн силен не этим. Его конек — броская, не без «наглости», концепция и ловкая режиссура. А движение в «Дориане Грее» нужно ему как показ власти физического начала, как знак всеобщего помешательства на позе — в прямом и переносном смысле» [5].

Борн постоянно ставит новые балеты, но не отказывается и от старых. В сезоне 2020 / 2021 на сайте труппы «Новые приключения» значатся балеты «Лебединое озеро», «Золушка», «Ромео и Джульетта». Отметим, что все они — масштабные, полнометражные спектакли: «Лебединое озеро» — в четырех актах,

«Золушка» и «Ромео и Джульетта» — в трех. Обратимся к этим балетам.

«Лебединое озеро»

Музыка Петра Ильича Чайковского. Художник Лез Бразерстон (Lez Brotherston).

«Лебединое озеро», которому скоро исполнится 30 лет, не сдает позиций авангардного балета и мирового бестселлера. «Лебединое озеро» Борна — трагическая история несчастного принца, затюканного властной матерью, и Лебеда, который оказался единственной родственной душой, но подверг Принца непереносимому испытанию. Гений Борна превратил сказку о белом и черном лебеде и легкомысленном принце в прекрасную грустную притчу об одиночестве и о том, что против стаи идти невозможно и опасно, будь ты птица, обычный человек или особа королевских кровей. В то же время, это «Лебединое озеро» — очень смешной спектакль, с элементами пародии, наполненный прекрасным английским юмором. Так что у зрителей будет повод и посмеяться в голос, и поплакать над историей, которая за все годы с момента создания балета не только не потеряла остроты, но стала еще более актуальной» [6].

Принц, лебеди, поиски любви, предательство и верность. Это у Борна тоже есть, но сама история не имеет ничего общего с сюжетом «Лебединого озера» Мариуса Петипа – Льва Иванова.

ПЕРВЫЙ АКТ

«Принц в ужасе просыпается: ему приснился грозный, яростно хлопающий крыльями Лебедь. Вошедшая в комнату мать не обращает внимания на тревогу сына. Принц должен исполнять свои обязанности!

С Принцем знакомится молодая женщина, и он представляет ее матери как Подругу. Королеве не нравится ни вульгарный наряд, ни манеры девицы.

Королева с Личным секретарем и Принц с Подругой идут в театр, где показан балет. Вечер оборачивается скандалом: Королева со свитой, возмущенная манерами Подруги, покидает представление.

Огорченный Принц пытается найти забвение в бутылке, чем вызывает гнев матери. Юноша молит ее о понимании и любви, но встречает жестокий отпор и отправляется искать приключений в убогом баре на окраине. Там его избивают нанятые Личным секретарем молодчики» [7].

ВТОРОЙ АКТ

«Городской парк. Ночь. Принц решает покончить счеты с жизнью, пишет записку, прикрепляет ее к фонарю и решительно направляется к озеру. Путь ему преграждает Лебедь. Его сольная вариация привлекает внимание Принца,



Рис. 4. Сцена из балета «Лебединое озеро»



Рис. 5. Сцена из балета «Лебединое озеро»

который начинает осторожно подражать движениям Лебедя. Появляется стая лебедей, их сила и завораживает, и пугает. Возникает дуэт между Принцем и Лебедем, и агрессия, враждебность лебедей рассеиваются. Лебеди исчезают, оставляя Принца одного на краю озера» [7] (рис. 4; 5).

ТРЕТИЙ АКТ

«Дворцовые ворота. Толпа королевских фанатов приветствует принцесс из разных стран, прибывающих на праздник. Все рвутся за автографами и фотографиями.

Королевский бал. Подруга жаждет танцевать с Принцем, но он отказывается. Фанфары возвещают о прибытии таинственного гостя в черных кожаных брюках и пальто. Принц

потрясен: Незнакомец похож на Лебедя! Всех, включая Королеву, Незнакомец очаровывает своим дерзким поведением; следуют его страстные дуэты с принцессами, а затем с самой Королевой.

Наконец, Принцу удается занять место Королевы. Их мужское *pas de deux* полно физического и чувственного напряжения. Неожиданно Незнакомец исчезает из объятий Принца, который настолько ошарашен, что сомневается в собственном здравом уме.

Незнакомец появляется вновь. Обмакнув большой палец в ближайшую пепельницу, он проводит линию по лбу и носу, напоминающую метку Лебедя.

Королева флиртует с Незнакомцем. Принц вне себя, и когда Незнакомец пытается поцеловать королеву, Принц теряет всякую сдержанность, вспыхивает яростная ссора. Принц достает пистолет и целится в мать, но первым стреляет Личный секретарь. Однако погибает Подруга, заслонившая собой Принца» [8].

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

«Спальня принца. Окна закрыты решетками. Принц, одетый в белую пижаму, лежит в постели. Входят Королева, Личный секретарь и вереница женщин в униформе медсестры. Совершенно белые наряды и стены напоминают сумасшедший дом, и принц подвергается серии зловещих “процедур”.

Когда все уходят, Принц засыпает. Начинают появляться лебеди. Сначала из-под кровати, потом со всех сторон. Принц садится в постели. Закрыв глаза, он вытягивает руку перед собой, как будто видит сон. Внезапный удар барабана, и лебеди исчезают. Принц потрясен. Он ищет лебедей. Вдруг Лебедь материализуется из самого центра кровати Принца.

Принц устраивается под защитным крылом Лебеда. Появляются остальные лебеди, они агрессивны. Лебедь пытается защитить Принца, а они нападают. Птицы жестоко расправляются с Лебедем, Принц в ужасе наблюдает за происходящим. Растерзав несчастного собрата, лебеди исчезают в темноте, и безжизненный Принц падает. Королева, услышав шум, вбегает и обнаруживает, что сын мертв. Когда она в горе опускается на пол, над кроватью появляется изображение Лебеда, держащего Принца на руках» [8].

Балет «Лебединое озеро» Борна произвел фурор, стал культовым, получил в разных странах более тридцати наград.

Спектакль рассматривали с разных сторон. На сайте труппы висит обширный текст [9; 10], где говорится о семейных отношениях героя, его ревности к матери, уделяющей внимание многим мужчинам, но не сыну. Там даже расписаны обязанности в лебединой стае: «Вся группа лебедей состоит из главного Лебеда (который также выступает в роли Незнакомца), четырех больших лебедей, шести средних лебедей и четырех лебедей.

Большие лебеди — самые высокие из лебедей, самые сильные и чувственные в группе. Будучи самыми большими и, следовательно, возможно, самыми мудрыми из лебедей, они оказывают значительное влияние на других.

Лебеди среднего размера — защитники стаи, они ответственны за нападение на Принца во Втором акте; хотя там они не так агрессивны, как в Четвертом акте. <...> Эти лебеди находятся в самом расцвете сил... Их фирменный танец полон мощных прыжков и виртуозных движений.

Лебеди самые маленькие из стаи — это “подростки”. Как самые молодые лебеди, они теряют свои подростковые коричневые перья и получают белые... Они полны бравады и озорства, между ними царит атмосфера игривого соперничества, отражающегося в том, как они копируют движения друг друга в своем фирменном танце. Кокетливая и энергичная, их хореография включает в себя множество взмахов руками, быструю работу ногами и самую большую работу на полу» [9].

Говорится на сайте и об ассоциациях с ситуациями, понятными только англичанам: «В 1995 году вокруг британской королевской семьи было много скандалов — в том числе с Дианой, принцессой Уэльсской, и Сарой Фергюсон, герцогиней Йоркской, — которые, по мнению Мэтью, можно найти в “Лебедином озере”. Преследование Королевской семьи и тот факт, что для членов этой семьи невозможно иметь отношения с другим человеком, также оказали



Рис. 6. Сцена из балета «Лебединое озеро»



Рис. 7. Сцена из балета «Лебединое озеро»

влияние; и Мэтью ссылается на принца Чарльза и Камиллу Паркер Боулз» [10]. Зрителям предлагают разъяснение трех тем (1. «Семья»; 2. «Власть»; 3. «Желание»).

Однако о хореографии ни сайт, ни критики много не говорят. Главное, на что неизменно направлен интерес, — это лебеди. Обнаженные по пояс и раскрашенные в белый цвет танцовщики-мужчины в «брюках» из перьев не перестают потрясать воображение зрителей. Считая, что настоящие лебеди — птицы сильные, агрессивные, злые, Борн наделил этих персонажей жесткой пластикой, силовыми движениями. Критики нашли, что Борн, будучи страстным киноманом, не избежал здесь влияния фильма «Птицы» Альфреда Хичкока³ (рис. 6; 7).

«Золушка»

Музыка Сергея Прокофьева. Художник по костюмам и декорациям — Лез Бразерстон. Либретто, представленное на сайте труппы, больше похоже на роман с массой подробностей [11].

«Золушка» — редкое исключение из ряда трагических творений Мэтью Борна. Романтическая и грустная история, случившаяся в 1940 году во время Второй мировой войны, где вместо принца — пилот ВВС, вместо феи-крестной — ангел-хранитель, имеет счастливый финал.

История семьи и в этом спектакле волнует хореографа. У Золушки есть жестокая мачеха Сибилла, и это, пожалуй, то небольшое, что роднит сюжет Борна с известной сказкой. Отец Золушки прикован к инвалидному креслу. У нее есть две сводные сестры и три брата. Внушительное количество домочадцев нужно, чтобы показать, как их всех обслуживает Золушка, кроме того, один из братьев приударяет за девушкой. «Введение новых персонажей является характерной особенностью постановок Мэтью Борна. Хореограф придумы-

³ «Птицы» («The Birds») — фильм А. Хичкока (1963) по мотивам одноименного рассказа Д. Дюморье в жанре фантастического триллера.

вает каждому герою свою историю, за которой зритель наблюдает наравне с основной сюжетной линией. Таким образом, зрители погружаются в атмосферу спектакля и лучше чувствуют время, в которое происходит действие. Борн показывает, как люди встречались, любили, расставались, и все это — под гул бомбящих город самолетов и под разрывы бомб» [12, с. 91].

Раненый пилот Гарри случайно попадает в дом к Золушке, но изгнан ее домочадцами, которые отправляются на вечеринку, не взяв с собой девушку. И Золушка, незримо сопровождаемая Ангелом, покидает дом.

Второй акт проходит в модном лондонском кафе (*Café de Paris*), разбомбленном немцами. «С начала сцены Борн показывает зрителю страшный результат бомбежки: разрушенные стены и лестница кафе, пострадавшие люди в вечерних нарядах лежат на полу и на ступенях, роскошная мебель сломана и разбросана по сцене. И вдруг музыка будто перематывает время вспять — люди начинают вставать и оживленно беседовать, мебель возвращается на прежние места. Такой ход очень кинематографичен, в театре прием используется не часто, но Борн справился с задачей мастерски — зритель уже знает, что станет с этими беззаботно смеющимися и танцующими посетителями кафе через несколько часов...» [12, с. 91].

На танцполе сходятся все персонажи: мачеха с дочерями и сыновьями, Гарри с двумя друзьями-военными и, конечно, Золушка. Герои преобразились: Пилот превратился в лихого, красивого, похожего на кинозвезду мужчину, а Золушка в роскошном белом платье, с уложенными волосами и макияжем выглядит как элегантная кинозвезда. Вновь видим тягу хореографа к кино: ему важно, чтобы именно так смотрелись протагонисты.

Ангел способствует союзу Золушки и Гарри, но счастье коротко. Разлучит влюбленных не сказочный бой курантов, а воздушный налет. «Мэтью Борн оставил главный символ сказки — туфельку. Только Принц находит ее в разрушенном бомбежкой доме. Таким образом, поиски Золушки перерастают в вопрос жизни и смерти: жива ли его возлюбленная или нет. Такой ход добавляет драматизма спектаклю и заставляет зрителя испытать волнение и даже страх за персонажей» [12, с. 91] (рис. 8).

В третьем акте хореограф подвергает героев многим испытаниям, после которых они встретятся в госпитале, где мачеха попытается убить Золушку, поскольку девушка знает тайну: Сибилла стреляла в отца, в результате чего тот оказался в инвалидном кресле.



Рис. 8. Сцена из балета «Золушка»

Финал у Борна — «ударно» счастливый. Герои не просто нашли друг друга, они поженились и отправляются в свадебное путешествие. Их провожает семья Золушки. Отец обнимает дочь и зятя. Ангел в последний раз появляется перед благодарной Золушкой, танцует вокруг молодоженов, благословляя их будущую совместную жизнь.

Когда Золушка и Гарри садятся в поезд, Ангел замечает в привокзальном кафе девушку, в одиночестве читающую книгу. Когда он мягко кладет руку ей на плечо, она отрывается от книги, словно что-то почувствовав. Теперь Ангел берет судьбу этой молодой женщины в свои руки, как он сделал это с Золушкой раньше.

В «Золушке» Борн мастерски выстраивает сложный, полный многих подробностей сюжет. Танец рисует характеры персонажей, но главным выразительным средством становится пантомима. «Хореограф создает истории с логическим развитием действия при неожиданных его поворотах. <...> Он предстает в них не только как хореограф, но и как драматург, умеющий придумать и развернуть интригующие истории. Все спектакли построены на быстро сменяющихся друг друга действиях, что придает им захватывающую динамику, возбуждающую и до конца удерживающую внимание зрителя, и новая “Золушка” не является исключением» [12, с. 92].

«Ромео и Джульетта»

Музыка Сергея Прокофьева. Художник — Лез Бразерстон. Балет «Ромео и Джульетта» в постановке Борна — не только оригинальная интерпретация шекспировской трагедии, но еще редкий для балетной сцены жанр антиутопии.

У Борна действие начинается с пролога: из темноты высвечиваются лежащие вместе окровавленные тела Ромео и Джульетты. Дальнейшие события происходят в стенах Веронского института, закрытого исправительного учреждения, где подчиняют строгому распорядку и лишают воли молодых людей, разделенных решетками с табличками «Юноши» (*Boys*) и «Девушки» (*Girls*). За порядком следит грозный охранник Тибальт, который преследует Джульетту, и, несмотря на попытки товарищей по несчастью ее защитить, насилует девушку. Это станет главной причиной трагической развязки.

Как попала в этот застенек Джульетта, неизвестно, а Ромео привозят «на перевоспитание» его богатые родители. Ошарашенного здешними порядками Ромео берут под покровительство смутьяны Меркуцио, Бенволио и Балтазар. Ромео встречает Джульетту, и сразу вспыхивает взаимное чувство (Рис. 9; 10).

Вместо шекспировского отца Лоренцо у Борна — преподобная Бернадетт Лоренцо — женщина-капеллан, чьими силами организовано «светское мероприятие», где юношам и девушкам позволяют потанцевать друг с другом. За-



Рис. 9. Сцена из балета
«Ромео и Джульетта»

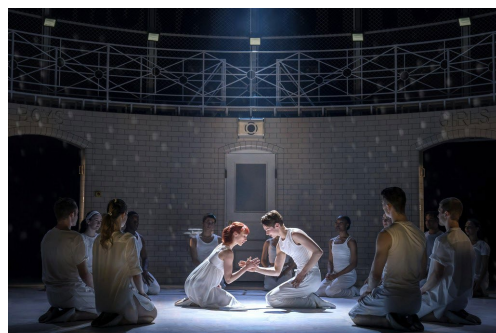


Рис. 10. Сцена из балета
«Ромео и Джульетта»

ключенные, восхищаясь чувствами Ромео и Джульетты, устраивают им тайную встречу. Но беды не миновать...

Пьяный Тибальт, обуреваемый ревностью, убивает попавшегося на пути Меркуцио. Толпа нападает на Тибальта. Охваченная яростью Джульетта хватается Тибальта за пояс и с помощью всех заключенных и Ромео душит его. Ромео в ужасе от содеянного, но именно его находят рядом с двумя телами и с компрометирующим поясом в руке.

Ромео заперт в камере-одиночке, а Джульетта в своей комнате. Они тоскуют друг по другу. В их воображении возникает окно, и на сцене проходят три дуэта, напоминающие дуэт Ромео и Джульетты в момент первой встречи. Джульетта думает о самоубийстве (у нее есть спрятанный нож). Но любовь заставляет девушку стремиться к любимому. Бернадетт Лоренцо, тронутая чувствами Джульетты, дает ей ключ от камеры Ромео.

Влюбленные вместе, но краток миг счастья. Психика Джульетты нарушена: ее преследует призрак насильника Тибальта. Защищаясь от него, она убивает Ромео, а поняв свою ошибку, и себя.

Вновь картина пролога: из темноты высвечиваются лежащие вместе окровавленные тела Ромео и Джульетты...

Борн переосмысливает не только сюжет Шекспира. «Здесь переосмыслена даже музыка Прокофьева: за оркестровку отвечает Терри Дэвис, и знакомые каждому композиции наполняются какими-то иными, brutальными красками. “Танец рыцарей”, повторяющийся в разных вариациях, становится и маршем угнетенных, и буйством юношеской страсти. Музыка здесь как сжатая пружина, захватывает танцоров в свой вихрь, разбрасывая их по сцене и заставляя снова сойтись для танца» [13].

Мэтью Борн вновь поднимает актуальные проблемы: как противостоять физическому и психологическому насилию и не потерять человеческий облик, как сохранить способность сострадать другим людям. Позиция Борна обозначена четко: надежду на свободу дает только любовь.

Труппа «Новые приключения» — одна из самых успешных в Великобритании, а Мэтью Борн — один из самых плодовитых хореографов. Российские зрители впервые увидели спектакли труппы в 2005 году в Москве на Международном театральном фестивале им. А. П. Чехова. С того времени интерес к творчеству Борна не угасает.

Борн может быть причислен к созвездию самых именитых современных хореографов. На его счету более 30 наград и мировых премий. В 2016 году он был посвящен в рыцари и получил титул сэра.

«Сам Мэтью Боурн просит называть его не хореографом, а рассказчиком историй с помощью движений. Для него играть не менее важно, чем танцевать» [3].

Успех балетам Борна обеспечивает его постоянство в работе с творческой бригадой. Неизменный художник, оформляющий спектакли и делающий костюмы, — Лез Бразерстон. Композитор Терри Дэвис, если не сочиняет музыку к балету, то аранжирует чужую так, чтобы она отвечала задачам постановщика.

На современной балетной сцене, где преобладают бессюжетные опусы малых форм, фигура Мэтью Борна стоит особняком. Он — один из немногих современных постановщиков, который делает спектакли масштабные (в двух, чаще — трех, а «Лебединое озеро» — даже в четырех актах), с сюжетами сложными, часто запутанными, со множеством персонажей.

Театральный критик Ольга Гердт приводит слова хореографа, многое объясняющие в его творческой концепции: «Почему он [Борн — Л. А.] так меняет сюжеты, что в “Щелкунчике!” никакой мышины возни, в “Лебедином” — ноль колдовства и лишний труп проститутки на балу, а главный герой “The Car Man” автомеханик Люка убивает гаечным ключом мужа любовницы и отправляет в тюрьму соблазненного им юношу Анжело? “А чтобы было интересно, чтобы как в кино”, — бесхитростно отвечает Борн, и это чистая правда. Почему не поменял музыку? По той же причине» [14, с. 83].

Спектакли Борна относятся к синтетическому театру, в них есть смесь драмбалета, цитат из балетов классического наследия, танца самых разных жанров, пантомимы, перформанса, изобретательной сценографии, световых эффектов, кинокадров. «В хореографии Борна все совмещается — балльные танцы, фольклор, степ, буги-вуги, балет. Оригинальная лексика — редкость. Ее практически нет. Борна в этом смысле невозможно идентифицировать, хотя всегда можно узнать. Даже кажущиеся вполне заново придуманными лебеди с их заломленными руками и согнутыми спинами — стилизация, конструкция, проекция воображения Принца, который вчера еще был с мамой в “настоящем” балете. Мечтательные герои Борна танцуют, двигаются, мимируют или грезят в тех пластических формах, с которыми хотят себя отождествить» [14, с. 85].

Мэтью Борн — постмодернист. Спектакли хореографа имеют большинство признаков постмодерна:

- провокация острых вопросов, затрагивающих насущные проблемы морали;
- неограниченная свобода самовыражения художника;
- обращение к прошлому и использование готовых форм;
- обращение ко вневременным сюжетам и вечным темам;
- использование классической музыки и опора на классические сюжеты, которые, однако, трактуются по-своему;
- использование в современном маргинальном контексте сплава различных старых, бывших в употреблении приемов, особенностей различных стилей, представляющих новую авторскую форму;
- сходство с жанром драмбалета;
- использование штампов масс-культуры;
- ассоциации с политическими и социальными событиями.

Творчество Мэтью Борна, несмотря на свою ярко выраженную индивидуальность, лежит в русле развития английского балета. Обличение пороков, приверженность социальной тематике, тяга к мистике и ужастикам — все это было у предшественников хореографа. Здесь можно вспомнить балет Нинетт де Валуа «Зал привидений» (*The Haunted Ballroom*, 1934), балеты Фредерика Аштона «Трагедия моды, или Алые ножницы» (*A tragedy of Fashion, or the Scarlet Scissort*, 1926) и «Видения» (*Apparitions*, 1936), балеты Кеннета Макмиллана «Норá» (*The Burrow*, 1958) и «Иудино дерево» (*The Judas Tree*, 1992). И сегодня на сцене Великобритании Борн не одинок в выборе подобных тем. Достаточно назвать «Жизель» (2016) и «Существо» Акрама Хана (премьера последнего намечена в 2021 году).

К безусловным достоинствам Мэтью Борна можно причислить его неистощимую фантазию, юмор и чувство меры, не позволяющее сорваться в открытый китч. Обращаясь к темам запретным, откровенно говоря о пороках, Борн не эстетизирует зло, напротив, оно у хореографа выглядит отвратительно. Семейные ценности, значение любви как высшего смысла жизни, борьба за свободу личности — вот темы, которые прослеживаются во всех балетах Мэтью Борна и определяют место его творчества на современной сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фарафонова М. За что мы любим Мэтью Борна, обыкновенного волшебника [Электронный ресурс]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/reviews/Za-chto-my-lyubim-Metyu-Borna-obyknovennogo-volshebника> (дата обращения: 05.05.2021).
2. Matthew Bourne`s New Adventures [Электронный ресурс]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/reviews/Matthew-Bourne-s-New-Adventures>.

- theatrehd.com/ru/theatres/matthew-bourne-new-adventures (дата обращения: 05.05.2021).
3. В Москве представили «Шотландский перепляс» — авторскую версию классического балета «Сильфида» [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.ru/turbo/1tv.ru/s/news/2014-06-13/43833-v_moskve_predstavili_shotlandskiy_pereplyas_avtorskuyu_versiyu_klassicheskogo_baleta_silfida (дата обращения: 09.05.2021).
 4. Федорченко О. Романтика с большой помойки // Коммерсант. СПб. № 106. 24.06.2014. С. 12.
 5. Крылова М. Гламурный Уайльд [Электронный ресурс]. URL: <https://newizv.ru/news/culture/30-07-2009/112568-glamurnyj-uaajld> (дата обращения: 07.05.2021).
 6. Мэтью Борн: «Лебединое озеро» [Электронный ресурс]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/matthew-bourne-swan-lake> (дата обращения: 07.05.2021).
 7. The Show Acts one & two [сайт труппы New Adventures] [Электронный ресурс]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/acts-one-two> (дата обращения: 07.05.2021).
 8. The Show Acts three & four [сайт труппы New Adventures] [Электронный ресурс]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/acts-three-four> (дата обращения 07.05.2021).
 9. The Show The-characters [сайт труппы New Adventures] [Электронный ресурс]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/the-characters> (дата обращения: 07.05.2021).
 10. The Show key-themes [сайт труппы New Adventures] [Электронный ресурс]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/key-themes> (дата обращения: 07.05.2021).
 11. The Show Acts one; The Show Acts two; The Show Acts three [сайт труппы New Adventures] [Электронный ресурс]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/cinderella/the-show/act-one>
<https://new-adventures.net/behind-the-scenes/cinderella/the-show/act-two>
<https://new-adventures.net/behind-the-scenes/cinderella/the-show/act-three> (дата обращения: 04.05.2021).
 12. Белая Э. Новая история Золушки / Альманах студенческих работ кафедры балетоведения. Вып 2. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 90–92.
 13. Шишорина О. Theatre HD: Иные «Ромео и Джульетта» Мэтью Борна [Электронный ресурс]. URL: <https://localdramaqueen.moscow/2020/08/theatrehd-romeo-and-juliet-matthew-bourne/> (дата обращения: 08.05.2021).
 14. Гердт О. Мир от Борна // Театр. 2013. № 15. С. 79–87.

REFERENCES

1. *Farafonova M.* Za chto my` lyubim Me` t`yu Borna, oby` knovennogo volshebника [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/reviews/Za-chto-my-lyubim-Metyu-Borna-obyknovennogo-volshebника> (data obrashheniya: 05.05.2021).
2. *Matthew Bourne`s New Adventures* [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/theatres/matthew-bourne-new-adventures> (data obrashheniya: 05.05.2021).
3. V Moskve predstavili «Shotlandskij pereplyas» – avtorskuyu versiyu klassicheskogo baleta «Sil` fida» [E`lektronny`j resurs]. URL: https://yandex.ru/turbo/1tv.ru/s/news/2014-06-13/43833-v_moskve_predstavili_shotlandskiy_pereplyas_avtorskuyu_versiyu_klassicheskogo_baleta_silfida (data obrashheniya: 09.05.2021).
4. *Fedorchenko O.* Romantika s bol`shoj pomojki // Kommersant. SPb. № 106. 24.06.2014. S. 12.
5. *Kry`lova M.* Glamurny`j Uajl`d [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://newizv.ru/news/culture/30-07-2009/112568-glamurnyj-uajld> (data obrashheniya: 07.05.2021).
6. *Me` t`yu Born: «Lebedinoe ozero»* [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://moscow.theatrehd.com/ru/films/matthew-bourne-swan-lake> (data obrashheniya: 07.05.2021).
7. *The Show Acts one & two* [sajt truppy` New Adventures] [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/acts-one-two> (data obrashheniya: 07.05.2021).
8. *The Show Acts three & four* [sajt truppy` New Adventures] [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/acts-three-four> (data obrashheniya 07.05.2021).
9. *The Show The-characters* [sajt truppy` New Adventures] [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/the-characters> (data obrashheniya: 07.05.2021).
10. *The Show key-themes* [sajt truppy` New Adventures] [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/swan-lake/the-show/key-themes> (data obrashheniya: 07.05.2021).
11. *The Show Acts one; The Show Acts two; The Show Acts three* [sajt truppy` New Adventures] [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/cinderella/the-show/act-one> <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/cinderella/the-show/act-two> <https://new-adventures.net/behind-the-scenes/cinderella/the-show/act-three> (data obrashheniya: 04.05.2021).
12. *Belaya E`. Novaya istoriya Zolushki / Al`manax studencheskix rabot kafedry` baletovedeniya. Vy`p 2.* SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. S. 90–92.
13. *Shishorina O.* Theatre HD: Iny`e «Romeo i Dzhul`etta» Me` t`yu Borna [E`lektronny`j

resurs]. URL: <https://localdramaqueen.moscow/2020/08/theatrehd-romeo-and-juliet-matthew-bourne/> (data obrashheniya: 08.05.2021).

14. *Gerdts O.* Mir ot Borna // *Teatr*. 2013. № 15. S. 79–87.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 793.3

ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ СПЕКТАКЛЬ
«ДОНСКАЯ ЛЕГЕНДА» —
ПРИМЕР СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАЧЕСТВА

Горбатов С. В.^{1, 2}

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

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

Важным фактором возрождения культуры российского казачества является творческая деятельность профессиональных художественных коллективов, создающих музыкально-хореографические произведения на основе традиционной казачьей танцевальной и музыкальной культуры. Один из примеров такого рода постановок — вокально-хореографический спектакль «Донская легенда», поставленный в 2015 году в Государственном театре танца «Казачьи России». В статье сделана попытка осмысления феномена создания полномасштабного хореографического спектакля на материале самобытной культуры казачества, проведен анализ художественных средств, использованных в постановке, ее связь с традиционным танцевальным и музыкальным искусством казаков.

Ключевые слова: казаки, танец, Тихий Дон, «Донская легенда», Л. П. Милованов, Г. А. Ковтун, танцевальная культура, хореография.

VOCAL AND CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE *THE DON LEGEND*
AS AN EXAMPLE OF STAGE IMPLEMENTATION OF THE ELEMENTS
OF COSSACK'S DANCE CULTURE

Gorbatov S. V.^{1, 2}

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

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

The creative activity of professional art groups which create musical and choreographic works based on the traditional Cossack dance and musical culture is an important factor in the process of reviving the culture of the Russian Cossacks. One of the examples of such creative works is the vocal and

choreographic performance *The Don Legend*, staged in 2015 at the State Dance Theater *Cossacks of Russia*. The article makes an attempt to comprehend the phenomenon of creating a full-scale choreographic performance on the material of the original culture of the Cossacks. Author makes an analysis of the artistic resources used in the production and their connections with the traditional dance and musical art of the Cossack.

Keywords: Cossacks, dance, Quiet Flows the Don, *The Don legend*, L. P. Milovanov, G. A. Kovtun, dance culture, choreography.

Современное казачество бережет и сохраняет свои накопленные веками исторические и культурные ценности, в том числе и образцы хореографического творчества. Танцевальная культура российского казачества возникла как часть общественных занятий, обрядов, игр, досуга, а также как особая форма общения, развивающая взаимоотношения между полами.

Танец всегда занимал важное место в жизни станицы: в мужской среде он был не только поводом для демонстрации ловкости, силы, но и способом тренировки боевых навыков во владении оружием и в рукопашной схватке. Как отмечает А. Н. Соколова, «...сольный мужской казачий танец становился источником получения воинской энергетической подпитки, использовался в качестве подготовки к военным действиям, тренировки тела и специфических телодвижений» [1, с. 192]. Танцевальная культура российских казаков в целом происходит из одного корня — русского народного танца, но вместе с тем танцы каждого казачьего войска имеют свои характерные отличия, обусловленные, в первую очередь, географическими факторами.

В феврале 2015 года Государственный театр танца «Казачьи России» под руководством народного артиста Российской Федерации Леонида Милованова показал мировую премьеру — вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» по мотивам романа-эпопеи Михаила Шолохова «Тихий Дон».

Литературная основа спектакля «Донская легенда» (роман Шолохова «Тихий Дон») очертила круг образов и хореографический «ареал», определила танцевальную лексику постановки: танцы донских и кубанских казаков.

Для создания хореографии спектакля был приглашен известный петербургский хореограф, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, народный артист Республики Татарстан Георгий Ковтун. Постановщик решил «Донскую легенду» как спектакль, соединяющий различные виды танца, вокальное искусство и элементы драматического театра. В вокальных номерах, которыми насыщен спектакль, используются как аутентичные казачьи песни, так и современные композиции, аранжированные в казачьем стиле. По сути «Донская легенда» — это сюжетный балет, основанный преимущественно

на материале народно-сценического танца, основном выразительном средстве в творческой деятельности Театра «Казачьи России», а также стилизованного классического танца и современной пластики. Авторы спектакля Г. А. Ковтун и Л. П. Милованов, воплощая на сцене героев шолоховского литературного шедевра, сумели наделить их индивидуальными характеристиками благодаря тому, что персонажи «говорят» на разных хореографических языках.

Отметим, что в определении понятий мы разделяем мнение А. Л. Васильевой о народно-сценическом и характерном танце: первый максимально приближен по хореографической лексике к аутентичной фольклорной пляске и раскрывает ее национальные черты; второй относится к области классического балетного спектакля и может не представлять определенного народа, а лишь нести его характер в собирательно-обобщенных хореографических образах [2].

Хореограф во многом следовал постановочным принципам своих предшественников¹. Так, В. И. Вайнонен, работавший над «Партизанскими днями», писал: «Основной принцип моей работы заключается в том, что я совершенно сознательно пользуюсь всеми формами танца — от сугубо классических до ультрасовременных. ...Это путь сложных сплавов различных элементов танца, прибегая к которому хореограф уподобляется художнику, получающему краску нужного оттенка через соединение на своей палитре многих других, иногда ей противоположных» [3, с. 137–138].

Специфика танцевальной постановки потребовала от балетмейстера сократить число героев до минимума. Были оставлены лишь основные персонажи: Мелеховы (отец, мать, Григорий, Петр и Дуняшка, Дарья, Наталья), Степан и Аксинья Астаховы, а также Михаил Кошевой. Ключевым образом спектакля стал образ Смерти, управляющей человеческими судьбами. Хореограф так обрисовал концепцию образа: «За каждым героем стоит смерть, она ходит за человеком — то играет с ним, то сразу забирает. Это не череп с костями, а простой мужик с косой. И в нашем спектакле он появляется во всех сценах» [5]. Каждый из артистов сумел проявить себя не только в качестве ис-

¹ «Донская легенда» — не первый опыт создания хореографического спектакля на материале казачьих плясок. До этого зрители увидели балет «Партизанские дни» Б. В. Асафьева – В. И. Вайнонена, поставленный в Ленинградском театре оперы и балета имени С. М. Кирова (1936–1937) о революционных событиях на Дону, Гражданской войне, борьбе «красных» с «белыми». Это был, пожалуй, первый опыт создания крупного хореографического произведения, многоактного балетного спектакля на основе не традиционного классического, а народно-сценического и характерного танца. Изучение фольклорного материала и недюжинный талант хореографа позволили Вайнонену создать убедительную хореографическую картину казачьего Дона. Кроме того, в 1987 году в Ленинградском Малом театре оперы и балета Н. Н. Боярчиковым была осуществлена постановка двухактного спектакля на музыку Л. П. Клиничева.

полнителя хореографических партий, но и имел возможность продемонстрировать навыки актерской игры.

При отборе музыкальной основы «Донской легенды» хормейстер коллектива С. Н. Смирнова и руководитель вокальной группы Г. Н. Милованова провели большую работу по исследованию подлинного казачьего вокально-музыкального культурного наследия. Обработку музыкального материала и написание оригинальных произведений к «Донской легенде» осуществил руководитель оркестровой группы коллектива «Казачи России», баянист и аранжировщик Р. В. Семьянинов. Кроме того, в партитуре спектакля использована музыка композитора Е. А. Лапейко.

В целом музыкальное звучание «Донской легенды» близко по стилистике к произведениям так называемой «новой фольклорной волны» — одного из ведущих направлений отечественной музыкальной культуры последних десятилетий XX — начала XXI века. В числе собирателей фольклора были композиторы Борис Тищенко, Сергей Слонимский, Валерий Гаврилин и Люциан Пригожин. «Музыкальный язык произведений указанных авторов, — как пишет исследователь, — опирался как на прямое цитирование фольклорных напевов и наигрышей, так и на их стилизацию и свободную ассимиляцию народных элементов в современном композиторском письме» [4, с. 106]. Те же методы преобладают в авторской манере создателей музыкальной партитуры «Донской легенды».

Еще один исток мелодики «Донской легенды» находится в области традиционного фольклора — казачьего народного искусства). В казацких песнях-думах оригинальность и мелодическое разнообразие ярче всего проявились в бытовой, социальной лирике, песнях о нелегкой женской доле. Отличительной чертой таких песен-дум является широкий распев (от двух до 10–12 звуков на один слог). Как правило, песни начинаются с одноголосия запевалы, которое подхватывает ансамбль. Само многоголосие отличается ритмической, ладовой переменностью, сложными, диссонансными сочетаниями, которые возникают в результате импровизационного движения каждого голоса, его относительной самостоятельности.

Инструментальное сопровождение песен-дум отличалось лаконичностью: их пели под тихие переборы бандуры или лиры. Такой же намеренно неприметный фон характерен и для партитуры Е. Лапейко и Р. Семьянинова. Долгие, вытянутые педали, как и повторяющиеся остинатные фигуры, напоминают о сельских лирах — колесных инструментах, бесконечно повторяющих один и тот же мотив.

Вокально-музыкальная форма казацкой песни-думы, как соло запевалы с хоровым или ансамблевым продолжением, превалирует в фактуре музыкальных номеров балета. Реализацию этого принципа можно видеть уже

в музыкальном прологе-вступлении к спектаклю, которое решено одnogолосно: широко и свободно льется заунывная, полная неизбывной печали девичья песня, близкая к бытующей в фольклоре протяжной (в ином наименовании проголосной) песне.

Кроме того, музыка спектакля уходит своими корнями в отечественную музыкально-театральную литературу и обладает выраженным эффектом узнавания, создающим положительную иллюстративную функцию. Таким образом, музыка разъясняет и комментирует сюжетные перипетии балета. В партитуре присутствуют многочисленные музыкальные цитаты. В оркестре звучит фольклорная плясовая «По Дону гуляет», весьма подходящая к сюжету и месту действия. Она составляет мелодическую основу самой яркой и праздничной сцены — свадебного торжества (третья картина первого акта).

Народный наигрыш гопака слышится в коллективной мужской пляске в конце первой картины. Девичья лирическая «Потеряла я колечко, потеряла я любовь» звучит в хореографическом терцете героя и двух любящих его женщин (второй акт). Большую выразительную силу имеет трагический гулкий, тревожный набат — колокольный звон, дополняющий, а порой и заменяющий звучание оркестра.

Оставила свой след в партитуре и нетанцевальная музыка, существовавшая в казацком фольклоре в виде импровизационных пастушьих наигрышей на деревянных духовых, а в инструментальной интерпретации вокально-песенных форм — на бандуре, цимбалах, скрипке.

Деревенский колорит сюжета подчеркнут в «Донской легенде» оркестровкой. Ее тембровый состав имеет в основе ансамбль народных инструментов (с приоритетом партий двух баянов, двух домр (малой и альтовой), балалайки и бас-балалайки, дополненных разнообразными, преимущественно легкими по звучанию ударными). Солирующая флейта имитирует простонародную свирель или жалейку; громогласные медные — две трубы и тромбон, важные в военных, революционных и походных эпизодах. Они усиливают масштаб звучания оркестра.

Композиционно «Донская легенда» имеет выраженную номерную структуру, где все номера последовательно связаны между собой логикой развития сюжета, а каждый в отдельности представляет собой законченное музыкально-хореографическое произведение. Музыкальный стиль и жанры, характеризующие те или иные номера партитуры, безусловно, созвучны визуальному ряду. Народная, массовая песня, частушка, казачьи наигрыши, детские припевки, незатейливая плясовая, вьющаяся вокруг одного весьма «нехитрого» мотива из четырех-пяти нот, бытовой марш — вот та звуковая «почва», на которой строится спектакль.

Пляски казачьих сообществ, исторически сложившихся на территории быв-

шей Российской империи, включают в себя широкую номенклатуру движений, частично заимствованных казаками из танцев тех народов, в местах проживания которых формировались казачьи общины. Поэтому в казачьих плясках можно найти хореографические элементы целого ряда славянских танцев: русских, украинских, белорусских, а также танцев народов Северного Кавказа.

Репертуар ансамбля «Казачьи России» состоит главным образом из танцев, представляющих пляски разных казачьих «войск» — Донского, Запорожского, Кубанского, Волжского и др. Соответственно, для создания хореографии спектакля «Донская легенда» были использованы преимущественно танцевальные элементы, характерные для донского и кубанского казачества.

Особенности танцевальной культуры российского казачества, а также ее сценическое воплощение в хореографическом искусстве ранее уже были рассмотрены автором (см.: [6]). Отметим, что в «Донской легенде» можно наблюдать целый ряд характерных для казачьих плясок движений народно-сценического танца, таких как «ползунок», «голубец», «разножка», «щучка» и т. д. Исполнение артистами ансамбля «Казачьи России» этих технических элементов полностью соответствует методическим требованиям к их выполнению, опубликованным в учебном пособии по изучению характерного танца в профессиональных хореографических школах [7].

Кроме того, в хореографии активно применяются элементы, имитирующие схватки с использованием муляжей шашек, сабель, пик. Это, с одной стороны, отвечает разворачивающимся в драматургии спектакля событиям (боевым тренировкам станичников, кровопролитным столкновениям Гражданской войны), а с другой — является традиционной особенностью мужских казачьих танцев, в которых находят отражение не только приемы рукопашного боя (прыжки, присядки), но мастерство владения холодным оружием.

Первый массовый мужской танец в первом акте спектакля «Донская легенда» построен именно как своего рода стилизованная демонстрация боевых навыков и умений воинов. Здесь используются различные виды присядок с опорой на руки и выбросом ног, «ползунок» с продвижением вперед, «ползунок» с одновременной фланкировкой двумя шашками, а также кувырки через голову. Образ рукопашной схватки создавали следующие элементы: перебрасывания партнера через себя, перекаты через спину партнера, прыжок с поддержкой партнера за руку и выбрасыванием вытянутой ноги вперед с одновременным ударом по голенищу и наклоненным вперед корпусом.

В романе М. И. Шолохова действие разворачивается на фоне драматических событий Первой мировой и Гражданской войн, в которых казаки как служилое сословие принимали активнейшее участие. Хореографический материал казачьих танцев с их «боевым» характером становится наиболее органичным материалом для образного отражения сюжетных перипетий

романа. «Для меня «Тихий Дон» — это Библия казачества, — признается Ковтун. — Главная драматургия как романа, так и нашего спектакля в том, что человек, родившийся в одной системе, не может сразу найти себя в другой» (цит. по: [8]).

При создании хореографического текста полномасштабного двухактного спектакля, каковым является «Донская легенда», постановщики не могли обойтись только народно-сценическим танцевальным материалом. Балетмейстер активно использовал элементы классического танца и современной пластики, наделяя персонажей балета объемными танцевальными характеристиками. В соединении с движениями народно-сценического танца выкристаллизовывалась уникальная форма сценического танца, своеобразный хореографический синтез, отражающий национальную основу выразительных средств (казачья пляска) и остро очерченную характерность образов спектакля.

Для раскрытия взаимоотношений главных героев (Григория, Аксиньи, Натальи) совершенно естественным решением было ввести в спектакль элементы дуэтно-классического танца с обилием сложных верховых и динамических поддержек. Ключевой для спектакля образ Смерти решен исключительно средствами современной пластики, чтобы подчеркнуть внесущностную и вневременную природу этого абстрактно-обобщенного персонажа.

Партия главного героя Григория Мелехова насыщена различными хореографическими формами: он исполняет развернутую вариацию, участвует в дуэтах, массовых танцах. Его хореографическая лексика, по сравнению с другими мужскими персонажами, расширена за счет включения в нее, кроме элементов народно-сценического танца, движений классического танца, приемов балетной академической поддержки. В первой же большой сольной вариации Григория на музыку песни «Тесно, тесно мне, больному духу» применены многие прыжковые движения из арсенала классического танца: *jeté entrelacé*, *revoltade*, *grand pas de basque*. При этом «чистые» формы классического танца оснащены деталями, которые подчеркивают характер персонажа, его связь с народом. Отсюда традиционный для казачьих и вообще славянских танцев удар ладонью по голенищу сапога при исполнении *grand pas de basque*.

Из движений классического танца, встречающихся в вариации Григория и также подвергшихся стилизации, можно выделить двойные *tour en l'air* с подходом приемом *tombé pas de bourrée*. Вращение в воздухе выполняется в данном случае с поджатыми ногами и с окончанием не в пятую позицию, а на колено с ударом ладонью в пол.

Кроме того, вариация содержит двойные *saut de basque* по диагонали наверх, с поджатыми ногами и окончанием на колено, а также *double tours* с продвижением по диагонали, со связующим движением *tombé-coupe assemblé en*

tournant. И, если общая форма исполнения всех движений в положениях ног, корпуса и головы в целом тяготеет к академическим формам, то руки артиста движутся свободно, кисти в манере народного танца раскрыты, либо собраны в кулаки.

Хореография главных женских партий «Донской легенды» (Аксиньи и Натальи) также насыщена отдельными элементами классического и современного танцев. Например, в первом акте, когда на сцене, разделенной на две части подвижным элементом декорации — «забором», одновременно слева Наталью обряжают в платье невесты, готовят к свадьбе, на другой стороне Аксинья исполняет хореографический монолог, решенный в современной пластике, под аккомпанемент женского голоса а cappella.

Массовые танцы в спектакле можно условно разделить на «военные», изображающие казацкие «шермиции» (упражнения в военном деле) и сражения между «красными» и «белыми», а также на «бытовые», иллюстрирующие народные гуляния, свадебный обряд, эпизоды встреч, проводов и т. д.

Среди «военных» необходимо отметить ранее упомянутый танец первого акта с показом «обучения» казаков, а также несколько танцев второго акта. Одной из особенностей можно назвать использование в «Донской легенде» «Танца хоперских казаков» из основного репертуара ансамбля «Казачьи Ресурсы». Репертуарный номер вставлен в хореографическую ткань спектакля целиком, без изменения танцевального текста, и абсолютно органично вписан в смысловое содержание действия.

Еще один пример «военной» пляски — сцена сражения «красных» и «белых» казаков во втором акте. Она отличается композиционным разнообразием, широким использованием «боевых» танцевальных элементов, таких как прыжки через партнера, подкаты. В имитации боя применяются муляжи шашек: казаки сражаются в группах один на один, пара на пару, передвигаются в ходе сражения по кругу визави.

Пример «бытового» танца (большая сцена станичного праздника в первом акте) — массовый пляс на песню «Воробей дрова колот, Таракан баню топил». Сам танец построен на основе кадрили, содержит элементы перепляса, хоровода, «ручейка» (т. е. основного набора традиционных для народных гуляний форм бытового танца).

Композиция массового танца в сцене свадьбы Григория и Натальи построена на традиционных для деревенской кадрили движениях — переходах dos-à-dos у всех исполнителей или пар, «прочесах» танцовщиков по линиям, кружении партнеров, держащихся под руку. Среди использованных в хореографии танцевальных элементов можно также выделить различные виды «дробей» у девушек, комбинации с «хлопушками» и присядки с выбросом ног в сторону у мужчин.

В сцене свадьбы представлен шуточный танец подвыпившего отца главного героя Пантелея Прокофьевича Мелехова. Характер музыки определяется низким тембром духовых, изъясняющихся с хрипотцой и нарочитыми диссонансами. Хореография построена на подчеркнуто «грузных» движениях, разных видах притоптываний. Применены и комически обыграны прыжковые движения: трое артистов поддерживают исполнителя роли старика-отца с двух сторон и сзади, поднимая его на вытянутых руках при исполнении им прыжка с выбросом ног вперед приемом «разножки».

Элементы дуэтно-классического танца встречаются в сценах, демонстрирующих взаимоотношения героев (Григория, Аксиньи и Натальи) в дуэтах и трио. Выразительные средства классического танца, его неисчерпаемые возможности отражения эмоциональной сферы человеческого духа оказались верным ключом для хореографического воплощения коллизий романа Шолохова. Обогащая язык народного танца элементами академической классики, балетмейстер-постановщик выходит на новый уровень художественного решения спектакля, расширяет рамки выразительных средств, углубляет содержательную сторону произведения.

Многие сцены «Донской легенды», особенно те, что повествуют о реальных исторических событиях, сделаны по канонам традиционной драматической режиссуры, с четко выстроенной мизансценой, и не имеют ярко выраженного хореографического решения. К таким сценам в первую очередь относятся сцены митингов, большевистской продразверстки, расстрелов контрреволюционных элементов, в том числе священнослужителей, в «революционном» финале первого акта.

Ковтун проводит резкую хореографическую грань между казаками, не изменившими старым порядкам и своей вере, и «революционными массами». Первые остаются в лоне народно-сценического танца, элементы которого постановщик умело использует, например, для образного воплощения контрреволюционного «заговора» станичников во главе с Петром. Танцовщики движутся по кругу, тесно сомкнувшись и обнявшись за плечи, в низком *pas de basque*, в полурастяжке, склонив головы друг к другу (словно в тайне обсуждают детали плана). Пластика «революционеров» нарочито угловата и даже карикатурна, напоминает работу нелепого механизма, управляемого извне, вскидыванием рук, разного рода маршировками, линейными перестроениями. В танцах-сражениях «белых» с «красными», однако, используется однотипный танцевальный язык, и персонажи различаются только костюмами.

Гротесковые приемы в изображении «красных» у Ковтуна усиливаются музыкальным рядом, в котором угадываются песни рабочих и крестьян, популярные революционные мелодии (например, «Смело мы в бой пойдем» и «Вихри враждебные веют над нами»), советские массовые песни первой четверти

XX века. Однако звучат они в характерной обработке, на «казачий» лад.

Итак, вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» представляет собой транскрипцию классического романа М. Шолохова в жанровых рамках музыкального театра. Вместе с тем это не просто очередная попытка передать историю персонажей языком танца. Хореографическое и музыкальное решение спектакля построено на фундаменте традиционных плясок и музыкального наследия казачества южных областей России.

Опираясь на сформировавшийся за десятилетия репертуар Театра танца «Казачьи России», взяв за основу как цельные номера, так и отдельные элементы казачьих плясок, балетмейстер-постановщик Ковтун создал сложную хореографическую партитуру, составленную из разных видов танца — народно-сценического, классического и современной пластики, определил в качестве доминанты танцы казаков. Партитура «Донской легенды», созданная композиторами Лапейко и Семьяниновым в традициях отечественной «новой фольклорной волны» с опорой на народную музыку, синтезировала в себе как традиционные казачьи наигрыши, так и популярные «революционные» мелодии начала XX века. Однако, если охарактеризовать музыку «Донской легенды» в целом, с позиций современного музыковедения, то можно отметить тот факт, что на протяжении всего спектакля, во всех моментах действия, она остается подчеркнуто прикладной по отношению к танцевальному ряду спектакля. Музыка неизменно выступает на вторых ролях, подчиняясь сюжету, пластике, сценографии, слову и другим сторонам общего замысла балета².

Казачья танцевальная и музыкальная культура в «Донской легенде» показана сквозь призму современного музыкального театра. Сохраняя фольклорные элементы культуры казачества, хореография и музыка спектакля, художественно переработанные в соответствии с канонами академического сценического искусства, убедительно передают идейную суть великого романа Шолохова, создают выразительные образы его главных героев, доносят драматизм изображенных писателем исторических событий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соколова А. Н. Казачий танец как культурный феномен // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2011. № 4. С. 191–196.
2. Васильева А. Л. К вопросам терминологии в области характерного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 58–69.

² Помощь в музыковедческом анализе была любезно оказана канд. искусствоведения, доц. Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой О. Гладковой.

3. Армашевская К. Н., Вайнонен Н. В. Балетмейстер Вайнонен. М.: Искусство, 1971. 280 с.
4. Жоссан Ю. Н. О неофольклорном направлении в русской музыке во второй половине XX века // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. № 1. С. 105–108.
5. «Казачи России» ставят мюзикл по мотивам «Тихого Дона» / Липецкий новостной портал [Электронный ресурс]. URL: <http://lipetskinfo.ru/news/full/140159>. (дата обращения: 14.01.2021).
6. Горбатов С. В. Многообразие и характерные особенности сценической танцевальной культуры российского казачества // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 3 (68) С. 45–56.
7. Генслер И. Г. Методика преподавания характерного танца: учеб. пос. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2011. 161 с.
8. ИONOBA E. Распятая любовь «Тихого Дона» // Липецкая Газета. Итоги недели. 2015. 26 января [Электронный ресурс]. URL: <http://itogi.lpgzt.ru/aticle/44357.htm>. (дата обращения: 20.01.2021).

REFERENCES

1. Sokolova A. N. Kazachij tanecz kak kul`turny`j fenomen // Vestnik Ady`gejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. 2011. № 4. S. 191–196.
2. Vasil`eva A.L. K voprosam terminologii v oblasti harakternogo tanca // Vestnik Akademii russkogo baleta im.A.YA. Vaganovoj. 2012. № 28 (2). S. 58–69.
3. Armashevskaya K. N., Vajnonen N. V. Baletmejster Vajnonen. M.: Iskustvo, 1971. 280 s.
4. Zhossan Y. N. O neofol`klornom napravlenii v russkoj muzyke vo vtoroj polovine XX veka // Vestnik Bashkirskogo universiteta. 2013. T. 18. № 1. S. 105–108.
5. «Kazaki Rossii» stavyat myuzikl po motivam «Tihogo Dona» / Lipeckij novostnoj portal. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://lipetskinfo.ru/news/full/140159>. (data obrashcheniya 14.01.2021).
6. Gorbatov S. V. Mnogoobrazie i harakterny`e osobennosti scenicheskoy tanceval`noj kul`tury` rossijskogo kazachestva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2020. № 3 (68) S. 45–56.
7. Gensler I. G. Metodika prepodavaniya xarakternogo tancza: ucheb. pos. SPb: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2011. 161 s.
8. Ionova E. Raspyataya lyubov' «Tihogo Dona» // Lipeckaya Gazeta. Itogi nedeli. 2015. 26 yanvarya. [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://itogi.lpgzt.ru/aticle/44357.htm>. (data obrashcheniya: 20.01.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горбатов С. В. — преподаватель, аспирант; sgorbatov65@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorbatov S. V. — Lecturer, Postgraduate student; sgorbatov65@mail.ru

УДК 792.8

«БАЯДЕРКА» НАЧО ДУАТО: ПОДРАЖАНИЕ КЛАССИЧЕСКОМУ НАСЛЕДИЮ ИЛИ НОВАТОРСТВО?

Козлова К. А.¹

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

В статье рассматривается премьера 2019 года — балет «Баядерка» в постановке испанского хореографа Начо Дуато на сцене Михайловского театра Санкт-Петербурга. Дается краткая ретроспектива основных сценических воплощений балета «Баядерка». Проводится сравнительный анализ спектакля Дуато с канонической ленинградской трехактной версией балета Мариуса Петипа в редакциях В. Пономарева, В. Чабукиани, Н. Зубковского и К. Сергеева 1941 и 1948 годов. Формулируются выводы о работе Н. Дуато с отечественным классическим балетным наследием. В частности, высказывается мнение о том, что «Баядерка» на сцене Михайловского театра не является оригинальной и новаторской постановкой Н. Дуато из-за того, что хореография балета большей частью заимствована из спектакля М. Петипа.

Ключевые слова: балет, «Баядерка», Мариус Петипа, Начо Дуато, Михайловский театр.

LA BAYADÈRE BY NACHO DUATO: IMITATION OF THE CLASSICAL HERITAGE OR INNOVATION?

Козлова К. А.¹

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

The article discusses the premiere of 2019 - ballet *La Bayadere* staged by the Spanish choreographer Nacho Duato at the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg. A brief retrospective of the main stage embodiments of the ballet *La Bayadere* is given. A comparative analysis of the performance by Duato with the canonical Leningrad three-act version of the ballet by Marius Petipa in the edits of V. Ponomarev, V. Chabukiani, N. Zubkovsky and K. Sergeev in 1941 and 1948 is carried out. Conclusions are formulated on the work of Nacho Duato with the Russian classical ballet heritage. In particular, the author substantiates the position that, despite the leading position in the theater, Duato does not

have complete creative freedom when creating performances. On the basis of the above analysis, the conclusion is substantiated that *La Bayadère* on the stage of the Mikhailovsky Theater is not an original and innovative production by N. Duato due to the fact that the choreography of the ballet is mostly borrowed from the production of Marius Petipa.

Keywords: ballet, *La Bayadère*, Marius Petipa, Nacho Duato, Mikhailovsky Theater.

В 2019 году Владимир Кехман предложил Начо Дуато приехать в Санкт-Петербург и войти в художественное руководство Михайловского театра в качестве руководителя балета. Таким образом, после пятилетней работы в Государственном балете Берлина перед Дуато открылись перспективы работы в России и начался второй «русский» период творческой биографии испанского хореографа Начо Дуато¹.

Вскоре после его назначения стало известно о предстоящей осенней премьере. Но первоначальные восторженные ожидания публики сменились недоумением, когда вместо самостоятельной оригинальной постановки театр анонсировал редакцию Н. Дуато классического балета «Баядерка»².

Не в первый раз Н. Дуато, мастер одноактных абстрактных балетов, попытался поставить полнометражный спектакль, входящий в список шедевров классического наследия. До того были: «Спящая красавица» (2011) и «Щелкунчик» (2013). Опыт осмысления и трансформации испанским хореографом больших сюжетных спектаклей отечественного наследия показал наличие целого ряда так и не решенных проблем: это и непонимание сути хореографической драматургии классического балетного спектакля, и неосмысленное комбинирование и сочетание движений, основанных на классической технике танца на пуантах. Несмотря на это руководство театра, вновь не интересуясь ностальгическим сохранением прошлого, решается придать блеск наследию и «освободиться от архаики» [1] балета М. Петипа.

Балет «Баядерка» — жемчужина классического наследия, один из символов преемственности традиций русской балетной школы и высшее достижение хореографического искусства, балет, ставший к концу XX века мировым достоянием. Поэтому, прежде чем подступать к рассмотрению спектакля Дуато, нельзя обойти вниманием наследие предшественников.

¹ Первый «русский» период творческой деятельности Начо Дуато длился с января 2011 по декабрь 2013 года.

² Спектакль до этого прочно находился в репертуаре театра в постановке М. Мессе-рера 2012 года.

Приведем далее краткую ретроспективу основных постановок.

Балет М. Петипа «Баядерка» впервые был показан на сцене Большого Каменного театра Санкт-Петербурга 23 января 1877 году в бенефис Е. О. Вазем.

Идея создания балета возникла у Петипа не на пустом месте. Он опирался на бытовавшие в Европе представления об экзотической Индии и Востоке, чрезвычайно популярные в середине XIX века. Истории балета известны произведения предшественников на схожую тему: «Тень» и «Бог и Баядерка» Ф. Тальони, а также оперу-балет «Млада»³ и, конечно, балет родного брата Л. Петипа «Сакунтала», по одноименной драме древнеиндийского поэта Калидаса, в литературной переработке Т. Готье, который Петипа-младший видел и хорошо знал. Несмотря на то, что балеты братьев имели некоторое сходство (М. Петипа позаимствовал отдельные сюжетные перипетии и имена персонажей), спектакли были различны.

Премьера М. Петипа прошла успешно, и балет закрепился в репертуаре. С течением времени «Баядерка» подвергалась многочисленным редакциям. Еще при жизни Петипа менял хореографию отдельных номеров. В последний раз обратился к балету в 1900 году, в бенефис П. Гердта с участием М. Кшесинской в роли Никии.

Размышляя о сохранении классического наследия и непреложном следовании букве первоисточника, необходимо помнить, что балетный спектакль — это живой организм. Он имеет характерную тенденцию к трансформации последующими поколениями.

Уже после смерти хореографа сценическая жизнь «Баядерки» сложилась так, что в 1920-е годы четвертый акт был утрачен⁴. В частности, в результате обстоятельного исследования балетоведу Н. Н. Зозулиной удалось установить, когда последний раз «Баядерка» Петипа шла на сцене ГАТОБа в четырех действиях: определились «...две даты 1924 года: либо 21-е сентября, либо 10-е декабря» [3, с. 36]⁵.

И до сих пор в большинстве редакций балет заканчивается третьим актом — картиной «Царства теней». Однако известны немногочисленные попытки вернуть потерянный четвертый акт «Гнев Богов». В XX веке к опыту реконструкции оригинала прибегли Н. Макарова в Нью-Йорке для Американского театра балета в 1980 году и П. Гусев в Свердловске (ныне — Екатеринбург) в 1984 году. В XXI веке С. Вихарев в Мариинском театре (2002)

³ Замысел 1871 года.

⁴ В Москве купирование четвертого акта «Баядерки» состоялось еще раньше, в сезон 1907–1908 годов. См.: [2].

⁵ С более подробной хронологией исчезновения четвертого акта можно ознакомиться: [4].

и А. Ратманский в Государственном балете Берлина (2018) восстанавливали балет по нотациям Н. Сергеева, хранящимся в библиотеке Гарвардского университета.

Известны еще две попытки создания небольшой смысловой «надстройки» после акта «Теней»: в 1991 году — постановка Ю. Н. Григоровича для Большого театра и версия Н. Н. Боярчикова в 2000 году для МАЛЕГОТа (ныне — Михайловского театра).

Кроме исчезновений и восстановлений четвертого акта, важнейшей и самой значительной переработкой балета в XX веке стала редакция В. Пономарева и В. Чабукиани в 1941 году. Помимо обогащения хореографической палитры Солора, добавились новые номера, в частности танцевальная встреча Никии и Солора в первой картине (для Н. М. Дудинской и В. Чабукиани), произошло перемещение свадебного *pas d'action*, включая знаменитую мужскую вариацию, из утерянного четвертого акта в *Grand pas* второго действия. Чуть позже, в 1948 году, добавилось еще два номера: танец Золотого божка в постановке Н. Зубковского и дуэт Никии и раба в постановке К. Сергеева, в котором баядерка благословляла будущий брачный союз. Таким образом, только к середине XX века «Баядерка» сформировалась, и именно трехактная редакция балета Петипа 1941 и 1948 годов признана классической и канонической на Ленинградской-Петербургской сцене.

Как справедливо отмечает Б. А. Илларионов, до 1980-х годов «Баядерка» была исключительной принадлежностью Кировского-Мариинского театра (постановки в ряде театров Советского Союза не в счет, поскольку они не могли сравниться с ленинградским спектаклем ни по качеству исполнения, ни по роскоши обстановки). И вплоть до начала 1990-х годов кировская «Баядерка», в отличие от других классических спектаклей, никогда не вывозилась целиком на зарубежные гастроли [5, с. 28]. Позднее появились версии Р. Нуреева (1992), В. Малахова (1999) и других хореографов. Так балет «Баядерка» постепенно становился частью репертуара многих отечественных и зарубежных театров.

Только в начале XXI века «Баядерка» увидела свет рампы МАЛЕГОТа (Михайловского театра). В 2000 году Н. Н. Боярчиков, руководитель балетной труппы, решил воспроизвести спектакль Мариинского театра, но со своими режиссерскими правками. Очевидец спектакля, балетовед О. И. Розанова сообщает, что «...спектакль Мариинского театра воспроизведен в точности... Вместе с тем зрителям дана возможность представить, как выглядела “Баядерка” во времена Петипа... театр предложил свой вариант четвертого акта, т. н. фантазию на тему. ...Следуя без антракта за “Тенями”, эта компактная картина состоит из свадебного адажио Солора, Гамзатти, Тени Никии, Раджи и антуража (хор. Юрия Петухова) и феерической сцены разрушения дворца

с участием световых, шумовых и прочих эффектов» [6, с. 56].

Позднее, почти через 12 лет, в 2012 году к новой редакции балета обращается М. Мессерер, исключая из своей версии режиссерские добавки предыдущей постановки. И, наконец, 4 октября 2019 года состоялась премьера «нового» трехактного балета Н. Дуато на сцене Михайловского театра.

В отличие от Петипа, Дуато обращение к индийской тематике было вызвано не собственным интересом и творческим оригинальным замыслом, но случаем и директорским заказом. За основу сценария Дуато взял либретто М. Петипа и С. Худекова, определившее структуру спектакля. Таким образом, основные сюжетные ходы балета остались прежними: история запретной любви знатного воина Солора и храмовой танцовщицы Никии, не имеющей право на личную жизнь; необходимость Солора жениться на Гамзатти, дочери великого Раджи; тайное влечение Брамина к Никии, далее смерть Никии от укуса змеи и уход в Царство теней. Четвертый акт «Гнев Богов» (и, соответственно, возмездие за клятвопреступление) у Дуато отсутствует.

Музыкальная основа новой «Баядерки» избрана прежняя, но со значительными купюрами. Композитор Людвиг Минкус сочинил партитуру в духе своего времени. Она удобна для танцев и пантомимы, а главное — покорно следует за тщательно выверенной концепцией Петипа.

Хореографическая сторона балета Дуато представляет собой стремление к соединению традиционной балетной лексики и этнографической достоверности в передаче индийского колорита. Идея приблизить балет к «реальной Индии» не нова. А. Горский в начале прошлого века был одним из первых балетмейстеров, ратовавших за «правдивое» отображение действительности. Спектакль не имел успеха и быстро сошел со сцены. Сохранилось мало воспоминаний о нем, однако известно, что Горский отменил тюники и одел Теней по-индусски — в сари [7, с. 252].

Другим примером весьма нетрадиционного воплощения «Баядерки» назовем не балет, но танцевальный спектакль [8] канадской компании «Манохар» (“Manohar Performing Arts of Canada”) 2002 года. Хореограф-постановщик Юша Шарма (Usha Sharma) под музыкальное сопровождение национальных индийских мелодий воплотил сюжет балета Петипа исключительно с помощью выразительной пантомимы и классического индийского танца бхаранатьям.

Дуато в своем балете, вступая в непривычное языковое поле, смело сочетает V позицию, арабески, *pas de bourrée* и подобные движения с характерными позировками, жестами рук, движениями головы и шеи, почерпнутыми то ли из классических индийских танцев (бхаранатьям, катхак, манипури, одисси, кучипуди и др.), то ли из голливудского кино. В подобном ключе Дуато переставил практически полностью весь первый акт.

В одном из интервью Дуато заявлял, что первый и второй акты — «в чистом виде Дуато» [9], но на практике слова разошлись с действительностью. Если в первом действии было найдено оригинальное хореографическое решение, то во втором действии использование мотивов из спектакля Петипа переросло в заимствование целых номеров, а именно: Джампе, танца корифеек с веерами и четырех баядерок, танца Золотого Божка, антре, вариации и коды из *Grand pas* Гамзатти и Солора и первой части монолога Никии. Индусский танец трансформировался в танец африканских барабанщиков без барабанов, решенный в дуатовской манере.

Намеренно избавляясь от традиционной пантомимы, испанский хореограф решает сделать более доступной сегодняшнему зрителю эмоциональную часть истории. Яркий тому пример — сцена первого акта, когда Солор после встречи с Никией «рисует» светом сердечко на планшете сцены. Такое наивное упрощение любовной линии, возможно, обусловлено ироническим отношением хореографа к весьма эклектичному сюжету первоисточника. Эклектизм выразительных средств и постановочных ходов в первоначальном спектакле М. Петипа выражался в смешении мелодрамы, трагедии, романтической экзотики, академизма [10, с. 195]. Вероятно, непонимание или отрицание характерной для 70-х годов XIX века поэтики контрастов, а также желание сократить длительность спектакля привели постановщика к необходимости купирования многих фрагментов классической версии. Так, из первого акта исчезли важные атрибуты эстетики и стиля времен Петипа, например убитый охотником тигр, которого Солор преподносил невесте. Из второго действия — слон, на котором герой прибывал на праздник. Результатом стремления Дуато к динамизму и «сбрасыванию пыли» с архаичной классики стало купирование целого ряда номеров, включая танец Никии с рабом из 2-й картины; Ману, танец с попугаями, быструю часть монолога Никии — из третьей. Из картины «Тени» исчезла вариация Солора. И в целом хореограф отказался от многочисленных мизансцен, шествий и игровых пантомимных эпизодов первоисточника.

Стремясь сделать балет более рельефным и энергичным, Дуато наполнил постановку танцем, предоставил хореографический «голос» многим не танцующим у Петипа персонажам, в основном мужчинам (Брамину и Радже, придворным и рабам).

Для Петипа балерина — возвышенный символ прекрасного, центр Вселенной, самый большой бриллиант в короне. Мужским партиям он отводил относительно небольшое место, как правило, кавалеров и партнеров в подержках балерины. Дуато такой линии не придерживается и старается уравновесить мужское и женское «присутствие» в балете. Как это было у Дуато с феей Карабос в «Спящей красавице» [11, с. 43], ярчайшим персонажем

в новом спектакле стал Великий Брамин, превратившийся из отталкивающего мимического персонажа неопределенного возраста в молодого, сильного юношу, сгорающего от безответной любви к Баядерке. Брамин теперь облачен в экзотический наряд — сверкающий нагрудник на обнаженном торсе, длинную юбку, полы которой украшены богатым орнаментом [12], а также головной убор в форме золотого диска. Изменился и хореографический язык персонажа, решенный в узнаваемой дуатовской пластике, с обилием прыжков, мощных амплитудных движений и широких выразительных жестов.

Кардинальная трансформация персонажа могла ввести в заблуждение некоторых зрителей, ошибочно полагавших, что Дуато изменил не только внешность, но и сюжетный ход, при котором Никия оказалась бы благосклонной к чувствам Брамина. История знает подобный прецедент: в 1938 году В. Вайнонен поставил балет «Раймонда». Неудовлетворенный сюжетом Л. Пашковой и М. Петипа, Ю. И. Слонимский написал новый сценарий, где поменялись местами главные мужские персонажи: рыцарь-крестоносец Жан де Бриен стал Коломаном (жестоким и грозным), а взятый им в плен Абдеррахман, эмир арабского города, стал благородным героем, которому отдала руку и сердце Раймонда [13, с. 85].

Однако Дуато не приемлет концептуальных изменений канонической сюжетной основы в постановке. Путь принципиально новой трактовки классических сюжетов, избранный в свое время М. Бежаром в «Щелкунчике», М. Эком в «Жизели», «Спящей красавице», «Лебедином озере», М. Борном в «Спящей красавице», «Щелкунчике», «Лебедином озере», — не для него.

Оформление спектакля Дуато вновь доверил сербской художнице А. Атлагич, ранее имевшей опыт совместной работы с испанским хореографом. Как и в «Спящей красавице», она явилась одновременно и сценографом, и создателем костюмов.

В спектакле Дуато отсутствует символика цвета, такая важная для индийской культуры в целом и для задумки Петипа в частности. Если в спектакле Петипа ясно прослеживается метафорическая основа двух цветов [14] — красного («земного», цвета огня) и белого («неземного», цвета души), то у Дуато этого нет. Художница исходила исключительно из своих личных представлений об эстетике и соответствии палитры и тканей индийскому колориту на сцене. Несмотря на обилие витиеватых орнаментов, декорации и бутафория представлены в минималистичной манере и выполнены преимущественно в приглушенных золотистых и коричневых оттенках.

Для Баядерок и придворных доминантой стали пастельные тона. Так, цвета костюмов Никии не выходят за рамки бежевого, бледно-розового и светло-серых тонов. Однако отсутствие цвета восполнилось обилием страз, переводящих фокус внимания зрителя с исполнения танца на платья. Костюмы

Солора, Гамзатти и Раджи щедрее насыщены цветом. Для них Ангелина Аглаич в основном использовала синие, зеленые и бирюзовые оттенки.

В картине «Царства теней», в отличие от сохраненной канонической хореографии Петипа, костюмы и фон видоизменились. Вместо джунглей и Гималаев Тени, облаченные в светло-серые пачки, танцуют в ночном небе, как будто воплощая космическое одиночество человеческой души, окруженное далекими звездами и туманом забвения, перекликаясь тем самым с подлинным замыслом Петипа, а точнее, с передачей обобщенного образа души человека, где «...танец теней гипнотизирует, неизменно погружая зрителей в состояние бессознательно-восторженного созерцания красоты. Попутно акт рисует процесс душевного просветления Солора. Начинается он лирическим ноктурном-воспоминанием о “возлюбленной тени”, а завершается ликующей кодой “навсегда вместе”» [15].

Таким образом, после нескольких поставленных Дуато редакций классического наследия на сцене Михайловского театра («Спящая красавица», «Щелкунчик», «Баядерка») становится очевидным, что поиск компромисса между традицией и новаторством, а также стремление наполнить старые формы современным танцевальным содержанием, — не более чем игра в имитацию, нежели часть индивидуального творческого процесса.

При просмотре нового балета практически с первой половины второго акта зритель угадывает знакомые па Петипа (и не просто отдельные цитаты, а целые номера и эпизоды). Более того, весь акт «Теней» полностью оставлен нетронутым, за исключением количества теней (вместо 32-х — 24). Также на премьерных афишах и программках к спектаклю Михайловского театра оказались забытыми имена редакторов В. Пономарева и В. Чабукиани. Обошли вниманием и автора хореографии знаменитого танца Золотого Божка Н. Зубковского.

Возникает вопрос: «Можно ли считать спектакль оригинальной постановкой испанского хореографа, если фактически 2/3 балета — заимствование?» Он вызвал шквал обоснованной критики в адрес Дуато. В многочисленных интервью Дуато не отрицает использование хореографии оригинала, отмечая, что отталкивается от различных элементов, которые есть у Петипа. При этом постановщик осознает свои слабые места как создателя больших сюжетных спектаклей, основанных на классической пальцевой технике: «Я вообще удивлен, что меня до сих пор не выгнали из России. Потому что я из Испании — и прикасаюсь к святому: к Петипа, к русской классике...», — отмечает Дуато [16].

Но, судя по всему, в современных реалиях, когда спектакль является коммерческим продуктом, главной целью театра становится не забота о художественной ценности постановки и репутации хореографа, а резонанс, привлекающий внимание широкой общественности. Соблюдение хореографом

требований руководства, при полном отсутствии самостоятельных премьер Дуато на сцене Михайловского театра с 2013 года, приводит к выводу, что, будучи художественным руководителем балета, полной творческой свободы, он, увы, не имеет.

Обращение к отечественному наследию испанского хореографа, мастера одноактных современных постановок, показало, что Дуато способен выражать мысль на языке классического танца примерно так же, как Петипа изъяснялся на русском, т. е. весьма неточно и с большим акцентом. Вынужденно заимствуя у Петипа и его приемников многие хореографические фрагменты, Дуато тем самым становится не оригинально мыслящим творцом, а только их подражателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Баядерка» Начо Дуато. Сайт Михайловского театра. URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/la_bayadere_duato/ (дата обращения: 01.03.2021).
2. Груцынова А. «Потерянный» финал «Баядерки»: к вопросу о драматургии и сюжетной логике // Вестник Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой. №4 (39). 2015. С. 141–148.
3. Зозулина Н. Н. «Баядерка» М. Петипа: к вопросу о четвертом акте балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5. С. 26–39.
4. Петербургский балет. Три века: хроника. Т. 4. 1901–1950 / сост. Н. Зозулина, В. Миронова. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. 544 с.
5. Илларионов Б. А. Баядерка: четыре или три? // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 4. С. 28–39.
6. Розанова О. И. Баядерка — редакция Н. Н. Боярчикова (2001) // Шедевры балета 19 и 20 века в 21 веке: сб. ст. (учеб. пос.). СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2020. С. 55–57.
7. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века: Т. 1. Хореографы. Л.: Искусство, 1971. 526 с.
8. Видеозапись танцевального спектакля «Баядерка – храмовая танцовщица» канадской компании Manohar Performing Arts of Canada 2002 года. Хореограф-постановщик Usha Sharma URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=UgFAiTnWqT8&list=PLXrkhdKwXshlXBYORNPwEDg9TrBThJc2M&index=19&t=3666s> (дата обращения: 02.03.2021).
9. Новости культуры. Репортаж: Испанский танцовщик Начо Дуато поставил в Михайловском театре балет «Баядерка». Эфир от 07.10.2019. URL: <https://smotrim.ru/video/1950522> (дата обращения: 03.03.2021).
10. Майнивец В. «Баядерка». О ценностях подлинных и мнимых // Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. С. 191–202.

11. Козлова К. Спящая красавица: Петипа – Дуато // Балет. 2019. № 5 (218). С. 42–43.
12. Свинцова В. Пожертвовал слоном. Начо Дуато поставил «Баядерку» без экзотики Индии // Известия, 2019. 7 октября. URL: <https://iz.ru/929155/varvara-svintcova/pozhertvoval-slonom-nacho-duato-postavil-baiaderku-bez-ekzotiki-indii> (дата обращения: 01.03.2021).
13. Абызова Л. И. История хореографического искусства. Отечественный балет XX – начала XXI веков: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2017. 368 с.
14. Гаевский В. «Баядерка», опыт интерпретации // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/5/in-opposite-perspective-5/bayaderka-opyt-interpretacii/> (дата обращения: 01.03.2021).
15. «Баядерка». Официальный сайт «Большого театра» <https://www.bolshoi.ru/performances/1/details/> (дата обращения: 04.03.2021).
16. Яценков П. Один из лучших западных хореографов Начо Дуато поставил «Баядерку» // Московскийсомолец. 2019. № 28131. 21 ноября. URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/11/20/odin-iz-luchshikh-zapadnykh-khoreografov-nacho-duato-postavil-bayaderku.html> (дата обращения: 04.03.2021).

REFERENCES

1. «Bayaderka» Nacho Duato. Sajt Mihajlovskogo teatra. URL: https://mikhailovsky.ru/afisha/repertoire/la_bayadere_duato/ (data obrashcheniya: 01.03.2021).
2. Grucynova A. «Poteryannyj» final «Bayaderki»: k voprosu o dramaturgii i syuzhetnoj logike // Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Ya. Vaganovoj. №4 (39). 2015. S. 141–148.
3. Zozulina N. N. «Bayaderka» M. Petipa: k voprosu o chetvertom akte baleta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5. S. 26–39.
4. Peterburgskij balet. Tri veka: hronika. T. 4. 1901–1950 / sost. N. Zozulina, V. Mironova. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. 544 s.
5. Illarionov B. A. Bayaderka: chetyre ili tri? // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 4. S. 28–39.
6. Rozanova O. I. Bayaderka – redakciya N. N. Boyarchikova (2001) // SHedevry baleta 19 i 20 veka v 21 veke: sb. st. (ucheb. pos.). SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2020. S. 55–57.
7. Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr nachala HKH veka: T. 1. Horeografy. L.: Iskusstvo, 1971. 526 s.
8. Videozapis' tanceval'nogo spektaklya «Bayaderka – hramovaya tancovshchica» kanadskoj kompanii Manohar Performing Arts of Canada 2002 goda. Horeograf-postanovshchik Usha Sharma URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=UgFAiTNWqT8&list=PLXrkhdKwXShlXBYORNPwEDg9TrBThJc2M&index=19&t=3666s> (data

- obrashcheniya: 02.03.2021).
9. Novosti kul'tury. Reportazh: Ispanskij tancovshchik Nacho Duato postavil v Mihajlovskom teatre balet «Bayaderka». Efir ot 07.10.2019. URL: <https://smotrim.ru/video/1950522> (data obrashcheniya: 03.03.2021).
 10. *Majniece V.* «Bayaderka». O cennostyah podlinnyh i mnimyh // *Mnogolikij bog tanca*. M.: Agraf, 2019. S. 191–202.
 11. *Kozlova K.* Spyashchaya krasavica: Petipa – Duato // *Balet*. 2019. № 5 (218). S. 42–43.
 12. *Svincova V.* Pozhertvoval slonom. Nacho Duato postavil «Bayaderku» bez ekzotiki Indii // *Izvestiya*, 2019. 7 oktyabrya. URL: <https://iz.ru/929155/varvara-svintcova/pozhertvoval-slonom-nacho-duato-postavil-baiaderku-bez-ekzotiki-indii> (data obrashcheniya: 01.03.2021).
 13. *Abyzova L. I.* Istoriya horeograficheskogo iskusstva. Otechestvennyj balet XX – nachala XXI vekov: ucheb. pos. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2017. 368 s.
 14. *Gaevskij V.* «Bayaderka», opyt interpretacii // *Peterburgskij teatral'nyj zhurnal*. 1994. № 5. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/5/in-opposite-perspective-5/bayaderka-opyt-interpretacii/> (data obrashcheniya: 01.03.2021).
 15. «Bayaderka». Oficial'nyj sajt «Bol'shogo teatra» <https://www.bolshoi.ru/performances/1/details/> (data obrashcheniya: 04.03.2021).
 16. *Yashchenkov P.* Odin iz luchshih zapadnyh horeografov Nacho Duato postavil «Bayaderku» // *Moskovskij Komsomolec*. 2019. № 28131. 21 noyabrya. URL: <https://www.mk.ru/culture/2019/11/20/odin-iz-luchshikh-zapadnykh-khoreografov-nacho-duato-postavil-bayaderku.html> (data obrashcheniya: 04.03.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козлова К. А. — преподаватель кафедры; K_Karinvba@mail.ru
SPIN-код: 9212-7830
ORCID 0000-0001-6260-6137

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozlova K. A. — Lecturer of the Chair, K_Karinvba@mail.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 793.3

ЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КАК МЕТОДИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПАРТНЕРИНГА В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

*Сачков И. С.*¹

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

Статья посвящена этическим аспектам взаимодействия танцовщиков (доверию, воле, интенции, согласию, направленной коммуникации). Делается предположение о возможности их понимания как выразительного средства и доказывается их ценность как качественной характеристики и формообразующих элементов партнеринга. Понятие партнеринга расширяется до взаимодействия с объектным и акустическим пространством. Даются методические рекомендации по структуре обучения партнерингу. Делается вывод, что соблюдение этических норм отличает ситуацию партнерства от любого другого взаимодействия.

Ключевые слова: партнеринг, партнерство, взаимодействие, концепция, «тело-реакция», современный танец, контакт, этика, доверие, внимание, воля, согласие, коммуникация.

ETHICAL ASPECTS OF INTERACTION AS A METHODOLOGICAL BASIS FOR PARTNERING IN CONTEMPORARY DANCE

*Sachkov I. S.*¹

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

The article addresses the ethical aspects of the interaction of dancers (trust, will, intention, consent, directed communication). The assumption is made and their value as a qualitative characteristic and formative elements of partnering is proved. The concept of partnering extends to interaction with the object and

acoustic space. Methodological recommendations on the structure of training in partnering are given. It is concluded that compliance with ethical standards distinguishes the situation of partnership from any other interaction.

Keywords: partnering, partnership, interaction, concept, modern dance, contemporary dance, contact, ethics, trust, attention, volition, consent, communication.

Введение в проблему

Партнеринг определяется как «риторический акт, опирающийся на определенный тип невербального убеждения между двумя и более людьми, движущимися вместе физически и/или энергетически» [1, р. 113]. Согласно Кеннету Лоузу, партнерство между танцовщиками «включает время, баланс, силу, телесную форму и индивидуальность, соединенные в движении» [2, р. 38].

Физический акт партнерства — важнейшая составляющая танца [3, р. 1]. Очевидно его присутствие в различных направлениях танца и наличие характерных особенностей в каждом из них. Также можно говорить об общих чертах в любом виде партнеринга, о той составляющей, которая будет указывать на ситуацию партнерства. Рассматривая партнеринг через теории взаимодействия и коммуникации, можно выделить два фокуса внимания в теме: психологические теории взаимодействия и обращение к физической стороне контакта.

Термин «партнерство» применяется к контактными танцам, независимо от их эстетической составляющей, что требует рассмотрения источников, обращающихся к отличным от физических характеристикам взаимодействия.

Проанализированы публикации по феноменологии, этике контакта, работы, разбирающие коммуникативные аспекты взаимодействия, а также обращено внимание на общие внетелесные характеристики, используемые для описания согласованного партнерства. Посредством сравнительного анализа позиций выявлены общие этические и коммуникативные признаки, имеющие подкрепление в литературе, сделано предположение об их формирующей для партнеринга роли.

Существование танцовщиков в паре или группе подразумевает взаимодействие, то есть воздействие друг на друга, и характеризуется качественными, этическими и эстетическими признаками. *Физическая* сторона партнерства в танце, представленная характером взаимоотношений, физическими параметрами исполнения, внешней формой существования, может существенно различаться как в контактных видах танцев (аргентинское танго, дуэтно-классический танец, сальса, контактная импровизация и др.), так и в границах современного танца, обладающего способностью к опоре на любую

систему танца с сохранением актуальных в настоящее время телесных, технических, композиционных принципов, таких как принцип минимального напряжения, использование гравитации как партнера, свобода в распределении гендерных ролей, равноправное существование и независимость от отличных от тела медиа, избегание прямых нарративно-смысловых ассоциаций, постирония и др. *Этическая* сторона партнеринга (доверие, свобода воли, ответственность) является объединяющим признаком для любого контактного взаимодействия.

В рамках статьи под *эстетикой* понимается комплекс идейного наполнения, формы и художественных традиций [4]. *Этика* рассматривается как учение о правилах поведения человека, которое объединяет совокупность норм и характерных особенностей психологической и коммуникативной стороны партнеринга [5].

Общие сведения об этике партнеринга

По словам Геннадия Абрамова, партнерство держится на «трех китах»: 1) контакт (непосредственный физический, эмоциональный, зрительный и др.); 2) контракт (согласованность действий); 3) взаимопонимание (может относиться как к функциональным техническим характеристикам (совпадение ритма, визуальная согласованность, согласованность шагов), так и к этической стороне контакта) [6, с. 11]. Если наличие первого пункта способно само по себе обуславливать переход от простого движения к целенаправленному действию, что часто соответствует такому качеству танцовщика современного танца, как наполнение [7, с. 222], то два других могут обеспечивать успех взаимодействия вообще [8, с. 15].

Для того чтобы имел место совместный опыт, субъектам необходимо достигнуть определенной степени общности. Чувство единения может возникать через процесс динамического взаимообмена телесной и чувственной информацией [9, с. 2]. При этом к обязательным атрибутам партнеринга, помимо *коммуникации*, относят *доверие* и *эмпатию* [3, р. 5]. Хотя про обязательное наличие *доверия* упоминается в методических рекомендациях ко всем видам партнерства, наиболее подробно к этому вопросу в своих исследованиях современного танца подходит Илья Выдрин [1, 10, 11]. Он объединяет составные части партнерских отношений термином «втелесная этика»¹, разделяет понятия взаимодействия и партнерства, выстраивая их иерархию, и, рассуждая о качествах «хорошего» контакта, отмечает ситуации, когда чрезмерное

¹ Согласно мнению Т. В. Гордеевой, термин «втелесный» является наиболее точным переводом английского слова «embodied», так как дословное «воплощённый» потеряло смысл «относящийся к телу, к плоти» [29, с. 152].

доверие и забота могут мешать развитию эффективных взаимоотношений в паре. «Взаимодействие предвосхищает партнерство, без него партнерство невозможно» [10, р. 3]. Однако партнерство не всегда является естественным следствием взаимодействия.

Ввиду этого рассмотрим варианты создания партнерских отношений и их условия как основу методического подхода к партнерингу. За аксиому примем факт полиморфности партнерства в современном танце и существование его дотелесных форм.

Направленная коммуникация

Очевидным и первым условием создания партнерских отношений является наличие двух и более объектов, находящихся в акте *направленной коммуникации*. В процессе танцевания люди полагаются на слушание и реагирование на импульсы и сигналы, выраженные в физической, эмоциональной или энергетической форме. Участники взаимодействия совершают коммуникативные усилия с целью координации, синхронизации, гармонизации с этими импульсами [1, р. 113].

Под объектами *коммуникации* подразумеваются как одушевленные, так и неодушевленные акторы. Хотя целью статьи не является развитие темы объектно-ориентированной онтологии, но танцы с предметами наиболее ясно демонстрируют наличие такого качества, как осознанная *интенция* к партнерству. «Танец с вешалкой» Фреда Астера из кинофильма «Королевская свадьба» (1951) является историческим предвестником объектно-ориентированного партнеринга [3, р. 1]. В творчестве современных хореографов и танцхудожников партнерство с предметами занимает активную позицию: в спектаклях «Без объекта» (*Sans object*, компания «La Compagnie 111 — Aurélien Bory») [12] и «Дитя» (*Enfant*, хореограф Борис Шармац) [13] показываются взаимоотношения человека и механизма и доминирующая позиция робота; танцовщики и хореографы Сиди Ларби Шеркауи и Акрам Хан в спектакле «Абсолютный нуль» (*Zero degrees*) [14] вступают в партнерские отношения то друг с другом, то с манекенами — копиями их собственных тел.

В условиях таких систем нет противостояния объекта и субъекта, но есть *интенция* на совместное создание нового опыта или движения, на осознанный выбор отношения к предмету/механизму как к субъекту. Однако основным отличием объектно-ориентированного партнеринга будет то, что ответная реакция ограничена физическими характеристиками статичных объектов и инерционным потенциалом объектов, находящихся в движении. Субъекты танца могут рассматриваться через концепт «тело-как», который выделяет эгоцентричное тело-как-агент с инструментарием, направленным на собственный потенциал действия, и тело-как-территория, способное вос-

принимать окружающую атмосферу и расширять себя в пространстве взаимодействия. Лишь вторая ситуация обеспечивает возможность создания партнерства, определяет существование субъектов в ситуации активного восприятия действительности [15].

Воля. Согласие

Если в отношении предметов сложно говорить об этической составляющей воздействия, то при взаимодействии с человеком к наличию *интенции* (тут обоюдной) [10, р. 4] добавляется условие взаимной *воли*. Поскольку взаимодействие может быть травмоопасным, то говорить о партнерстве можно только при наличии обоюдного согласия/желания вступать в него [16, с. 403; 17, р. 81].

В основе любого сотрудничества лежит договор [18, с. 57] или, другими словами, *точка согласия* [1, р. 120]. Оба понятия предполагают переговоры, причем их форма может быть вербальной или негласной, как и договоренность следовать условностям заданной системы движения. Независимо от того, будет ли танец импровизационным или хореографически выстроенным, важным этическим условием будет личностно-ориентированный критерий, признание межличностных интересов и их баланс с собственными [18, с. 57; 19, с. 7].

К этой категории также относится «обратимость движения», которую Моше Фельденкрайз определял как возможность «остановить движение в любой момент и двигаться в обратном направлении без какой-либо задержки» [20]. Обратимость развивается посредством включения *внимания* и осознанного желания контролировать свое движение, а в случае партнерства — и движение партнера. Илья Выдрин писал, что взаимодействие с тем, что мы воспринимаем как случайно действующую систему, невозможно. Это одинаково верно для действительно случайного действия и для поведения, организованного слишком сложно для нас [10, р. 7]. Сложность характеризуется личным опытом участников. Как танцовщик танго, впервые вошедший в класс дуэтно-классического танца, вряд ли сможет сразу создать ситуацию успешной телесной коммуникации с присутствующими, так и танцовщик современного танца, ранее не практиковавший контактные формы танца, не сможет выстроить быстрый и качественный ответ на импульс партнера. Иными словами, необходимы маркировка внимания и его направление в танце на точное понимание тела партнера в момент расположения своего тела, его и своих опорных точек, а также расположения всей системы в пространстве и ее динамики [17, р. 95].

Обычно, если человек находится в пространстве танца, он заведомо делает выбор в пользу принятия или допущения возможности контакта. Но нельзя

исключать ситуации, когда *воля* ограничена физическими данными партнера, принадлежностью к сформированному танцевальному коллективу или обязательствами перед институцией, случайным и неожиданным взаимодействием со зрителем в условиях партиципаторного спектакля, авторитетом педагога перед учеником и его положением в иерархии педагог/танцовщик или, к примеру, наличием специфических условий пространства, таких как скользкий пол, объемные декорации и другое. Невозможность сделать выбор в условиях физических, эстетических, пространственных ограничений создает поле вариантов и поиск новых возможностей [10, р. 3]. В то же время предсказуемость действий одного партнера в условиях широкого или, наоборот, ограниченного выбора, может вызвать потерю интереса со стороны другого [10, р. 14]. Таким образом, категория *воли* для партнеринга объединяет технические аспекты движения, осознанность выбора и безопасность.

Доверие

Поведение «каждого из участников» системы взаимодействия «выступает одновременно и стимулом, и реакцией на поведение остальных» [21, с. 1312]. С приобретением опыта появляется больше возможностей дифференцировать свои действия или действия партнера. Вариативность движений растет, возникает ситуация *доверия* в партнеринге. *Доверие* важно на всех этапах и всех уровнях партнерства: в системе педагог/ученик, внутри пары или группы, в отношениях с пространством, зрителями, музыкантами.

Танец содержит высокий потенциал психотерапевтического воздействия [22, с. 169], он не является чисто физическим упражнением, но включает работу мышц, суставов, психическую и эмоциональную активность артистов [2, р. 4]. Из-за этого развитие *доверия* к прикосновениям и контакту приобретает особое значение. Соматическая психология² лежит вне фокуса исследования, но важность методики развития доверительных отношений и их этики в паре или группе позволяет провести ряд аналогий с терапией.

Например, одним из основных коммуникативных каналов в обеих дисциплинах является *прикосновение*. Оно само по себе интимно. *Прикосновение* требует как со-настройки, знания и чувствования эмоционального фона реципиента, так и обращения внимания на «запретные» зоны — части тела, которых касаться запрещено [23]. Современный партнеринг в этом отношении как продолжатель традиции контактной импровизации имеет меньшее количество табу на прикосновение, чем другие виды танца, однако и в нем следует учитывать возрастную специфику, приверженность выбранной эстетике, степень опытности танцовщиков и их личные взаимоотношения. Чаще всего

² Второе название телесно-ориентированной психотерапии.

к любым прикосновениям можно подойти через постепенный путь от бесконтактного взаимодействия или объектно-ориентированного партнеринга до плотного телесного контакта [3, р. 5; 10, р. 4; 24; 25].

Степень *доверия* в современном партнеринге практически никогда не доходит до ста процентов. Движения собственного тела и его положение в пространстве относительно тел других танцующих или пола, стен, элементов сценографии или интерьера всегда контролируемы. Слепое доверие в танце выключает внимание к движению, музыке, безопасности и лишает танцовщика возможности находиться «в моменте», в реальном времени спектакля или перформанса. Это нивелирует все ценностные категории современного танца и его направленность на актуализацию идеи настоящего [11].

Ситуация *доверия* будет в большей степени характеризоваться отсутствием ожиданий к результату и развитию процесса действия, а также готовностью к любому изменению ситуации как в сторону положительных субъективных смещений, так и в сторону отрицательных [11].

Забота и ответственность

Илья Выдрин обращает внимание на разницу понятий *доверия* и *заботы* и отмечает важность определения этого различия для эффективной и этичной практики партнерства. *Забота* имеет принадлежность как к отношению, так и к действию. Гигиеническая и физическая подготовка своего тела для танца и взаимодействия, выбор чистой, удобной одежды, вербальная коммуникация перед и после класса или выступления, внимание на безопасном движении партнера посредством поддержки или же, наоборот, разрыв контакта и освобождение пространства для индивидуального танца — все это различные аспекты *заботы*. Также она относится и к музыкальности, ритму, взаимоотношениям с аудиторией. Чрезмерное проявление заботы будет мешать в танце и препятствовать расширению вариантов действий или развитию событий в импровизации, исследовании и постановочном процессе [11].

С другой стороны, забота соотносится с *ответственностью*. И если определять первую как сосредоточенность на исполнении чего-либо или действиях, направленных на благополучие кого-либо [26], то *ответственность* — это готовность к выполнению каких-либо действий и обязанность давать полный отчет за них и их последствия [27]. Иными словами, *забота* нацелена на будущее, тогда как *ответственность* сфокусирована в настоящем.

Забота и *ответственность* взаимосвязаны и, с одной стороны, участвуют в создании ситуации *доверия*, с другой — характеризуются активным вниманием танцовщиков друг к другу, окружающему пространству и аудитории. При этом все три аспекта являются физически видимыми, например, при использовании большей, чем необходимо для совершения движения, силы, при превалирова-

нии «эстетических условностей над физической заботой о близости, ориентации и точке (точках) контакта в реальном времени» [10, р. 14].

Эмпатия

Это качество представляет собой способность человека понимать опыт другого в непосредственном телесном контакте или на расстоянии [3, р. 5]. Она заключена в эмоциональной сфере, а также в «познании других сторон личности, например, мышления. Причем современная наука различает мышление о другом и мышление (вместе) с другим» [28, с. 63]. Второе напрямую связано с *эмпатией* и с партнерингом. Сергей Афанасьев говорил о сохранении и значительном развитии собственного «Я» как одном из основных требований эмпатического взаимодействия [28, с. 63]. Важной является мысль о том, что наличие богатого жизненного опыта, саморазвитие танцовщика, его интенция на познание себя, другого, окружающей действительности, а также выраженная художественная мотивация деятельности являются необходимыми условиями *эмпатии*, а следовательно, и партнерских отношений в целом.

Этика в обучении партнерингу

Этика партнерства является основным определяющим фактором партнеринга. Она обуславливает формирование, применение и объединение технических телесных, коммуникативных и качественных характерных особенностей контактного танца.

Среди этических аспектов партнеринга выделяются:

- направленная коммуникация, определяющаяся интенцией на создание нового совместного опыта и отделяющая партнерство от простого совместного существования в пространстве;
- взаимная воля и точка согласия, которая будет отличать партнеринг от форм управления и насилия и обуславливает саму возможность ситуации контакта;
- доверие, напрямую связанное с качеством и формой партнеринга. Его наличие создает условия для развития виртуозности партнеринга и поступательного движения от взгляда и прикосновения к воздушным поддержкам и трюкам;
- забота и ответственность, участвующие в создании ситуации доверия, и, как и оно, не доходящие до абсолютного значения, то есть разделяющиеся между всеми участниками процесса и включающие внимание к субъектам и объектам партнерства;
- эмпатия, повышающая качество контакта и зависящая от развития танцовщика как личности.

Этические аспекты партнеринга объединяют физические параметры (развитие телесных возможностей и технических навыков), эмоциональные качества (сочувствие, сопереживание, взаимную заинтересованность, телесно-ориентированное слушание и др.), а также направляют внимание на развитие телесного и общего мышления как необходимых качеств танцовщиков современного танца, практикующих контактное взаимодействие. Очевидно, что все вышеперечисленное является важным для любого вида танца, поэтому введение партнеринга в структуру обучения способно повысить общий уровень исполнителей, танцхудожников, хореографов, независимо от выбранного направления танца.

Партнеринг соответствует всем параметрам общения и может опираться на знания методики эффективной коммуникации, конфликтологии, психологии, стратегий межличностного общения [19, с. 6]. Познавательный процесс «предполагает поэтапное продвижение от внешнего к внутреннему». Количество составляющих растет с ростом качества. Взаимосвязь и взаимовлияние качества и количества так же бесконечны, как и зависимость внешнего от внутреннего и наоборот [21, с. 1316].

В связи с вышеперечисленным можно определить *методологической основой* изучения партнеринга создание ситуации доверия через повторяющийся удачный опыт взаимодействия. Кажется очевидным выстраивание обучения от простого к сложному, но не столь очевидно обязательное прохождение этапов коммуникации от визуального контакта, через вербальный контакт (иногда он осуществляется через педагога или хореографа) к простым действиям, таким как «совместное прикосновение, минимальная передача веса, своевременное переключение ролей ведущий — ведомый» и к «дальнейшему движению и предложению развития ситуации». Параллельно необходимо фокусироваться на развитии активного внимания, соматического мышления и телесного чувствования, психики, логики и эмоциональной сферы как необходимых качеств хорошего танцовщика современного танца, «способного к проявленному, артикулированному нетривиальному высказыванию на основе своего движенческого опыта»³. Таким образом, важен комплексный подход, основанный на сочетании разносторонних телесных и психических практик.

В *методику* обучения партнеринга должны входить: 1) развитие физических данных; 2) знакомство с различными техниками движения; 3) упражнения на развитие внимания; 4) проработка навыков восприятия и контакта; 5) общее развитие личности и сознания танцовщика.

Выбор средств осуществления процесса обучения может варьироваться,

³ Из интервью Ивана Сачкова с Ольгой Лабовкиной 1 марта 2021 года.

но наиболее эффективным будет сочетание подходов нескольких техник движения с дополнением их психологическими и коммуникативными тренингами. Комплексный подход к образованию с учетом этических, эстетических, анатомических и физиологических знаний отвечает постоянному повышению требований к танцовщикам современного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Vidrin I.* Partnering as rhetoric. *A World of Muscle, Bone & Organs: Research and Scholarship in Dance.* Coventry: Coventry University, 2018. P. 112–130.
2. *Rheba E., Vetter B. F. A.* Effects of partnering class on dancers' muscular strength, flexibility and body composition. Texas: Denton, 2000. 221 p.
3. *Rivieccio K.* Exploration of practices in partnering. Phoenix: Arizona State University, 2017. 39 p.
4. Значение слова эстетика [Электронный ресурс]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/эстетика> (дата обращения: 01.05.2021).
5. Значение слова этика [Электронный ресурс]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/этика> (дата обращения: 01.05.2021).
6. *Васенина Е.* Российский современный танец. Диалоги. М.: Emergency Exit, 2004. 296 с.
7. *Меловатская А. Е.* Авторский курс по актерскому мастерству в хореографии: вопросы и перспективы развития // Проблемы современного образования. 2020. № 3. С. 216–227.
8. *Карпов Н. В.* Уроки сценического движения. М.: Изд-во ГИТИС, 1999. 184 с.
9. *He J., Ravn S.* Sharing the dance — in the reciprocity of movement in the case of elite sport dancers. Berlin: Springer Science; Business Media Dordrecht, 2017. P. 99–116.
10. *Vidrin I.* Embodied ethics: The conditions and norms of communication in partnering // *Thinking Touch in Partnering and Contact Improvisation: Pedagogy, Philosophy, Practice* / Ed. M. Sacro-Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 1–15.
11. *Vidrin I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (дата обращения: 11.02.2021).
12. *Compagnie 111 — Aurélien BorySans objet* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cie111.com/en/spectacles/sans-objet/> (дата обращения: 10.04.2021).
13. *Enfant — Boris Charmatz* [Электронный ресурс]. URL: <https://borischarmatz.org/?enfant-47> (дата обращения: 10.04.2021).
14. *Eastman | Overview* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.east-man.be/en/14/44/Zero-Degrees> (дата обращения: 10.04.2021).
15. *Godard H., Bigé R.* Moving-moved. 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://>

- ru.scribd.com/document/442532640/bige-godard-2019-moving-moved-pdf (дата обращения: 11.02.2021).
16. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Спб.: Лань; Планета музыки, 2017. 520 с.
17. Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation // Journal of Cognitive Semiotics. 2013. Vol. IV. № 1. P. 75–123.
18. Клименских М. В., Еришова И. А. Педагогические конфликты в школе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. 74 с.
19. Рязузова Е. В. Теория и практика профессионального общения. Ч. 1. Психология общения [Учебное пособие по дисциплине]. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2017. 82 с.
20. Hargrove T. Reversibility part one [Электронный ресурс]. URL: <https://www.bettermovement.org/blog/2011/reversibility-or-how-to-avoid-sitting-on-a-whoopie-cushion> (дата обращения: 10.01.2021).
21. Морозов В. А. Взаимодействие: понятие, виды и свойства // Креативная экономика. 2015. № 9 (10). С. 1309–1318.
22. Кучеренко А. Л. Танец как феномен телесности на примере испанского танца фламенко // Гуманитарный вектор. 2018. № 3. С. 168–175.
23. Афанасьева В. А. Этика телесно-ориентированной психотерапии [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etika-telesno-orientirovannoy-psihoterapii> (дата обращения: 20.04.2021).
24. Diana J. Partnering Protocol: Help Students Get Past the Awkwardness and Work Together — Dance Teacher [Электронный ресурс]. URL: <https://dance-teacher.com/partnering-protocol/> (дата обращения: 11.01.2021).
25. Hilton H. The Dos and Don'ts of Partnering [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancespirit.com/dos-donts-partnering-2649872736.html?rebelltitem=5#rebelltitem5> (дата обращения: 11.02.2021).
26. Значение слова ЗАБОТА. Что такое ЗАБОТА? [Электронный ресурс] URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/забота> (дата обращения: 20.04.2021).
27. Значение слова ОТВЕТСТВЕННОСТЬ. Что такое ОТВЕТСТВЕННОСТЬ? [Электронный ресурс]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/ответственность> (дата обращения: 20.04.2021).
28. Афанасьев С. Г. Психоанализ эмпатии и эмпатия психоанализа // Социально-политические науки. 2016. № 4. С. 63–66.
29. Гордеева Т. В. Концепция «втелесности» в современном танце // Архитектоника современного искусства: от модерна к постмодерну. Санкт-Петербург: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. С. 152–159.

REFERENCES

1. *Vidrin I.* Partnering as rhetoric. *A World of Muscle, Bone & Organs: Research and Scholarship in Dance.* Coventry: Coventry University, 2018. P. 112–130.
2. *Rheba E., Vetter B. F. A.* Effects of partnering class on dancers' muscular strength, flexibility and body composition. Texas: Denton, 2000. 221 p.
3. *Rivieccio K.* Exploration of practices in partnering. Phoenix: Arizona State University, 2017. 39 p.
4. Znachenie slova jestetika [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/эстетика> (data obrashhenija: 01.05.2021).
5. Znachenie slova jetika [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/этика> (data obrashhenija: 01.05.2021).
6. *Vasenina E.* Rossijskij sovremennyy tanec. Dialogi. M.: Emergency Exit, 2004. 296 s.
7. *Melovatskaja A. E.* Avtorskij kurs po aktjorskomu masterstvu v horeografii: voprosy i perspektivy razvitiya // Problemy sovremennogo obrazovanija. 2020. № 3. S. 216–227.
8. *Karpov N. V.* Uroki scenicheskogo dvizhenija. M.: Izd-vo GITIS, 1999. 184 s.
9. *He J., Ravn S.* Sharing the dance — in the reciprocity of movement in the case of elite sport dancers. Berlin: Springer Science; Business Media Dordrecht, 2017. P. 99–116.
10. *Vidrin I.* Embodied ethics: The conditions and norms of communication in partnering // Thinking Touch in Partnering and Contact Improvisation: Pedagogy, Philosophy, Practice / Ed. M. Sacro-Thomas. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 1–15.
11. *Vidrin I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.dancemagazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (data obrashhenija: 11.02.2021).
12. Compagnie 111 — Aurélien BorySans objet [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.cie111.com/en/spectacles/sans-objet/> (data obrashhenija: 10.04.2021).
13. *Enfant — Boris Charmatz* [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://borischarmatz.org/?enfant-47> (data obrashhenija: 10.04.2021).
14. *Eastman | Overview* [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.east-man.be/en/14/44/Zero-Degrees> (data obrashhenija: 10.04.2021).
15. *Godard H., Bigé R.* Moving-moved. 2019 [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://ru.scribd.com/document/442532640/bige-godard-2019-moving-moved-pdf> (data obrashhenija: 11.02.2021).
16. *Nikitin V. Ju.* Masterstvo horeografa v sovremennom tance. SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2017. 520 s.
17. *Kimmel M.* Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation // Journal of Cognitive Semiotics. 2013. Vol. IV. № 1. P. 75–123.
18. *Klimenskih M. V., Ershova I. A.* Pedagogicheskie konflikty v shkole. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2015. 74 s.

19. *Rjaguzova E. V.* Teorija i praktika professional'nogo obshhenija. Ch. 1. Psihologija obshhenija [Uchebnoe posobie po discipline]. Saratov: Izd-vo Sarat. un-ta, 2017. 82 s.
20. *Hargrove T.* Reversibility part one [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.bettermovement.org/blog/2011/reversibility-or-how-to-avoid-sitting-on-a-whoopie-cushion> (data obrashhenija: 10.01.2021).
21. *Morozov V. A.* Vzaimodejstvie: ponjatie, vidy i svojstva // Kreativnaja jekonomika. 2015. № 9 (10). S. 1309–1318.
22. *Kucherenko A. L.* Tanec kak fenomen telesnosti na primere ispanskogo tanca flamenco // Gumanitarnyj vektor. 2018. № 3. S. 168–175.
23. *Afanas'eva V. A.* Jetika telesno-orientirovannoj psihoterapii [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etika-telesno-orientirovannoy-psihoterapii> (data obrashhenija: 20.04.2021).
24. *Diana J.* Partnering Protocol: Help Students Get Past the Awkwardness and Work Together — Dance Teacher [Elektronnyj resurs]. URL: <https://dance-teacher.com/partnering-protocol/> (data obrashhenija: 11.01.2021).
25. *Hilton H.* The Dos and Don'ts of Partnering [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.dancespirit.com/dos-donts-partnering-2649872736.html?rebelltitem=5#rebelltitem5> (data obrashhenija: 11.02.2021).
26. Znachenie slova ZABOTA. Chto takoe ZABOTA? [Elektronnyj resurs]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/забота> (data obrashhenija: 20.04.2021).
27. Znachenie slova OTVETSTVENNOST'. Chto takoe OTVETSTVENNOST'? [Elektronnyj resurs]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/ответственность> (data obrashhenija: 20.04.2021).
28. *Afanas'ev S. G.* Psihoanaliz jempatii i jempatija psihoanaliza // Social'no-politicheskie nauki. 2016. № 4. S. 63–66.
29. *Gordeeva T. V.* Konceptija «vtelesnosti» v sovremennom tance // Arhitektonika sovremennogo iskusstva: ot moderna k postmodernu. Sankt Peterburg: Izd-vo Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2015. S. 152–159.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сачков И. С. — аспирант, Ivan.sachkov1985@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sachkov I. S. — Postgraduate Student, Ivan.sachkov1985@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ЮНОШАМИ
ПОСТМУТАЦИОННОГО ПЕРИОДА В КЛАССЕ ВОКАЛЬНОГО
ПЕДАГОГА В ХОРОВОМ УЧИЛИЩЕ ИМЕНИ А. В. СВЕШНИКОВА

*Шарнина Л. А.*¹

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

В статье рассматривается уникальная система подготовки хоровых дирижеров в Хоровом училище имени А. В. Свешникова. Сложный и болезненный процесс перестройки голосового аппарата юношей в период постмутационного роста при правильном подходе и соблюдении правил охраны и гигиены голоса необходимо пройти без болезненных последствий.

Физиологические изменения голосового аппарата в период мутации вызывают большие проблемы в определении классификации и дальнейшего направления развития голоса. Охрана и гигиена голоса — неотъемлемые комплексные мероприятия, предохраняющие от неверной постановки голоса.

Выводом из проведенного исследования в данной статье становится тезис о важности базисного процесса в создании основ вокально-технического мастерства в процессе обучения уже на начальном этапе. Специфичность этого процесса определяется физиологией ученика на каждом конкретном этапе обучения, что необходимо понимать как хоровому дирижеру, работающему с хоровым разновозрастным коллективом, так и педагогу-вокалисту, осуществляющему профессиональную подготовку.

Ключевые слова: мутация, постмутационный период, координация дыхания и звука, высокая певческая позиция, регистры, певческие форманты, музыкальная интонация.

FEATURES OF WORKING WITH YOUNG MEN
OF THE POST-MUTATIONAL PERIOD IN THE CLASS OF A VOCAL
TEACHER AT THE A. V. SVESHNIKOV CHORAL SCHOOL

*Sharnina L. A.*¹

V. S. Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

The article deals with the unique system of training choral conductors at the

A. V. Sveshnikov Choral School during the period of post-mutational growth. The complex and painful process of rebuilding the voice apparatus with the right approach and compliance with the rules of voice protection and hygiene must be passed without painful consequences.

Physiological changes in the vocal apparatus during the mutation period cause great problems in determining the classification and further direction of voice development. Voice protection and hygiene - essential complex measures that protect against incorrect voice production.

Considering the question of the multifaceted training of modern choral conductors, it is necessary to understand the enormous responsibility of the teacher-vocalist, who lays the main, fundamental foundations of vocal and technical skill in the learning process at the initial stage. Considering the question of the multifaceted training of modern choral conductors, it is necessary to understand the enormous responsibility of the teacher-vocalist, who lays the main, fundamental foundations of vocal and technical skill in the learning process already at the initial stage.

Keywords: mutation, postmutation period, coordination of breathing and sound, high singing position, registers, singing formants, musical intonation.

Хоровое профессиональное обучение мальчиков имеет давние традиции. Монастырские и церковно-приходские школы являлись главными пунктами обучения мальчиков на Руси. Именно народная песня и церковное пение создали платформу для появления светского профессионального искусства.

Церковное пение требовало округлого певческого звучания, тембральной устойчивости, красивого певческого тона на опоре. Обучение нотной грамоте, основам сольфеджио способствовало формированию чистой музыкальной интонации, гибкости музыкального интонирования.

Художественные традиции Московского хорового училища имени А. В. Свешникова уходят своими корнями вглубь веков. Появление в XV–XVI веках московских хоров Государевых и Патриарших певчих дьяков, соединение их художественных традиций повлияло на развитие отечественной музыкально-исполнительской хоровой культуры. Наряду со взрослыми в певческой деятельности участвовали и дети.

В XVIII веке открывается Придворная певческая капелла в Петербурге. В 1937 году появляется детская хоровая школа, юные воспитанники которой составили основу Хорового училища, открывшегося в Москве под руководством А. В. Свешникова в 1941 году.

В настоящее время Хоровое училище имени А. В. Свешникова является структурным подразделением Академии хорового искусства, в котором соз-

даны предметно-цикловые комиссии дирижирования, вокала, музыкально-теоретических дисциплин, фортепиано и др. Преемственность заключается в объединении ступеней обучения (школа – училище) и характеризуется общими методологическими и художественными установками. Образование и исполнительство сочетаются и дополняют друг друга, образуя единое целое.

Уникальность подготовки хоровых дирижеров в Хоровом училище имени А. В. Свешникова состоит в том, что перед педагогами стоит сложнейшая задача процесса организации голоса в период перехода из мутационного периода в постмутационный и дальнейшего классификационного оформления. Бережное отношение к развивающемуся, неокрепшему голосовому аппарату, поступенное развитие вокально-технических требований – залог успешной работы вокального педагога.

Юный возраст будущих хоровых дирижеров предполагает очень внимательный, ответственный подход к постановке дыхания, координации звука и дыхания. Очень часто формирование голосового аппарата в этом возрасте не заканчивается, и мальчики еще имеют признаки мутационной нестабильности: отсутствия точного смыкания голосовых связок, присутствие сипа, фальшивой интонации и др.

Мальчики поступают в училище в 6-7 лет. С третьего года обучения у учащихся начинается предмет «Вокальная подготовка». Именно с этого времени начинается процесс постижения азов вокала под присмотром опытных вокальных педагогов.

На протяжении обучения голоса мальчиков претерпевают изменения, перестраиваются и, наконец, становятся взрослыми, приобретают ярко выраженные классификационные характеристики.

Перерыв в занятиях вокалом в 7-м и 8-м классах необходим, т. к. именно в это время у мальчиков проявляются наиболее чувствительные признаки мутации: отечность гортани, излишнее выделение вызывающей воспаление слизи. При пении наблюдается напряжение, форсирование, срывы голоса, фальшивая интонация.

Процесс появления и развития мутации связан с уровнем гормонов, играющих главную роль в завершении процесса роста организма. Рост перстневидного хряща, к которому крепятся голосовые связки, воздействует и на рост самих голосовых связок. Во время мутации гортань сначала увеличивается, а затем щитовидный хрящ наклоняется вперед. Голосовые связки увеличиваются в длину и толщину, гортань опускается вниз. Голосовая трубка увеличивается на 70 %. В этот период происходит быстрое увеличение длины и толщины связок. На слух голоса мальчиков становятся «ломкими», срываются с низких нот на высокие и наоборот.

В постмутационный период, хотя голос и приобретает довольно опреде-

ленную тембральную окраску и достаточную силу, наблюдается напряжение при певческой фонации.

Обучение вокалу у молодых дирижеров продолжается в 9, 10 и 11 классах, когда процесс мутации завершен или близится к завершению. Предмет «Вокальная подготовка» появляется в 9-м классе.

Работа вокальных педагогов с учащимися Хорового училища имени А. В. Свешникова на начальном этапе после прохождения мутации многогранна и последовательна.

Воспитание молодых дирижеров не ограничивается вокально-техническими задачами, а концентрируется на формировании художественной личности молодого музыканта. С первых шагов необходимо воспитывать образное мышление, воображение и эмоционально-художественный подход к оформлению музыкальных произведений. Отбор исполнительских приемов необходимо связывать с развитием музыкального мышления. Единство принципов вокального и художественного развития — главное направление педагогических усилий.

Знакомство с каждым новым учеником предполагает постановку педагогического «диагноза»: оценку голосовых качеств, музыкально-исполнительских и внешних данных.

Во время прослушивания необходимо оценить не только вокальные данные, находящихся в состоянии формирования, но и определить музыкальность ученика, особенности звукообразования певческой фонации и уровень общей культуры. Необходимо «проанализировать особенности вокально-технического звукообразования и звуковедения и определить музыкально-исполнительское дарование ученика» [1, с. 303]. Вокально-технический анализ предполагает именно слуховой анализ, который определяется способностью к пониманию различий и особенностей певческого звучания, которым в полной мере владеет каждый опытный педагог-вокалист.

Очень важным представляется ознакомление учеников с элементарными знаниями из области физиологии голосового аппарата, образования звука в певческой фонации. Первый урок желательно посвятить рассказу о работе дыхания, т. к. координация голоса и дыхания — наиболее существенный момент в образовании певческой атаки звука. Достаточно вспомнить крылатую фразу Дж. Ламперти: «Школа пения — есть школа дыхания» [2, с. 27].

Стремление к взаимному контакту уже с первых моментов работы поможет успешной работе. Для этого нужно создать благоприятную обстановку на уроках вокала. Было бы неправильным делать слишком много замечаний на первых вокальных занятиях, т. к. постмутационный период характеризуется быстрой утомляемостью не только неокрепшего голосового аппарата, но также и утомляемостью нервной системы.

Последовательность и постепенность делают процесс работы наиболее успешным. Многократность повторений заданного материала способствует хорошему усваиванию новых рефлексов в пении.

Занятия должны быть кратковременными (около 20 минут) с возможными перерывами для отдыха. В начальный период исключаются самостоятельные занятия, т. к. они могут нанести большой вред ученику.

Первые занятия с учеником предполагают выработку правильной установки головы и корпуса, т. к. свободное, устойчивое положение корпуса и головы влияют на формирование верного звукообразования. Необходима так называемая «мышечная подобранность» [1, с. 316]: «Мышечная дисциплина обостряет внимание, поднимает тонус нервной системы, создает состояние готовности» [1, с. 317].

Не менее важной является и эстетическая сторона проблемы. Очень полезна работа с зеркалом, т. к. визуальный контроль за свободой лицевых мышц, положением корпуса и головы помогают достичь положительных результатов и в освобождении голосовых мышц.

Основные задачи постановки на начальном этапе:

- познание основ координации дыхания и звука;
- освобождение лицевых мышц;
- правильная установка корпуса и головы;
- выстраивание высокой певческой позиции;
- нахождение баланса певческих формант;
- работа над чистотой интонации и ровностью регистров;
- нахождение устойчивого певческого тона;
- четкая артикуляция и ясная дикция.

На первых уроках представляются очень полезными дыхательные упражнения без звука. Именно такие упражнения помогают учащимся проследить работу основных дыхательных мышц при певческой фонации. Такие упражнения выполняются с ощущением свободы лицевых мышц.

Примеры дыхательных упражнений без пения:

1. Живот выдвигается вперед и одновременно берется вдох. Далее живот движется к спине и производится выдох. (Дыхательные мышцы работают синхронно по принципу антагонизма: вдох – выдох.)
2. Прибавить к первому упражнению открытие рта во время взятия вдоха и закрытие во время выдоха.

Используя точную координационную работу дыхательных упражнений (вдох – выдох) без пения, можно довольно успешно и быстро перейти к пению со звуком. Опыт работы говорит о том, что после работы над дыхательными упражнениями без звука появляется относительная слаженность координационной работы дыхательных мышц. Дыхательные упражнения

без звука имеют, таким образом, функцию наглядного показа взаимосвязи дыхания и певческой фонации.

Необходимо помнить, что именно пение со звуком формирует вокальную технику. Начинать работу следует с центрального участка голоса, отталкиваясь от наиболее удачно формируемых нот, по возможности, не затрагивая регистровые переходы.

При пении упражнений необходимо определить наиболее удобную гласную для вокализации, формирующую наиболее качественный, устойчивый тон на данном этапе обучения. Для этого необходимо учитывать физиологические параметры ротоглоточного канала, величину голосовых складок, а также общее конституционное развитие ученика.

Упражнения, выбираемые педагогом для юношей, всегда несложные, концентрирующие внимание на координации звука и дыхания, точности атаки. Пение упражнений имеет большое значение для успешной постановки голоса.

Распевание перед уроком имеет две функции: выстраивает голосовой аппарат в правильном вокально-техническом направлении и разогревает мышцы для дальнейшей работы над музыкальными произведениями.

Упражнения для начинающих должны быть короткими и постепенными (терция-квинта).

Для высоких голосов (теноров) лучше подбирать упражнения сверху вниз и для низких (баритоны и басы) — снизу вверх.

Примеры упражнений для тенора (см.: рис. 1; 2):



Рис. 1.



Рис. 2.

Примеры упражнений для баритона и баса (см.: рис. 3; 4):



Рис. 3.



Рис. 4.

В дальнейшем упражнения необходимо усложнять, увеличивая интервалы и диапазон. Важным представляется работа над однородностью певческих гласных. Лучшие качества тембральной устойчивости удобной для пения гласной необходимо перенести и на другие гласные.

Определение классификации голоса — важный и длительный этап в вокальном воспитании учеников. В связи с формированием голосового аппарата этот процесс может затянуться на неопределенное, и даже длительное, время. Педагогическая интуиция, опыт работы с юношами имеют огромное значение в определении классификации голоса и выстраивают весь дальнейший процесс работы. Уже установленная классификация должна подтверждаться в работе над освоением тесситуры в вокализациях и нетрудных музыкальных произведениях.

Для выявления типа голоса необходимо ориентироваться на тембр, переходные ноты регистра и анатомо-физиологические особенности голосового аппарата. В случае работы с начинающими вокалистами, юношами постмутационного периода, невозможно оценить диапазон голоса. Важным показателем верной классификации будет являться удобство вокализации при исполнении музыкальных произведений. Это ощущение удобства связано с точно подобранной тесситурой.

Подвижность гортани используется вокальными педагогами для нахождения лучших характеристик певческого тона и верной установки гортани в поисках классификации голоса. Поскольку разным голосам соответствуют различные длины голосовых связок и определенные параметры надставной трубки, очень важной представляется работа с фо尼亚тром. При малейшем появлении дискомфорта в пении нужно проанализировать возникающие проблемы и удостовериться в правильности выбранной классификации голоса. В Хоровом училище имени А. В. Свешникова работает врач-фо尼亚тр, помогающий при помощи рентгенографии установить величину связок, индивидуальные параметры ротовой полости, влияющие на классификацию голоса.

В работе с голосами, называемыми «смежными» или «промежуточными», необходимо учитывать ряд признаков, связанных с тесситурой и переходными регистрами.

Неправильная классификация голоса приводит к огромным недостаткам в тембре, а длительное использование голоса с таким дефектом может привести к тяжелым последствиям: несмыканию, кровоизлиянию, возникновению узлов на связках и др.

Необходимо использовать целый набор вокально-педагогических воздействий на формирование новых навыков, которые впоследствии закрепляются в устойчивые рефлексy.

Показ — ценный педагогический прием, нацеленный на улучшение коор-

динации в работе голосового аппарата. Необходимо нацелить внимание ученика на неприемлемость слепого копирования тембра и силы звука. Использование правильной манеры пения, подсказанной педагогом, — цель показа голосом. Хороший показ дает хорошие ориентации в формировании звука, образовании певческого тонуса, позволяет интуитивно найти «нужные приспособления». Очень полезно слушать пение выдающихся певцов, т. к. такое слушание организует не только мышечные ощущения, но и воспитывает вкус.

Важным представляется развитие музыкального слуха на уроках вокала. В классе вокального педагога ученику необходимо выстроить голосовой аппарат послушным инструментом в пении. Музыкальный слух является хорошим ориентиром в построении музыкальной ткани исполняемых произведений. В дальнейшем именно музыкальный слух приближает исполнение к эталонному звучанию.

Основным и, пожалуй, самым сложным является штрих *legato*. Важным представляется забота об однородности пения гласных, о связывании и соединении гласных друг с другом. Здесь как никогда подходят слова К. С. Станиславского: «Гласные — река, согласные — берега» [3, с. 217].

Очень полезно петь упражнения в сочетании с согласным звуком. Такое сочетание активизирует работу дыхания и способствует резонаторному посылу звука. Удобными согласными являются «м», «д», «з» и т. д.

Атака звука всегда важна в построении верного звукообразования. Так же, как взмах палочки дирижера (ауфтакт) формирует дальнейшее звучание всего оркестра, так и верный певческий вдох формирует наиболее точную атаку и координацию звука с дыханием.

Важно помнить о типах певческой атаки: мягкой, твердой и придыхательной. Твердая атака позволяет активизировать работу дыхательных мышц. Придыхательная атака используется на начальном этапе обучения для устранения работы пересомкнутых связок и устранения дефекта «зажатости». Штрих *staccato*, использующий твердую атаку, позволяет активизировать координацию с дыханием и значительно увеличить диапазон молодого певца.

Следующий этап в воспитании молодого певца после осваивания пения нетрудных упражнений — пение вокализов. Вокализы исполняются на определенный слог, сольфеджио или на сочетание удобных для вокализации слов. Пение со словом у начинающих всегда вызывает определенные сложности, что связано с изменениями (смещениями) ротоглоточного канала и артикуляционного аппарата при произнесении разных гласных и согласных звуков.

Во время пения вокализов нужно обращать внимание на тесситуру произведений, регистровые переходы. Постоянное внимание к верной дыхательной координации, устойчивому певческому тону, точному смыканию и способности к преодолению регистров неизменны. Забота о ровности и регистровой

сглаженности — важная и ответственная работа вокального педагога.

Вокализы Г. Зейдлера, Ф. Абта, Дж. Конконе, Н. Ваккаи наиболее часто используются вокальными педагогами в своей работе. Они могут быть транспонированы для любых типов голосов. Простейшие по своей музыкальной форме, они подготавливают молодого исполнителя к музыкальному оформлению произведений со словом: фразировке, форме и организации кульминации.

Работа над сглаживанием певческих регистров — длительная и необходимая работа вокального педагога для выравнивания всего диапазона голоса ученика. Конечная цель постановки голоса определяется именно ровностью и однородностью тембра голоса на всем диапазоне. «Под регистром певческого голоса понимается ряд однородно звучащих звуков, выполненных единым физиологическим механизмом» [1, с. 221].

Для юношей, голоса которых выстраиваются как низкие мужские голоса, верхний участок голоса необходимо как бы «притемнять», добиваясь ровности звучания и формирования головного регистра. Для высоких голосов (теноров) необходимо выстраивать переходные ноты более вертикально по сравнению с центральным участком голоса, тем самым способствуя формированию головного регистра и увеличению диапазона.

Зарезонировать голос, придать необходимую яркость и одновременно мягкость и глубину звучания поможет соединение верхней и нижней певческих формант. Верхняя певческая форманта создает яркость и звонкость при певческой фонации. Нижняя певческая форманта придает глубину, мягкость, включение красивых темных обертонов в звучание. Соединение и сбалансированность верхней и нижней певческих формант формируют красивый, наполненный полным спектром обертонов певческий тон [4, с. 133].

Пение на высокой певческой позиции является ярким показателем чистоты интонации, уверенной координации звука и дыхания, точного активного смыкания голосовой щели. Часто на уроках вокала можно услышать указания: «поднять купол», «удивиться», помогающие выстроить надставную трубку ученика, поднять твердое небо для активного вывода звука.

Назализация, встречающаяся у некоторых учеников, устраняется путем поднятия твердого неба (так называемого «купола») и организации звучания, опирающегося на дыхательную работу нижнего брюшного пресса.

Задача донесения яркого выразительного слова решается только при свободе лицевых мышц и артикуляционного аппарата. Необходимо привить ученикам вкус к произнесению выразительного, убедительного слова. Для этого важно выравнивать гласные в одинаковой, высокой певческой позиции. Сogласные звуки необходимо формировать так, чтобы они не мешали плавному течению звучания, опирались на работу мышц нижнего брюшного пресса.

В работе вокального педагога решающее значение приобретает реперту-

арная политика. Так же, как удобно и верно подобранные упражнения, произведения на начальном периоде обучения должны представлять из себя посильный репертуар не только в вокально-техническом, но и в эмоциональном плане. Репертуар с непомерно сложными вокально-техническими и музыкальными задачами, требующими эмоционального напряжения, заставляют молодого исполнителя форсировать и напрягать неокрепший голосовой аппарат. Репертуар, подобранный из произведений с учетом возможностей ученика, приносит огромную пользу. Правильно подобранный репертуар должен наилучшим образом продемонстрировать наилучшие качества певческой фонации. Освоившись, утвердившись в доступном музыкальном материале, ученик может продолжить свое техническое и музыкальное развитие в более сложном репертуаре.

Старинные арии А. Джордани, А. Скарлатти, Д. Перголези, А. Фальконьери и других авторов очень полезны для начинающих вокалистов, т. к. в них есть небольшой диапазон, короткие попевки с поступенным развитием мелодии, простота формы (обычно трехчастная форма), лиризм и доходчивость музыкального языка. Такие особенности строения старинных произведений не позволяют форсировать и напрягать голос.

Очень полезным также является пение нетрудных романсов зарубежных и русских авторов, народных песен. Для решения вокально-технических задач со словом полезно предложить ученику пропеть музыкальный материал на удобный слог, а потом перейти к пению со словом, стараясь не нарушать ровности и однородности звучания.

Рекомендуемые произведения для начинающих даны в следующей таблице:

Таблица. Произведения для начинающих

Т. Джордани	«О, милый мой» (Caro mio ben)
А. Кальдара	Alma del core «Как луч солнца» (Come raggio di sol) «Пусть ты жестока» (Sebben crudele) Selve amiche (Ариетта)
Д. Перголези	«Если любишь» (Se tu m'ami) «Три дня прошли, как Нина» (Tre giorni) «Ах, зачем я не лужайка»
Д. Кариссими	«Победа» (Vittoria)
Ф. Кавалли	«О, любовь, ты дар бесценный» (Dolce amor)
А. Скарлатти	«Нет правды больше в небесах» (Sento nel core)
Дж. Каччини	«Амарилис»
А. Фальконьери	O bellissimi capelli

Й. Гайдн	«Тихо дверцу в сад открой» «Светлый взор»
Л. Бетховен	«Волшебный цветок» «Люблю тебя»
Ф. Шуберт	«Шарманщик» «К музыке» «К луне» «Форель»
Р. Шуман	«Как ландыш ты прекрасна» «Певец» «Летним утром» «Вечерняя звезда» «Если должны расстаться»
Ф. Мендельсон	«На крыльях песни» «Колыбельная» «Заход солнца» «Весенний цветок»
И. Брамс	«Я вас любил»
Э. Григ	«Два ворона» «Зимняя дорога» «Если жизнь тебя обманет»
А. Гурилёв	«Внутренняя музыка»
А. Булахов	«Тройка»
М. Глинка	«Не щебечи, соловейко» «Северная звезда» «Жаворонок» «Гуде вітер»
А. Даргомыжский	«Я вас любил» «Юноша и дева» «Влюблен я, дева красота»
Ц. Кюи	«Царскосельская статуя» «Осень»
М. Мусоргский	«Вечерняя песня»
Н. Римский-Корсаков	«Восточный романс» «Тихо вечер догорает»

Развитие памяти, внимания при работе с музыкальными произведениями в классе вокального педагога Хорового училища имени А. В. Свешникова приобретают огромное значение. Самостоятельная работа необходима

для изучения музыкального текста.

Знакомство и выучивание музыкального текста, осваивание мелодических и гармонических особенностей музыкального произведения, отражение стилистических и музыкально-композиционных особенностей — ответственная и важная задача. Работа с поэтическим текстом, точный подстрочный перевод иностранного текста, забота о верном произношении оригинального поэтического материала являются важными составляющими оформления музыкальных произведений.

Наличие основ координации дыхания, умение петь в высокой певческой позиции, забота о сглаженности регистров, ровности и однородности гласных, внимание к вокальному слову, свободе артикуляции, художественно-выразительному исполнению музыкальных произведений — необходимые условия для успешного развития голоса на начальном этапе обучения.

Проблемы формирования голосового аппарата в постмутационный период вносят свои коррективы в работу вокального педагога. Постоянное внимание к особенностям развития голосового аппарата, быстрое реагирование на изменяющиеся параметры голосовых органов, постепенное и чуткое осваивание новых проявлений в певческой фонации — необходимые условия педагогической деятельности в постмутационный период.

Преодоление сложного, болезненного процесса мутации и постмутационный период в случае правильно организованной работы преподавательского коллектива, при полном соблюдении комплексных мероприятий по охране и гигиене голоса позволяет безболезненно пройти через этот этап. Уникальность состоит именно в осознании последовательности и постепенности этого перехода и невозможности форсировать его. Все существующие в программе Хорового училища имени А. В. Свешникова дисциплины, такие как, например, «Работа в классе вокального ансамбля и в хоре», помогают учащимся закрепить необходимые навыки и утвердиться в правильности подобранных установок, а также определиться в профессиональном отношении.

Выводом из проведенного представляется понимание важности базисного процесса в создании основ вокально-технического мастерства в процессе обучения уже на начальном этапе. Специфичность этого процесса определяется физиологией ученика на каждом конкретном этапе обучения, что необходимо понимать как хоровому дирижеру, работающему с хоровым разновозрастным коллективом, так и педагогу-вокалисту, осуществляющему профессиональную подготовку. Принципы единства художественного и технического развития, индивидуального подхода, постепенности и последовательности оставляют полную свободу в разнообразии методических и педагогических приемов.

ЛИТЕРАТУРА

3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2007. 368 с.
4. Ламперти Дж. Техника бельканто. СПб.; Лань, 2013. 48 с.
5. К. С. Станиславский – реформатор оперного искусства // сост. Г. В. Кристи, О. С. Соболевская. М.: Музыка, 1988. 365 с.
6. Чаплин В. Л. Физиологические основы формирования певческого голоса в аспекте регистровой приспособляемости. М.: Информбюро, 2009. 179 с.

REFERENCES

1. Dmitriev L. B. Osnovy` vokal` noj metodiki. M.: Muzy`ka, 2007. 368 s.
2. Lamperti Dzh. Texnika bel`kanto. SPB.; Lan`, 2013. 48 s.
3. K. S. Stanislavskij – reformator opernogo iskusstva // sost. G. V. Kristi, O. S. Sobolevskaya. M.: Muzy`ka, 1988. 365 s.
4. Chaplin V. L. Fiziologicheskie osnovy` formirovaniya pevcheskogo golosa v aspekte registrovoj prispособlyaemosti. M.: Informbyuro, 2009. 179 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шарнина Л. А. — проф. каф., зав. отд., sharlju@mail.ru
ORCID: 0000-0003-1031-6845

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sharnina N. A. — Prof. of the Chair, Head of the Department, sharlju@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.01

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОПЕРЫ ДЖОНА АДАМСА «ДОКТОР АТОМ»: ЛИБРЕТТО И МУЗЫКА

*Ван Дунпин*¹

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

Статья посвящена истории создания оперы американского композитора Джона Адамса «Доктор Атом» — части серии опер об «Американском Фаусте». Действие оперы «Доктор Атом» происходит в дни и часы, предшествующие взрыву атомной бомбы, и основывается на исторических событиях: испытаниях плутониевой бомбы имплозивной конструкции, проведенных в июле 1945 года в США. В статье анализируются политические представления композитора и либреттиста, а также из совместная работа в рамках постановки оперы в творческой коллаборации.

Ключевые слова: Джон Адамс, «Доктор Атом», либретто и музыка, Селларс, творческая коллаборация, история постановки оперы, минимализм.

THE HISTORY OF THE CREATION OF THE *DOCTOR ATOM* OPERA BY JOHN ADAMS: LIBRETTO AND MUSIC

*Van Dunpin*¹

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

The article is devoted to the history of the creation of the opera by the American composer John Adams *Doctor Atom* — a version of *American Faust*, which tells about historical events. The opera *Doctor Atom* takes place in the days and hours leading up to the explosion of the first atomic bomb and is based on a representation of historical events: the July 1945 tests of an implosive plutonium bomb. The article analyzes the political views of the composer and

the librettist, as well as their joint work within the framework of the production of an opera in a creative collaboration.

Keywords: John Adams, *Doctor Atom*, libretto and music, Sellars, creative collaboration, history of the production of the opera, minimalism.

Опера американского композитора-минималиста Дж. Адамса «Доктор Атом» стала плодом усилий группы ее создателей, расхорившихся в представлениях о конечном результате, но успешно преодолевших трудности постановки этого синтетического произведения.

История создания оперы началась в 1999 году, когда П. Розенберг, генеральный директор Оперы Сан-Франциско, предложила идею произведения, основанного на фактах из жизни Дж. Р. Оппенгеймера — ученого, причастного к созданию атомной бомбы. Изначально задуманная Розенбергом как часть серии опер с предварительным названием «Американский Фауст», новая опера попыталась ответить на вопрос о современных возможностях американской оперной культуры по-новому интерпретировать легенду о Фаусте.

Фаустианский миф в послевоенную эпоху стал метафорой, порожденной трудом О. Шпенглера «Закат Европы» [1]. В своей яркой концепции развития цивилизации Шпенглер разработал также и социальную теорию, относившую все западноевропейское общество к фаустианской культурной эпохе. Так, Фауст превратился в метафору модерна, применимую не только к великим достижениям человечества, но и к самым темным сторонам жизни. Известны и не менее популярные постмодернистские интерпретации Фауста: опера «Ваш Фауст» А. Пуссера, а также известнейшая кантата «История доктора Иоганна Фауста» — своеобразные «Страсти по грешнику Фаусту», искажающие в кривом зеркале зло и добро.

Интерпретация истории жизни Дж. Р. Оппенгеймера в форме фаустианского мифа была крайне сложной задачей для творческой команды создателей оперы, ведь следовало не только интерпретировать в современном ключе Фауста, но и доподлинно изложить факты.

Л. Мансури, занимавший пост генерального директора с 1988 по 2001 год, дважды безуспешно пытался заказать новую оперу у Адамса после совместной работы и исполнения «Смерти Клингхоффера» в 1992 году [2, р. 231]. В ноябре 1994 года Адамс и Мансури встречались по поводу новой оперы, но из этого ничего не вышло. Четыре года спустя, в октябре 1998 года, Мансури в очередной раз обратился к Адамсу с просьбой о создании оперы. Переговоры длились несколько месяцев до тех пор, пока в июне 1999 года Адамс, сославшись на некоторые обязательства, не отклонил официальную заявку Мансури на создание оперы для сезона 2003 года по классическому

американскому роману.

Шесть месяцев спустя, в январе 2000 года, П. Розенберг обратилась к Адамсу с идеей американской оперы, предложила сопоставить жизнь Оппенгеймера с легендой о Фаусте. Поборов собственный интерес к идеям ново-американской мифологии, которым ранее руководствовался при написании опер «Никсон в Китае», «Смерть Клингхоффера», Адамс в очередной раз отказался от этого замысла пересказать в опере роман Гёте «Фауст». Он сделал это потому, что «Фауст» был европейским мифом, а история Оппенгеймера и бомбы — типично американской [3, р. 21]. (О второй «американской» опере «Смерть Клингхоффера» Адамс говорил, что «она будет последней» [3, р. 24].) Далее произошло неожиданное: в феврале 2002 года он все-таки приступил к работе над оперой об Оппенгеймере. Ее премьера предварительно была назначена на осень 2005 года.

Адамс сразу же обратился за помощью к П. Селларсу, соавтору по всем его предыдущим сценическим работам. Через месяц к ним присоединилась Э. Гудман — знаменитая поэтесса-либреттистка «Никсона в Китае» и «Смерти Клингхоффера». К июню 2002 года творческая коллаборация выработала первый план будущей оперы, который соответствовал вполне традиционно-му подходу к драме. Главный герой переживает трагический поворот судьбы — такой была завязка сюжета.

Обширная двухактная структура первой редакции «Доктора Атома» (тогда еще безымянной оперы) начиналась с эпизода работы Оппенгеймера в Лос-Аламосе в середине 1940-х — 1954 году (включая взрыв водородной бомбы на атолле Бикини, слушания по поводу «связи Оппенгеймера с коммунистами» в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности (англ. House Un-American Activities Committee — HUAC)¹. Суд над Оппенгеймером прочитывался как христианская «история падения Оппенгеймера» и должен был напоминать «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи.

При всем внимании к личности Оппенгеймера опера должна была также отражать и другие аспекты послевоенной американской жизни, включая формирование современного военно-промышленного комплекса США (сюжетная

¹ После Второй мировой войны Оппенгеймер был главным советником Комиссии США по атомной энергии, выступал в поддержку международного контроля над ядерной энергией с целью предотвращения распространения атомного оружия и ядерной гонки. Из-за антивоенных высказываний антивоенные и симпатий к коммунистам Оппенгеймер попал под подозрение ВВС и ФБР США. После дачи показаний в HUAC в 1954 году Оппенгеймер был отстранен от секретной работы в исследовательских лабораториях университета Беркли.

линия карьерного перехода генерала Л. Гроувса² от военной службы к бизнесу).

В середине 2003 года Э. Гудман неожиданно отказалась работать над «Доктором Атомом». Творческий коллектив начал постепенно «сжимать» сюжет и сокращать время его развертывания: акт с Оппи, планово завершавшийся арией «Разбей мое сердце, трехликий Бог», был заменен молитвой Оппи и хором Богу «о силе и обновлении».

Оперное действие уже не заканчивалось взрывом бомбы. После взрыва во втором акте начиналась третья сцена, продолжавшаяся оркестровой интерлюдией («Fallout in the Jornada del Muerto») и четвертой сценой. В последней путем наложения диалога на музыку должна была воспроизводиться «стенограмма телефонного разговора между Гроувсом и подполковником Ри из больницы Ок-Ридж³. Опера должна была заканчиваться эпилогом, в котором Китти и Паскуалита «воспевают не сбывшиеся надежды и мечты» [3, р. 85].

С приближением премьеры через два с небольшим года и в отсутствии итогового либретто, о котором можно было бы говорить, Адамс принял вполне прагматичное решение. Чтобы не привлекать нового либреттиста в уже устоявшуюся команду создателей оперы, он убедил Селларса скомпоновать либретто из различных прозаических и поэтических источников и сократить время действия, ограничившись событиями 16 июля 1945 года.

В итоге либретто, созданное Селларсом для «Доктора Атома» путем совмещения различных цитат и текстовых отрывков, состоялось как коллаж документальных и поэтических источников, включая письма военного времени, мемуары, рассекреченные правительственные документы, всевозможные петиции, древние индийские тексты, а также поэзию Шарля Бодлера, Джона Донна и Мюриэль Рукейзер. Это — трудносовместимое с историческими документами либретто «Доктора Атома». Включение в него поэзии кажется странным, но имеет четкую историческую аргументацию. Оппенгеймер обожал литературу, мог цитировать по памяти множество стихов. Его чтение четырнадцатого «Священного сонета» Джона Донна, начинающегося словами «Разбей мое сердце, трехликий Бог», так впечатлило слушателей, физиков-ядерщиков, что они решили назвать испытательный полигон «Тринити»⁴. Спустя годы Оппенгеймер вспомнил, что различные стихи из «Бхагавад-гиты» пришли ему в голову, когда он наблюдал за ядерным взрывом [4, р. 3].

В новом поэтическом либретто «Доктора Атома» персонаж Оппи (Оппен-

² Л. Гроувс — генерал-лейтенант армии США, непосредственный военный руководитель Оппенгеймера в период его работы над Манхэттенским проектом — программы по созданию ядерного оружия США.

³ Больница была одним из самых первых центров ядерной медицины в США.

⁴ Тринити — от христианской Троицы.

геймер) часто говорит словами Бодлера, Донна и стихами из «Бхагавад-гиты». Прагматизм требовал использования поэзии и для создания текстов женских персонажей. В отсутствие каких-либо исторических документов, в которых записаны слова Китти, жены Оппенгеймера, ее голос звучит в стихах американской поэтессы середины XX века Мюриэль Рукейзер, а служанка Китти Паскуалита (вымышленный персонаж) интонирует индийские религиозные стихи. Слова хоровых эпизодов и остальных персонажей «Доктора Атома», за некоторыми исключениями, заимствованы из вышеупомянутого массива источников документальной прозы.

Серьезная работа над оперой началась в сентябре 2003 года, а к февралю 2004-го синопсис оперы начал принимать окончательную форму (с незначительными последующими изменениями). В окончательном варианте действие оперы происходит в Лос-Аламосе (штат Нью-Мексико) незадолго до завершения Второй мировой войны, но после того, как союзные войска захватили Берлин, а немцы безоговорочно капитулировали.

Действие оперы «Доктор Атом» происходит в дни и часы, предшествующие взрыву атомной бомбы, т. е. накануне испытания 16 июля 1945 года плутониевой бомбы имплозивной конструкции⁵. В момент ядерного взрыва разница между временем, переживаемым публикой, и временем, представленным в опере, неуклонно сокращается. Первые сцены первого акта происходят в неустановленное время в течение недели, предшествующей 16 июля. Заключительная сцена первого акта происходит в ночь перед испытанием, а во втором акте отображены оставшиеся часы до взрыва на рассвете.

Ко времени подрыва бомбы, последние моменты действия оперы происходят в вымышленное время, представленное на сцене. Оно расширилось, чтобы соответствовать внешнему течению времени, переживаемому публикой. Адамс стремится подчеркнуть этот драматический эффект музыкально. Финал оперы предreshен заранее (бомба должна обязательно взорваться), беспокойство и неуверенность в завтрашнем дне, определяющие этот трагический момент, находят свое выражение в двойном временном измерении. Адамс противопоставляет физическое время, отраженное в часах над сценой, показывающих обратный отсчет, времени психологическому.

Либретто оперы

Пролог знакомит зрителя с большинством персонажей оперы и очерчивает круг моральных проблем, терзающих героев. Между длинными хоро-

⁵ Первое в мире испытание технологий ядерного оружия «Тринити» произошло 16 июля 1945 года на полигоне Аламогордо в рамках так называемого Манхэттенского проекта. Этот взрыв считается началом ядерной эпохи. Бомба называлась «Штучка» (англ. Gadget).

выми эпизодами Оппи и Эдвард Теллер обсуждают технические трудности, с которыми им пришлось столкнуться при создании бомбы. Однако рассказы о муках ученых-изобретателей постепенно замещаются моральными терзаниями. Теллер говорит об открытом письме, подписанным его коллегой-физиком Лео Сцилардом, в котором тот выражает озабоченность по поводу последствий предстоящих испытаний атомной бомбы.

Вторая сцена происходит в доме Оппенгеймеров. Это любовная сцена между Оппи и его женой Китти, положенная на стихи Мюриэль Рукейзер и Шарля Бодлера. Финальная сцена первого акта происходит накануне испытания на полигоне Аламогордо. Испытания состоятся, несмотря на то, что ученые продолжают выражать сомнения относительно их успешности. Силы природы протестуют: надвигающаяся гроза пытается отсрочить и, возможно, даже сорвать запланированное. Военный руководитель проекта генерал Лесли Гроувс нервничает и отчитывает метеоролога Джека Хаббарда. Первый акт заканчивается: Оппи стоит на сцене в одиночестве, высказывает свой глубочайший моральный кризис словами из сонета Донна «Разбей мое сердце, трехликий Бог».

Второй акт начинается с расширенной арии Китти, размышляющей о жизни, смерти, войне и мире. Следующая за арией оркестровая интерлюдия («Дождь над Сангре-де-Кристос») знаменует переход ко второй сцене, в которой одновременно присутствуют два места действия. Пока ученые и военнослужащие в Аламогордо обсуждают возможный успех или же неудачу взрыва бомбы, Китти и Паскуалита, ее горничная, в поэтической форме высказывают свои опасения по поводу того, насколько хрупкой может быть человеческая жизнь.

Третья сцена знаменует начало двадцатиминутного обратного отсчета до взрыва. Ученые «делают ставки» на результаты испытаний. Китти и Паскуалита продолжают свои размышления, и сцена завершается хором, разыгрывающим видение Оппи индуистского бога Вишну как разрушителя мира. Финальная сцена изображает последние пять минут обратного отсчета, поскольку персонажи находятся в тревожном ожидании взрыва. Следующая сцена — это итог — детонация. Звучит запись голоса японской женщины, озвучивающей слова и фразы, которые произносили люди, выжившие после взрыва атомной бомбы в Хиросиме. Далее устанавливается полная тишина.

Музыка оперы

Опера начинается с музыкального коллажа из конкретной музыки — записей речи, звуков природы и «человеческой среды». Этот звуковой коллаж внезапно прерывается громким и диссонирующим звуковым кластером медных духовых. Все больше звуковых кластеров в разных разделах оркестра

следует друг за другом, искажая метрические свойства музыки, синкопируя и акцентируя, казалось бы, случайные части такта. Литавры добавляют также свои акценты к этой нерегулярной и непредсказуемой ритмической структуре, в то время как метр колеблется между 3/4, 4/4, 2/4 и даже 5/4. У духовых должен быть отчетливо слышен громко сыгранный нонаккорд. Затем следует хоровой фрагмент на поэтический текст Генри ДеВольфа, после которого звучит запись доклада Смита «Атомная энергия для военных целей», с комментариями научных и псевдонаучных терминов. Некоторые нетрадиционные для стилистики Адамса гармонические элементы и обороты присутствуют уже в увертюре. Так, например, звучат диссонирующие группы тонов, нерегулярный ритм литавр и зловещие звуки кластеров меди. Диссонанс в данном случае не является результатом применения додекафонной техники или даже расширенной атональности. Порядок звуковых объектов кажется более произвольным, представляющим действие как в музыкальном фильме. Все музыкальные средства направлены на создание эффекта шока и ужаса. Вступительный звуковой коллаж, включающий, среди прочего, звук летящего самолета, добавляет музыкальной драматургии элементы кинематографической правдоподобности.

Музыкальная интермедия «Дождь над Сангре-де-Кристос» звучит в тот момент, когда зритель видит изображение бомбы, нависающей над кроватью семилетней Кэтрин Оппенгеймер. Мать и горничная Паскуалита ждут, чем закончится эксперимент в нескольких милях от дома. Буря продолжается. Низкий оркестровый аккорд медных, совмещенный со звучанием струнных, вновь поддерживается записанными звуками дождя и грома. Звучат аккорды, пронизанные острыми диссонансами. На фоне общего *crescendo* у слушателя возникает состояние беспокойства. Фактически этот фрагмент можно было бы свести к прогрессии хроматических, перекрывающих друг друга, смещенных трезвучий, начиная с си-мажорного трезвучия и заканчивая соль-диез минорным трезвучием в 76-м такте. В 76-м такте звучит *quasi* сериальная тема в исполнении красочных инструментов: арфы и челесты. Кэтрин Оппенгеймер просыпается и плачет, после чего Паскуалита начинает петь, чтобы убаюкивать ее. Звучит колыбельная.

Мелодия Паскуалиты почти полностью написана в эолийском соль-диез миноре. Между тем хроматический пассаж возвращается только один раз с арфой и челестой и один раз без арфы. Они не являются буквальными повторениями, но имеют схожие нерегулярные ритмические и интервальные структуры. Преобладают диссонансные интервалы — большая септима и малая секунда. Модальная мелодия и длинная мелизма Паскуалиты подчеркивают ее необычность. Поэтический текст, который поет Паскуалита,

граничит с невняtnостью — это стихи Мюриэль Рукейзер⁶, наполненные расплывчатыми образами. «Облачный цветок» в тексте ассоциируется с «грибовидным облаком ядерного взрыва», который музыкально сопровождается «покалыванием» хроматических звуков арфы и челесты в неопределенных ритмах. Похожую звуковую фигуру челесты можно услышать и в третьей сцене первого акта, когда капитан Джеймс Нолан предупреждает генерала Лесли Гровса и Оппенгеймера об ужасных последствиях ядерного взрыва. Этот жутковатый пассаж челесты можно услышать при спуске в муравейник в пустыне Нью-Мексико.

В конце первого акта, за несколько часов до начала испытания, Оппенгеймер обнаруживает, что оказывается наедине со своим же изобретением. Раздираемый сомнениями, он размышляет о своей роли в истории. Его монолог выражается через сонет Джона Донна «Разбей мое сердце». Как отмечает сам Адамс, ария *Batter my Heart*, пожалуй, самая архаичная часть оперы [3, р. 66].

Диссонанс уступает место четким мелодическим и гармоническим ре-минорным звуковым жестам. Оркестровое вступление содержит энергично пульсирующие ритмы, присущие стилистике Адамса наряду с минималистской гармонической статикой. Звуковой жест сопровождается фигурой флейт. Пока ученые в ожидании взрыва смотрят в бинокли, струнные играют медленную гармоническую фигуру G-dur. Здесь важна роль тритона, вторгающегося в общий гармонический контекст так же, как и в оркестровом отрывке *Batter my Heart*. В тот момент, когда кадры самолета, летящего к месту происшествия, демонстрируют кадры реальных ядерных испытаний, напряжение увеличивается из-за внезапно более громких звуков струнных, играющих в G-dur аккорды.

Есть еще один важный аспект, который добавляет к опере «Доктор Атом» новые штрихи. Впервые Адамс использует тщательно продуманное микширование звука. Оркестрово-вокальные части предназначены для электронного усиления, и микширование объемного звука применяется, в частности, к звуковым эффектам, усиливающим погружение аудитории в музыку. Объемный звук напоминает кино и широко используется в современных фантастических фильмах. Используется множество звуковых эффектов, например таких, как звуки грома и дождя в интерлюдии «Дождь над Сангре-де-Кристос». Один из центральных звуковых эффектов оперы — взрыв бомбы, к которому направлено драматическое действие, был создан в манере, похожей на рев монстра Годзиллы.

Адамс описывает концепцию эффекта взрыва следующим образом: «Я ре-

⁶ Мюриэль Рукейзер (1911–1980) — поэт и политический деятель. Известна своими поэмами о равенстве, феминизме, социальной справедливости.

шил создать расширенный оркестровый обратный отсчет, в котором было бы множество различных образцов часов: одни тикали, другие отмечали время боем, как свайные копи, при этом в своем собственном темпе. Под полифонию часовых механизмов возникает этот ошеломляющий звук, исходящий из громкоговорителей, окружающих аудиторию. Я создал этот звук из сэмплов литавр, который я заиклил и обработал с помощью тяжелой резонансной фильтрации. К нему я добавил в определенный момент группу записанных детских криков, которые прорезают физическое пространство театра, как звуковой нож, рассекая тьму» [3, р. 66].

Тексты к операм, написанным самим Адамсом, свидетельствуют о том, что он даже в большей степени, чем другие современные композиторы, обращается к американской тематике посредством сценического жанра, в значительной степени адаптированного к трансляции политических проблем современности. Его оперные сюжеты на сегодняшний день либо взяты непосредственно из американской истории XX века, либо чередуются как мифологические повествования со сценами современной жизни США. Музыкальные критики неизменно отмечали пристрастие Адамса к современной американской тематике, утверждая, что его мифологическая трактовка современных событий придает его темам «вневременность и двусмысленность мифа» [5]. Оперы Адамса на темы американской идентичности и новой мифологии можно связать с неоромантическими импульсами, движимыми стремлением создать «Великую американскую оперу» [6, р. 3].

Несмотря на то, что история создания оперы демонстрирует творческое напряжение между композитором и либреттистом-режиссером, придерживающимися разных взглядов на роль и место политики в искусстве, она ориентирована на отражение состояния общества в США в процессе переопределения своей идентичности после событий 11 сентября 2001 года. Что касается Селларса и Адамса, то их взгляды сформировали драматический фокус и драматургическое развитие «Доктора Атома»; предлагают неявную критику империалистической внешней и внутренней политики Америки после теракта 11 сентября, подпитываемой идеологией исключительности.

Концепция «Доктора Атома» как американской адаптации легенды о Фаусте демонстрирует повсеместное распространение мифологической риторики, использованной в представлении истории создателя первой атомной бомбы. В одном из интервью перед премьерой Адамс заявил: «Для меня история с Лос-Аламосом и бомбой в частности — это самый настоящий американский миф» [5, р. 2]. Интерес Адамса к юнгианским теориям мифа совпал с его первыми шагами к созданию оперы: «Недавно я написал музыку к документальному фильму о Карле Юнге и много времени проводил, слушая оперы Вагнера. Я много думал о мифах, и это воодушевило меня на создание собственной оперы» [7].

Оперы Адамса «Никсон в Китае» и «Смерть Клингхоффера» — первые две части трилогии — были направлены на внешнюю политику, представление американских архетипов в международном контексте. «Доктор Атом» обращается вовнутрь американского самосознания. В автобиографии Адамс описал бомбу как «...подавляющий, неотразимый, неизбежный образ, который доминировал в психической деятельности его детства» [3, р. 271–272]. Представляя множество диаметрально противоположных реакций на присутствие бомбы на сцене, Адамс и Селларс приглашают каждого в отдельности зрителя подумать о своем личном отношении к угрозе ядерного оружия.

Для Адамса «Доктор Атом» дает возможность окончательного развенчания «американского мифа» как «символа американской мечты»: создания атомной бомбы. Для Селларса опера важна как повод для резкой политической критики. Вместе создатели оперы поддерживают интерес к современным мифам и к оперному жару как средству развития американской мифологии.

В интервью 1984 года Селларс описал свою режиссерскую работу как попытку «создать настоящую мифологическую систему, в которой резонирует набор образов, позволяя определенному обществу говорить о себе» [8, р. 212]. Это утверждение проясняет позиции, лежащие в основе постановки произведений Селларса в современных условиях. Он опирается на образы и архетипы, хорошо знакомые современной аудитории. Селларс позволяет им наладить связи между уровнями музыкальной или театральной интерпретации, учитывая сложности, которые они испытывали в координации идей композитора и либреттиста-постановщика.

Позиция Селларса и его взгляд на недвусмысленное послание оперы контрастируют с видением Адамса, которое, как кажется на первый взгляд, было больше подвижным вагнерианской идеей музыкальной драмы, чем конкретной потребностью в решении современных социальных проблем. Согласно Адамсу, если и нужно было передать какой-либо политический месседж, то это должно было быть сделано только звуковыми средствами. В конечном итоге возможность представилась, и Адамс решил создать эти звуковые средства с помощью расширенного оркестрового состава и выполнить это с помощью как оркестровых, так и электронных средств, а также с использованием конкретной музыки. «Я месяцами размышлял, как создать взрыв при помощи звуковых средств, — пишет Адамс. — Никакое оперное представление взрыва бомбы не могло бы идти вразрез с ослепляющими эффектами, доступными голливудскому режиссеру... Но полностью избегать этой демонстрации или же рассматривать событие с позиций Софокла или Эсхила, устно описывая его третьим лицом наблюдателя, казалось мне извращенным решением... В самый разгар обратного отсчета, когда хор издает безумные бессловесные возгласы, весь актерский состав укрывается, лежа ничком на сцене, глядя прямо в глаза публике» [3, р. 290–291].

Время в опере

Опера пронизана лирическим, ритмически сложным и гармонически богатым звучанием, которое стало характерным для более поздней музыки Адамса. Композитор использует эти средства особенно ярко во втором акте, чтобы управлять изменяющимся течением вымышленного времени. В своей оркестровой палитре Адамс встраивает ряд ритмических оstinatных мотивов, которые представляют онтологическое течение времени, тогда как другие темы и стилистические цитаты (отсылающие к музыке Стравинского, Вагнера, Орфа и Дебюсси) отражают, скорее, психологическую сферу субъектов, ожидающих взрыв. Это оstinато обратного отсчета и присущая ему звуковая регулярность отсылают к мерному тиканью часов.

Для Адамса и зрителей, переживших угрозу холодной войны, оstinато может вызвать в воображении образ «Часов Судного дня» — проекта, который был задуман в 1947 году как визуальное выражение близости человечества к глобальной катастрофе⁷. «Часы Судного дня» впервые появились на обложке журнала «Бюллетень ученых-атомщиков» в 1947 году. Время, оставшееся до полуночи, символизировало напряженность международной обстановки, а полночь означала момент ядерного катаклизма. В последние несколько лет стрелку переводили только вперед или же оставляли на месте.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что финальные звуки оперы, включающие в себя детский крик с электронными искажениями, дрожащий бас и запись голоса японской женщины, умоляющей о воде, подразумевают, что время повествования, в реальности ограниченное 16 июля 1945 года, переносит в недавнее прошлое к бомбардировке Хиросимы и Нагасаки. Этот эффект помещает оперное повествование в более широкие исторические рамки, позволяя зрителям созерцать социальную составляющую оперы и осознавать ее как определенное политическое послание. Можно сделать вывод, что Адамс и Селарс не только трактуют историю Оппенгеймера и создания первой атомной бомбы как фаустианский миф, но и транслируют посредством оперного жанра определенные актуальные политические идеи, критикующие американскую политику эпохи глобализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. М: Мысль, 1998. Т. 1. 663 с.
2. Ebright R. S. Echoes of the avant-garde in American minimalist opera. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.
3. Adams J. Hallelujah Junction. Composing an American Life. New York: Farrar, Straus

⁷ Часы Судного дня — метафорическая оценка риска уничтожения мира.

- and Giroux, 2008. 352 p.
4. May T. The legendary American composer is taking more risks than ever, says Thomas May (March 2013) The Passion and Play of John Adams Monday URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-passion-and-play-of-john-adams-1> (дата обращения: 01.07.2021).
5. Gurewitsch M. The Opera That Chooses the Nuclear Option // New York Times, 2005. September, 25.
6. Midgett A. In Search of the Next Great American Opera // New York Times, 2006. March 19.
7. The Myth of History // The Metropolitan Opera [Электронный ресурс]. URL: <http://www.metoperafamily.org/metopera/broadcast/template.aspx?id=14718> (дата обращения: 01.07.2021).
8. Delgado M. Making Theatre, Making a Society: An Introduction to the Work of Peter Sellars // New Theatre Quarterly. 1999. № 15. P. 209–229.
9. Burns C. C. I. Adaptation and Twentieth-Century Opera. PHD-Thesis. Sydney. 2014. 269 p.
10. Петров В. О. Историческая тематика в операх Джона Адамса // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 3 (15). С. 9–15.
11. Ebright R. S. Echoes of the avant-garde in American minimalist opera. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.

REFERENCES

1. Shpengler O. Zakat Evropy: v 2 t. M: My`sl`, 1998. T. 1. 663 s.
2. Ebright R. S. Echoes of the avant-garde in American minimalist opera. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.
3. Adams J. Hallelujah Junction. Composing an American Life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 352 r.
4. May T. The legendary American composer is taking more risks than ever, says Thomas May (March 2013) The Passion and Play of John Adams Monday URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-passion-and-play-of-john-adams-1> (data obrashheniya: 01.07.2021).
5. Gurewitsch M. The Opera That Chooses the Nuclear Option // New York Times, 2005. September, 25.
6. Midgett A. In Search of the Next Great American Opera // New York Times, 2006. March 19.
7. The Myth of History // The Metropolitan Opera [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.metoperafamily.org/metopera/broadcast/template.aspx?id=14718> (data obrashheniya: 01.07.2021).
8. Delgado M. Making Theatre, Making a Society: An Introduction to the Work of Peter

- Sellers // *New Theatre Quarterly*. 1999. № 15. R. 209–229.
9. *Burns C. C. I. Adaptation and Twentieth-Century Opera*. PHD-Thesis. Sydney. 2014. 269 p.
 10. *Petrov V. O. Istoricheskaya tematika v operax Dzhona Adamsa* // *Muzy`ka. Iskusstvo, nauka, praktika*. 2016. № 3 (15). S. 9–15.
 11. *Ebright R. S. Echoes of the avant-garde in American minimalist opera*. PHD-thesis. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. 273 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ван Дунпин — аспирант; e-mail: 472258681@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Van Dunpin — Postgraduate Student, e-mail: 472258681@qq.com

С. ПРОКОФЬЕВ И А. ОНЕГГЕР:
АНАЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВОПЛОЩЕНИЙ

Горн А. В.¹

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

Статья обращена к ряду характерных явлений в музыке Сергея Прокофьева и Артюра Онеггера. Рассматриваемые сочинения, относящиеся к 1910-м – началу 1920-х годов, обнаруживают художественное родство по проблематике и приемам музыкального воплощения — гармоническим, фактурным, ритмическим, композиционным. В круге изучаемых произведений оказываются «Скифская сюита», кантата «Семеро их», балет «Сказка о Шуте, семерых шутов перешутивших» С. Прокофьева и симфоническая поэма «Песнь Нигамона», мимическая симфония «Гораций-победитель», сценическая постановка «Притчи об играх мира» А. Онеггера.

Ключевые слова: С. Прокофьев, А. Онеггер, «Скифская сюита», кантата «Семеро их», балет «Сказка о Шуте, семерых шутов перешутивших», «Песнь Нигамона», мимическая симфония «Гораций-победитель», сценическая постановка «Притчи об играх мира».

S. PROKOFIEV AND A. HONEGGER:
ANALOGIES OF ARTISTIC INCARNATIONS

Gorn A. V.¹

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

The article addresses a number of characteristic phenomena in the music of Sergei Prokofiev and Arthur Honegger. The works under consideration, dating back to the 1910s — early 1920s, reveal an artistic relationship in terms of problems and methods of musical embodiment — harmonic, textured, rhythmic, compositional. The circle of the studied works includes the *Scythian Suite*, the cantata *The Seven of Them*, the ballet *The Tale of the Jester, Seven Fools Who Joked* by S. Prokofiev and the symphonic poem *Song of Nigamon*, the mimic symphony *The Winner of Horace*, the stage production of *Proverbs about games of the world* A. Honegger.

Keywords: S. Prokofiev, A. Honegger, *Scythian Suite*, cantata *The Seven of Them*, ballet *The Tale of the Jester, Seven Fools Who Joked*, *Song of Nigamon*,

mimic symphony *Winner of Horace*, stage production of *Proverbs about the games of the world*.

Творческие идеи, рожденные культурно-исторической атмосферой эпохи, обретают наиболее яркое и оригинальное воплощение в сочинениях крупнейших мастеров. Нетиповой трактовкой жанров и форм, новаторскими поисками в области музыкального языка, необычной, даже экстравагантной тематикой отмечены произведения целого ряда отечественных и зарубежных композиторов, творивших в первые десятилетия XX века. Сергей Прокофьев, безусловно, входит в эту когорту авторов, поскольку заявил о себе как о дерзком новаторе, ниспровергателе привычных музыкально-эстетических установлений еще в консерваторские годы.

Имя композитора часто упоминается при выстраивании «силовых линий» инновационных процессов, характерных для европейской музыки 1910-х годов. В группе «бунтарей» и «преобразователей» рядом с С. Прокофьевым оказываются художники, обладавшие яркой индивидуальностью, осуществлявшие свои творческие поиски в том же направлении или близкой музыкально-технологической манере. Среди них, прежде всего, И. Стравинский, Б. Барток, М. де Фалья, объединенные экспериментами в интонационно-ритмической и фактурно-тембровой сферах музыки, часто инспирированными идеями неофольклоризма и нового динамизма. В один ряд с этими мастерами может встать А. Онеггер, сочинения которого, созданные в 1910-е годы, обнаруживают общность с творческими устремлениями С. Прокофьева.

При сопоставлении имен Прокофьева и Онеггера на первый план выступают различия музыкантов по эстетике, образно-тематическим доминантам, личностному типу. Автор балетной партитуры «Ромео и Джульетта», представший в начале творческого пути как создатель по большей части причудливых, характеристичных, грозно-энергических музыкальных образов, стал в дальнейшем крупным художником лирико-эпического склада, композитором скорее объективной манеры письма (что, как известно, не исключило погружений Прокофьева в область драматического)¹. Онеггер, воспитанный на почве нормандской и швейцарской народной песенности, профессионально сформированный не только французской, но и австро-немецкой традициями, является мастером по преимуществу лирико-драматической направлен-

¹ Это, в частности, подтверждает указанный балет, ставший эталонным музыкальным воплощением хореодрамы.

ности². Во многом различны и языковые, стилистические параметры музыки Прокофьева и Онеггера, что обусловлено национальной природой и культурно-художественной средой формирования композиторов. Тем не менее в творчестве этих мастеров возникают аналогии, имеющие различную степень художественной «осязаемости». Они свидетельствуют не только о принадлежности Прокофьева и Онеггера одному поколению³, но и о единой направленности их интуитивных поисков в музыкальном искусстве, помогающих выстроить сложную картину мира.

Примечательна жанровая всеохватность творческого наследия обоих композиторов, в которой выражена весомость симфонических и музыкально-театральных жанров, подкрепленная работой в области киномузыки и драматического театра. Можно отметить, что русский автор раньше начинает работу «в сфере» оперы и симфонии⁴, однако «взрослые» сочинения, не только оркестровой, но и сценической направленности, появляются у обоих композиторов еще в 1910-е годы. Общеизвестна театральность музыкально-драматургического почерка Прокофьева, проникающая в сугубо инструментальные, а также вокальные (камерные и хоровые) сочинения композитора.

Аналогичное качество было присуще и Артюру Онеггеру. Любовь к литературе, особое отношение к поэтическому и прозаическому слову, свойственное музыкантам подобного склада, безусловно, усиливало означенную специфику творческого процесса Прокофьева и Онеггера. Произведения, предполагающие внешний содержательный импульс, исходящий от литературы, живописи, внешних впечатлений, были изначально ближе Прокофьеву: «Скучно писать длинную, беспрограммную музыку, когда любишь программную» [1, с. 58]. Несколько иначе выразил свои предпочтения Онеггер: «Мне лично тяжелей всего даются произведения симфонических жанров, т. к. они требуют всестороннего обдумывания. Но, в противоположность этому, как только передо мной открывается возможность исходить из литературных или зрительно-наглядных посылок, мой труд становится намного

² Не случайно исследователи часто проводят параллели между творчеством А. Онеггера и Д. Шостаковича, обнаруживая содержательное, композиционно-драматургическое и даже интонационное родство их сочинений. Отметим, что также как и Шостаковичу, Онеггеру свойствен синтез непосредственно-лирического и остранинно-эпического тона музыкального высказывания.

³ Сергей Прокофьев (р. 11(23).04.1891) старше Артюра Онеггера (р. 10.03.1892) на одиннадцать месяцев.

⁴ Любовь Прокофьева к музыкально-театральным жанрам известна. Первое крупное сочинение детской поры (опера «Великан») было связано с этой областью творчества. К сфере симфонической композитор обратился также рано: первая (детская) симфония Прокофьева была написана в 1902 году под руководством Р. Глиэра.

легче» [2, с. 99]. Прокофьев, став крупным мастером симфонии, трактовал ее, скорее, в непрограммном ключе и как будто «растворил» в ее «интровертном» жанровом пространстве сценическую характеристичность и динамику театрального действия.

Похожая картина складывалась и в творчестве Онеггера, чье отношение к программной конкретике произведения в рамках симфонической концепции было двойственным: «Я не ищу ни программы, ни литературно-философской подоплеки... я выражаю в музыке, порой бессознательно, свои сокровенные мысли» [2, с. 86]. Одновременно Онеггер охотно сравнивает симфонию или сонату с романом, в котором музыкальные темы выполняют роль персонажей. «После первого знакомства с ними мы следим за их судьбой, углубляемся в их психологию, они все время представляются нам в своем неповторимо своеобразном облике» [2, с. 87].

«Театральность» образно-драматургических импульсов композиторского процесса соединяется в творчестве Прокофьева и Онеггера с природным даром инструментального, симфонического высказывания. Это приводит к неоднократным проявлениям жанрового синтеза, обретающего различные формы. Иногда это путь из музыкально-театральной сферы в сугубо инструментальную: балет «Ала и Лолий» становится «Скифской сюитой» (Прокофьев), «Трагическая пантомима» Онеггера превращается в мимическую симфонию «Гораций-победитель». Однако чаще музыкальные идеи воплощаются в нескольких жанровых ипостасях. Таков балет «Трапедия» Прокофьева, являющийся одновременно квинтетом для смешанного состава, а также его Третья и Четвертая симфонии, возникшие, как известно, на основе материалов оперы «Огненный ангел» и балета «Блудный сын». В числе подобных сочинений Онеггера — музыка к драматической постановке «Царь Давид» и драма «Юдифь», позднее воплощенные как драматические оратории и оперы. Жанровыми гибридами можно назвать хореографическую симфонию «Скетинг-ринг» (она же — «роликовый» балет) и балет-мелодраму «Амфион»⁵.

Стимулом для художественного взаимообмена между театральными и инструментальными жанрами в искусстве был возросший интерес к интонационно-звуковым, а также пластическим первоэлементам человеческого высказывания и их смешению, характерный для сценических произведений 1900–1910-х годов. Особую актуальность обретает переход из вокально-певческого в речевое интонирование, своеобразная «реинкарнация» жеста и движения в музыкальной материи. У Прокофьева и Онеггера это нашло проявление в экспериментах с певческими партиями, рельефных и выразительных воплощениях кинетических образов, «прочитываемых» не только

⁵ К жанровой гибридности более склонен А. Онеггер.

в балетных, театрально-сценических сочинениях, но и опусах, принадлежащих иным жанровым областям. В кантате «Семеро их» (1917–1918) — вокально-симфоническом первенце Прокофьева — трактовка партий хора и солиста, создающих картину халдейского заклинания, нетрадиционна для того времени: кроме обычных приемов, здесь активно применяются громкий шепот, восклицания, призывы, резкие реплики и хоровые глиссандо. В ряде эпизодов хор выступает как «одна из тембровых красок оркестра» [3, с. 124]⁶. Интерес композитора к новым вариантам интонирования литературного слова в вокальных жанрах был устойчивым, заставлял реагировать на аналогичные поиски других авторов, одним из которых стал Онеггер. В дневнике от 19 марта 1924 года Сергей Сергеевич пишет: «Вечером со Сталем были на “Царе Давиде”, оратории Онеггера, в которой, между прочим, введено чтение и даже есть моменты мелодекламации. Последнее меня как раз очень занимает. Успех колоссальный, и действительно есть места, сделанные необычайно блестяще и изобретательно. Декламация на фоне ноющих (несколько в рахманиновском стиле) женщин — превосходна... Но рядом ужасные пошлости и обыденность. Мелодический дар слаб... Так или иначе, послушать любопытно, а молодым авторам (да и не только молодым) есть чему поучиться» [4, с. 246]. Примечательно, что на следующий день Прокофьев, раззадоренный опусом Онеггера, читал «Вавилон» Мережковского и очень увлекся мифом о Гильгамеше. «Вот на что можно было бы написать ораторию, как Онеггер — и насколько это интересней! Только без промежуточных чтений, а только мелодекламацией!» [4, с. 246].

Последнее замечание, как и несколько произведений, созданных в предшествующие годы, указывают на интерес композитора к древним цивилизациям, архаике, а также «варварским» образам, несущим мощнейшие энергетические потоки. Причиной пристального взглядывания мастеров искусств в мир «архаического», как отмечал М. Волошин, был поиск не только «редкого и пряного», но еще и «с собою тайно схожего». Художники и поэты поворачивали всемирную историю, «точно многогранное зеркало, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица» [5, с. 275]. Безусловно, Прокофьев не был одинок в своих устремлениях, свидетельством чему являются опусы 1910-х годов таких мастеров, как Стравинский, Барток, Равель⁷. Музыкальные образы культурно-исторической древности, имеющие варварскую окраску, обладающие почти экстремальной остротой и силой,

⁶ Несколько иное, но родственное, творческое решение Прокофьев предлагает в экстатической сцене из пятого акта оперы «Огненный ангел» (1919).

⁷ Из менее крупных композиторских имен можно указать В. Сенилова с его симфонической поэмой «Скифы» (1912).

встречаются также в сочинениях Артюра Онеггера, благодаря чему возникает общее идейно-тематическое поле с русским композитором. Представляется, что сочинения обоих авторов, с одной стороны, выявляют их индивидуальную специфику — личностную и композиторскую, а с другой — неожиданно обнаруживают точки соприкосновения в художественном пространстве.

Отчетливее всего это выступает в произведениях, имеющих программно-театральный генезис (явный или скрытый). Со стороны Прокофьева оказываются «Скифская сюита» (1915), кантата «Семеро их»⁸, балет «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего» (1915–1920), а от Онеггера выступают симфоническая поэма «Песнь Нигамона» (1917), музыка к сценической постановке «Притчи об играх мира» (1918), мимическая симфония «Гораций-победитель» (1921).

Литературно-поэтическая основа названных произведений различна. Однако в ней просматривается общая идея столкновения созидającego и разрушающего начал, жизни и смерти, данная сквозь призму языческой мифологии, древнейшего богочувствования, драматических эпизодов из истории и старинных фольклорных образов. У Прокофьева стихийная мощь варварского начала охватывает раннюю кантату и ярко выступает в частях «Поклонение Велесу и Але», «Чужбог и пляска нечисти» («Скифская сюита»). Произведения также сближает ритуальный характер действия, заложенный в хоровых заклинаниях «Семеро их», танцах и шествиях «Скифской сюиты». Он слышен в интонационных и ритмических остинато, пронизывающих многопластовую фактуру сочинений⁹, волнообразных оркестрово-динамических разрастаниях, повторяющихся внутри разделов и частей. Немаловажно сходство гармонического языка сюиты и кантаты, как бы ориентированного в некоторых эпизодах на трансовое, пограничное состояние психики, сопутствующее ритуальным магическим действиям. «Кантата “Семеро их”, несмотря на жанровое отличие от “Скифской сюиты”, — пишет Л. Скафтымова, — близка ей по экспрессионистскому натиску предельно диссонирующих звучаний, мощности бушующих оркестровых масс, стремительному развертыванию контрастных эпизодов, гиперболичности «злых образов», беспредельному царству зловещей фантастики» [3, с. 125].

Присутствие разрушительной силы, исходящей из глубин мироздания, и напряженный эмоциональный тонус, которыми отмечены названные про-

⁸ Кантата не является театральным жанром, однако ее литературная основа связана с обрядностью, предполагающей театрализацию действия.

⁹ Принцип сложения оркестровой ткани в кантате заключается в объединении относительно самостоятельных линий, нередко многоголосных. Подобное фактурно-тембровое решение наблюдается и в «Скифской сюите».

кофьевские опусы, ощутимы в одной из первых симфонических работ Онеггера — «Песнь Нигамона». Правда, понимание и воплощение «варварского» здесь иное, чем у Прокофьева, хотя в комплексе использованных композитором художественных приемов есть общие элементы. Здесь варварство заключается не в непосредственности выражения языческих верований, инстинктов, страхов, а в человеческой жестокости, основанной на «нетерпимости к чужаку», идущей из глубокой древности. Отсюда — драматический ракурс музыкального решения Онеггера. Программа сочинения навеяна одним из эпизодов романа Г. Эмара «Сурике»: «Вождь индейского племени ирокезов Нигамон и его воины захвачены в плен врагами, оскальпированы и должны быть заживо сожжены на костре. Но воля пленников не сломлена: в огне раздается предсмертная песнь Нигамона, ободряющего товарищей» [6, с. 94].

Произведение молодого автора, являющееся, в сущности, инструментальной драматической сценой, по характеру выразительных средств во многом следует программному романтическому симфонизму и не производит того яркого впечатления языковой новизны, какое возникает с первых тактов «Скифской сюиты» или кантаты «Семеро их», начинающихся как будто бы с кульминации. «Песнь Нигамона», в ее принадлежности XX веку и актуальной для тех лет проблематике, раскрывается постепенно. Интересно, что с целью приближения к колориту индейской музыки композитор воспользовался подлинными народными темами, которые он нашел в этнографическом сборнике Жюльена Тьерсо¹⁰. Музыка вступления и эпилога, обрамляющих основной раздел, в начале сочинения воссоздает атмосферу тревожного, мучительного ожидания, «разрезаемого» повторяющейся, «роковой» ритмической фигурой литавр, а в конце выражает ужас потрясения от произошедшего и, одновременно, подчеркивает силу человеческого духа. Центральный раздел поэмы, непосредственно воплощающий события, выполнен Онеггером в более объективной манере и не лишен картинной изобразительности из-за несколько фрагментарной композиции и многотемности. Обилие остигатных ритмоинтонационных формул, пронизывающих эту часть поэмы, опирающихся на политональные гармонические сочетания¹¹ и порой по-прокофьевски яркие соотношения регистрово-тембровых линий,

¹⁰ В этом смысле он отличается от Сергея Прокофьева, который, как известно, в молодости страдал некоторым музыкальным «пуризмом» и не желал привлекать фольклорные цитаты, создавая собственный звуковой материал.

¹¹ Усложнение гармоний, активизирующееся в кульминационной зоне, в сочетании с «каркающими» репликами медных инструментов на фоне тремоло оркестровых басов, подчеркивает варварскую, жестокую природу образов музыки Онеггера, напоминая о «Семерях» (так называл кантату автор) Прокофьева.

рождают ассоциации с произведениями русского композитора¹². Примечательно, что раньше, чем обнаруживается образно-звуковое сходство с произведениями Прокофьева, возникают отчетливые параллели с опусами его выдающихся учителей. Начало основного раздела, рисующее злую радость захватчиков от предвкушения жестокого действия, напоминает страницы лядовских «Кикиморы» и «Бабы-Яги», а фактурное развитие некоторых тем, в сочетании с их интонационным обликом¹³, вызывает в памяти фрагменты «Сечи при Керженце» с ее отчаянной борьбой. Непосредственно Прокофьеву в «Песне Нигамона» родственной оказалась монтажная логика музыкального развертывания, проявляющаяся, правда, не «по горизонтали», а «по вертикали». Это заметно в эпизоде, где одновременно звучит несколько музыкальных тем¹⁴, одна из которых, проводимая фугато с различными (увеличением и уменьшением) преобразованиями, «рисует» ритуальный хоровод вокруг пылающих пленников, а параллельно с ними звучит песнь Нигамона, интонируемая солирующей трубой *con sordino*. Пробиваясь сквозь многоголосную полифоническую фактуру, тема становится, благодаря неоднократному проведению, мужественным «заклинанием огня» в почти кинематографически многоплановом фрагменте поэмы.

Необходимо отметить, что в 1910-е годы монтажность музыкального развертывания у Прокофьева проявляется, скорее, в горизонтальном аспекте¹⁵. Черты «вертикального» монтажа ощутимы в кантате «Семеро их», где хорové и сольные реплики различной интонационной и артикуляционной окраски накладываются на не менее контрастные оркестровые линии. Примером прокофьевского вертикального монтажа в полноценно-тематическом варианте, с которым возникает аналогия при прослушивании «Песни Нигамона», может быть эпизод из более позднего сочинения — кантаты «Александр

¹² Возникают параллели и с И. Стравинским («Весной священной»). Например, фрагмент, где, как указывает Л. Раппопорт, «заунывный мотив, гармонизованный параллельными септаккордами в широком расположении, приобретает угрюмый, варварский оттенок, что соответствует характеру танца дикарей перед костром» [6, с. 94].

¹³ Одна из тем имеет в мелодическом рисунке характерный ход на увеличенную секунду, как в песне «Про татарский полон» из симфонического антракта Римского-Корсакова.

¹⁴ Некоторые из них, родственные материалу вступления, имеют стонущий, страдальческий характер.

¹⁵ Напомним, что Прокофьев, в отличие от Онеггера, склонного к линейно-полифонической организации музыкальной ткани, тяготел к гармоническому складу с выраженной гомофонной фактурой, часто переходящей в инструментальную гетерофонию. Последнее является следом воздействия русского народного многоголосия.

Невский»¹⁶, точнее, — фрагмент «Ледовое побоище».

«Монтажная горизонталь», давно отмеченная исследователями в драматургической логике «Скифской сюиты» и «Шута» Прокофьева, проявила себя в мимической симфонии Онеггера «Гораций-победитель». Изначально задуманное как «трагическая пантомима» на тему легендарного поединка Горациев с Куриациями, это произведение несет на себе след сценического замысла: мимическая симфония состоит из восьми частей, последовательно раскрывающих события. В музыке ощутимы черты плакатности, сценического живописания, а интенсивность драматического действия подчеркнута весомостью ритмодинамических средств. Каждая часть имеет несколько разделов, контрастно следующих друг за другом, подобно меняющимся кинокадрам. Такое решение было связано не только со сценическим происхождением опуса, но и концепцией произведения: в центре внимания композитора оказался не психологический конфликт, а батальные сцены. Как отмечает Л. Раппопорт, «жестокость нравов и кровавые убийства обрисованы с прямолинейной объективностью, без романтических прикрас и идеализации древности» [6, с. 96]. Предложенную Онеггером антиромантическую трактовку конфликтной истории подчеркнуло и гармоническое решение «Горация-победителя», вновь заставляющее вспомнить о С. Прокофьеве. Баталию, смертельную схватку противоборствующих сил французский композитор воплотил с помощью атонального музыкального языка, господствующего в мимической симфонии, прибегнув к максимальной резкости в интонационно-ладовой сфере. Характерно, что «Скифская сюита», а также кантата «Семеро их», в целом базирующиеся на тональной организации, но включающие поли-, а иногда и атональные звуко сочетания, близки онеггеровскому сочинению высокой степенью событийности гармонических структур, которая, по выражению А. Ивко, может быть названа «законом гармонического превышения» [7, с. 195]¹⁷. Образно-драматургическая роль заостренной и усложненной гармонии в названных сочинениях обоих композиторов также будет схожа. «Главное в атональных образах раннего симфонизма Онеггера, — пишет С. Павчинский, — воля, динамика, моторика, нечто от урбанистических увлечений той эпохи» [8, с. 23]. Подобные характеристики будут справедли-

¹⁶ Со знаменитой патриотической кантатой Прокофьева у «Песни Нигамона» возникает дополнительная неожиданная ассоциация. Одна из музыкальных тем, отобранных Онеггером из сборника Тьерсо, характеризующая индейцев-захватчиков, напоминает мелодию «тевтонского рога» из «Александра Невского», которая появляется в части «Крестоносцы во Пскове» и активно используется в «Ледовом побоище».

¹⁷ Как указывает А. Ивко, данный закон «способен в целом проявляться как «принцип неповторяемости гармонических структур», ...и как «принцип нарастания хроматики» (шире — нарастания сложности системы)» [7, с. 195].

вы и в отношении Прокофьева, представившего свои сочинения несколько раньше, а затем продолжившего эту образную линию в опусах 1920-х годов¹⁸.

Несмотря на доминирование атональности и полифонической организации ткани, в музыке «Горация-победителя» отчетливо выступает театральная жестовость, сценическая «жизнь» пластического образа. В очерченном круге сочинений Прокофьева этому более всего отвечает балет «Сказка о Шуте, семерых шутов перешутившем» — произведение, в котором композитор, следуя европейской музыкально-хореографической традиции, продолжает также новаторские поиски Даргомыжского – Мусоргского. Здесь, как пишет Ю. Левашев, Прокофьев «впервые в балете применяет свой дар музыкальной характеристичности» [9, с. 23]. Особенно выразительны и колоритны эпизоды, в которых музыка «словно следит за действием», подсказывая буквально каждый жест сценического процесса. Примечательно, что в прокофьевском «Шуте» и «Горации-победителе» Онеггера, изначально предназначенным для театрального воплощения, имеются аналогии фактурно-композиционных решений в близких по содержанию эпизодах. Эта сцена убийства шутиных жен (2-я картина) и батальный фрагмент в центре мимической симфонии Онеггера, построенные как фуги. Одновременно в музыке указанных фрагментов проявляется различие авторской «подачи» и эмоциональной окраски — условно-сценическое деяние, представленное как нелепое разрушительное действие («Шут»), и настоящая в своей экспрессивности битва Горациев с Куриациями. Интересно, что этот фрагмент мимической симфонии Онеггера перекликается некоторыми нюансами музыкального воплощения и характером звучания с более поздним сочинением Прокофьева (балетом «Ромео и Джульетта»). Тема фуги в батальном эпизоде «Горация-победителя» по интонационно-мелодической конфигурации и темброво-регистровой окраске¹⁹ близка второй теме из № 13 балета «Танец рыцарей», впервые появляющейся в веронской уличной драке (№ 6). Одержимость яростью, приводящая к убийству, выполненная с помощью жестких ритмических ударов, контрастирующих холодно-шелестящему звучанию струнных²⁰, выявляет

¹⁸ Таких, например, как Вторая симфония, балет «Стальной скок».

¹⁹ В мелодии равными длительностями настойчиво повторяется один и тот же звук, переходящий к поступенному движению, изредка прерываемый скачками.

²⁰ Французский автор еще добавляет трели флейт (гранд и пикколо). Имеется различие в обозначенном способе характеристики: у Прокофьева сначала несколько тактов играют скрипки (I, II) и альты *sul ponticello*, а затем другие инструменты производят серию ударов, сливаясь в моноритмичном рисунке, словно воплощая предсмертные конвульсии. У Онеггера подобные удары, не регулярные, в отличие от Прокофьева, накладываются на звенящую оркестровую материю: аффект достигает своего апогея, убийство свершается.

родство эпизодов убийства Камиллы²¹ и смерти Тибальда. Некоторые страницы музыки «Горация-победителя» близки легендарному балету Прокофьева непреходящей в экзатичность эмоциональной пронзительностью, которая создается насыщенной, но тембово рельефной оркестровой фактурой, а также особой пластичностью инструментальной мелодики, характерной для обоих композиторов.

Указанные черты, сближающие непохожих авторов, так же, как и по-театральному выпуклая манера композиторского письма, выявляются в прокофьевском балете «Сказка о Шуте, семерых Шутов перешутившем» и «Притче об играх мира»²² Онеггера. Два сочинения, весьма далекие по литературно-поэтической направленности, имеют общее музыкальное «звено», возникшее из глубинного тематического родства, отчасти связывающего все шесть рассматриваемых произведений. «Связующими нитями» для сочинений Прокофьева и Онеггера стали темы смерти и игры, являющиеся в «Притчах об играх мира» образно-драматургической основой.

Идеи опуса Онеггера перекликаются с идеями поэмы бельгийского поэта-символиста Поля Мераля о «фатальном цикле» (рождение, жизнь, смерть), который проходят человек, животное и природа. Процесс взаимодействия каждого из компонентов мироздания друг с другом аллегорически обозначается поэтом как игра, которая часто принимает вид борьбы и олицетворяет саму жизнь: неподвижны только мертвые. Музыка Онеггера, состоящая из десяти балетных номеров²³, двух интерлюдий и эпилога, стала главным носителем идей сценического представления, стилизованного в античной манере: по краям сцены предполагается расположение хористов, одетых в греческие туники, а в центре — чтица. Строки поэмы постоянно возвращают к мысли об игре, лишь временно преодолевающей смерть. Они указывают также, что акт жизни, оканчивающейся смертью, происходит всякий раз, когда человек играет (борется): «И если ты будешь бороться с миром,

²¹ Камилла из клана Горациев была возлюбленной одного из братьев Куриациев. После победы Горациев Камилла проклинает своего брата, и тот убивает ее.

²² Образы последнего из названных произведений также обнаруживают характерность, воплощаемую с помощью развернутого комплекса средств. Это особенно ярко проявляется в частях «Дитя и море», где хроматические «наплывы» пассажей струнных соединяются с непосредственными мелодическими фразами-жестами флейты и трубы, «Гора и камни», выполненной благодаря звучанию только ударных инструментов, «Крыса и смерть», с ее извивающейся фигурацией флейты-пикколо, тонушей в грохоте барабанов.

²³ «Солнце и цветок», «Гора и камни», «Дитя и море», «Человек, мятущийся по Земле», «Безумный человек» (интерлюдия), «Люди и деревня», «Люди и земля», «Мужчина и женщина», «Человек — борец и властелин» (интерлюдия), «Человек и тень», «Крыса и смерть», «Человек и море». «Эпилог».

станешь умирать каждый день. Смерть» [10, с. 94].

В балете «Шут» идея столкновения жизни и смерти, легко выявляемая внутри музыкально-поэтического пространства «Скифской сюиты», кантаты «Семеро их», так же, как и трех опусов Онеггера, «прочитываются» не сразу. Прокофьевский балет, акцентировавший русскую национальную тематику, примечателен, прежде всего, «невсамделишностью» происходящего на сцене и заразительным юмором, брызжущим весельем. Однако генезис смехового мира ранних музыкально-театральных сочинений Прокофьева при более углубленном изучении открывается с неожиданной стороны. «Прокофьевский смех, — пишет С. Лашенко, — здесь восходил к тому таинственному феномену смеха как деяния, который имел весьма мало общего с радостным и беззаботным весельем и воспринимался нашими предками силой, исполненного магического заклинания. Специфические черты такого смеха были обусловлены генетической связью Прокофьева с глубинными пластами языческого мироощущения, с ведущей идеей архаического сознания — идеей тождества жизни и смерти» [11, с. 219]. Исследователь отмечает, что тема смеха вводится в музыкальную ткань балета как композиторское вчувствование в архаический первосмысл сюжета. Связующим элементом между произведениями Прокофьева и Онеггера оказывается фигура Шута, транслирующая те самые архаические смыслы и символизирующая игровую стихию. Напомним, что фольклорный архетип шута, пришедший в русскую культуру из западноевропейской, обладает сложной символикой. Начиная со Средних веков неизменными сопровождаителями и характеристиками Шута были образы-знаки Смерти и Глупости, вокруг которых развивался сатирический материал. Специфическая шутовская Глупость являет собой «дурину с хитрецей», то есть глупость, вывернутую наизнанку, псевдоглупость. Своими действиями и остротами фольклорный герой «морочит голову» и создает ситуацию «шиворот-навыворот», при которой и обнажается истинная сущность вещей. В балете Прокофьева прочерченная «линия смерти» все время сопровождается смехом: «мнимое убийство» Шутихи на глазах семерых Шутов, «помиравшие» со смеху от затеваемой проделки Шут с Шутихой, убийство шутиных жен, мнимая смерть Стряпки, превратившейся в козлуху. Весь этот ряд событий, инициированных Шутом, подчеркивает, особенно в условиях балетного жанра, физико-энергетическую сущность смеха, близкого, по замечанию В. Проппа, к пляске. «Пляска есть не что иное как судорожное усилие... Именно такого рода судорожным усилием является и смех. В этом смысле

смех есть “магическое” средство создания жизни» [12, с. 241]²⁴. В «Притчах об играх мира» Онеггера, согласно тексту поэмы Мералы, не смеется никто. Музыка сочинения, несмотря на внешнюю картинность и изобразительность, наполнена перманентным внутренним напряжением, ощущением скрытого противостояния. Образно-звуковой спектр частей «Солнце и цветок», «Люди и деревня», «Мужчина и женщина», «Человек борец и властелин» несет в себе лирические отголоски «Просветленной ночи» Шёнберга, а жесткие фигуры ударных, встречающиеся в номерах «Гора и камни», «Люди и земля», близки «Сказке о солдате» Стравинского. В «Притчах...» слышатся также изысканные переливы «Моря» Дебюсси и даже скрябинские патетические призывы в духе «Поэмы экстаза». Но один номер — пятый, располагающийся почти в самом центре произведения, можно назвать «прокофьевским» и по характеру, и, отчасти, по музыкальному облику — первая интерлюдия «Безумный человек». Ее специфический задор и веселая деловитость в контексте эмоционального наполнения других номеров сочинения являют собой нелепицу, почти сумасшествие. Многие заставляет вспомнить о стилистике прокофьевского «Шута»: прояснение фактуры, отчетливая опора на мажор, периодичность композиционных структур темы и быстрая смена в характере движения ее мелодики. Даже хроматический волнообразный рисунок, характерный для тематизма «Безумного человека», близок фоновым фактурным элементам главной музыкальной темы Шута, а использованная Онеггером ритмическая фигура, порученная треугольнику, словно напоминает о шутовских бубенцах. Образ «чудика» привносит в тяжелые игры мироздания легкость, настоящую игровую непосредственность, «переворачивающую» обычные установления и, пусть временно, отдаляющую от смерти. В «Притчах...» эпизодический образ безумца-шутника является, несмотря на свою чудакость, самым позитивным. Такой трактовке «безумца» способствует и дополнительное сходство с прокофьевской музыкой, возникающее благодаря резкому, буквально кадровому переходу от скерцозной образности к лирической и наоборот²⁵. Судьбы близких друг другу героев двух композиторов различны: «Безумный человек» Онеггера поглощается «играми мира», оканчивающимися смертью, а в балете Прокофьева Шут, по выражению С. Лашенко, царствует, утверждая своими проделками и смехом жизнь [11, с. 227].

Все рассмотренные сочинения создавались в сложный военный период.

²⁴ Не случайно в русской фольклорной традиции существует обычай посмеяться перед тем, как покинуть кладбище — место упокоения усопших. Так живые отделяли себя от мертвых, чтобы не принести домой энергию потустороннего мира.

²⁵ Темп неожиданно замедляется, мелодия «распевается», а сопровождение становится глубоким и прочувствованным. Это заставляет вспомнить балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка» Прокофьева.

Не отражая напрямую грозные события того времени, произведения Прокофьева и Онеггера воплотили его беспокойную, конфликтную энергетику, сочетавшуюся с настойчивостью стилизованных поисков и увлеченностью художественными экспериментами. Состояние мятежности, обращения к стихийным силам мироздания и обряду, по-разному проявившиеся в названных опусах, были вызваны переживанием особого момента истории, сблизившим двух авторов. Примечательно, что уже на рубеже 1910-х и 1920-х годов позитивная сущность творческого посыла композиторов-ровесников, общность их художественных поисков и воплощений проступила в высказываниях Н. Мяковского и самого С. Прокофьева: «Сейчас «Шут» не сходит у меня с рояля — непрерывно лакомясь им — превосходная вещь, пестрая, затейливая, цепкая, с невероятно яркими и западающими основными элементами... Я должен сознаться, что пользуюсь Вашей музыкой даже с гигиенической целью: когда наглотаешься всех этих Бартоков, Веллешей, Кшенеков, Пуленков, Грошей, Хиндемитов и др., — просто потребность является выйти подышать чистым и здоровым воздухом Ваших угодий. Что-то мне из всей заграницы кроме маститого Шёнберга и отчасти Honegger'a никто особенно не нравится» [1, с. 219]. Жизненную энергию, динамику, свойственную людям не просто одного поколения, но «определенного духовного сложения», отмечал и сам Прокофьев, невольно обнаруживая общность с Онеггером.

Из дневника Прокофьева от 10 мая 1924 года: «Думал о “Pacific”. Хорошо, пускай в нем музыкального материала мало, но ведь в «Семеро их» не Бог весть как много музыки! А между тем я очень ношусь с “Семерями”. Очевидно, в “Pacific” есть что-то, что я просмотрел, и это что-то есть напор, та сила, которая и заставляет паровоз нестись так стремительно»²⁶ [4, с. 256].

Сочинения Прокофьева и Онеггера, появившиеся в последующие годы, могут раскрыть иные уровни художественного родства двух композиторов в лирике, драме и эпосе, театре и симфонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Прокофьев С. С. и Мяковский Н. Я. Переписка. М.: Советский композитор, 1977. 597 с.
2. Онеггер А. Я — композитор / Перевод с фр., ред., вступ. статья и коммент. В. Н. Александровой. Л.: Музгиз [Ленингр. отд.], 1963. 207 с.
3. Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество Рахманинова и русская

²⁶ В сочинении А. Онеггера, названном «аллегорией устремленности» [1, с. 195], Прокофьев видел блестящее инструментальное мастерство и композиторскую изобретательность, но также полное отсутствие собственно музыкального материала.

- кантата начала XX века. СПб: Изд-во Политех. ун-та, 2009. 254 с.
4. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933: в 3-х т. М.: Классика XXI, 2017. Т. 2: 1916–1925. 547 с.
 5. Архаизм в русской живописи // Волошин М. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. 848 с.
 6. *Rapport* Л. Г. Артур Онеггер. 1892–1955. Л.: Музыка. [Ленингр. отд.], 1967. 304 с.
 7. Ивко А. В. О гармонической событийности и формообразующих процессах в «Скифской сюите» С. Прокофьева // Киевское музыкознание: сб. ст. Киев, 2000. Вып. 3. С. 191–201.
 8. Павчинский С. Э. Симфоническое творчество А. Онеггера. М.: Советский композитор, 1972. 225 с.
 9. Левашев Ю. А. Ранние балеты Прокофьева // Из истории музыки XX века: сб. ст. / М. С. Друскин (отв. ред.). М.: Музыка, 1971. С. 7–30.
 10. *Onegger* A. Le Dit des Jeux du Monde. Dix danses, a interlude, Epilogue pour orchestre de chambre. Paris: Editions Maurice Senart, 1928. 94 p.
 11. Лащенко С. К. Архаические смыслы прокофьевского смеха (на примере оперы «Любовь к трем апельсинам» и балета «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего») // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры: сб. ст. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2001. С. 219–228.
 12. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // Пронн В. Проблемы комизма и смеха. М., 1999. 285 с.

REFERENCES

1. Prokof'ev S. S. i Myaskovskij N. Ya. Perepiska. M.: Sovetskij kompozitor, 1977. 597 s.
2. *Onegger* A. Ya — kompozitor / Perevod s fr., red., vstup. stat'ya i komment. V. N. Aleksandrovoj. L.: Muzgiz [Leningr. otd.], 1963. 207 s.
3. Skafty`mova L. A. Vokal`no-simfonicheskoe tvorchestvo Raxmaninova i russkaya kantata nachala XX veka. SPb: Izd-vo Politex. un-ta, 2009. 254 s.
4. Prokof'ev S. S. Dnevnik 1907–1933: v 3-x t. M.: Klassika XXI, 2017. T. 2: 1916–1925. 547 s.
5. Arxaizm v russkoj zhivopisi // *Voloshin* M. Liki tvorchestva. L.: Nauka, 1988. 848 s.
6. *Rapport* L. G. Artur Onegger. 1892–1955. L.: Muzy`ka. [Leningr. otd.], 1967. 304 s.
7. *Ivko* A. V. O garmonicheskoy soby`tijnosti i formoobrazuyushhix processax v «Skifskoj syuite» S. Prokof`eva // Kievskoe muzy`koznanie: sb. st. Kiev, 2000. Vy`p. 3. S. 191–201.
8. *Pavchinskij* S. E`. Simfonicheskoe tvorchestvo A. Oneggera. M.: Sovetskij kompozitor, 1972. 225 s.

9. Levashev Yu. A. Rannie balety` Prokof`eva // Iz istorii muzy`ki XX veka: sb. st. / M. S. Druskin (otv. red.). M.: Muzy`ka, 1971. S. 7–30.
10. Honegger A. Le Dit des Jeux du Monde. Dix danses, a interlude, Epilogue pour orchestre de chambre. Paris: Editions Maurice Senart, 1928. 94 p.
11. Lashhenko S. K. Arxaicheskie smy`sly` prokof`evskogo smexa (na primere opery` «Lyubov` k trem apel`sinam» i baleta «Skazka pro Shuta, semery`x shutov pereshutivshego») // Iskusstvo XX veka: paradoksy` smexovoj kul`tury`: sb. st. Nizhnij Novgorod: Nizhegorodskaya gos. konservatoriya im. M. I. Glinki, 2001. S. 219–228.
12. Ritual`ny`j smex v fol`klore (Po povodu skazki o Nesmeyane) // Propp V. Problemy` komizma i smexa. M., 1999. 285 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения, доц., omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., omega-o@mail.ru

УДК 7.036.1, 741.02

КАРТИНА РУБЕНСА «ОХОТА НА ЛЬВОВ» —
ИСТОЧНИК ВИЗУАЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ ХУДОЖНИКАМИ
ГРУППЫ «ЭРМИТАЖ»

Кошкина О. Ю.¹

¹ Галерея современного искусства «Матисс Клуб», Никольская пл., д. 6.,
Санкт-Петербург, 190068, Россия.

Художественное наследие неофициальной группы «Эрмитаж» (1960–1990-е) рассматривается на примере аналитической интерпретации картины «Охота на львов» П. П. Рубенса из эрмитажного собрания. Представители разных поколений живописцев-«эрмитажников» — А. П. Зайцев, А. А. Бакун, С. М. Даниэль, Ю. А. Гусев, В. К. Кагарлицкий, М. Е. Тумин, А. М. Соколов и другие — последовательно изучали специфику и манеру творчества старых мастеров в залах Эрмитажа через аналитическое копирование посредством глубокого анализа внутреннего построения картины. Исследование интерпретации работы Рубенса ведется в историко-культурном контексте, включающем историю формирования группы и становления оригинальных принципов аналитической интерпретации шедевров старых мастеров. Единый метод уникального эмпирического исследования не только обогатил творческое наследие Рубенса, но проявил лучшие художнические качества в каждом исследователе. Рассматриваемые в статье работы демонстрируют путь, пройденный художниками от копирования с целью учебы до интерпретирования как оригинального творческого проявления, имеющего самостоятельное художественное значение.

Ключевые слова: П. П. Рубенс; группа «Эрмитаж»; Г. Я. Длугач; А. П. Зайцев; С. М. Даниэль; А. А. Бакун; М. Е. Тумин; Ю. А. Гусев; В. К. Кагарлицкий; А. М. Соколов; аналитическая интерпретация; живопись; графика; художественный образ; художественное видение.

RUBENS' PAINTING *THE LION HUNT* AS A SOURCE OF VISUAL
INTERPRETATION BY THE ARTISTS OF *THE HERMITAGE GROUP*

Koshkina O. Yu.¹

¹ Matisse Club Contemporary Art Gallery, 6, Nikolskaya sq., St. Petersburg, 190068,
Russian Federation.

The artistic heritage of the informal Hermitage group (1960–1990) is considered on the example of analytical interpretation of painting *The Lion Hunt* P. P. Rubens

from the Hermitage collection. Representatives of different generations of painters from *Hermitage group* — A. P. Zaitsev, A. A. Bakun, S. M. Daniel, Y. A. Gusev, V. K. Kagarlitsky, M. E. Tumin, A. M. Sokolov and others-coherently — studied the nature and manner of creativity of old masters in the halls of the Museum through the analytical copying through deep analysis of internal build paintings. A study of the interpretation of the work of Rubens is maintained in historical and cultural context, which includes the history of the formation of the Hermitage group and the formation of the original principles of analytical interpretation of masterpieces of old masters. A unified method of unique empirical research not only enriched Rubens' creative heritage, but showed the best artistic qualities in each researcher. Dealt with in article works demonstrate the path traversed by artists from copying for the purpose of study to the interpretation as the original creative manifestation, having an independent artistic value.

Keywords: P. P. Rubens, Hermitage Group, A. P. Zaitsev, A. A. Bakun, S. M. Daniel, Y. A. Gusev, V. K. Kagarlitsky, M. E. Tumin, A. M. Sokolov, analytical interpretation, painting, graphics, artistic image, artistic vision.

Группа «Эрмитаж» — творческое объединение студентов и выпускников образовательных художественных учреждений Ленинграда, возникшее в конце 1960-х годов под руководством Григория Яковлевича Длугача (1908–1988)¹. Художник-автодидакт строго ограничивал направление своей творческо-познавательной деятельности копированием шедевров старых мастеров из собрания Государственного Эрмитажа. В круг рассматриваемых им работ включались произведения европейских мастеров XVI–XVII веков, живопись Нового времени. Дело, начатое Длугачем в середине 1950-х годов, продолжили его ученики. Так, к концу 1980-х сформировалась оригинальная теория аналитической интерпретации европейской живописи классического периода, образовалась группа «Эрмитаж», стремившаяся к регенерации живописных традиций старых мастеров в современном художественном поле и осознанию тернистого пути «вечного ученичества» [1, с. 97–98].

Идейной платформой так называемой школы «аналитики синтеза» (термин Б. Ф. Головачева) стали принципы анализа живописно-пластической формы и нетривиальное истолкование художественных произведений старых мастеров: «Учиться мастерству, раскрывая пластическую тайну картины, — такова изначальная направленность эрмитажного опыта» [2]. Целью

¹ Основатель группы. В начале 1930-х гг., будучи студентом ИнЖСА, испытал сильнейшее влияние преподававшего в институте К. С. Петрова-Водкина, проявил интерес к П. Н. Филонову и его школе. Однако образование Г. Я. Длугачем не было закончено: в результате реорганизаций (т. н. «чисток») последовало отчисление «за формализм».

художников стало, по словам доктора искусствоведения С. М. Даниэля, непосредственного участника объединения, обозначение проблемы «скрытой геометрии» — состояния, когда визуально-изобразительная рефлексия обращается на структурный принцип формы оригинала, оставляя в стороне внешне завершённую форму [3]. Основатель школы формулировал компилированную сущность живописной формы одним словом — «камень», что впоследствии приобрело характер термина, обозначающего «целое». Это свойство высшей пластической цельности, вычлененное Г. Я. Длугачем в музейных шедеврах, исповедовалось последователям-ученикам: можно «усмотреть черты мифологизации художественной формы, но это никак не противоречит самой природе творчества» [2].

Время меняло состав «эрмитажников». В различный период к ним причислялись те, кто непосредственно общался с наставником: Л. Ф. Амчиславский, А. А. Гавричков, В. И. Дземьяшкевич, А. П. Зайцев, С. П. Мосевич, Я. Я. Лаврентьев, В. Г. Власов, В. К. Кагарлицкий, А. А. Бакун, Б. Ф. Головачев, Ю. А. Гусев, С. М. Даниэль, А. М. Даниэль, М. Е. Тумин, Г. А. Матюхин, В. И. Филимонов, Р. Ш. Алмаметов, В. И. Кочубеев, П. И. Кочубеева, В. В. Крайнов, В. К. Соколова-Зайцева, А. М. Рохлин, А. А. Симонов и другие. Врожденная пытливость Г. Я. Длугача побуждала его к выявлению законов живописи и рисунка: «Отблеск универсальной истины в пластических искусствах древних приобретал в его беседах чувственно-зримую осязаемость» [4, с. 9].

Из мастеров европейского изобразительного искусства XVII–XVIII веков, картинами которых вдохновлялись художники, особое внимание привлекал Питер Пауль Рубенс (1577–1640), оставивший двойное наследство — «прекрасный метод обучения и великолепные образцы» [5, с. 97]. Эрмитажное наследие фламандского живописца вдохновляло наших современников выразительным характером холстов и экспрессией мазка: «мазки мощные, но мягкие, закругленные, эластичные и сочные» [6, с. 209].

Определенный вектор творчества «эрмитажников» — свободная интерпретация на художническом поле с целью стремления найти скрытую великую сущность в рамках аналитического комментария. В определении искусствоведа Н. А. Дмитриевой, это — проявление двух ликов современного отношения к искусству прошлого: «бережное сохранение оригинала “во плоти” и свободная интерпретация его “духа”» [7, с. 15].

Историк искусства И. И. Винкельман сопоставлял Рубенса с Гомером по неисчерпаемой плодovitости гения: «...подобно Гомеру, он богат до точительности» [8, с. 152]. Французский романтик Э. Делакруа высоко ценил «качество выпуклости» (сочетание различных планов, тщательно очерченных и классифицированных в зависимости от порядка по отношению к цвету) великого фламандца, объясняя этот секрет моделировки высшим

качеством профессионализма, именно поэтому наиболее близкого к мастерам древности [9, с. 24].

Музейный эскиз Рубенса (около 1621-го) к картине «Охота на львов» (зал № 247 Нового Эрмитажа) — самая ранняя живописная разработка замысла картины, о которой сам автор писал: «...это одно из лучших моих произведений, представляющее охоту на львов, с фигурами в натуральную величину» [10, с. 194]. Композиция эскиза задает диагональное движение, распирающее формат, выходящее за пределы рамы: несмотря на то, что цвет только намечен, «динамика цветовых пятен, стремительность линий подтверждают данную Дж. Беллори характеристику живописной манеры Рубенса как “неистовства кисти”» [11]. Данное произведение — замечательный образец живописного мастерства и типичный памятник творчества фламандского художника, более того — целой эпохи развития европейского искусства.

Эскиз выполнен на небольшой (43х64) дубовой доске так, будто автор торопится, не заканчивая деталей, закрепить только что возникший перед ним образ: «Кое-где подчеркнут рельеф несколькими мазками густой белой краски, ...однотонный подмалевок вспыхивает белым, розовым, голубым, оживляется неожиданными ударами зеленого рядом с красным» [12, с. 1]. Перед нами — осязательная картина жестокой схватки группы конных воинов со свирепыми хищниками.

Историк искусства М. Я. Варшавская художественно-творчески воссоздает рубенсовские образы: «Звери как будто одолевают своих противников: льву удалось наброситься на одного из коней, перекинуться через его спину и, сбросив всадников с седла, вцепиться ему в грудь. Великолепный белый конь, в ужасе заржав, подымается на дыбы... Слева стремительно скачет всадник с поднятым копьём и бежит воин, вооруженный мечом и щитом. Испуганный конь бросился было прочь от навалившегося на него льва... Фигуры всадников, замыкающие композицию с обеих сторон, перерезаны краями картины. Кажется, действие, разворачивающееся перед нами, продолжается и за пределами рамы» [12, с. 1–2].

Ценность данного эскиза, собственноручно выполненного мастером, заключается еще и в том, что в нем прослеживается линия мастерства Леонардо да Винчи, «Битву при Ангиари» которого Рубенс старательно копировал. «Охота на львов» виртуозно демонстрирует музыкальность живописного почерка мастера, драгоценнейшее свойство его языка, заложенное в визуальные образы.

Безусловно, анализ живописно-пластической формы («аналитика синтеза») Г. Я. Длугача был не единственным способом познания структуры произведений старых мастеров. Так, искусствовед В. И. Павлов обосновал и сформулировал схожий метод анализа произведений живописи, описанный

им в оригинальной теории «Архитектоника живописи» (2016), — он ставит в основу исследование композиции как систематическое изложение идей. Применяя данный метод, можно делать заключение о художественном качестве произведения и композиционных способностях его автора. В частности, В. И. Павлов, анализируя произведение Рубенса, пишет: «...каждая деталь имеет свою значимость в изображении и собственную роль в формировании визуального образа. Некоторые детали участвуют в “рассказе” сюжета, другие — служат для них фоном, третьи — связывают их друг с другом и/или с форматом в целом» [13, с. 7]. Различные пути постижения, сопровождающиеся созданием новых аналитических систем, демонстрируют стремление раскрыть тайну живописи. В данной статье акцент сделан на более ранней и оригинальной.

Но наиболее содержательным анализом эскиза Рубенса остается исследование проблемы композиции в этом произведении, совершенное С. М. Даниэлем, в первую очередь указывающее важность того, как мастер дробит время и придает композиции цикличность. Проникновение в суть визуального изложения проясняет, что движение есть главный фактор целостности изображения: «Будто бы вихрь завладел кистью, в мгновение ока охватил всю плоскость доски и унесся, оставив немисливо сложный след — “иероглиф” своего движения» [14, с. 64].

Упомянутый «иероглиф» в процессе развития эмпирического метода «эрмитажной школы» стал своеобразным выразителем скрытой сущности, простой и, одновременно, недоступной. Каждый из художников — визуальных «комментаторов» шедевров старых мастеров — стремился раскрыть и отобразить этот знак своим оригинальным пластическим языком. Проследуем далее за живописцами-«эрмитажниками», поставившими своей задачей расшифровать «иероглиф» рубенсовского творения.

Особенно следует выделить рассмотрение Даниэлем композиционной S-образной в структуре картины «Охота на львов». Эскиз Рубенса имеет диагональную композицию, как линию, наиболее динамичную в плоскости изображения. Перцептивные силы, функционирующие в структуре поля, — это векторы, выходящие из противоположных углов и устремленные к диагонали прямоугольника изображения под прямым углом. Здесь прямой угол, по универсальному принципу Ле Корбюзье, — «интеграл сил, поддерживающий мир в равновесии» [14, с. 14]. «Диагональ борьбы» — три прямые, скованные прямыми углами, рожают S-образную в структуре картины: статика равновесия разрушена диагональю, а прямоугольная константа есть конфигурация вращающейся симметричной конструкции. Поворотная симметрия, дополненная к зеркальной, организует в композиции «восьмерку» как форму движения, заикленного на себя. «Охота на львов» Рубенса

служит убедительным подтверждением данной композиционной закономерности: «S-образная обнаруживает себя как форма непосредственного, стихийного или сознательного подражания пластике природы; это настолько распространенный случай, что стремление учесть всякий “вариативный зигзаг” было бы равносильно попытке сосчитать волны на море» [14, с. 67–68].

Каждое приложенное к этой статье произведение участников группы «Эрмитаж» наполнено индивидуальными размышлениями, возвращенными из разных вариантов художественного смысла музейного шедевра. Всмотримся в них.

Рассуждения Юрия Александровича Гусева (1939–2018)² об исследовании картины, ее анализе, созвучны тезису о «камне» («целом») из теории Г. Я. Длугача, полагавшего, что интерпретация дает возможность демонстрации только одной грани сущности «космоса» Мастера (здесь — Рубенс), которую воссоздает наш современник: «...это не копии, а, скорее, — интерпретации какой-либо грани кристалла. Кристалла Мастера» (цит. по: [16, с. 83–84]). Нельзя определить временной промежуток, в который укладывается понимание художником хотя бы одной грани картины: легко пропустить, проскочить мимо чего-либо особенного. Именно поэтому работа над аналитическими этюдами и копиями продолжалась годами.

И все же Ю. А. Гусев не был удовлетворен дисциплиной «выразительности» (всецело содержательного отношения к любой линии) — одним из принципов системы Г. Я. Длугача. Познание самого себя — вот цель Ю. А. Гусева. Даже первый этап копирования по методу «аналитики синтеза», требовавший предельного самоограничения в средствах (выражения пластической идеи картины посредством комбинации линий), не смог сдерживать ни свойства темперамента, ни творческую мотивацию художника. Творчество живописца прошло путь перерождения: от доминирования отображения внешней действительности до самопогружения и выявления аспекта «символ судьбы».

Психолог искусства Р. Арнхейм констатировал динамичность любой визуальной модели: «Это самое элементарное свойство на деле оказывается самым значительным атрибутом художественного произведения, так как, если скульптура или картина не выражали бы динамики напряжения, они не смогли бы достоверно отображать нашу жизнь» [17, с. 385]. Работы Ю. А. Гусева

² Ю. А. Гусев (1939–2018) сам о себе говорил, что он геолог, живописец и искусствовед. Первое высшее образование — Горный институт (1957–1962), затем — Ленинградское художественное училище (Таврическое, 1964–1968) и факультет теории и истории искусств ИЖСА им. И. Е. Репина (1976–1982). С 1991 г. и до последних дней — преподаватель РГИСИ, доцент. Работа в составе группы «Эрмитаж», начавшаяся с конца обучения Ю. А. Гусева в ЛХУ, стала, «серьезной школой понимания саморазвития формы внутри формата картины» [15].

эпохи «эрмитажного» периода наполнены галереей смыслов, динамично сменяющихся, предлагаемых автором к освоению и осознанию. Они приглашают зрителя к диалогу.

Аналитическая интерпретация работы Рубенса, выполненная Ю. А. Гусевым карандашом по бумаге, содержит в своем каркасе необходимые прямые (вертикаль, горизонталь, наклонные), но страстность, эмоциональная горячность автора сгибает, скручивает, свинчивает эти прямые в плотный узел стальных линий, которые спускаются и скользят вниз, к основанию формата. Эти «лавовые потоки» создают необычный эффект: сначала кажется, что на рисунке нет прямых линий. Есть источник «лавы» — спрессованный линейный узел в верхней трети формата справа, где вздыбленная лошадь в резком повороте шеи запрокидывает голову. Здесь работа графитом чрезвычайно плотна, скульптурна исполнительски, — вот она, вышедшая на поверхность «магма», прорвавшая «недры», задающая скорость поступательному движению разворачивающейся битвы (рис. 1).

По мнению Б. Ф. Головачева (коллеги, товарища по группе), рисунки Ю. А. Гусева могут быть уподоблены «философским эссе о бытовании материи в ее дотоле невидимой и неведомой глубине» [18, с. 16–17]. Действо, представляемое Ю. А. Гусевым, не ограничивается рамками бумажного листа. Текучей «лавой» из сложного сцепления тел оно упирается в формат, раздвигает его границы, представляя композицию «Охоты...» лишь частью некоего грандиозного целого. Собственно, это и есть одна из живописных задач, решаемая интерпретатором не так, как Рубенсом. В оригинале старый мастер, виртуозно используя колористику, не прорисовывает детали, а лишь намечает контуры, ведет линии разной толщины, размазывая краску пятном. Наш современник плотностью штриховки графитного карандаша обозначает узловые моменты яростного момента борьбы: вздыбленная лошадь белизной мраморной скульптуры «проявлена» из тьмы армагеддона; все остальное — образы всадников, пеших, животных — сплелось в вязком соединении линий — кривых, бесконечно долгих и коротко оборванных.



Рис. 1. Гусев Ю. А.
Аналитическая интерпретация
композиции П. П. Рубенса
«Охота на львов». 1969.
Бумага, карандаш. 38,9 x 57,6.
Собственность семьи художника



Рис. 2. Тумин М. Е.
Аналитический этюд с картины
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1980-е.
Бумага, смешанная техника.
41,5 x 61. Частная коллекция

Марк Ефимович Тумин (1946–2013)³ выполнил несколько аналитических интерпретаций «Охоты на львов». Этому художнику всегда было свойственно объединение различных технических приемов — его можно смело назвать «мастером синтеза». Вот и здесь, соединяя динамичный штрих карандаша, яркие или трепетно-нежные линии акварели, добиваясь тончайших нюансов светотени масляной живописи, «сплетая» художнические манеры, он стремится расширить спектр средств худо-

жественной выразительности техник, создавая с их помощью сложнейшие эмоциональные образы. Работы живописца метафизичны. К примеру, аналитический этюд, выполненный смешанной техникой по бумаге, демонстрирует не только свободный диапазон визуализации яростного мгновения смертельной охоты, но проявляет обостренное осмысление автора целостного высказывания о мире и сущем, о добре и зле, о битве света и тьмы (рис. 2).

При всей подробной проработке переднего плана заметен повышенный интерес к колористическим проблемам: основное внимание художника стремится в глубину, а пространство как таковое, включающее в себя световоздушную среду, играет важнейшую роль в образной и композиционной структуре листа. Так возникает «таинственное мерцание» [19, с. 3] на полотнах художника, подмеченное искусствоведом Н. И. Благодатовым, специалистом по ленинградскому неофициальному искусству.

М. Е. Тумин, подобно всем своим коллегам, сосредоточенно изучал теорию искусства и визуального восприятия, артистически используя ее на практике, особенно в любимом графическом формате. Художник стремился к точному воплощению задуманного — к тому, чтобы его пластический мир стал неоспоримым сонмом линий, вбирающим «в себя решительно все оттенки выразительности — от холодного лиризма первоначально до жаркого драматизма в конце» [20, с. 121].

Представитель младшего поколения «эрмитажников» Андрей Михайло-

³ М. Е. Тумин родился в Ленинграде. Его портфолио образования включает художественную студию при ТХУ (1960–1962), городскую художественную школу (1963–1964), ЛХУ им. В. А. Серова (1965–1968), где занимался под руководством А. П. Зайцева, и СНО ЛВХПУ им. В. И. Мухомовой. В своем профессиональном становлении художник отдавал должное творческому фундаменту, заложенному А. П. Зайцевым.

вич Соколов (род. в 1977) — научный сотрудник Кунсткамеры, кандидат исторических наук, учился живописи у М. Е. Тумина, был его преданным адептом. А. М. Соколов, несомненно, — представитель художников, работающих за мольбертами в залах музея, по-прежнему вдохновленных могучей волей единого наставника и реализующих идею о создании новой анатомии «композиционной за-теи, анатомии пространства, анатомии акцентов и упущений» [21, с. 6].

К примеру, графическая интерпретация картины Рубенса (рис. 3)



Рис. 3. Соколов А. М.
Аналитическая интерпретация картины
П. П. Рубенса «Охота на львов». 2016.
Бумага, грифель. 54,5 x 74,6.
Собственность художника

обнаруживает сурово-аскетичное структурное мышление А. М. Соколова, диктующее жесткий драматизм его работе. Можно сказать, что художнику удалось сохранить хрустальную сущность метода «эрмитажной школы» в краткой формулировке — парафразе методологического принципа Уильяма из Оккама — «Не проводить ни одной линии без необходимости» (ср.: «Не следует множит сущее без необходимости» [22]). Линии художника выверены, просчитаны, остры; в местах уплотнения они материализованы до следа стали — вот-вот и плоскость бумаги будет рассечена бритвой, прорежется острием клинка. На рисунке — первый этап аналитической интерпретации, работа карандашом.

Живописец, поэт, педагог Владимир Кимович Кагарлицкий (1939–1993)⁴ с 1968 года в течение многих лет изучавший искусство старых мастеров в Эрмитаже, отмечал: «Огромное влияние оказал на меня Г. Я. Длугач, мой учитель, открывший мне глаза на внутренний пластический смысл картины» [23, с. 7–8].

В своих заметках «Копирование рисунков старых мастеров как форма воспитания пластического видения» В. К. Кагарлицкий уделил особое внимание свойствам линий, присутствующих при построении художественного образа на изобразительной плоскости, невидимых, но мыслимых автором, играющим решающую роль, образующих скрытый план художественного произведения, его внутреннюю архитектуру: «...это — горизонталы,

⁴ В. К. Кагарлицкий после геологоразведочного факультета Горного института (1957–1962) в 1968 г. закончил Таврическое училище (ЛХУ, к моменту окончания — ЛХУ им. В. А. Серова), получив образование на живописно-педагогическом отделении.



Рис. 4. Кагарлицкий В. К.
Аналитическая интерпретация картины
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1960-е.
Бумага, грифель, цветные карандаши,
кисть, белила.
Собственность семьи художника

вертикали, диагонали, а также сложные дуги и кривые, из которых следует особенно отметить S-образные линии...» [16, с. 63]. Художник отмечал, что в эскизе Рубенса «диагонали, направленные слева направо вверх сообщают стремительность движению копья» [16, с. 68], что он эффектно воплотил в своей графической работе (рис. 4). В ней отчетливо выделен густой штриховочной тканью линий, контрастом цвета (умбра и бистр цветных карандашей против кисти белил) изгиб S-образной, придающей дополнительную знаковую нагрузку,

акцентирующую метафорический смысл охоты.

Для Альберта Александровича Бакуна⁵ (род. в 1946) художническая истина «находится где-то среди формообразующих линий, которыми он дробит» полотна старых мастеров в поиске «единственно верного пластического решения»: только тогда каждый элемент будет «просчитан и с точки зрения толкования формы и с точки зрения живописи» [24]. Живописец годами вырабатывал последовательность приемов аналитического копирования — строгий, точный, геометрически исчисленный карандашный эскиз на холсте, затем — поэтапная работа маслом (рис. 5). На представленном здесь изображении отчетливо проступают характерные черты живописного почерка А. А. Бакуна 1990-х годов — крепко выстроенная структура произведения, сконструированная из множественных прямых, сглаженная виртуозной пластичностью (места пересечения плоскостей текучи, не остры) и гармонией колорита, максимально приближенной к оригиналу (преобладание золотисто-охристых тонов, приглушенно-алый — рубахи воина и решительно-холодный синий — падающего воина, рефреном повторяющийся на вздыбленной лошади).

Но и сегодня продолжается самостоятельный для А. А. Бакуна процесс

⁵ А. А. Бакун — яркий представитель группы «Эрмитаж». Основы изобразительного искусства были получены им в родном Выборге, в местной изостудии (1958–1962). Последующее обучение в ЛХУ было нелегким: поступил в 1962 г., спустя два года был отчислен из училища за «увлечение буржуазно-формалистическими направлениями искусства Запада». Далее был год странствий по России, восстановление в училище и его окончание. Главная встреча жизни — знакомство с Г. Я. Длугачем — состоялось в 1966 г. Через три года, осенью 1969 г., посещения главного музея страны стали постоянными. Художник стал брать уроки исследования манеры и стиля живописи старых мастеров у наставника вплоть до 1985 г.

творческого диалога со старыми мастерами с целью раскрытия великой таинственной сущности: аналитические копии картины Рубенса, выполненные художником, говорят о непрекращающейся работе поиска общности с законами пластики, цвета и формы старого мастера. В долгом исследовательском пути его поддерживает твердая убежденность в числовых закономерностях, заложенных в великом произведении, и неистощимое вдохновение. Последний из «эрмитажников», кто до сих пор, спустя десятилетия, возвращается к шедевру фламандца, создает новые и новые аналитические копии «Охоты...» (рис. 6). В работах последнего времени проступают новые грани творческой индивидуальности А. А. Бакуна — острота построения (художник не сковывает себя необходимостью смягчать края выстроенного «кристалла» изображения), колористическая свобода (кроваво-алый смело проникает в абрис животных, им акцентированы основные энергетические линии движения; серо-голубые тона вытесняют охристые; холодные цвета обостряют восприятие напряжения), условность изображения в периферийных зонах формата.

Александр Павлович Зайцев (р. 1937) — петербургский художник, выдающийся педагог, почетный профессор кафедры рисунка СПбГХПА им. А. Л. Штиглица.

Познание архитектоники художественного образа А. П. Зайцевым — это начало изучения практики «интерпретации изобразительного искусства, включая наряду с традиционными ее формами, и опыты, предпринятые в недавнее время» [25, с. 15]. А. П. Зайцев, применяя законы алгебры, логики и геометрии, расширяя философскую обоснованную систему построений, развил метод Г. Я. Длугача, создав альтернативный вариант постижения



Рис. 5. Бакун А. А.
Аналитическая копия с картины
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1995.
Холст, масло. 84 x 120.
Частная коллекция, США



Рис. 6. Зал 247
«Фламандская живопись XVII–XVIII вв.»
Нового Эрмитажа: оригинал Рубенса
и работа А. А. Бакуна «
Аналитическая интерпретация картины
П. П. Рубенса «Охота на львов»». 2007.
Фото А. А. Бакуна



Рис. 7. Зайцев А. П.
Аналитическая копия картины
П. П. Рубенса «Охота на львов». 1960-е.
Бумага, грифель. 42 х 64.
Собственность художника

композиции. В основу своего метода А. П. Зайцев положил строгие математические расчеты, применение пифагорейско-платоновского учения о пропорции, а также применение ленты Мебиуса в качестве композиционной схемы. В таком случае, по его мнению, художник «удерживает в сознании сложнейшие рулады и выходит уже на интуитивный счет борющихся движений, образующих этот мистический КАМЕНЬ ИСКУССТВА» [26, с. 169]. Первые публикации А. П. Зайцева с оригинальными принципами

аналитической системы пластического интерпретирования картины относятся к 1981–1982 годам, когда он писал о «пропорциональных отношениях треугольника Пифагора “замечательные свойства которого, могут быть использованы в творческой практике художника”» (цит. по: [27, с. 195]). Опираясь на рекомендацию Жоржа Брака «мерить вдохновение линейкой», А. П. Зайцев, признавая эмоционально-взволнованное состояние художника, с которым трудно совладать, брал за основу логику измерений старых мастеров, учитывая, по мнению исследователя Н. Н. Сапрыкиной, что «в свете новейших открытий золотое сечение есть внутри-биологическое свойство интеллектуального состояния человека» [28].

Особую значимость для А. П. Зайцева представляли вариации на тему рубенсовского шедевра «Охота на львов», где «система Пифагора существует, но в более сложной геометрической конфигурации», — утверждает В. К. Соколова-Зайцева [27, с. 195] (рис. 7).

Работа захватила художника на полвека: первые эксперименты с копированием «Охоты...» начались в 1960-е, последний холст датирован 2012 годом. В этот промежуток времени были созданы десятки вариантов аналитических копий эскиза Рубенса, поскольку этот труд — отражение одного непреодолимого порыва, подчиняющего своей страстью и нашего современника. Ряд произведений из этого цикла находится в фондах государственных музеев.

Первоначально А. П. Зайцев буквально препарировал части изображения — фигуры, лица, позы, жесты, элементы одежды и оружия: игнорирование деталей привело бы к потере своего смысла. Покрывая карандашный рисунок темперой или акварелью, белилами или масляной краской, худож-

ник создавал не просто художественные слои, но пласты размышлений и раздумий — так создавалась многоступенчатая рефлексия на тему шедевра из Эрмитажа. Многогранность вариантов в поиске художественного смысла наполняло плодотворностью творческий процесс: аналитическое копирование шедевра Рубенса эволюционировало от дотошного «археологического» изыскания до звенящей лаконичности высказывания. Заключительные работы А. П. Зайцева в «рубенсовском» цикле — монолитный пластический «иероглиф», морфологически значимый и эстетически совершенный, графический знак, стремящийся к лаконичной цельности отражения изначального образа (рис. 8).



Рис. 8. Зайцев А. П.
Аналитическая интерпретация картины
П. П. Рубенса «Охота на львов». 2012.
Холст, масло. 61 х 96.
Собственность художника

Анализ шедевра Рубенса способствовал развитию знания «художественного исследования» — основы толкования формы — посредством эмоционального переживания авторской одухотворенности, осмысления наполнения произведения неким загадочным светом, считывания энергийных потоков на гранях складок одежд и ликов, абрисов животных, прочувствования философски обоснованных систем построений, которые «воспламеняют вдохновение» [28]. Вдохновение — потенциал, заложенный в «Охоте...», свойственен немногим произведениям искусства, характеризует шедевр как живой организм, способный жить в веках и изменяться, трансформироваться в интерпретациях, поскольку открыт навстречу множественным толкованиям.

Интерпретации А. П. Зайцева, полные живой страсти, имеют стилистику, не зависящую от мотива. Многие из его работ созданы с использованием возможностей вида печатной графики — шелкографии. Рисунок, выполненный по правилам аналитической интерпретации, становится базой шелкографического принта. Далее художник, используя темперу, белила, иногда акварель, колористически видоизменяет тиражный лист до уникального авторского звучания. Так родились и преобразовывались шелкографические листы цикла «Аналитическая интерпретация работы П. Рубенса «Охота на львов»». Сериграфические листы, выполненные в 1980-е годы, иногда дорабатывались мастером спустя десятилетия.

Сергей Михайлович Даниэль (род. в 1949)⁶ в автобиографической книге «Музей» предпринял попытку раскрытия секрета той творческой полифонии, что царила в группе художников-единомышленников, упорно занимающихся в Эрмитаже под руководством Г. Я. Длугача (читай: Старик): «...Старик — он мастер.... Тот, кто владеет тайной формы, кому дана власть над формой» [29, с. 179]. Существенно то, что в книге подробно описана последовательность работы над аналитическим копированием Рубенса — поначалу долгий период копирования интерьеров Эрмитажа и античных скульптур на первом этаже, и лишь потом — рубенсовский зал, «основные линии» композиции, «первые линии — как при сотворении мира...» [29, с. 165].

По мнению одного из рецензентов книжного издания, концепция «Музея» вступает в переключку с «Самопознанием» Н. А. Бердяева, несмотря на то, что «в книге Даниэля мы имеем дело не с философической, а, если можно так выразиться, с художественно представленной автобиографией, где явления внешней жизни имеют значение лишь в связи с их художественным восприятием» [30, с. 312]. В контексте данной статьи важно, что фрагмент рисунка С. М. Даниэля с эскиза Рубенса «Охота на львов», ныне находящегося в фондах музея «Царскосельская коллекция», был использован автором для оформления обложки книги.

В обзоре «пластического погружения в текст» рубенсовского этюда необходимо упомянуть работы Бориса Фёдоровича Головачёва (род. в 1939). В 1960–1980-е годы он принимал участие в аналитическо-исследовательской работе в залах Эрмитажа под руководством Г. Я. Длугача. В своих записях художник фиксирует: необходимым условием исследований являлась «...убежденность в том, что живописное изображение представляет собой своего рода текст, организованный и воспринимаемый по своим, бытующим только в живописно-пластической сфере принципам» [31]. Б. Ф. Головачев стремился к тому, чтобы его работы, и, в частности, копии Рубенса, отображали основные этапы анализа структуры живописного произведения, «начиная от глубинных слоев структуры, не воспринимаемых в предметно-сюжетном слое, до вполне развитых, “обросших” пластической материей слоев» [31].

Уже после распада группы, в 2000-х годах, Б. Ф. Головачев продолжает

⁶ С. М. Даниэль — известный российский искусствовед, доктор искусствоведения, художник, входивший в группу «Эрмитаж» в 1969–1997 гг. Многообразие творческих интересов ученого не ограничивается просветительством и разработкой вопросов теории искусства и визуального восприятия: в 2012 г. С. М. Даниэль опубликовал автобиографическую книгу «Музей» с посвящением «Моим учителям». Книга, снабженная авторскими рисунками периода ученичества в «эрмитажной школе» (1969–1971), — повествование о становлении личности молодого человека, художника, настойчиво ищущего свой путь в сложной среде существования официальной и неконформистской культурных сред 1960–1970-х гг.

индивидуальную работу «борьбы за форму»: с помощью тонкого графитного карандаша по бумаге, от первых, «первородных», линий до густо-спрессованных, объединенных в штриховые плоскости, заставляющих мерцать антрацитом плоскость листа, он вновь и вновь воссоздает мгновения битвы, пытаясь в диалоге со старым мастером постичь, наконец, тайну живописи. И познать себя, свои возможности, границы творчества, проверить посредством карандаша точность структурного мышления великого фламандца через пластический диалог с ним. Сейчас эти «Аналитические интерпретации П. П. Рубенса» находятся в фондах ГБУ «Музей “Царскосельская коллекция”».

История группы «Эрмитаж» закончилась в 1998 году: выставка в Эрмитаже «Неклассическая классика: Три поколения “Эрмитажной школы” Г. Я. Длугача» стала «финальным аккордом» группы. Отметим, что выставочная экспозиция, включающая более пятидесяти работ, значительное место (около трети всех экспонатов) выделила интерпретациям произведений Рубенса. В частности, были представлены аналитические копии произведений «Союз Земли и Воды», «Возчики камней», «Снятие с креста», «Пир в доме Симона Фарисея», «Смерть Генриха IV и объявление регентства», «Коронация королевы». Творческое истолкование эскиза «Охота на львов» было продемонстрировано холстами и графическими работами А. А. Бакуна, М. Е. Тумина, В. В. Крайнова и привлекло внимание посетителей своей экспрессивной выразительностью, обнаруживающей непосредственность и свежесть первоначального рубенсовского замысла. Образы фламандского мастера — отражение его «героического» мировосприятия; они живут в сублимированном пространстве-времени, они как бы вознесены над обыденной реальностью, где жизнь лишена этого пафоса...» [14, с. 68]. Выявлению этой героической патетики, жизненно необходимой героям Рубенса, посвятили значительную часть своего эрмитажного эксперимента художники группы.

Аналитические интерпретации по произведениям Рубенса большей частью были впоследствии приняты Государственным Эрмитажем в свои фонды (в собрание Отдела современного искусства) от участников группы «Эрмитаж», в том числе «Аналитическая интерпретация картины П. П. Рубенса “Изгнание Агари”» Б. Ф. Головачева, «Аналитическая интерпретация эскиза П. П. Рубенса “Коронация Марии Медичи”», А. А. Бакуна — «Снятие с креста (Рубенс)», М. Е. Тумина — «Аналитическая интерпретация с П. П. Рубенса “Возчики камней” (фрагмент)», С. М. Даниэля — «Аналитический этюд с картины П. П. Рубенса “Союз Земли и Воды”», В. К. Кагарлицкого — «Интерпретация эскиза Рубенса», «Аналитический рисунок с картины П. П. Рубенса “Коронация королевы”»

Конструктивно-интуитивный метод копирования, который стал отличительной чертой обучения в «эрмитажной школе» под руководством

Г. Я. Длугача, открыл просторы для пластического изучения картин старых мастеров, способствовал поиску бесконечных связей, образующих полотно, созданию аналитических копий и интерпретаций, сотворению собственного произведения искусства. Искусствовед Е. Н. Байгузина считает, что в интерпретации «образы, увиденные сквозь призму классического наследия, но рассказанные современным художественным языком», зависят, первоначально, от глубины и богатства личностей живописцев-интерпретаторов [32, с. 15]. Аналитические интерпретации — визуальные многоступенчатые комментарии к «Охоте на львов» Рубенса, выполненные художниками группы «Эрмитаж», привлекают особое внимание к шедевру, приоткрывают полог его тайны, обосновывают авторскую композицию, раскрывают инвариантность творческого замысла. В конечном счете пластические интерпретации «эрмитажников» свидетельствуют дыханием жизни гениальному высказыванию П. Валери: «Произведение живет лишь постольку, поскольку оно способно казаться совершенно не тем, каким его создал автор» [33, с. 152].

Один из самых преданных поклонников великого фламандца, Делакура, рассуждая о смелости художника как свойстве мастерства таланта, приглашал не приписывать его «исключительно только той способности обновления или постоянной молодости таланта, которая зависит от новых приемов и эффектов... Рубенс сразу же стал Рубенсом... Когда же он копирует Леонардо, Микеланджело или Тициана — (а копирует он их постоянно), — кажется, что он делается Рубенсом в еще большей степени, нежели в оригинальных работах» [34, с. 328–329]. Потребуется время, чтобы понять истинную значимость той грандиозной работы, которую проделали художники под руководством Г. Я. Длугача в Эрмитаже. Одно можно утверждать сейчас: единый метод «пластической археологии» (термин С. М. Даниэля), которым овладели «эрмитажники» в результате уникального эмпирического исследования, не только обогатил творческое наследие Рубенса, но и проявил лучшие художнические качества в каждом исследователе. Будем надеяться, что часть духа великого живописца, перенесенная на бумагу и холсты нашими современниками, наполненная новой плотью, инспирированная новыми смыслами, понятными и таинственными, не потеряет своих качеств и в новом времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кошкина О. Ю. Аналитическая интерпретация классики в творчестве художников группы «Эрмитаж» // *Метаморфозы художественных форм и смыслов*: сб. ст. СПб.: Изд-во Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2017. С. 97–104.
2. Даниэль С. М. К истории Творческого объединения «Эрмитаж» // Буклет выставки Творческого объединения «Эрмитаж». Л. 1991.

3. Даниэль С. М. Группа «Эрмитаж» // Интернет-галерея антикварного и современного искусства «Город искусств». URL: <http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/dlugach/> (дата обращения: 17.10.2018).
4. Кочубеева П. И. Рыцарь живописи // Неклассическая классика: Три поколения «Эрмитажной школы» Г. Я. Длугача: каталог выставки. СПб: ГезаКом, 1998. 48 с.
5. Фромантен Э. Старые мастера. М.: Сов.-й художник, 1966. 360 с.
6. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004. 368 с.
7. Дмитриева Н. А. К проблеме интерпретации // Мир искусств. Альманах. М.: Культура, 1995. С. 7–41.
8. Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. М.: Ладомир, 1996. 687 с.
9. Пио Рене. Палитра Делакруа. М.–Л.: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1932. 48 с.
10. Рубенс П. П. Письмо Уильяму Трамболу // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах. М.: Искусство, 1967. Т. 3. С. 193–194.
11. Питер Пауль Рубенс. Жизненный путь // Фламандское искусство в Эрмитаже. Государственный Эрмитаж. Образовательная музейная программа. URL: <http://edu.hermitage.ru/catalogs/1421610829/themes/1421610923/article/1421610926> (дата обращения: 17.10.2018).
12. Варшавская М. Я. Петер-Пауль Рубенс. Охота на львов. Л.: Тип. Гос. Эрмитажа, 1947. 8 с.
13. Павлов В. И. Метод ментальных проекций и его применение в анализе произведений искусства. СПб.: Полиграф. предприятие № 3, 2016. 308 с.
14. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. СПб.: Искусство, 2010. 199 с.
15. Заславский А. С. Самопознание Гусева // Наше Наследие. № 121. 2017. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php> (дата обращения: 17.10.2018).
16. Кагарлицкий В. К. За пределы формата: стихи и заметки. СПб.: б. и., 2011. 88 с.
17. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура – С, 2007. 392 с.
18. Головачев Б. Ф. Непростой путь к свободе // Юрий Гусев. Живопись и графика из собрания музея. СПб.: Гос. музей «Царскосельская коллекция», 2019. С. 7–18.
19. Александр Зайцев и его круг. Каталог выставки к 70-летию художника и педагога. В рамках выставки «Санкт-Петербург–2007». СПб.: Enter, 2008. 32 с.
20. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2006. 240 с.
21. Зайцев А. П. Метод рисунка. СПб.: Аграф, 2005. 40 с.
22. Смирнов Г. А. Оккам Уильям // Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека ИФ РАН. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01b7ec01008dba3d6c128fb7> (дата обращения: 17.10.2018).
23. Владимир Кагарлицкий. Стихи и наброски. СПб.: б. и., 1995. 68 с.

24. Альберт Бакун. Substantia Rerum // Арт-холдинг Russian art. Арт-холл «МонаКо». URL: <http://ru-art.com/halls/monako/press/release.php?ID=1831> (дата обращения: 17.10.2018).
25. Даниэль С. М. Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство–СПб., 2002. 304 с.
26. Зайцев А. П. Графика и литература. ЦЭЮЯ. СПб.: б. и., 2010. 352 с.
27. Соколова-Зайцева В. К. Школа математической интерпретации картины профессора А. П. Зайцева // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Мат-лы Первой междунаро. науч. конф. СПб.: СПбГУПТД, 2016. Ч. I. С. 192–201.
28. Творчество и логика. Выставка-брифинг // Буклет. Тольятти: Отдел культуры Тольяттинского райисполкома, 1986.
29. Даниэль С. М. Музей. СПб.: Аврора, 2012. 288 с.
30. Ломоносов А. Г. Заметки по поводу книги Сергея Даниэля «Музей» // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2014. Т. 15. Вып. 4. С. 311–314.
31. Борис Головачев. Эрмитажная аналитика // Персональный сайт художника Бориса Головачева. URL: <http://boris-golovachev.com/analytica.html> (дата обращения: 09.03.2021).
32. Байгузина Е. Н. Интерпретация первоисточников в артистических портретах Ю. В. Пугачева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 9–15.
33. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. 622 с.
34. Дневник Делакруа: в 2 т. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. Т. II. 442 с.

REFERENCES

1. Koshkina O. Yu. Analiticheskaya interpretaciya klassiki v tvorchestve xudozhnikov gruppy` «E`rmitazh» // Metamorfozy` xudozhestvenny`x form i smy`sl: sb. st. SPb.: Izd-vo Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2017. S. 97–104.
2. K istorii Tvorcheskogo ob`edineniya «E`rmitazh» // Buklet vy`stavki Tvorcheskogo ob`edineniya «E`rmitazh». L. 1991.
3. Danie`l` S. M. Gruppa «E`rmitazh» // Internet-galereya antikvarnogo i sovremennogo iskusstva «Gorod iskusstv». URL: <http://www.artscity.ru/statiy/obyedineniya/dlugach/> (data obrashheniya: 17.10.2018).
4. Kochubeeva P. I. Ry`czar` zhivopisi // Neklassicheskaya klassika: Tri pokoleniya «E`rmitazhnoj shkoly`» G. Ya. Dlugacha: katalog vy`stavki. SPb: GezaKom, 1998. 48 s.
5. Fromanten E`. Stary`e mastera. M.: Sov.j xudozhnik, 1966. 360 s.
6. Vipper B. R. Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva. M.: AST-PRESS KNIGA, 2004. 368 s.

7. Dmitrieva N. A. K probleme interpretacii // Mir iskusstv. Al'manax. M.: Kul'tura, 1995. S. 7–41.
8. Vinkel'man I.-I. Izbranny'e proizvedeniya i pis'ma. M.: Lodomir, 1996. 687 s.
9. Pio Rene. Palitra Delakrua. M.–L.: OGIZ–IZOGIZ, 1932. 48 s.
10. Rubens P. P. Pis'mo Uil'yamu Trambolu // Mastera iskusstv ob iskusstve. Izbranny'e otryvki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov v semi tomakh. M.: Iskusstvo, 1967. T. 3. S. 193–194.
11. Piter Paul` Rubens. Zhiznennyj put` // Flamandskoe iskusstvo v E`rmitazhe. Gosudarstvennyj E`rmitazh. Obrazovatel'naya muzejnaya programma. URL: <http://edu.hermitage.ru/catalogs/1421610829/themes/1421610923/article/1421610926> (data obrashheniya: 17.10.2018).
12. Varshavskaya M. Ya. Peter-Paul` Rubens. Oxota na l'vov. L.: Tip. Gos. E`rmitazha, 1947. 8 s.
13. Pavlov V. I. Metod mental'nyx proekcij i ego primenenie v analize proizvedenij iskusstva. SPb.: Poligraf. predpriyatie № 3, 2016. 308 s.
14. Danie`l` S. M. Kartina klassicheskoj e`poxi. Problema kompozicii v zapadnoevropejskoj zhivopisi XVII veka. SPb.: Iskusstvo, 2010. 199 s.
15. Zaslavskij A. S. Samopoznanie Guseva // Nashe Nasledie. № 121. 2017. URL: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/12120.php> (data obrashheniya: 17.10.2018).
16. Kagarliczkij V. K. Za predely` formata: stixi i zametki. SPb.: b. i., 2011. 88 s.
17. Arnxejm R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie. M.: Arxitektura – S, 2007. 392 s.
18. Golovachev B. F. Neprostoij put` k svobode // Yurij Gusev. Zhivopis` i grafika iz sobraniya muzeya. SPb.: Gos. muzej «Czarskosel'skaya kollekciya», 2019. S. 7–18.
19. Aleksandr Zajcev i ego krug. Katalog vy`stavki k 70-letiyu xudozhnika i pedagoga. V ramkax vy`stavki «Sankt-Peterburg–2007». SPb.: Enter, 2008. 32 s.
20. Kandinskij V. V. Tochka i liniya na ploskosti. SPb.: Azbuka-klassika, 2006. 240 s.
21. Zajcev A. P. Metod risunka. SPb.: Agraf, 2005. 40 s.
22. Smirnov G. A. Okkam Uil'yam // Novaya filosofskaya e`nciklopediya. E`lektronnaya biblioteka IF RAN. URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH01b7ec01008dba3d6c128fb7> (data obrashheniya: 17.10.2018).
23. Vladimir Kagarliczkij. Stixi i nabroski. SPb.: b. i., 1995. 68 s.
24. Al`bert Bakun. Substantia Rerum // Art-xolding Russian art. Art-xoll «MonaKo». URL: <http://ru-art.com/halls/monako/press/release.php?ID=1831> (data obrashheniya: 17.10.2018).
25. Danie`l` S. M. Seti dlya Proteya: Problemy` interpretacii formy` v izobrazitel'nom iskusstve. SPb.: Iskusstvo-SPb., 2002. 304 s.
26. Zajcev A. P. Grafika i literatura. CzE`YuYa. SPb.: b.i., 2010. 352 s.
27. Sokolova-Zajceva V. K. Shkola matematicheskoj interpretacii kartiny` professora A. P. Zajceva // Dizajn i xudozhestvennoe tvorчество: teoriya, metodika i praktika.

- Mat-ly` Pervoj mezhdunarod. nauch. konf. SPb.: SPbGUPTD, 2016. Ch. I. S. 192–201.
28. Tvorchestvo i logika. Vy`stavka-brifing // Buklet. Tol`yatti: Otdel kul`tury` Tol`yattinskogo rajispolkoma, 1986.
29. Danie`l` S. M. Muzej. SPb.: Avropa, 2012. 288 s.
30. Lomonosov A. G. Zametki po povodu knigi Sergeya Danie`lya «Muzej» // Vestnik Russkoj xristianskoj gumanitarnoj akademii. 2014. T. 15. Vy`p. 4. S. 311–314.
31. Boris Golovachev. E`rmitazhnaya analitika // Personal`ny`j sajt xudozhnika Borisa Golovacheva. URL: <http://boris-golovachev.com/analytica.html> (data obrashheniya: 09.03.2021).
32. Bajguzina E. N. Interpretaciya pervoistochnikov v artisticheskix portretax Yu. V. Pugacheva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 1 (42). S. 9–15.
33. Valeri P. Ob iskusstve. M.: Iskusstvo, 1976. 622 s.
34. Dnevnik Delakrua: v 2 t. M.: Izd-vo Akademii xudozhestv SSSR, 1961. T. II. 442 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кошкина О. Ю. — канд. искусствоведения; olga_koshkina@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Koshkina O. Yu. — Cand. Sci. (Arts); olga_koshkina@bk.ru

УДК 7.011.2

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕАТР В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО

*Степанова П. М.*¹

¹ Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, 191119, Санкт-Петербург, Россия.

Теоретические и практические работы польского режиссера Ежи Гротовского, созданные во второй половине XX века, продолжают оказывать мощное воздействие на современный мировой театр. Поиски Гротовского заложили актуальное направление — антропологический театр. Впервые пять периодов творчества Гротовского рассматриваются с точки зрения возникновения и развития сложной методологии исследования природы человека в рамках театральной и ритуальной традиций. Опираясь на теоретическую базу культурной (социальной) и структурной антропологии, работы К. Г. Юнга, М. Элиаде, К. Леви-Строса, Д. Косинского, автор статьи анализирует сложные связи практических работ Гротовского и вводимых им на разных этапах терминов, прослеживает использование идей польского реформатора в современном антропологическом театре. Термины, предложенные Гротовским в русле разработки антропологического театра, становятся важным инструментарием для современного искусствоведения.

Ключевые слова: зритель-соучастник, мирской ритуал, бедный театр, оголенный актер, конфронтация с корнями, идеограммы, телесные техники, не-персонаж, коллективное бессознательное.

ANTHROPOLOGICAL THEATRE IN THE THEORY AND PRACTICE OF JERZY GROTOWSKI

*Stepanova P. M.*¹

¹ St. Petersburg State University of Film and Television, 13, Pravda Str., St. Petersburg, 191119, Russian Federation.

Theoretical and practical works of Polish director Jerzy Grotowski, created in the second half of the 20th century, continue to produce a great impact on modern theatre worldwide. Grotowski's experiments formed the basis for a popular trend — anthropological theatre. For the first time ever, the article considers the five periods of Grotowski's creative legacy from the perspective of

the uprise and development of a complex methodology of exploration of human nature in the framework of theatrical and ritual traditions. Drawing on the theoretical underpinning of cultural (social) and structural anthropology, on works by Jung, Eliade, Levi-Strauss, Kosinski, the author of the article addresses complicated connections of Grotowski's practical works and terms, that he introduces at different stages, follows the use of the Polish reformist's ideas in modern anthropological theatre. The terms, suggested by Grotowski in the context of development of anthropological theatre, are becoming an important tool for modern art criticism.

Keywords: participating viewer, profane ritual, a poor theater, a naked actor, a confrontation with the roots, ideograms, corporal techniques, noncharacter, collective unconscious.

Творчество польского режиссера Ежи Гротовского стало знаковым явлением для мирового театра второй половины XX века. В первую очередь деятельность Гротовского принято анализировать с точки зрения театральных достижений, хотя традиционные спектакли он ставил всего первые десять лет работы. Сам режиссер часто называл свое творчество пограничной областью между философией и медициной [1, s. 752]. Акцент на том, что Гротовский в 1970–1990-е годы создает не столько театральную, сколько философскую школу, задается этнологическими и аксиологическими вопросами, возникает в работах польских [2; 3] и российских [4; 5] исследователей. Подобный подход открывает совершенно новый контекст исследования и использования открытий Гротовского в современной театральной теории и практике.

Театральные спектакли, паратеатральные опыты, полевые исследования, учебные курсы и открытые лекции для студентов — все проекты Гротовского содержат в себе уникальные методы исследования человека в рамках театральной и культурной традиций. Режиссер за сорок лет деятельности реализовал сложный комплекс антропологических подходов как в процессе создания театрального спектакля, так и в процессе анализа уже завершеного произведения искусства. Приемы и методы, сформулированные и апробированные Гротовским, находят на данный момент применение в теории и практике и помогают максимально расширить возможности использования произведений искусства для создания новых коммуникативных связей между людьми, обостряют и углубляют проблемы восприятия человеком себя и мира, общественных отношений и гуманистических ценностей.

Пять периодов работы Гротовского с 1959 по 1999 год ярко иллюстрируют эволюцию идей антропологического театра. На каждом этапе работы Гротовский предлагает уникальные подходы к созданию произведения искусства

на основе антропологических установок и вводит специфические методы работы и терминологию из области культурной антропологии, актуальную для искусствоведения. Методы и термины культурной (социальной) антропологии М. Элиаде, М. Мосса, структурной антропологии К. Леви-Строса, интерпретативной антропологии В. Тёрнера, К. Гирца, театральной антропологии Э. Барбы, Д. Косинского, аналитической психологии К. Г. Юнга помогают наиболее точно определить специфический терминологический аппарат Гротовского и уникальные практические открытия его творчества.

Первый период творчества Гротовского (1959–1969) традиционно обозначают как театральный. Это время создания собственной театральной системы, называемой режиссером «бедным театром» [6]. На протяжении десяти лет основной базой исследовательской работы Гротовского был театр в традиционном понимании этого слова; в нескольких первых спектаклях оставалось разделение на сцену и зрительный зал. В момент обострения социальных противоречий и разочарования в культуре Гротовский воспринимает театр как экспериментальное поле для исследования современного человека. Спектакль становится опытной моделью, воссоздающей микросообщество и сложные связи внутри него. Поиски «Театра-Лаборатории 13 рядов» (англ. *13 Row Laboratory Theatre*) Гротовского близки к экспериментам «Живого театра» (англ. *The Living Theatre*) в Нью-Йорке, ранним опытам Р. Шехнера, студийным экспериментам П. Брука и Ч. Маровица в Лондонской академии музыкального и драматического искусства (англ. *London Academy of Music & Dramatic Art*). Теория «оголенного актера», созданная в рамках спектаклей «бедного театра», пытается постичь актера в первую очередь с юнгианских позиций. Центром театральной практики и теории становится «акт саморазоблачения, самораскрытия, срывания повседневной маски, акт воплощения себя» [7, с. 238]. В программных спектаклях «бедного театра» «Стойкий принц» (1965) и «Апокалипсис кум фигурис» (лат. *Apocalypsis cum figuris*) (1969) режиссер вырабатывает специальные телесный и голосовой тренинги для сложной партитуры создания роли в рамках представления. Гротовский соединяет в теории и практике подходы А. Арто, К. С. Станиславского, Б. Брехта, биомеханику В. Э. Мейерхольда, обращается к некоторым восточным техникам, например, использует индийские мудры и телесные тренинги китайской традиционной оперы. Гротовский идет к переосмыслению уже сформировавшегося европейского опыта в процессе создания актером образа: «...все его усилия направлены на то, чтобы объединить тело, голос, разум и дух» [8, с. 81]. Он не только разрабатывает новейший тренинг для воспитания и развития уникального потенциала каждого из участников труппы, но еще и вводит в театроведческий дискурс новую терминологию, связанную с проблематикой отрицания культуры, свойственного европейскому контек-

сту 1960-х годов. «В Театре-Лаборатории, — говорит Е. Грозовский в беседе с А. Васильевым, — мы никогда не искали персонаж; ни из внутреннего, ни из внешнего, никогда. Однако в некоторой степени персонажи существовали для зрителя, потому что процесс, захватывающий актера, обладал такой интенсивностью, что у зрителя возникало впечатление, что актер совершенно преображался. Есть путь, когда ищут персонаж, и есть другой путь, когда не ищут персонаж, и есть еще один путь, существующий вне понятия “персонаж” и “не-персонаж”» [9, с. 33]. «Бедный театр», «оголенный актер», «не-персонаж», «тотальный акт» — базовые термины первого периода творчества Грозовского обнажают проблемы исчерпанности европейского театра середины XX века как актуальной коммуникативной системы. Грозовский в теории и практике отталкивается от отрицания существующего театрального процесса, ставит в центр нового театра фигуру актера и предлагает, используя опыт самых разных традиционных ритуально-театральных моделей мира, «выработать специальную систему анатомии актера» [10, с. 70].

Сбор и анализ различных телесных техник мира до построения своей концепции театральной антропологии практиковал Э. Барба, проходивший практику в Театре-Лаборатории Грозовского. С конца 1970-х годов Барба начинает воплощать в теории и на практике основные положения философских идей Грозовского периода «бедного театра». Большинство самых ярких телесных тренингов и концепций существования актеров в мире впервые собрано в книге «Словарь театральной антропологии» [11] и в практических сессиях и конференциях Международной школы театральной антропологии (ISTA), основанной Барбой в 1979 году. Задумка сделать театр не местом встречи актера-исполнителя и зрителя-потребителя, а превратить театральные трупы в исследовательские институты, т. е. придать театру статус общественного явления, способного влиять на социальные и культурные процессы, принадлежит в первую очередь Грозовскому. Но польский режиссер начал с экспериментов, максимально близких именно культурной антропологии, расширяя границы театра, он перешел к полевым исследованиям.

Паратеатральные опыты (1969–1978) Грозовского направлены на зрителя — вторую важнейшую составляющую предмета театрального искусства. Если «бедный театр» поставил вопрос о способе существования актера (основная терминология и методология Грозовского первого периода творчества связаны с воспитанием актера), то паратеатр обнажает всю сложность нового восприятия «не-персонажа» и «не-театра» зрителем. Барба в концепции «оголенного» актера акцентирует телесность человека-актера [11; 12; 13]. Грозовский делает следующий шаг: в начале 1970-х годов польский режиссер открыто говорит о недостаточности знания законов логики для создания и восприятия произведения искусства, в связи с чем обращается

к работам Г. Юнга. Анализируя проблемы мифа и мифологического сознания, выстраивая структуру паратеатральных опытов на основе ритуальных практик мира, Гротовский объясняет природу своих поисков в интервью и беседах, опираясь на базовые для Юнга и Леви-Строса термины «архетип» и «неприрученная мысль» [14, с. 304]. На протяжении почти десяти лет Гротовский работает с небольшими группами неподготовленных к актерской работе молодых людей, которые отправляются вместе с практикующими актерами Театра-Лаборатории в лес и проходят сложный комплекс физических упражнений, тренингов на природе. Работа актеров-исполнителей и зрителей-соучастников стала исследованием основ человеческого существования в современном мире. Гротовский совместно с актерами создавал структуру ритуальных действий, которые были направлены на изменение отношения человека (участника паратеатрального опыта) к себе и к миру. Гротовский на этом этапе работы (как и Леви-Строс) занимается «исследованием средств, обслуживающих социальную жизнь общества» [15, с. 9], с целью объединить элементы различных «тотемических систем» [15, с. 12] в реактуализированной мифологической структуре, лишенной черт конкретной религиозной окраски. Режиссер говорит о базовой идее, которую он почерпнул из работ Леви-Строса: «...невозможно создать знаки, можно только найти их» [14, с. 305]. Существенным отличием полевых исследований Гротовского станут участники как основа выявления и проявления знаковых структур «мирского ритуала», «избегающего религиозного ритуала» [10, с. 106]. Работы Леви-Строса о племенных культурах основаны на изучении и восприятии Другого, «сутью изложения здесь становятся субъективные формы встречи с чужим и другим жизненным миром, а также понимание того, что невозможно при столкновении с Другим ускользнуть от собственной культуры» [16, с. 78]. Паратеатральные опыты Гротовского исследуют современного человека, на короткое время извлеченного из городской среды. Тренинги должны обнажать природные, витальные силы молодых людей, обострять их существование, придавать простым физическим действиям ритуальные содержания, связанные с обрядами перехода и лиминальными стадиями [17]. В структуре паратеатральных опытов используются природные знаки: вода, огонь, деревья, зерно, земля, которые обретают значения в контексте «мифологического мышления для целостности постижения мира» [18, с. 173].

Свой понятийный аппарат Гротовский максимально расширяет в статье «Театр и ритуал» (1968). В этом тексте режиссер подводит итог театральному периоду и ставит проблему паратеатра, поэтому основная часть программной статьи связана с функциями зрителя в уже созданных спектаклях. Мечта завладеть вниманием зрителя, насильно сделать его соучастником происходящего разбивается о возникшие на практике способы манипулирования зрите-

лем и насильственным погружением его в режиссерскую партитуру. Пытаясь реконструировать ритуал в театре, Гротовский приходит к идее «со-игры»: «сталкивать в пространстве лицом к лицу, вызывая обмен взаимной реакцией» [10, с. 101]. Но он полностью опровергает физический контакт между актером и зрителем, а ищет ось ритуала — «это мог быть миф, а мог быть и архетип (согласно терминологии Юнга), или, если угодно, коллективное воображение, или первобытная память» [10, с. 106]. Паратеатральные опыты дают зрителю функции соучастника ритуального действия, а исполнителя оставляют на позиции театрального актера, выстраивающего коммуникативную систему между наблюдающими и создающими ритуальную структуру. Достичь объединения театра и ритуала в паратеатральных экспериментах помогают приемы антропологии и аналитической психологии. Гротовский опирается на механизмы коллективного бессознательно и на «системы родства», выработанные человеческим духом на уровне бессознательного мышления» [15, с. 43].

Практика полевых исследований антропологов середины XX века была взята на вооружение Театра Истоков в третьем периоде работы Гротовского (1976–1982). Режиссер с актерами и студентами путешествует по миру в поисках уникальных и древнейших телесных техник¹. Театр Истоков ставит перед собой задачу обнаружения и создания нового языка культуры. Гротовский, безусловно, мифологизирует телесную природу актера и зрителя. Самыми важными терминами поисков конца 1960 – начала 1980-х годов станут «конфронтация с корнями» [10, с. 111] и «идеограммы» [10, с. 74]. Идеограммы, по Гротовскому, — это определенные положения тела и движения, которые содержат в себе элементы памяти предков и собственного жизненного опыта, т. е. личный опыт тела актера осуществляется как момент создания архетипического образа. «Конфронтация с корнями» — это работа исполнителей и зрителей-соучастников на уровне собственной памяти, обращение к событиям истории Польши сквозь призму индивидуальной биографии. В манифесте Театра Истоков Гротовский использует термин М. Элиаде «техники экстаза» [1, с. 756], пытаясь точнее охарактеризовать новые подходы к работе актера и месту зрителя. Режиссер обращается к практикам, способным отключать «непосредственное вмешательство разума» [1, с. 756] в процессе создания и восприятия ритуального действия. Театр Истоков, по свидетельству колумбийского актера Дж. Гуэсто и американского режиссера Дж. Словяка, останавливается на редких и специфических ритуальных традициях: вуду-практиках, распространенных на Гаити, работе с унганом

¹ Термин М. Мосса «телесные техники» [18] широко используется в современной театральной антропологии.

(жрецом культа вуду) в Нигерии, обрядах уичоли (индейский народ) в Мексике, средневековых обрядовых песнях и танцах баулов в Индии [20, с. 59–60]. Сбор древнейших телесных техник мира подводит Гротовского к поиску культурных универсалий, которые он будет называть «транскультурой» [1, с. 756]. Из опыта реконструкции ритуальных практик и создания нового «мирского ритуала» возникает целое направление современного европейского театра — антропологический театр.

Методы антропологического театра Гротовского сейчас в Польше использует большое количество коллективов, но особенно ярко и интересно развивают идеи паратеатрального периода Гротовского Центр театральных практик Гардженице, прославившийся созданием «алфавита древнегреческого танца» [21] в ранних спектаклях 1980–90-х годов, Школа театра Венгайте, многие годы внимательно реконструирующая мистериальные и литургические действия на основе средневековых драм [22], Театр Хорея, занимающийся социальными проектами в театре на основе сбора национальных песен разных стран и народов и специфических телесных тренингов [23]. Современный исследователь польского театра Д. Косинский называет эту традицию «театром преобразования», «театром музыкальности» [3, с. 91–124]. Паратеатр и Театр Истоков стали платформой для создания новых коммуникативных связей в современной театральной практике. Гротовский нащупал специфические практические и теоретические подходы для создания образа, его воплощения актером и место зрителя-соучастника в антропологическом театре.

В середине 1980-х годов, убегая из охваченной социальными противоречиями Польши, Гротовский оказывается в США и начинает работу над совершенно новым проектом «Объективная драма» (1983–1986). «Объективную драму» можно характеризовать как разработку методики преподавания «антропологического театра». «Бедный театр» ввел в мировой театральный контекст проблематику новых телесных техник в актерском существовании (напр.: Международная междисциплинарная конференция «Религия. Ритуал. Театр». Копенгагенский университет, апрель 2006 года [24]). Паратеатральные опыты и Театр Истоков заложили основы целого театрального направления, занимающегося поиском различных коммуникативных связей между актером и зрителем с помощью реконструкции древних форм театра. «Объективная драма» разоблачает и обостряет исчерпанность драматургического материала в театральной эстетике. Сама идея дедраматизации в середине 1980-х годов не является новой, ее основы были разработаны Х.-Т. Леманом [25], Э. Фишер-Лиште [26] и другими, но четвертый период работы Гротовского связан не с отрицанием драматургического материала как основы театрального действия, а с созданием новой уникальной методики формирования сюжета во время паратеатрального действия. События

возникают в восприятии на уровне коллективного бессознательного в совместном процессе соучастия исполнителя и зрителя. «Я — практик в области поведения человека в метаобыденных условиях, т. е. такого поведения, когда человек поставлен выше... над... повседневной жизнью. Это поле можно было бы назвать Театральной Антропологией, т. е. такой областью, где встречаются или, как минимум, отбрасывают свет друг на друга феномен театра и ритуала» [27, с. 306], — утверждал Гротовский, акцентируя внимание на создании «индивидуального мифа» [27, с. 304]. Метаобыденность и индивидуальный миф сплетаются с конкретными физическими и голосовыми практиками из древнейших ритуальных техник, собранных Гротовским на этапе Театра Истоков по всему миру. Ярче всего новые метод работы над не-персонажем описывает Т. Ричардс в книге «Обратная сторона спектакля»: «Афро-караибские песни и были инструментами для человека, ведущего работу над собой. Они могли стать инструментарием, способным помочь организму в процессе, который мы можем назвать трансформацией энергии» [28, с. 36].

В основе работы Ричардса над «Акцией» (1986) (не спектаклем и не паратеатральным опытом, а опытной попыткой создания новой формы коммуникации в искусстве) лежала индивидуальная история жизни исполнителя, его вызов «воплощенной памяти» [29], конфронтация с собственными корнями. Осью сюжетной конструкции действия являлся семейный миф, история появления и становления индивидуальности, самого Томаса Ричардса: «Моя мать белая, мой отец черный. Половина моего наследства из европейской культуры, половина — из Африки. Моя кожа светлая, но в моем теле есть что-то от линии моего отца, от африканской линии» [28, с. 15]. Танцовщик и певец на глазах у зрителя своим телом создает сложную партитуру архетипических образов, которая направлена к коллективному бессознательному зрителя (как в ритуальных практиках мира), но в момент создания «Акции» исполнитель сконцентрирован мыслями и чувствами на внутреннем процессе общения, соединения на бессознательном уровне с памятью своего рода, своих предков, которая осуществляется на телесном, физическом уровне. Конечная цель метаобыденного существования исполнителя «Акции» максимально приближается к основной концепции сохранившихся ритуальных традиций, стремится разрушить пределы телесной структуры тела актера. Ричардс во время показа «Акции» не контролирует и не осознает собственную телесность, его тело становится проводником импульсов, соединяющих личный опыт актера и личный опыт каждого из зрителей на уровне коллективного бессознательного.

Последний этап работы Гротовского (1986–1999) имеет несколько названий, и до сих пор продолжается полемика о правильном переводе названия этого периода на русский язык: «искусство-проводник» [10], «вейкюль» [27, с. 304], «ритуальные искусства» [20]. Гротовский дает такое опреде-

ление термина: «Искусство как проводник подобно подъемнику архаичного свойства, первобытному подъемнику, напоминающему по форме корзину на ветке, с помощью которой люди, включенные в действие, поднимаются к уровням более утонченной энергии, чтобы затем *вместе с ней* спуститься в глубины нашего инстинктивного тела. Это и есть *объективность* ритуала» [10, с. 260]. Д. Косинский, анализирующий письма польского поэта XIX века Ц. К. Норвида, делает акцент на важной национальной традиции в эстетике и философии польского искусства: «Трагедия отсылает к горизонтальному порядку истории, мистерия же — к порядку вертикальному, к откровению» [3, с. 107]. Целью антропологического театра Гротовского становится создание вертикальной партитуры на физическом и внутреннем, духовном уровнях исполнителя и зрителя-соучастника: «Материалом для создания роли становится коллективное бессознательное, выражаемое актером в виде “иероглифа”, совмещающего все средства выразительности. Здесь можно лишь условно говорить о роли, так как это и есть реальность общечеловеческого сознания» [30, с. 80]. Идеи объективного ритуального действия, совершающегося в актерских реалиях, «которые являются одновременно и актуальными для сиюминутного момента, и содержащими мифологическую основу» [31, с. 77], очень точно отражают процессы, происходящие в культурной антропологии конца XX века. Герменевтический подход в интерпретативной или рефлексивной антропологии К. Гирца и В. Тёрнера² в 1980–1990-е годы актуализирует новый, по сравнению с методом включенного наблюдения, метод «наблюдающего участия» (Г. П. Отюцкий) [32, с. 350]. Эмоциональная включенность зрителя-соучастника в процессе совместного с актером-исполнителем создания структуры ритуально-театрального действия возникает за счет «субъективности тех, кто действует» (К. Вульф) [17, с. 77]. Так антропологический театр отчасти повлиял на процессы в культурной антропологии, а методы интерпретативной этнологии вошли в практические исследования Искусства-проводника.

--ЛИТЕРАТУРА

1. *Grotowski J. Teatr Źr deł // Grotowski J. Teksty zebrane.* Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. S. 748-767.
2. *Osiński Z. Polskie kontakty teatralne z orientem w XX wieku. Część druga: Studia.* Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008. 317 s.

² Тёрнер писал об экспериментах Гротовского в своей работе «От ритуала к театру» [32, p. 116–120].

3. Косинский Д. Польский театр. Истории / пер. с польск. Н. Никольская, М. Ясинская; науч. ред. Н. Якубова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 456 с.
4. Шестакова А. В. Феномен «театральной антропологии» в европейской культуре второй половины XX века / дис. ... канд. филос. наук. М. 2008. 186 с.
5. Степанова П. М. Антропологические концепции в театре и кино: методология создания и исследования. СПб.: СПбГИКиТ, 2020. 170 с.
6. Степанова П. Театр без кулис: театральные опыты Ежи Гротовского. СПб.: Гиперион, 2008. 176 с.
7. Гротовский Е. К бедному театру / пер. с англ. Л. И. Мельникова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 304 с.
8. Шехнер Р. Теория перформанса / пер. с англ. А. Асланян. М.: V-A-C Press, 2020. 488 с.
9. Васильев А. Хроника 14-го числа // Искусство кино. 1999. № 6. С. 130–147.
10. Гротовский Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику: сб. ст. / пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
11. Барба Э. Савареze Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя / пер. И. Васюченко, М. Даксбури-Александровская, Г. Зингер, Е. Кузина. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 320 с.
12. Барба Э. Бумажное каноз: Трактат о Театральной Антропологии / пер. М. Б. Александровская. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2008. 304 с.
13. Odin Teatret 2000 / ed. by J. Andreasen, A. Kuhlmann. Aarhus: Aarhus University Press, 2000. 245 p.
14. Grotowski a estetyka teatralna [rozmowiala René Guady i Michel Bataillon] // Grotowski J. Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. S. 299–305.
15. Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванов. М.: Академический Проект, 2008. 555 с.
16. Вульф К. Антропология: История, культура, философия / пер. с нем. Г. Хайдарова. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2008. 280 с.
17. ван Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / пер. с франц Ю. В. Иванова. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
18. Островский А. Б. Парадигма мифологического мышления: Очерк вклада К. Леви-Строса. СПб.: Издательство «Кронос», 2004. 182 с.
19. Mauss M. Body techniques // Mauss M. Sociology and psychology: assay. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. P. 97–123.
20. Slowiak J., Cuesta J. Jerzy Grotowski / przekl. K. Dylewska; red. L. Kolankiewicz.

- Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 207 s.
21. *Kornaś T.* Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Krak w: Wydawnictwo Homini, 2004. 354 s.
22. *Kornaś T.* Schola Teatru Węgajty: Dramat Liturgiczny. Krak w: Wydawnictwo Homini, 2012. 534 s.
23. To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsza piętnaście lat Teatru Chorea / red. i kor. M. Wójcik. Łódź: Stowarzyszenie Teatralne Chorea & Authors, 2019. 223 s.
24. Религия, ритуал, театр / под ред. Б. Холма, Б. Ф. Нилсена, К. Ведель; пер. с англ. Харьков: Гуманитарный Центр, 2018. 256 с.
25. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. с нем., вст. и коммент. Н. Исаева. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
26. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинская, общ. ред. Д. В. Трубочкин. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 276 с.
27. Биологическая линия в театре и ритуале (лекции Е. Гротовского на семинаре в Коллеж де Франс 1997 – 1998 гг.) // Александровская М. Б. Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века. СПб.: Чистый лист, 2011. С. 304–321.
28. *Richards T.* The Edge-Point of Performance. Pontedera: Stampato da Bandecchi & Vivaldi, 1997. 107 p.
29. *Allen-Paisant J.* Body and Gesture in Derek Walcott's Theatre // New Theatre Quarterly. 2021. № 145. P. 42–57.
30. *Максимов В. И.* Театр XX – XXI веков. Теория. Режиссура. Критика. СПб.: Чистый лист, 2019. 280 с.
31. *Максимов В. И.* Антропологический театр // Максимов В. И. Из истории теории театра и науки о театре. СПб.: Чистый лист, 2014. С. 74–78.
32. *Turner V.* From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.
33. *Отюцкий Г. П.* История социальной (культурной) антропологии: учеб. пос. М.: Академический Проект, Гаудеамус, 2003. 400 с.
34. *Osiński Z.* Grotowski w Collège de France. Lekcja pierwsza, 24 marca 1997 // Osiński Z. Grotowski: Źródła, inspiracje, konteksty. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1998. S. 215–232.
35. *Grotowski J.* Antropologia teatralna // Grotowski J. Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. S. 916–921.
36. *Schechner R.* Performatyka: Wstęp / przekład T. Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006. 402 s.
37. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней / пер. с англ. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2020. 320 с.

38. Балм К. Культурная антропология и написание истории театра // Театроведение Германии: Система координат / сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С. 271–281.
39. Васильев А., Абдуллаева З. Parautopia. М.: ABCdesign, 2016. 368 с.

REFERENCES

1. Grotowski J. Teatr Źr deł // Grotowski J. Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. S. 748–767.
2. Osiński Z. Polskie kontakty teatralne z orientem w XX wieku. Część druga: Studia. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008. 317 s.
3. Kosinskij D. Pol'skij teatr. Istoriyi / per. s pol'sk. N. Nikol'skaya, M. YAsinskaya; nauch. red. N. Yakubova. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 456 s.
4. Shestakova A. V. Fenomen «teatral'noj antropologii» v evropejskoj kul'ture vtoroj poloviny HKH veka / dis. ... kand. filos. nauk. М. 2008. 186 s.
5. Stepanova P. M. Antropologicheskie koncepcii v teatre i kino: metodologiya sozdaniya i issledovaniya. SPb.: SPbGIKiT, 2020. 170 s.
6. Stepanova P. Teatr bez kulis: teatral'nye opyty Ezhi Grotovskogo. SPb.: Giperion, 2008. 176 s.
7. Grotovskij E. K bednomu teatru / per. s angl. L. I. Mel'nikova. М.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2009. 304 s.
8. Shekhner R. Teoriya performansy / per. s angl. A. Aslanyan. М.: V-A-C Press, 2020. 488 c.
9. Vasil'ev A. Hronika 14-go chisla // Iskusstvo kino. 1999. № 6. S. 130–147.
10. IGrotovskij E. Ot Bednogo Teatra k Iskusstvu-provodniku: sb. st. / per. s pol., vstup. st. i primech. N. Z. Bashindzhagyan. М.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2003. 351 s.
11. Barba E. Savareze N. Slovar' teatral'noj antropologii. Tajnoe iskusstvo ispolnitelya / per. I. Vasyuchenko, M. Daksburi-Aleksandrovskaya, G. Zinger, E. Kuzina. М.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2010. 320 s.
12. Barba E. Bumazhnoe kanoe: Traktat o Teatral'noj Antropologii / per. M. B. Aleksandrovskaya. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2008. 304 s.
13. Odin Teatret 2000 / ed. by J. Andreasen, A. Kuhlmann. Aarhus: Aarhus University Press, 2000. 245 p.
14. Grotowski a estetyka teatralna [rozmowiala René Guady i Michel Bataillon] // Grotowski J. Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. S. 299–305.
15. Levi-Stros K. Strukturnaya antropologiya / per. s fr. Vyach. Vs. Ivanov. М.: Akademicheskij Proekt, 2008. 555 s.

16. Vul'f K. Antropologiya: Istoriya, kul'tura, filosofiya / per. s nem. G. Hajdarova. SPb.: Izd-vo SPb. un-ta, 2008. 280 s.
17. *Gennep A.* van Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov / per. s franc YU. V. Ivanova. M.: Izdatel'skaya firma «Vostochnaya literatura» RAN, 1999. 198 s.
18. *Ostrovskij A. B.* Paradigma mifologicheskogo myshleniya: Ocherk vklada K. Levi-Strosa. SPb.: Izdatel'stvo «Kronos», 2004. 182 s.
19. *Mauss M.* Body techniques // *Mauss M.* Sociology and psychology: assay. London: Routledge and Kegan Paul, 1979. P. 97–123.
20. *Slowiak J., Cuesta J.* Jerzy Grotowski / przekl. K. Dylewska; red. L. Kolankiewicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010. 207 s.
21. *Kornaś T.* Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2004. 354 s.
22. *Kornaś T.* Schola Teatru Węgajty: Dramat Liturgiczny. Krak w: Wydawnictwo Homini, 2012. 534 s.
23. To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsza piętnaście lat Teatru Chorea / red. I kor. M. W jcik. Ł dż: Stowarzyszenie Teatralne Chorea & Authors, 2019. 223 s.
24. Religiya, ritual, teatr / pod red. B. Holma, B. F. Nilsena, K. Vedel'; per. s angl. Har'kov: Gumanitarnyj Centr, 2018. 256 s.
25. *Leman H.-T.* Postdramaticheskij teatr / per. s nem., vst. i komment. N. Isaeva. M.: ABCdesign, 2013. 312 s.
26. *Fisher-Lihte E.* Estetika performativnosti / per. s nem. N. Kandinskaya, obshch. red. D. V. Trubochkin. M.: Play&Play, Kanon+, 2015. 276 s.
27. Biologicheskaya liniya v teatre i rituale (lekcii E. Grotovskogo na seminare v Kollezh de Frans 1997 – 1998 gg.) // *Aleksandrovskaya M. B.* Professional'naya podgotovka akterov v prostranstve Evrazijskogo teatra HKHI veka. SPb.: CHistyj list, 2011. C. 304–321.
28. *Richards T.* The Edge-Point of Performance. Pontedera: Stampato da Bandecchi & Vivaldi, 1997. 107 p.
29. *Allen-Paisant J.* Body and Gesture in Derek Walcott's Theatre // *New Theatre Quarterly.* 2021. № 145. P. 42–57.
30. *Maksimov V. I.* Teatr XX – XXI vekov. Teoriya. Rezhissura. Kritika. SPb.: CHistyj list, 2019. 280 s.
31. *Maksimov V. I.* Antropologicheskij teatr // *Maksimov V. I.* Iz istorii teorii teatra i nauki o teatre. SPb.: CHistyj list, 2014. S. 74–78.
32. *Turner V.* From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. New York: PAJ Publications, 1982. 127 p.
33. *Otyuckij G. P.* Istoriya social'noj (kul'turnoj) antropologii: ucheb. pos. M.: Akademicheskij Proekt, Gaudeamus, 2003. 400 s.
34. *Osiński Z.* Grotowski w Collège de France. Lekcja pierwsza, 24 marca 1997 // *Osiński Z.* Grotowski: Źr dła, inspiracje, konteksty. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1998. S.

215–232.

35. *Grotowski J.* Antropologia teatralna // Grotowski J. Teksty zebrane. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012. S. 916–921.
36. *Schechner R.* Performatyka: Wstęp / przekład T. Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006. 402 s.
37. *Goldberg R.* Iskustvo performansa. Ot futurizma do nashih dnei / per. s angl. A. Aslanyan. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2020. 320 s.
38. *Balm K.* Kul'turnaya antropologiya i napisanie istorii teatra // Teatrovedenie Germanii: Sistema koordinat / sost. E. Fisher-Lihte, A. A. Chepurov. SPb.: Baltijskie sezony, 2004. S. 271–281.
39. *Vasil'ev A., Abdullaeva Z.* Parautopia. M.: ABCdesign, 2016. 368 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова П. М. — канд. искусствоведения, доц., st-more@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stepanova P. M. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., st-more@yandex.ru

УДК 78.071.4

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ И ПРИНЦИПЫ А. Д. КАМЕНСКОГО

*Решетник А. Д.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, наб. р. Мойки, д. 98, Санкт-Петербург, 190031, Россия.

Статья посвящена рассмотрению системы музыкальных взглядов выдающегося отечественного пианиста и педагога первой половины XX века Александра Даниловича Каменского (1900–1952). Впервые ставится вопрос о методике преподавания А. Д. Каменского, анализируются соответствующие фрагменты воспоминаний его учеников (Д. А. Толстой, А. С. Бернгардт, Ю. Прытков и др.), коллег (Б. Арапов, М. Я. Хальфин и др.), а также личных дневников музыканта и педагога. Рассматривается влияние «анатомо-физиологической школы» (Э. Баха и Р. Брейтгаупта), реконструируется поиск Каменским «универсального метода обучения», учитывающего типы телосложения и психической организации учеников. В научный оборот вводятся некоторые архивные документы Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга.

История жизни Каменского доказывает, что профессионализм музыканта-преподавателя определялся и продолжает представляться как сочетание высокой нравственности, педагогической чуткости и музыкантской состоятельности, отражающей его профессиональные навыки, эстетическое чутье и чувство стиля.

Ключевые слова: А. Д. Каменский, ленинградская фортепианная школа 1940–50-х годов, анатомо-физиологическая школа, Р. Брейтгаупт, Э. Бах, методика преподавания фортепиано.

MUSICAL VIEWS AND PRINCIPLES OF A. D. KAMENSKY

*Reshetnik A. D.*¹

¹ Saint Petersburg State Conservatory named after N. I. Rimsky-Korsakov, 98, Moiki emb., St. Petersburg, 190031, Russian Federation.

The article is devoted to the consideration of the system of musical views of the outstanding Russian pianist and teacher of the first half of the twentieth century, Alexander Danilovich Kamensky (1900–1952). The relatively modest amount of information about his work with students is explained by the relatively short life path of A. D. Kamensky, the small number of his students

and extremely active performing activity. Written evidence about the principles and methods of teaching Kamensky is rather scarce and scattered. This article is the first to present and structure information about the teaching methodology of A. D. Kamensky based on the memoirs of his students (D. A. Tolstoy, A. S. Bergardt, Yu. Khalfin and others), as well as on the basis of his own notes in the diaries. The influence of the “anatomical and physiological school” (such musicians as E. Bach and R. Breithaupt played an important role here) and the search for a “universal teaching method” covering different types of physique and mental organization are considered. Archival documents from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg, as well as from the personal archive of A. D. Kamensky’s relatives, for the first time make it possible to get acquainted with Alexander Danilovich not only as a performer and composer, but also as a brilliant teacher.

Keywords: A. D. Kamensky, Leningrad piano school of the 1940-50s, anatomo-physiological school, R. Breithaupt, E. Bach.

Среди имен отечественных музыкантов первой половины XX века имя Александра Даниловича Каменского (1900–1952) стоит особняком. Многогранность его таланта, включающего искусство интерпретации различных стилей, не раз отмечалась исследователями истории исполнительства. Круг интересов Каменского простирался далеко за пределы исполнительского искусства. Александр Данилович является создателем интереснейших транскрипций опер и симфоний, а также инструментальных и вокальных произведений, написанных во время Великой Отечественной войны. Чрезвычайно рано у Каменского обнаружилось педагогическое призвание (первый фортепианный класс он начал вести в 1918 в Первой Красноармейской школе и Институте живого слова в Петрограде), и, несмотря на недолгую жизнь, он успел передать свое мастерство значительному числу студентов Ленинградской консерватории.

При том, что для истории ленинградской пианистической школы имя А. Д. Каменского значимо, сведений и работ о жизни и деятельности этого музыканта не так уж и много. Существует книга (главный первоисточник) [1] А. Д. Бушен, жены и биографа музыканта, а также ее статья о деятельности Каменского в период блокады Ленинграда [2]. Из более поздних источников — статьи исследователя жизни и творчества пианиста Е. А. Михайловой: «Материалы к творческой биографии А. Д. Каменского» [3] и «Александр Данилович Каменский и его собрание нотных рукописей» [4]. Перечисленными источниками публикации о личности, жизни и творчестве Каменского исчерпываются.

Существуют также отдельные страницы воспоминаний о Каменском, в частности — в книге Дмитрия Алексеевича Толстого «Для чего всё это было»: «Последние школьные годы припоминаются как время неутомимых пальцевых упражнений. А. Д. Каменский хотел сделать из меня концертирующего пианиста. Я выступал в концертах, играл в зале десятилетки и в Малом зале консерватории. В моем репертуаре были довольно трудные сочинения: «Лесной царь» и «Кампанелла» Листа, Концерт без оркестра фа-минор Шумана, несколько этюдов Шопена. Все это игралось мною довольно бойко. Но настоящей природной техники у меня не было. Вся моя беглость, все октавы и терции вырабатывались постоянной зубрёжкой. Что же осталось от всего этого? Остались умения хорошо ставить руку и никогда не «затягивать» её при игре. Этому научил меня Александр Данилович, и это искусство играть, никогда не уставая, не раз помогало в жизни и помогает в моей теперешней концертной деятельности» [5, с. 128].

А вот другой показательный отрывок. Сергей Михайлович Мальцев вспоминает: «Под влиянием идей Брейтгаупта в определённой мере находился тогда и А. Д. Каменский. М. Я. [Моисей Яковлевич Хальфин] рассказывал мне о следующем случае. М. Я. слыл среди своих товарищей виртуозом. Как-то раз Каменский попросил его снять рубашку, с тем чтобы рассмотреть, как работают его мышцы во время игры. М. Я. с удивлением согласился. Каменский долго и внимательно рассматривал работу мышц рук и плечей М. Я. в процессе пианистических движений и делал для себя какие-то понятные лишь ему самому выводы» [6, с. 85]. И ранее: «В то время среди пианистов большим влиянием пользовались идеи анатомо-физиологической школы. Идеи Р. Брейтгаупта, в частности, обсуждались в консерватории и публично во время открытых уроков Эгона Петри в его приезд в Петроград в 1923/24 годах» [6, с. 84].

В конце XIX – начале XX века актуальными становятся интегративные подходы к методике преподавания фортепиано. Эти исследования в первую очередь опирались на научные знания и требовали более детального рассмотрения проблемы анализа техники инструментального исполнительства. Работы «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры» (нем. «Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik», 1905) Ф. А. Штейнхаузена [7], «Естественная фортепианная техника» (нем. «Die natürliche Klaviertechnik», 1905) Р. М. Брейтхаупта [8], «Совершенная фортепианная техника» «Die vollendete Klaviertechnik», 1929) Э.Й. Баха [9] повлияли на образование «анатомо-физиологической школы» в рамках методики преподавания игры на фортепиано.

Вызвавшая горячие дискуссии в Ленинградской консерватории «анатомо-физиологическая школа» обсуждалась как раз в годы учебы Каменского

на высших академических курсах у Л. В. Николаева. До рассмотрения основополагающих моментов этой теории и их практического использования обратимся к одной из записей (конспекту) из личного архива Каменского [10]. Вероятнее всего, документ появился после прочтения труда Брейтгаупта или является конспектом чьих-то лекций. Возможно, это набросок доклада. В любом случае содержащиеся в нём сведения прекрасно иллюстрируют ход методической мысли Александра Даниловича. Приведем лишь ту часть записей, которые содержат цельные высказывания:

- «Во главе угла ремесла — принцип, не имеющий связи с образом, но с руками;
- Одна сторона исполнения — рояль, другая — мы, наши руки, голова;
- Рояль “совершенен” — человек нет, совершенно не сконструирован;
- Рука сконструирована так же замечательно, как и рояль, но нужно понимать это;
- Труд и совершенствование формируют мастера;
- Вначале — Эрвин Бах, но раньше — Брейтгаупт;
- Вес руки висит на пальцах и мешает им быть ловкими проворными и ровными;
- Нужно обездвигнуть руку и сделать ее проводником разумной функциональности;
- Самые крупные мышцы — спины и груди; они могут и им нетрудно нести весь вес.

Включение в игру мышц спины.

1. Включение спины.

2. Построить из плеча и предплечья аппарат (арьергард), обеспечивающий руке силу и давление.

- Активное предплечье обязательно вызывает заболевание.
- Предплечье должно быть пассивным — передаточный рычаг той энергии, которую излучает плечо.
- Сложный рычаг: плечо — предплечье — ладонь — пальцы.
- Они (рычаги) соединены между собой сочленениями.
- октевое сочленение — не вольны...
- Кистевые — мы вольны.

Все виды техники на одном принципе.

– Нет игрового аппарата в лице рук, и весь корпус должен подчиняться игровой дисциплине.

Принцип посадки (как часть системы).

- Корпус должен быть всегда между рычагами рук.
- Верхняя часть корпуса склонена вперёд как бы во время вдоха.
- Спина выгнута в тазобедренном сочетании.

– Ноги уперты пятками (каблуками) возле педалей» [10, л. 1–9].

Приведенные заметки подводят нас к следующим выводам относительно волнующих Каменского вопросов фортепианного исполнительства (по крайней мере на момент появления записей):

Александр Данилович, как и большинство отечественных и западноевропейских музыкантов-педагогов, увлекся поиском универсального метода обучения, охватывающего различные типы телосложения и психического организации занимающихся («все виды техники на одном принципе»);

Ему были близки идеи Брейтгаупта, связанные с распределением функций плечевого пояса в зависимости от художественных и технических задач, свободным перемещением центра мышечной активности от спины к предплечью.

Следование принципу перераспределения нагрузки помогало Каменскому и его ученикам играть без усталости на сильных мышцах спины и плеча, когда это было необходимо, а при возникновении более сложных звуковых задач «подключать» мышцы предплечья. Однако если бы Александр Данилович полностью доверился принципам, проповедуемым «анатомо-физиологической школой», то вряд ли смог сохранить ту ажурность и певучесть пальцевой техники, которая досталась ему от Дубасова и Блуменфельда и которая позволяла ему так искренне и тонко интерпретировать миниатюры русских классиков, Дебюсси и Шопена. Значение пальцевой техники выявляется и при анализе концертных обработок Каменского, пронизанных почти трелеобразными украшениями в духе любимых им французских клавесинистов.

Именно сочетание двух подходов к фортепианной технике, вокруг которых разгорелась дискуссия в 1920-е годы в русско-советской пианистической среде, позволило Каменскому быть одним из самых «выносливых» и универсальных музыкантов этого периода. Но, разумеется, как и всякий крупный музыкант, Каменский, подобно его последнему учителю Николаеву, не миновал периода поиска универсальных методов обучения. С. М. Мальцев свидетельствует «От одной из моих учителей, Е. Ю. Гейман, которая была ученицей А. Н. Есиповой и Л. В. Николаева, я многократно слышал рассказ о том, что во время учения у Николаева она все время спорила с ним, доказывая необходимость специальной тренировки резкого высокого поднимания пальцев при снятии его с отыгравшей клавиши в работе над мелкой техникой, с чем тот, видимо, находясь под влиянием идей Брейтгаупта, никак не соглашался. ...Именно в частичной утрате активности пальцевой игры и в замещении чисто пальцевой игры приёмами, связанными с крупной техникой и с более пассивной ролью пальцев, можно видеть серьёзное отличие между этими школами» [6, с. 85].

В случае с Каменским, который мог, как никто другой, выучить в кратчайшие сроки многочисленные труднейшие произведения современных ком-

позиторов, применение принципов работы «анатомо-физиологической школы», позволяющей долгое время играть без усталости, более чем оправданно.

Особо необходимо отметить и эстетический аспект данного исполнительского направления. Составлявшие репертуар Александра Даниловича произведения советских композиторов собственным тематизмом «подсказывали» способ их интерпретации. Разнообразная, но всегда сочная фактура фортепианного авангарда, линейность неоклассических опусов, звукоизобразительность импрессионистических и этнографических музыкальных зарисовок требовали иного, чем полная оттенков перехода певучести романтического пианизма, подхода.

Отметим здесь и философию универсализма, охватившего многие исполнительские школы в 1910–20-х годов, происходившую из научной парадигмы эпохи — логического позитивизма, считавшего научное знание единственно возможным. (Как студент философского факультета Каменский не мог быть не в курсе актуальных философских течений.)

Познание исполнительского искусства, разумеется, начинается с познания себя. Это Каменский своим примером демонстрировал студентам. Отсюда — требование выявить природу пианистических движений посредством многочасовых занятий, не преодолевая возможности собственного тела, а направляя их в нужное русло. Распределять напряжение и отдых посредством смены работающих центров, использовать законы гравитации в своих художественных замыслах, выстраивать систему сильных рычагов из своих конечностей. «На своих уроках в консерватории он [Каменский] многое показывал сам, проигрывая фрагменты из самых разнообразных произведений, добиваясь у учеников певучести звука, точности ритма и свободы рук при исполнении самых трудных пассажей» [11, л. 56] — так описывал педагогическую деятельность Каменского виднейший советский композитор Борис Арапов (1905–1992). В дальнейшем этот подход во многом был переосмыслен, но не отменен сторонниками психотехнической школы. Свобода, достигнутая приспособлением и оправданная музыкальной задачей, — вот основа виртуозности в понимании Каменского.

Развитие личности ученика проходило в классе Каменского в творческом и нравственном направлениях. К первому относится пробуждение в студенте активного композиторско-аналитического мышления, стирающего грань между исполнителем и автором. Для себя Александр Данилович мог решить эту задачу посредством обработки сочинения, привнесением в него черты собственного художественного мышления. Работая с учащимися, не склонными к композиторской деятельности, Каменский добивался полного понимания исполняемой музыки, граничащего с сотворчеством. Вот как описывает указанные процессы его последний ученик, впоследствии преподаватель

Института имени Гнесиных А. С. Бернгардт: «В работе со мной Александр Данилович ежечасно опрокидывал освященные веками педагогические каноны. Он угадывал какие-то подспудные возможности в моих слабых и неудобных руках. Он делал все, чтобы мое чисто композиторское музыкальное мышление, при котором звуковое воплощение этого процесса было мне как-то не очень нужно, возжелало бы этого звукового самовыражения. Он обольщал меня всеми красками и “ароматами”, на которые только способно фортепиано. Какое скульптурное совершенство демонстрировалось им в показе чисто пианистической работы! Наконец, он давал почувствовать самое главное — власть исполнителя-творца, под пальцами которого неузнаваемо преображаются самые хрестоматийные фортепианные пьесы» (цит. по: [1, с. 140]).

Юрий Прытков свидетельствует: «Уроки Александра Даниловича оказались для меня подлинным откровением. Все в них было необычно и ново. Он трактовал каждого ученика как единственную в своем роде творческую индивидуальность и в зависимости от особенности этой индивидуальности изменял применяемые им в процессе занятий учебные приемы. Он по-настоящему создавал для каждого ученика как бы некий вариант уже выработанной им педагогической системы. Одно это было уже необыкновенно пленительно! При интерпретации любой музыки он ставил во главу угла образное исполнение и исходил из положения, что исполнение музыки — всегда её толкование [!]. Обязательно добиваясь самого доверительного контакта между собой и учеником, он обычно начинал работу с той музыки, которая способствовала преодолению творческой скованности студента и приводила его к радостной раскрепощенности.

А как интересно относился Александр Данилович к необходимости для профессионального пианиста технической тренировки. Как упорно настаивал на том, что все так называемые технические процессы должны совершаться в мозгу — прежде всего и главным образом в мозгу... И все это он преподавал ученикам от урока к уроку, высказываясь удивительно просто и одновременно открывая нам все новые и новые перспективы творческих возможностей» [1, с. 140–141].

Из сказанного следует, что в отношении воспитания ученика Каменский придерживался того принципа отечественной музыкальной педагогики, который позже получит название «дифференцированный подход» и станет основополагающим в педагогике в целом. Сообразность метода преподавания, содержания дисциплины с личностными и анатомо-физиологическими особенностями студента — суть данного подхода.

Нравственное воспитание Каменский видел не в примитивно-бытовой форме нравоучений, а в профессиональном общении. Во-первых, Александр Данилович прекрасно понимал, из чего складывается авторитет педагога —

из подаваемого им примера и любви к обучающемуся. Постоянное стремление к саморазвитию, выраженное в непрерывном освоении новой музыки, разнообразие форм творчества (от филармонических выступлений до шефских концертов, от обработок симфонической классики до военно-патриотических песен), стилевая гибкость (от французских клавесинистов до Дебюсси и Хиндемита) — вот немного из того, что вызывало восхищение у учеников, пробуждало желание проникнуть в суть музыкальной профессии. Нравственное воспитание ассоциировалось с категорией музыкального стиля, погружение в который Каменский видел своей первоочередной педагогической задачей. Ведь для музыканта-исполнителя сохранение музыкального стиля исполняемого произведения, — требование нравственное, так как исходит из самоограничения, вынужденного отбора выразительных средств, верной интонации. Основой же любого нравственного воспитания является именно осознанное самоограничение. «Принадлежа к числу людей, органически не способных к коварству и интриге, он не переносил неискренности и фальши и болезненно реагировал на откровенные акты человеческой злобы или лицемерия» (цит. по: [1, с. 142]).

Подводя итоги сказанному, подчеркнем, что в педагогической деятельности Каменского переплелись музыкально-профессиональные и ценностные общечеловеческие корреляты педагога. Его высочайшие нравственные установки вступили в резонанс с эстетическими максимумами, которые воплотились в чувстве стиля, в свободе и необходимости выбора исполнительских приемов и тактик, исходя из личностных и анатомо-физиологических особенностей студента. Профессионализм музыканта-преподавателя определялся и продолжает маркироваться как сочетание высокой нравственности, педагогической чуткости и музыкантской состоятельности, отражающей его профессиональные навыки, эстетическое чутье и чувство стиля.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бушен А. Д. Александр Данилович Каменский: Очерк жизни и творчества. Л.: Сов. композитор, 1982. 144 с.
2. Бушен А. Д. Подвиг пианиста // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны: Статьи. Воспоминания / ред. Г. Пожидаева. М.: Музыка, 1970. С. 217–232.
3. Михайлова Е. А. Собрание нотных рукописей как отражение творческой деятельности композитора и пианиста А. Д. Каменского // Вестник «Альянс-Архео». Вып. 21. М.; СПб., 2017. С. 53–64.
4. Михайлова Е. А. Материалы к творческой биографии А. Д. Каменского // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2018. № 2 (54). С. 29–33.

5. Толстой Д. А. Для чего все это было. Воспоминания. СПб.: Библиополис, Композитор, 1995. 624 с.
6. Мальцев С.М. Л. И. Зелихман, М. Я Хальфин: страницы жизни в документах // Лия Зелихман, Моисей Хальфин: страницы жизни в документах, статьи, воспоминания / ред.-сост. С. М. Мальцев СПб.: КультИнформПресс, 2012. С. 17–362.
7. Штейнгаузен Ф. А. Физиологические ошибки в технике фортепианной игры / пер. с нем. С. Малькиной под ред. Е. Шольц; предисл. С. Ф. Шлезингера. СПб.: Тип. «Печатный труд», 1909. 173 с.
8. Breithaupt R. Die natürliche Klaviertechnik. Vol. 1-2. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger, 1905-1906. 674 S.
9. Bach E. J. Die vollendete Klaviertechnik. Wölbing, 1929. 414 S.
10. Рукописи А. Д. Каменского / Основные взаимоотношения между пианистом и фортепиано (посадка, рука, клавиатура). Черновик статьи. Автограф // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–545. Оп. 1. Д. 50.
11. Рукописи Б. А. Арапова / Автобиография, воспоминания, дневники путешествий. Воспоминания. Наброски, черновики. Автограф // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–559. Оп. 1. Д. 106.

REFERENCES

1. Bushen A. D. Aleksandr Danilovich Kamenskij: Ocherk zhizni i tvorchestva. L.: Sov. kompozitor, 1982. 144 s.
2. Bushen A. D. Podvig pianista // Muzy`ka na frontax Velikoj Otechestvennoj vojny`: Stat`i. Vospominaniya / red. G. Pozhidaeva. M.: Muzy`ka, 1970. S. 217–232.
3. Mixajlova E. A. Sbranie notny`x rukopisej kak otrazhenie tvorcheskoy deyatel`nosti kompozitora i pianista A. D. Kamenskogo // Vestnik «Al`yans-Arxeo». Vy`p. 21. M.; SPb., 2017. S. 53–64.
4. Mixajlova E. A. Materialy` k tvorcheskoy biografii A. D. Kamenskogo // Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2018. № 2 (54). S. 29–33.
5. Tolstoj D. A. Dlya chego vse e`to by`lo. Vospominaniya. SPb.: Bibliopolis, Kompozitor, 1995. 624 s.
6. Mal`cev S. M. L. I. Zelixman, M. Ya Xal`fin: stranicy zhizni v dokumentax // Liya Zelixman, Moisej Xal`fin: stranicy zhizni v dokumentax, stat`i, vospominaniya / red.-sost. S. M. Mal`cev SPb.: Kul`tInformPress, 2012. S. 17–362.
7. Shtejngauzen F. A. Fiziologicheskie oshibki v texnike fortepiannoj igry` / per. s nem. S. Mal`kinoj pod red. E. Shol`cz; predisl. S. F. Shlezingera. SPb.: Tip. «Pechatny`j trud», 1909. 173 s.
8. Breithaupt R. Die natürliche Klaviertechnik. Vol. 1-2. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger,

1905-1906. 674 S.

9. *Bach E. J.* Die vollendete Klaviertechnik. Wölbing, 1929. 414 S.
10. *Rukopisi A. D.* Kamenskogo / Osnovny`e vzaimootnosheniya mezhdru pianistom i fortepiano (posadka, ruka, klaviatura). Chernovik stat`i. Avtograf // CzGALI SPb. F. R-545. Op. 1. D. 50.
11. *Rukopisi B. A.* Arapova / Avtobiografiya, vospominaniya, dnevniki puteshestvij. Vospominaniya. Nabroski, chernoviki. Avtograf // CzGALI SPb. F. R-559. Op. 1. D. 106.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Решетник А. Д. — аспирант, andreireshetnik94@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Reshetnik A. D. — Postgraduate Student; andreireshetnik94@gmail.com

УДК 792. 01; 792. 03

«КАПКАН»: ПОСЛЕДНИЙ СПЕКТАКЛЬ М. А. ЗАХАРОВА

*Ряпосов А. Ю.*¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская площадь, д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена изучению сценической поэтики спектакля М. А. Захарова «Капкан» (Ленком, 2019). Предметом исследования выступают составляющие захаровской режиссерской методологии: режиссерский сюжет и его строение; принципы декорационного оформления спектакля; жанр постановки; композиция действия; и др. Кроме того, ставится задача определить место и роль спектакля «Капкан» в творчестве Захарова. В качестве источников исследования выступили рецензии на премьеру и видеозапись спектакля, любезно предоставленные автору статьи дирекцией театра «Ленком Марка Захарова». Изучена искусственно созданная режиссером по законам интеллектуальной драмы и представленная средствами абсурдистской драмы ситуация, когда современные герои попадают в сталинскую эпоху. Автор отмечает эпизодное строение спектакля, темп развития действия, обеспеченный единой сценической установкой и возможностями ее частичной трансформации, ритм, заданный музыкой и аттракционами. Делается вывод о том, что постановка сюжетно продолжает линию ленкомовских спектаклей второй половины 2010-х годов: речь идет о природе власти и особенностях национального менталитета, определяющих, по мысли Захарова, судьбу России.

Ключевые слова: М. А. Захаров, «Капкан», Ленком, интеллектуальная драма, абсурдистская драма, единая сценическая установка, эпизодное строение, аттракцион.

THE TRAP: THE LAST PERFORMANCE OF M. A. ZAKHAROV

*Ryaposov A. Yu.*¹

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

The article is devoted to the study of the stage poetics of the play *The Trap* by M. A. Zakharov (Lenkom, 2019). The subject of the research is the components of Zakharov's directorial methodology: director's plot and its structure; the principles of the decoration of the performance; genre of staging;

action composition; other. In addition, the task is to determine the place and role performance *The Trap* in the work of Zakharov. The sources of the research were reviews of the premiere and video recording of the performance, kindly provided to the author of the article by the directorate of the *Lenkom* Mark Zakharov Theater. The director stage studies the situation, artificially created according to the laws of intellectual drama, when modern heroes find themselves in the Stalin era, which is represented by the means of absurd drama. The play has an episodic structure, the pace of development of the action is provided by a single stage setting and the possibilities of its partial transformation, the rhythm is set by music and attractions. The production of the plot continues the line of *Lenkom's* performances of the second half of the 2010s, it is about the nature of power and the peculiarities of the national mentality, which, according to Zakharov, determine the fate of Russia.

Keywords: M. A. Zakharov, *The Trap*, *Lenkom*, intellectual drama, absurd drama; unified stage setup, episodic structure, attraction.

Премьера спектакля «Капкан», представляющего собой вольную сценическую фантазию по мотивам сочинений Владимира Сорокина, сценарных разработок М. А. Захарова (13 октября 1933 – 28 сентября 2019, Москва) и документальных источников, состоялась на сцене театра «Ленком Марка Захарова» 2 декабря 2019 года, два месяца спустя после кончины бессменного лидера театра с 1973 по 2019 год.

До июня 2019 года Захаров, по воспоминаниям его дочери Александры, завершил работу над отдельными сценами спектакля в репетиционных комнатах, но провести ни одной собственно сценической репетиции лидеру Ленкома не удалось. Не было на тот момент и декораций художника-постановщика Мариуса Яцовскиса [1].

Захарову-режиссеру изначально (с «Доходного места» 1967 года в Театре Сатиры) было присуще делать развернутый режиссерский сценарий будущей постановки – сценарий, подобный тому, какой делается в кино, то есть сценарий, доведенный до рисунков-«раскадровок» каждого эпизода. Этот материал был использован Александрой Захаровой (в афише спектакля она значится сопостановщиком Захарова) и режиссером спектакля Игорем Фокиным.

Премьера «Капкана» вызвала множество отзывов рецензентов, в целом – благожелательных [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8]. Как справедливо заметила Т. Москвина, напрасно воспринимать «Капкан» как захаровское режиссерское завещание. Лидер Ленкома, готовясь к этой постановке, не мог знать, что она окажется последней, и ни о каком завещании не думал [2]. «Капкан», судя по отзывам рецензентов, явился логическим продолжением предыдущих режиссерских

работ Захарова — спектаклей «День опричника» (2016) и «Фальстаф и принц Уэльский» (2018).

В основу режиссерского сюжета «Капкана» была положена пьеса, написанная М. Захаровым по мотивам произведений В. Сорокина. И хотя большая часть действия спектакля отнесена к сталинской эпохе, захаровская постановка ни в коей мере не есть картина истории, но — *поэтическое изображение* драматических коллизий в излюбленном Захаровым жанре «сценической фантазии», обозначенном в афише. В очередной раз лидер Ленкома продемонстрировал свою приверженность вахтанговской традиции обращения театра к принципам «фантастического реализма».

Первая сцена захаровской постановки задает заложенные в ней «правила игры». На одной из платформ пригородной электрички сталкиваются профессор Зеленин (В. Юматов), специалист по гипнозу, и программист Юрий (А. Поляков), направляющийся на день рождения к своей приятельнице Виктории (А. Захарова), но перепутавший железнодорожные ветки и потому оказавшийся совсем не там, где нужно. Профессор объясняет Юрию, что существуют особые формы измененного состояния сознания, в котором законы пространства и времени действуют совсем иначе, нежели в реальной действительности. Он предлагает, а затем перебрасывает Юрия в квартиру к Виктории. Однако во время телепортации происходит какой-то сбой, и на празднике по случаю дня рождения Виктории появляются посторонние люди «из другого времени» — двое в военной форме (специально не оговаривается, что это сотрудники НКВД). Они требуют от Зеленина, Виктории и Юрия «пройти с ними». Так герои захаровского сюжета попадают в сталинскую эпоху.

По способу организации сюжета перед нами — классический пример драматических событий, соответствующих жанру *интеллектуальной драмы*. Основой сюжета в таких пьесах выступает некая искусственно созданная ситуация, требующая *изучения* средствами театра. Так, например, в пьесе Д.-Б. Пристли «Визит инспектора» создается ситуация полицейского расследования, в ходе которого раскрываются характеры членов семьи и царящие в ней нравы. Изучение сложившейся ситуации может быть вполне *рациональным*, как в пьесе М. Фриша «Биография», где главному герою предлагается «переиграть» свою жизнь с любой точки, но после нескольких попыток он убеждается, что, избегая случившихся с ним несчастий, он также теряет и счастливые моменты своей жизни. Анализ драматической ситуации, заданной Захаровым, ведется средствами *абсурдистской драмы*.

Лидер Ленкома предлагает изучать сферу *национального менталитета*, представив сюжет, состоящий из череды *ментальных путешествий*. В качестве примера можно привести эпизод, в котором Следователь, полковник Иван Иванович Иванов (А. Збруев) допрашивает Девушку в летном шлеме (А. Юганова). Герой

А. Збруева не носит офицерский мундир, но и гражданской его одежду не назовешь (художник по костюмам — Анастасия Образцова): на полковнике воинский китель без погон и брюки, заправленные в сапоги. Появление Следователя на сцене сопровождается лихорадочной стрельбой из револьвера. Абсурдны обвинения, адресованные героине А. Югановой (во время учебного полета муж Девушки в летном шлеме выпал из самолета и его тело рухнуло на крышу дачи одного из ближайших сподвижников Сталина — члена Политбюро ЦК ВКП(б) Л. М. Кагановича). Следователь сообщает Девушке подробности произошедшего: «Муж пробил задницей крышу на даче товарища Кагановича, и только по счастливой случайности задница твоего мужа пролетела мимо товарища Лазаря Моисеевича, который отделался легким испугом. Что подумал товарищ Лазарь Моисеевич?» Ответ Девушки в летном шлеме был следующим: «Наверное, подумал, вот и осень пришла, всё опадает...» Абсурдные реплики, которыми обмениваются актеры А. Збруев и А. Юганова, строятся по законам столь любимой Захаровым *репризы*. Завершается эпизод текстом Следователя, отсылающим одновременно к двум известным песням («А ты мне нравишься, нравишься, нравишься...» и «Любимый город может спать спокойно...»): «...Ты мне очень нравишься, но придется тебя расстрелять, потому что муж и жена одна российская банда, а любимый город должен спать спокойно». Высказав это, Следователь хватается за лежащий на столе автомат ПППШ (пистолет-пулемет Шпагина) и палит из него короткими очередями.

Сценография М. Яцовска к спектаклю «Капкан», представляющая собой единую *сценическую установку*, достаточно проста и исключительно функциональна. Передняя часть авансцены на несколько метров в глубину полностью открыта. Слева и справа поставлены вертикальные щиты, параллельные portalу и сужающие зеркало сцены примерно наполовину. Внутренние грани этих щитов под прямым углом соединены с вертикальными щитами, уходящими вглубь сцены и образующие своеобразный коридор. Этот центральный коридор не доходит до арьерсцены, где может располагаться, например, выдвижная площадка с расположенными на ней несколькими стволами деревьев с обрубленными ветками. Такое оформление заднего плана сцены применяется в эпизоде, где празднуется день рождения Виктории. Но чаще всего арьерсцена используется как видеозэкран, на который проецируется то или иное изображение места действия (например, картинка набегающих на берег морских волн). Предложенная художником сценическая площадка позволяет легко осуществить *многоэпизодную композицию* действия: переход от одного эпизода к другому сопровождается переменной света и музыкальными отбивками (композитор Сергей Рудницкий).

Ритм действия регулируется музыкой, введенной в эпизоды, и включением в структуру действия разнообразных *аттракционов*. В упомянутом ра-

нее эпизоде допроса Следователем Девушки в летном шлеме представлены традиционные для Захарова *аттракционы со стрельбой*. Простое и минималистское декорационное оформление спектакля дополняется виртуозно выполненным *сценографическим аттракционом*: под музыку песни «Широка страна моя родная...» из глубины сцены выезжает площадка с большим контейнером, останавливается она на среднем плане сцены. Образующие стенки контейнера щиты убираются, и появляется скульптурная голова Ленина, размером значительно превышающая человеческий рост. Из люка в голове вылезает Сталин (Д. Певцов). Это первое появление вождя на сцене в спектакле. Актер совсем не стремится воссоздать исторически достоверный образ Сталина. Этой цели ближе персонаж, названный в захаровской постановке «Двойник Сталина» (Л. Мсхиладзе). Двойник в свободное от службы время, когда не нужно заменять настоящего Сталина, разгадывает кроссворд и обращается по телефону к разным ответственным товарищам с просьбой подсказать ему то или иное слово («Оружие, восемь букв?» — «Винтовка»).

Сталин Д. Певцова призван передать *ментальный образ* вождя — образ, который существует в головах как яростных противников Сталина, так и тех, кто при случае любит произносить: «Сталина на вас нет!» Герой Д. Певцова заявляет: «В обозримом будущем Сталин останется со своим народом. Сталин навсегда останется в сердцах и душах, нравится это кому-то или не нравится!» Захарова, последнего из режиссеров-шестидесятников [9], воспитанных в духе антисталинизма, тревожило повсеместное присутствие темы Сталина и в научных дискуссиях, и в бытовых разговорах. Образ Сталина оказался «живее всех живых», и в этом, по мысли лидера Ленкома, заключался интеллектуальный и эмоциональный капкан, сдерживающий возможности перемен в национальном менталитете, а значит, сдерживающий развитие России.

Захаров не был бы Захаровым, если в качестве аттракционов не использовал бы *танцевальные* (режиссер-хореограф Сергей Грицай) и *вокальные номера* (хормейстер Ирина Мусаэлян). Так, например, к агентурной операции по изъятию чемодана с золотом, который курьер с северного прииска вез для тайной передачи народному комиссару госбезопасности Ежову, привлечен вор-рецидивист Парасевич (А. Шагин) (его искрометный танец отметили практически все рецензенты). В эпизоде бала-маскарада у Ежова гости (исключительно мужчины в экзотических костюмах) исполняют весьма специфический танец, «намекающий» на нетрадиционную сексуальную ориентацию наркома внутренних дел СССР. И приведенные здесь, и другие танцевальные и *вокальные номера* представляли собой вставные номера, непосредственно не связанные с драматическими коллизиями и рассчитанные на непосредственное воздействие на зрителя, функция их в композиционном строении спектакля — изменение ритма действия.

Путешествующий по сталинскому времени программист Юрий исчезает неизвестно куда и неизвестно почему, а героиня А. Захаровой из нашей современницы Виктории превращается в агента госбезопасности с псевдонимом «Чайка», которую собираются забросить на территорию фашистской Италии. А. Заозерская в своей рецензии на постановку заметила: «Виктория — интеллигентная девушка с непокорным характером — чем-то напоминает Маргариту из романа Булгакова, чем-то — актрису Ольгу Чехову (которая, говорят, в Германии была нашим агентом под “чеховским” псевдонимом Чайка) <...> В ней много качеств *романтических героинь русской литературы*. И ответ на вопрос, почему так трудно Чайке найти себе любовь в реальном, очень грязном мире (курсив мой. — А. Р.)» [6]. Николай Александрович Орлов, герой страны, личный летчик Сталина и «по совместительству» куратор Виктории с агентурным псевдонимом «Цезарь» (В. Раков) искренне увлечен героиней А. Захаровой. Между ними возникает сильное чувство. Об отсутствии у этих отношений будущего зрители узнают из *песенного номера*: «Миленький ты мой, / Возьми меня с собой! / Там, в краю далеком, / Буду тебе женой», — поет Чайка. Орлов отвечает: «Милая моя, / Взял бы я тебя, / Но там, в краю далеком, / Есть у меня жена».

Заканчивается череда ментальных путешествий тем, что профессор Зеленин возвращается в современность. Спектакль завершает столь любимый Захаровым *открытый финал*. Со-постановщик «Капкана» А. Захарова высказалась об этом так: «Марк Анатольевич считал, что нельзя в театре людей погружать в полный мрак и безысходность. Должен быть какой-то выход. В финале произносятся такие слова: “Мы веруем в Бога и верим в великое будущее России”» [1].

Видеозапись постановки позволяет разглядеть важные детали концовки «Капкана». Зеленин заявляет: «В России нужно жить надеждой. Я русский и я верую!». Профессор считает необходимым назвать деятелей русской культуры, ставших жертвой сталинской эпохи. Вот имена, которые произносит Зеленин: Соломон Михоэлс, Александр Таиров, Михаил Булгаков, Всеволод Мейерхольд, Виктор Збруев. Сверху опускается большой портрет Марка Анатольевича Захарова, участники спектакля выстраиваются слева и справа от изображения лидера Ленкома, А. Захарова говорит: «Мы веруем...», переключая, тем самым, внимание публики с исполнителей ролей на образ главного создателя «Капкана».

Спектакль, конечно, не задумывался лидером Ленкома как завещание. Захаров, чье режиссерское профессиональное становление выпало на конец 1960-х годов, неизменно подчеркивал, что его театр — *это театр социально-политического пафоса*. «Капкан», как уже говорилось, стал завершением своеобразной сценической трилогии (включающей также постановки «День

опричника», 2016 и «Фальстаф и принц Уэльский», 2018), то есть продолжил линию спектаклей, посвященных мучительным размышлениям лидера Ленкома о природе власти, о специфике национального менталитета и о будущем России. Этот сценический сюжет, как и многие театральные и экранные произведения Захарова, оказался с открытым финалом: режиссер и лидер Ленкома был человеком верующим и верил в будущее России. Если «Капкан» — завещание, то оно именно о вере в будущее России...

ЛИТЕРАТУРА

1. «Я в “Ленкоме” вообще ничего не решаю». Дочь легендарного режиссера, народная артистка Александра Захарова о своих полномочиях в театре Марка Захарова, попадании в «Капкан» и игре на автомате [С актрисой беседовала Зоя Игумнова] // Известия. 2019. 23 дек. [Электронный ресурс]. URL: <http://iz.ru/957055/zoia-igumnova/ia-v-lenkome-voobshche-nichego-ne-reshaiu> (дата обращения: 12.06.2021).
2. Москвина Татьяна. Последняя фантасмагория Марка Захарова // Аргументы недели. 2020. № 2 (696). 22-28 янв. [Электронный ресурс]. URL: <http://argumenti.ru/culture/2020/01/646630> (дата обращения: 12.06.2021).
3. Завещание Мастера // Кинорепортер. 2019. 16 дек. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoreporter.ru/zaveshhanie-mastera/> (дата обращения: 12.06.2021).
4. Казьмина Анастасия. Вслушивайтесь // Театрон. 2019. 17 дек. [Электронный ресурс]. URL: <http://teatron-journal.ru/2019/12/17/spectacles-lenkom-kapkan/> (дата обращения: 12.06.2021).
5. Максимов Андрей. Пан или Капкан // Российская газета. 2019. 8 дек. [Электронный ресурс]. URL: <http://rg.ru/2019/12/08/andrej-maksimov-kapkan-spektakl-zaveshchanie-marka-zaharova.html> (дата обращения: 12.06.2021).
6. Заозерская Анжелика. Дочь за отца — ответчица // Труд. 2019. 6 дек. [Электронный ресурс]. URL: http://www.trud.ru/article/06-12-2019/1383660_doch_zh_ottsa_otvetchitsa.html (дата обращения: 12.06.2021).
7. Дьякова Елена. Поминальная премьера. «Капкан» Марка Захарова вышел в «Ленкоме». Посмертно // Новая газета. 2019. 5 дек. [Электронный ресурс]. URL: <http://novayagazeta.ru/articles/2019/12/05/83019-pominalnaya-premera> (дата обращения: 12.06.2021).
8. Булова Елена. Премьера последнего спектакля Марка Захарова прошла при полном аншлаге // Вечерняя Москва. 2019. 3 дек. [Электронный ресурс]. URL: <http://vm.ru/culture/766867-premera-poslednego-spektaklya-marka-zaharova-proshla-pri-polnom-anshlage> (дата обращения: 12.06.2021).
9. Богданова П. Б. Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.

REFERENCES

1. «Ya v "Lenkome" voobshhe nichego ne reshayu». Doch` legendarnogo rezhissera, narodnaya artistka Aleksandra Zaxarova o svoix polnomochiyax v teatre Marka Zaxarova, popadanii v «Kapkan» i igre na avtomate [S aktrisoj besedovala Zoya Igumnova] // Izvestiya. 2019. 23 dek. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://iz.ru/957055/zoia-igumnova/ia-v-lenkome-voobshche-nichego-ne-reshaiu> (data obrashheniya: 12.06.2021).
2. Moskvina Tat`yana. Poslednyaya fantasmagoriya Marka Zaxarova // Argumenty`nedeli. 2020. № 2 (696). 22-28 yanv. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://argumenti.ru/culture/2020/01/646630> (data obrashheniya: 12.06.2021).
3. Zaveshhanie Mastera // Kinoreporter. 2019. 16 dek. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://kinoreporter.ru/zaveshhanie-mastera/> (data obrashheniya: 12.06.2021).
4. Kaz`mina Anastasiya. Vslushivajtes` // Teatron. 2019. 17 dek. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://teatron-journal.ru/2019/12/17/spectacles-lenkom-kapkan/> (data obrashheniya: 12.06.2021).
5. Maksimov Andrej. Pan ili Kapkan // Rossijskaya gazeta. 2019. 8 dek. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://rg.ru/2019/12/08/andrej-maksimov-kapkan-spektakl-zaveshchanie-marka-zaharova.html> (data obrashheniya: 12.06.2021).
6. Zaozerskaya Anzhelika. Doch` za otcza — otvetchicza // Trud. 2019. 6 dek. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.trud.ru/article/06-12-2019/1383660_doch_za_ottsa_otvetchitsa.html (data obrashheniya: 12.06.2021).
7. D`yakova Elena. Pominal`naya prem`era. «Kapkan» Marka Zaxarova vy`shel v «Lenkome». Posmertno // Novaya gazeta. 2019. 5 dek. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://novayagazeta.ru/articles/2019/12/05/83019-pominalnaya-premera> (data obrashheniya: 12.06.2021).
8. Bulova Elena. Prem`era poslednego spektaklya Marka Zaxarova proshla pri polnom anshlage // Vechernyaya Moskva. 2019. 3 dek. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://vm.ru/culture/766867-premera-poslednego-spektaklya-marka-zaharova-proshla-pri-polnom-anshlage> (data obrashheniya: 12.06.2021).
9. Bogdanova P. B. Formula uspeha Marka Zaxarova // Bogdanova P. B. Rezhissery` - shestidesyatniki. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. S. 155–168.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

КОНЦЕРТ-СИМФОНИЯ ДЛЯ БОЛЬШОЙ АЛЬТОВОЙ ДОМРЫ
И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА С. М. СЛОНИМСКОГО:
ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ

Упанова А. А.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер А, Санкт-Петербург, 191167, Россия.

Статья посвящена Концерту-симфонии для большой альтовой домры и симфонического оркестра — сочинению известного петербургского композитора Сергея Михайловича Слонимского. Написанное в 2005 году, данное произведение относится к позднему этапу творчества композитора, является его ярким образцом, но ранее не являлось предметом рассмотрения в музыкознании. Концерт-симфония С. М. Слонимского — пример претворения синтезированного жанра в контексте музыки для домры. Автором статьи обозначается жанровое происхождение музыкального материала представленного сочинения, рассматривается его ладогармоническая основа, образно-интонационная сфера и особенности формообразования. Отдельное внимание направлено на изучение методов работы композитора с материалом фольклорного происхождения, выявление принципов взаимодействия солирующей альтовой домры и симфонического оркестра. В статье также рассматриваются вопросы, связанные с исполнительской интерпретацией путем анализа сольной партии домры. Автором приведены нотные примеры для демонстрации фрагментов, наиболее значимых с точки зрения драматургии произведения.

Ключевые слова: С. М. Слонимский, концерт-симфония, альтовая домра, жанр, зонная диатоника, свободная додекафония.

THE SYMPHONY CONCERTO FOR GRAND ALTO DOMRA
AND SYMPHONY ORCHESTRA BY SERGEI M. SLONIMSKY: FEATURES
OF COMPOSITION AND DRAMATURGY

Upanova A. A.¹

¹ Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatral'naya Sq., 2 A, Saint-Petersburg, 191167, Russian Federation.

The article is devoted to the work of the famous St. Petersburg composer Sergei Mikhailovich Slonimsky — *The Symphony Concerto for an Alto Domra and*

Symphony Orchestra. Written in 2005, the piece belongs to the composer's later work, is a vivid example of his and has not previously been the subject of consideration in musicology. S. M. Slonimsky's *Symphony Concerto* is a vivid example of the implementation of the synthesized genre in the context of music for domra. The article's author designates the musical material's genre origin of presented work, examines its harmonic basis, figurative and intonational sphere, and formation peculiarities. Special attention is directed to the study of the composer's methods of working with material of folklore origin, the identification of interaction principles between the solo alto domra and the symphony orchestra. The article also discusses questions related to performing interpretation by analyzing the domra's solo part. The author provides musical examples to demonstrate the work's fragments that are most significant from the dramaturgy's point of view. The topic of the article is actualized by the fact that the presented work has not previously been the subject of consideration in musicology.

Keywords: S. M. Slonimsky, *Symphony Concerto*, Alto Domra, genre, zone diatonic, free dodecaphony.

Сергей Михайлович Слонимский — видный представитель петербургской композиторской школы. В его творчестве представлены почти все академические жанры: опера, балет, симфония, концерт, камерные вокальные и инструментальные сочинения. Существует ряд научных трудов, посвященных С. М. Слонимскому, среди которых — монографии А. П. Милка [1] и А. Г. Рыцаревой [2]; статьи О. Л. Девятовой [3], Т. А. Зайцевой [4], Е. Б. Долинской [5], И. Е. Рогалева [6]. Особое место в композиторском наследии С. М. Слонимского занимает музыка для народных инструментов, в которой одну из наиболее значительных позиций по праву занимает Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра в трех частях. Рассматриваемое произведение — не единственный случай обращения С. М. Слонимского к домре. Еще в 1970-е годы по инициативе В. П. Круглова были созданы пьесы «Легенда» и «Веселое рондо», прочно вошедшие в концертный репертуар домристов.

Обозначенный автором жанр рассматриваемого произведения — это концерт-симфония. Известно, что важнейшей особенностью симфонии как жанра является наличие в ней преобладающей масштабной и сложной симфонической идеи, воплощенной в драматургии сочинения. Вместе с тем существует давняя традиция внедрения в симфонию концертного начала, связанного с игрой, состязанием [7]. Примером такого жанрового микста [8] могут служить, в частности, *Sinfonia Concertante* для скрипки, альты и оркестра

В. А. Моцарта, а также появившиеся в XX веке Симфония-концерт для виолончели и симфонического оркестра С. С. Прокофьева, Симфония-концерт для фортепиано и симфонического оркестра (4-я симфония) К. М. Шимановского. В своем Концерте-симфонии для альтовой домры С. М. Слонимский ставит во главу угла принцип концертности. Таким образом, игровое, соревновательное начало здесь доминирует, что является ключевым для понимания жанра концерта-симфонии, где на первое место в этом определении ставится именно концерт, а масштабность замысла, существенная роль симфонического оркестра позволяют совместить в названии сочинения два этих жанровых кода.

Концепция

Драматургию Концерта-симфонии определяет столкновение двух жанровых сфер — песни и плясовой, при этом плясовая (игровая) сфера представлена широким жанровым спектром: наигрыш, пляска, хоровод, частушка с танцем, припевка. Столь же разнообразна по своим истокам песенная сфера: протяжная и лирическая песня, бытовой романс. Взаимодействуют эти сферы таким образом, что представляющий их материал в большинстве случаев тем или иным образом «уходит» в сторону жанров плясовой, игровой сферы (пляски, наигрыша, прибаутки). При этом чрезвычайно важно, что смыслообразующими в жанровой драматургии концерта-симфонии являются эпизоды, в которых танец становится носителем вовсе не праздничной, а скорее разрушительной стихии.

Начиная со студенческих лет, С. М. Слонимский много ездил в фольклорные экспедиции, результаты которых в решающей мере повлияли на жанровый генезис тематизма многих его произведений, несущих в себе дух народной музыки¹. Одним из наиболее ярких приемов, применяемых композитором в работе с материалом фольклорного происхождения, является *метод ротации* (термин М. С. Друскина [10]). Благодаря мотивному вращению, которое лежит в основе данного метода, автору «Песен вольницы» удастся создать в своих драматических опусах ощущение игры, передать множественность смыслов, выразительную амбивалентность одной и той же интонации. Подобный метод был опробован Слонимским еще в Сонате для фортепиано (1962). В концерте-симфонии для альтовой домры автор продолжает эту традицию: ядро главной

¹ Об интересе С. М. Слонимского к фольклорным традициям также свидетельствует тематика докладов, прочитанных им на кафедре композиции Ленинградской консерватории в 1971–1979 годах: «Славянский фольклор и современная музыка социалистических стран», «Русская народная песня как творческая основа воспитания студентов-композиторов», «Роль фольклорных экспедиций в процессе обучения студентов-композиторов (на основе собственных фольклорных записей)» [9].

темы первой части, состоящее из трех компонентов, развивается посредством мотивного вращения. Также метод ротации ярко проявлен в связующем разделе первой части; он же является основой для развития темы рефрена в финале.

В фольклоре берет свое начало и цементирующая развитие в Концерте-симфонии ладовая система. Речь идет о *зонной диатонике*, где ступени лада представлены не точками, а зонами. Так, например, типичной зоной в русской народной песне является зона терции — ступень лада, которая может быть представлена не только основным видом, но также и четвертитоновыми, и полутоновыми своими вариантами. В диссертации о творчестве С. М. Слонимского И. Е. Рогалев пишет о зонной диатонике так: «Данное определение базируется на том, что в ряде случаев увеличение звукоряда лада влечет за собой расширение сфер функционального влияния его ступеней. В этих условиях функциональность по-прежнему проявляется в режиссировании логики гармонического развития, но функциональная единица здесь представлена уже не точечно, одним звуком, а в виде зоны (двумя или несколькими, при использовании четвертитонов — звуками в объеме полутона)» [6, с. 6–7].

С точки зрения звуковысотной организации концепция цикла выстроена следующим образом: от свободной двенадцатизвучности — к свободной додекафонии. В первой части концерта-симфонии двенадцатизвучность «вмонтирована» автором в фольклорный жанр, что свидетельствует не столько об опоре на додекафонию, сколько о наличии зонной диатоники. Тема, которой открывается первая часть, состоит из двенадцати неповторяющихся звуков, однако далее этот звукоряд не находит развития как полноценная серия, поэтому речь идет о свободной двенадцатизвучности. Особую выразительность этой теме придает добавленная терция (*соль си*), которая находится уже за пределами двенадцати звуков, однако именно эта терция впоследствии будет играть огромную роль как самостоятельный конструктивный элемент. Вместе с нотой *до* данные звуки составляют трихорд (*соль си до*), являющийся фундаментом для всего основного материала сочинения — и двенадцатизвучного, и серийного в последующих частях. Таким образом, первая часть представляет собой своего рода «нащупывание» двенадцатитоновой организации.

Вторая часть Концерта-симфонии является диатоническим противопоставлением хроматике первой части. В ней также, хотя и в существенно меньшей степени, присутствуют элементы зонной диатоники, определяющей ладогармоническую основу лирического центра концерта-симфонии. В этой песенной части (лирической протяжной, колыбельной) фольклорные истоки еще более очевидны. Ладовая игра выражена самой интерваликой темы: кварто-квинтовые «покачивания» сообщают ей колорит колыбельной.

Финал Концерта-симфонии начинается с «ученой» додекафонии — тема в оркестре представляет собой последовательно проводимую серию,

Moderato $\text{♩} \approx 80$

Домра
альтерная

Фортепиано

fp

p

cresc.

8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7

Рис. 1. Главная тема первой части

mf *espressivo*

mp *espressivo*

4

Рис. 2. Интонации «колыбельной» второй части

которая проходит в основном своем виде, далее в транспорте на полтона ниже, потом передается в партию солиста. Однако впоследствии данная тема разрушается фольклорными элементами, которые, изначально принимая облик хроматизированного двенадцатитонового ряда, одновременно все более «разъедают» додекафонную организацию тематизма солирующей

домры. Появление в финале главной темы первой части создает смысловую «арку», придавая циклу ощущение цельности и завершенности. Вместе с тем эта тема, проходящая в оркестре на форте (*tutti*) и сохранившая рисунок додекафонии, по характеру и колориту уже отчетливо связана с фольклором. Именно такую функцию выполняет и каденция солиста в финале: она разрушает жесткость двенадцатитоновой системы. Также в каденции появляется новая тема — песня, которая насчитывает в своем звукоряде двенадцать неповторяющихся звуков. Чрезвычайно важно, что, в отличие от предыдущих частей, этот материал звучит у домры, поскольку именно в свободных эпизодах сольной каденции (речь идет о фрагментах *rubato*) автор «размывает» додекафонию. Место собственно двенадцатитонового ряда занимают короткие мотивы (производные от двенадцатитоновой темы). Из вышесказанного следует, что двенадцатитоновая тема является источником всех основных тематических образований, присутствующих в цикле. В жанровом отношении эта тема как бы «собрана по частям».

Таким образом, идея, цементирующая цикл, состоит в тщательно и остроумно выстроенном диалоге: додекафония «падает» под натиском материала фольклорного происхождения — живого, танцевального. Сначала двенадцатизвучный ряд разрушается от проникновения фольклорных интонаций (это заложено в первой части с появлением терции *си соль*, добавленной к двенадцати звукам темы, что само по себе указывает на противоречие). Автор словно показывает уязвимость двенадцатитоновой организации. Во второй части противоречивость жанрового происхождения материала и его ладовой организации проявляется еще отчетливее. В финале на первых порах додекафонная техника берет «реванш» (в оркестре проходит двенадцатитоновая серия — в прямом виде, в транспорте, в обращении). Но при всей жесткости своей организации она не в состоянии соперничать с тематизмом, несущим в себе ген фольклора. Впоследствии этот материал оказывается способным не только противостоять, но и вытеснить додекафонию, о чем свидетельствует кода третьей части: хроматизация фольклорного материала все более уходит на второй план, в результате чего возвращаются частушечно-плясовые интонации, на которых выстраивается окончание финала. Для концепции всего цикла огромное значение имеет появление в коде тоники *ре*, придающей завершению концерта-симфонии ощущение нарядной праздничности.

С точки зрения драматургии Концерта-симфонии С. М. Слонимского чрезвычайно существенна трактовка партии солиста. Самобытность звучания, заложенная в специфике звукоизвлечения на домре, ее отличие от струнных смычковых инструментов делают партию солиста выпуклой, рельефной, а технические и фониические свойства альтерной домры (низкий регистр, штриховое разнообразие, обилие приемов игры) позволяют композитору

приблизить ее к звучанию «академических» инструментов симфонического оркестра. При этом подобного рода стилистические модуляции в известном смысле цементируют структуру сочинения: такая смена амплуа, как правило, означает смену фаз развития. Домра потому и выступает в качестве солиста с симфоническим оркестром, что в определенные моменты она становится «своей» в акустической природе симфонического оркестра, органично встраиваясь в его звучание с учетом специфики щипкового звукоизвлечения.

Загадкой, ответ на которую при жизни автора получить не удалось, является определение «большая альтовая домра», фигурирующее в названии Концерта-симфонии. «Альтовая домра» — понятие, недвусмысленным образом характеризующее разновидность инструмента. В семействе домр, как известно, существует малая, альтовая, басовая и домра-пикколо (реже встречаются контрабасовая и теноровая) [11]. В научных трудах, посвященных истории становления и развития струнных щипковых инструментов [11; 12; 13], нет определения большой альтовой домры. Полагаю, что это несколько «экзотическое» название исходит от намерения композитора подчеркнуть значимость инструмента-солиста. Так или иначе, в наименовании инструмента содержится своего рода метафора, тем более что партия солиста развернута и богата событиями.

Композиция

Концерт-симфония представляет собой традиционный для жанра трехчастный цикл.

Первая часть *Moderato*, в основе которой заложена сонатная схема, открывается вступлением, предваряющим главную партию. Основная тема состоит из трех элементов, представляющих собой три жанровые модели (лирическая протяжная песня, декламация и плач), являющиеся ядром тематического материала части. Обилие выразительных подробностей придает музыке напряжение и внутреннюю энергию: таким образом композитор «вращивает» интонационную сферу всего произведения. Следуя традиции, заложенной еще М. П. Мусоргским, С. М. Слонимский использует прием *жанрового переосмысления* [14, с. 109], когда, например, лирическая протяжная песня трансформируется в зловещую пляску. В связующей части игровой характер тематизма становится очевидным. Здесь также происходит завершение главной темы в партии оркестра.

Стоит отметить гибкость переходов от одного раздела экспозиции к другому: автор «выключает» партию солиста в связующем разделе, отдавая ведущую роль оркестру. При переходе в зону побочной партии, напротив, «эстафетную палочку» у оркестра перехватывает солирующая домра. Тема побочной партии представляет собой наигрыш, перерастающий в пляску.



Рис. 3. Связующий раздел первой части



Рис. 4. Тема побочной партии первой части

Как известно, основной драматургической функцией побочной партии является *функция вытеснения* главной темы. С позиции классической сонатной формы в этот момент происходит *сдвиг* на интонациях главной темы, которая в данном случае проходит в увеличении (четвертями): именно в этом виде она будет представлена в финале. Одновременно в сдвиге появляются черты разрабочности, чему способствуют яркость и динамичный характер побочной темы. Существенная активизация развития на территории побочной партии в известной мере компенсирует отсутствие в форме разработки. Композитор словно бережет ресурс развития для финала. В первой же части сразу по завершении экспозиции начинается динамизированная реприза, которая также отчасти принимает на себя роль столь ожидаемого развития.

Намеченное в первой части жанровое противопоставление песенного и танцевального начала находит свое продолжение во второй части концерта-симфонии. Столкновение песенной (колыбельной) и танцевальной (пляски) сфер подчеркнуто ладовой организацией: песня здесь — это условно «белая» диатоника, в то время как сфера танца основана на зонной диатонике. Интонации плача имеют ключевое значение для формообразования лирического центра цикла; их вариантное развитие приводит к драматизации жанра колыбельной.

Средний раздел сложной трехчастной формы лирического центра концерта-симфонии представлен значительной по своему масштабу и замыслу каденцией солиста, являющейся средоточием развития и переосмысления интонационной сферы всего произведения.



Рис. 5. Преобразованная тема «колыбельной» в среднем разделе второй части

Кульминацией цикла, в которой концертное начало проявляет себя особенно ярко, является финал Концерта-симфонии. В значительной мере этому способствует сама игровая природа формы, в которой написана часть — свободное рондо. Контрастное сопоставление рефрена и эпизодов является отражением сопряжения двух жанровых сфер. Рефрен строится на интонациях побочной темы первой части (наигрыш и пляска). При этом, что очень важно, «пляска» поручена домре, в то время как в партии оркестра пляска превращается в притоптывающий и угрожающий «пляс», опирающийся к тому же на будто расстроенный, «фальшивый» бас. В эпизодах же преобладает сфера песни.



Рис. 6. Тема рефрена в финале

Жанровое столкновение в финале поддерживается также следующим способом: еще в Сонате для фортепиано С. М. Слонимский открыл для себя метод сопряжения материала, в котором двенадцатизвучный материал сталкивается с тематизмом фольклорного происхождения. Позднее этот прием он применил в Концерте-буфф для камерного оркестра. Главная тема концерта-симфонии, как было указано, представляет собой двенадцатизвучную последовательность. В финале ей противостоит уходящий корнями в народную пляску тематизм домры. Взаимодействуют эти сферы таким образом, что фольклорная по своей природе тема солиста, чья мелодия состоит из двенадцати неповторяющихся звуков, постепенно шаг за шагом разрушает жесткую додекафонную организацию оркестровой темы рефрена.

В этой связи особую смысловую нагрузку несут три сольные каденции. Первая является средним разделом второй части цикла, вторая приводит к последнему и наиболее существенно преобразованному рефрену в финале, и, наконец, третья связывает последний рефрен с кодой завершающей части цикла. При этом ни одна из них не является в строгом смысле «подготовленным соло»; с позиции выразительной и драматургической роли каденций данная особенность чрезвычайно важна. В концерте-симфонии С. М. Слонимского каденции — это «зона свободы» для солиста: здесь его ничто не сдерживает, и домра как бы «вырывается» из-под власти оркестра, превращаясь в вольный выплеск энергии. Именно эти каденции и их роль оправдывают первую позицию (слово «концерт») в названии сочинения, о котором идет речь, придавая ему дополнительный блеск и яркость.

Концерт-симфония С. М. Слонимского имеет большое значение как с точки зрения развития оригинального домрового репертуара, так и совершенствования исполнительства на домре. Автор органично внедряет в солирующую партию выработанные и опробованные в домровой литературе приемы изложения материала, удобные для исполнения и позволяющие раскрыть виртуозные возможности инструмента. Яркими примерами служат фрагменты с аккордовой фактурой, двухголосием квартовыми интервалами, а также вариации — пассажи через открытые струны, в которых тема в верхнем голосе сочетается с бурдонным аккомпанементом открытых струн.



Рис. 7. Фрагмент второй каденции солиста

Домра (в том числе и альтовая) обладает трепетным, певучим звучанием благодаря *tremolo*. Владение этим приемом позволяет исполнителю создавать легкую, невесомую музыкальную материю из тишины так, что границы взятия и снятия звука почти полностью стираются для слушателя. Пожалуй, ни один другой инструмент не воссоздаст ощущение воздуха в звуке так, как это может сделать домра. Постепенное раскачивание струны при исполнении *tremolo* способствует столь же постепенному проявлению ее обертонов и насыщает тембровую палитру инструмента. Альтовая домра при свойственном ей довольно низком диапазоне звучания имеет благородный, «бархатный» голос. С. М. Слонимский особенно бережно раскрывает певучую кантилену во второй части концерта-симфонии, в которой домра «поет» колыбельную.

Использование высокого регистра, нехарактерного для традиционного звучания альтовой домры, нетривиальный подход к выбору способов звукоизвлечения и технических приемов игры существенно обогащают представление о художественно-выразительных возможностях инструмента. Вместе с тем данные позиции свидетельствуют о том, что материал солирующей партии обладает известной степенью *обобщенности* в отношении технической и тембровой природы инструмента. Так, например, сама архитектура темы главной партии и, в еще большей степени, материала ее связующего раздела при всей своей выразительной составляющей не дает прямой отсылки к традиционному виду домровой партии. Обилие скачков на широкие интервалы в подвижном темпе подразумевает игру в позиции с большим количеством так называемых «подцепов», что с точки зрения исполнения на домре кажется не в полной мере удобным и, очевидно, потребует от солиста определенного уровня исполнительского мастерства и слухового опыта.

В заключение следует подчеркнуть, что в обширном репертуаре для домры доля сочинений для солирующей альтовой домры ничтожно мала. В этом плане концерт-симфония С. М. Слонимского становится уникальным явлением, заслуживающим особенного внимания с точки зрения его исполнения и изучения. Фольклорное происхождение материала сообщает сочинению колорит, близкий народным истокам солирующего инструмента. Выстраивание единой концепции с позиции ладовой организации цикла дает ключ к пониманию идейного замысла сочинения. Обращение автора к зонной диатонике является основанием к рассмотрению концерта-симфонии в контексте творчества С. М. Слонимского, проследивая традицию, опробованную композитором в его ранних сочинениях. Сочетание двух жанровых кодов в названии имеют воздействие на саму природу сочинения, влияя на его драматургию, художественно-выразительную сферу и особенности формообразования. Преобладание принципа концертности,

характеризованного игрой, соревнованием солиста с оркестром, и, вместе с тем, проявление масштабной симфонической идеи подтверждают заданный композитором жанр концерта-симфонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милка А. П. Сергей Слонимский: Монографический очерк. Л.; М.: Сов. композитор, 1976. 110 с.
2. Рыцарева М. Г. Композитор Сергей Слонимский. М.: Сов. композитор, 1991. 256 с.
3. Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2003. 408 с.
4. Зайцева Т. А. Композитор Сергей Слонимский: портрет петербуржца. СПб.: Композитор, 2009. 40 с.
5. Долинская Е. Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2018. 360 с.
6. Рогалев И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л. 1986. 21 с.
7. Солдатова С. Е. Жанр концертной симфонии в его историческом развитии // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 3 (27). С. 79–87.
8. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. Т. I. 488 с.
9. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова: официальный сайт. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/slonimskiy-sergey-mikhailovich-1932-2020> (дата обращения: 01.02.2021).
10. Друскин М. С. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды. 3-е изд. Л., М.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
11. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: уч. пос. для муз. вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.
12. Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пос. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 370 с.
13. Пересада А. И. Справочник домриста. Краснодар: Краснодар. изд.-полиграф. производственное предприятие, 1993. 400 с.
14. Жоссан Н. Ю. Особенности претворения фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX — начала XXI века // Вестник Башкирского университета. 2012. № 2 (11). С. 108–111.

REFERENCES

1. *Milka A. P. Sergei Slonimskii: Monograficheskii ocherk.* L.; M.: Sov. kompozitor, 1976. 110 s.
2. *Rytsareva M. G. Kompozitor Sergei Slonimskii.* M.: Sov. kompozitor, 1991. 256 s.
3. *Devyatova O. L. Khudozhestvennyi universum kompozitora Sergeya Slonimskogo: Opyt kul'turologicheskogo issledovaniya.* Ekaterinburg: Izd-vo Ural, un-ta, 2003. 408 s.
4. *Zaitseva T. A. Kompozitor Sergei Slonimskii: portret peterburzhtsa.* SPb.: Kompozitor, 2009. 40 s.
5. *Dolinskaya E. B. Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo.* SPb.: Kompozitor, 2018. 360 s.
6. *Rogalev I. E. Lad i garmoniya v muzyke S. M. Slonimskogo: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya.* L. 1986. 21 s.
7. *Soldatova S. E. Zhanr kontsertnoi simfonii v ego istoricheskom razvitii // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki.* 2019. № 3 (27). S. 79–87.
8. *Ruch'evskaya E. A., Kuz'mina N. I. Tsikl kak zhanr i forma // Ruch'evskaya E. A. Raboty raznykh let: sb. st.: v 2 t. / Otv. red. V. V. Goryachikh.* SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2011. T. I. 488 s.
9. Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova: ofitsial'nyi sait. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/slonimskiy-sergey-mikhaylovich-1932-2020> (data obrashcheniya: 01.02.2021).
10. *Druskin M. S. Igor' Stravinskii: lichnost', tvorchestvo, vzglyady.* 3-e izd. L., M.: Sov. kompozitor, 1982. 208 s.
11. *Imkhanitskii M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: uch. pos. dlya muz. vuzov i uchilishch.* M.: RAM im. Gnesinykh, 2002. 352 s.
12. *Imkhanitskii M. I. Stanovlenie strunno-shchipkovykh narodnykh instrumentov v Rossii: uch. pos. M.: RAM im. Gnesinykh,* 2008. 370 c.
13. *Peresada A. I. Spravochnik domrista.* Krasnodar: Krasnodar. izd.-poligraf. proizvodstvennoe predpriyatie, 1993. 400 s.
14. *Zhossan N. Yu. Osobennosti pretvoreniya fol'klornykh zhanrov v russkoi khorovoi muzyke vtoroi poloviny KhKh — nachala KhKhI veka // Vestnik Bashkirskogo universiteta.* 2012. № 2 (11). S. 108–111.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Упанова А. А. — аспирант, pastaupanova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Upanova A. A. — Postgraduate Student, pastaupanova@gmail.com

УДК 786.2

«ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЕ ЭТЮДЫ» ФЕРЕНЦА ЛИСТА В АСПЕКТЕ ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА

Стейт Н. Г.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье на примере «Трансцендентных этюдов», более полутора веков занимающих одно из ключевых мест на концертной эстраде, рассматриваются основные эволюционные тенденции исполнения фортепианной музыки Ференца Листа. Затрагивается аспект воплощения пианистами понятия «трансцендентности» в музыкальных образах, дается обзор развития листианства, проводится комплексный сравнительный анализ интерпретаций «Трансцендентных этюдов» № 1 и 2 Святославом Рихтером, Дьёрдем Цифрой и Лесли Ховардом.

Автор приходит к выводам о том, что проявившаяся в XX веке тенденция эволюции исполнительства от репертуарной «всеядности» к узкой специализации, от фиксации концертных исполнений отдельных пьес к студийным записям «полных собраний сочинений» способствовала эволюции образности в интерпретации: от «фресковой романтической картины» (Рихтер) к высокодетализированному (Цифра), скорее, интеллектуально-рациональному, чем экспрессивно-эмоциональному наполнению художественного образа (Ховард).

Ключевые слова: стиль, исполнитель, интерпретация, романтизм, виртуозность, листианство, программность, цикл, этюд, эстрада, восприятие, трансцендентность.

FRANZ LISZT'S *TRANSCENDENTAL ETUDES* IN THE ASPECT OF THE EVOLUTION OF THE 20TH CENTURY PERFORMING ARTS

Steyt N. G.¹

¹ Saint-Petersburg State Conservatoire named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Teatralnaya pl., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article examines the main trends in the evolution of the performance of Franz Liszt's piano music on the example of his *Transcendental Etudes*, which have occupied one of the key places on the concert stage for more than a century

and a half. The article also touches upon the aspect of the pianists' embodiment of the concept of "transcendence" in musical images. The work is based on a retrospective historical overview of the development of Listianism and a comprehensive comparative analysis of the interpretations of *Transcendental Etudes* No. 1 and 2 by the performers of the 20th century: Svyatoslav Richter, Gyordy Tsifra and Leslie Howard. The author concludes that the tendencies in the evolution of performing performance from repertoire "omnivorousness" to narrow specialization and from fixing concert performances of individual pieces to studio recordings of "complete collected works" that appeared in the 20th century led to the evolution of imagery of interpretation from "fresco romantic painting" (Richter) to a highly detailed (Digit) and intellectual and "rational" artistic image rather than its expressive and emotional content (Howard).

Keywords: style, performer, interpretation, romanticism, virtuosity, Lisztianism, programmatic, cycle, etude, stage, perception, transcendental.

«Двенадцать этюдов трансцендентного исполнения» являются финальной редакцией опуса, задуманного Ференцем Листом в начале творческого пути и движимого в то время идеей создания цикла во всех тональностях по типу «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Всего композитор сделал три редакции этюдов. Работа над каждой из них соответствует определенному периоду его композиторской деятельности. Первая редакция создавалась с 1825 по 1826, вторая — с 1832 по 1836, третья — с 1850 по 1851 год. Вторая редакция, отдававшая дань моде на виртуозность и внешние проявления артистизма, часто исполнялась Ф. Листом во время гастролей по Европе. Третью редакцию этюдов, опубликованную в 1852 году в Лейпциге, Ф. Лист не исполнял на эстраде, так как незадолго до ее создания прекратил концертную деятельность, предпочитая играть для узкого круга друзей.

Большинство «Трансцендентных этюдов» (девять из двенадцати) имеют названия в духе картинной программности («Пейзаж», «Мазепа», «Блуждающие огни», «Видение», «Героика», «Дикая охота», «Воспоминание», «Вечерние гармонии», «Метель»). Героические и романтические образы противопоставлены лирическим или фантастическим, нередко в рамках одного и того же этюда («Мазепа», «Дикая охота»).

Цикл объединен последовательностью тональностей кварто-квинтового круга от до мажора к си-бемоль минору. Миниатюры соседствуют с крупными вариационными формами монотематического и рондального принципов развития. При очевидной самостоятельности характера каждого этюда изначально задуманное Листом единство цикла воплощается в сложном

синтезе пьес, образующих монументальную «поэмную» форму с ярко выраженными чертами сонатности [1, с. 41]¹.

На фортепианную фактуру этюдов наложил свой отпечаток опыт создания Листом транскрипций симфонических и вокальных сочинений. Это нашло отражение в применении новаторских фортепианных приемов, в частности, *al fresco* и колористического обогащения: «...*al fresco* объединяет разные фактурные комплексы, охватывая большой диапазон, тем самым способствуя грандиозному и величественному звучанию; принцип колористического обогащения дифференцирует тембровые пласты, подчеркивая возможности каждого регистра» [2, с. 140].

Непривычные для воспитанных на сочинениях К. Черни и М. Клементи пианистов новая виртуозная техника и мощная октавно-аккордовая фактура листовских этюдов требовали пересмотра принципов игры на фортепиано [3, с. 12]. В «Трансцендентных этюдах» можно найти примеры как крупной фортепианной техники — октав, аккордов, двойных нот («Мазепа», «Видение», «Героика»), мартелатной техники («Охота») и *tremolo* («Метель»), так и пальцевой техники пассажей и арпеджио («Блуждающие огни», «Воспоминание»). Однако привычные технические приемы предстают у Листа в предельно усложненном воплощении.

На наш взгляд, определение этюдов как «трансцендентных», применительно к данному циклу, подразумевает трансформацию технической виртуозности в нацеленность на достижение «высшего художественного знания», такого знания, «...которое переступает за границы человеческого разума и является в этом смысле недоступным теоретическому познанию, становясь исключительно предметом веры. Трансцендентное — это все то, что выходит за пределы возможного опыта» [4, с. 728]².

Далее мы проводим ретроспективный исторический обзор развития листианства и комплексный сравнительный музыкально-исполнительский анализ интерпретаций «Трансцендентных этюдов» № 1 и 2 пианистами XX века: Святославом Рихтером, Дьёрдем Цифрой и Лесли Ховардом. Выбор исполнителей не случаен: каждый из них представляет определенный фортепианный

¹ Формообразующий принцип цикла подробно разбирает М. А. Егорова [1, с. 40], доказывая закономерность присутствия во всех этюдах черт сонатности определенного типа, в зависимости от характера этюда.

² В этом контексте можно согласиться с утверждением, что цикл «Трансцендентных этюдов» открывает перед исполнителем «широкий спектр интерпретаций автором трансцендентного» как в области овладения техническим мастерством, так и в расширении образно-смыслового диапазона жанра, что приводит в итоге к «формированию “психологического”», «мудрого пианизма» [5, с. 83].

исполнительский стиль и достаточно точную «пианистическую типологию»³. На протяжении XIX–XX столетий изменялись подходы к трактовке «Трансцендентных этюдов». По наблюдению Д. Рабиновича, в любой значительной области репертуара попытки размежевания типов интерпретации непременно ведут к обобщениям стилевого порядка [6, с. 84].

Обращение к музыке Листа великого российского пианиста Антона Рубинштейна пробудило творческий интерес музыкантов и публики к произведениям венгерского композитора начиная с 30–40-х годов XIX века. «Титаническая мощь и темперамент исполнения» Николая Рубинштейна, высоко оцененные самим Листом [7, с. 431], «сдержанно-властные» интерпретации Милия Балакирева, пожалуй, главного русского листовского пропагандиста в XIX веке, «в совершенстве владевшего *«продуманной философией» музыки Листа»*⁴ [7, с. 430], окончательно закрепили интерес к фортепианному творчеству композитора. Например, программа листовского вечера Балакирева 19 июля 1890 года включала «Трансцендентные этюды»: «Пейзаж», «Блуждающие огни», «Вечерние гармонии» и этюд f-moll⁵.

Во время концертных выступлений Ф. Лист нередко вносил коррективы в музыкальный текст своих и чужих произведений. Манеру импровизационных изменений авторского текста унаследовали от Листа крупнейшие пианисты следующего поколения — Александр Зилоти и Сергей Рахманинов [8, с. 233]. Но непомерное увлечение «псевдолистовским» свободным отношением к авторскому тексту и виртуозными эффектами давало о себе знать даже в искусстве таких всемирно известных пианистов, как В. Горовиц, И. Левин, И. Фридман. Связана такая художественная противоречивость с некоторыми проявлениями «поверхностного листианства» (термин Я. Мильштейна [7, с. 436]), которые выразились в гипертрофии сугубо технических достижений над внутренним содержанием, в пафосном преувеличении, переходящем в «экспрессивное неистовство» и в прочих многочисленных искажениях, прочно обосновавшихся в исполнительской манере целого ряда пианистов рубежа XIX–XX веков [7, с. 436].

Исполнительский стиль эволюционировал. Первая половина XX века выдвигает в России группу крупнейших исполнителей Листа. Назовем лишь самые знаковые фигуры: Ф. Blumenfeld, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Л. Николаев, Г. Нейгауз, С. Фейнберг. Все они — представители «старшего» (довоенного) поколения. Их исполнительский стиль, с одной стороны, в большой степени сохраняет «преемственность по отношению к русскому

³ Термин Д. Рабиновича [6, с. 42].

⁴ Здесь и далее по тексту курсив мой. — Н. С.

⁵ Подробнее см.: [7, с. 538].

романтическому фортепианному искусству второй половины XIX века» [9, с. 32], с другой — отражает характерные для эпохи поиски нового, «советского» стиля, и даже если «не все они сами много играли Листа на концертной эстраде, но зато все были знатоками его творчества, воспитателями целой плеяды выдающихся советских пианистов — исполнителей Листа» [7, с. 437].

Ученики этих «патриархов» советского пианизма — В. Ашкенази, Л. Берман, Э. Гилельс, Г. Гинзбург, Л. Оборин, С. Рихтер, В. Софроницкий, Я. Флиер⁶ — выдающиеся представители российской и мировой фортепианной культуры XX века. Показательно, что «в то время как в мировой музыкальной культуре крепили (в 1920–1950-е годы) антиромантические и ретроспективные тенденции» необарокко и классицизма, в советском пианистическом мире прочно утвердились романтические традиции [10, с. 38]. В известной степени можно констатировать, что для большинства указанных пианистов обращение к листовскому репертуару и в целом к эстетическому мировоззрению Листа стали ключевыми. В их интерпретациях романтическая энергия и повышенная эмоциональность сочетаются с отсутствием виртуозных излишеств: «классическая окрашенность гинзбурговской игры — ясной, гармоничной, внутренне дисциплинированной, уравновешенной в целом и в частностях — едва ли не самая приметная особенность творческой манеры пианиста» [11, с. 68], «Оборин так же просто, естественно, без нарочитости и надуманности раскрывает замысел исполняемого произведения» [7, с. 439]. Э. Гилельс интерпретировал сочинения Ф. Листа сдержанно и аристократично. Звуковую сторону его трактовок, на наш взгляд, можно назвать «прозрачной». Восходящая к традициям классицизма интерпретация Гилельсом шести «Больших этюдов по Паганини» — необычное явление для листианства: легкость и жемчужность звучания побуждает вспомнить произведения Й. Гайдна и В. А. Моцарта.

Многие из упомянутых пианистов включали в свой репертуар «Трансцендентные этюды». Интерпретациям В. Софроницкого свойственны монументальность, масштабность и фресковость. Д. Рабинович вспоминает, что был покорен «демоничностью» исполнения артистом «Блуждающих огней» [6, с. 92]. Я. Флиер показал виртуозно-романтический стиль с его эмоциональностью и драматизмом в трактовках «Метели» и этюда f-moll. В. Ашкенази вызывал у слушателей неизменный восторг феерическим исполнением «Блуждающих огней»⁷. Выдающиеся образцы прочтений Этюдов зафиксированы в записях

⁶ Список, конечно, не полный: названы лишь ключевые для понимания листовской советской традиции исполнения имена.

⁷ Пианист сделал записи «Прелюдии», этюда a-moll, «Пейзажа», «Блуждающих огней», «Дикой охоты», «Вечерних гармоний».

С. Рихтера и Л. Бермана⁸.

В 1956 и 1957 годах Святослав Рихтер сделал две записи «Трансцендентных этюдов»⁹. В записи 1957 года звучат восемь из двенадцати этюдов и отсутствуют популярные «Мазепа» и «Метель». Предпочтение отдано редко исполняемым номерам — «Прелюдии», этюду a-moll, «Пейзажу» и «Вечерним гармониям». Стилистические искания исполнителя отражаются на драматургии, цельной несмотря на некоторую «сокращенность» цикла. Мощностность звучания, акцентированность внимания на краях аккордовой фактуры (мелодия и басовый регистр), богатство гармонических сочетаний на фоне экспрессивной педализации, контрастные темповые значения, смелая агогика являются отличительными чертами данной интерпретации «Трансцендентных этюдов».

Сравнительная таблица метронометрических значений показывает различие в понимании исполнителями роли темпов для создания образов. Можно детально проследить черты каждой интерпретации. Эти особенности в значительной мере отражают эволюцию традиций листианства, в частности, — некоторое замедление темпов, связанное с большей детализированностью исполнения.

Таблица 1. Сравнительная таблица метронометрических значений

№ тактов	С. Рихтер	Д. Цифра	Л. Ховард
Этюд № 1			
1–6	♩ = 200 → 190	♩ = 170 → 185	♩ = 196
7–8			♩ = 196 → 204
9–10			♩ = 160

⁸ Образы «Трансцендентных этюдов» Листа в интерпретации Л. Бермана насквозь пронизаны виртуозностью и шармом. Пианист трижды записал этот цикл: в 1959 (Москва, фирма «Мелодия»), 1963 (Москва, фирма «Мелодия»), 1976 (Милан) годах. В записи 1963 г. Берман играет смело, роскошно, декоративно-изобразительно. Сфера героики и фантастики в его интерпретации противопоставлена изысканно нежным лирическим образам, мощный и властный звук октавных и аккордовых эпизодов — хрустальным пассажам и фигурациям. Пианист в своей интерпретации этюдов использует крайние хронометрические значения: от *prestissimo*, *vivamente* до *largo*, *grave*. То же самое можно сказать и о динамических характеристиках интерпретации: от *fff* до *ppp*.

⁹ 1956 г. в Праге для Чешского радио Рихтер записал пять этюдов: «Прелюдию», a-moll, «Пейзаж», «Блуждающие огни» и «Вечерние гармонии».

Таблица 1. Сравнительная таблица метронометрических значений (Продолжение)

11–13	♩ = 186	♩ = 180	♩ = 114
14–15	♩ = 153 → 146	♩ = 175 → 185	♩ = 142
16–21		♩ = 180	♩ = 148
22–23			♩ = 89
Этюд № 2			
1–2	♩ = 170 → 185	♩ = 142	♩ = 72 → 167
3–4		♩ = 142 → 165	
5–6	♩ = 180		♩ = 138
7–8		♩ = 138 → 166	♩ = 158 → 112
9–10			
11–22		♩ = 156	♩ = 147
23–29	♩ = 175 → 185	♩ = 156 169	
30–33		♩ = 128	♩ = 138
34–40	♩ = 180	♩ = 128 → 142	
41–48			
49–56	♩ = 172	♩ = 130 → 146	♩ = 156
57–61	♩ = 186	♩ = 172 → 181	♩ = 161
62 – 64			♩ = 161 → 124
65– 67			♩ = 119

68–71	♪ = 167	♪ = 136	♪ = 132
72–79		♪ = 132	♪ = 124
80–83		♪ = 151	
84–87			♪ = 173 → 183
88–91			
92–100			
101	♪ = 178	♪ = 102	♪ = 60

Этюд № 1 Рихтер трактует как контраст характера двух тематических образов, и эта трактовка проявляется в темповых и динамических значениях. По темпам первый раздел (т.¹⁰ 1–13) соответствует значению *Presto*, а второй (т. 14–23) — *Allegro*. По настроению и динамике первый раздел звучит стремительно, с богатой палитрой, контрастно, но довольно ровно по регистрам. Вместо указанного в нотном тексте *accelerando* пианист замедляет в 7 и 8 тактах, что не противоречит общей концепции интерпретации. На протяжении первых четырех тактов динамические значения меняются с высокой амплитудой: от *subito forte*, *fortissimo*, *rinforzando* до *subito piano*. Аккордовая «связка» в 9–10 тактах исполняется Рихтером с опорой на крайние регистры и *ritenuto*, благодаря этому достигается эффект максимального напряжения перед каденцией. В 12–13 тактах накопленная ранее на протяжении целого раздела внутренняя энергия высвобождается, сохраняя вектор общего движения. Во втором разделе этюда (*non troppo presto*) аккордовая тема в басовом регистре интерпретируется как торжественный гимн, в котором для пианиста одновременно важны и каждая гармония, и мелодическая линия верхних звуков аккордовых вертикалей.

Амплитуда изменений темпов в этюде № 2 минимальна: от *Allegro molto* до *Molto Vivace*. При этом в некоторых эпизодах, где автором выписано *tempo rubato*, сохраняется единый темп движения (отсутствие *stringendo*

¹⁰ Метрономические обозначения в статье даются в сокращении: ♩ = 186 соответствует значению одной четвертной ноты. Следует подчеркнуть, что темповые обозначения стоит воспринимать с некоторой поправкой на известную импровизационную свободу метроритма в романтическом репертуаре (*tempo rubato*) — как в нотной фиксации Листа, так и непосредственно в анализируемых исполнениях.

в 10, 31 и 33 тактах). Однако интерпретация пианиста богата темповыми, артикуляционными и динамическими контрастами. Начальную фразу этюда Рихтер исполняет *marcato* и *tenuto*, достигая необходимой ритмической направленности мелких длительностей, оформляя окончание фразы (т. 1–5). Далее с 5 по 19 такты он уделяет внимание динамическим (*piano* vs *rinforzando*, *piano* vs *forte*), артикуляционным (*staccato* vs *legato*) и звуковым контрастам (более глубокое или, наоборот, легкое звучание инструмента, дифференцированное туше), сохраняя при этом максимальную прозрачность фактуры, минимально применяя правую педаль. Эпизод *Prestissimo* является кульминационным для всего этюда как в темповом, так и в динамическом (*rinforzando molto*) планах. *Tempo primo* (т. 69–91) и возвращение исходной темы обозначают новую волну контрастов в динамическом и артикуляционном аспектах. Последний пассаж перед заключительным проведением основного мотива этюда исполняется стремительно, с непрерывным нагнетанием энергии при помощи динамического развития до *fff* и ускорения темпа. Заключительный мотив звучит более сдержанно по характеру (*mezzo-forte*).

Завершая анализ рихтеровского прочтения, следует отметить, что все указанные особенности исполнения очень органичны, связаны между собой и в сумме создают иллюзию «нефортепианного» звучания. *Трансцендентный аспект «преодоления инструмента»* раскрывается через призму мощного, «оркестрового» наполнения фактуры, контрастного противопоставления крайних регистров клавиатуры и их рельефного звучания. Оба этюда складываются в единый микроцикл. Не случайно они вошли в чешскую и московскую записи легендарного пианиста.

В 70-е и 80-е годы XX века в СССР «Трансцендентные этюды» на эстраде исполнялись реже, но сохранились записи российских пианистов Д. Немировского, В. Овчинникова и М. Лидского. Спрос на виртуозность и романтизм в советской музыкальной культуре падал. Расширялись «эстетические горизонты», в репертуар пианистов вошли многие произведения современных композиторов [10, с. 39], от неоклассицизма до электронной музыки спектралистов¹¹. На Западе, напротив, начиная с 70-х годов XX века, сочинения Листа все активнее включаются пианистами в репертуар. «Трансцендентные этюды» исполняют и записывают известные листианцы: Хорхе Болет, Гуннар Йохансен, Лайош (Луис) Кентнер, Джером Роуз, Дьёрдь Цифра, Клида Франс, Франсуа-Рене Дюшаль, Ене Яндо и Лесли Ховард.

¹¹ Примечательно, что Мэрилин Нонкен в своей работе [12], посвященной спектральной музыке (авангардному композиторскому направлению XX века), определяет точкой отсчета «новой тембровой реальности» именно «Трансцендентные этюды» Листа и рассматривает Листа как одного из трех важнейших композиторов, совершивших эволюцию тембра фортепиано [12, с. 1; 12–16].

Неповторима интерпретация «Трансцендентных этюдов» венгерским пианистом Д. Цифрой. Его игра при математической точности расчета покоряет свободой и решительностью. Естественно и гармонично звучит *tempo rubato* при неизменности основного темпа. В этюде № 1 пианист минимизирует темповые отклонения. Однако благодаря использованию таких средств, как *tempo rubato*, динамика *subito*, разнообразные артикуляционные приемы, способы применения педали, темповые сдвиги воспринимаются слухом очень контрастно и ярко. Первый раздел этюда (т. 1–11) исполняется в темпе *Presto*. Саму тему в нижнем регистре Д. Цифра играет штрихом *poco legato*, очень легко, прозрачным туше, виртуозно и каждый раз на *crescendo* к концу фразы (т. 2–3; 4–9). К каденции пианист значительно ускоряет темп, проходя ее всю насквозь, лишь постепенно сбавляя темп. Второй раздел этюда — *Non troppo presto* — интерпретируется как раскручивающаяся пружина: в начале раздела темп самый сдержанный (т. 14–15), а с 16 такта и до конца он значительно ускоряется. Аккордовая тематическая линия в басовом регистре интонируется здесь посредством акцентирования каждой третьей доли такта, взятием педали на акцент и снятием ее на неакцентированную долю темы. Д. Цифра заканчивает исполнение этюда без замедления, прописанного Ф. Листом (*poco rallentando*, т. 22).

Особая специфика темповых значений в интерпретации Д. Цифрой этюда № 2 поражает как богатством используемых темпов, так и их сочетанием: от *Andantino* (♩ = 102) до *Presto* (♩ = 181). С первых тактов исполнение насыщено контрастами на артикуляционном, динамическом и темповом уровнях. Трактовка Д. Цифрой этого этюда — пример непрерывного и тонкого использования *tempo rubato*: темп, динамика, артикуляция изменяются почти каждый такт произведения. Начало этюда (т. 1–2) пианист исполняет скорее *ben marcato*, чем *capriccio*, в темпе *Allegro*, тогда как в нотном тексте указан темп *Molto Vivace*. К 4–5 тактам темы ускоряется темп и увеличивается громкость звучания с *mezzo-piano* до *fortissimo*. В 15–19 тактах отчетливо слышен шуточный характер темы. Цифра сталкивает два абсолютно противоположных по фактурному материалу мотива: мотив шестнадцатых (т. 15; 17; 19) и основную тему, изложенную восьмыми нотами. В 23–29 тактах темп резко ускоряется, затем вновь (т. 30–34) используются те же приемы для исполнения *tempo rubato*, что и ранее (т. 15–19). В 34 такте пианист вновь возвращается к темпу *Allegro Moderato*. Эпизод с 41 по 64 такт являет собой новую волну нагнетания энергетического напряжения. Перед пассажем *martellato* в 65 такте Цифра приостанавливается, отделяя весь последующий музыкальный материал этюда от предыдущего. В стретте (т. 80–91) основное внимание уделяется контрасту фактурного материала (*martellato* против октавного нисходящего пассажа), а такты 92–94 противопоставляются предыдущей фразе

в темповом и динамическом аспектах (*subito piano*), характер исполнения здесь вкрадчивый и зловещий (*sf* на *piano*). Тематический мотив в конце звучит отстраненно по характеру звучания и в темпе *Andantino*. Д. Цифра подчеркнул закольцованный характер и форму этюда: последний мотив становится равен первому, хотя и переосмысливается после музыкальных событий всего этюда (прямая аналогия с началом и окончанием сонаты Листа *h-moll*).

Интерпретация Д. Цифры претворяет в жизнь принцип максимальной портретности образов, акцентируя детали в эпизодах. Каждый мотив отделяется контрастностью темповых, динамических, фактурных, звуковых характеристик, а также цезурами между тематическими эпизодами и при смене фактуры. Интерпретация этого пианиста в наибольшей степени соответствует каждому музыкальному образу, во всей полноте раскрывает тот смысл, который Ф. Лист вложил в свои этюды. Именно такое *проявление скрытых образных смыслов является основной «трансцендентной» задачей*, поставленной композитором перед пианистами, которые берут на себя ответственность исполнять эти этюды.

Австралийский пианист Лесли Ховард принадлежит к послевоенному поколению музыкантов. Он известен тем, что записал все фортепианные сочинения Ф. Листа (включая его транскрипции произведений других авторов), за что был вписан в Книгу рекордов Гиннеса. В международном музыкальном мире большим авторитетом пользуются также его музыковедческие работы, посвященные творчеству Листа [13]. Интерпретацию третьей редакции «Трансцендентных этюдов»¹² Л. Ховарда отличают экспрессия, смелое использование регистровых и гармонических находок, богатство музыкальных образов, разнообразие как звуковых, так и метронометрических эффектов. Этюд № 1 звучит в его исполнении ярко и торжественно: мощное звучание, смелое использование регистровых и pedalных возможностей инструмента, темповые контрасты. Амплитуда темповых изменений колеблется от *Andante* (♩ = 89) до *Prestissimo* (♩ = 208). Первый раздел этюда исполняется стремительно, на одном дыхании. К 9 такту темп с *Presto* ускоряется до *Prestissimo*. Что же касается звуковой и артикуляционной стороны, то события разворачиваются постепенно, без резких противопоставлений: от *mezzo-forte* до *fff* (т. 4–11). Звучание яркое, глубокое, но с мягким туше; отсутствуют острые штрихи и обильно используется педаль. Эпизод интерпретируется несколько иначе, чем указывал автор, тем не менее, образ гармоничен и придает музыке пафосный характер. Все это наравне с темповыми изменениями и общей мо-

¹² Пианист записал все три редакции Двенадцати этюдов Ф. Листа: первая и вторая редакции записаны в 1994 и 1995 гг. соответственно, анализируемая запись третьей редакции – в 1989 г., Hyperion Records [13].

щью звучания сообщает данной музыкальной фразе стремительность и позволяет исполнителю гармонично соединить два раздела, не акцентируя внимание слушателя на контрастности их образов. Окончание этюда (т. 22–23) являет апофеоз торжества гармонии музыкальных звуков и одновременно подчеркивает вступительную функцию данного этюда во всем цикле.

В этюде № 2 темп у Л. Ховарда меняется под воздействием *tempo rubato*, иногда в пределах нескольких тактов. В целом, на протяжении всего произведения темп колеблется от *Largo M.* $\text{♩} = 60$ до *Allegro Molto M.* $\text{♩} = 167$. Первые пять тактов исполняются в четыре этапа, каждый из которых заканчивается акцентом на сильной доле. От этапа к этапу динамика и темп интерпретации Л. Ховарда возрастают, создавая на протяжении пяти тактов сильное энергетическое напряжение. В следующей фразе огромное значение имеет развитие основного тематического мотива этюда. Перед эпизодом *leggiero* пианист резко замедляет темп (в отличие от указанного автором *stringendo*) и уменьшает глубину и громкость звучания, обоснованно снимая накопившееся ранее эмоционально-энергетическое напряжение. С 12 такта начинается формирование и нарастание новой волны нагнетания. В 15–24 тактах Ховард противопоставляет движение взволнованными шестнадцатыми нотами более сдержанному характеру основного мотива этюда. В 25–26 тактах существенное значение играет происходящее в партии левой руки. Именно там пианист наращивает энергетическое напряжение, акцентируя сильные доли такта, постепенно увеличивая громкость и глубину звучания. В 30–33 тактах *tempo rubato* достигается не столько изменением темпа, сколько разделением тактов цезурами перед сильными долями 30, 32 и 34 тактов. Большое значение перед кульминацией этюда (т. 49–68) играет мощное звучание нижнего регистра, напоминающее громовые раскаты. В 49–56 тактах с помощью динамического контраста внимание слушателей обращается на регистровое противопоставление эпизода *forte energico* (т. 49–50; 53–54 *forte* vs т. 51–52; 55–56 *mezzo-forte*). Реприза в интерпретации пианиста звучит максимально напряженно: инертность движения удерживается на *Allegro Moderato* мощью и громкостью звучания, акцентами, *sforzando*, *marcatissimo*, *rinforzando* (т. 72–94). Последнему мотиву Л. Ховард придает особое значение, исполняя его медленно, глубоким, но «закрытым» звуком.

Природа «трансцендентности исполнения» этюдов у Ховарда заключена в его длительном изучении фортепианного творчества Ф. Листа и «*трансцендентной*» эволюции фактуры Двенадцати этюдов от редакции к редакции. Это проявляется в умении пианиста «обманывать» человеческий слух в восприятии объективных темповых значений и контрастности их чередования, оперировать звуковыми, темпометрическими, динамическими и регистрово-фактурными характеристиками. И если интерпретация Ховардом первой

и второй редакций цикла более раскрывает «виртуозный» композиторский стиль Ф. Листа (исполнение адекватно музыкальному материалу), то запись финальной редакции показывает эволюцию фактурного письма от инструктивного стиля в духе опуса 740 К. Черни до революционных для первой половины XIX века регистровых экспериментальных находок.

Пианист предельно точно подмечает детали авторского текста и передает их всеми исполнительскими средствами.

По итогам сравнительного анализа исполнения первых двух «Трансцендентных этюдов» в столь различном прочтении и сопоставления аналитических наблюдений с историческим ретроспективным обзором листианства можно констатировать некоторые особенности, характерные не только для эволюции исполнения «Трансцендентных этюдов» и всего листианства, но и в значительной степени для всего романтического репертуара:

1. На протяжении XX века происходит устойчивое *формирование «узкоспециализированных» исполнителей*¹³, что обнаруживается, например, при сравнении репертуара трех рассматриваемых пианистов. И если необъятный репертуар Рихтера¹⁴ и является уникальным фактом, то стилевая «многополярность» характерна для большинства выдающихся пианистов его времени. Хотя в списке творческих достижений Цифры — не только исполнение сочинений Ф. Листа, но и произведений многих композиторов, от Рамо и Скарлатти до Гершвина и Бартока. Его репертуар уже не столь обширен, а романтически-ориентированный стиль пианиста дает повод для сравнения его с «последним романтиком фортепиано» — Владимиром Горовицем. В случае же с Ховардом все очевидно: его абсолютный художественный успех лежит исключительно в области листовских прочтений.

2. Эволюция практики фиксации исполнения (от «живых» концертов¹⁵ в направлении студийных записей, а также от отдельных произведений — к полным циклам, вплоть до «полных собраний сочинений») привнесла совершенно иной, *принципиально новый подход к особенностям трактовки и степени подробности воссоздания исполнителями всего музыкального материала*. Явно просматривается эволюция интерпретации музыкальных образов от «фресковой романтической картины» (Рихтер) к очень детали-

¹³ При этом категории «специализации» могут быть совершенно различны: представлять разные «пианистические типологии» и отличаться художественно-эстетическими воззрениями.

¹⁴ Б. Монсенжон приводит общую цифру исполняемых пианистом произведений — 27091 [14, с. 462].

¹⁵ Рихтер — единственный из рассматриваемых пианистов, кто записал этюды с концертного исполнения.

зированной (Цифра) и даже более интеллектуальному и «рациональному», чем экспрессивно-эмоциональному наполнению художественного образа (Ховард).

ЛИТЕРАТУРА

1. Егорова М. А. Историческая парадигма: Ф. Лист – от Трансцендентных этюдов к Сонате h-moll // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика. Вып. 5. М. 2012. С. 40–44.
2. Зандберг Д. Особенности фактуры в «Этюдах высшего исполнительского мастерства» Ф. Листа // Ференц Лист. По прочтению гения: сб. ст. / сост. и науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. М. Черная. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 137–149.
3. Буасье А. Уроки Листа / пер. с фр., вступ. ст. и ком. Н. П. Корыхалова. СПб.: Композитор, 2013. 75 с.
4. Румянцева Т. Г. Трансцендентное и трансцендентальное // Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: Скакун, 1999. 896 с.
5. Губарева Л. Н., Смирнова Н. А. К вопросу эволюции жанра концертного этюда в творчестве Ф. Листа // Фортепианное наследие композиторов венской школы: история, педагогика, интерпретация. Сб. мат-лов III Международ. науч.-практ. конф. Белгород, 2020. С. 79–84.
6. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. 208 с.
7. Мильштейн Я. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999. 686 с.
8. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учеб. пос.: в 3 ч. М.: Музыка, 1988. Ч. 2. 449 с.
9. Грохотов С. В. «Советский пианизм»: между идеологией и мифологией // Фортепиано. 2014. № 1. С. 31–33.
10. Бородин Б. Б. Советское пианистическое пространство: «заповедник» романтизма // Фортепиано. 2014. № 1. С. 34–39.
11. Цыпин Г. М. Портреты советских пианистов. М.: Сов. композитор, 1990. 328 с.
12. Nonken M. The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 192 p.
13. Howard Leslie. From CD-edition Liszt – The Complete Piano Music, booklet original. Vol. 4: Douze Études d'exécution transcendante (Transcendental Studies, S139, published 1852); Mariotte – Valse de Marie (without S number, c 1840, first recording); Adagio in C (without S number, 1841, first recording) + Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse (S168, 1842 revised 1852). Hyperion Records Ltd., London, 1989. Vol. 26: The Young Liszt (the surviving piano music by Liszt up to the age of sixteen). Hyperion Records Ltd., London, 1994. Vol. 34: Douze Grandes Études (The first concert version of the 'Douze Études d'exécution transcendante'), S137 (1837)

and Morceau de salon Étude de perfectionnement, S142 (1840, first recording). Hyperion Records Ltd., London, 1995.

14. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика-XXI, 2005. 480 с.
15. Ступина А. С. Жанры этюда в фортепианном творчестве Ф. Листа // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Сб. докладов VIII Всерос. науч.-практ. конф. студентов, магистрантов, аспирантов и молодых ученых: в 4 т. / под ред. Н. В. Бараниченко. Белгород, 2020. С. 130–135.

REFERENCES

1. Egorova M. A. Istoricheskaya paradigma: F. List – ot Transcendentny`x e`tyudov k Sonate h-moll // Voprosy` muzy`koznaniya: Teoriya. Istoriya. Metodika. Vy`p. 5. M. 2012. S. 40–44.
2. Zandberg D. Osobennosti faktury` v «E`tyudax vy`sshego ispolnitel`skogo masterstva» F. Lista // Ferencz List. Po prochteniyu geniya: sb. st. / sost. i nauch. red. G. P. Ovsyankina, R. M. Chernaya. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2013. S. 137–149.
3. Buas`e A. Uroki Lista / per. s fr., vstup. st. i kom. N. P. Kory`xalova. SPb.: Kompozitor, 2013. 75 s.
4. Rumyanceva T. G. Transcendentnoe i transcendental`noe // Novejshij filosofskij slovar` / sost. A. A. Griczanov. Minsk: Skakun, 1999. 896 s.
5. Gubareva L. N., Smirnova N. A. K voprosu e`volyucii zhanra koncertnogo e`tyuda v tvorchestve F. Lista // Fortepiannoe nasledie kompozitorov venskoj shkoly`: istoriya, pedagogika, interpretaciya. Sb. mat-lov III Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. Belgorod, 2020. S. 79–84.
6. Rabinovich D. A. Ispolnitel` i stil`. M.: Klassika-XXI, 2008. 208 c.
7. Mil`shitejn Ya. Ferencz List. M.: Muzy`ka, 1999. 686 s.
8. Alekseev A. D. Istoriya fortepiannogo iskusstva: ucheb. pos.: v 3 ch. M.: Muzy`ka, 1988. Ch. 2. 449 s.
9. Groxotov S. V. «Sovetskij pianizm»: mezhdru ideologiej i mifologiej // Fortepiano. 2014. № 1. S. 31–33.
10. Borodin B. B. Sovetskoe pianisticheskoe prostranstvo: «zapovednik» romantizma // Fortepiano. 2014. № 1. S. 34–39.
11. Cypin G. M. Portrety` sovetskix pianistov. M.: Sov. kompozitor, 1990. 328 s.
12. Nonken M. The Spectral Piano: From Liszt, Scriabin, and Debussy to the Digital Age. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 192 p.
13. Howard Leslie. From CD-edition Liszt – The Complete Piano Music, booklet original. Vol. 4: Douze Études d'exécution transcendante (Transcendental Studies, S139, published 1852); Mariotte – Valse de Marie (without S number, c 1840, first recording); Adagio in C (without S number, 1841, first recording) + Élégie sur des motifs du Prince

Louis Ferdinand de Prusse (S168, 1842 revised 1852). Hyperion Records Ltd., London, 1989. Vol. 26: The Young Liszt (the surviving piano music by Liszt up to the age of sixteen). Hyperion Records Ltd., London, 1994. Vol. 34: Douze Grandes Études (The first concert version of the 'Douze Études d'exécution transcendante'), S137 (1837) and Morceau de salon Étude de perfectionnement, S142 (1840, first recording). Hyperion Records Ltd., London, 1995.

14. *Monsenzhon B. Rixter. Dialogi. Dnevniky. M.: Klassika-XXI, 2005. 480 c.*
15. *Stupina A. S. Zhanry` e` tyuda v fortepiannom tvorchestve F. Lista // Kul`turny`e trendy` sovremennoj Rossii: ot nacional`ny`x istokov k kul`turny`m innovaciyam. Sb. dokladov VIII Vseros. nauch.-prakt. konf. studentov, magistrantov, aspirantov i molody`x ucheny`x: v 4 t. / pod red. N. V. Baranichenko. Belgorod, 2020. S. 130–135.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стейт Н. Г. — асс.-стажер 2-го курса фортепианного факультета,
natalia.staight@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Steyt N. G. — Ass. Tutor, the 2nd year Piano Department, natalia.staight@gmail.com

УДК 7

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО ДИРИЖЕРА В ОПЕРНОМ ТЕАТРЕ

Юдин А. Н.^{1, 2}

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

² Санкт-Петербургская Духовная Академия, наб. Обводного канала, д. 17, Санкт-Петербург, 1791167, Россия.

Статья посвящена теме, имеющей значение для многогранной деятельности дирижера оперного театра. Основная идея — внутреннее родство некоторых профессиональных сфер и, в частности, концертмейстерской профессии с областями ее применения: в связи с этим предполагается рассматривать последнюю в единстве с конкретными формами ее проявления. Автор останавливается на истории вопросов творчества ряда ведущих мастеров дирижерского искусства, ярко проявивших себя на концертмейстерской стезе, показывая, таким образом, многогранность их деятельности. Творческий путь этих музыкантов не только неопровержимо доказывает глубокое внутреннее родство дирижерской и концертмейстерской профессий, связанных общими задачами, общим музыкальным материалом, общими принципами работы, но и диктует необходимость возвращения к тому позитивному опыту, который был накоплен предыдущими поколениями отечественных педагогов и исполнителей. Автор приходит к выводу, что и пианист-концертмейстер, и дирижер музыкального театра навсегда соединены общими задачами, общими музыкальным материалом, общими принципами работы.

Ключевые слова: дирижеры, аккомпанемент, музыкальный театр, история исполнительства.

CONDUCTOR'S ART OF ACCOMPANIMENT IN OPERA

Yudin A. N.^{1, 2}

¹ Herzen Russian State Pedagogical University, 48, Moiki emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

² St. Petersburg Theology Academy, 17, Obvodny Canal emb., St. Petersburg, 1791167, Russian Federation.

The article deals with a subject which has obvious practical importance

for opera conductors. Its key idea is the need of an active involvement of the accompanist's profession into the "passport of qualification". In this connection, the author dwells on the history of the subject highlighting careers of a number of outstanding masters of the art of conducting who also distinguished themselves as accompanists. Their experience both proves beyond any doubt the profound in-ternal kinship between the arts of conducting and accompaniment sharing aims, musical materials and principles of work, and calls for the need to go back to the positive expertise accumulated by the previous generations of Russian educators and performers.

Keywords: conductors, accompaniment, music theater, history of performance.

Профессия концертмейстера разнообразна. В ходе своей эволюции она распространилась не только на сферу фортепианного аккомпанемента, специфичную для работы в том или ином концертмейстерском варианте, но и на те исполнительские сферы, которые напрямую с фортепиано не связаны. Дирижирование симфоническое, оперное, балетное, хоровое занимает среди концертмейстерских «ипостасей» особое место. Область аккомпанемента, сопровождения солисту или ансамблю — неотъемлемая часть дирижерской профессии, притом реализуемая не только в индивидуальном (дирижер как «соавтор» солиста), но и в коллективном (дирижер как руководитель коллектива) амплуа.

Оставляя в стороне сольное симфоническое и хоровое исполнительство¹, попробуем разобраться в уникальности оркестрового сопровождения, в том, какой специальной подготовки требует эта работа от музыканта, как она связана с иными формами концертмейстерского дела, а также обратимся к дирижерам, чьи имена навечно вписаны золотыми буквами в историю оперного искусства.

Прежде всего необходимо отметить, что профессия театрального дирижера не существует сама по себе. Она является частью того непрерывного цикла, который связан с подготовкой и выступлением вокалиста в музыкальном спектакле. Как солист, так и хор, перед началом творческого общения с руководителем оркестра проходят длительный путь подготовки своих партий с пианистом. Степень участия дирижера в этом подготовительном процессе различна. К сожалению, в последнее время сохраняется тенденция к тому, чтобы минимизировать подобное «вмешательство» в закулисную работу, вплоть до оркестровых репетиций. Более того, сегодня не принято вести кропотливую,

¹ Также в данной статье не затрагивается тема аккомпанемента в балете.

подробную концертмейстерскую работу дирижера в оперном театре.

Иная ситуация существовала до недавнего времени. Начиная с эпохи Вебера и Вагнера, дирижер был обязан участвовать во всех этапах подготовки спектакля и, свободно владея фортепиано, нередко принимал на себя функции пианиста-концертмейстера. Заслуженная артистка России, солистка Малого оперного театра Н. Л. Вельтер (1899–1991), рассказывая в своих мемуарах о подготовке оперы «Кармен» С. А. Самосудом, особо подчеркивает тот факт, что дирижер проводил спевки дважды в день, в течение которых неоднократно садился за инструмент, чтоб напрямую показать участникам нюансы трактовки тех или иных сцен [1, с. 51]. Свидетелем такого подхода стал в конце 1950-х будущий музыковед и пианист В. А. Гуревич (р. 1947), присутствовавший в том же театре на репетициях бетховенского «Фиделио». Руководивший музыкальной частью постановки дирижер Курт Зандерлинг (1912–2011) не только вел оркестровые репетиции, но и разучивал с певцами сольные партии как пианист-концертмейстер, будучи уверенным в том, что только так можно добиться адекватного воплощения артистами задуманной исполнительской концепции.

Конечно, многое зависело от качества подготовки музыкантов, позволявшего руководить большим симфоническим коллективом. Многие дирижеры прекрасно владели фортепиано и могли при необходимости заменить пианиста [2, с. 10; 11]. Также по обстоятельствам музыкальный руководитель постановки мог «перевоспитываться» в любого отсутствующего на репетиции персонажа. Прекрасно понимая специфику работы музыкального руководителя в театре, все сложности, сопутствующие концертмейстерской деятельности такого масштаба, преподаватели самых разных консерваторских дисциплин пытались передать своим студентам основы искусства аккомпанемента в ходе практической работы.

Ярким примером реализации указанной установки является начальный период истории Санкт-Петербургской консерватории, отмеченный обучением в ней студентов-дирижеров. Все желающие получить образование в этой сфере были подготовленными музыкантами, получившими фундаментальное общее и специальное образование. Первые выпускники факультета прошли основательную исполнительскую практику. Основатель дирижерской школы Петербурга И. А. Мусин (1903/04–1999), например, освоил профессию пианиста; Е. А. Мравинский (1903–1988) приобрел опыт балетного аккомпаниатора в Ленинградском хореографическом училище; Самуил Пружан² пробовал себя в той же роли в Мариинском театре.

В 1920-е годы, когда формировались основы факультета симфониче-

² О нем речь пойдет далее.

ского дирижирования, поначалу не существовало жестких программных требований и твердо закрепленного учебного плана, но присутствовал дух «содружества музыкантов». В штате консерватории отсутствовали пианисты-концертмейстеры. Их замещали студенты-пианисты. Кроме того, многим будущим дирижерам, прежде чем оказаться в роли музыкального руководителя спектакля, пришлось пройти основательную практику в качестве пианистов, подготавливающих певцов к исполнению той или иной партии. И, став за дирижерский пульт, они спокойно делали привычную для них концертмейстерскую работу.

Важно отметить: эрудиция и общий интеллектуальный багаж почти каждого из них был столь велик, что зачастую музыкального руководителя можно было с полным правом назвать не только соавтором спектакля, но и соавтором режиссера. Такое проникновение на «чужую территорию» неминуемо в любой подлинной концертмейстерской работе, так как она всегда подразумевает под собой целый комплекс функций, важнейшей из которых является помощь солисту в проникновении в смысловую составляющую образа или исполняемого произведения. Принципиальная разница между пианистом, работающим в штате театра и дирижером (разумеется, если не учитывать отличие самого «инструментария») состоит только в том, что руководитель оркестра непосредственно участвует в реализации своих музыкантских намерений во время спектакля.

Беспощадной требовательностью к певцам в вопросах понимания логики поступков персонажей, проникновения в словесный текст, вплоть до технических вопросов его произношения, отличался Сергей Витальевич Ельцин (1897–1970). Окончивший Петербургскую консерваторию по классу фортепиано (у профессора Л. Николаева), он в течение десяти лет работал пианистом-концертмейстером в Мариинском театре. Таким образом, он прошел основательную предварительную подготовку, в ходе которой, без сомнения, овладел спецификой театральной работы и профессиональными особенностями общения с вокалистами. Как сообщает в своих воспоминаниях ученик Николаева Б. И. Ратнер (1904–1981), во время репетиций «...на их головы, как из рога изобилия, сыпался град вопросов» [3, с. 128]. Безусловно, столь широкая эрудиция не только в профессиональной сфере производила огромное впечатление на певцов. Авторитет С. В. Ельцина был непререкаем для всех участников спектакля.

Приведенных примеров вполне достаточно для того, чтобы сделать следующий вывод: в своей основе работа дирижера в музыкальном театре представляет концертмейстерскую деятельность, представленную в несколько ином модусе своего бытования. Несомненно, все те задачи, которые традиционно стоят перед пианистом в процессе подготовки с вокалистом партии-ро-

ли, с началом оркестровых репетиций переходят к музыкальному руководителю спектакля. Но, разумеется, подобная работа имеет ряд специфических особенностей, ибо происходит в условиях, принципиально отличающихся от тех, что были до этого в классе.

Прежде всего это касается количества репетиций, которых у дирижера, как правило, намного меньше, чем у пианиста. Кроме того, работая над постановкой в целом, дирижер не всегда может уделить внимание кому-то из солистов индивидуально. Можно еще отметить особенности психологического характера, связанные с тем, что дирижер *par excellence* обладает авторитетом или властью. Певцы в той или иной степени испытывают зависимость от него, а пианисты-концертмейстеры не всегда и не везде пользуются таким положением и влиянием. Это накладывает отпечаток и на характер взаимоотношений между музыкантами, и на степень готовности солиста следовать указаниям концертмейстера. В тоже время, возможности «корректировки» музыкантских намерений вокалиста у дирижера ограничены, так как, выйдя на сценическую площадку, певец невольно сталкивается с большим количеством новых задач (главным образом связанных с выполнением различных мизансцен), и внимание исполнителя рассеивается.

Концертмейстерская подготовка будущих дирижеров не только естественным образом ложилась в основу их работы с оперными или балетными коллективами. Данные навыки сыграли свою существенную роль в работе с симфоническими программами. Не подлежит никакому сомнению, что любое музыкальное сочинение представляет собой своего рода драматургическое произведение со своими «героями-образами», разными характерами, их столкновением и развитием. Следовательно, концертмейстерская подготовка имела и имеет большое значение в том числе и для тех дирижеров, которые не связаны в своей профессиональной деятельности с театром по преимуществу.

Каков же был путь студента-дирижера в Петербургской консерватории в первой половине XX века? Обратимся в этой связи к воспоминаниям Александра Васильевича Гаука (1893–1963) — музыканта, работавшего как с театральными, так и симфоническими коллективами. По его словам, занятия по специальности «...были строго увязаны с практическими работами, начиная от аккомпанемента в классах духовых и струнных инструментов, а также и пения. ...Также мы посещали и хоровой класс. ...Вспоминаю, что в 1912 году, во время подготовки к 50-летию консерватории, я должен был аккомпанировать на спевках и самостоятельно готовить хор ангелов из “Орлеанской девы” Чайковского» [4, с. 108]. И далее: «...в течение 2-х лет я посещал занятия оперного ансамбля и оперного класса... За 4 года обучения мне удалось пройти оперы “Фауст”, “Севильский цирюльник”, “Черевички”, “Царская невеста”, “Русалка”, “Евгений Онегин”» [Там же]. Не подлежит сомнению, все

эти масштабные произведения студент А. Гаук изучил подробнейшим образом и как пианист, и как дирижер, участвуя непосредственно в процессе театральных постановок в оперной студии консерватории. Можно только подивиться столь интенсивной концертмейстерской подготовке, позавидовать которой могут многие современные пианисты.

Для того, чтобы проиллюстрировать несомненную близость профессии дирижера музыкального театра и пианиста-концертмейстера, хотелось бы обратиться к некоторым из деталей биографии двух ярких музыкантов XX столетия: Самуила Моисеевича Пружана (1901–1986)³ и Исаака Хононовича (Константиновича) Рубаненко (1907–1976). Уникальность жизненного пути каждого из них состоит в том, что указанные виды деятельности смешались в их творческих судьбах до полного слияния. Это переплетение профессиональных сфер столь велико, что исследователю нелегко определить их точную принадлежность к тому или иному концертмейстерскому «цеху». Разумеется, такая творческая амбивалентность связана не только с особенностями биографий, но и с историческими условиями, «окружавшими» музыкантов, годы жизни которых пришлись на переломные моменты истории.

Профессиональная жизнь Самуила Моисеевича Пружана начинается в 1915 году и почти с самых своих истоков отличается разнонаправленностью. Согласно сведениям, сохранившимся в Санкт-Петербургском архиве ЦГАЛИ, с 1916-го он был студентом консерватории по классу фортепиано профессора Л. В. Николаева (1878–1942), с 1921-го — по отделу теории композиции В. П. Калафати (1869–1942) [5, л. 1–8]. Проучившись в течение восьми лет и не закончив ни одного из названных курсов, он (в 1924 году) оказывается отчисленным из учебного заведения «в общем порядке, за сокращением числа учащихся» [5, л. 8]. Сейчас трудно гадать о причинах подобного увольнения студента Пружана. Можно лишь предполагать, что виной тому — финансовые проблемы, так как обучение было платным, а на иждивении у него находились на тот момент жена и маленький ребенок. Нельзя также сбрасывать со счетов и возможные профессиональные сложности. В одном из отзывов профессора Л. Николаева читаем почти «приговор» юному пианисту: «Вследствие болезни пальца мало активен» [5, л. 7]. В любом случае данные обстоятельства, часть из которых очевидно внешнего характера, послужили причиной того, что юный музыкант в попытках найти свое место в искусстве обращался к самым разным видам профессиональной деятельности. Это нашло отражение и во всей его дальнейшей творческой судьбе.

Отчисление из консерватории явно было несправедливым и нанесло большой удар по его самолюбию. Уже летом 1925 года С. Пружан пишет заявление

³ В некоторых источниках указывается неточная дата рождения С. Пружана — 1907 год.

с просьбой о восстановлении [5, л. 13]. Примечательно, что, упоминая в этом документе о предшествующем периоде своего обучения, он сообщает, между прочим, о своем пребывании в дирижерском классе Э. Купера (1877–1960). Неизвестно, когда и по какой причине произошло их знакомство. Возможно, оно было связано с личной инициативой студента (учитывая, что в те времена существовало более свободное, чем ныне, отношение к учебным планам). С этого момента можно вести отсчет творческого пути Самуила Моисеевича в качестве дирижера. Восстановившись в консерватории, он был уже зрелым музыкантом и, приступив к занятиям, четко представлял свои будущие приоритеты. И вновь, несмотря на предпочтение, отданное дирижированию, он активно работает как пианист, аккомпанируя певцам оперные отрывки, зачастую заменяя преподавателей. Получив задание поставить в качестве дирижера в оперной студии оперу Даргомыжского «Каменный гость», он самостоятельно учит партии с вокалистами, читая за роялем нотный текст непосредственно с партитуры [5, л. 26]. Трудно представить себе более наглядный пример соединения двух ипостасей профессии концертмейстера! Ведь в привычном варианте пианист никогда не использует для своей работы партитуру. Перед ним на пюпитре всегда клавиш. Это во многих случаях гораздо удобнее, так как фортепианное переложение дает «сконцентрированный» вид оркестрового сопровождения и избавляет пианиста от необходимости скользить взглядом по отдельно выписанным партиям. Кроме того, далеко не все концертмейстеры способны бегло и свободно ориентироваться в партитуре⁴. Совсем иная ситуация возникает тогда, когда за роялем дирижер-концертмейстер, способный не только четко считывать нотный текст с партитуры, но и тут же воплотить оркестровое звучание в звуках рояля. К этому необходимо добавить, что «Каменный гость» — уникальный пример «разговорной» оперы, большая часть которой представляет собой речитативы. В данных условиях на концертмейстера ложится дополнительная нагрузка, так как по понятным причинам учить с вокалистами подобный музыкальный материал гораздо сложнее, нежели более традиционный.

Вся творческая жизнь С. Пружана — подтверждение близости дирижерской и концертмейстерской профессий. Работая в музыкальных театрах Петербурга (прежде всего в Мариинском, но некоторое время и в Михайловском), а также в Ленинградской консерватории, он успешно сочетал эти два вида деятельности. Интересна формулировка в его трудовой книжке от 1920 года: «...принят на работу репетитором и музыкальным ассистентом

⁴ Надо также отметить, что подобная работа связана с необходимостью частого и быстрого перелистывания страниц, что создает дополнительные трудности, так как руки пианиста всегда заняты.

в оперную труппу» [6, с. 1]. Очевидно, что под репетиторством подразумевалась работа пианиста-концертмейстера по подготовке партий с вокалистами. Сложнее сказать, какой круг обязанностей находился в ведении музыкального ассистента. Но, зная основательную дирижерскую подготовку Самуила Моисеевича, можно предположить, что эта должность предполагала активную помощь музыкальному руководителю постановки. Таким образом, в данном случае необходимо говорить о концертмейстерской профессии в ее максимально расширенном понимании.

Столь же многоплановой была преподавательская деятельность С. Пружана. Начав свою педагогическую работу в консерватории в 1934 году, будучи к тому времени зрелым, сложившимся музыкантом, он занимается оперным классом, дирижирует в оперной студии, а также руководит курсом концертмейстерского мастерства у пианистов.

Творческая судьба И. Рубаненко — еще один пример подобного «симбиоза». В архивных материалах сохранились документы, относящиеся ко второй половине жизни Рубаненко. Все они по своему содержанию непосредственно связаны с деталями профессиональной карьеры Исаака Константиновича. Впрочем, недостаток источников, относящихся к годам учебы, до некоторой степени компенсируется несколькими собственноручно написанными автобиографиями. Несмотря на то, что судьба музыканта будет в значительной степени связана с Ленинградской консерваторией в качестве преподавателя концертмейстерского класса, сам он не был выпускником этого учебного заведения. В 1930 он окончил Музыкальный техникум им. М. И. Глинки, затем некоторое время занимался в дирижерском классе музыкально-педагогического института, который, впрочем, не закончил [7, с. 4]. Интересна формулировка, с которой И. Рубаненко был выдан документ об окончании техникума. Помимо названия отделения (фортепиано), там отмечается, что он является выпускником «по аккомпаниаторскому и ансамблевому уклону» [7, с. 13]. Подобная формулировка в принципе указывает на присвоенную исполнительную квалификацию. Но не менее вероятен вариант, при котором в процессе обучения студентов, выбиравших ансамблево-концертмейстерское направление в качестве основного, делался упор именно на предметы исполнительского цикла, связанные с сотворчеством.

Пройдя затем череду разных учреждений, хаотическая смена которых отражала нестабильную ситуацию 20–30-х годов прошлого столетия⁵, И. Рубаненко, наконец, окончательно останавливается на трех основных сферах деятельности: концертмейстерской, преподавательской и дирижерской. На-

⁵ Среди них встречаются самые неожиданные организации: например, музыкальный руководитель «Живой газеты», руководитель хора в детском доме [7, с. 3 об.]

чав обучать искусству аккомпанемента в том же 1934 году, что и С. Пружан, он недолго работает в училище им. М. Мусоргского, перейдя в 1946 году после перерыва, связанного с войной и эвакуацией, в том же качестве в Ленинградскую консерваторию [7, с. 3 об.]. Некоторое время он также является музыкальным руководителем класса оперной подготовки данного вуза.

Одновременно развивается его работа в Мариинском театре, где его творческая амбивалентность проявляется в полной мере и во многом становится причиной ряда неприятностей. Увлекающемуся, занятому многими делами, Исааку Константиновичу всегда не хватало времени. Архивные документы красноречиво свидетельствуют о систематических опозданиях на уроки с вокалистами, а одна из характеристик заслуживает того, чтобы ее привести полностью: «И. Рубаненко недостаточно добросовестный, тяготеет работой с солистами, всячески сокращает время, отводимое на уроки. Увлекается концертмейстерскою деятельностью в ущерб основной работе» [7, с. 26]. Совершенно очевидно, что оставшийся неизвестным, автор приведенного документа по существу противоречит самому себе, по всей вероятности, ошибочно образом противопоставляя «закулисную» работу пианиста-репетитора, работающего с певцами, аккомпаниатору на эстраде. Но, независимо от причин, послуживших появлению на свет подобной гневной характеристики (среди них возможны и обстоятельства нетворческого плана), по всей вероятности, именно разнонаправленность музыкальной деятельности Рубаненко была своеобразным раздражителем для руководства театра.

Тем не менее профессиональный уровень музыканта ни у кого не вызывал сомнения. Красноречивый пример — уникальная с точки зрения современной концертмейстерской работы ситуация, возникшая с оперой Дж. Верди «Бал-маскарад». 17 апреля 1958 года, ввиду болезни дирижера Э. П. Грикурова (1907–1982), запланированная на этот день постановка оказалась под угрозой срыва. И только благодаря тому, что за пульт встал концертмейстер Рубаненко, удалось избежать отмены спектакля. В архиве Исаака Константиновича содержится несколько документов из переписки руководства, свидетельствующих о том, что подобное событие было чем-то из ряда вон выходящим [7, с. 17; 18]. Известно, что в 20-е годы прошлого столетия пианисты-концертмейстеры неоднократно становились за дирижерский пульт⁶, но к середине века профессиональные границы в театре стали гораздо менее проницаемыми. В дальнейшем история исполнительского искусства пошла по пути все большей специализации, и сейчас трудно себе представить дирижера и пианиста, способных поменяться «роялями», заменяя друг друга. И тому, думается, есть несколько причин. Прежде всего, с течением времени

⁶ Разумеется, подобное было доступно далеко не всем (см. об этом, например: [2, с. 11; 12]).

менялись принципы обучения музыкантов. Если в первые десятилетия своего существования консерватория воспитывала специалистов широкого профиля, то в дальнейшем постепенно шел процесс профессионального «отчуждения» даже среди родственных сфер исполнительства. Несомненно, он был продиктован желанием достичь максимальных вершин мастерства внутри своей творческой области, но, с другой стороны, неминуемо вел к сужению широты диапазона возможностей музыканта. Дробление профессии на «отдельные сегменты» продолжается и ныне. Результат — почти полное исчезновение специалистов широкого профиля, способных одновременно успешно реализовать себя в самых разных творческих сферах.

В заключение вновь подчеркнем: внутреннее родство некоторых профессиональных областей неоспоримо. Пианист-концертмейстер и театральный дирижер навсегда соединены общими задачами, общими музыкальным материалом, общими принципами работы. Понимание близости этих двух сфер творческой деятельности важно не только в теоретическом, но и в практическом аспекте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вельтер Н. Б. Об оперном театре и о себе: Страницы воспоминаний. Л.: Советский композитор, 1984. 196 с.
2. Юдин А. История и теория концертмейстерского искусства. СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. 64 с.
3. Ратнер Б. О С. В. Ельцине // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л.: Музыка, 1988, Т. 2. С. 126–131.
4. Гаук А. Путевка в жизнь // Ленинградская консерватория в воспоминаниях. Л.: Музыка, 1987, Т. 1. С. 105–112.
5. Архив С. Пружана // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-298. Оп. 2. Д. 2635. 33 л.
6. Архив С. Пружана // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-260. Оп. 3. Д. 2815. 2 л.
7. Архив И. Рубаненко // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 2-2. Д. 486. 60 л.

REFERENCES

1. Vel`ter N. B. Ob opernom teatre i o sebe: Stranicy vospominanij. L.: Sovetskij kompozitor, 1984. 196 s.
2. Yudin A. Istoriya i teoriya koncertmejesterskogo iskusstva. SPb.: Izdatel`stvo RGPU im. A. I. Gercena, 2016. 64 s.
3. Ratner B. O S. V. El`cine // Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyax. L.: Muzy`ka, 1988, T. 2. S. 126–131.
4. Gauk A. Putevka v zhizn` // Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyax. L.:

Muzy`ka, 1987, T. 1. S. 105–112.

5. Arxiv S. Pruzhana // CzGALI SPb. F. R-298. Op. 2. D. 2635. 33 l.
6. Arxiv S. Pruzhana // CzGALI SPb. F. R-260. Op. 3. D. 2815. 2 l.
7. Arxiv I. Rubanenko // CzGALI SPb. F. R-337. Op. 2-2. D. 486. 60 l.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Юдин А. Н. — канд. искусствоведения, доц., u_rojala@mail.ru.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yudin A. N. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., Lecturer, u_rojala@mail.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК);
- далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 8–10 стр. машинописного текста / 17–40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — полуторный (**1,5**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подписочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа:**

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте <https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должен оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 4 (75), 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 27.09.2021. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0758165

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