



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



№ 5(76)
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

Соколов-Каминский А. А. Лев Иванов — душа русского балета	6
---	---

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

Уварова Г. А. Эвритмика и танец: к истории взаимодействия хореографии и метода Эмиля Жак-Далькроза	19
---	----

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

Дешкова И. П. О Вагановой	35
Касенкова Ю. А. Уникальность «Техники балетного артиста» Ольги Спесивцевой	39

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Калашикова Д. И. Особенности балетного творчества Альфреда Шнитке на примере балета «Пер Гюнт»	50
Каминская Е. А., Дудкина Н. П. Народная песня как системообразующий конструкт русской музыкальной культуры	60
Козырев А. О. О некоторых творческих тандемах выдающихся кинокомпозиторов и кинорежиссеров XX века	70
Портнова Т. В. Театры графа П. Б. Шереметева в Кусково: к проблеме формирования визуально-художественной структуры	84
Переверзева М. В. Специфика и исторические пути немецкой народной песни	98
Петухова С. А. «Демон» и демоническое: опера Антона Рубинштейна и ее интерпретаторы	120

БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

Груцынова А. П. Артур Сен-Леон в зеркале «Музыкального и театрального вестника» (1856–1860)	138
Розанова О. И. Балетные праздники России	155
Правила направления и опубликования научных статей	163
Порядок рецензирования научных статей	167
Редакционная политика журнала	169
Редакционная этика журнала	170
К сведению подписчиков	171

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Lev Ivanov: The soul of Russian ballet	6
---	---

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Uvarova G. A.</i> Eurythmics and dance: To the history of Emile Jacques-Dalcroze method and choreography interaction	19
--	----

BALLET DANCER AND THEATER ARTIST TRAINING

<i>Deshkova I. P.</i> About Vaganova	35
<i>Kasenkova Yu. A.</i> The uniqueness of “The Technique of a Ballet Artist” by Olga Spesivtseva . .	39

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Kalashnikova D. I.</i> Features of the ballet work of Alfred Schnittke on the example of the ballet “Peer Gynt”	50
<i>Kaminskaya N. A., Dudkina N. P.</i> Folk song as a system-forming structure of Russian music culture	60
<i>Kozyrev A. O.</i> About some creative tandemas of outstanding film composers and film directors of the 20th century	70
<i>Portnova T. V.</i> Count Sheremetyev’s theaters in Kuskovo: To the problem of forming a visual and artistic structure	84
<i>Pereverzeva M. V.</i> Specifics and historical ways of folk German song	98
<i>Petukhova S. A.</i> “Demon” and demonic: The opera by Anton Rubinstein and its interpreters .	120

BALLET AND THEATER CRITICISM

<i>Grutsynova A. P.</i> Arthur Saint-Leon in the mirror of the “Musical and theater bulletin” (1856–1860)	138
<i>Rozanova O. I.</i> Russian Ballet Holidays.	155

Requirements for author’s manuscripts.	163
Peer-review	167
Editorial policy.	169
Ethics policy	170
To data of followers	171

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ЛЕВ ИВАНОВ — ДУША РУССКОГО БАЛЕТА

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

Статья посвящена легендарной фигуре в истории русского балета — Льву Иванову, выдающаяся роль которого до сих пор, по мнению автора, не получила адекватной оценки. Рассказано о сложностях его творческого пути в качестве исполнителя, педагога, балетмейстера. Его редкостный талант как хореографа отмечают все исследователи. В статье сделана попытка объяснить степень новизны, тот переворот, который произошел в созданном Ивановым. Его творения в основном либо преданы забвению, либо растворились в созданном другими. Сохранились лишь гениальные «лебеди». Именно они стали знаком подлинной революции в балете: здесь классический танец стал воплощением психологической реальности, языком искусства XX века.

Ключевые слова: балет, Л. Иванов, В. Лядова, М. Петипа, «Лебединое озеро».

LEV IVANOV: THE SOUL OF RUSSIAN BALLET

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The article is devoted to the legendary figure in the history of Russian ballet, Lev Ivanov, whose outstanding role, according to the author, has not yet received an adequate assessment. It tells about the difficulties of his career as a performer, teacher, choreographer. His rare talent as a choreographer is noted by all researchers. The article attempts to explain the degree of novelty, the revolution that took place in the work created by Ivanov. His creations are mostly either consigned to oblivion, or dissolve into what others have created. Only

the ingenious swans have survived. They became the sign of a true revolution in ballet: here classical dance became the embodiment of psychological reality, the language of the 20th century art.

Keywords: L. Ivanov, V. Lyadova, M. Petipa, “Swan Lake”.

Вспомним Пушкина: «Душой исполненный полет». Это идеально воплотил Лев Иванов, уникальная фигура в истории балета. Редкостные тонкость и глубина чувств, поразительная интуиция и художественное чутье. Его тихий дар помог русскому балету окончательно сложиться как бесценное достояние мировой культуры, гордость цивилизации. Да, именно он завершил это великолепное создание человеческого гения, это чудо (наш балет), которое к тому времени подготовил, даже реализовал в основных чертах Петипа. Лев Иванов открыл этому искусству будущее.

Чайковский, Петипа, Лев Иванов. Сказочный триумvirат несравненных художников. Каждый — особенный, не похож на другого. И скромнейший, тишайший Лев Иванов (из тех, кого всегда хочется обидеть) не затерялся среди звезд первой величины, явил миру самое ценное — сокровища внутри нас. Пусть невидное другим, но именно высокое состояние души вдохновляет и дает силы, помогает выжить, сохранить свое внутреннее «Я» вопреки всему, вопреки здравому смыслу и самым непреодолимым обстоятельствам.

Музыка была тем, что питало душу. Она звучала в нем всегда, составляла главный интерес и даже смысл его жизни. Дары музыки оставались в нем навеки. Отсюда — феноменальная, беспримерная музыкальная память. Услышанное раз он мог тут же воспроизвести: всё произведение целиком (и не только балет), поражая высочайших профессионалов, даже таких как А. Г. Рубинштейн. Музыкой он ограждал себя как коконом от внешнего мира, чуждой ему борьбы за первенство и место под солнцем. Это досталось другим. Ему суждено было вечно оставаться в тени, таясь в завораживающей пелене звучащей в нем симфонии чувств, наслаждаясь богатством оттенков происшедшего внутри. Природа личности Иванова была глубоко интровертной. Он накапливал. А в итоге сокровищами своей души поразил мир. Это были «Снежинки» в «Щелкунчике» и «грустящие лебеди».

Лев Иванович Иванов. Уже тут сокрыта некая странность, на границе с нелепицей. Царь зверей — и рядом самое расхожее, простоватое, дежурное имя. Оно повторяется в фамилии, усиливая этот контраст. Происхождение: мать из мещан, отец вроде бы растворился в небытии, но потом объявится, пусть не сразу. Простолудин? Тогда в фамилии правильно ударение на «о». Русская традиция эту личность возвеличила: ударной сделала «а», тем самым облагородив, переведя обладателя фамилии в сословие дворян. И это верно:

наш герой был истинным дворянином духа.

Мать Тио Адамова вынуждена была сдать незаконнорожденного одиннадцатимесячного сына, появившегося на свет 18 февраля 1834 года, в Воспитательный дом в Петербурге¹ [1]. Там он пробыл около трех лет. 25 ноября 1837 года ей удалось брошенного малыша забрать обратно: ее семейная жизнь наладилась, сожитель, отношения с которым в конце концов были оформлены, всех совместно прижитых детей узаконил. Это был разбогатевший купец первой гильдии: он держал роскошный ресторан в петербургском яхт-клубе, принадлежал к среде торговцев просвещенных, можно сказать, интеллигентных: интересовался не только прибылью — искусством тоже, особенно театром. Александринский был любимым. Тут будущий хореограф и увидел балет впервые. Это был одноактный спектакль «Дон Жуан» на музыку И. Соние в постановке А. Блаша, дополнивший вечер с двумя одноактными драмами [2]. Балет поразил, запал в душу. Непрерывно звучала музыка! И людей завораживало несходство с привычным: волшебные звуки как бы преображали участников действия в существа неземные.

У мальчика загорелись глаза. И вспыхнула мечта стать таким же, как те чародеи на сцене. Поделился доверительно планами на будущее с отцом. Тот согласился: «Может, действительно это твой путь». Так театральная карьера впечатлительного подростка была предreshена.

До восьми лет мальчик жил в благополучной состоятельной семье. Затем был определен в частный пансион, где пробыл два года. И, наконец, — Театральное училище! Домой можно было приходить только по выходным. В итоге лучистого тепла матери, которого и без того было мало вначале, достало лишь на считанные годы. Мальчик был предоставлен сам себе и тому воспитательному учреждению, где находился. Мечтательный, незлобивый, уступчивый, не умевший ни нападать, ни защищаться, он был легко раним и быстро замыкался. Уходил по вечерам в далекие пустые классы и там либо с кем-то из сверстников предавался мечтам, либо музицировал — играл по памяти полюболюбившееся, импровизировал, даже сочинял новую, свою музыку. Материнской заботы, ласки, стука рядом родного сердца, так необходимых ему, похоже, остро недоставало. Сосредоточенность на себе росла. Не вела, как часто случается, особенно в актерской среде, к эгоцентризму, а помогала

¹ Место рождения мальчика почему-то не указано у В. М. Красовской. Борисоглебский эти данные также игнорирует [2]. В «Большой советской энциклопедии» местом рождения Иванова указана Москва; автор там — В. М. Красовская, но это может быть редакционной вставкой. Вероятно, здесь начало еще одной, московской версии детских лет нашего героя: по ней Лев Иванов поступает учиться в Московское театральное училище, а затем переводится в Петербург. А как же тогда первые балетные впечатления в Александринском театре? Нестыковка! Увы, такими мифами история нашего балета изобилует.

в себя углубиться, создать свой, особый, укрытый от других мир.

Эта внутренняя жизнь возмещала скуку однообразных занятий начальных классов. Педагоги были отменные: азы — у А. И. Пименова, а дальше чередой шли зарубежные именитости (они охотно тянулись в Россию, привлеченные завидным вознаграждением, несопоставимым с тем, которым одаривали своих, русских).

Пьер Фредерик, Эмиль Гредлю, Жан Петипа свято блюли достижения французской школы танца: элегантность, мягкость, благородство, законченность жеста и позы. Это было близко русской национальной традиции и отменно усваивалось. Бок о бок учились представители разных искусств: рядом с балетом были драма, опера, музыка. То был многоликий художественный мир, окутанный, пронизанный музыкой. Воспитаннику Иванову это было маслом по сердцу, питало потребности его одинокой зябкой души.

Профессиональные навыки обретались трудом и также трудом поддерживались. Иванову они давались легче чем другим, но главным для него не становились. Главным было звучащее в нем — прихотливая игра звуков, тембров, вибраций, нарастаний и спадов; чарующее чудо, родственное его мечтам, утолявшее растущую жажду прекрасного. Это прекрасное, в музыке содержащееся, со временем проступало и в пластике. И особенно у мастеров, вершин искусства уже достигших. Воспитанники Театрального училища могли присутствовать на репетициях артистов и сполна тем пользовались, просиживали там часами, впитывая детали и особенности исполнительства каждого, постигая богатство и могущество танца.

Учиться было у кого. Чувственная, пронизанная эмоциями Фанни Эльслер колдовала в «Эсмеральде», предлагала свои, необычные ходы в «Жизели». Выступала здесь и сама создательница партии Жизели Карлотта Гризи. Сочинял танцы и показывал образцы пантомимного искусства (как надо в каждой сцене играть) Жюль Перро. Чудеса актерского мастерства являли Н. О. Гольц, М. И. Петипа. Все они убедительно жили на сцене, превращали даже ходульные ситуации в сценическую правду, трогавшую сердца [2, с. 339].

Увлечение музыкой для Иванова, обладателя абсолютного слуха, было всепоглощающим: кому-то оно казалось чрезмерным, мешающим в освоении ремесла, кто-то советовал целиком посвятить себя музыкальному искусству. Начальство Театрального училища видело в этой страсти помеху, грозило «сгноить Иванова за неудержимое влечение к музыке» [1, с. 191], но были и такие, кто восхищался особым дарованием юноши. Например, «...на его феноменальные музыкальные способности обратил внимание директор музыкального общества». Он пытался вмешаться в судьбу самородка, «...однако вырвать Иванова из театрального училища ему не удалось» [1, с. 191].

Музыка властвовала над юношей, отгораживала (или спасала?) его от ре-

альности. Окружавшее воспринималось чуть-чуть отстраненно, словно подернутое дымкой. Сильная близорукость тому способствовала. Погружение в себя, известная апатия к происходившему вокруг, медлительность заторможенного, ушедшего в себя человека могли выглядеть, а может, и оборачивались иногда ленью. А это несовместимо с данной профессией. Чуждыми актерской карьере были отсутствие амбициозности и состязательного начала. Тем не менее успехи Иванова в танце были отмечены уже в училищную пору. Дебют состоялся за два года до выпуска на сцене Александринского театра в *pas de deux* с воспитанницей Н. Н. Амосовой (рекомендованной Жаном Петипа). Выступления на профессиональной сцене, даже в бенефисных спектаклях, повторились, чаще в ответственном сольном репертуаре. Их признавали успешными.

В 1852 году обучение было закончено, Льва Иванова приняли в балетную труппу танцовщиком с окладом 360 рублей в год. При обычной кордебалетной ставке в 200 рублей это означало, что артист предназначался для корифейных и сольных мест; прочили ему даже амплуа «молодого героя». Однако на основной сцене (в Петербургском Большом каменном театре) сольный репертуар поначалу к новичку не спешил. Здесь его занимали пока только в кордебалете. Отдушиной стали другие сцены императорских театров — Александринского и Михайловского. Там ответственные места приходилось по просьбе прежних педагогов танцевать с воспитанницами Театрального училища (правда, лучшими), на которых возлагались самые радужные надежды. Среди прочих была и будущая звезда, ставшая впоследствии женой М. Петипа и его музой, — М. С. Суровщикова. Педагоги, устраивавшие такие выступления, ценили в бывшем питомце высокий профессионализм в танце и особую надежность верного помощника балерины. Такой не только не подведет: присутствие его рядом вселяло в партнершу, из начинающих, покой и уверенность в успешном исходе.

На юношу, явно «танцем меченого», обратили внимание опытные балерины, в том числе — выдающаяся представительница романтического направления, балерина-ассолюта, любовница директора Императорских театров Е. А. Андреенова. Она пригласила Иванова участвовать в своем бенефисе рядом с суперзвездами К. Гризи и Ж. Перро (в роли крестьянина Ульриха) в возобновленном балете Дидло «Венгерская хижина» 22 февраля 1853 года. Это была первая в жизни юноши роль, да в каком составе!

И другая прима-балерина Т. П. Смирнова выделила начинающего танцовщика из числа других, предложив станцевать с ней в бенефисе выигрышное *pas de deux* («Тщетная предосторожность», 3 ноября 1853 г.). Следом была главная роль крестьянина Луки в «Мельниках» (снова с русской партнершей Нисетой — В. И. Лапшиной) на сцене Александринского театра (сентябрь 1854 г.).

Это выступление получило высокую оценку у критиков: «Г. Иванов танцевал так хорошо, что, право, мне кажется, на нашей сцене один только г. Иогансон мог бы исполнить это па с большей отчетливостью и непринужденностью» [2, с. 341–342]. Сравнение было крайне лестным: начинающего танцовщика поставили в один ряд с едва ли не виртуознейшим тогда премьером!

Артистическая карьера Льва Иванова была (трудно здесь подобрать подходящее определение), скорее всего, сдержанной, нарочито спокойной. Он обладал хорошими танцевальными данными, прекрасной школой и вполне закономерно занял в конце концов место премьеры (правда, ненадолго). Вскоре его вытеснил, и вполне правомочно, более молодой (на десять лет моложе) Павел Гердт — танцовщик исключительных возможностей. Вот этой исключительности, захватывающей, подчиняющий себе зрительный зал харизмы у отличного танцовщика Льва Иванова не было. Нельзя сказать, что он был лишен темперамента или возможности выразить себя в пантомиме. У него было все, кроме мигнов единения с залом, ошеломляющего открытия себя другим. Он оставался чудом в себе.

В первые театральные годы продвижение Иванова по службе шло нехотя, явно заторможено, со скрипом (ни протекции, ни благосклонности начальства, ни собственной предприимчивости и специальных усилий). Лев Иванов дневал и ночевал в театре, а целиком принадлежал только себе, тому внутреннему миру, который прихотливо разворачивался в его душе. И поступал порой опрометчиво, обнаруживая поневоле, что карьера для него совсем не главное.

Гастроли труппы, приуроченные к коронационным торжествам в Москве... Иванова намерены оставить в Петербурге исполнять режиссерские и репетиторские обязанности. Не тут-то было! Ему любопытна Москва: там много примечательного. Он отверг многообещающее предложение привлекательного статуса в труппе ради личных новых впечатлений, будущих эмоций.

Молодой артист эти впечатления впитывал; они «впечатывались» в его душу навсегда. Уникальная память у него была не только на музыку, но и на движение, на пластику, на людей. Запоминались спектакли, хореография, роли. Он мог при необходимости заменить любого исполнителя. Редкое и очень ценное для театра качество! В день спектакля заболел М. Петипа, и Л. Иванов успешно заменил его в роли почтаря Ганса в балете «Маркитантка» (18 ноября 1858 г.) (после единственной утренней репетиции спектакля с партнершей). А Феба в «Эсмеральде», тоже за Петипа, пришлось танцевать безо всякой репетиции.

Роли были разные, случайные, значительные и третьестепенные. Никого не волновало, насколько они отвечают индивидуальности танцовщика. Вынужденная «всеядность» свидетельствовала о высоком профессионализме Л. Иванова, но «художественной отделке» исполняемого не содействовала.

«Палочка-выручалочка» со временем превращалась в «рабочую лошадку» (с таким артистом театру удобно). И еще одно обстоятельство тому способствовало. Перро, возглавлявший петербургский балет с 1848 по 1859 год, исполнял также обязанности премьера (ведущего танцовщика). В 1852 году, когда Лев Иванов пришел в театр, ему было сорок два года (возраст для балета, тогда особенно, глубоко пенсионный)! Как руководитель, хозяин положения, мог относиться к начинающему танцовщику, явно перспективному, моложе его на двадцать четыре года? Нетрудно догадаться... Льва Иванова старательно «придерживали», прятали в кордебалет. Попадались и роли, чаще малозначимые. После отъезда Перро в репертуаре Иванова стали все чаще появляться и ведущие роли. Но к тому времени ведь прошло семь лет — решающих, лучших, начальных...

Изолировать его можно было от ролей. Но Лев Иванов не ограничивался ими — его влекло балетмейстерское творчество, а оно открывалось перед ним в своем полном великолепии: Перро, Сен-Леон, Петипа! Великие мастера творили на его глазах, иногда с его участием, каждый по-своему, не повторяя соперника. Тут было торжество и музыки, и танца. И это наполняло его жизнь счастьем.

Обещанием счастья стала также встреча с воспитанницей Театрального училища Верой Лядовой². Эта солнечная, лучившаяся юностью и многими талантами девушка ослепила его. Лев Иванов не мог в нее не влюбиться: красивая, общительная, темпераментная, она была воплощением праздника жизни и к этому празднику всем существом своим звала. Замкнутый, погруженный в себя Иванов влюбился без памяти, посвящал ей сочиненную им музыку, ставил для нее номера и с радостью был в них ее партнером. Личность Иванова (он был старше Лядовой на пять лет) девушку привлекала сокрытой в нем тайной. Интуиция ей подсказывала: «Вот где настоящая глубина!»

Еще ученицей Лядова исполнила 3 декабря 1857 года поставленное для нее Ивановым «Болеро» в опере Д. Ф. Обера «Фенелла» (партнером также был Иванов). Совместные выступления продолжились. В 1858 году Лядова закончила обучение, поступила на сцену с окладом в 600 рублей и вскоре стала ведущей характерной танцовщицей. Но сцену вкусила много раньше, и не только в танцевальных спектаклях. У нее обнаружили вокальные данные, и уже двенадцатилетней девочкой она участвовала в опере с пением новомодных куплетов.

Звонкая красавица отвечала скромняге взаимностью. Брак был заключен

² Вера Александрона Лядова (1839–1870) была из артистической семьи: отец А. Н. Лядов известен как балетный дирижер; дядя К. Н. Лядов — главный капельмейстер Русской оперы в Петербурге; двоюродный брат А. К. Лядов — композитор, дирижер, педагог; двоюродная сестра В. К. Лядова-Скариотти — актриса Александринского театра.

в 1859 году и продлился десять лет. Был ли он счастливым? С уверенностью можно сказать лишь одно: маячила угроза распада. Теща тому способствовала. Красавица-жена была достойна блестящей жизни, а материальные возможности супруга были весьма ограничены. Скромностью, незлобивостью артиста пользовались; угождать и льстить он не умел. Повышение ставок хронически отставало от исполняемого репертуара. Ему долго не платили поспектакльных. Полубенефисом его удостоили только после пятнадцати лет службы, а место премьера, давно исполняя ведущие партии, он официально получил лишь в 1869 году после отъезда Сен-Леона, когда Петипа возглавил труппу и его ставка исполнителя освободилась. Этот статус лидера Иванов обрел на семнадцатый сезон службы в театре! Ему было тридцать пять лет... Оставался год до пенсии: в то время стаж исчислялся, независимо от окончания училища, с шестнадцати лет. Стимула совершенствоваться в танце, на мой взгляд, у него не было. «Его дарование светило ровным светом, без вспышек», — вспоминала Е. О. Вазем [3, с. 117].

Блестящая жена была достойна шумного успеха, уверенно к нему шла. Между любящими супругами со временем возникла и стала расти напряженность. Боль на время приглушал алкоголь, становясь единственным лекарством. Последовала трещина в их отношениях, следом — разрыв. Развод оформили в 1869 году, по иронии судьбы оказавшимся годом запоздалого премьерства супруга.

В этом браке родились три сына: один умер в младенчестве, другой (младший из оставшихся) родился глухонемым. Продолжил театральную династию лишь Лев Львович Иванов: он посвятил себя оперетте как артист и режиссер, занимался также драматургией — переводами и переделками пьес.

В семье только один человек достиг беспрецедентного успеха: мать и жена Вера Лядова при жизни стала легендой. Ее торжество было, правда, кратким (ранняя смерть оборвала его). Зато история это событие запечатлела и сохранила. Причиной неслыханного взлета Веры Лядовой, ее судьбой стала оперетта. Пробы на драматической сцене в 1866 году признали удачными, некоторые считали ее участие в водевилях многообещающим. Дальнейшие выступления в оперетте раскрыли оригинальное дарование: оно сулило новое в игре драматических актеров, взявших за пение.

Триумфом стала главная роль в «Прекрасной Елене» Ж. Оффенбаха (18 октября 1868 г.) на сцене Александринского театра. Петербуржцы этот спектакль впервые увидели в Михайловском театре в исполнении французской труппы за два года до указанной премьеры. (Теперь соперники-французы во главе с широко известной примадонной О. Девериа явились судить русских коллег.) Успех новой премьеры был ошеломляющим: зрители и даже критика отдали предпочтение «своим». Лядова затмила всех зарубежных исполнительниц.

Началась «эпоха Лядовой»: весь Санкт-Петербург повернулся в сторону

оперетты. Это было полное торжество жанра, потеснившего привычную драму. Даже великий А. Н. Островский не делал сборов: публика ломилась «на Лядову». Билеты были недоступны: организовали запись. Фотографии Лядовой в роли взлетели в цене, пользовались небывалым спросом. Увлечение ею был повальным. В прессе разгорелась война, родилось явление, названное в искусстве XX века на Западе «культом звезд». Новую диву объявили «царицей канкана».

Но не только танцем пленила актриса современников. Она потрясла их и новой трактовкой роли, и тем, что предложила иные, неизвестные тогда драме приемы игры. И музыкальная культура ее оказалась настолько высока, что даже вокальная партия была весьма достойно, даже выигрышно представлена.

Лядова облагородила героиню. Эротические зовы остались, но ушли вглубь, очистились от вульгарности. Ее Елена любила искренне и глубоко: она отстаивала свое право на любовь. Такой поворот граничил с новаторством. Кроме того, новая «звезда» привнесла в спектакль традиции балетного театра, обычаи празднично трактовать события, ценить в исполнении эффектную подачу, особый шик. Ей это необыкновенно удавалось.

Неожиданная смерть 24 марта 1870 года оборвала праздник, длившийся полтора года. «Властительнице дум» петербуржцев был тридцать один год... Лев Иванов тяжело переживал обрушившиеся беды: потерю ребенка, развод с любимой и ее смерть. Выход был один — уйти в себя.

Подавая прошение о разводе, Иванов предлагал вернуть жене девичью фамилию. На ее памятнике значится фамилия двойная: Лядова-Иванова. Дало ли замужество ушедшей «звезде» толчок для взлета? Это останется тайной. Очевидно другое: солнечная, зовущая к счастью девочка осталась в душе Л. Иванова навсегда.

Хотя исполнительство удовлетворение Льву Иванову не приносило, со сценой он долго не расставался, переходя на игровые роли. Охотно обращался к характерным танцам и был там хорош. Лишь после завершения им карьеры танцовщика, когда Иванова сменили другие, стали все чаще вспоминать предшественника: оказывается, он был много лучше...

Последнее выступление на сцене состоялось в собственный бенефис 3 января 1893 года, уже в Мариинском театре: Лев Иванов «с шиком протанцевал с г-жою Петипа 1 испанское па», — свидетельствовал рецензент [2, с. 350]. Один балет запомнился Льву Иванову, думаю, особенно. Это была «Баядерка» Л. Минкуса, поставленная М. Петипа (Петербургский каменный Большой театр, 23 января 1877 г.). Ему выпало танцевать премьеру. Солор тогда сольных танцев в спектакле не имел. Но там потрясали «Тени»! Они были так созвучны его взыскательной душе... Вот где были достигнуты, наконец, гар-

мония и порядок, преодолены хаос и удары судьбы! Партнершей была непревзойденная Е. Вазем. Ее кристально чистый, предельно музыкальный танец повествовал, вопреки всему, о счастье и вел к нему.

Биография Льва Иванова исполнительством не ограничена. Педагогикой он занялся рано. Сначала ему поручили девочек младших классов (в 1858 г.), позже доверили старших воспитанниц, а потом и воспитанников. Отзывы о нем как о педагоге сохранились противоречивые. Нет оснований не доверять объективности М. Кшесинской и А. Вагановой, считавших, что Лев Иванов на этом поприще достоинствами не блистал: был слишком мягок, не требователен, жалел учеников, небрежно относился к своим обязанностям, даже постоянно опаздывал. По мнению этих высочайших профессионалов, его подопечные успехов не делали. Думаю, не учтено здесь одно: он любил и детей, и танец. Не чувствовать его сердечности, его безоглядной влюбленности в искусство было нельзя. Учило, воспитывало именно это качество его личности. Доброта, сердечность были философией его жизни.

Методика преподавания классического танца, уверен, не занимала Иванова вовсе: там были свои одержимые. Он жил другим — балетмейстерским творчеством, склонность к которому проявилась уже в училищную пору. Наблюдение за работой хореографов-мастеров давало пищу для размышлений: как танцем достигается нужный результат, необходимое впечатление. Желание сочинять самому вспыхнуло с новой силой после встречи с Лядовой: она невольно инициировала эту потребность Льва Иванова созидать. Пробы сочинять музыку посвящались любимой. А она была особенно хороша в характерном репертуаре. Мазурки, болеро, тарантеллы рождались фантазией юноши одна за другой. И так соблазнительно было исполнить их вместе!

Талантливые хореографы в Петербурге сменяли один другого, но каждый право ставить прочно держал за собой. Путь к балетмейстерскому творчеству Иванову пришлось прокладывать через чуждые ему административные должности (начальственность, желание подчинять себе в нем полностью отсутствовали).

В 1882 году его назначили режиссером петербургской балетной труппы после неурядиц администрации с предшественником: именно уживчивость, мягкость характера, бесконфликтность предопределили выбор. С таким, не претендующим на первенство и готовым оставаться в тени, начальству было удобно сотрудничать. Лев Иванов новыми обязанностями тяготился; он признавался в мемуарах: «Это для меня было как обух по лбу, я никогда не рассчитывал быть ни режиссером, ни балетмейстером, зная свой слишком добрый и слабый характер» (цит. по: [2, с. 350]).

Артисты обожали нового начальника, ценили в нем человеческие качества, и высочайший профессионализм, справедливость. Знание репертуара и фено-

менальная память здесь особенно пригодились. К помощи Иванова коллеги прибегали весьма охотно. Вот кто всегда был готов вспомнить, показать, подправить! И склонность к сочинительству оказалась востребованной: к его услугам всегда можно было прибегнуть в каких-то особых, авральных случаях.

К счастью, в 1885 году статус Льва Иванова изменился: его определили вторым балетмейстером (главным к тому времени стал М. Петипа). Теперь ему приходилось возобновлять ушедшие балеты и ставить танцы — прежде всего в операх и драматических спектаклях. И репетировать приходилось тоже.

Сочинял он легко: музыка сама вызывала пластические образы, которые очень естественно жили, трансформировались в этой родной ему, отзывчивой, наполнявшей его внутренний мир волшебной звуковой среде. Ставить для него было то же самое, что для остальных дышать. Ставил много, не забываясь об авторстве. Петипа, в силу своего положения руководителя, нередко в результат вмешивался (хотя в том обычно необходимости не было): это оправдывало появление его фамилии на афише, потеснив подлинного сочинителя или вовсе заслонив его.

Обилие созданного Львом Ивановым быстро и легко забывалось, растворялось в балетном беспамятстве. Но случались удачи, о которых забыть было нельзя. Премьера оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» (23 октября 1890 г., Мариинский театр), к примеру, была замечательна во многом. Она запомнилась большим танцевальным фрагментом «Половецкие пляски» с участием хора и вокалистов (их поставил Лев Иванов). Контраст нежной лирической темы половецких девушек и стихийной мощи воинов-половцев, заданный композитором и убедительно воплощенный им, увлек балетмейстера. Парадоксально, но именно этот наступательный напор, вовсе не свойственный самому Иванову, он блистательно передал в танце. Все это было у Бородина, а постановщику был дан редкий дар проникать в самую суть музыки.

Иванов в «Половецких плясках» оказался первооткрывателем. К сожалению, и тут его значимость явно недооценена: созданный Фокиным в 1909 году для Дягилевской антрепризы и повторенный затем на Мариинской сцене вариант заслонил собою оригинал. Фокин не мог не видеть поставленное предшественником, но ни разу не упомянул об этом в своих мемуарах, рассказывая о собственной версии [4, с. 232–235]. Тем не менее современники утверждали, что в новой постановке были сохранены находки Льва Иванова, дополненные новыми деталями, не менявшими главного.

Другой крупной удачей Иванова стала сюита венгерских танцев на музыку Второй рапсодии Ф. Листа, исполненная как вставной номер в балет «Конек-Горбун» (1900 г., Мариинский театр). И здесь, и в «Половецких плясках» опробовались новые пути освоения характерного танца, в том числе — поиск его симфонических форм.

Зависимость балетмейстера от Петипа нередко сковывала Иванова, лишала свободы выбора и собственных предпочтений. Балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1892 г., Мариинский театр) Иванову выпало ставить одному. Петипа болел, а присутствие его, пусть косвенное, сохранилось: сочинять приходилось по уже готовому сценарию, выработанному мэтром, хозяином петербургского балета, и следовать плану и указаниям Петипа. А в них, как мы полагаем, предлагались не самые близкие Иванову ходы.

Безусловным шедевром были признаны «танцы снежинок». Они неспешно кружились, заботливо укрывали землю, ненадолго стайкой собирались в группы, чтобы потом прихотливо разметаться по сторонам и явить новые причудливые рисунки. Образ чистоты, настороженного покоя, ждущего перемен, великолепно передавал это пограничное состояние перехода от безмятежного детства к тревогам юности. Спектакль был утрачен в начале 1920-х годов, но открытия его продолжали жить в постановках других балетмейстеров³. Такова была драматичная судьба Льва Иванова: он вроде бы терял и терялся сам, растворяясь в других, обогащая возможности любимого искусства. Сочиняя своих «снежинок», думаю, не раз вспоминал «картину теней» Петипа, в которой принимал участие исполнителем.

Увековечил себя Лев Иванов «Лебединым озером». Его «лебеди» открыли балетному театру дорогу в XX век, в нашу душу. Вторую картину «Лебединого озера» (по партитуре — второй акт) Иванов поставил к концерту в память о безвременно ушедшем П. И. Чайковском (17 февраля 1894 г., Мариинский театр). Собранные средства предназначались для сооружения памятника композитору. Никто тут балетмейстера Льва Иванова не неволил. Он был наедине с музыкой. Это была мечта о сказочно прекрасной женщине. У каждого (у композитора и балетмейстера) это была своя мечта: они расходились. Общим было безмерное восхищение: да, это была, действительно, «царица мира», средоточие всех начал! Это была их душа. В этом согласие было полным.

Многие считают, что творчество — это всегда рассказ о себе. Думаю, что в «Лебедином» было именно так: композитор и хореограф открывали свои души. Для Чайковского это была трагическая мечта о желанном и недосяжимом. Мечта Льва Иванова трагической окраски лишена. Для него определяющим в жизни оставался образ двух женщин: матери и жены. Детство оставило ощущение приглушенной, придавленной обстоятельствами, не прозвучавшей в полный голос материнской любви. Зато супруга сполна одарила взаимным чувством. В ней как будто жили два существа: трогательная наивная девочка, поразившая его душевной чистотой и сердечностью, и рвущая-

³ Считается, что «снежинки» Льва Иванова отозвались в «снежинках», созданных позднее В. И. Вайноненом («Щелкунчик», ГАТОБ, 1934 г.).

ся к успеху победительница. Со временем одно вытеснялось другим. За этим с тоской наблюдал Иванов, продолжая любить ту, давнюю «солнечную» девочку. Наверное, в ней видел свою Одетту.

Открытием Льва Иванова — уверен, революцией в балете — стало новое качество классического танца. В своих развитых симфонизированных формах этот танец стал психологической реальностью, образной материализацией того сокровенного, что есть внутри нас — портрет нашей души. Асафьев, похоже, это угадал, возвестив: Лев Иванов — «душа русского балета» (и попал «в десятку»!). Точнее сказать нельзя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов Лев Иванович // *Борисоглебский М.* Материалы по истории русского балета / Сост. Борисоглебский М. — Л.: Лен. гос. хореограф. училище, 1938. Т. 1. 391 с.
2. *Красовская В.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.; М.: Искусство, 1963. 551 с.
3. *Вазем Е. О.* Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л.; М.: Искусство, 1937. 244 с.
4. *Фокин М.* Против течения: Воспоминания балетмейстера: статьи, письма / ред.-сост. и авт. вступ. ст. Ю. И. Слонимский. Л.; М.: Искусство, 1962. 639 с.

REFERENCES

1. Ivanov Lev Ivanovich // *Borisoglebskij M.* Materialy` po istorii russkogo baleta / Sost. Borisoglebskij M. — L.: Len. gos. xoreograf. uchilishhe, 1938. T. 1. 391 s.
2. *Krasovskaya V.* Russkij baletny`j teatr vtoroj poloviny` XIX veka. L.; M.: Iskusstvo, 1963. 551 s.
3. *Vazem E. O.* Zapiski baleriny` Sankt-Peterburgskogo Bol`shogo teatra. L.; M.: Iskusstvo, 1937. 244 s.
4. *Fokin M.* Protiv techeniya: Vospominaniya baletmejstera: stat`i, pis`ma / red.-sost. i avt. vstup. st. Yu. I. Slonimskij. L.; M.: Iskusstvo, 1962. 639 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 78.01

ЭВРИТМИКА И ТАНЕЦ: К ИСТОРИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ХОРЕОГРАФИИ И МЕТОДА ЭМИЛЯ ЖАК-ДАЛЬКРОЗА

*Уварова Г. А.*¹

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

Музыкально-двигательный метод ритмического воспитания Э. Жак-Далькроза существует более ста лет. За это время он развивался в самых разных направлениях: в музыкальной, театральной, хореографической и терапевтической сферах. В статье рассматриваются точки соприкосновения ритмической гимнастики с танцевальным искусством. На примерах продемонстрированы результаты взаимодействия метода Жак-Далькроза с хореографическими постановками и перспективы использования музыкально-двигательных методов в танцевальном искусстве и обучении.

Ключевые слова: эвритмика, ритмическая гимнастика, Э. Жак-Далькроз, свободный танец, хореография.

EURYTHMICS AND DANCE: TO THE HISTORY OF EMILE JACQUES-DALCROZE METHOD AND CHOREOGRAPHY INTERACTION

*Uvarova G. A.*¹

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

Dalcroze method of rhythmic education has existed for more than a hundred years. During this time, it developed in various directions: in the musical, theatrical, choreographic and therapeutic areas. The article discusses the points of contact between rhythmic gymnastics and dance art. The results of this interaction and the prospects for the use of musical movement methods in dance art and teaching will be presented in article.

Keywords: eurythmics, rhythmic gymnastics, E. Jacques-Dalcroze, contemporary dance, choreography.

В начале XX века возник огромный интерес к различным экспериментам в области движения и танца: «Мир как бы устал сидеть на месте. Наша эпоха — время движения... Слышен постоянный призыв танцевать, заниматься спортом, ходить в кино» (цит. по: [1, с. 64]). На этой волне появилось большое количество новых хореографических, а также двигательных практик вне профессионального танца, включая эвритмику¹ швейцарского педагога, композитора и дирижера Эмиля Жак-Далькроза.

Метод Жак-Далькроза родился в стенах Женевской консерватории и первоначально был призван избавлять студентов от ритмических проблем при помощи элементарных движений (шаги, хлопки). Но вскоре эвритмика вышла за рамки методических задач, затронув художественную сферу. Точки соприкосновения возникли в области театра и танца.

История взаимоотношений эвритмики и хореографии началась с активной критики последней Жак-Далькрозом и его учениками. Особенно едко выступал в печати Сергей Волконский², осуждавший использование одинаковых наборов движений (целого арсенала «от века установленных пластических формул» [2, с. 63] в разных постановках, бессодержательность подобных «балетных формул», абсолютную автономность па от музыки. Сам Жак-Далькроз провокационно заявил о том, что современный балет умер,

¹ Под ритмикой в русскоязычной среде понимается, наряду с музыкальным параметром, и система Э. Жак-Далькроза. Аналогично — во французском языке, где термин *la rythmique* может употребляться и в связи с ритмической стороной музыкального произведения, и в связи с упомянутым методом. Более дифференцирована англоязычная терминология: ритмическая система по-английски обозначается как *eurythmics*, или *eurythmics* (более полное и точное название — *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze*), в то время как для эвритмии Р. Штайнера используется термин *eurythmy*, а под термином *rhythmics* понимается в первую очередь ритмическая сторона музыкального произведения. По аналогии с англоязычной системой обозначений автором статьи предложен термин «эвритмика», который позволяет отграничить метод Жак-Далькроза от музыкального термина «ритмика» (например, в значении «ритмика музыкального произведения») и эвритмией Р. Штайнера. Тем более что похожий термин можно увидеть и в репликах современников Жак-Далькроза (к примеру, С. Григорьев, описывая детали балетной постановки «Послеполуденного отдыха фавна» дягилевской труппой, употребляет слово «эуритмика»).

² Волконский Сергей Михайлович (1860–1937) — русский театральный деятель, режиссер, театральный критик. В 1910-х годах Волконский познакомился в Германии с методом Жак-Далькроза и стал его приверженцем. Вернувшись в Россию, Волконский организовал Курсы ритмической гимнастики, а также создал Листки курсов ритмической гимнастики — периодическое издание, посвященное эвритмике и смежным с ней явлениям.

и «Только ритмическое воспитание может вдохнуть в него новую жизнь» [3, с. 35]. Автор музыкально-двигательного метода противопоставил ритмический подход к постановке танца традиционному хореографическому: «...танцовщик адаптирует музыку под свои технические возможности, в то время как ритмист проживает музыку» (цит. по: [4, р. 37]).

Проблема, на которую указали Жак-Далькроз и Волконский, была давней: «В балете, — утверждает К. Гринхед, — всегда существовала напряженность между технической виртуозностью и выразительностью, возможно, потому что люди наслаждаются виртуозностью; они бросают вызов и испытывают удовольствие, доводя возможности своего тела до предела и наблюдая как другие делают то же самое. Начиная с XVIII века, самые разные критики, танцоры и хореографы пытались спасти балет от присущей ему аристократически-развлекательной эстетики» [4, р. 37].

В попытке связать друг с другом танец и эвритмику (на первый взгляд, абсолютно разные явления) можно усмотреть и моменты сближения этих двух «двигательных сфер». Примерами тому являются знаменитые постановки «Послеполуденного отдыха Фавна» и «Весны священной» Вацлава Нижинского, испытавшие на себе влияние метода ритмической гимнастики.

В 1912 году Дягилев, заинтригованный триумфальным шествием эвритмики по Европе, задумал лично познакомиться с самим Жак-Далькрозом, проживавшем тогда в Германии: «...у Дягилева существовала особая причина посетить Дрезден. Он мечтал упрочить знакомство с Жаком-Далькрозом, руководителем школы “эвритмики” в Хеллерау, доктрины которого его тогда интересовали. Ежедневно с Нижинским они туда ходили. Дягилев твердо решил, что Нижинский должен впитать это учение и применить его в творчестве балетмейстера. Именно тогда я совершенно случайно узнал, что прошлой весной в Монте-Карло Нижинский, Бакст и четыре танцовщицы втайне начали репетиции балета на музыку прелюдии Дебюсси “Послеполуденный отдых Фавна”. Я попытался разузнать об этом подробнее, и балетные артисты конфиденциально поведали мне, что идея постановки принадлежала самому Дягилеву и что повлияла на него концепция Жака-Далькроза, с которой он впервые познакомился некоторое время тому назад» [5, с. 63], — вспоминает С. Григорьев³.

Действительно, в «Послеполуденном отдыхе Фавна» чувствуется связь с эвритмикой. Как писал Григорьев [5, с. 66], Нижинский отошел от классической хореографии, опираясь на интуитивное воплощение музыки без тра-

³ С. Григорьев (1883–1968) — артист балета, администратор труппы С. Дягилева, «летописец» Русских сезонов.

диционных балетных па⁴. Фантазия увлекла хореографа далеко от музыкального текста, вследствие чего танец стал относительно независим от музыки. Вот как о «Фавне» отзывался Волконский: «Если бы в этой вещице было соответствие музыки и движения, это было бы совершенство. Но и без такого соответствия “Фавн” представляет собой удивительную, единственную картину: о музыке совершенно забываешь, уже после делаешь упрек в несоответствии, но зрительная сторона до такой степени овладевает вами, что все остальное отходит на степень подробности» [6, с. 73]. В хореографии Нижинского в «Весне священной» музыка и движения больше соответствовали друг другу. Волконский с восторгом писал о репетиции балета Стравинского: «...это была восхитительная работа переложения музыки в движение» [6, с. 71].

В постановке «Весны» Нижинский смог добиться пластического отражения музыки во всех ее нюансах, но не все отзывы на спектакль были положительными. Даже Стравинский позволил себе критически высказаться в адрес Нижинского: «Он полагал, что танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок посредством постоянного согласования. В результате танец сводился к ритмическому дублированию музыки, делался ее имитацией» [8, с. 68]. (К слову сказать, впоследствии композитор предъявлял схожие претензии и к Мясину, чья постановка показалась Игорю Федоровичу «слишком гимнастической и далькрозовской» [7, с. 152]).

Нельзя не признать оригинальности замысла Нижинского по «осуществлению ритма», (как метко определил суть постановки балетный критик начала XX века Андрей Левинсон) [цит. по: 8, с. 56], ставшей своего рода сверхидеей в хореографическом решении «Весны священной». В постановке он «...утвердил принцип контрапункта в хореографии. Иногда он заставлял танцовщиков исполнять два ритма одновременно — как в начале балета, где ноги танцуют одну серию акцентов, а руки — другую: задача, которая требует максимальной концентрации. Когда поднимается занавес, пятеро юношей собираются в частично разомкнутый круг. В цифре 13 партитуры они начинают “подскакивать”, как отмечено в клавире, отсчитывая четыре такта восьмыми и акцентируя первую и пятую доли сильным топанием. Продолжая этот ножной ритм, они со второго такта добавляют жесты рук согласно нерегулярным акцентам Стравинского: каждый из них повторяет одно и то же резкое движение на долях два-четыре, два-пять и один-шесть этих тактов. Это довольно хитрый ритмический сдвиг, но его настоящая трудность заключается в сочетании с сохраняющимися ножными акцентами на раз и на пять. Задача

⁴ Это не было простым «интуитивным движением»: Нижинский так оттачивал каждый «рисунок», что об импровизационности в исполнении не могло быть и речи. Под интуитивностью нами здесь понимается непосредственное, без условных балетных жестов, пластическое воплощение музыки.

еще сильнее усложняется тем, что каждый участник имеет свой набор жестов и не может следовать кому-то из партнеров. Зрительный эффект — взрыв многообразия внутри единства совместной репетитивной работы ног» [9].

Дерзкий эксперимент Нижинского по созданию в танце «метроритмического аналога партитуры» (С. Наборщикова) [8, с. 76] состоялся не без влияния и участия далькрозовцев. Создатель эвритмики прислал в помощь хореографу одну из своих лучших учениц, Мари Рамбер (1888–1982)⁵.

В 1987 году хореограф Миллисент Ходсон и художник, реставратор сценографии утраченных балетов Кеннет Арчер реконструировали постановку 1913 года с хореографией Нижинского. Они попытались тщательно воссоздать то, что задумано было Нижинским и Рамбер. Роль последней в этой постановке хореографы не обошли стороной. Ходсон пишет, что пометки ученицы Далькроза на русском языке встречаются в клавише повсеместно⁶. Представляется, что роль Мари Рамбер была особенно важна в сложных метроритмических контрапунктах, когда каждая группа танцовщиков двигалась в своем метре: «Девушки в Красном бегут по часовой стрелке по внешнему краю, на 5/4; Молодые Женщины в Синем и Щеголихи в Лиловом — против часовой стрелки внутри круга, на 3/4; а шесть групп мужчин бегут на 2/4. Это завихряющаяся масса цвета и движения — племя пытается упорядочить хаотическую энергию, разбуженную поцелуем Земли Старейшего-Мудрейшего (цифра 71) и сорока четырьмя симультанными соло (цифра 72)» [9]. Вместе с тем Рамбер вносит пояснения и эмоционального плана в хореографическое решение сцен, о чем также упоминает Ходсон в своей статье, посвященной реставрации «Весны священной»: «Пояснения Рамбер не только дают ключ к движениям, но и сообщают эмоциональные детали. По поводу *chasse* [вид прыжка с собиранием вытянутых ног в воздухе. — *Прим. пер.*] она говорит, что девушки нападают на Избранницу, будто хотят “разорвать ее на части”» [9].

Ходсон отмечает одну важную деталь хореографического решения «Весны священной»: создавая двигательный контрапункт музыкальной партитуре, Нижинский смог добиться телесной, кинестетической динамики как само-

⁵ Вряд ли вмешательству ритмистов в постановку «Весны» способствовал сам композитор, не проявлявший особого интереса к ритмической системе и ее создателю. В «Переписке с русскими корреспондентами» приведены фрагменты писем Жак-Далькроза к Стравинскому, оставшиеся без ответа. Впрочем, некоторое время ходили слухи, будто бы «...композитор Стравинский, находящийся в Швейцарии, в сотрудничестве с учеником Далькроза П. Тэвназом пишет музыку для ритмических танцев» (цит. по: [10, с. 303]). Также есть сведения, что Стравинский с Дягилевым собирались привлечь Жак-Далькроза к постановке «Свадебки» (см.: [10, с. 311–312]).

⁶ Факсимиле пометок Рамбер приведены в статье Миллисент Ходсон [9].

стоятельного параметра постановки: «Иногда Нижинский сочинял ритмы для тела, которые отличались от музыкальных, — то есть контрапункт в традиционном музыкальном смысле. Но его исключительный хореографический дар состоял в развитии целого круга новых видов динамики — визуальной, кинэстетической и колористической» [9]. Ходсон, описывая сцену «Выплясывания земли» в хореографическом решении Нижинского, говорит о новом звуковом измерении в партитуре Стравинского, которое возникает благодаря телесной перкуссии танцоров: «Ритм служит объединяющим фактором “Весны”, и “Выплясывание земли” в конце первого акта демонстрирует это во всей полноте. Сцена взрывается отдельными фигурами, затем внезапно трансформируется в ритмические блоки, в которых все уравнены метрической пульсацией, так как 44 танцора отбивают такт ногами и руками по полу и по самим себе» [9].

Пример «Весны священной» заставляет нас задаться важными вопросами: «Если музыка становится ядром всей композиции, то сохраняет ли танец свою самооценность или превращается просто в отражение музыки? И есть ли в таком случае граница между ритмической системой и искусством танца?» Мы полагаем, что о достоинстве танца можно говорить тогда, когда в нем есть свой собственный художественный замысел; при этом неважно, какими средствами при его создании пользуется хореограф: средствами классического балета, танца модерн или далькрозовского метода. Да, танцевальные движения Нижинского полностью совпадают с музыкой, но это нисколько не умаляет значимость идеи о создании архаичного танца-обряда, танца-ритуала. Разве можно это сравнить с «ритмическим» движением, в котором преследуется, главным образом, чисто практическая, методическая задача изучения музыки посредством пластики человеческого тела?

Вряд ли стоит подходить с одинаковыми мерками к двум разным двигательным традициям: у эвритмики — свои задачи, а у балета — свои. Концепции этих явлений неодинаковы: хореография учит быть танцовщиком и балетмейстером, а эвритмика — музыкантом, при том, что одно не исключает другое: Стравинский подчеркивал, что «Хореография <...> должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соизмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки. Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину» [7, с. 68].

При этом эвритмика призвана передавать не только отдельные элементы музыки, то есть буквально удваивать рисунок и ритм музыки, но и создавать целостное впечатление от музыкального «сюжета». Движения в эвритмиче-

ском упражнении могут не только вторить средствам музыкальной выразительности, но и выстраивать свою пластическую линию в контрапункте с музыкой. Подобный подход не превращает ритмическую гимнастику в танец, потому что ее первостепенной задачей является все же познание музыки: «... наш предмет не гимнастика при помощи музыки, а музыкальное воспитание при помощи гимнастики» [11, с. 16].

Рассмотрим далее сходство и отличие «деталей» двигательного метода Жак-Далькроза и хореографии. Чем больше эвритмика распространялась, тем больше росла опасность ложного истолкования ее как хореографического вида искусства. Н. Александрова⁷ посвятила этому вопросу целую статью «О ритме и хореографии» [12], в которой подробно разобрала отличия одного от другого. По словам Александровой, наиболее очевидное отличие заключается в том, что цель занятий классическим танцем — внешнее совершенствование выступления, а цель занятий ритмикой — внутреннее совершенствование для «омузыкаливания» и оздоровления организма. Кроме того, Александрова отмечает другие отличающие «детали» — наличие зрителя (в балетных спектаклях зритель является необходимостью, чего нельзя сказать об эвритмике) и внешность (для балетного театра нужно соответствие тела определенным параметрам — красоте, прежде всего, для эвритмики — нет) [12, с. 5]. (Правда, Александрова пишет об эвритмике как о занятиях, так как ритмические показы для широкой публики существуют по законам художественного акта, ориентированного на зрителей.) Александрова также подчеркивает взаимосвязь ритма и хореографии (на примере постановки «Весны священной» мы наблюдали, как может воздействовать эвритмика на танец и наоборот).

К моменту появления метода Жак-Далькроза балет существовал уже не один век. Так, из балета эвритмикой были заимствованы основы постановки корпуса, позиции ног, не говоря уже о некоторых эстетических моментах (например, форма одежды).

В России ассимиляция ритмической гимнастики в балетном пространстве началась с 1930-х годов, но в другом контексте — с преподавания эвритмики в Государственном московском балетном техникуме при ГАБТ. Так, с первой половины XX века и до нашего времени в России далькрозовский метод существует с «хореографическим акцентом». Родоначальницей этого стала

⁷ Нина Георгиевна Александрова, урожд. Гейман, (1885–1964), была одной из первых учениц Жак-Далькроза. Она развивала его метод в Москве, на созданных ею курсах ритмической гимнастики, способствовала открытию Московского института ритма, выступала с докладами, писала статьи и программы по эвритмике. Также Александрова преподавала эвритмику студентам Московской консерватории.

Вера Яновская⁸, работавшая в Хореографическом училище ГАБТ. Появление эвритмики как специализации отчасти объяснялось тем, что «...требования Далькроза были чрезвычайно велики, их возможно было предъявлять в институте Хеллерау, где готовили педагогов системы, но отнюдь не к учащимся театральных или музыкальных учреждений (не говоря уже о лечебных). Поэтому в рамках ассоциации [Московской Ассоциации Ритмистов. — Г. У.] началась работа по созданию дифференцированных методик преподавания, в том числе и для обучения балетных артистов, — хореографической ритмики» [13, с. 135].

Может показаться, что в области, где предметом обучения выступает движение, углубленная эвритмическая специализация не нужна. Но Яновская доказала обратное: «Специфика хореографического образования требует от учащегося максимального развития музыкальности. Умение активно слушать музыку, разбираться в ее содержании и средствах музыкальной выразительности, быть предельно ритмичным и выявлять свои музыкальные впечатления в осмысленных движениях и действиях — такие навыки и знания безусловно необходимы для гармоничного воспитания будущего артиста балета» [14, с. 3].

На занятиях по эвритмике учащиеся хореографической школы могут получить представления об элементах музыкальной речи, ощутить их кинестетически. Выполняя специальные упражнения, ритмические этюды, разработанные Яновской для танцовщиков, ученики получают первые навыки актерского мастерства и ориентировки в пространстве (так как занятия по ритмическому воспитанию присутствуют в хореографическом образовании на начальном этапе).

Эвритмика помогает не только осознать средства музыкальной выразительности, но и найти нужные движения для их воплощения. Также она дает возможность раскрепостить и освободить тело учеников после специальных предметов, где они должны постоянно «держат» свой корпус. Подобная релаксация в сочетании с получением перечисленных музыкальных навыков невероятно важна для учеников.

Несмотря на преимущества ритмического метода, он так и не стал неотъемлемой частью учебных программ русских балетных школ. Стоит сказать, что в данном случае речь идет именно о ритмическом методе, родоначальником которого был Жак-Далькроз, так как нередко в программах учебных заведений можно встретить «Ритмику», которая преподается как аэробика, физкультура, а не музыкальная дисциплина.

⁸ Вера Евсеевна Яновская (1898–1986) — выпускница Института ритмического развития в Москве, развивала эвритмику в театральной и хореографической сферах.

Рассмотрев историю взаимодействия эвритмики с классической хореографией на примере художественных постановок, а также в методике, обратимся к параллелям, возникающим у эвритмики с современной хореографией. Эти параллели рождаются неслучайно, так как ритмические этюды, подготовленные для концертного выступления, визуально могут напоминать композиции танца модерн. Ведь и эвритмика, и танец модерн, возникнув примерно в одно и то же время, предложили вместо закрепленных балетных формул свободные раскрепощенные движения.

И в этом стремлении уйти от балетных па, пожалуй, коренится основное пересечение эвритмики с танцем модерн: «...целью было раскрепостить тело, научить им управлять, чтобы двигаться свободно и грациозно» [15, с. 41]. Приведенная цитата относится именно к танцу модерн, вместе с тем эти слова также можно отнести и к методу Жак-Далькроза. Аналогии возникают и в связи с истоками обоих явлений — общему интересу к естественному и выразительному движению человека и формированием нового отношения к человеческому телу. Показательно также совпадение излюбленной тематики «далькрозистов» и «дунканистов» — Античность. Для премьерного показа своего нового метода на большой сцене Жак-Далькроз выбрал античный миф об Орфее в музыкальной интерпретации Глюка, а в дальнейшем сам сочинил музыку к другому античному сюжету — «Эхо и Нарцисс». Что касается «выразительного танца»⁹, то на его родине, в США, в то время процветал культ Античности. На данную тенденцию обратила внимание Е. Суриц [15, с. 40–42], отметившая, в частности, увлеченность Айседоры Дункан и членов ее семьи античными темами. (Айседора с братьями устраивала домашние спектакли на сюжеты античных трагедий, где танцевала в хитоне.)

На этом сходство «пластического танца» с ритмической гимнастикой заканчивается. Далее отметим «точки расхождения» позиций, включая главное — различие в трактовках движения. В эвритмике, как и в свободном танце, движения отличаются импровизационностью и естественностью, но природа этой естественности в каждом случае своя. В эвритмике движение становится средством познания музыки, причем не просто ее эмоционального содержания, но и формы, музыкального синтаксиса. В ритмическом союзе музыки и движения музыка становится абсолютной доминантой. Очень точно разницу между свободным танцем (на примере Дункан) и эвритмикой понимал С. Волконский: «...она [Дункан], что называется, выливает свою душу, она воплощает свое чувство; Айседора, можно сказать, это пляшущее “Я”».

⁹ Понятие «танец модерн» прижилось в США и подчеркивало его отличие от традиционного искусства балета. В других странах «танец модерн» получил иные определения: «выразительный танец» — в Европе и «пластический танец» — в России. См. об этом: [15, с. 40].

У Далькроза это пляшущая музыка. Он выявляет ритм, не свое настроение, а присущий музыке динамический смысл; и то, что перед нами разворачивается, не есть картина души, вызываемая музыкой, а картина музыки, рисуемая телом» [16, с. 27]. (Кстати, именно этим танец модерн не нравился С. Волконскому. Он считал, что в нем есть импровизационность, есть эмоциональная составляющая музыки, но нет музыкально-теоретической осмысленности в движениях. Они (движения) могут быть совершенно не связаны со средствами музыкальной выразительности, тогда как ритмика учит человека слушать своим телом музыку в тончайших деталях и нюансах¹⁰.)

В статье Волконского о «Ритме в сценических искусствах» главным принципом постановки танца, балета и пантомимы провозглашается соответствие ноты и телодвижения, то есть выдвигается тезис о том, что каждой ноте должно быть найдено соответствующее ей движение. (Как было сказано выше, именно за контрапункт двух самостоятельных линий музыки и танца Волконский критиковал хореографию Нижинского в «Послеполуденном отдыхе фавна».) Волконскому было близко прямое воплощение музыкальных компонентов в движении. Эвритмика предполагает именно такое скрупулезное прочтение музыкальной ткани.

Во второй половине XX века американский хореограф Мерс Каннингем обратился к ритмической гимнастике Э. Жак-Далькроза¹¹. Но в отличие от Нижинского, который воплотил идеи ритмической гимнастики в музыкальном танце, Мерс Каннингем пошел по совершенно другому пути, полностью противоположному тому, что провозглашали ритмисты. Основу его постановок составляет танец без какой-либо подчиненности музыке. Более того, музыка, танец и художественное оформление создаются автономно друг от друга, представляя, таким образом, параллельно существующие линии на сцене. (Были случаи, когда танцовщики впервые слышали музыку к их танцу уже на самой премьере.)

Не способствует «музыкальному» видению танца Каннингемом и сам метод его сочинения (условно назовем его «методом танцевальной алеаторики»

¹⁰ В связи с этим стоит вспомнить о различных трактовках ритмики современными ритмистами, многие из которых, например, Ирина Заводина, определяют ритмику, прежде всего, как музыкально-теоретический предмет: «Ритмика — единственный предмет из цикла музыкально-теоретических дисциплин, позволяющий не только понять, но и “пропустить через себя” самые различные элементы речи» [17, с. 5].

¹¹ Косвенно далькрозовский метод повлиял на других хореографов Европы и США. Связь между ритмистами и хореографами поддерживалась через Джона Колмана, окончившего Школу ритмики Жак-Далькроза в Нью-Йорке. Колман работал со многими известными хореографами: М. Грэхем, Х. Лимон, Ч. Вейдманом, Д. Баланчиным и другими. В свое время М. Вигман и Х. Хольм также получили «ритмическое» образование у Жак-Далькроза в Хеллерау [4, р. 37–38].

Джона Кейджа). В свете алеаторики Каннингем полагался на случай в танце: он предлагал танцовщикам лишь отдельные пластические «паттерны», которые те вольны были подавать в произвольном порядке.

Хореографические решения Каннингема были авангардными. Он ставил танцы не только на музыкальные, но и на словесные тексты Джона Кейджа (например, на текст «Как передавать, бить, падать и бежать» [15, с. 171–180]). Таким образом, Каннингем, знакомый с методикой Жак-Далькроза, сделал все в точности наоборот — не подчинил тело музыке, а позволил ему выражать себя автономно от нее.

Иным образом поступила Пина Бауш, немецкая танцовщица и хореограф. В своем хореографическом решении «Весны священной»¹² она последовала примеру Жак-Далькроза: синхронизировала ритм с музыкальной тканью, контрапункт в музыке с танцевальным контрапунктом разных групп. В постановке Пины Бауш присутствует двигательный резонанс с музыкальной фразировкой: движения танцовщиков согласуются со структурой музыкальных фраз и в какие-то моменты даже становятся созвучны тембровым сменам партитуры.

Другим примером нового соотношения музыки и танца в современных постановках является постановка французского балетмейстера Анжелена Прельжокажа (балет «Парк», 1994), в которой он интерпретировал в танце фугу с-moll для двух клавиров К. 426 В. А. Моцарта. Если бы на месте хореографа оказался ритмист, то фуга была бы воплощена во всех структурных деталях¹³. Но Прельжокаж реализовал из музыкальной структуры музыкального произведения лишь принцип экспозиционной части фуги — поочередное вступление четырех голосов-танцовщиков.

Художественные опыты современных хореографов показывают, что ритмическая система Э. Жак-Далькроза может быть полезной как для постановки деталей танцевальной композиции, так и для создания концепции балета в целом. Важно отметить, что идея полного слияния музыки и движения, вдохновлявшая многих зарубежных хореографов, присутствовала и в отечественной танцевальной традиции (здесь можно вспомнить о хореосимфонизме).

Ф. В. Лопухов, теоретик хореосимфонизма, подчеркивал, что формальное ритмическое соответствие движений музыке не приведет к гармоничному слиянию танца с музыкальным развитием: «Как может выявиться симфо-

¹² Фрагменты постановки можно увидеть, пройдя по ссылке: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bzTaP9aXxWU> (дата обращения: 02.09.2021).

¹³ Фуга — однотемная четырехголосная; экспозиция — сомкнутая с прямым порядком вступления голосов. Главная структурная особенность данной фуги проявляется в огромном количестве стретт (одновременное проведение темы во всех голосах) разнообразных комбинаций [18, с. 212].

низм танца? ...Это произойдет только тогда, когда все постановки танцев... будут основаны на принципе хореографической тематической разработки, а не на случайном наборе танцевальных движений, хотя бы и исполняемых в ритм музыки. Если при постановке как малых вариаций, так и больших балетов исходить из принципа хореографических тематических разработок, то в этом и будет заключаться сущность танцевального симфонизма» (цит. по: [19, с. 7]). Так, Лопухов и его последователи, среди которых был Дж. Балланчин, уделяли огромное внимание взаимодействию танца с музыкальной партитурой. Интересно, что сам автор идеи хореосимфонизма относился негативно к опыту далькрозовской работы с музыкой. При этом в постановке «Жар-птицы» (1921) он приходил как раз к тому двигательному воспроизведению музыкальной ткани, которое считал не вполне естественным у Жак-Далькроза и его последователей. Е. Я. Суриц пишет об особенностях работы Лопухова над упомянутой постановкой: «Недаром в “Поганом плясе” в поисках тематизма он упорно варьирует фигуру *pas de basque*. Однако в этой работе хореографа поиски совпадения звука и движения нередко приводили к механистичности. Получалось то, что сам Лопухов, применительно к последователям Э. Жака-Далькроза, называл “деланием нот руками и ногами”: видя цель в дублировании ритмических и мелодических деталей партитуры, хореограф приходил по определению И. И. Соллертинского к некоему “танцуемому алгебраическому уравнению” (например, в *pas de basque* — ноги двухдольный размер, руки — трехдольный)» [20, с. 277].

Говоря об эвритмике в контексте классического и современного танца, стоит провести еще одну параллель, вспомнить еще одно явление на стыке музыки и движения. Это сравнение приводится нами отдельно от общего рассмотрения эвритмики и хореографических постановок, так как говорит о явлении, которое затрагивает не только художественные, но и методические цели, и даже цели психологического характера. Следовательно, это явление обособлено от профессионального танца и специального метода. Речь идет о музыкальном движении как художественной практике¹⁴, реализованном, в частности, современной студией «Гептахор»¹⁵.

¹⁴ Видео-пример музыкального движения студии «Гептахор» на музыку «Весны священной» И. Стравинского можно посмотреть, пройдя по ссылке: URL: https://www.youtube.com/watch?v=9REaQr_BCsk (дата обращения: 08.04.2021).

¹⁵ Коллектив современной студии «Гептахор» сложился в 1996 году. История возникновения музыкального движения берет свое начало еще в прошлом веке (1914 год считается годом основания первой студии «Гептахор»). Неоднократно название студии менялось («Смотрите, музыка!», факультатив по музыкальному движению...), но сохранялась одна общая традиция первой студии «Гептахор». Новым этапом развития стала современная студия «Гептахор» под руководством Аиды Меликовны Айламазян.

Суть метода музыкального движения — в особенном процессе восприятия музыки с опорой на кинестетические ощущения, развитие мастерства музыкально-двигательной импровизации: «...сначала свое, личное, эмоционально-динамическое переживание музыки, потом постепенное переосмысление движений в то, что мы называем “иммوتациями” — художественно-условная форма движения, в которой отражено познанное нами подлинное содержание музыкального произведения. Нередко оно оказывается неожиданным...» [21, с. 27–28].

Так осуществляется взаимодействие танца и музыки, постижение музыки посредством движения, с одной стороны, и воплощение музыкальной композиции в движении, — с другой. Этот симбиоз, основанный на кинестетическом ощущении и восприятии музыки, роднит метод «Гептахора» с ритмическим методом (если говорить о художественных примерах последнего).

Жак-Далькрозом был придуман особенный тип упражнений, который он назвал «движущейся пластикой» (фр. *Plastique animée*), точнее — «выразительным движением». Именно в этом типе упражнений есть много общего с методом «Гептахора». В них исполнитель, слушая музыкальный фрагмент, искал наиболее подходящее движение для его воплощения.

Путем слухо-кинестетического поиска рождается пластическая композиция: «Результатом является интерпретирующий анализ, происходящий в реальном времени; живое, движущееся представление музыкальной формы, в которой звуки становятся выразительными жестами, и наоборот выразительные жесты становятся музыкальными звуками» [22, р. 260]. Важным условием для исполнения *Plastique animée* Жак-Далькроз считал спонтанность возникновения жеста, то есть естественную кинестетическую реакцию, полученную от слухового импульса. В таком типе упражнений метод Жак-Далькроза внешне кажется похожим на музыкально-двигательные поиски студии «Гептахор», выявляет свою «музыкально-теоретическую суть».

Итак, мы затронули два аспекта проблемы — взаимодействие эвритмики с хореографическим искусством и соотношение музыки и танца в целом.

С одной стороны, одержимость, с которой ритмисты пытались внедрить далькрозовский метод повсюду, вызывает некоторую настороженность (все-таки классический балет, танец модерн и другие направления в танце существовали и продолжали успешно развиваться и без обучения по системе ритмической гимнастики, а некоторые достижения хореографического искусства полностью опровергают «ритмические» истины, как например, опыты Мерса Каннингема). С другой стороны, трудно отрицать то, что метод Жак-Далькроза оказал определенное влияние на хореографическое искусство (пусть даже от обратного) и может способствовать более эффективному музыкальному развитию танцовщиков в методическом отношении (речь идет об упоминавшихся выше разработках ритмистки Веры Яновской

для учащихся хореографических классов).

У двигательных методов на стыке движения и музыки (эвритмика, музыкальное движение «Гептахор») есть перспективы как методические, так и художественные. В этом отношении их можно сравнить с жанром этюда в музыке, первоначальное предназначение которого — развитие техники, отработка приемов, необходимых для исполнения произведений других жанров. Но мы знаем примеры такого подхода к сочинению этюда (Шопен, Лист), когда в итоге получались действительно высокохудожественные сочинения, выходящие далеко за рамки утилитарных методических задач.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мисслер Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Вопросы искусствознания XI / 1997. № 2. С. 61–68.
2. Волконский С. Ритм в сценических искусствах // Аполлон. 1912. № 3–4. С. 52–67.
3. Листки Курсов Ритмической Гимнастики. СПб. 1913. № 2, март.
4. Greenhead K. Plastique Animée: yesterday, today and tomorrow...? // Le Rythme. FIER (Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique). 2009. P. 37–41.
5. Григорьев С. Балет Дягилева. М.: АРТ, 1993. 384 с.
6. Волконский С. Русский балет в Париже // Аполлон. № 6. СПб. 1913. С. 70–74.
7. Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 416 с.
8. Наборщикова С. Видеть музыку, слышать танец: Стравинский и Баланчин. К проблеме музыкально-хореографического синтеза. М.: Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. 344 с.
9. Ходсон М. Смерть в танце: «Весна» Нижинского // Научный вестник Московской консерватории. 2014, № 3. С. 16–35.
10. Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 2. М.: Композитор, 2000. 800 с.
11. Волконский С. Ритмическая гимнастика // Листки курсов ритмической гимнастики. 1913. № 1. С. 14–18.
12. Александрова Н. О ритме и хореографии // Зритель. 1923. № 1. С. 5.
13. Гринер В., Трофимова М. Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. М.: ГИТИС, 1996. С. 124–148.
14. Яновская В. Ритмика. Практическое пособие для хореографических училищ. М.: Музыка, 1979. 96 с.
15. Суриц Е. Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. 392 с.
16. Волконский С. Сопоставление // Листки курсов ритмической гимнастики. СПб. 1914. № 6. С. 26–29.
17. Заводина И. Методическое пособие по ритмике. Для 3-го класса музыкальной школы: в двух тетрадах. М.: Музыка, 1999. Т. 1. 63 с.

18. Дубравская Т. Полифония. М.: Академический Проект, Альма Матер, 2008. 368 с.
19. Илларионов Б. А. Федор Лопухов о хореографическом симфонизме в балетах Петица // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6. С. 6–14.
20. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. М: Искусство, 1979. 358 с.
21. Айламазьян А. М., Ташкеева Е. И. Музыкальное движение как художественная практика в работе современной студии «Гептахор» // Журнал практического психолога. 2016. № 2. С. 24–47.
22. Diane J. Urista. The Moving Body in the Aural Skills Classroom. A Eurhythmics Based Approach. Oxford University Press, 2016. 304 p.

REFERENCES

1. Missler N. Xoreologicheskaya laboratoriya GAXN // Voprosy` iskusstvovznaniya XI / 1997. № 2. S. 61–68.
2. Volkonskij S. Ritm v scenicheskix iskusstvax // Apollon. 1912. № 3–4. S. 52–67.
3. Listki Kursov Ritmicheskoy Gimnastiki. SPb. 1913 № 2, mart.
4. Greenhead K. Plastique Animée: yesterday, today and tomorrow...? // Le Rythme. FIER (Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique). 2009. P. 37–41.
5. Grigor`ev S. Balet Dyagileva. M.: ART, 1993. 384 s.
6. Volkonskij S. Russkij balet v Parizhe // Apollon. № 6. SPb. 1913. S. 70–74.
7. Stravinskij I. Dialogi. L.: Muzy`ka, 1971. 416 s.
8. Nabors`hnikova S. Videt` muzy`ku, sly`shat` tanecz: Stravinskij i Balanchin. K probleme muzy`kal`no-xoreograficheskogo sinteza. M.: Mos. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 2009. 344 s.
9. Xodson M. Smert` v tance: «Vesna» Nizhinskogo // Nauchny`j vestnik Moskovskoj konservatorii. 2014, № 3. S. 16–35.
10. Stravinskij I. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy` k biografii. T. 2. M.: Kompozitor, 2000. 800 s.
11. Volkonskij S. Ritmicheskaya gimnastika // Listki kursov ritmicheskoy gimnastiki. 1913. № 1. S. 14–18.
12. Aleksandrova N. O ritme i xoreografii // Zritel`. 1923. № 1. S. 5.
13. Griner V., Trofimova M. Ritmika Dal` kroza i svobodny`j tanecz v Rossii 20-x godov // Mnemozina. M.: GITIS, 1996. S. 124–148.
14. Yanovskaya V. Ritmika. Prakticheskoe posobie dlya xoreograficheskix uchilishh. M.: Muzy`ka, 1979. 96 s.
15. Suricz E. Balet i tanecz v Amerike. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2004. 392 s.
16. Volkonskij S. Sopostavlenie // Listki kursov ritmicheskoy gimnastiki. SPb. 1914. № 6. S. 26–29.

17. *Zavodina I.* Metodicheskoe posobie po ritmike. Dlya 3-go klassa muzykal'noj shkoly: v dvux tetradyah. M.: Muzyka, 1999. T. 1. 63 s.
18. *Dubravskaya T.* Polifoniya. M.: Akademicheskij Proekt, Al'ma Mater, 2008. 368 s.
19. *Illarionov B. A.* Fedor Lopuxov o xoreograficheskom simfonizme v baletax Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 6. S. 6–14.
20. *Suricz E. Ya.* Xoreograficheskoe iskusstvo dvadczaty'x godov. M: Iskusstvo, 1979. 358 s.
21. *Ajlamaz'yan A. M., Tashkeeva E. I.* Muzykal'noe dvizhenie kak xudozhestvennaya praktika v rabote sovremennoj studii «Geptaxor» // Zhurnal prakticheskogo psixologa. 2016. № 2. S. 24–47.
22. *Diane J. Urista.* The Moving Body in the Aural Skills Classroom. A Eurhythmics Based Approach. Oxford University Press, 2016. 304 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Уварова Г. А. — преподаватель кафедры, galinauvarova@me.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Uvarova G. A. — Lecturer of the chair, galinauvarova@me.com

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 7; 808.56

О ВАГАНОВОЙ
(Запись беседы с Р. С. ПЕТЕРСОН)

*Дешкова И. П.*¹

¹ Благотворительный фонд «Новое рождение искусства», ул. Верейская, д. 17, Москва, 121357, Россия.

Текст представляет собой воспоминания об Агриппине Яковлевне Вагановой. Это запись беседы Ирины Павловны Дешковой с Риммой Степановной Петерсон.

Ключевые слова: Агриппина Ваганова, русский балет, классический танец.

ABOUT VAGANOVA
(The record of conversation with R. S. Peterson)

*Deshkova I. P.*¹

¹ "New Birth of Art" Charitable Foundation, 17, Vereiskaya St., Moscow, 121357, Russian Federation.

The text represents memories of Agrippina Yakovlevna Vaganova. This is a recording of a conversation between Irina Pavlovna Deshkova and Rimma Stepanovna Peterson.

Keywords: Agrippina Vaganova, Russian ballet, classical dance.

В предпраздничные и праздничные дни методический кабинет Московского академического хореографического училища превращался в элитный «банкетный зал». С негласного разрешения С. Н. Головкиной там собиралось избранное педагогическое общество, чтобы перекинуться друг с другом словом, выпить чаю с конфетами и, конечно, повспоминать о былом...

В тот день все разошлись по домам как-то особенно быстро. На диване,

стоявшем спинкой к большому до пола окну, осталась сидеть только Римма Степановна Петерсон (в девичестве — Римма Шевченко)¹. Всегда со вкусом, элегантно одетая, с хорошей прической, Петерсон выглядела очень молодо; настроение у нее в тот вечер было прекрасное. Пользуясь случаем, я под села к ней, вновь наполнив наши чашки чаем:

— Римма Степановна, вы ведь учились у Вагановой? — начала осторожно я. — Какая она была, как вела урок, это же так интересно?!

— Ирочка, — хихикнула совсем молодо Римма Степановна, — это же «поэма экстаза»! Это было совсем не так, как теперь многие рассказывают!

— А почему?

— Да откуда я знаю! Делают из нее какой-то монумент, а Груша была...

— Какая она была?

Петерсон откинулась на спинку дивана:

— Знаешь, придумывать ничего не буду, расскажу как помню... Ваганова была совсем небольшого роста. Перед началом урока дежурная ученица обычно ставила ей кресло посередине класса. Груша, как мы ее называли, уже неважно видела (на дворе был 1946 год) даже с лорнетом. Второй стул полгался ей под ноги. Во время урока она так и сидела, чуть подогнув под себя ноги. А руки... В одной руке у нее была непременно лорнетка. Вообще, руки она всегда держала как будто в подготовительной позиции, с округлыми локтями и кистями, собранными словно во время танца. Кисти рук у нее крупные были.

А характер у Вагановой был абсолютно непредсказуемый. Все ученицы в нашем классе имели у нее прозвища. Меня она называла Чернышева. Сначала никто не мог понять, почему я — Чернышева? Потом выяснилось, что на это прозвище натолкнуло Грушу мое смуглое лицо и темные волосы.

Но «Чернышева» — это было самое ласковое, что она могла мне сказать. У моей одноклассницы Иры Генслер было прелестное лицо с несколько «азиатским» разрезом глаз. Когда Ваганова сердилась на нее, она как бы сокрушаясь, говорила, обращаясь к Ире:

— Ну, что?! Это у вас так в Ашхабаде учили?!

Генслер в растерянности тихо бормотала:

— Я, Агриппина Яковлевна, в Ленинграде родилась, я не из Ашхабада...

— Нет, как же не из Ашхабада, откуда же ещё такие берутся? Ашхабад! — упрямо и зло повторяла Груша.

Ира стояла с лицом, полным сомнения на свой счет, уже не понимая ничего: «Может, она и правда из этого Ашхабада?»

Ругалась Ваганова крепко. Как-то у меня с левой ноги не получался tour

¹ Именно как Шевченко она закончила Ленинградское училище по классу А. Я. Вагановой.

en dedans у станка. Падаю и всё! Она смотрит на меня и не говорит («Мол, возьми спину!»). А орет мне:

– Ударься, ударься, мордой об батарею! Ударься!

Я руками замахнулась и действительно как-то задела головой за проклятую батарею (она висела на стене нашего зала, как раз на уровне моей головы). Я ахнула и схватилась за лицо, закрыла его руками. Груша в ужасе на секунду вжалась в свое кресло, поджала чуть ли не к груди от страха свои ноги. Потом шепотом:

– Девочки, у нее крови нет?

– Нет, — также шепотом отвечали ей девочки.

– Нет?! — Груша явно приходила в себя.

Я тоже-артистка, понимаешь-ли, за ней сквозь пальцы наблюдаю. И вдруг, словно разгадав мой фокус, она заорала нечеловеческим голосом:

– Вон! Вон! Отсюда!!

Но вообще-то ко мне Ваганова относилась хорошо. Не знаю почему, я это расположение никогда не использовала. Как увижу ее, бегу, как сумасшедшая, от греха подальше в другую сторону.

Однажды скачу по лестнице — вижу, она где-то впереди. Так я бегом вниз. Обогнала ее, забилась с булкой во рту в какой-то шкаф и дверцу прикрыла. Так она не поленилась, спустилась за мной. Дверцу отворила и мне в лицо как заглянула своими глазами... Уффф!!!

Была у нас в классе девочка, так она ее называла Гнилая Картошкина.

Со мной было по-другому. В начале урока я была для нее Рима. В середине — Римка. В конце класса — Чернышева.

Часто она брала меня за шкирку (это предвыпускной и выпускной классы!) и давала мне такой силы пинок, что я летела в коридор, падала на подоконник и начинала смеяться. Другие девчонки плакали, а я, как дура, смеялась.

Через какое-то время надо было входить в класс. Вхожу, опустив глаза:

– Агриппина Яковлевна, извините...

Не успеваю доямлнить, слышу вагановское:

– Вон!

Понимаю, что вошла не по «форме». Сначала надо было постучать в дверь и ждать пока она тебе ответит: «Кто там?»

Ситуация была идиотская, потому что и я, выгнанная, и она знали, «кто там». Потом надо было подойти к Вагановой, сделать реверанс...

Видя мою глумливую физиономию, Груша орала: «Вон!»

Выгнанная, я опять уходила, вновь надо было стучать в дверь, вновь Груша спрашивала: «Кто там?»

Вновьходишь, приседаешь и, если повезет, и дойдешь до палки, не скорчив рожи, можно было начинать заниматься.

Система Вагановой? Она нас, своих учениц, иногда важно спрашивала:
– Девочки, а вы читали книгу профессора Вагановой?

А мы в ответ тихо: «Нет...»

Никакой книги мы не читали. Она нас хорошо учила, из всей Школы собирала в своем классе лучших детей...

Однажды для концерта она поставила нашему классу «Вальс». Я танцевала одну из солисток. С нашего выхода начинался танец. Так я уже за кулисой должна была сидеть в позе на одной ноге, другая — вытянута вперед и поднята на девяносто градусов.

Села, сижу. На сцене какой-то идиот объявляет, нисколько не торопясь, что композитор такой-то (я сижу на одной ноге), номер называется так-то (я продолжаю сидеть на одной ноге), что поставила «Вальс» профессор, педагог..., что концертмейстер такой-то... А я все сижу. Уже трясусь от напряжения: чувствую всеми фибрами своего несчастного организма, что ногу опустить нельзя, Ваганова у меня за спиной стоит.

Не успела я опомниться, как чувствую — сильнейший удар. От этого пинка и каблука туфл Груши я вылетела, как она того хотела, сразу на середину сцены.

В обычном состоянии до середины сцены с одного *sissonne* не долетишь. Я с помощью Груши долетела и заплясала, как сумасшедшая! Моя напарница выкатила глаза. Танцуем, а она мне: «Римка, ты что, рехнулась?» Такие я, видимо, невероятные па выделявала!

Москва, 5 марта 1999 г.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дешкова И. П. — независимый исследователь, PR-директор Благотворительного фонда, член Союза писателей России; deshkovavk@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Deshkova I. P. — Independent Researcher, PR Director of the Charitable Foundation, Member of the Writers' Union of Russia; deshkovavk@mail.ru

УДК 793.3

УНИКАЛЬНОСТЬ «ТЕХНИКИ БАЛЕТНОГО АРТИСТА» ОЛЬГИ СПЕСИВЦЕВОЙ

*Касенкова Ю. А.*¹

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

В статье анализируется единственная книга великой русской балерины Ольги Спесивцевой «Техника балетного артиста», изданная в Лондоне в 1967 году. В этом издании, по мнению автора, Спесивцева представила идеальную для себя модель уроков классического танца, направленных на развитие техники и представляющих синтез опыта и знаний балерины. Автор прослеживает этапы работы танцовщицы с педагогами классического танца (А. Чекрыгиным, В. Рыхляковой, В. Жуковой, М. Фокиным, К. Куличевской, А. Вагановой, Э. Чеккетти и др.), повлиявшими на личностное становление Спесивцевой, а также эволюцию ее профессиональных и педагогических взглядов. Автор проводит обзор основного содержания книги и приводит достоверные факты из истории ее создания.

Ключевые слова: Ольга Спесивцева, «Техника балетного артиста», Антон Долин, Джоан Лоусон, Валентина Семукова.

THE UNIQUENESS OF "THE TECHNIQUE OF A BALLET ARTIST" BY OLGA SPESIVTSEVA

*Kasenkova Yu. A.*¹

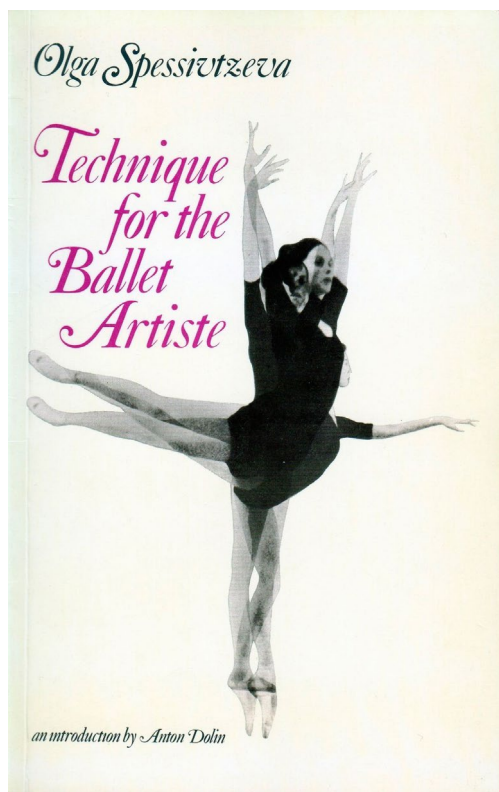
¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The purpose of the study of this scientific article is the only book by the great Russian ballerina of the 20th century Olga Aleksandrovna Spesivtseva "The Technique of a Ballet Artist" published in London in 1967. The author of the article reviews the basic content of the book, which is a kind of historical and theoretical work of the ballerina, who absorbed the experience of many prominent teachers of her day and mentions reliable facts from the history of the book's creation. The author focuses on the uniqueness of this book, in which, in the author's opinion, Olga Spesivtseva presented her ideal model

of classical dance lessons, contributing to the development of technique and representing a certain synthesis of the experience and knowledge of the greatest Russian ballerina. The author gives a generalized description of the process of formation of her professional maturation and development, tracing the stages of Spessivtseva's work with various teachers of classical dance, which had an impact on the ballerina's formation and worldview, as well as the evolution of her professional and pedagogical views.

Keywords: Olga Spessivtseva, «The Technique of a Ballet Artist», Anton Dolin, Joan Lawson, Valentina Semoukova.

Тридцать лет назад, 16 сентября 1991 года, не стало величайшей русской балерины Ольги Александровны Спесивцевой — балерины пленительной красоты, невероятного по глубине таланта и до боли трагической судьбы. Ольга Александровна скончалась в США в возрасте 96 лет, так и не получив возможности вернуться на родину.



Ил. 1. Обложка книги О. Спесивцевой (переиздание 1978 г.)

Пожалуй, лучше всех охарактеризовала жизненный путь Спесивцевой историк и критик балета Вера Михайловна Красовская: «Отблеск трагического сумрачно окрасил всю жизнь танцовщицы, вступившей на сцену в пору развенчания ее идеалов. Младшая современница Павловой и Карсавиной, пришедшая слишком поздно (или слишком рано), она бежала в “безумие”, не в силах защитить от поругания идеал таким, каким он виделся ей» [1, с. 316].

Наше внимание привлекла единственная книга Ольги Александровны Спесивцевой «Техника балетного артиста», изданная в Лондоне в 1967 году на английском языке (см.: ил. 1).

В России эта работа Спесивцевой, представляющая собой своего рода теоретический и исследовательский труд балерины, практически не известна. Она начала думать о ней и де-

лать свои первые записи еще в начале 30-х годов XX века. В этой работе Спесивцева хотела подвести итог всему, чему научилась у различных мастеров балета в течение всей своей жизни.

Неоценимую помощь в подготовке книги к изданию оказал английский танцовщик и балетмейстер Антон Долин. Ольга Александровна просила его разыскать серию записей ее уроков, оставшихся в Париже. Вот что Долин пишет об этом: «Во время Второй мировой войны ее дом-студия в Париже и все вещи были проданы. Ольга была в Америке, забыта всеми, за исключением нескольких. Немцы оккупировали Париж, и никто не мог ничего сделать, чтобы спасти ее имущество. Хотя Серж Лифарь в Париже, и я в Нью-Йорке изо всех сил старались это предотвратить. Мне сказали, что рукопись этих упражнений была выкуплена архивом Парижской оперы. Об этом я сообщил Ольге, которая очень хотела, чтобы я ее скопировал. Но, после того как куратор любезно дал мне разрешение на получение копий, я, во время своего отпуска в Монте-Карло в июле 1963 года, неожиданно получил письмо от Спесивцевой: “Не беспокойтесь и не копируйте упражнения из Парижской оперы. Я написала новую серию, лучше прежней и я передам ее вам по возвращении. Пожалуйста, поспешите вернуться ко мне”. Прошло менее шести месяцев с тех пор, как она обрела свободу и вернулась в мир¹» [2, р. 9–10].

Долин свидетельствует, что менее чем через полгода после своего освобождения из дома для душевнобольных в Поукипси (англ. Roughkeepsie)², в котором Спесивцева провела долгих 22 года, «она подготовила новые материалы, взамен написанных ею ранее и оставшихся в Париже. Ольга вся была в мыслях об издании своей книги» [2, р. 9–10].

В письме к сестре Зинаиде Александровне Папковой-Спесивцевой Ольга Александровна рассказывает ей: «Я заканчиваю работу над книгой. Когда издадут, я тебе ее вышлю. Писала я по-французски, перевод будет делать Долин. Она также написана по-русски, но я ее берегу, пока Долин не издаст на английском. Затруднения с фотографиями, т. к. в объяснении движений я должна ссылаться на них. Долин хочет, чтобы фотографии были англичанок; это, конечно, коммерсаль, но что делать! Жду Долина дать согласие» [3, л. 1–11].

Вступление к книге Спесивцевой, написанное Антоном Долиным, крайне информативно для искусствоведов и любителей балета. Долин считает Спесивцеву величайшей классической балериной XX века, пишет о том, что ее благородство, чистота позиций и линий, дыхание в движениях и совершенство техники не сравнимы ни с чем.

Долин описывает тот момент, когда он впервые имел возможность видеть

¹ Перевод здесь и далее выполнен Ю. А. Касенковой.

² Небольшой городок в штате Нью-Йорк.

репетиции Спесивцевой в течение нескольких месяцев в Лондоне, во время постановки балета «Спящая красавица» в 1921 году в театре Альгамбра. Сам он в ту пору был молодым участником кордебалета в этом спектакле. Долин делится с читателями своими профессиональными наблюдениями об исполнении Спесивцевой партии Авроры с труппой Сергея Дягилева, по актам разбирает нюансы трактовки Спесивцевой этой партии. Он пишет о том, что именно Ольга Спесивцева со своим партнером Пьером Владимировым первой исполнила два *pirouettes en dedans* с окончанием в «рыбку» в последнем акте этого спектакля.

Долин вспоминает о том, что в 1932 году имел честь танцевать со Спесивцевой Альберта в «Жизели» в театре «Савой». Критики назвали ее исполнение величайшей демонстрацией чистейшего классического танца, которое только видели в Лондоне. По мнению Долина, только три другие великие балерины приблизились к представлению Спесивцевой этого балетного и актерского шедевра: Галина Уланова, Иветт Шовире и Алисия Маркова.

Большую помощь Долину в подготовке материалов Спесивцевой к публикации оказала Джоан Лоусон — английская балерина, педагог школы Королевского балета, историк и теоретик балета. Обратиться к ней и показать ей рукопись Спесивцевой Долину посоветовал Арнольд Хаскелл. Во введении к книге Долин пишет, что Спесивцева записала свои упражнения на смеси французского и русского языков, и они нуждались в тщательном редактировании. Джоан Лоусон откликнулась с большим энтузиазмом; ее отличные знания академического танца и помощь в анализе помогли достичь быстрого результата. Более того, Джоан Лоусон отвезла записи упражнений Спесивцевой в Ленинград и показала их Наталье Дудинской. Дудинская помогла в создании снимков к книге, иллюстрирующих одно из адажио так, как это было установлено Спесивцевой, порекомендовав для съемок свою ученицу. Фотографом был Даниил Савельев — танцовщик кордебалета Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова. А в качестве модели позировала очень талантливая и подающая большие надежды ученица Натальи Дудинской — Валентина Семукова, трагически погибшая 24 февраля 1966 года от воспаления мозга, развившегося вследствие тяжелого течения кори. Долин заканчивает вступление к этой уникальной книге словами благодарности к Джоан Лоусон, Наталье Дудинской и двум ее студенткам от себя лично, а также от лица Ольги Спесивцевой.

Рассмотрим далее материал, который Спесивцева включила в свою книгу.

Книга состоит из шести уроков, расписанных по дням недели от понедельника до субботы. Каждый урок Спесивцева разделила на следующие части: работа у палки, работа на середине, *adagio*, *allegro* и *port de bras*. Каждая часть включает в себя несколько комбинаций данного раздела. Каждую комбина-

цию урока предвосхищают четкие и конкретные рекомендации Спесивцевой по поводу музыкального сопровождения, включая музыкальный размер, темп, количество тактов и характер музыки, например: «медленный вальс, большой вальс, сарабанда, менуэт, медленная мазурка, быстрый марш».

Мы бы хотели в книге Спесивцевой особенно выделить раздел Allegro. Он очень интересен и познавателен для профессионалов в области классического танца — артистов балета и педагогов. Трудные для исполнения комбинации прыжков и «заносок», входящие в книгу, несомненно, требуют хорошей техники и направлены на выработку силы ног и выносливости. Вот, например, одна из комбинаций allegro Ольги Спесивцевой в этой книге:

«(Музыкальный размер 2/4, 24 такта). Начните из V позиции en face.

16 медленных entrechats-six, используя demi-plié между каждым.

16 быстрых petits changement de pied» [2, p. 52].

Естественно предположить, что свою книгу Спесивцева предназначала для совершенствования техники классического танца женского и мужского классов, но легкий акцент в сторону женского класса все же будет замечен профессионалам по некоторым нюансам (например, в некоторых «adagio на середине»). Такое количество entrechat six для женского класса в комбинации allegro просто поражает, при том, что они заданы Спесивцевой медленными и подряд (без relevé на полупальцы между ними, как часто практикуют в женском классе, а через demi-plié). И после этого еще нужно сменить темп и сделать 16 быстрых changement de pied! Исполнение такой комбинации требует блестящей техники. Не каждая современная артистка балета сможет с ней справиться и качественно исполнить эти сложные «заноски» в таком количестве. Историки и современники балерины не раз отмечали, что сама Спесивцева была невероятно технична и работоспособна, проводила многие часы в балетном зале, оттачивая технику классического танца и свое мастерство. На примере данной комбинации мы наглядно видим, что в название своей книги «Техника балетного артиста», она вложила ясный посыл: Спесивцева ставила перед собой особые задачи по развитию техники и работой над ней.

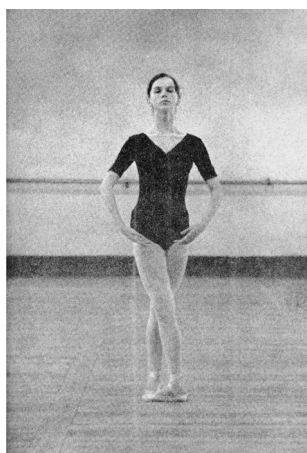
Также в Заклучении книги имеется раздел «Технические заметки», в котором Спесивцева на трех страницах поясняет — с позиции русской школы и даже «Вагановской школы» — исполнение некоторых движений, поз, позиций рук и положений корпуса и объясняет отличия в исполнении этих движений по сравнению с итальянской и французской школами.

«Технические заметки» включают в себя девять пунктов:

1. Grand rond de jambe en l'air en dehors et en dedans.
2. The Positions of the Arms.
3. Arabesques.
4. All Elevation.

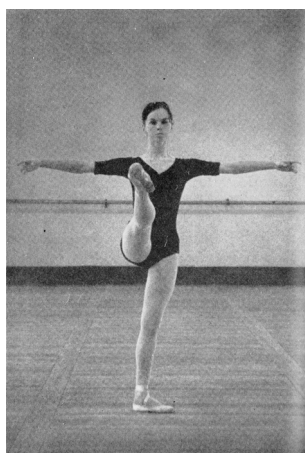
5. Glissade.
6. Glissade en avant.
7. Natural Epaulemant.
8. Brisé en avant and Brisé en arrière.
9. Tirebouchon.

Завершает книгу серия фотоснимков Валентины Семуковой, потактово демонстрирующей исполнение «Adagio на середине № 2», относящееся к уроку среды. Каждая серия фотоснимков разделена на четыре музыкальных такта



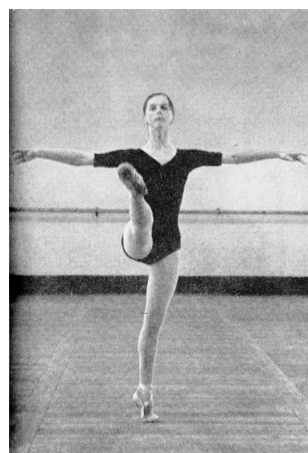
Commence 5th en face, right foot front

Ил. 2. Начать из V позиции en face, правая нога впереди



Raise working leg en avant to 90°

Ил. 3. Поднять работающую ногу вперед на 90°



Relevé

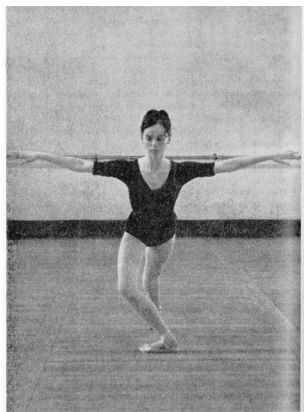
Ил. 4. Relevé

и сопровождается названиями демонстрируемых движений (см.: ил. 2–11: «Adagio № 2 на середине». Такты 1–4)³.

Символично, что в знаменитой балетной школе на улице Зодчего Росси, там, где великая балерина Ольга Александровна Спесивцева когда-то начала свой творческий путь, смогли, волею судеб, внести свою лепту и оказать помощь в создании ее книги.

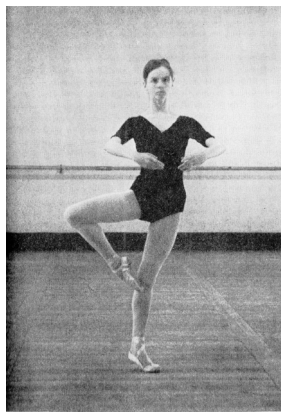
Говоря об этой уникальной книге, мы считаем важным вспомнить име-

³ Фотографии, сделанные специально для книги Спесивцевой «Техника балетного артиста», фотографии В. Семуковой, хранящиеся в архиве Музея Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой; плюс еще одна — от Нины Аловерт, а также видеосъемка адажио из балета «Щелкунчик» в редакции Льва Иванова — это, к сожалению, единственные визуальные материалы, запечатлевшие для истории красоту и талант юной Семуковой. На VII научной конференции «Homage à Petipa» в марте 2021 года С. В. Лалетин поделился с автором информацией о том, что сохранилось около 80 оригинальных фотоснимков В. Семуковой, сделанных Д. Савельевым для книги Спесивцевой, хранящихся ныне в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства.



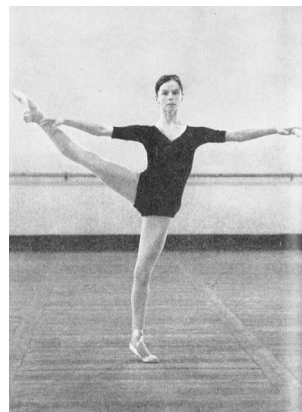
Fall on to raised leg in 4th en avant, leaving other leg pointe dégagé en arrière

Ил. 5. Упасть на поднятую ногу в IV позицию вперед, оставив другую ногу на носке точно назад



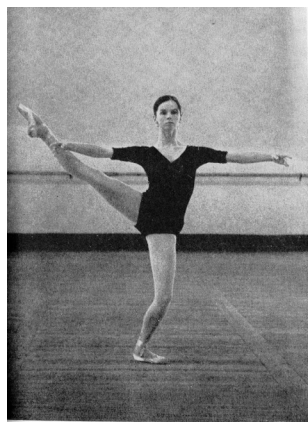
Step backwards on demi-pointe, raising working leg into tirebouchon

Ил. 6. Сделайте шаг назад на полпальцы, подняв работающую ногу в tire-bouchon



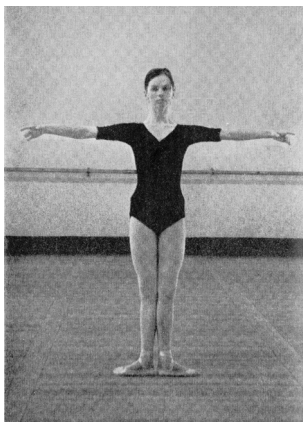
Développé à la seconde

Ил. 7. Développé à la seconde, руки во II позиции



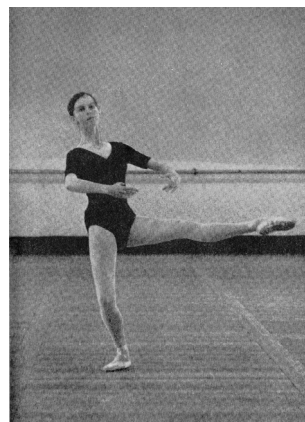
Fondu

Ил. 8. Fondu



Close into 1st position

Ил. 9. Закрыть в I позицию

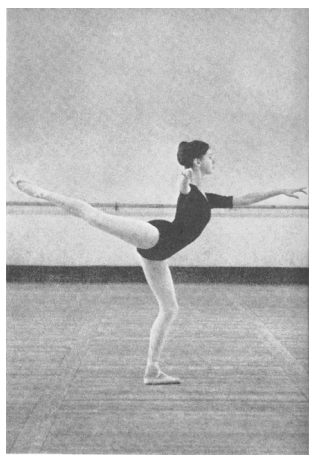


Immediately grand battement jeté en avant en tournant

Ил. 10. Тотчас grand battement jeté en avant en tournant

на педагогов классического танца, повстречавшихся на творческом пути Ольги Спесивцевой.

Ольга Спесивцева поступила в Императорское театральное училище в 1906 году. Ее первым балетным педагогом был Александр Иванович Чекрыгин. Далее мы приведем несколько фактов из книги Антона Долина «Спящая балерина...» [4], интересной, в частности, тем, что именно в ней говорится



Jumping into 1st arabesque, landing fondu

Ил. 11. Прыгнуть в I arabesque, приземление fondu

о том, что Спесивцева училась у Юлии Рыхляковой⁴.

Есть основания полагать, Долин ошибся в написании имени Рыхляковой. Тщательно проверив информацию по «Материалам по истории русского балета» Михаила Борисоглебского [5, с. 65], мы установили факт отсутствия Юлии Рыхляковой в тот временной период в числе выпускниц Театрального училища, балерин или педагогов. Вероятнее всего, Долин имел в виду Варвару Рыхлякову, которая на самом деле работала в Театральном училище: «В ноябре 1906 года Варвара Трофимовна обратилась к директору Императорских театров В. А. Теляковскому с просьбой предоставить ей место преподавательницы в Театральном училище. Через некоторое время она стала помощницей преподававшего классический танец в Училище М. Фокина (вместо заболевшего А. Чекрыгина), а с сентября 1907 г. ее приняли

штатной преподавательницей младших классов» [6, с. 173].

А вот что писал в своей книге об этом Антон Долин: Спесивцева «вскоре... попала в класс к Юлии Рыхляковой, которая, нужно отдать ей должное, дала Ольге настоящие азы танца. Рыхлякова была хорошим техником и обладала способностью понимать юную Ольгу и ее странности. Через два года Ольга перешла в класс Веры Жуковой, которая уделяла особое внимание в своем преподавании изяществу и выразительности. Ольга за время работы с Жуковой добилась огромных успехов и стала заметна, как блестящая ученица (настолько, что ее вскоре заметил критик Валериан Светлов: «Особое внимание стоит обратить на ученицу Спесивцеву, воздушную, легкую, оригинальную в своем искусстве»⁵)» [4, р. 4]. В награду за отличную успеваемость Ольге было разрешено на уроки танцев надевать белое платье, что считалось большой честью для учениц Театрального училища, и это право Спесивцева сохранила за собой до последнего дня обучения.

В последние годы Спесивцева училась у Михаила Фокина и Клавдии Куличевской, педагогов с совершенно противоположными взглядами. Долин пишет, что назначение Фокина профессором танца считалось катастрофиче-

⁴ В историю петербургского балета имя Юлии Рыхляковой не вошло, но хорошо известна Варвара Рыхлякова (1871–1919) — балерина, ведущая солистка Императорского Мариинского театра с двадцатилетним стажем, чей танец отличался виртуозной техникой и воздушностью.

⁵ Светлов сделал эту запись в 1910 году после просмотра экзаменационного спектакля.

ским событием для школы старшими сторонниками «чистого стиля» [4, р. 5]. Он всегда был революционером и без колебаний менял методы обучения, которые до того времени так ревностно охранялись старшим поколением педагогов. Однако Фокин оказал сильное влияние на формирование артистической индивидуальности Ольги Спесивцевой [7, с. 27].

Несомненно, что последние два года обучения в классе Куличевской также дали Спесивцевой очень многое. Это были годы упорной и напряженной работы. Куличевская принадлежала к «старой школе», основанной на академических традициях классического танца; она старалась вложить в формирование будущей балерины все свои знания. Людмила Михайловна Тюнтина, ученица последнего выпуска Куличевской (1917 г.), вспоминала о ней как о хорошей выразительной танцовщице эпохи Пети́па, ставшей прекрасным педагогом; отмечала, что класс ее был очень танцевальным, развивал фантазию и технику. Уроки Куличевской длились ровно два часа, и проходили не под скрипку, как это было принято у других ее коллег в то время, а под рояль. Особое внимание Куличевская уделяла мелкой технике танца, акцентировала внимание на «заносках». Раз в неделю, по четвергам, «заноски» становились лейтмотивом всего урока [7, с. 90]. В школе она занималась и балетмейстерской деятельностью — ставила номера и даже балеты для своих учениц. Так, на выпускном спектакле 6 апреля 1913 года Спесивцева блестяще исполнила главную партию в балете «Сказки белой ночи», поставленном для нее Клавдией Михайловной.

В обучении и воспитании Спесивцевой также принимали участие такие педагоги, как Н. Г. Сергеев, Л. Н. Егорова и Н. Г. Легат.

Стоит обратить особое внимание на то, что в 1919 году Спесивцева начала заниматься у Агриппины Яковлевны Вагановой. Об этом упоминает Вера Михайловна Красовская во второй части своей книги «Русский балетный театр начала XX века» [1, с. 310], а также пишет в своем труде Андрей Шайкевич: «Спесивцева стала ее первой ученицей, благодаря рекомендации Волынского. “Дорогой Олечке, моему первенцу”, — написала Ваганова в 1935 году на экземпляре своей книги “Основы классического танца”, которую танцовщице доставили в Париж» [8, р. 59]. Польза от занятий с Вагановой для Спесивцевой была огромна. Ольга работала упорно и вдумчиво. Класс Агриппины Яковлевны, в то время еще только начинающей свой педагогический путь, прекрасно развивал партерную технику, вращения и прыжок. Эти занятия и передача опыта старшей балерины оказали огромное влияние на Спесивцеву; они были очень полезными для нее. Именно с Вагановой Спесивцева подготовила свою, ставшую легендарной, «Жизель», а также долго и тщательно работала с ней над партией Одетты – Одиллии в «Лебедином озере».

В 1921 году Спесивцева работала с Энрико Чеккетти: знаменитый итальянский педагог давал ей индивидуальные уроки в Лондоне. В июньском

письме Спесивцевой от 1964 года, воспроизведенном Долиным в книге «Спящая балерина...», можно найти следующие воспоминания балерины об этом: «По прибытию в Лондон я немедленно начала заниматься с маэстро Чеккетти, который был знаменит своей итальянской школой *terre-à-terre*, что контрастировало с воздушным французским стилем, который я изучала у Куличевской и Николая Легата» (цит. по: [9, р. 28]).

Долин пишет, что Чеккетти стал преданным, и в то же время взыскательным учителем и другом Спесивцевой. Несмотря на то, что он в течение многих лет преклонялся перед Павловой, даже он не смог скрыть своего восхищения Ольгой, считая ее гениальной артисткой и даже в открытую высказывая мнение о том, что она была лучше Павловой. Всем известны слова, приписываемые Чеккетти, о двух великих русских балеринах: «В мире появилось яблоко. Когда его разрезали пополам, то одна половинка стала Анной Павловой, а другая — Ольгой Спесивцевой».

На данный момент мы располагаем информацией о том, что три папки рукописей и печатных материалов, принадлежавших Ольге Спесивцевой и содержащих записи ее уроков, находятся в архиве Парижской оперы. Эти материалы представляют огромный интерес для научных исследований. Они поистине уникальны, но до сих пор не изучены. Мы считаем необходимой задачей исследовать эти архивные документы, проанализировать их и сравнить с материалами, написанными Спесивцевой позже и вошедшими в ее книгу «Техника балетного артиста».

Ольга Спесивцева стала последней русской балериной Императорского театра. Она впитала в себя опыт всех выдающихся педагогов своего времени. В совершенстве владея техникой русской школы, Спесивцева впоследствии освоила также технику итальянской школы, занимаясь с Энрико Чеккетти. Эволюция профессиональных и педагогических взглядов Спесивцевой, результатом которой стало издание книги «Техника балетного артиста», представляет большой научный интерес. Имея собственную педагогическую практику, основываясь на опыте своих великих преподавателей, Спесивцева представила идеальную для себя модель уроков классического танца, способствующих развитию техники и представляющих некий синтез опыта и знаний величайшей русской балерины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 2. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. Л.: Искусство, 456 с.
2. Spessivzeva O. Technique for the ballet artiste. London: Frederick Muller Ltd., 1967. 95 p.
3. Спесивцева Ольга Александровна. Письма к Папкович-Спесивцевой З. А., сестре,

- 1969–1970 гг. // СПбГТБ, ОРИК. Ф. 50 (Собрание М. С. Лесмана). Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 1–11.
4. Dolin A. Sleeping ballerina: The story of Olga Spessivtzeva. London: Muller, 1966. 130 p.
 5. Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. Л.: Ленинград. гос. хореограф. училище, 1939. 355 с.
 6. Рыхляков В. Н. Варвара Рыхлякова в балетах Мариуса Петипа // Вестник Академии Русского балета. 2009. № 2. С. 158–179.
 7. Томина-Петрова Е. Д. Жемчужина русского балета — Ольга Спесивцева. СПб.: Logos, 2006. 256 с.
 8. Зозулина Н. Н. Зов Терпсихоры. Статьи о балете. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 390 с.
 9. Shaikévitch A. Olga Spessivtzeva, magicienne envoûtée. Paris: Librairie Les Letters, 1954. 139 p.

REFERENCES

1. Krasovskaya V. M. Russkij baletny`j teatr nachala XX veka. Ch. 2. Tanczovshhiki. L.: Iskusstvo, 1972. L.: Iskusstvo, 456 s.
2. Spessivzeva O. Technique for the ballet artiste. London: Frederick Muller Ltd., 1967. 95 p.
3. Spesivceva Ol`ga Aleksandrovna. Pis`ma k Papkovich-Spesivcevoj Z. A., sestre, 1969–1970 gg. // SPbGTB, ORIRK. F. 50 (Sobranie M. S. Lesmana). Op. 1. Ed. xr. 43. L. 1–11.
4. Dolin A. Sleeping ballerina: The story of Olga Spessivtzeva. London: Muller, 1966. 130 p.
5. Borisoglebskij M. Materialy` po istorii russkogo baleta. L.: Leningrad. gos. xoreograf. uchilishhe, 1939. 355 с.
6. Ry`xlyakov V. N. Varvara Ry`xlyakova v baletax Mariusa Petipa // Vestnik Akademii Russkogo baleta. 2009. № 2. S. 158–179.
7. Tomina-Petrova E. D. Zhemchuzhina russkogo baleta — Ol`ga Spesivceva. SPb.: Logos, 2006. 256 s.
8. Zozulina N. N. Zov Terpsixory`. Stat`i o balete. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. 390 s.
9. Shaikévitch A. Olga Spessivtzeva, magicienne envoûtée. Paris: Librairie Les Letters, 1954. 139 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Касенкова Ю. А. — ст. препод., аспирант; jkasenkova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kasenkova Yu. A. — Senior lecturer, Postgraduate Student; jkasenkova@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 782.91

ОСОБЕННОСТИ БАЛЕТНОГО ТВОРЧЕСТВА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА «ПЕР ГЮНТ»

Калашникова Д. И.¹

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

Статья посвящена балетному театру Альфреда Шнитке — наименее исследованной области творчества композитора. В центре рассмотрения — балет «Пер Гюнт» — одно из значительных сценических произведений 1980-х годов. Творческая деятельность композитора 1970–80-х годов, направленная на поиск новых стилевых решений в области мелодии, гармонии, формы, полифонии, фактуры, отмечена появлением театрально-сценического жанра — балета. За пятнадцатилетнюю историю становления в творчестве композитора балетного жанра было написано три балета: «Лабиринты», «Эскизы», «Пер Гюнт». В статье исследуется многомерная природа сюжета ибсеновской драмы и образа Пер Гюнта, получившего множество интерпретаций в театральных, концертных и мультимедийных композициях. Многоликость героя подчеркивается оригинальной находкой балетмейстера Джона Ноймайера, заключающейся в перенесении борьбы противоположных начал из внутреннего мира персонажа на реальную сцену, где сталкиваются семь разных аспектов личности Пер Гюнта в облики семи танцоров. С целью выявления особенностей музыки балета проводится детальный анализ языковых средств некоторых номеров: звуковысотности, гармонии, динамики, ритма и тембра.

Ключевые слова: А. Шнитке, Г. Ибсен, Дж. Ноймайер, «Пер Гюнт», балетный театр, полифония пластов, четыре круга реальности, семь аспектов.

FEATURES OF THE BALLET WORK OF ALFRED SCHNITTKE ON THE EXAMPLE OF THE BALLET "PEER GYNT"

*Kalashnikova D. I.*¹

¹ Gnesin Russian Academy of Music, 30–36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation.

The article is dedicated to the ballet theater of Alfred Schnittke – the least studied field of the composer's work. The center of consideration is the ballet "Peer Gynt" – one of the significant stage works of the 1980s. The composer's creative activity of the 1970–80s, aimed at finding new style solutions in the field of melody, harmony, form, polyphony, texture, is marked by the appearance of the theater and stage genre - ballet. Over the fifteen-year history of the formation of the ballet genre composer, three ballets were written: "Labyrinths", "Sketches", "Peer Gynt". The article explores the multidimensional nature of the plot of the Ibsen's drama and the image of "Peer Gynt", who received many interpretations in theatrical, concert and multimedia compositions. The character's multitude is emphasized by the original find of choreographer John Neumeier, which consists in transferring the struggle of opposite principles from the character's inner world to the real scene, where seven different aspects of Peer Gynt's personality collide in the guise of seven dancers. In order to identify the features of ballet music, a detailed analysis of the language means of some numbers is carried out: pitch, harmony, dynamics, rhythm and timbre.

Keywords: Alfred Schnittke, Henrik Ibsen, John Neumeier, "Peer Gynt", ballet theater, polyphony of layers, four circles of reality, seven aspects.

Балетный театр Шнитке в XXI веке представляет интерес для дирижеров, балетмейстеров, исполнителей, да и самих слушателей. Доказательством служат многочисленные обращения художников к этой части творчества композитора в рамках фестивалей («На пересечении прошлого и будущего», МГИМ имени А. Г. Шнитке, 2019), балетных постановок (балет «Пер Гюнт», Большой театр, 2016), многочисленных концертов (концертная версия балета «Эскизы», Дом музыки, 2010). В музыковедении балетное искусство Шнитке не получило специального освещения. Целью данного исследования является выявление некоторых аспектов балетного творчества Шнитке, рассмотрение драматургических особенностей и музыкального языка балета «Пер Гюнт».

Прежде чем перейти к балету «Пер Гюнт», представляется необходимым несколько слов сказать о балетном театре Шнитке в целом, упомянув все балетные опусы композитора. Балетное наследие Альфреда Шнитке включает

три балета: «Лабиринты», «Эскизы», «Пер Гюнт». В 1971 году танцор и хореограф Владимир Васильев обратился к Шнитке с предложением написать музыку к балету «Лабиринты» по оригинальному либретто В. Васильева. Работа проходила стремительно в связи с намерением хореографа поставить несколько номеров балета на Всесоюзном балетмейстерском конкурсе в начале 1972 года. Первый номер, с музыкой в записи камерного оркестра Большого театра, планово дебютировал перед московским зрителем.

Премьера хореографической фантазии «Эскизы» состоялась в 1985 году на сцене Большого театра. Ее создание было приурочено к 175-летию со дня рождения Николая Гоголя. Постановкой балета занимался балетмейстер Андрей Петров, дирижировал Геннадий Рождественский. Балет стал апофеозом гоголевской темы в творчестве Шнитке. На протяжении десяти лет композитор возвращался к произведениям писателя в своих театральнo-сценических и концертных композициях. В 1975 году Шнитке пишет музыку к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» и в 1981 году из ее фрагментов составляет сюиту для оркестра — «Гоголь-сюиту». В 1983 году гоголевские персонажи приобретают телевизионный формат воплощения. Шнитке сочиняет музыку к четырехсерийному фильму Михаила Швейцера «Мертвые души». Кульминацией претворения гоголевских сюжетов в 1985 году стал балет «Эскизы» по мотивам повестей «Портрет», «Шинель», «Нос», «Записки сумасшедшего», «Невский проспект» и поэмы «Мертвые души».

Необходимо упомянуть и сценическую композицию «Желтый звук», написанную в 1974 году. Толчком к созданию композиции стало предложение Рождественского сочинить произведение к его концерту «Музыка и живопись». Балетом в классическом понимании жанра «Желтый звук» не является, но развитая пантомимная сторона композиции позволяет говорить о ней в контексте балетного театра Шнитке. «Желтый звук» в силу наличия художественного слова, акробатики, вокала, весомости пантомимы становится в один ряд с балетными постановками XX века: балета Э. Сати «Парад», балета с пением Ф. Пуленка «Лани», балетов М. Бежара «Гала», «Четверо сыновей Эймона», «Мучения святого Себастьяна».

Работа над последним балетом «Пер Гюнт» началась в 1984 году и пришлась на переломный период творчества Шнитке, результатом которого явилась смена стиля и некоторых аспектов мировоззрения. Сам композитор указывает на произошедшую в нем перемену, разграничивая произведения, написанные до 1985 года и после: «Время — для меня во всяком случае — имеет два круга развития в жизни. Один — большой, который как бы закончился в 1985 году, и второй круг, который снова начался после этого» [1, с. 130]. В 1988 году Шнитке отмечает: «Три года назад у меня был инсульт, и то, что я написал и пишу сейчас, отличается от прежнего» [2, с. 09].

В 1984 году Шнитке встретился с балетмейстером Джоном Ноймайером, который предложил композитору написать музыку на один из сюжетов: «Три сестры» Антона Павловича Чехова или «Пер Гюнт» Генрика Ибсена. По утверждению Шнитке, его заинтересованность драматической поэмой норвежского писателя объяснима неисчерпаемостью воплощений образа Пер Гюнта (близкого к образу Фауста), получившего как прямое, так и косвенное воплощение в творчестве композитора. Шнитке замечает: «Есть сюжеты, которые имеют как бы одну реализацию, и, будучи реализованными, они уже исчерпываются. А есть сюжеты, где количество реализаций бесконечно, и ни одна не исчерпывает сюжет до конца» [1, с. 171]. На протяжении XIX–XXI веков композиторы и балетмейстеры неизменно возвращаются к герою ибсеновской драмы. В 1875 году Эдвардом Григом закончена партитура музыки к театральной пьесе «Пер Гюнт», переработанная в дальнейшем в две сюиты. В новом социальном контексте в 1938 году предстают герои драмы в опере Вернера Эгга «Пер Гюнт». Балетмейстер Эдвард Ключа в 2015 году поставил балет «Пер Гюнт» на музыку Грига. Образ Пер Гюнта, преломляясь в авторском сознании, помещается в контекст культуры нового времени, символом которого и становится.

Балет «Пер Гюнт» Шнитке также имеет несколько реализаций, две редакции. Премьера первой состоялась в 1989 году в Гамбургском оперном театре и через полгода — на сцене Большого театра. Появление второй в 2015 году связано с переосмыслением Ноймайером хореографии балета. Балетмейстер вспоминает: «Я был приглашен Фондом Шнитке рассказать о “Пере Гюнте”. Мы показали видеофрагменты спектакля, и я услышал музыку по-новому. Она меня настолько тронула, что я сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет» [3, с. 11]. Ноймайер неоднократно обращался к инструментальной музыке Шнитке, перенося ее в условия балетного жанра. Например, музыкальной основой балета «Трамвай “Желание”» стала Первая симфония Шнитке. Балеты «Отелло» и «Звуки пустых страниц» поставлены на музыку Концерто гроттеско № 1 и Альтового концерта.

Новая версия балета претерпела значительные изменения, главное из которых коснулось сокращения количества «аспектов Пер Гюнта» с семи до четырех. Под «асpekтами» балетмейстер подразумевал грани личности героя, такие, как детскость, полетность, эротика, смелость, агрессия, сомнение, душевность. Впервые семь аспектов в исполнении семи танцоров появляются в Прологе, где по сюжетной линии происходит формирование плода в утробе Озе и рождение Пер Гюнта. В Прологе представлены не только «семь аспектов героя», но и Кривая, чей сольный номер в Первом акте будет полностью основан на материале Пролога. В основе музыкального оформления Пролога, а также и образа Кривой, лежит принцип многослойности вертикали.

Из трезвучия *es-ges-b*, входящего и в состав полиаккорда *d-es-ges-a-b*, рождается многослойная музыкальная ткань с полиаккордовой прогрессией. Конструкцию каждого полиаккорда составляют два трезвучия, одно из которых становится структурной единицей следующего аккордового комплекса. В результате наблюдаются секундовые сдвиги субаккордов через однотерцовые и одновысотные отношения, что обеспечивает мягкое движение полиаккордов по горизонтальной координате. Стратификация пластов обеспечивает ощущение пространственной перспективы с характерной дифференциацией на рельеф и фон. Конструктивной единицей в обеих плоскостях выступает секунда и терция (см.: прим. 1).

Разрастание музыкальной ткани полиаккордовыми комплексами продиктовано драматургическим приемом «умножения» героя до «семи аспектов». Начальное трезвучие *es-ges-b*, сопряженное с моментом появления Пера на свет, проходит стадии «обрастания» полиаккордами. Процесс взросления и становления всех семи аспектов личности завершается к последнему эпизоду Пролога, который отмечен пентатоническим движением звукокомплексов по диагонали, пентатоническим и хроматическим по горизонтали, неизменной последовательностью малыми терциями, увеличенными и уменьшенными квинтами по вертикали.

Прием наслоения пластов характерен и для Эпилога. Но совмещаются не отдельные трезвучия, а темы предыдущих актов. Шнитке отмечает: «В эпилоге нет никакой новой музыки, по сравнению с предыдущими тремя актами. То, что там звучит, — это все темы предыдущих сцен. Но они теперь звучат не подряд, а накладываясь друг на друга — как облака» [1, с. 173]. Но принцип наложения не сводится исключительно к сопоставлению и контрапункту разных стилистических и сонорных комплексов. Природа звуковых пластов становится более абстрактной, грани более размытыми, что позволяет им функционировать как однородные музыкальные темы. Например, темы «перекрашиваются» в единый ладо-гармонический тон (тема хора и лейтмотив Пер Гюнта); или индивидуальность темы смягчается: ее измененный интонационный облик органично продолжает ранее проведенную тему другого персонажа. Например, лейттема Сольвейг, помещенная сразу после лейттемы Пер Гюнта, теряет характерную фигуру «группетто» и сжимается до восходящих скачков, как отражение темы Пера (см.: прим. 2; 3).

Таким образом внешние контрасты смягчаются, уступая место внутренней единой динамике. Одновременно взаимодействуя, темы образуют фон, «ропот» времени и пространства с выдвиганием на первый план одной из тем. В результате музыкальная ткань Эпилога складывается из движущихся пластов, каждый из которых в определенный момент становится ведущим.

Возвращение музыкального материала предыдущих актов в Эпилоге,

Marimba

Arpa

Cemb

P-no

V-ni

V-le

V-c

C-b

Прим. 1. Пролог (ц. 1)

как бы три круга реальности. Низменный, детский; показушный — начиная с театра и кончая сумасшедшим домом, вершина второго акта. И наконец, третий акт — возвращение на новом уровне реальностной ситуации... А концом третьего акта является Эпилог, это — четвертая реальность» [1, с. 172].

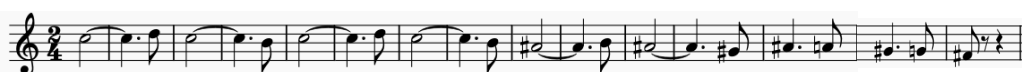
Первые два акта, соотносимые с двумя кругами, подчеркнута реальны. В пластике напоказ выставлена грубость движений, угловатость прыжков провинциального юноши, которые преодолеваются в середине второго акта с выдвиганием героя в статус голливудской звезды, ведь действие второго акта перенесено в XX век, где Пер и Анитра — успешные бродвейские актеры. Неотесанность деревенского Пер Гюнта Шнитке подчеркивает остигнутым синкопированным ритмом, акцентами на слабых долях и изломанной хроматизмами мелодической линией (*Peer at Ingrid's wedding celebration*). Композитор помещает героя в гиперреальное звучание, наполненное имитациями ударов топора, вскриков толпы, боя часов, а во втором акте — звуками фортепиано, которое является неотъемлемым помощником в разучивании танцевальных партий в танцклассе.

С постепенным переходом в ирреальную сферу, от первого действия к третьему меняется структура актов: номерная, с характерным контрастом между сценами, перерастает в сквозную. В первых двух актах действует принцип переброски и мгновенного перемещения героя в разные измерения в качестве актера. Характер развертывания тем танцевальных номеров носит отпечаток незавершенности, обрываясь звучанием сонорного качества на *fff, sf* с элементами импровизации или растворяясь на *ppp* (Пролог, *Pas de deux: Solveig-Peer, Finale* и др.).

В третьем акте реальный мир раскалывается, уступая место ирреальному пространству. Во мраке сцены виднеется лодка Пер Гюнта, возвращающегося домой. Отсутствие декораций, невыразительный костюм героя (шляпа и серый плащ) создают ощущение вневременности происходящего. Музыка преодолевает номерную дробность первых двух актов, становясь непрерывной, с плавным перетеканием из одного состояния в другое благодаря композиционному принципу полифонического переплетения пластов. Полифонический метод наблюдается и в хореографии третьего акта, где в сложном алгоритме многоголосия реализуется характерный для Ноймайера прием полифонии групп. Характер соотношения музыки и хореографии к третьему акту также меняет свои позиции: «В этом спектакле у Ноймайера несколько разных принципов взаимодействия акцентов музыкальных и пластических. Есть взаимодействие стандартно-привычное — здесь все ясно. Но когда наступает третий акт — все становится иначе» [1, с. 72]. Под «стандартно-привычным» Шнитке понимает такое взаимодействие, при котором музыка и пластика выступают синхронно, равноправными партнерами, обладающими индиви-

дуальными средствами выразительности. Третий акт открывает новый тип взаимодействия, характеризующийся большей автономией двух составляющих балета. Кульминацией данной линии является Эпилог, в котором хореографические движения столь замедленны, что их восприятие соотносится скорее с хоровым звучанием, нежели с оркестровым.

В вопросе о взаимодействии звуковых и пластических средств выразительности намечаются и общие тенденции. Лейтдвижения, закрепленные Ноймайером за определенным персонажем, откликаются в музыкальных лейтмотивах. Например, образ Озе, одной из героинь балета, сопровождается одним материалом (см.: прим. 5).



Прим. 5. Лейтмотив Озе

Заключительный номер первого акта балета *Ase's death* (pas de deux) подводит итог юношеству Пер Гюнта и отграничивает норвежский период жизни героя от голливудского. Тема вступления идентична теме первого номера *Peer and his mother Ase*, обретая значение лейтмотива Озе. Лежащие в основе секундовые интонации в последнем номере ритмически увеличиваются, теряя скерцозность и приобретая статичность. В гармонии также наблюдаются гармонические «отсылки» к первому номеру. В условиях хроматической тональности выделяется цепочка диссонантных трезвучий, сопровождающих, как и в *Peer and his mother Ase*, лейтмотив Озе.

Подводя итог исследованию некоторых особенностей балетного творчества Шнитке, необходимо выделить ярчайшую самобытность каждого балета, исключительно индивидуальные методы работы с литературным первоисточником и музыкальным материалом. Балет «Лабиринты» воплощает идею полярности двух начал: женского и мужского, тонального и атонального, терцовой структуры и кластера. Балет «Эскизы» напоминает пестрое полистилистическое полотно различных стилей и жанров разных эпох. «Пер Гюнт» — балет с по-настоящему философской концепцией четырех кругов реальности. Для ее отражения в музыке композитор обращается к принципу симфонизма с разветвленной системой лейтмотивов.

Были обнаружены и общие признаки, характеризующие балетный театр Шнитке: острая конфликтность, подчеркнутая столкновением всех образных сфер в кульминационных точках балетов «Лабиринты», «Эскизы» и Эпилоге балета «Пер Гюнт»; создание особого фонизма звучания, отвечающего запросу используемого стиля и жанра (клавесин, орган в партитуре балета «Эскизы», хор и оркестр в Эпилоге «Пер Гюнта»); и, конечно, общий для всех

балетов Шнитке принцип полистилистики как тонкое ощущение и адаптация музыки прошлых эпох к контексту современной музыкальной реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.
2. *Холопова В. Н.* Композитор Альфред Шнитке. СПб: Планета музыки, 2020. 328 с.
3. *Кузнецова Т.* «Сделал то, чего не делал никогда: заново поставил балет». Джон Ноймайер о своем спектакле «Пер Гюнт» // Коммерсантъ. 2016. 20 янв. С. 11.

REFERENCES

1. *Ivashkin A. V.* Besedy s Al'fredom Shnitke. M.: Klassika-HHI, 2003. 320 s.
2. *Holopova V. N.* Kompozitor Al'fred Shnitke. SPb: Planeta muzyki, 2020. 328 s.
3. *Kuznecova T.* «Sdelal to, chego ne delal nikogda: zanovo postavil balet». Dzhon Nojmajer o svoem spektakle «Per Gjunt» // Kommersant. 2016. 20 janv. S. 11.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Калашникова Д. И. — аспирант; kalashnikovadi95@mail.ru
ORCID 0000-0001-7030-3259

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kalashnikova D. I. — Postgraduate Student, kalashnikovadi95@mail.ru

УДК 784.4

НАРОДНАЯ ПЕСНЯ КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЙ КОНСТРУКТ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Каминская Е. А., Дудкина Н. П.*¹

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

В статье рассматривается русское народное песенное творчество как фактор, определяющий идейно-выразительные особенности отечественной музыкальной культуры, и как способ формирования системы моральных и эстетических ценностей индивида, удовлетворения его духовных и эмоциональных потребностей. Исследуя динамику развития народной песни в контексте становления современного общества, авторы указывают на многовариантность ее трансформаций в профессиональном искусстве, определяет в качестве источника интонационного тезауруса, основы адаптированных к восприятию городского слушателя близких к сфере эстрадного искусства исполнительских практик.

Авторы приходят к выводу о невозможности и бесперспективности противостояния изменениям русской народной песни с целью резервации ее аутентичного облика в современном обществе, однако, считают важным сохранение народной песни как культурной памяти, источника и основы смыслов и образов отечественной культуры.

Ключевые слова: народная песня, музыкальный фольклор, народная певческая традиция, музыкальная культура

FOLK SONG AS A SYSTEM-FORMING STRUCTURE OF RUSSIAN MUSIC CULTURE

*Kaminskaya N. A., Dudkina N. P.*¹

¹ Institute of Contemporary Art, 27 a, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The article examines Russian folk songwriting as a factor that determines the ideological and expressive features of Russian musical culture, and as a way of forming a system of moral and aesthetic values of an individual, satisfying his spiritual and emotional needs. Exploring the dynamics of the development of a folk song in the context of the formation of modern society, the author points to the multivariance of its transformations in professional art, defines

as a source of an intonation thesaurus, the foundations of performing practices adapted to the perception of a city listener.

The authors come to the conclusion that it is impossible and futile to resist the changes in Russian folk song in order to reserve its authentic appearance in modern society, however, they consider it important to preserve the folk song as a cultural memory, source and basis of meanings and images of national culture.

Keywords: folk song, musical folklore, folk singing tradition, musical culture.

Освещение истории жанра русской народной песни, представленного множеством устойчивых музыкально-певческих исполнительских практик (или русской народной певческой традицией) необходимо, прежде всего, для более точного определения границ этого явления на идейно-образном, социальном, эстетическом и исполнительском уровнях. Генезис народной песни к настоящему моменту является предметом научной дискуссии, различные гипотезы конкурируют друг с другом. В том числе высказывается радикальное мнение о том, что пение как вид эмоционально-речевой активности возник задолго до появления самих речи и языка. Вместе с тем в отношении отдельных жанровых комплексов существуют вполне обоснованные теории их происхождения. Так, например, в среде русских педагогов и музыкальных аналитиков распространено мнение (созвучное взглядам Ф. И. Рубцова, В. А. Гаврилина, И. А. Истомина и многих других музыковедов, композиторов и фольклористов второй половины XX столетия) о том, что интонационные структуры трудовых песен возникли из возгласов, сопровождавших трудовые действия людей во время покоса сена, пашни, сбора урожая.

Для более точного понимания предмета исследования необходимо кратко охарактеризовать народную песню как часть культуры. Песня в широком смысле — это форма синкретичного процесса вокально-поэтического исполнения. Народная песня является совершенно специфическим пластом музыкальной культуры, который, несмотря на наличие вполне ясных характеристик, имеет достаточно трудно определяемые границы.

Определение «народная», прилагаемое к понятию песни, если опираться на колоссальный массив научной литературы по истории мировой музыкальной культуры, обозначает несколько устойчивых характеристик вокальных исполнительских практик. Прежде всего, оно указывает на среду реализации этих практик — традиционное общество, то есть общество, все аспекты жизнедеятельности которого предельно четко регулируются устойчивой на протяжении столетий и даже тысячелетий традицией. Как правило, это общество существует в исторические периоды, предшествующие индустриальной эпохе. Музыкальные жанрово-стилевые системы в нем, будучи частью культуры,

строго подчиненной традиции, эволюционируют очень медленно, и между образцами исполнительского искусства, разделенными столетиями, зачастую гораздо проще установить единство, чем обнаружить различия. В значительной мере это касается и народных песен, созданных в разные исторические периоды в рамках одной родо-видо-жанровой структуры. Так, лирические песни отличаются широтой диапазона, восходящими скачками (на сексту и октаву) «с заполнением», наличием нисходящих попевок внутри мелодической линии, сложной метро-ритмической структурой. Плясовые же, наоборот, подчинены строгой метрике; небольшого диапазона; мелодия поступенная или с небольшими скачками (квартовыми или квинтовыми). Вместе с тем и в обществах, не являющихся традиционными, сохраняются устойчивые характеристики народной песни, которые позволяют идентифицировать ее именно как народную.

Слово «народная» с высочайшей долей вероятности указывает на совершенно особое, глубоко отличное от современного понимания, музыкально-исполнительское искусство. Предназначение большинства традиционных музыкально-исполнительских практик не имело ничего общего с удовлетворением потребности в личном творческом самовыражении, эмоциональной релаксации, духовном познании. Музыка традиционного общества, будучи жестко регулируемая рамками традиции и музыкально-поэтическими формулами, выполняла эту функцию в «усеченном виде». Основным предназначением музыки в тот период было музыкальное сопровождение, описание, комментирование и конструирование ритуальных действий. Каждое значимое событие, от рождения до похорон, календарные и, в дальнейшем, религиозные праздники сопровождалось ритуалами, музыкальное сопровождение которых вводило человека в особое эмоциональное состояние. Например, в свадебных и календарных обрядах присутствовал комплекс шуточных и лирических песен, исполнявшихся вне обрядового действия, но при этом остававшихся частью ритуала. Следовательно, народное певческое искусство в традиционном обществе не могло быть в полной мере выделено в нечто обособленное от ритуала.

Еще одной важной характеристикой народного пения является то, что оно было представлено либо полностью, либо по большей части исключительно любительскими формами исполнения: отсутствовал институт системной, то есть профессиональной, подготовки народных певцов. С раннего детства, человек слышал и интуитивно усваивал вокальные принципы, запоминал весь комплекс обрядовых практик и музыкального материала, их сопровождающего, а также внеобрядовый песенный фольклор.

В то же время в разных культурах существовали формы исполнительства, являвшиеся первыми предвестниками профессионального искусства. Так, например, огромный пласт полупрофессиональных певцов (трубадуров и труверов) существовал в средневековой Европе. Сильнейший институт полупро-

фессионального музицирования сложился в древнем и средневековом Китае. На Руси эту категорию исполнителей представляли скоморохи.

Несмотря на наличие жесткой традиции, само по себе исполнение песен воспроизводило их текстуальную основу исключительно в плане общих интонационно-смысловых и текстовых констант. В отсутствие нотописи, фиксирующей музыкальный текст, в культуре множества народов была сильна импровизационная составляющая.

На основании анализа работ В. И. Краснощекова [1], Б. В. Асафьева [2; 3; 4], Ф. И. Рубцова [5], Э. Е. Алексеева [6], О. И. Алексеевой [7] и других, посвященных истории русского народного певческого искусства, можно сделать вывод о том, что главной формой народного вокального исполнительства являлась коллективная форма, то есть ансамблевая / хоровая. Именно эта форма была доминирующей в отечественной культуре. Инструментальное и сольное вокальное искусство также получали определенное развитие, однако количество соответствующих ему жанров было незначительным.

Принципы организации музыкального языка в народных песнях до сих пор остаются предметом оживленных споров в научной среде. Дискуссия открылась в середине XX столетия музыковедом Ф. И. Рубцовым, ратовавшим за радикальную смену методологии анализа огромного комплекса русских народных песен. Проблема в том, что композиторами русской классической школы, фольклористами, музыковедами, этномузыкологами, занимавшимися сбором и изучением русского песенного фольклора, анализ песенного народного наследия ограничивался рамками европейского музыкознания, не применимого в полной мере к интонационным и ладовым особенностям русских народных песен. Ф. И. Рубцов указал на специфичность ладового строения русских народных песен, в частности, на значительную разницу в организации звукорядов между европейскими ладами и ладами русских песен: «В основе древнейших напевов лежат малообъемные звукоряды, как заполненные, так и не заполненные. Первые — характерны для напевов диатонической природы. Вторые представляют, как принято было говорить раньше, “пентатонику”, “трихордовую систему”, или, как правильнее сказать, — бесполутоновую или ангемитонную основу напевов. Напевы диатонической и ангемитонной природы не порождены различными системами музыкального мышления. Напевы разной природы создавались — можно полагать — параллельно, а их различия объясняются разностью интонационно-смысловой из основы. Эти напевы не противоборствовали друг другу и поначалу мирно сосуществовали как носители разного содержания, а в дальнейшем, в процессе развития песенности, начали сливаться, объединяя присущие им особенности в новых, более разносторонних в своем содержании песенных мелодиях» [5, с. 24].

Социокультурное значение русской народной песни было огромным. Именно народное пение было одним из главных инструментов эстетического и духовного воспитания личности. «Зародившись в самой примитивной форме много веков назад, песня неуклонно развивалась, эволюционировала в лоне народной художественной культуры, в тесной связи с языком народа, его мировоззрением, историей, бытом, являя сегодня отнюдь не примитивом, а сложным комплексом духовных и материальных явлений, результатом весьма длительной эволюции, многих тысячелетий непрерывного развития, ценностным этнокультурным феноменом, сохранившим доминантные константы: нравственные нормы и представления общегуманистического характера, коллективность, традиционность, многовариантность, нерасчлененный синкретизм, устную природу бытования», — писала О. И. Алексеева [7]. Ее замечание относительно того, что русская народная песня представляла собой сложный комплекс практик, представляется нам особенно важным. Безусловно, синкретичность песни, ее включенность в культовые, трудовые и иные формы деятельности не позволяет судить о ней как о безусловно самостоятельном явлении в той же степени, в какой сейчас можно судить о современных направлениях вокального искусства. В то же время нельзя отрицать и всеохватность бытия русского человека в традиционном обществе песенным искусством.

Так, с рождения человек воспринимал материнский фольклор (колыбельные, пестушки, потешки и пр.), а затем — другие жанры фольклора взрослых для детей и, собственно, детского фольклора. В этом плане песня служила инструментом эмоциональной коррекции и воспитания, в котором следует выделять такие направления, как командное взаимодействие (групповой песня, танец), трудовое воспитание (описание трудовых действий), физическое воспитание (пестушки), духовно-нравственное воспитание (поскольку в каждой песне, даже если речь идет о песенных комплексах для детей, можно выделить морально-нравственный императив). Через песню до ребенка (или подростка) доносились морально-нравственные принципы, жизненные трудности, модели поведения, с которыми ему предстояло столкнуться во взрослой жизни.

Песенные комплексы были многофункциональными, предполагали эмоциональную рефлексию, усиливали командную сплоченность, повышали морально-нравственные качества. Если рассматривать философский аспект существования русской народной песни в традиционном обществе, то ее следует признать важнейшим эмоционально объединяющим культурным механизмом, воспроизводящим поведенческие модели отечественной культуры.

Безусловно, особого внимания заслуживает идейно-образный круг русской песни, хотя бы потому, что даже современные исследователи крайне осторожно подходят к проблеме определения общих идейных констант песенной традиции. Эта осторожность, с нашей точки зрения, обусловлена ни-

чем иным, как опасением, что при ближайшем рассмотрении этой традиции она полностью лишится столь пропагандируемого в настоящее время романтического флера, того своего иллюзорного качества, который часто именуется «душевностью». Наш опыт работы с песенными комплексами, не прошедшими горнило академической обработки, позволяет сделать такой вывод: образное ядро («матрица») русской песни в значительной мере содержит «сгусток» (паттерн) фатально-драматических, трагических образов, фактически отражавших невероятную тяжесть, опасность существования человека в условиях постоянной близости смерти — гибели от набегов, болезней, катаклизмов; существования, требовавшего огромного мужества, огромной выносливости, стойкости. Эта «матрица» прослеживается во всем многообразии песенной русской традиции, даже в плясовых и шуточных:

*Эй, ты, Пронька,
Гармонь тронь-ка,
А я, кума Донька,
Пойду полегоньку.
Пошла плясать
Дома нечего кусать.
Сухари да корки,
На ногах оборки.*

(Плясовая «Эй, ты, Пронька». Песня из фольклорных записей Челябинской обл., сделанных педагогами и студентами кафедры народного хорового пения Челябинского государственного института культуры) [8, с. 50].

Схожий текст можно найти и в частушках (постфольклорный жанр) (напр. см.: [9]). В этом плане та пресловутая «лубочность», которая зачастую и отворачивает молодое поколение от традиции народных песен, в действительности является искусственно зауженным конструктом, причем, по всей видимости, конструктом, созданным в маркетинговых целях, для продвижения в современной культуре русской песенной традиции. Однако выделение отдельных аспектов народной культуры (яркость и красочность, радикальная обработка музыкального языка в соответствии с нормами академического искусства, ориентация на стандарты массовой музыкальной культуры) чрезвычайно обедняет эту традицию и, что особенно важно, скрывает от слушателя ее подлинное системообразующее для русской культуры идейно-образное содержание.

Следует отметить, что формирование представления о народной песенной культуре как о «лубке» происходило постепенно в контексте становления в России городского общества современного типа. Формирование городского общества трансформировало все компоненты культуры и усложнило его

стратификационную структуру. Как следствие — жанровое и стилевое разнообразие музыкальной культуры, включая и народную музыкальную культуру. Безусловно, это оказывает сильнейшее влияние на традиции русского народного пения. В своем исконном варианте оно становится все менее востребованным у массовой аудитории. Однако с развитием городского общества, с увеличением в городах населения до многомиллионных мегаполисов аутентичная, востребованная в аграрном обществе традиция постепенно уходит в небытие, концентрируясь преимущественно в сельских поселениях.

В то же время в современном обществе осознается, что именно русская народная традиция и может быть фундаментом национальной самоидентичности и источником новых форм, стилей, образных средств в искусстве. Ведущие музыковеды начала XX столетия, в том числе Б. В. Асафьев, в своих исследованиях неоднократно утверждают превалирование народной традиции над академическим искусством, ее фундаментальность: «За всеми — и яркими и только удачными музыкальными произведениями отдельных композиторов звучит, созидааясь и расцветая, всегда рождаемая по исконным навыкам и из уст в уста передаваемая музыка народа — музыка устной традиции. Ее немислимо рассматривать глазом. Она настолько коренится в живой интонации, в “осмысленном воспроизведении”, притом постоянно варьируемом от певца к певцу и инструменталиста к инструменталисту (а когда образуется ансамбль, то во взаимном соревновании), что только постоянным, упорным наблюдением слухом можно приучить себя постигать закономерности в происходящем процессе живого интонирования», — писал Б. В. Асафьев [2, с. 17]. Именно поэтому представители отечественной музыкальной школы (А. М. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский и другие) обращались к русской народной песне как к источнику музыкальных выразительных средств, образов, жанров, форм и т. д.

Во второй половине XX столетия начинают выходить сборники народных песен Н. А. Римского-Корсакова, А. Д. Кастальского и других. Проблема заключается в том, что эти сборники содержат материал, максимально адаптированный для восприятия городского слушателя. Мелос, гармония, форма песен оказываются подчиненными законам гомофонно-гармонического стиля академического искусства, что значительно искажает подлинный облик народной песни.

Одновременно с этим происходит естественная утрата большей части обрядового фольклора, который оказывается невостребованным в городах. Попытки остановить этот разрушительный процесс приводят к тому, что во второй половине XX столетия в музыкальных учебных заведениях страны открываются специализированные классы, отделы, секции, кафедры, на которых осуществляется системное освоение искусства народного пе-

ния. Возникает парадоксальная ситуация: русская народная песня, априори являвшаяся сферой любительского исполнительства, обретает статус академической дисциплины.

XXI столетие не привносит в эту тенденцию существенных изменений, если, конечно, не считать активное развитие тенденции синтеза различных направлений, жанров, народной музыки с жанрами массовой музыкальной культуры (например, получивший широкое распространение фолк-рок, образованный соединением мелоса, текстов и ритмики русской народной песни с экспрессией и ритмикой рока. Подобным сочетанием на сегодняшний день блистательно занимается, например, певица Пелагея).

Таким образом, отметим, что русская народная песня, представленная сложной родо-видо-жанровой системой см. подробно о родо-видо-жанровой системе, напр., 10, с. 18–25, имеющая ярко выраженный самобытный облик, является системообразующим компонентом в отечественной музыкальной культуре, инструментом эмоционально-духовного объединения, воспитания и эмоциональной рефлексии личности. Важнейшим обстоятельством выступает запечатленность в традиционных музыкальных текстах архетипических образов, матрично присущих отечественной культуре и представляющих ее специфичный культурно-исторический генотип (код). В наиболее динамично развивающихся культурах современного мира именно гибкие, креативные модификации такого этнокультурного кода приносят наибольший эффект в широком социокультурном контексте.

В современности основной проблемой становится необходимость разработки социокультурных механизмов сохранения аутентичного наследия традиционной песенной культуры и его актуализации, а также форм культурных практик, позволяющих вариативно (в соответствии с динамикой состояний общества) воспроизводить генетически присущие отечественной культуре ценности и смыслы, сохраняя тем самым культурную идентичность в любых ситуациях современности, сохраняя статус системообразующего конструкта русской музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. (Плясовая «Эй, ты, Пронька». Песня из фольклорных записей Челябинской обл., сделанных педагогами и студентами кафедры народного хорового пения Челябинского государственного института культуры) [Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969. 300 с.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
3. Асафьев Б. В. О русской песенности // Советская музыка. 1948. № 3. С. 24.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л.: Музыка, Ленингр. отд.,

1968. 322 с.

5. Рубцов Ф. И. Особенности ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964 96 с.
6. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения о судьбах народной песни. М.: Сов. композитор, 1988. 237 с.
7. Алексеева О. И. Русская народная песня как этнокультурный концепт. Автореферат дис. ... канд. иск. Белгород, 2006 [Электронный ресурс]. URL: <https://dlib.rsl.ru/01003262977> (дата обращения: 16.10.2020).
8. Перерва О. Ю. Подбор репертуара для уроков вокала: учеб. пос. по специальности 053000 «Народное художественное творчество» специализация «Народная художественная культура». ЧГАКИ, Челябинск, 2004. 55 с.
9. Проза.ру [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2015/07/19/932> (дата обращения: 16.10.2020).
10. Каминская Е. А. Традиционный фольклор в контексте бытования современной фольклорной культуры: монография. М.: Спутник+, 2016. 127 с.

REFERENCES

1. Krasnoshhekov V. I. Voprosy` xorovedeniya. M.: Muzy`ka, 1969. 300 s.
2. Asaf`ev B. V. O narodnoj muzy`ke. L.: Muzy`ka, 1987. 248 s.
3. Asaf`ev B. V. O russkoj pesennosti // Sovetskaya muzy`ka. 1948. № 3. S. 24.
4. Asaf`ev B. V. Russkaya muzy`ka: XIX i nachalo XX veka. L.: Muzy`ka, Leningr. otd., 1968. 322 s.
5. Rubczov F. I. Osobennosti ladovogo stroeniya russkix narodny`x pesen. L.: Muzy`ka, 1964 96 s.
6. Alekseev E`. E. Fol`klor v kontekste sovremennoj kul`tury`: rassuzhdeniya o sud`bax narodnoj pesni. M.: Sov. kompozitor, 1988. 237 s.
7. Alekseeva O. I. Russkaya narodnaya pesnya kak e`tnokul`turny`j koncept. Avtoreferat dis. ... kand. isk. Belgorod, 2006 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://dlib.rsl.ru/01003262977> (data obrashheniya: 16.10.2020).
8. Pererva O. Yu. Podbor repertuara dlya urokov vokala: ucheb. pos. po special`nosti 053000 «Narodnoe xudozhestvennoe tvorchestvo» specializaciya «Narodnaya xudozhestvennaya kul`tura». ChGAKI, Chelyabinsk, 2004. 55 s.
9. Proza.ru [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://proza.ru/2015/07/19/932> (data obrashheniya: 16.10.2020).
10. Kaminskaya E. A. Tradicionny`j fol`klor v kontekste by`tovaniya sovremennoj fol`klornoj kul`tury`: monografiya. M.: Sputnik+, 2016. 127 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Каминская Е. А. — д-р культурологии, канд. пед. наук, проф., проректор по учебно-метод. работе; kaminskayae@mail.ru

ORCID 0000-0003-0529-0601

Дудкина Н. П. — аспирант, nina.dudkina.18@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Kaminskaya E. A. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Pedagogics), Prof., Vice-rector for educational and methodical work; kaminskayae@mail.ru

ORCID 0000-0003-0529-0601

Dudkina N. P. — Postgraduate student, nina.dudkina.18@mail.ru

УДК 78.071.01; 791.63

О НЕКОТОРЫХ ТВОРЧЕСКИХ ТАНДЕМАХ ВЫДАЮЩИХСЯ КИНОКОМПОЗИТОРОВ И КИНОРЕЖИССЕРОВ XX ВЕКА

Козырев А. О.^{1, 2}

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

² Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, ул. Ленина, д. 22, Красноярск, 660049, Россия.

В современном мире визуальное искусство занимает большое место и доступно самому широкому кругу людей. Развиваясь как жанр, кино в его различных интерпретациях формирует новые жанровые разновидности, такие, например, как киномузыка. В отличие от оперного жанра, где работа композитора в сотрудничестве с режиссером или дирижером находится под воздействием множества факторов и конечный результат меняется в зависимости от каждой конкретной постановки, кино как фиксированный жанр сохраняет результат, единожды осуществленный и сохраненный в тандеме режиссера и композитора.

В настоящей статье проводится анализ соединения визуального и слухового опыта на примерах совместных работ некоторых творческих союзов композитора и режиссера. Рассматривается уникальный опыт взаимодействия и характерные особенности каждого описываемого творческого тандема, как, например, образование общих стилевых черт и взаимосвязей, позволяющих создавать уникальные кинокартины, проблематика взаимодействия режиссера и композитора и вопросы значения музыкального оформления фильма как важнейшего средства выразительности. Примерами для рассмотрения в данной статье являются некоторые известные отечественные и зарубежные киноработы, на основе которых базируются концепции звукового фильма.

Ключевые слова: тандем, кинорежиссер, кинокомпозитор, авангард, видеоарт, саундтрек, кинематографический минимализм, музыкальный минимализм.

ABOUT SOME CREATIVE TANDEMAS OF OUTSTANDING FILM COMPOSERS AND FILM DIRECTORS OF THE 20TH CENTURY

Kozyrev A. O.^{1, 2}

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

² Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22, Lenina St., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation.

In the modern world, visual art occupies a large place and is accessible to the widest range of people. Developing as a genre, cinema in its various interpretations forms new genre varieties, such as film music. Unlike the opera genre, where the work of a composer in collaboration with a director or conductor is influenced by many factors and the final result varies depending on each specific production, cinema, as a fixed genre, retains the result, once realized and preserved in tandem of the director and composer.

This article analyzes the combination of visual and auditory experience using the example of joint works of creative unions - a composer and a director. The author considers the unique experience of interaction and the characteristic features of each described creative tandem, such as the formation of common stylistic features and relationships that make it possible to create unique films, the problems of interaction between the director and the composer, and the importance of the musical design of the film as the most important means of expression. Examples for consideration in this article are some well-known domestic and foreign film works, on the basis of which the concept of a sound film is based.

Keywords: *tandem*, film director, film composer, avant-garde, video art, soundtrack, cinematic minimalism, musical minimalism.

Киномызыка все больше и больше оказывается в исследовательском фокусе музыковедов. При этом следует подчеркнуть, что киномызыка — довольно сложный объект для исследования, ибо представляет собой синтетический жанр, требующий применения к нему различных исследовательских подходов (с позиции кино и/или же с позиции музыки). Очевидно, что музыковеды и киноведы анализируют музыку кино по-разному. А между тем киномызыка становится широкой областью применения композиторских усилий. С наступлением эпохи Новых медиа появляются также и новые жанры, которые вытесняют прежние из области произведений для музыкального театра, так как появляются такие смешанные понятия, как видео-опера, мультимедиа-

опера, теле-опера и другие.

Прежние позиции кинематографа также меняются: помимо зрелищного фильма, создаются произведения видео-арта, в которых роль музыки также может кардинально трансформироваться. Различия между подходом композитора к созданию оперы и музыки к фильму или к синтетическому видео-арт проекту весьма существенны. Опера напрямую связана с исполнительским искусством, которое априори не может быть абсолютно стабильным. Кинематограф и показ законченного фильма по сути своей неизменны, поскольку фильм — это воспроизводимое произведение искусства в его четкой фиксированной форме.

Музыка и визуальные факторы взаимодействуют в общей партитуре фильма изначально, в то время как взаимодействие музыки и исполнительских факторов в опере существенным образом меняется от одного исполнения к другому и зависит от режиссера / дирижера, осуществляющих совместными усилиями постановку каждого конкретного спектакля, а не полностью находится в руках композитора. Кроме того, в отличие от оперы, когда речь идет о музыке к фильмам, музыкальный выбор композитора следует рассматривать в контексте зависимости от всех других внемузыкальных элементов фильма.

Опера имеет литературную основу и так или иначе рассказывает историю (если не говорить о бессюжетных операх XX века, таких, например, как «Авантюры» Дьердя Лигети, «Индекс Металлов» Фаусто Ромителли. Нарратив и повествование — это та позиция, с которой можно анализировать как оперу, так и балетную музыку (или какую-либо другую, относящуюся к музыкальному театру или даже являющуюся прикладной). Фильм — это не просто рассказ истории и не просто постановка — это, прежде всего, интерпретация. История рассказана и создана с помощью кинематографических средств: мизансцен, операторской работы, особого освещения, монтажа, оптических эффектов, звуковых эффектов и др. Даже в тех случаях, когда он связан напрямую с фильмом, музыкальный анализ ограничивается повествованием, рассмотрением формальных аспектов: структур и мизансцен. Представлять музыку кино в ее «чистом» виде — значит игнорировать ее статус продукта сотрудничества — работы в творческом тандеме.

Синтетическое искусство, каковым является звуковое кино, — это искусство особого рода: «За исключением авторов, которые, как Эйслер, желают видеть в кино только сплав драмы, психологического романа, репортажа, оперетты, симфонического концерта и ревю, или, как польский эстетик Ингарден, считают звуковое кино искусством, занимающим промежуточное положение между искусствами, большинство кинотеоретиков рассматривает кино как новый самостоятельный вид, представляющий синтез мно-

гих искусств», — пишет в своей книге «Эстетика киномузыки» Зофья Лисса [1, с. 38]. Исходя из этого утверждения, мы понимаем, что игнорировать проблему творческого взаимодействия и тандема в создании этого единого синтетического художественного произведения невозможно.

Проблема творческого взаимодействия режиссера и композитора может привести к созданию органичного синтетического произведения, в котором все функции, как визуальные, так и аудиальные, будут распределены в соответствии с художественным замыслом и начнут работать друг на друга. Удачные примеры совместной работы по созданию синтетических произведений приводят к многократному сотрудничеству и рождению различных творческих проектов режиссера и композитора, в противном случае, когда синтез оказался недостижим, каждый из участников остается неудовлетворенным тем, что акцент был сделан не на его художественных идеях. Многие режиссеры предпочитают сотрудничать с одними и теми же композиторами, кому они доверяют, кого они понимают с полуслова. Такая привязанность рождает известные творческие тандемы и характерный музыкальный почерк [2, с. 38].

Музыка сообщает эмоциональную образность кино, придает ему глубину, развитие и законченность мысли. Функция киномузыки в прикладном ключе крайне многообразна: она одновременно выражает и авторскую идею фильма, и создает социально-историческую среду, национальную окраску, колористически формирует звуковую атмосферу различных эпизодов, передает особым звучанием внутренний мир героев, выразительно усиливает конфликтную составляющую в драматическом столкновении, организует время и ход действия кинокартины. Музыка становится важнейшей драматургической частью сюжета, выражая концепцию фильма выразительными средствами [3, с. 44].

Истории творческих тандемов режиссера и композитора отражают сложные траектории создания и развития синтетического жанра кино. «Синтез различных видов искусства возможен на том основании, что все искусства — каждое с другой стороны, другим способом и другими средствами — изображают человека и его отношение к миру, к своему окружению, к действительности» [1, с. 40], — пишет Зофья Лисса в своем исследовании.

С. Прокофьев (1891–1953) — С. Эйзенштейн (1898–1948)

Одним из наиболее известных примеров взаимодействия может служить тандем между советским композитором Сергеем Прокофьевым и режиссером Сергеем Эйзенштейном.

Эйзенштейн описал уникальный процесс создания киномузыки: режиссер и композитор часто спорили в шутилой манере, кто будет первым сочинять эпизод сцены — либо сначала будет написана музыка, либо будет снят

и смонтирован отрывок. Оба великих мастера считали, что второму «легко — ведь он возводит адекватное здание» [4, с. 304], выражая замысел выразительными средствами. Задачу композитора трудно переоценить. Для того чтобы выразить музыкой идею, нужно было держать в уме пластический композиционный материал и работать со структурой эпизодов фильма. Эйзенштейн снимал и монтировал свои фильмы очень четко и конструктивно продуманно, Прокофьев просчитывал схематичность и ритмическую составляющую композиционных пластических эпизодов. Поэтому, бегло ознакомившись со смонтированными кадрами фильма, он сразу присылал режиссеру музыку, идеально подходящую к изобразительному ряду.

Д. Шостакович (1906–1975) — Г. Козинцев (1905–1973)

Работа Дмитрия Шостаковича в жанре киномузыки охватывает период с 1928 по 1970 год. За это время композитором написана музыка более чем к тридцати пяти фильмам. В 1929 году Шостакович стал автором музыки к фильму Козинцева и Трауберга «Новый Вавилон». Эта работа, являющаяся важной образной частью фильма, стала событием для того времени, потому что немые фильмы тогда шли в сопровождении фортепианных импровизаций или оркестровых подборок. С этой кинокартины началась совместная творческая деятельность Шостаковича и Козинцева, насчитывающая десять фильмов. Помимо кино, Шостакович сотрудничал с Козинцевым и в театральных постановках. Козинцев отзывался об их совместной работе так: «... процесс постановки — постепенное разрушение замысла. Снять так, как задумано, почти никогда не удаётся. Но замысел всё равно воплощается. Благодаря музыке, которая несёт в себе все нюансы замысленного» [5, с. 93]. «Мысли были общими, — подчеркивает Козинцев, — не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна была сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего» [6, с. 266].

Н. Рот (1911–1979) — Ф. Феллини (1920–1993).

Еще до знакомства с Феллини Нино Рота написал музыку ко множеству фильмов и был популярен на родине. Все изменилось в 1952 году, когда режиссер пригласил талантливого композитора поработать над лентой «Белый шейх». С этого момента началось многолетнее сотрудничество двух больших мастеров, между которыми практически не возникало творческих разногласий, ведь Рота был единственным композитором, который мог записать нотами те мелодии, которые звучали в голове у режиссера и были им придуманы в ходе работы над фильмом. За 25 лет совместной работы Рота написал музыку к 17 фильмам Феллини — красочную, ритмичную, наполненную итальянским колоритом. Мелодии Нино Рота выступали важным инструментом

драматургии и буквально раскрашивали черно-белые полотна Феллини. Рота никогда не придумывал музыку отдельно от режиссера. Фактически они стали соавторами. Обычно Феллини быстро ходил по комнате, зачитывая сценарий, и при этом изображал голосом диалоги героев будущего фильма. А в это время Рота сидел рядом в кресле, закрыв глаза, и размахивал руками, как дирижер, тихо напевая пришедшие в голову мелодии. В это время они были похожи на двух помешанных. Но через какое-то время лицо Роты становилось все более сосредоточенным, тогда Феллини резко останавливался. Это означало, что мотив для фильма создан [7, с. 199].

Л. Гайдай (1923–1993) — А. Зацепин (1926)

Творческий тандем кинорежиссера Леонида Гайдая и композитора Александра Зацепина в советском кино — один из ярких. Ими создано двенадцать совместных киноработ. Гайдай привлек Зацепина к совместной работе по рекомендации «Мосфильма», так как поначалу относился к его музыке скептически. После первого же опыта сотрудничества режиссер понял, что ошибался. Начиная с «Операции “Ы” и других приключений Шурика», Зацепин стал автором музыки комедий Гайдая. В истории киноискусства саундтрек часто носит прикладной характер. О нем помнят, пока фильм показывается на экране, и забывают по окончании показа. Однако музыка Александра Зацепина является исключением: она неотделима от полюбившихся зрителям фильмов Гайдая и стала популярной, радуя все новые и новые поколения зрителей.

А. Н. Митта (1933) — А. Шнитке (1934–1998)

Творческий тандем отечественного кинорежиссера Александра Митты и Альфреда Шнитке следует отметить в качестве особенного. Шнитке — композитор, который по праву считается мировым классиком. Работы в кино — это то, что не было для него основополагающим вектором творчества, но, тем не менее, киномузыка, безусловно, его также увлекала. Специфика работы в кино и монтаж как особый прием были перенесены Шнитке в его композиторское творчество в симфонической музыке и составили один из ракурсов его полистилистики. В те годы работа в кино была для композитора не только хорошим способом заработать на жизнь, но также и возможностью проявить свои самые смелые идеи, которые подкреплялись видеорядом и потому выступали в ином контексте, который значительно в меньшей степени мог подвергнуться идеологической критике. Более того, в некоторых случаях оркестровая автономная музыка и прикладная киномузыка оказывались в тесном взаимодействии. У Шнитке прикладная музыка способствовала оттачиванию его яркого авторского стиля. Тематический материал из музыки к некоторым фильмам вошел затем в его

симфоническую или камерную академическую музыку (как, например, в известнейшем сочинении Шнитке Concerto grosso № 11 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных). Главная тема заимствована из музыки к фильму Александра Митты «Сказ про то, как царь Пётр арапа женил», использовано также и танго из «Агонии» и включена тема из музыки к фильму «Восхождение». В фортепианном квинтете, созданном как посвящение на смерть матери, звучит тема из музыки к спектаклю «Евгений Онегин» и тема из фильма «Агония».

Альфред Шнитке много работал в жанре кино и стал автором музыки ко множеству фильмов. Уникальность киномузыки Шнитке в том, что, написанная для большого состава оркестра и электронных инструментов, она не затмевает видеоряд. При этом, участвуя в создании кинофильмов, Шнитке мог углубить психологическую сторону, создавая с помощью музыки более глубокий смысл. О своих взаимоотношениях с режиссерами Шнитке писал: «Самое главное — это режиссер. Если идешь работать в кино, то надо не только понять — всем существом почувствовать, что ему нужно. Не из угодничества, не из желания потом снова получить работу, а просто для пользы дела. Важны такие взаимоотношения с режиссером, при которых его идеи, его планы, его замысел мгновенно становятся твоими, чтобы ты не воспринимал все это как чужое...» [9, с. 5].

Дж. Уильямс (1932) — С. Спилберг (1946)

Творческий тандем американского композитора Джона Уильямса и американского кинорежиссера Стивена Спилберга также примечателен. Саундтреки Джона Уильямса к фильмам Стивена Спилберга можно без преувеличения назвать хитами. Джон Уильямс, уже имевший значительный вес в индустрии, впервые поработал со Спилбергом в 1974 году, написав музыку к драме «Шугарлендский экспресс». Уильямс сочинил музыку почти ко всем полнометражным лентам Спилберга (тридцать совместных работ). В 2017 году выпустили сборник саундтреков “The Ultimate Collection”, в составе которого было три диска и более 40 самых разных композиций. В случае с тандемом Спилберг – Уильямс речь идет не о прикладной музыке. Здесь треки являются не просто украшением — они фактически вплетаются в сюжет, становятся его неотъемлемой частью. Это динамичные, драматургически выстроенные истории, где отточен каждый звук, каждая деталь. Их тесное сотрудничество продолжается до сих пор, вот уже более сорока пяти лет. На одном из интервью композитора Спилберг сказал: «Без Джона Уильямса не летают ни мотоциклы, ни метлы в матчах по квиддичу, ни люди в красных плащах. Нет Силы, динозавры не ходят по Земле. Мы не удивляемся, мы не плачем, мы не верим» [10, с. 57].

Н. Михалков (1945) — Э. Артемьев (1937)

Творческий союз российского кинорежиссера Никиты Михалкова и композитора Эдуарда Артемьева несколько меняет контекст равноправного взаимодействия. Режиссер играет главную роль в создании фильма. Это подтверждает сам композитор Артемьев: «Только жесткая позиция режиссера дает композитору возможность определить место и роль музыки в конкретном кинопроизведении» [11, с. 121]. По мнению исследователей киномузыки, «...режиссеры, серьезно относящиеся к использованию музыки в своих фильмах, предпочитают работать с определенными композиторами, образуя так называемые творческие тандемы...» [12, с. 77]. Сотрудничество Михалкова и Артемьева началось в 1967 году. Результатом их совместной деятельности стали 18 фильмов. Особенность музыкального оформления — в использовании основной темы, которая выражает главную идею фильма. Творческое сотрудничество и дружба Михалкова и Артемьева позволили сформировать характерные приемы работы над музыкальным материалом, подбора музыки и ее роли в целостном кинотексте. Авторский стиль киномузыки Артемьева очень узнаваем, благодаря использованию лейттем и цитат. Данный творческий тандем режиссера и композитора является в своем роде уникальным.

Ф. Гласс (1937) — Г. Реджио (1940)

Творческий тандем американского композитора Филипа Гласса и кинорежиссера Годфри Реджио представляет собой уникальный пример, в котором и видеоряд, и музыка подвержены единому минималистическому принципу процесса накопления временных изменений. Известно, что в случае этого творческого тандема режиссер сам нашел композитора — Филипа Гласса. При этом следует подчеркнуть, что картина «Койяанискаци» для Реджио была дебютной, в то время как Гласс уже был достаточно известным композитором. Со стороны Реджио это был весьма осознанный выбор, который свидетельствует о понимании им заранее аудиовизуальной концепции своего фильма.

Филип Гласс на данный момент написал музыку к тридцати пяти фильмам. Но точкой отсчета для Гласса стала именно трилогия «Каци», созданная совместно с кинорежиссером Годфри Реджио. Именно с этой трилогии Филип Гласс начал свою историю, как композитор киномузыки. Для Гласса это был эксперимент (вступать в совместную работу с молодым, еще совсем неизвестным режиссером Годфри Реджио). Так появился новый жанр в киноискусстве — саундтрек, особенность которого в том, что музыка является не дополнением к фильму, а полноценным рассказчиком.

Особенность этих фильмов, отличающая их от привычных киноработ, — это отсутствие сценария и актерской игры. Атмосфера создается видеорядом

и музыкальным оформлением, которые выводятся на передний план, а не образуют фон фильма, как в обычных фильмах.

Годфри Реджио предпочитает использовать акустическую музыку, хотя она может быть усилена или обработана электронными средствами. Когда начались съемки фильма «Койяанискаци», коллеги предлагали Годфри использовать в качестве музыки для него произведения Моцарта или Бетховена [13, с. 18]. Свой отказ Годфри объяснил тем, что не был лично знаком с Бетховеном, соответственно, не мог объяснить композитору замысел фильма. Кроме того, режиссер считал, что классическая музыка эмоционально не соответствует его картинам. Поэтому он работал с музыкой Гласса: в ней присутствуют передний и задний планы, которые определяют нелинейные процессы временных изменений в паттернах. На заднем плане может быть тональная структура, на переднем — мелодическая. Музыка Гласса дает слушателю свободу восприятия, не навязывая какие-то идеи; остается сама собой. В этом ее кинематографичность. Поэтому она идеально подошла для создания кинокартин Реджио, и режиссер остался весьма доволен результатом их общей работы над трилогией «Каци».

Годфри Реджио добивается нужного результата, выражает то, что чувствует, и его партнеры по съемочной площадке помогают ему в этом. Он никогда не указывал коллегам, как именно следует работать. Излагал свой замысел, рассказывал, что ищет, что хочет выразить. И всегда работал с очень талантливыми людьми, настоящими профессионалами в своей области. В его фильмах отражается чувствительность, способ восприятия. Киноработы Годфри Реджио — это сотрудничество нескольких художников (режиссер, композитор, оператор). Музыка и изображение начинают говорить в процессе работы; таким образом выстраивается кинокартина.

Годфри Реджио говорил, что без Филипа его фильмов бы не существовало. Композитор писал музыку прямо в процессе съемок и являлся соавтором режиссера. Написанную музыку монтировали с кадрами фильма, далее композитор делал необходимые исправления, добавления в написанную партию. Обычно в киноиндустрии композитор пишет музыку, саундтрек к уже готовому фильму. В случае с Глассом и Реджио было по-другому: всю работу над фильмами они делали вместе. Иногда композитор писал музыку параллельно съемкам, а где-то его обгонял.

А. Бадаламенти (1937) — Д. Линч (1946)

Обратим внимание на многолетний творческий союз американского кинокомпозитора Анджело Бадаламенти и кинорежиссера Дэвида Линча. Кинокомпозитор Бадаламенти является автором музыки к огромному количеству фильмов и телесериалов, которых на сегодняшний момент насчитывается

более семидесяти. Но совместных работ Бадаламенти и Линчем лишь четырнадцать. «...Мы познакомились благодаря музыке, она связала нас, надеюсь, навсегда...» [14, с. 13], — говорит Анджело Бадаламенти.

Анджело поделился, чем сотрудничество с Дэвидом Линчем не похоже с другими режиссерами: «Большинство режиссеров музыкой занимаются, после того как фильм снят и смонтирован. Так работают 95 процентов композиторов. С Дэвидом всё иначе» [14, с. 18]. Дэвид пришел ко мне и сказал: «Анджело, я собираюсь делать телесериал» [14, с. 32]. «Тогда он еще не приступил к съемкам, да, по-моему, и сценария у него ещё не было. Мы сели за клавиши, и Бадаламенти стал импровизировать... ты уловил это настроение, и теперь я вижу, каким будет этот фильм, благодаря твоей музыке...» [14, с. 33], — сказал Дэвид Линч.

Г. Брегович (1950) — Э. Кустурица (1954)

Первая совместная работа Бреговича и Кустурицы — фильм «Время цыган», последняя — фильм «Андеграунд». Этот фантастический союз великого режиссера и гениального композитора казался вечным, но в 1998 году Эмир и Горан рассорились, и их тандем распался. У обоих творцов периодически случались проблемы с законом. Например, фильм Кустурицы «Невесты приходят» был запрещен к показу в Югославии по моральным и политическим соображениям, а сам режиссер вынужден был уехать из страны, опасаясь за свою жизнь. Бреговича же в основном обвиняют в плагиате: композитор искренне считает, что музыка принадлежит народу и взять пару тактов у другого автора — это норма. Возможно, в Голливуд поэтому его больше не приглашают. Эмир свой стиль называет цыганским панком. Горан — цыганским роком. Про своего бывшего композитора Эмир говорит так: «...стареющий цыган, карточный шулер от музыки ловит за хвост убегающую молодость» [15, с. 28]. Горан отвечает ему не менее витиевато: «...пресыщенный режиссер-конъюнктурщик возомнил себя гитаристом — спасите наши уши!» [15, с. 32].

А. Коженевский (1972) — Т. Форд (1961)

Творческий тандем польского композитора Абеля Коженевского и американского кинорежиссера Тома Форда весьма специфичен и заслуживает упоминания. У Тома Форда на сегодняшний день снято всего два фильма, автор музыки к ним — Коженевский. Особенность его музыкального языка в том, что мелодии почти всегда исполняют струнные инструменты, что заставляет зрителя эмоционально сопереживать героям. Форд отзывался о работе с Коженевским так: «Абель Коженевский создает удивительные по драматизму композиции, в которых, словно джинн в бутылке, запечатывает целую бурю эмоций. На это не способен ни один из современных композиторов. Важ-

ность саундтрека в этом фильме невозможно переоценить. Именно благодаря музыке мы создаем напряжение или даем зрителю вожаделенную эмоциональную разрядку. Я убежден, что Абель — гениальный композитор» [16, с. 283]. Как вспоминал впоследствии Коженевский, режиссер сразу дал понять, что он — перфекционист. Ему не подходили записи, записанные на синтезаторе и сведенные на компьютере: предельно эмоциональный фильм требовал особого и трепетного подхода. Абель сочинял одну версию за другой, но сначала Том был настроен критически: «Прости, я не чувствую эту музыку» [16, с. 284]. Только когда потенциальные саундтреки были сыграны живыми музыкантами, сердце Форда растаяло.

Подводя итог, можно сказать, что творческий тандем характеризуется следующими чертами: сотрудничество режиссера и композитора, основанное на их взаимопонимании, общем мировоззрении и взгляде на творческий процесс. Такое сотрудничество может длиться на протяжении всего периода творчества, либо в конкретный период творчества и совместной работы над фильмом. Особенность данных творческих союзов — образование общих стилевых черт и взаимосвязей, позволяющих создавать фильмы с уникальным авторским почерком, которым также является и музыкальное оформление. История киномузыки — это постоянный поиск, изучение предыдущего опыта, опора на традиционные музыкальные жанры и открытие новых форм. Со времен появления звукового кино, с 1930-х годов, все это время продолжают поиски в использовании музыки для кино. Одновременно развивается музыковедение и критика, так как композиторская деятельность охватывает не только сочинение самой музыки, но и аналитику музыкального процесса. Кроме того, киномузыка рассматриваемых в данной статье композиторов является уникальным и своеобразным документом о каждой эпохе с присущей ей эстетикой.

Каждый творческий тандем создал уникальный видеоарт со своим собственным авторским почерком. Выдающиеся режиссеры и композиторы показывали фундаментальное отличие их собственного творческого принципа от общепринятых. Они избегали формализации творчества, шаблонов и делали собственное аутентичное кино, непохожее на других. В вышеперечисленных примерах композитор являлся полноценным соавтором режиссера. В сотворчестве создавались шедевры — ведь музыка создавалась параллельно съемкам фильма, и монтаж осуществлялся режиссером и композитором совместно. Такой непростой творческий процесс между двумя художниками (композитором и кинорежиссером) нашел свое выражение в создании кинокартин, не теряющих актуальности на протяжении длительного времени и представляющих интерес для современного исследователя в сфере музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Рипол Классик, 1970. 495 с.
2. Лаврова С. В. Новая музыка и экспериментальное кино: творчество Бернхарда Ланга в контексте New Media Art // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: Сб. трудов международ. науч. конф. 11–15 апр. 2019 г. Т. 1. Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 32–44.
3. Лаврова С. В. Акустическая фотография и «loop»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218–227.
4. Зенина О. А., Карасева О. С. Музыка Сергея Сергеевича Прокофьева к кинофильму «Александр Невский» // Концепции устойчивого развития науки в современных условиях: сб. ст. по итогам Международ. науч.-практ. конф. [Самара] 08 мая 2018 г. Стерлитамак: Агентство международных исследований, 2018. С. 299–301.
5. Ефремова Л., Никифорова Е. Особенности музыкальной драматургии в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: синтез искусств в эпоху постмодерна: сб. Вып. 15. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2017. С. 90–97.
6. Шостакович: Жизнь и творчество: в 2 т. / С. Хентова. Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд., 1985. Т. 1. 544 с.
7. Перевозчикова К. В. Концерт для дирижера с оркестром Нино Роты и Федерико Феллини: репетиция Апокалипсиса // Музыкальная академия. 2020. № 3. С. 19–205.
8. Федоров А. В. Советская кинофантастика в зеркале кинокритики и зрительских мнений. М.: Информация для всех, 2021. 170 с.
9. Новоселова М. А. Альфред Шнитке и киноискусство // Дневник науки. 2019. № 8. С. 55–70.
10. Новикова Л. С. Джон Уильямс и его музыка к кино // Искусство глазами молодых: мат-лы XI Международ. науч. конф. 28–29 марта 2019 г. / ред.: Н. В. Перепич, М. В. Саблина. Красноярск: СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. С. 285–291.
11. Артемьев Э. Н. Выразить основное состояние // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 116–127.
12. Шак Т., Замиховская В. Сотворчество режиссера и композитора в аспекте стиля киномузыки // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 1 (72). С. 28–32.
13. Vivier P.-W. The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy [Электронный ресурс]. URL: http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf (дата обращения: 29.05.2021).
14. Лурье Я. М. Фильмы Дэвида Линча: стилистика, образность, авторская манера // Артикульт. 2013. № 1 (9). С. 32–41.
15. Антипова Ю. В. Духовые инструменты в современной массовой музыке:

некоторые аспекты изучения // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 77–84.

16. Гусейнова Ф. Э. “Stillness of the mind”: Анализ партитуры Абеля Корженевского для «Одинокого мужчины» Тома Форда // Современные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сб. ст. XIII Международ. науч.-практ. конф. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2020. С. 281–285.

REFERENCES

1. Lissa Z. Èstetika kinomuzы`ki. M.: Ripol Klassik, 1970. 495 s.
2. Lavrova S. V. Novaya muzy`ka i èksperimental`noe kino: tvorchestvo Bernxarda Langa v kontekste New Media Art // Problemy` sinteza v sovremennoj muzy`kal`noj kul`ture: Sb. trudov mezhdunarod. nauch. konf. 11-15 apr. 2019 g. T. 1. Rostov-na Donu: Izd-vo RGU im. S. V. Raxmaninova, 2019. S. 32–44.
3. Lavrova S. V. Akusticheskaya fotografiya i «loop»-èstetika. Nasledie principov èksperimental`nogo kino v novej muzy`ke // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 218–227.
4. Zenina O. A., Karaseva O. S. Muzy`ka Sergeya Sergeevicha Prokof`eva k kinofil`mu «Aleksandr Nevskij» // Konceptii ustojchivogo razvitiya nauki v sovremenny`x usloviyax: sb. st. po itogam Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. [Samara] 08 maya 2018 g. Sterlitamak: Agentstvo mezhdunarodny`x issledovanij, 2018. S. 299–301.
5. Efremova L., Nikiforova E. Osobennosti muzy`kal`noj dramaturgii v fil`max G. Kozinceva i L. Trauberga s muzy`koj D. Shostakovicha // Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opy`t: sintez iskusstv v èpoxu postmoderna: sb. Vy`p. 15. / otv. red. N. L. Prokopova. Kemerovo: Kemerovskij gosudarstvenny`j institut kul`tury`, 2017. S. 90–97.
6. Shostakovich: Zhizn` i tvorchestvo: v 2 t. / S. Xentova. L.: Sov. Kompozitor: Leningr. otd., 1985. T. 1. 544 s.
7. Perevozchikova K. V. Koncert dlya dirizhera s orkestrom Nino Roty` i Federiko Fellini: repeticiya Apokalipsisa // Muzy`kal`naya akademiya. 2020. № 3. S. 19–205.
8. Fedorov A. V. Sovetskaya kinofantastika v zerkale kinokritiki i zritel`skix mnenij. M.: Informaciya dlya vsekh, 2021. 170 s.
9. Novoselova M. A. Al`fred Shnitke i kinoiskusstvo // Dnevnik nauki. 2019. № 8. S. 55–70.
10. Novikova L. S. Dzhon Uil`yams i ego muzy`ka k kino // Iskusstvo glazami molody`x: mat-ly` XI Mezhdunarod. nauch. konf. 28-29 marta 2019 g. / red.: N. V. Perepich, M. V. Sablina. Krasnoyarsk: SGII im. D. Xvorostovskogo, 2019. S. 285–291.
11. Artem`ev E`. N. Vy`razit` osnovnoe sostoyanie // Kinovedcheskie zapiski. 1994. № 21. S. 116–127.
12. Shak T., Zamixovskaya V. Sotvorchestvo rezhissera i kompozitora v aspekte stilya kinomuzы`ki // Kul`turnaya zhizn` Yuga Rossii. 2019. № 1 (72). S. 28–32.

13. Vivier P.-W. The Postmodern Aspects Reflected in the Qatsi Trilogy [E`lektronny`j resurs]. URL: http://waynevivier.co.za/docs/The_postmodern_aspects_reflected_in_the_Qatsi_trilogy.pdf (data obrashheniya: 29.05.2021).
14. Lur`e Ya. M. Fil`my` De`vida Lincha: stilistika, obraznost`, avtorskaya manera // Artikel`t. 2013. № 1 (9). S. 32–41.
15. Antipova Yu. V. Duxovy`e instrumenty` v sovremennoj massovoj muzy`ke: nekotory`e aspekty` izucheniya // Vestnik muzy`kal`noj nauki. 2019. № 3 (25). S. 77–84.
16. Gusejnova F. E`. “Stillness of the mind”: Analiz partitury` Abelya Korzhenevskogo dlya «Odinokogo muzhchiny`» Toma Forda // Sovremenny`e nauchny`e issledovaniya: aktual`ny`e voprosy`, dostizheniya i innovacii: sb. st. XIII Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. Penza: MCzNS «Nauka i Prosveshhenie», 2020. S. 281–285.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Козырев А. О. — аспирант, преподаватель кафедры, akozyrev.1992@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kozyrev A. O. — Postgraduate Student, Lecturer, akozyrev.1992@yandex.ru

ТЕАТРЫ ГРАФА П. Б. ШЕРЕМЕТЕВА В КУСКОВО: К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВИЗУАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ

*Портнова Т. В.*¹

¹ Российский Государственный университет им. А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, Москва, 117997, Россия.

В статье проанализирована история создания театра в усадьбе известного знатного рода Шереметевых в Кусково как распространенного в XVIII веке явления организации дворцовых театрализованных мероприятий, но не исследованных с позиций формирования их визуально-художественной структуры. Архитектура театров рассматривается как в системе пейзажного парка, так и внутреннего устройства сценического пространства. Обращается внимание на композиционно-образные характеристики в реализации театрального замысла, анализируется художественно-сценическое воплощение. Методологическую основу данного исследования составили принципы сравнительно-исторического, системного анализа, позволяющие проследить эволюцию театральных сооружений в границах одной усадьбы, так и пространственные взаимоотношения архитектуры, театрального искусства и природного ландшафта как единой визуально-художественной структуры. Автор приходит к выводу о важной роли различных составляющих элементов предметно-пространственной среды как необходимой коммуникации не только в архитектуре и устройстве самих театров, существовавших на территории усадьбы Шереметева, но и емкого выражения театрализованного смысла эпохи, оказавшего влияние на всю композиционно-образную, идейную организацию паркового ансамбля. Утраченная в настоящее время архитектура Шереметевских театров сохранила дух ушедшего времени и оказала влияние на последующее развитие сценического искусства, а сам историко-художественный музей-заповедник «Кусково», расположенный на юго-востоке Москвы, сегодня принадлежит к уникальным объектам культурного наследия, становится площадкой творческого взаимодействия музея и театра.

Ключевые слова: граф П. Б. Шереметев, частные театры, усадьба Кусково, зрелищная структура, культурное наследие.

COUNT SHEREMETYEV'S THEATERS IN KUSKOVO: TO THE PROBLEM OF FORMING A VISUAL AND ARTISTIC STRUCTURE

*Portnova T. V.*¹

¹ Russian State University named after A. N. Kosygin, 33, bld. 1, Sadovnicheskaya st., Moscow, 117997, Russian Federation.

The article analyzes the history of the creation of the theater in the estate of the famous noble family of Sheremetev's in Kuskovo as a phenomenon common in the 18th century of the organization of palace theatrical events, but not studied from the standpoint of the formation of their visual and artistic structure. The architecture of theaters is considered both in the system of a landscape park and the internal structure of the stage space. Attention is drawn to the compositional and figurative characteristics in the implementation of the theatrical plan, the artistic and scenic embodiment is analyzed. The methodological basis of this study is based on the principles of comparative historical and system analysis, which allow us to trace the evolution of theatrical structures within the boundaries of one estate, as well as the spatial relationships of architecture, theater art and the natural landscape as a single visual and artistic structure. In conclusion, the author comes to the conclusion about the important role of various constituent elements of the subject-spatial environment as a necessary communication not only in the architecture and structure of the theaters themselves that existed on the territory of the Sheremetievo estate, but also a capacious expression of the theatrical meaning of the era, which influenced the entire compositional, figurative, ideological organization of the park ensemble. The architecture of the Sheremetievo theaters, which has now been lost, has preserved the spirit of a bygone time, and influenced the subsequent development of stage art, and the Kuskovo Historical and Art Museum-Reserve, located in the south-east of Moscow, today belongs to the unique objects of cultural heritage, becomes a platform for creative interaction between the museum and the theater.

Keywords: count P. B. Sheremetiev, private theaters, Kuskovo estate, entertainment structure, cultural heritage.

XVIII век внес новые, заимствованные из европейских стран, тенденции в придворный этикет. Маскарады, фейерверки Петровской эпохи, церемонии, включая шествия-зрелища, в период царствования Елизаветы Петровны приобрели грандиозный размах. В них были торжественность, богатство, театральность. Участие в них требовало от придворных режиссерской слаженности и четкости действий. XVIII век неслучайно считают временем за-

рождения русской театральной культуры. Само искусство театра стало самым популярным и доступным развлечением для жителей городов. Наряду с придворным профессиональным театром широкое распространение получили частные театры в Кусково, Останкино, Архангельском и других усадьбах, ставшие сферой духовной деятельности человека. Театр в усадьбе Кусково, перешедший в усовершенствованный и преображенный формат в Останкино, был самым знаменитым среди любительских трупп. Крепостную труппу для кусковского театра готовили знаменитые драматические актеры и педагоги: И. А. Дмитриевский, Я. Е. Шушерин, С. Н. Сандунов; танцевальному искусству в разное время обучали приглашенные из московского балета известные балетмейстеры Д. Н. Соломон и А. П. Глушковский.

Различные аспекты отечественного театра XVIII века, проблемы взаимовлияния русского и европейского театров, а также вопросы любительских театров неоднократно становились предметом внимания отдельных авторов. С общих позиций тенденции развития русского театра XVIII века рассматривались в трудах Б. Н. Асеева [1], П. А. Зуевой [2], Б. И. Краснобаева [3], В. М. Красовской [4], Л. А. Рапацкой [5], Л. М. Стариковой [6], С. П. Яремич [7] и др.

Театрально-декорационное искусство, игравшее важную роль в сложении образной структуры театрального зрелища, изучалось А. Левинсон [8], А. С. Кондорф [9], Е. М. Костиной и Ф. Я. Сыркиной [10]. Интересный аспект проблемы рассмотрен в монографии «Дворцы химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены» А. С. Корндорф. Она обращается непосредственно к театрально-декорационному искусству эпохи Барокко и Просвещения; на многочисленных примерах декораций с изображением мифологических персонажей на фоне вымышленной архитектуры показывает сущность самих эпох через контекст политических и философских аллюзий [11].

Есть отдельные издания, посвященные историко-художественному музею-заповеднику «Кусково» [12; 13], и культурологические работы, в которых рассматривается празднично-театрализованная сторона в жизни русской усадьбы XVIII века [14; 15]. Однако отсутствуют специальные труды об усадебных театрах графа П. Б. Шереметева, за исключением публикаций Л. А. Лепской [16; 17] и исторического обзора Н. А. Елизаровой, посвященного в основном театру, организованному Н. П. Шереметевым в Останкино [18]. В работах Л. А. Лепской излагаются этапы создания театра; дается характеристика преимущественно оперного жанра и описание карьеры П. Жемчуговой. В труде Н. А. Елизаровой есть отдельный раздел с довольно подробным документальным описанием театров в усадьбе Шереметева; приводятся планы и разрезы построек с указанием размеров сцены, зала, служебных помещений и других частей. По жанру — это в большей степени описание отдельных строений (ста-

рого, нового, воздушного и др.), в том числе театров, но не их анализ.

В данной статье осуществляется комплексное искусствоведческое исследование становления и развития зрелищного искусства в усадебных театрах в имении Кусково в контексте театрализации, заложенной в регулярном парке графа П. Б. Шереметева (1713–1788).

Цель настоящей статьи — проанализировать историю появления и особенности, устройства и организации в различных зонах усадьбы Шереметева театральных объектов в системе пространственного взаимоотношения архитектуры, театрального искусства и природного ландшафта как единой визуально-художественной структуры.

На примере усадьбы Кусково мы пытаемся:

- проследить эволюцию архитектурных форм от одного сооружения к другому, показать переход и одновременно увидеть них единое идейно-композиционное целое;
- раскрыть смыслы театрализации в границах ландшафта пейзажного парка усадьбы как самостоятельного образования;
- отыскать связи между парковой архитектурой театральных строений и окружающей природной средой, имеющие свою продуманную режиссуру;
- провести искусствоведческий анализ художественно-образной структуры утраченных в настоящее время зданий театров в контексте усадебной культуры XVIII века и оценить их с позиций историко-культурного наследия.

Выделяются два важных аспекта исторического развития театра графа Шереметева на основе идеологических позиций эпохи и личных ценностных ориентаций. Этот путь продиктован самим изучаемым материалом. Характеризуя театры, входящие в усадебное имение, трудно обойтись без той среды, которая имела определенное содержательное наполнение. Театр создавал «вторую» реальность как особый мир, появляющийся в процессе театрального действия по законам, определяемым драматургией, актерской игрой, сценографией, режиссурой. На первом этапе театр существовал в виде театрального здания с организованной сценической структурой, на втором этапе — перешел в театр под открытым небом. Здесь появляются два направления анализа, которые должны существовать совместно. Один касается структурной организации театрально-архитектурных форм, другой — соотношения между природой и человеком. Можно заметить, что Шереметевский театр сформировал профессиональный режиссерский взгляд и зрелищную рефлексию. Разумеется, речь идет не о фактическом отражении, синхронной проекции на декорации того потока ощущений, в который погружается зритель перед появляющейся картиной, а о принципиальной возможности внутрен-

него соотношения картинного мира с комплексом зрительных впечатлений. Большое значение в этом играет достаточно развитая сценография периода XVIII века как визуальное воплощение драматургической основы представления. Театр Шереметева по масштабам, богатству и серьезности постановки дела и художественному уровню стоял гораздо выше других крепостных театров. В нем присутствовало профессиональное искусство создания сценического пространства средствами визуально-изобразительных элементов (декораций), предметного антуража, освещения, театральной машинерии, грима и костюмов, образно-пластический характер которых подразумевает взаимодействие со всеми участниками спектакля.

Первый аспект сложения. Большой и Малый театры

Театр Шереметевых начал свою деятельность как дворянский любительский в 1765 году в Петербурге и окончательно оформился к концу 1770-х годов в Москве (на Большой Никольской улице). На лето театр переезжал в подмосковное имение Шереметевых Кусково: «Из сотен тысяч своих крепостных Шереметевы тщательно отбирали и обучали разнообразных мастеров, принимавших участие в создании театра (архитекторы Ф. С. Аргунов, А. Миرون, Г. Диушин; художники И. П. и Н. И. Аргуновы, К. Вунтусов, Г. Мухин, С. Калинин; машинист Ф. Пряхин; музыканты П. Калмыков, С. Дегтярев, Г. Ломакин и др.). Они работали под руководством и рядом с прославленными европейскими и русскими мастерами» [19, с. 12].

Сведения о театре в Кусково скудны. Известно, что театр появился в усадьбе в 1760-х годах благодаря графу П. Б. Шереметеву. Здесь были сооружены сразу три театра: «Воздушный» (на открытом воздухе), Малый и Большой. В состав труппы входило более двухсот человек: крепостные актеры, танцовщики, декораторы, музыканты. Среди них — выдающаяся актриса и певица Жемчугова (П. И. Ковалева), танцовщица Т. В. Шлыкова-Гранатова и др.). Руководил труппой и следил за ее обучением крепостной библиотекарь Б. Г. Вроблевский, получивший образование в Славяно-греко-латинской академии и побывавший вместе с Н. П. Шереметевым в начале 1770-х годов за границей. Он переводил пьесы с иностранных языков. П. Б. Шереметев придавал большое значение образованию актеров: для занятий с танцовщиками приглашались знаменитые балетмейстеры, музыкантам давали уроки прославленные виртуозы, а профессиональные актеры Московского публичного театра театрального антрепренера М. Медокса обучали актерскому мастерству. Согласно описаниям, самых талантливых артистов отправляли учиться в новую столицу — Санкт-Петербург. Будущих актеров набирали детьми: они должны были не только красиво говорить, но и носить платья согласно этикету, уметь держать красивую осанку. Со временем Шереметев

ввел для актеров звучные для восприятия псевдонимы: на сцену выходили Гранатова, Бирюзова, Сердоликов. В репертуаре театра было более ста пьес, в основном комические оперы, а также комедии, водевили и балеты [16].

Три театра, сооруженные в одном имении Кусково, составляли комплекс, объединенный общей просветительской мыслью Шереметева о волшебном зрелище, которое он наблюдал в странах Западной Европы.

Основной сценой в Кусково был так называемый Большой (Старый) театр, возведенный на широком лугу в Гае. Он представлял собой закрытое традиционное помещение со зрительным залом и сценой для выступлений. Деревянный, как и большинство построек усадьбы, построенный в классическом стиле, он превосходил все прочие московские театры того времени пышным оформлением зала, напоминая театр Версаля. «Три яруса лож и авансцена блистали золотом. Висячие балконы в два яруса, овальной формы зрительный зал был удобен и для зрения, и для слуха. Вмещал театр 150 человек. Между сценой и зрительным залом располагался оркестр, сопровождавший всякий спектакль. Он отделялся от зрительного зала балюстрадой. Театр был нарядным: стены окрашены в нежно-голубой цвет. Боковые ложи, авансцена оформлены колоннами. Потолок отделялся от стен богато оформленным антаблементом и падугой. Преобладал орнамент волны, аканта и гирлянд. Особенно торжественно была оформлена графская ложа, находившаяся напротив сцены. Вся она устлана алым сукном. В ней стояло девять стульев. И один из них, предназначенный для царской фамилии, был самым изящным, резным, золоченым, обит голубым бархатом и обложен в два ряда позументом. По бокам дверей, ведущих в ложу, стояли прекрасной работы статуи. Белый, голубой, красный, золотой — эти цвета принадлежали театру. Голубые и белые тона театрального помещения соответствовали стилю классицизма. Освещался зрительный зал канделябрами. Их вносили слуги, одетые в голубые ливреи. С потолка, с центра плафона, опускалась нарядная, в хрустальном уборе люстра с шестью фонарями. В каждом из фонарей горело по четыре свечи. Размер сцены в Большом театре превышал половину здания, были заказаны десять театральных занавесов, множество декораций, а специальное оборудование помогало создавать впечатление любого времени суток, самых разных явлений природы и даже бедствий» [20, с. 134–135]. Жанр оперно-балетных представлений того времени давал больше возможностей для демонстрации мастерства художника-декоратора и машиниста сцены, поскольку, в отличие от классицистической драмы, в них допускались перемены декораций. В этих спектаклях при помощи бумажных светильников могли создаваться различные технические эффекты («пожар», «молния», «буря» «стихия на море»), что требовало высокого художественного мастерства. До нас дошли лишь некоторые имена художников, работавших в теа-

трах Шереметевых: И. Волохов, Г. Мухин и С. Калинин, К. Фунтусов и др. В оформлении спектаклей в большинстве случаев они испытывали влияние традиций итальянского перспективизма, идущего от главного декоратора эпохи Дж. Валериани, работавшего в России с 1743 по 1762 год. Визуальную среду для балетных интермедий он создавал барочной стилистикой величественных архитектурных композиций со сложными перспективными построениями, иллюзорными пространственными прорывами, замысловатой игрой света и тени.

В конце сада был построен Малый (Новый) театр в виде Турецкого павильона, предназначенный для камерных спектаклей. Многомасштабность театральных зданий соседствовала с жанровым разнообразием постановочных решений. В творческом воображении хозяина усадьбы объединяются элементы, обладающие разной степенью реалистичности: таков был Малый театр, внешним видом напоминавший киоск, создававший сценическую площадку в уединенной зоне парка. Малые архитектурные формы заложили основы для следующего этапа в развитии театрального паркостроения. Сопряженная с камерным, зачастую идиллическим, характером театрального действия, павильонная архитектура театра начинает ассоциироваться с ландшафтным окружением, рождая своеобразный интеллектуальный синтез мира меняющихся явлений.

Второй аспект формирования. Воздушный театр

В летнее время Большой театр дополнялся Воздушным театром, расположенным в парковой зоне под открытым небом. Воздушный театр сложился в 1760-х годах из основных составляющих компонентов — сценической площадки и амфитеатра. На природе показывались небольшие одноактные пьесы, балеты и оперы, некоторые из которых были специально написаны для этой сцены. Именно эта пейзажная площадка стала наиболее ярким выражением самой театрализованной усадебной культуры XVIII века. В театр вела длинная зеленая аллея, по двум сторонам которой располагались кустарники, подстриженные садовниками в боскеты и чередующиеся с вековыми деревьями. В самой организации пути следования гостей к театру была задействована продуманная театрализованная режиссура. Тянувшаяся в глубину сада аллея, как своеобразный коридор, создавала необычную перспективу неостановимого движения к таинству зрелища. Затем она неожиданно обрывалась зелеными насаждениями, как шпалерой, прерывающей дальнейший путь. В этом фрагменте природа превращалась в театр, насаждения имитировали задник сцены, напоминая живописную декорацию, уходящую в бесконечную даль. Сценическая площадка, представлявшая собой полукруг, окружалась деревьями, создавая зеленую архитектуру театра, имевшую

хорошую акустику. При входе находились специально созданные возвышения — насыпи, на которых располагались в виде амфитеатра ступенчатой конфигурации места для зрителей. Театр мог вмещать 100–150 зрителей. Здесь давали представления не только для почетных гостей, которые с комфортом располагались в амфитеатре, но и для простых людей, наблюдавших за актерами с парковых дорожек. Высокие еловые деревья образовывали кулисы, между которыми открывался вид на Бельведер над каналом, а также могли демонстрироваться рисованные декорации. В Воздушном театре показывали более демократичные комические оперы с местным колоритом («Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский», «Гулянье, или Садовник кусковский», «Кусковская нимфа»). «Спектакль представлялся вечером, когда деревья и травы дышали ароматами, а тени от деревьев падали на декорации. Сцена иллюминировалась, горели яркие огни, красиво и таинственно. Идет опера, специально написанная для кусковской сцены, под названием “Тщетная ревность, или “Перевозчик Кусковский”. Год — 1781-й. В опере два действия, и происходят они в Кусково. Действующие лица — две пастушки, Анюта и Лиза, их возлюбленные, Любим и Ликандр. Типичная комическая опера звучала как хвалебный гимн хозяину, создавшему удивительное творение — сад и парк» [22, с. 133]. В этой бесконечной череде превращений, реальности и иллюзий, обманных перспектив рождалась актерская личность в Шереметевском театре. Заполненное обилием и разнообразием замкнутое сценическое пространство становилось театрально-разомкнутым, реальный пейзаж гармонично переходил в искусственную декорацию как меняющаяся подвижная субстанция. Дискретность разных планов предусматривала постоянное движение зрительских взглядов от одной картины к другой, от одного вида к другому. Реальное жизненное пространство становилось подобием пространству разыгрываемому, происходило их слияние в бесконечной возможности разнообразия.

*От традиционного театра к воздушному:
эволюция сценических пространств*

Уникальность усадьбы графа Шереметева как явления культуры XVIII века, что было отмечено выше, определяется словом «театральность». Поэтому сложение трех театров разных форм и масштабов в одном имении является не случайным. В этом видится идея преобразования сценических пространств, их взаимного дополнения и взаимодействия. (Здание Большого театра до нас не дошло, исследовать его можно только по имеющимся чертежам реконструкций.) Сцена Большого театра отвечала требованиям, сформулированным итальянским живописцем, театральным декоратором и архитектором П. Г. Гонзаго (1751–1831), согласно которым «пространство

или планировка сцены должны способствовать целям искусства и игре артистов, помогать свободе функционирования театральных машин и способствовать иллюзии видимостей» [21, л. 12]. В Воздушном театре на открытой сценической площадке этот принцип был окончательно решен. С помощью открытого пространства достигалась идея разрушения стен, отделяющих зрителей от окружающей среды, и стремление показать его иллюзорное слияние с остальным миром. В противовес статичности, неподвижности раз и навсегда заданного сценического пространства Большого (Старого) и отчасти Малого (Нового) театров появилось гибкое, подвижное, трансформируемое пространство Воздушного театра. «Реальный мир» (зрители) и мир иллюзий (сцена) теперь стали едины.

Принципы театрализации в визуально-художественной структуре усадьбы

В этом плане значителен иной подход, при котором частные вопросы создания театров на территории загородного имения интересно рассмотреть в единстве с целым. Театр Шереметевых был не только культурным предприятием, но и загородной резиденцией с изысканными развлечениями. Для посетителей усадьбы театральное действие перемещалось из зрительного зала в увеселительный сад, с дорожками, скульптурой, кустарниками, клумбами и беседками, прудами. В разных частях сада были возведены павильоны, гроты, оранжереи, итальянский, французский, охотничий домики для уединения, храм тишины, львиная пещера, карусель. Сохранились воспоминания о том, что по пруду вокруг острова проводились катания на яхте, созданной по проекту архитектора А. Миронова и управляемой матросами, разодетыми в восточные костюмы. В увеселительных мероприятиях участвовало немалое число лиц, связанных друг с другом единством события, а не единством действия. Как отмечает С. А. Гудимова, «...театр никогда не претендует на подлинность. Его сверхзадача — создание иллюзии жизни реальной или воображаемой» [22; с. 175]. Лишь в смене пространства и времени возможна идея театрализации, а театральное представление достигает истинной неисчерпаемости и завершенности.

Особый интерес представляют и театральные костюмы в барочном стиле, которые использовались в постановках. Они проектировались по французским образцам, так как Франция была законодательницей мод не только в светских, придворных, но и в сценических костюмах. Известно, что они шились по эскизам французской художницы М. Кирцингер (1730–1809). Длинная галерея сценических образов на основе греческих, римских, средневековых источников, выполненных этой художницей, позволяет представить диапазон актерских ролей и богатую палитру костюмного оформления спектаклей театра Шереметева. Костюмы не воспроизводили историческую точ-

ность эпохи, они отличались роскошностью независимо от сословного положения разыгрываемых персонажей. Пастухи и пастушки, крестьяне, простые люди выглядели в Шереметевском театре, скорее, придворными дамами и франтами, камеристками и пажами. Актеры появлялись перед зрителями в напудренных париках с огромными головными уборами, в платьях с широкими юбками, украшенными перевитыми гирляндами растений, цветами, лентами, драгоценными камнями. Античные героини носили шлемы и шапки, увенчанные высокими перьями. Такая конструкция, наряду с созданием театрального образа, решала задачу увеличения роста актера для его видимого восприятия с далекого расстояния. Французский драматург П. Кребийон (1674–1762) в «Письмах о зрелище» (фр. “Lettres urles spectacles”) образно сказал о перьях, как необыкновенном элементе. На головных уборах артистов перья достигали такой высоты, что гасили люстры, освещавшие театр, а кавалеры выкалывали глаза своим партнершам, делая перед ними реверанс.

Иногда французским живописцам и костюмерам заказывались театральная одежда к конкретным спектаклям. У всех были белые с золотом перчатки, а в руках — веер, зеркало, жезл, оружие и прочие атрибуты в соответствии с ролями. Всё равно эти костюмы больше напоминали прекрасные бальные платья, более подходящие к маскараду, чем к операм и балетам. Театр Шереметевых обладал огромной, великолепной коллекцией костюмов. Н. П. Шереметев, сын П. Б. Шереметева, создавший впоследствии театр в Останкино, проживая во Франции, собрал богатую коллекцию книг с цветными гравюрами театральных костюмов. «Из Парижа граф получал и различные театральные украшения: цветы и гирлянды, фальшивые бриллианты, цепочки, пояса, диадемы для королевы, шляпы, пудру, банки помады лучших запахов. Впрочем, что только не понадобится на сцене! 72 букета искусственных цветов, 120 разноцветных страусовых перьев, 24 пучка перьев цапли и пучки перьев коршуна. Перья коршуна и черепаховые гребни входили в моду в качестве украшений. За тридцать лет существования театра Шереметевых накопился огромный гардероб: 5 тысяч различных театральных одежд занимали 265 сундуков и коробов. До 60 различных тканей употреблялось на пошивку костюмов. Многие из них имеют забытые и исчезнувшие названия: затрапезная и кумач, крашенина, китайка, миткаль, коленкор, полуситец, клеянка, набойка, каразея, креп, камчатная, фланель, байка, плис, ретиновая, фанзовая, канифас, стамедная, грезет, флер, дымка, штоф, глазет, атлас, трип и многие другие» [20, с. 136]. В настоящее время эскизы художницы М. Кирцингер хранятся в Театральном музее А. А. Бахрушина, что, безусловно, делает возможным их изучение и творческое использование в современной актерской практике.

Итак, мы можем говорить о различных составляющих элементах пред-

метно-пространственной среды как необходимой коммуникации не только в архитектуре и устройстве самих театров, существовавших на территории усадьбы Шереметева, но и емкого выражения театрализованного смысла эпохи, оказавшего влияние на всю композиционно-образную, идейную организацию паркового ансамбля.

Театрализованная среда пейзажного парка раскрывалась и вне контекста театрального представления. Система размещения театральных архитектурных объектов, соединенных с направлением дорожек, формой зеленых насаждений, гротов и павильонов, и прочих элементов пейзажного парка, создавала необходимые смысловые акценты в общей визуальной атмосфере усадьбы. Декорационное оформление спектаклей Шереметева способствовало формированию впечатляющих образов. Но благодаря продуманной театрализованной системе расположения составляющих элементов парка усадьба обрела статус законченного художественного высказывания. Эволюция архитектуры от старинных интерьерных театров к театру на открытом воздухе усадебного типа может рассматриваться как прообраз современного традиционного и нетрадиционного театров.

В конце XVIII века в Москве и Подмоскovie существовало свыше двадцати домашних театров. Современники отмечали, что сцена в Кусково — лучший театр России. Так или иначе, он смело конкурировал с профессиональными театрами. Сегодня в Кусково проходят выставки, концерты классической музыки, возрождаются старинные традиции усадебных праздников. Кроме того, театрализованный характер старинного историко-архитектурного ансамбля XVIII века постоянно привлекает кинематографистов, становится площадкой для съемки документальных и художественных фильмов.

Театр Шереметева оказал значительное влияние на всю русскую культуру. Достаточно сказать, что благодаря ему появились многие прославленные мастера, среди которых были реформатор русского театра М. Щепкин и актриса трагической сцены Е. Семёнова. Можно утверждать, что в усадьбе Кусково в XVIII веке осуществились культурно-просветительские проекты не только трех театров, а было создано одно масштабное синтетическое здание, единое целое — театр. Так в динамической художественной форме проявляются проникающие в глубь столетий связи прошлого и настоящего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асеев Б. Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. М.: Искусство, 1977. 575 с.
2. Зуева П. А. Русский театр XVIII века в театральной терминологии: автореф. ... дис. канд. искусствоведения. Саранск. 2016. 24 с.

3. Краснобаев Б. И. Очерки истории русской культуры XVIII века. М.: Просвещение, 1987. 319 с.
4. Красовская В. М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в. Л. – М: Искусство, 1958. 309 с.
5. Рапацкая Л. А. Русское искусство XVIII века. М.: Владос, 1995. 192 с.
6. Старикова Л. М. Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 152 с.
7. Яремич С. П. О театральных постановках в XVIII веке // Старые годы. СПб. 1911. № 7–9.
8. Левинсон А. Русские художники декораторы // Столица и усадьба. 1916. № 57. С. 4–18.
9. Корндорф А. С. Архитектурная декорация придворного театра XVII–XVIII столетий. Мифология и иконография: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М. 2013. 58 с.
10. Сыркина, Ф. Я. Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство / Под ред. В. Ф. Рындины и В. В. Ванслова. М.: Искусство, 1978. 246 с.
11. Корндорф А. С. Дворцы Химеры: иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011. 622 с.
12. Кусково / Авт. и сост. Л. В. Сягаева. М.: Тритона, 2012. 298 с.
13. Альбом «Кусково». К 90-летию музея-усадьбы. Изд. 1. М.: А-ТРИТОНА, 2012. 295 с.
14. Лепская Л. А. Возрождение музыкальных и театральных традиций в усадьбе // Русская усадьба: сб. Общества изучения русской усадьбы. М.; Рыбинск, 1994. Вып. 1. С. 207–209.
15. Сиповская Н. В. Праздник в русской культуре XVIII в. // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. Очерки истории и теории. СПб.: ДБ, 2000. С. 30–45.
16. Лепская Л. А. Репертуар крепостного театра Шереметевых: каталог пьес. М.: ГЦТМ, 1996. 174 с.
17. Лепская Л. А. Театральная школа Шереметевых во второй половине XVIII века // Вестник Московского университета. Сер. VIII (история). 1980. № 3. С. 48–49.
18. Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. М.: Останкинский дворец-музей, 1944. 19 с.
19. Фадеева М. А. Из истории развития народного самодеятельного творчества. Саратов. 2018. 51 с.
20. Смолина К. А. 100 великих театров мира. М.: Вече, 2001. 479 с.
21. Степанов В. Творчество Гонзага. Трактаты // РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 12.
22. Гудимова С. А., Сафронова Л. А. Пространство и сцена // Культурология. 2007. № 4 (43). С. 173–178.

REFERENCES

1. Aseev B. N. Russkij dramatičeskij teatr ot ego istokov do konca XVIII veka. М.:

- Iskusstvo, 1977. 575 s.
2. Zueva P. A. Russkij teatr XVIII veka v teatral'noj terminologii: avtoref. ... dis. kand. iskusstvovedeniya. Saransk. 2016. 24 s.
3. Krasnobaev B. I. Ocherki istorii russkoj kul'tury XVIII veka. M.: Prosveshhenie, 1987. 319 s.
4. Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr ot vzniknoveniya do serediny XIX v. L. – M: Iskusstvo, 1958. 309 s.
5. Rapaczkaya L. A. Russkoe iskusstvo XVIII veka. M.: Vlosos, 1995. 192 s.
6. Starikova L. M. Teatr v Rossii XVIII veka: Opyt dokumental'nogo issledovaniya. M.: Gos. in-t iskusstvovedeniya, 1997. 152 s.
7. Yaremich S. P. O teatral'nyx postanovkax v XVIII veke // Starye gody. SPb. 1911. № 7–9.
8. Levinson A. Russkie xudozhniki dekoratory // Stolicza i usad'ba. 1916. № 57. S. 4–18.
9. Korndorf A. S. Arhitekturnaya dekoraciya pridvornogo teatra XVII–XVIII stoletij. Mifologiya i ikonografiya: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M. 2013. 58 s.
10. Syrkina, F. Ya. Kostina E. M. Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo / Pod red. V. F. Ryndina i V. V. Vanslova. M.: Iskusstvo, 1978. 246 s.
11. Korndorf A. S. Dvorcy Ximery: illyuzornaya arhitektura i politicheskie allyuzii pridvornoj sceny. M: Progress-Tradiciya, 2011. 622 s.
12. Kuskovo / Avt. i sost. L. V. Syagaeva. M.: Tritona, 2012. 298 s.
13. Al'bom «Kuskovo». K 90-letiyu muzeya-usad'by. Izd. 1. M.: A-TRITONA, 2012. 295 s.
14. Lepskaya L. A. Vozrozhdenie muzykal'nyx i teatral'nyx tradicij v usad'be // Russkaya usad'ba: sb. Obshhestva izucheniya russkoj usad'by. M.; Rybinsk, 1994. Vyep. 1. S. 207–209.
15. Sipovskaya N. V. Prazdnik v russkoj kul'ture XVIII v. // Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII–XIX vv. Ocherki istorii i teorii. SPb.: DB, 2000. S. 30–45.
16. Lepskaya L. A. Repertuar krepotnogo teatra Sheremetevyx: katalog pes. M.: GCzTM, 1996. 174 s.
17. Lepskaya L. A. Teatral'naya shkola Sheremetevyx vo vtoroj polovine XVIII veka // Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser. VIII (istoriya). 1980. № 3. S. 48–49.
18. Elizarova N. A. Teatry Sheremetevyx. M.: Ostankinskij dvorecz-muzej, 1944. 19 s.
19. Fadeeva M. A. Iz istorii razvitiya narodnogo samodeyatelnogo tvorchestva. Saratov. 2018. 51 s.
20. Smolina K. A. 100 velikix teatrov mira. M.: Veche, 2001. 479 s.
21. Stepanov V. Tvorchestvo Gonzaga. Traktaty // RGALI. F. 872. Op. 1. Ed. xr. 10. L. 12.
22. Gudimova S. A., Safronova L. A. Prostranstvo i scena // Kul'turologiya. 2007. № 4 (43). S. 173–178.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Портнова Т. В. — д-р. искусствоведения, проф. каф.; infotatiana-p@mail.ru
ORCID: 0000-0002-4221-3923

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Portnova T. V. — Dr. Habil. (Arts), Prof. of the Chair; infotatiana-p@mail.ru

УДК 784.4

СПЕЦИФИКА И ИСТОРИЧЕСКИЕ ПУТИ НЕМЕЦКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

*Переверзева М. В.*¹

¹ Российский государственный социальный университет, ул. Вильгельма Пика, д. 4/1, Москва, 129226, Россия.

В статье рассматриваются история развития и основные жанрово-стилевые черты немецкой народной песни. Мелодические, гармонические, ритмические и композиционные особенности песенного фольклора раскрываются на примерах XVI–XIX веков (плясовые, любовные, утренние, исторические, соревновательные песни, баллады, песнопения ландскнехтов, писарей, крестьян, оруженосцев, охотников и рыбаков). Определяется роль немецкой народной песни в становлении национальных композиторских школ Австрии и Германии: анализируются инструментальные сочинения композиторов эпохи барокко и классицизма, в которых нашли отражение интонационные и жанрово-стилевые особенности народной песни. Методами исследования послужили теоретический анализ исторической, искусствоведческой, музыковедческой литературы; хронологический исторический и культурологический теоретический и сравнительный анализ. Методологической основой разработки проблемы послужили труды отечественных и зарубежных музыковедов-теоретиков и фольклористов. Автор приходит к выводу, что немецкий фольклор получил развитие в искусстве миннезингеров, основу репертуара которых составляли народные песни, сохранившие свои коренные признаки, — четко построенную мелодию, преобладание устойчивых ступеней лада, движения по звукам тонического трезвучия, маршевые и танцевальные ритмы. Эти же качества немецкой музыки ценили и развивали в своем творчестве И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Й. Брамс и другие немецкие и австрийские композиторы.

Ключевые слова: музыкальное искусство, народная песня, Германия, немецкая песня, фольклор, история немецкой народной музыки

SPECIFICS AND HISTORICAL WAYS OF FOLK GERMAN SONG

*Pereverzeva M. V.*¹

¹ Russian State Social University, 4/1, Wilhelm Pieck St., Moscow, 129226, Russian Federation.

The article is devoted to the history of development and the main genre-style features of the German folk song. Melodic, harmonic, rhythmic and compositional features of song folklore are revealed on the examples of the 16th–19th centuries (dance, love, morning, historical, competitive songs, ballads, and chants of Landsknechts, clerks, peasants, squires, hunters and fishermen). There is determined a role of German folk song in the formation of national composer schools in Austria and Germany: instrumental compositions of composers of the Baroque and Classicism era, which reflect the intonation and genre-style features of the folk song are analyzed in the work. The methods of research were a theoretical analysis of historical, art-historical, musicological literature; chronological historical and cultural theoretical and comparative analysis. The methodological basis for the development of the problem was the work of domestic and foreign musicologists-theorists and folklorists. Conclusions: German folklore was developed in the art of minnesingers, the repertoire basis of which was folk songs, so it's retained their fundamental features — a clearly constructed melody, the predominance of stable scale degree, movements along the sounds of tonic triad, marching and dance rhythms. The same qualities of German music were appreciated and developed in their work by I. S. Bach, G. F. Handel, J. Haydn, V. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Schubert, J. Brahms and other German and Austrian composers.

Keywords: musical art, folk song, Germany, German song, folklore, history of German folk music

Характеристика музыкальных особенностей немецкой народной песни трудна из-за диалектного разнообразия немецкого языка, а также из-за языкового многообразия граничащих с Германией стран. Тем не менее Э. Г. Майер считает возможным говорить о едином интонационном строе немецкой народной песни и общих жанрово-стилевых и композиционных особенностях [1, с. 6]. Сложность характеристики фольклора связана с длительным процессом эволюции песни, который во всех районах Германии приводил к смене старых жанров новыми. Кроме того, с развитием культуры минне- и майстерзингеров собственно народные образцы стали трудноотделимы от профессиональных, поскольку странствующие музыканты-любители Средневековья

(шпильманы, ваганты, миннезингеры, мейстерзингеры) были выходцами из крестьянской среды и бывшими ремесленниками, и в репертуар артистов входили песни крестьянски-фольклорной, рыцарски-аристократической, бюргерской и, реже, религиозной музыкальной субкультур того периода.

Основные признаки немецкой народной песни — четко построенная мелодия, преобладание устойчивых ступеней лада, движения по звукам тонического трезвучия, маршевые и танцевальные ритмы. Эти качества немецкой музыки ценили и развивали в своем творчестве И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Й. Брамс и другие немецкие и австрийские композиторы. Они опирались в своем творчестве на традиции народной, в первую очередь песенной культуры, которая сыграла важнейшую роль в становлении национальной композиторской школы. Об этом писали многие немецкие и австрийские музыковеды: А. Беер [2], М. Фридландер [3], Д. Хуго [4], Ф. Круммахер [5], Р. Лилнкрон [6], Д. Майер [1], Х. Мозер [7; 8], Л. Шмидт [9], К. Шнайдер [10], Е. Верба [11] и другие. Наше внимание было обращено на научные труды, посвященные немецкой народной песне, которая сыграла важную роль в становлении национальной композиторской школы. В отечественном музыкознании эта тема освещена недостаточно. Она, в частности, разрабатывалась музыковедами И. Вингольц [12], Е. Шишкиной-Фишер [13], Е. А. Бедуш и Т. С. Кюрегян [14], Л. Кершенром [15], А. В. Михайловой [16].

Пути исторического развития немецкой народной песни

Несмотря на всемогущее влияние церкви, которое доминировало в музыке в период Средневековья, народное песенное искусство Европы активно развивалось с XI века. Подтверждением тому служит знаменитый сборник стихов вагантов «Кармина Бурана» (лат. *Carmina Burana*), составленный по велению Карла Великого приблизительно в 1230-е годы в южной Германии. Это 315 текстов, относящихся к народной и светской песенной культуре.

Немецкий фольклор получил развитие в искусстве трубадуров и труверов, основу репертуара которых составили народные песни [17]. Они были включены во многие рукописи странствующих музыкантов-исполнителей, в которых в основном использовалась готическая «хоральная нота» — невменно-линейная нотация, получившая распространение среди миннезингеров Германии и контролируемых ею землях в XII–XVI веках. Благодаря сборникам трубадуров и труверов немецкая народная песня, имевшая устную форму бытования, сохранилась в письменном виде и в наше время может быть исследована историками, культурологами и музыковедами.

Новые художественно-эстетические принципы эпохи Возрождения воодушевили странствующих музыкантов-полупрофессионалов, исполнительская

культура стала изысканной, возник культ служения женщине (фраундинст), связанный с почитанием девы Марии. Рыцари воспевали в своих песнях духовную и физическую красоту прекрасной дамы. Провен, старая провинция Романа, стал центром развития нового искусства, которое вскоре распространилось по всей Франции, в Испании и Англии, а затем и в Германии. Период расцвета искусства трубадуров и труверов приходится на 1140–1240-е годы. Термин «трубадур» (на севере Франции — «трувер») происходит от французских «trobar» и «trouver» — «найти», «изобрести». Поэзия миннезингеров унаследовала от французских трубадуров художественно-эстетические идеи, однако возникла в иных социально-исторических условиях. Новая песенная культура быстро распространилась по всей Германии от Рейна до Рюгена. Период расцвета искусства миннезанга — немецких и австрийских средневековых поэтов-музыкантов, преимущественно из рыцарского сословия — пришелся на конец XII — начало XIV века. Впервые термин «миннезанг» около 1195 года применил немецкий поэт Гартман фон Ауэ. Понятие «минне» связано с возвышенной и утонченной рыцарской любовью к прекрасной даме.

Народные песнопения подавлялись церковью как образцы языческой культуры, поэтому практически не сохранились, однако переходили из сборника в сборник в качестве записанных миннезингерами и мейстерзингерами мелодий. Такие сборники начали появляться после XV века; прежде мелодии песен практически не записывались. Наследие германского народно-песенного искусства сохранилось в первую очередь благодаря литературным памятникам. Так, в Лимбургской хронике, охватывающей период с 1347 по 1380-е годы, упоминается о песнях «бичующихся» (братьев флагеллантов) во время их покаяний, которые нашли отклик в народной культуре во времена голода и чумы. К XV веку относится знаменитая «Книга песен» Лохаймера (1452), содержащая тексты и мелодии песен гораздо более раннего происхождения. В основном они одноголосны, но встречаются и многоголосные напевы [18]. Они просты по тематике, преимущественно любовного содержания, например, «Я буду там» (нем. «Ich fahre dorthin») и «Все мысли, которые у меня есть» (нем. «Alle meine Gedanken die ich habe»). Также сохранились анонимные рукописи, названные по месту их хранения, — «Мюнхенская» и «Берлинская» песенные книги.

Немецкий песенный фольклор оказывал влияние на культуру миннезанга на всех этапах его развития. Ранний период (1150-е — конец XII века) характеризуется наиболее заметным влиянием героического эпоса и народных песен. Фольклорное направление миннезанга зародилось в Германии, где чувственная любовная лирика играла значительно меньшую роль, чем во Франции. В Германии сохранились традиционные образы природы, архаический стиль стихосложения с неточными рифмами, одноголосное музы-

кальное изложение со свободным декламационным ритмом. Ранний миннезанг отличался особой смысловой концепцией: в нем воспевалось реальное человеческое чувство, а не идеализированная любовь. Зачастую песня посвящалась незамужней девушке. Из ранних любовных песен сохранилось несколько образцов шпрухов (нем. Spruch), или изречений — коротких стихов народного происхождения назидательного характера, написанных простым разговорным языком. Название жанра связано с именем немецкого средневекового поэта Шперфогеля, периода раннего миннезанга, автора сборника однострофных шпрухов.

В классический период миннезанга (начало XIII века – 1230-е) фольклорные образы и повествовательный сюжет сменяются абстрактной диалектикой куртуазного стихосложения: рифмы стиха становятся точными, а песни — многострофными и трехчастными по форме, где первые две строфы (нем. stollen) сопровождаются одной мелодией, а заключительная (нем. abgesang) имеет другую рифмовку и новую мелодию. В период расцвета немецкой рыцарской лирики человеческое чувство превращается в служение замужней даме (часто — жене феодального правителя-сюзерена). Куртуазное, или придворное направление миннезанга возникло в прирейнских землях Германии, испытавших наибольшее влияние северофранцузской любовной лирики. К концу XII века это направление распространилось на всей территории страны. Образцом данного направления служит «Манесский кодекс» Ульриха фон Зингерберга [19].

К XIII веку миннезанг превращается в искусство, воспевающее идеальные образы и чувства. Мелодической основой песен миннезингеров по-прежнему служили народные немецкие напевы. Любовные песнопения миннезингеров звучали в императорских покоях и княжеских домах. Один из них — Вартбург, резиденция ландграфа Германа Тюрингского, большого почитателя миннезанга. На проходивших в его доме вечерах особенную популярность имели Вальтер фон Фогельвейде и Вольфрам фон Эшенбах. Фогельвейде были доступны все жанровые разновидности миннезанга: от песен в народном духе и повествующих о крестовых походах до изысканной любовной лирики. Не менее прославился певец Генрих из Мейссена, прозванный фрауэнлобом (от нем. Fraue — женщина и loben — хвалить). Его песни отличались выразительной и широкой мелодикой, интонационной целостностью и логично выстроенными фразами. В классический период проводились соревнования миннезингеров.

В середине XIII века (1230-е – конец XII века) искусство миннезанга начало все больше и больше отдаляться от рыцарских идеалов благородной любви, чести и долга. В это время музицировали такие миннезингеры, как монах Герман фон Зальцбург и Генрих фон Лауффенберг. В их рукописных сборниках одноголосных песен, снабженных инструментальными интерлюдиями,

можно найти и несколько многоголосных, которые, однако, весьма просты по фактуре. Генрих Лауффенберг, как и Герман фон Зальцбург, также выступал в жанре протяжной лирической песни лях, представляющей интерпретацию латинских гимнов. Последним «поэтом-певцом любви» считается тирольский рыцарь Освальд фон Волькенштейн (1377–1445), также выступавший в жанре лях, автор многоголосных песен, обладавший развитой композиторской техникой. В своих многоголосных песнях, выдержанных в дискантной манере, мелодика и фактура еще довольно просты. Партии, обозначенные словом «фуга», включают строгую каноническую имитацию (по-немецки она называется *Rädel*).

Поэтические произведения миннезингеров превосходят трубадуров глубоким содержанием и личностным самовыражением. Мелодии, напротив, просты интонационно и композиционно, в отличие от песенных форм французов они имеют черты фольклорных напевов и григорианских хоралов. Историческая ценность миннезанга состоит в сохранении (в определенной степени) мелодий старинных народных немецких песен и сохранении в созданных самими «поэтами любви» напевах стилизованных черт музыкального фольклора Германии.

Ритмико-структурной основой немецкой народной песни является строфическая песня. По тематике различаются плясовая (нем. *Tanzliet*), любовная (нем. *Minnelied*), утренняя (нем. *Tageliet*), женская (нем. *Mädchenliet* — песня о девичьей тоске) и песни о крестовом походе (нем. *Kreuzliet*). Мейстерлид (так называемая форма «бар») состояла из двух первых строф с общей рифмой и заключительной третьей с новой. Образы и тексты часто заимствовались из Библии и исторического прошлого. Мелодии песен демонстрирует близость к григорианскому хоралу (точнее, хорал вобрал в себя интонации песенного фольклора); одностроение подобно псалмодии; окончания строк, как правило, украшены разнообразными мелизмами и колоратурами.

Некоторые сведения можно почерпнуть из творчества монаха Фульдийского, жившего около 1440–1500-х годов. Согласно его наблюдениям, песенное творчество в Германии приобретало в то время все больший размах благодаря появлению книгопечатания. Практически год за годом появлялись на свет различные источники народных песен, такие как:

- 1512 г. – Книга песен Эрхарда Глинса
- 1513 г. – Книга песен Питера Шеффеля
- 1519 г. – Книга песен Арнта Айха
- 1534 г. – Йохан Отт «121 веселая песня для любого инструмента» (1 часть)
- 1536 г. – сборник Генриха Финкса
- 1544 г. – Йохан Отт «121 веселая песня для любого инструмента» (2 часть)
- 1545 г. – сборник Равса Биниция

Во всех этих сборниках народная песня дана не в простой одноголосной фактуре, а в искусной многоголосной обработке, где основная мелодия или «Заданный напев» (лат. *Cantus firmus*) в партии тенора окружена контрапунктической тканью, в которой трудно выделить изначальную мелодию. Обычно слова песни передавались из уст в уста, при этом часто варьировались или «распадались» (как называют этот процесс исследователи), но неизменно сохраняли простоту, искренность и пластическую выразительность, которые до сих пор характерны для немецкой народной песни.

Понятие «народной песни» было сформулировано и введено немецким мыслителем, историком культуры позднего Просвещения Иоганном Готфридом Гердером. Прежде ее называли просто «песней», «новой песней», «песнетравием», «рыцарской песней» и т. д. Отделить ее от художественной песни в эпоху, когда еще не было четкой дифференциации сословий, было трудно. Песни пели представители всех социальных слоев без исключения: горожане, крестьяне и ремесленники, странствующие буржуа, ландскнехты (немецкие наемные солдаты, пехотинцы), всадники, советники, знатные мужчины и женщины, князья и вельможи. Для всех них народная песня была частью жизни, выражала собой мировосприятие людей того времени. Вопрос о происхождении песни при этом имел второстепенное значение: народные песни входили в общий репертуар. Гердер в подлинно романтическом духе заявлял о создании песни народной общностью. В процессе освоения и расширения социально-культурного опыта формируется менталитет и характер народа: в песнях запечатлелись образы и чувства, близкие немцам по духу и мышлению. Народные песни были настолько общеизвестны и распространены, что для их узнавания достаточно было напеть одну-две интонации. Темы немецкой народной песни разнообразны: свое выражение в стихах и мелодиях находило все, что волновало сердце и ум народа — от великих исторических событий до подробных деталей повседневной жизни.

В немецком народно-песенном творчестве получили распространение исторические песни, загадочные и соревновательные песни, баллады, песнопения ландскнехтов, писарей, крестьян, оруженосцев, охотников и рыбаков. Но главной темой песен оставалась любовь. Слово и мелодия в народной песне сливались в единое целое. Автор текста становился автором музыки и первым исполнителем песни. Создавали новые мелодии двумя способами: изобретали новые или просто адаптировали слова к уже существующим популярным напевам. Часто песни исполнялись с элементами сценической театрализации, в которой объединялись музыка, танец, поэзия и сценический сюжет.

В ходе Тридцатилетней войны (1618–1648) народная песня, достигшая пика своего развития в XVI веке, постепенно утратила свое значение. Обо-

стрились социально-политические противоречия, усилилось расслоение общества, развитие образования в Германии привело к дифференциации культур, и представители высших сословий стали отдаляться от народной песни. Но она не была предана забвению: у крестьян, ремесленников и бедняков народная песня по-прежнему была любимой и высоко ценимой. В XVIII веке народную песню изучал немецкий мыслитель и фольклорист Иоганн Готфрид Гердер, а воодушевленный им молодой Гёте записывал песни «из уст старших матерей», которые вошли в сборник «Голоса народов в песнях». В начале XIX века А. фон Армин и К. Брентано выпустили ставший классическим сборник «Волшебный рог мальчика» (1808), а затем Л. Уланд собрал и издал книгу «Старые верхне- и нижнегерманские народные песни» (1845). В то же время народной песней стали заниматься молодые музыканты. Андре, Хиллер, Неефе, Рейхардт, Шульц, Зумстег и Зельтер писали песни в народном духе, черпая вдохновение и тексты в народных преданиях. Инструментальная музыка тоже подхватила этот импульс: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Вебер и Шуберт сочиняли музыку в подобном стиле, который придавал их произведениям национальный характер. Простая народная песня становилась интонационным источником для произведений профессиональных композиторов. С середины XIX века начали выходить в свет сборники песенных мелодий. Первым стал сборник «Немецкие народные песни» (1827–1840) Фридриха Сильхера, за ним последовали «Немецкая песня» (1856) Людвиг Эрка, позднее расширенная Ф. М. Бёме (1893–1894) до двух тысяч песен, его же «Древнегерманская книга песен» (1877), «Немецкая жизнь в народной песне 1530-х годах» (1885) Р. фон Либиенкрона и другие. Эта работа поддерживалась на правительственном уровне: в Австрии и Германии были учреждены «комитеты народной песни» под руководством Рохуса фон Либиенкрона и Поммера. В 1906 году по инициативе бывшего императора вышла книга народных песен для смешанного хора, за которой в 1915 году последовала книга для мужского хора, изданная Максом Фридендером.

Интонационные, жанрово-стилевые и композиционные особенности немецкой народной песни

Немецкая народная песня пелась преимущественно открытым звуком, мелодия украшалась обильной мелизматикой, как при пении псалмов, исполнение имело игровой и театрализованный характер. Преобладала высокая тесситура. Песни звучали в сельских общинах и домах горожан, поэтому было распространено пение небольшими ансамблями, например, семейными. Сначала тему вел запевала, голос которого звучал интенсивнее других, затем второй голос вступал в терцию либо сексту, отставая на два-три слога, что создавало эффект синкопированного ритма, потом присоединялся тре-

тий — высокий, чаще мужской голос, певший в горловой манере, наконец, над основной мелодической линией возникал подголосок — дискант или сопрано. Основной задачей запевалы было пение в высоком регистре, сильным и громким звуком, отчего мелодическая линия часто теряла гибкость, а голосоведение — плавность.

Немецкий композитор, фольклорист и музыковед Людвиг Эрк (1807–1883) первым собрал около двадцати тысяч немецких песен разных жанров и часть из них в 1856 году опубликовал в первом томе многотомного издания. Туда вошли баллады, любовные, матросские, сословные (нем. *Standelieder*), песни-странствия, мельничьи, охотничьи, свадебные, детские, шуточные и другие. В стилевом плане крестьянская и городская народные песни были очень близки, так как обе испытали влияние протестантского хора с его строгими правилами и традиций мейстерзингеров, которые также были связаны с регламентом и не оставляли места для творческой свободы.

В мелодиях своих песен мейстерзингеры соединяли интонационные обороты церковных и народных напевов. Особенно ярко стилевые особенности мейстерзанга проявились в жанре сословной песни, связанной с социальной системой Германии того периода, городским укладом жизни. Подмастерья представляли собой важнейший элемент той системы; от слова «подмастерье» (нем. *Geselle*) берет начало слово «общество» (нем. *Gesellschaft*). На передний план выдвигается фигура мастера — ремесленника, представителя трудящегося сословия. Отсюда и различные переводы жанра: ремесленные песни, песни мастеров, профессиональные и рабочие песни. Песни ремесленников были богаты звукоизобразительными приемами, часто имитировался шум рабочего процесса. Одна из разновидностей песен этого жанра повествует о самом трудовом процессе, передает ритм работы. Другая, хоть и поется на досуге, но рассказывает об определенной профессии, среди которых — угольщик, рудокоп, пахарь, жнец, дровосек, сапожник, каменщик, рыбак, доктор и даже музыкант! Реальная жизнь ремесленника в народной песне не изображалась, а идеализировалась и романтизировалась, но именно это формировало позитивное отношение к труду, присущее немецкой культуре. Сословная песня имела четкую структуру: сначала называлась профессия, описывались ее атрибуты и действия, обосновывалась социальная значимость. Сословные песни преимущественно одноголосны, что выражает индивидуалистский принцип культуры немцев.

Подмастерье становился главным героем и такого жанра, как песня-странствие (нем. *Wanderlieder*). В ней описывается момент прощания подмастерья с одним мастером и его путешествие к другому мастеру за новым опытом. Многолетние странствия были распространенной практикой, что в какой-то мере являлось скрытой формой безработицы. Композиция песни-странствия тако-

ва: призыв к странствию, прощание с мастером, любимой и друзьями. Раздел, соответствующий началу пути, имел маршевый характер, выражал энтузиазм и надежду путешественника. Раздел прощания, напротив, был полон любовной лирики. Также песни-странствия описывали душевное состояние путника, имели сходство с вечерней песней и включали религиозные мотивы. В тексте всегда отражался маршрут и пункт назначения, назывались города: Инсбрук, Дрезден, Франкфурт, Лейпциг, Брауншвейг и другие. Путь имел конкретную цель, выражался в конкретных действиях, обозначаемых большим количеством глаголов (исследователи усматривали в этом черту немецкой ментальности — деятельностное отношение к миру). Преобладал маршевый или танцевальный пунктирный ритм, затактовое начало, квартовые интонации, активная мелодия, движущаяся по звукам тонического трезвучия.

Песни о Родине были во многом схожи с песнями-странствиями. Возникли они в эпоху Реформации в религиозных объединениях под влиянием песен немецких солдат. Расцвет поэзии высокого духовного содержания в XVII веке обогатил этот жанр. Большую роль в формировании новых стилистических черт сыграла контаминация, возникавшая благодаря традиции мейстерзингеров обучать подмастерьев: сначала они учились писать тексты к уже существующим мелодиям, и эти тексты должны были содержать ряд образов, характерных для песен определенного жанра; затем писали новые мелодии по модели традиционных. Для песен о Родине характерны образы, олицетворяющие народ и страну. Национальным символом Германии служит ель (нем. Tannenbaum), которая считается священным деревом. Германская мифология приютила еще один образ растительного мира — липу (нем. Linden) как символ плодородия и мудрости. Под липой в центре деревни собирались жители сельских общин для обсуждения важных вопросов: «...где мы найдем себя среди лип...» (из песни «Es gibt Kein schöner Land»). Примером воплощения образов германской мифологии служит песня «Высокие ели указывают на звезды» («Hohe Tannen weisen die Sterne»). Ее текст написан немецкими скаутами в 1923 году на мелодию XVIII века. Меланхоличная по настроению, народная песня прославляет горный дух Рюбецаля как защитника родины. Легендарной фигуре горного великана в песне отведена героическая роль (ил. 1).

В мелодии песни «Дом далеко» передается тоска по родному краю. Автор строк неизвестен. В оригинале сохранились первые четыре строфы, но в 1930 году была добавлена пятая. Тональность фа мажор, размер 4/4. Контуры мелодии очерчены звуками тонического трезвучия, и преобладание устойчивых звуков придает мелодии оптимистически-жизнеутверждающий характер, отраженный и в тексте: «...но Рюбецаль хорошо о них заботится» (нем. «...doch Rübezahl hütet sie gut»). Национальная символика также ярко проявляется в звукоподражании рожковым сигналам. С помощью рожка во время охоты созывали участников,

Hohe Tannen

www.franzdorfer.com

Ho-he Tan-nen wei-sen die Ster-ne An der I-ser in schäu-men-der
 7 Flut Liegt die Hei-mat auch in wei-ter Fer-ne Doch du, Rü-be-zahl,
 14 hü-test sie gut Liegt die Hei-mat auch in wei-ter
 19 Fer-ne Doch du, Rü-be-zahl, hü-test sie gut.

Ил. 1. Немецкая народная песня «Высокие ели указывают на звезды»

сигнализировали прекращение стрельбы и ловлю дичи. Характерна для немецкой песни имитация звуков охотничьего рога с использованием приема эха, часто встречавшегося в средневековой хоровой музыке. Охотничий рог как символ имел сакральный смысл, поскольку охотники отличались хорошей военной подготовкой и в любое время были готовы выступить на защиту города. Они ценились выше ремесленников. Сигнальные интонации звучат в основном в солдатских и утренних песнях, призывая к какому-либо действию.

Охотничьи песни отличались оптимистическим и юмористическим характером. Круг образов этого жанра обязательно включал живую природу (зеленый лес, чистый воздух; упоминались животные — заяц, олень, барсук и, конечно же, охотничья собака). Интонации рожковых наигрышей не просто имитировались, но встраивались в мелодику песни. Этот прием внутримузыкальной изобразительности встречается в песне «Вперед, поохотимся вволю» (нем. «Auf, auf zum fröhlichen Jagen») (ил. 2). Известная немецкая охотничья песня по тексту и мелодии восходит к аналогичной французской песне «Если вы хотите пойти на охоту, вам нужно рано вставать» (Pour Aller a la chasse faut être matinaux) (ил. 2).

1. Auf, auf zum fröh - li - chen Ja - gen! auf,
Es fängt schon an - zu ta - gen, es

in die grü - ne Heid! } Auf, bei den fro - hen
ist die höch - ste Zeit! }

Stun - den, mein Herz er - mun - tre dich! Die

Nacht ist schon — ver - schwun - den, und

Phö - bus zei - get sich.

Ил. 2. Немецкая народная песня «Вперед, поохотимся вволю»

Немецкий поэт эпохи барокко Готфрид Бенджамин Ханке (1695–1750) в 1723 году написал текст песни на народную мелодию, изначально состоявший из одиннадцати строф. Пасторальная тональность соль мажор, затактовый скачок на кварту, восходящее движение мелодии выражают призыв к утренней охоте, а трехдольный метр и движение мелкими длительностями имитируют скачку на конях. Реприза первого предложения усиливает интонацию призыва: «Вперед, вперед!». Слово «fröhlichen» переводится как «радостный», однако в немецком языке оно имеет торжественный оттенок: охота воспринимается как священное событие.

Вечерние песни отличаются спокойным движением, плавными мело-



D Bm F#m Bm E A

Hört, ihr Herrn, und lasst euch sa-gen, uns-re Glock' hat zehn ge-schla-gen:

D G D G Em A A7 D/A A7 D

Zehn Ge-bo-te setzt Gott ein; dass wir sol-len glück-lich sein.

D Bm D G D A/C# D A

Men-schen-wa-chen kann nichts nüt-zen, Gott wird wa-chen, Gott wird schüt-zen.

D G D A7 D A D G Em D/A A7 D

Herr, durch Dei-ne Güt' und Macht, schenk uns ei-ne gu-te Nacht.

Ил. 3. Немецкая народная «Песня ночного сторожа»

диями, широкими распевами, индивидуализированными интонациями. Они чаще многоголосны и хоральны по фактуре, имеют мягкий и светлый характер, в духе молитвы. Образы ночи и вечера в христианском сознании противопоставлялись языческому поклонению светлому времени суток. «Песня ночного сторожа» (нем. «Hört, ihr Herrn, und lasst euch sagen»), мелодия которой основана на хорале 1608 года, повествует о том, как в темное время суток по городским улицам и переулкам бродит сторож, поддерживая тишину и порядок (мотив странствия придает песне жанрово-стилевые черты *Standerlieder*). Кроме того, ночной сторож предупреждал о пожарах и отмечал начало каждого часа. Автор текста неизвестен; впервые «Песня ночного сторожа» появилась в песенной библиотеке в 1893–1894 годы. В первом предложении квадратного периода (размер 4/4) движение четвертными на повторяющихся звуках имитирует звон церковного колокола, сопровождающего обращенные к Господу слова сторожа. Во втором предложении (размер 6/4) тема развивается благодаря смене метра и движению по звукам тонического трезвучия с опеванием квинты (ил. 3).

Весьма популярные застольные песни восхваляли духовное братство и единство членов ремесленного цеха, создавали праздничное настроение во время трапезы. Отсюда — характерное «проговаривание» и «пропевание» тоста. Застольными нередко становились песни других жанров, имевшие широкую известность в народе. Так произошло с песней «Мысли свободны»

1. Die Ge - dan - ken sind frei, wer kann sie er
 sie — flie - hen vor - bei, wie nächt - li - che

ra - ten, } Kein Mensch kann sie wis - sen, kein
 Schat - ten. }

Jä - ger er - schie - ßen. Es blei - bet da -

bei: Die Ge - dan - ken sind frei.

Ил. 4. Немецкая народная песня «Мысли свободны»

(нем. «Die gedanken sind frei»), мелодия которой еще в XIII веке была знакома Вальтеру фон Фогельвейде. В 1842 году она была опубликована в «Силезских народных песнях» (нем. Schlesische Volkslieder»), а позднее под названием «Песня преследуемых в башне» была включена в третью часть сборника «Волшебный рог мальчика». В последней версии текст был расширен за счет вставки новых строф перед диалогом между заключенным и девушкой и между четырьмя оригинальными строфами заключенного. Как и в других немецких народных песнях, мелодика застольной проста и строится из фанфарно-трезвучных интонаций (ил. 4).

В основе большинства немецких народных песен лежит танцевальное начало. Однако немецкий трехдольный размер имеет ярко выделенные акценты, поскольку в немецких народных танцах используются прыжки, а плавность и размеренность движения встречаются крайне редко.

Die Blümelein sie schlafen

Anton Wilhelm von Zuccalmaglio

volkstümlich

Die Blü - me - lein sie schla - fen schon längst im - Mon - den - schein. Sie

nick - en mit den Köpf - chen auf ih - ren - Sten - ge - lein. Es -

rüt - telt sich der Blü - tenbaum, er - säu - selt wie - im Traum.

Schla - fe, schla - fe , schlaf - du, mein - Kin - de - lein.

www.heilpaedagogik-info.de

Ил. 5. Немецкая народная песня «Песочный человечек»

Примечателен также ритм немецких колыбельных песен, для которых в большей степени характерно движение восьмыми, чем четвертными, сообщаящее им энергию и воодушевленность. При этом в мелодии отчетливо прослеживаются «опорные точки» — звуки тонического трезвучия, придающие мелодической линии четкость и лаконичность, а также связывающие все фразы. Примечательно, что название жанра на немецком *Wiegenlied* (от *wiegen* — укачивать) несет в себе призыв к движению, в то время как в русском языке слово «баюкать» происходит от «баять» — «говорить». Затактовый квартовый ход в колыбельной звучит как призыв ко сну. Лад мажорный, как и в большинстве немецких народных песен. Образы колыбельных богаты религиозной, преимущественно рождественской символикой (ночное небо, ангелы, месяц, звезды и т. д.). Ребенок по имени не назывался, зато в тексте встречалось много уменьшительно-ласкательных суффиксов («цветочек», «ребеночек»). Многие колыбельные строились на хоральных интонациях. Немецкая колыбельная песня «Песочный человечек» (нем. «*Die Blümelein, sie schlafen*») впервые появилась под названием «Дрёма» (нем. «*Sandmännchen*») в сборнике

под редакцией Антона Вильгельма фон Цуккальмаглио и Августа Крецшмера. Она сохранила оригинальную мелодию, которая восходит к старинному народному напеву 1599 года. Цуккальмаглио стал автором текста (ил. 5).

Благодаря сочетанию душевного текста с широко известной мелодией песня очень быстро распространилась среди народа, так что во второй половине XIX века ее можно было услышать на домашних концертах, популярных в буржуазном обществе. Эта песня сохраняла свою популярность на протяжении многих веков: в 1858 году Иоганнес Брамс использовал ее мелодию в одном из номеров цикла «Четырнадцать народных детских песен». Через четыре года песня появилась в сборнике Фридриха Вильгельма Арнольда «Немецкие народные песни старых и новых времен» в обработке для голоса и фортепиано Ф. В. Арнольда. Сохранились все «атрибуты» немецких колыбельных: мажорная тональность, опора мелодической линии на звуки тонического трезвучия, движение в основном мелкими длительностями (восьмыми).

Осенние, зимние, весенние и летние песни отражали циклическую последовательность происходивших в природе и жизнедеятельности крестьян изменений, имели широкую популярность и исполнялись в качестве застольных в определенные периоды земледельческого цикла. Примером служит народная песня XVI века «Привет, майская красавица» (нем. «Grüß Gott, du schöner Maïen») — беззаботная и жизнерадостная весенняя песня. Текст был написан во Франконии в XVI веке анонимным поэтом. Песня исполнялась соло и ансамблем в оживленном темпе. Исследователи предполагают, что о песне не было известно вплоть до XIX века и она стала широко известна благодаря ее изданию в 1877 году в сборнике «50 баллад и любовных песен XVI века» Франца Вильгельма Дитфурта (1801–1880). Пасторальный фа мажор, четкий размер 4/4, движение ровными четвертными, которое придает музыке оттенок умиротворенной радости. Квартовый затакт, характерный для немецкой народной песни в целом, здесь приобретает характер весенней заклички. Пунктирный ритм в шестом такте имитирует звуки природы на словах «птичка поет».

В XVII веке, по окончании Тридцатилетней войны, приобрел значимость такой жанр, как погребальная песня, образный строй которой составляли похоронные атрибуты, фаталистические настроения и обращения к Богу. Ярким примером служит народная песня XVII века «Смерть жнеца» (нем. «Es ist ein Schnitter, heißt der Tod», или «Der Schnitter Tod», или просто «Schnitterlied»). Смерть воплощена в образе мрачного жнеца. В тексте присутствует философский взгляд на быстротечность и ценность жизни. Версия песни с шестью куплетами получила название «Песня урожая. Католический гимн» (нем. «Erndtelied. Katholisches Kirchenlied»).

1. Inns - bruck, ich muß dich las - sen, ich

fahr da-hin mein Stra - ßen, in frem-de Land da-

hin. Mein Freud ist mir ge - nom - men, die

ich nit weiß be - kom - men, wo

ich in E - - - - - lend bin.

Ил. 6. Немецкая песня-странствие «Инсбрук, я должен тебя оставить»

Немецкая народная песня сыграла важную роль в становлении национальной композиторской школы [21]. В кантатно-ораториальном творчестве И. С. Баха нашли отражение интонации и цитировались мелодии немецкой народной песни. Мелодии ранних немецких духовных песен, датированных XII веком, включая рождественские колыбельные, где немецкий текст сочетался с латынью, используются Бахом в органных хорах № 5, 35 и 46. Основой кантат Баха служили напевы народных песен из сборника, вышедшего в 1545 году в Лейпциге под редакцией Паулюса Сператуса и Николауса Дециуса. Так, песня-странствие «Инсбрук, я должен тебя оставить» (нем. «Innsbruck, ich muss dich lassen») стала хоралом «О мир, я должен позволить тебе» (нем. «O Welt, ich muss dich lassen»), который Бах ввел в «Страсти по Матфею»,

любовную песню «Однажды я пошел гулять» (нем. «Einmal tat ich spazieren») он использовал в хорале № 7, а напев «На земле нет серьезных страданий» (нем. «Es gibt auf Erd kein schwerer Leid») — в хорале «Помогите мне восхвалять добро Бога» (нем. «Helft mir Gottes Gute preisen») (ил. 6).

Влияние немецкой народной песни на творчество Баха проявилось в характерных танцевальных ритмах и активном движении, наличии жизнеутверждающих квартовых и мажорных терцовых интонаций, символизирующих победу силы духа и внутреннюю духовную стойкость. Черты народно-песенного характера ярко проявляются в кантате № 140 «Проснись, голос зовет нас» (нем. «Wachet auf, ruft uns die Stimme»), где в дуэте сопрано и баса лирического характера, в тексте которого описывается разговор души с Христом, используется возвышенная мелодия хорала «Сион слышит пение стражей», сопровождаемая игрой инструментов в духе «сельского ансамбля»: партия струнных плясового характера дополняется бурдонными звуками контрабаса в низком регистре.

В народном духе написана поздравительная Крестьянская кантата, посвященная пожалованию имени камергеру фон Дискау. Стиль кантаты народно-бытовой, главные действующие лица — пара крестьян. Сюжет очень прост: крестьяне решили навеститься к помещику с поздравлениями, а затем заглянули в пивную. Текст написан местным поэтом Христианом Фридрихом Генрици (1700–1764) по прозвищу Пиканнедер с широким использованием провинциальных немецких диалектов, преимущественно саксонского. Оркестр имитирует звучание народной немецкой музыки незаполненными квинтами в среднем регистре, трезвучными гармониями, аккордовыми параллелизмами; интонации близки бюргерским мелодиям и песням крестьян, а также народным песням-танцам, самым популярным в крестьянской среде: сарабанде и исконно немецкому рюппель-танцу. Дуэт сопрано и баса «У нас новое начальство» вводит в атмосферу всеобщего крестьянского праздника. Ария баса «Получать каждый день десять дукатов» цитирует известную народную мелодию «С тобой и с нами» (нем. «Mit dir und mit uns»), сопрановая ария «Дай, прелесть, много сыновей» построена на теме известной немецкой колыбельной песни. Эта кантата, задуманная исключительно в шуточном стиле, стала предвестником зингшпиля.

Г. Ф. Гендель как композитор был взращен на немецкой демократической культуре и своеобразно претворил в своей музыке традиции немецкой народной песни. Мелодика Генделя — энергичная, характеризуется четким широким рисунком. В ней преобладают простые ритмы и замкнутые построения, совершенные кадансы, характерные для немецкой народной песни. Жанрово-интонационные истоки музыки Генделя глубоко народны: встречаются строгое аккордовое изложение, характерное для немецкой народной песен-

ности, развитие в пределах узкого диапазона, диатоника, лирическая певучесть. В фактуре Гендель часто использует двухголосие, октавное удвоение в басу и гармоническое четырехголосие хорального типа, гимнически-аккордовый склад. В ораториях Генделя героические арии маршевого наступательного характера сочетаются с лирико-созерцательными, картинными ариями в пасторальном духе.

Йозеф Гайдн обращался к народным австро-немецким истокам гораздо менее завуалировано, ведь его творчество отражает всю полноту австрийской, южно-немецкой и славянской народной песенности. Он чаще пользовался видоизмененными цитатами или сочинял свои мелодии в духе народных песен [22]. По традиции немецкой народной песни жизнь крестьянина представлена в его творчестве идеалистически: крестьяне жизнерадостны и оптимистичны, на фоне прекрасной природы они устраивают празднества, танцуют, водят хороводы. Выражается это в интонационно-бодрой, светлой, преимущественно мажорной музыке Гайдна, часто наполненной чертами юмора и философской умиротворенности. Австро-немецкую народную песню не обошли вниманием В. А. Моцарт [23; 24], Л. ван Бетховен [25] и композиторы XIX–XX веков.

В отечественном музыкознании немецкая народная песня редко становилась объектом специального исследования в ракурсе жанрово-стилевой специфики и не подвергалась системному рассмотрению в единстве содержательной, эстетической и композиционно-технической сторон. Однако в XXI столетии народное песенное наследие Германии видится как целостный и уникальный феномен, определивший пути развития вокальной и инструментальной музыки страны. Немецкая народная песня — явление, безусловно, уникальное. Австро-немецкая песня представляет собой одну из мощных и содержательных ветвей европейского фольклора и занимает важное место в истории мировой культуры. Народная песня продемонстрировала обширную панораму жизни немецкого народа, отразила важнейшие вехи его исторического, социального и культурного развития и художественные образы, подготовив достижение высшего этапа в эволюции немецкой и австрийской музыки.

Проведенный жанрово-стилевой и интонационный анализ немецкой народной песни позволил выявить характерные черты, претворение которых стало для австрийских и немецких композиторов XVII–XIX веков способом выражения национальной самобытности. Великие мастера немецкого барокко и венского классицизма, обобщив достижения народной культуры, явили своим искусством качественно новую ступень в становлении национальной композиторской школы. Существенную часть песенного наследия композиторов-классиков, особенно Гайдна и Бетховена, составляют обработки народных песен. Они перевели немецкие песенные интонации в сферу инстру-

ментального музицирования. Поэтому народная песня стала существенной составляющей обширного творческого наследия немецких и австрийских композиторов нескольких столетий в области камерно-вокальной, кантатно-ораториальной и оперной музыки, а также во многом обусловила блестящий расцвет ведущих инструментальных жанров XVII–XVIII веков — симфонии, концерта, сонаты, струнного квартета.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Meier J.* Volksliedstudien John Meier; 1. Aufl. X. Strassburg: Trubner, 1917. 246 S.
2. *Beer A.* Zur Geschichte der Veröffentlichung und zur Rezeption von Beethovens Liedern op. 52 // *Musikforschung*. 1994. No 2. S. 142.
3. *Friedlander M.* Das deutsche Lied. Leipzig, 1902. I. 326 S. II. 164 S.
4. *Hugo J. B.* Das deutsche Volkslied. Leipzig: Dörfflink & Franke, 1956. 56 S.
5. *Krummacher F.* Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühem Vokalwerk Das Frühwerk J. S. Bachs. Köln, 1995. 240 S.
6. *Liliencron R. F. von* Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. Bis 16. Jahrhundert: Bd. 1507–1529. Leipzig: Verlag von Bogel, 1867. 930 S.
7. *Moser H.* Mozart als Liederkomponist // *Osterreichische Musikzeitschrift*. 11. Jahrgang, Helf 3, Marz. 1956. S. 77–90.
8. *Moser J.* Ansätze zu einer neueren Volksliedforschung // *Jahrbuch für Volksliedforschung*. 1989. Vol. 34. S. 56–69.
9. *Schmidt L.* Joseph Haydn, Volksgesang und Volkslied Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit *Jahrbuch für osterreichische Kulturgeschichte*. Bd. VI. Eisenstadt, 1976. S. 25–34.
10. *Schneider K.* Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865. S. 82–92.
11. *Werba E.* Das Mozart-Lied in der Aufführungspraxis der Gegenwart // *Osterreichische Musikzeitschrift*, 1967, Helf 8. 455 S.
12. *Windholz J.* Schwindendes Erbe (Mündliche Überlieferung der Russlanddeutschen) // *Die Russlanddeutschen — Gestern und Heute*. Köln: Herbig, 1992. S. 239–251.
13. *Шушкина-Фишер Е. М.* Немецкие народные календарные обряды, танцы и песни в Германии и России: Практ. пос. для рос. немцев. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Готика, 2002. 328 с.
14. *Бедуш Е. А., Кюреган Т. С.* Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.
15. *Кершнер Л. М.* Немецкая народная музыка. М.: Музыка, 1965. 92 с.
16. *Михайлов А. В.* Арним фон Ахим. О народных песнях. Эстетика немецких романтиков. СПб.: СПб. ун-т, 2006. 727 с.
17. *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г.: учебник: в 2 т. 2-е изд., перераб. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.

18. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 405 с.
19. Wiora W. Das Musikwerk. Hft. 4. Europaischer Volksgesang. Köln: Arno Volk, 1952. 72 s.
20. Жирмунский В. М. Проблема фольклора. Фольклор Запада и Востока. Сравнительно-исторические очерки. М.: ОГИ, 2004. 463 с.
21. Jolizza W. Das Lied und seine Geschichte. Wien und Leipzig: A. Hartleben, 1910. 324 S.
22. Russell P. The Themes of the German Lied from Mozart to Strauss Edwin. München: Mellen Press, 2002. 426 S.
23. Ballin E. Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern W.A. Mozarts. Kassel: Bärenreiter, 1984. 153 S.
24. Gallotta B. La liederistica mozartiana // Rassegna musicale curci. 1994. No 2. P. 14–19.
25. Cooper B. Beethoven's Folksong Setting: Chronology, Sources, Style. Oxford: Clarendon Press, 1994. 270 p.

REFERENCES

1. Meier J. Volksliedstudien John Meier; 1. Aufl. X. Strassburg: Trubner, 1917. 246 S.
2. Beer A. Zur Geschichte der Veröffentlichung und zur Rezeption von Beethovens Liedern op. 52 // Musikforschung. 1994. No 2. S. 142.
3. Friedlander M. Das deutsche Lied. Leipzig, 1902. I. 326 S. II. 164 S.
4. Hugo J. B. Das deutsche Volkslied. Leipzig: Dörfflink & Franke, 1956. 56 S.
5. Krummacher F. Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühem Vokalwerk Das Frühwerk J. S. Bachs. Köln, 1995. 240 S.
6. Liliencron R. F. von Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. Bis 16. Jahrhundert: Bd. 1507–1529. Leipzig: Verlag von Bogel, 1867. 930 S.
7. Moser H. Mozart als Liederkomponist // Österreichische Musikzeitschrift. 11. Jahrgang, Helf 3, Marz. 1956. S. 77–90.
8. Moser J. Ansätze zu einer neueren Volksliedforschung // Jahrbuch für Volksliedforschung. 1989. Vol. 34. S. 56–69.
9. Schmidt L. Joseph Haydn, Volksgesang und Volkslied Joseph Haydn und die Literatur seiner Zei Joseph Haydn und die Literatur seiner Zeit Jahrbuch fur österreichische Kulturgeschichte. Bd. VI. Eisenstadt, 1976. S. 25–34.
10. Schneider K. Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1865. S. 82–92.
11. Werba E. Das Mozart-Lied in der Aufführungspraxis der Gegenwart // Österreichische Musikzeitschrift, 1967, Helf 8. 455 S.
12. Windholz J. Schwindendes Erbe (Mündliche Überlieferung der Russlanddeutschen) // Die Russlanddeutschen — Gestern und Heute. Köln: Herbig, 1992. S. 239–251.
13. Шишкина-Фишер Е. М. Немецкие народные календарные обряды, танцы и

- песни в Германии и России: Практик. пос. для рос. немцев. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Готика, 2002. 328 с.
14. Бедуш Е. А., Кюрегян Т. С. Ренессансные песни. М.: Композитор, 2007. 424 с.
 15. Кершнер Л. М. Немецкая народная музыка. М.: Музыка, 1965. 92 с.
 16. Михайлов А. В. Арним фон Ахим. О народных песнях. Эстетика немецких романтиков. СПб.: СПб. ун-т, 2006. 727 с.
 17. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г.: учебник: в 2 т. 2-е изд., перераб. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.
 18. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 405 с.
 19. Wiora W. Das Musikwerk. Hft. 4. Europaischer Volksgesang. Köln: Arno Volk, 1952. 72 s.
 20. Жирмунский В. М. Проблема фольклора. Фольклор Запада и Востока. Сравнительно-исторические очерки. М.: ОГИ, 2004. 463 с.
 21. Jolizza W. Das Lied und seine Geschichte. Wien und Leipzig: A. Hartleben, 1910. 324 S.
 22. Russell P. The Themes of the German Lied from Mozart to Strauss Edwin. München: Mellen Press, 2002. 426 S.
 23. Ballin E. Das Wort-Ton-Verhältnis in den klavierbegleiteten Liedern W.A. Mozarts. Kassel: Bärenreiter, 1984. 153 S.
 24. Gallotta B. La liederistica mozartiana // Rassegna musicale curci. 1994. No 2. P. 14–19.
 25. Cooper B. Beethoven's Folksong Setting: Chronology, Sources, Style. Oxford: Clarendon Press, 1994. 270 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Переверзева М. В. — д-р искусствоведения, проф., melissasea@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pereverzeva M. V. — Dr. Habil. (Arts), Prof., melissasea@mail.ru
ORCID 0000-0003-4992-2738

УДК 78.04: 784

«ДЕМОН» И ДЕМОНИЧЕСКОЕ:
ОПЕРА АНТОНА РУБИНШТЕЙНА И ЕЕ ИНТЕРПРЕТАТОРЫ

*Петухова С. А.*¹

¹ Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, г. Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена истории постановок в России в XIX и XX веках единственной по-настоящему успешной оперы А. Г. Рубинштейна, которой в нынешнем году исполняется 150 лет. «Демон», завершённый в сентябре 1871 года и впервые представленный 13 января 1875-го, в значительной степени отличается от произведений западноевропейского театра, написанных на «демоническую» тему. Лирическая опера, в которой критики находили многословие и банальность музыкального высказывания, тем не менее, сразу была принята публикой и почти без изменений содержания дожила до 1936 года. Постановочная история «Демона» как таковая пока не привлекала внимания ученых. В статье сделана первая попытка рассмотреть сценическое бытование оперы, опираясь на критические отзывы разных лет. Ее интерпретации в основном затронули создание демонической атмосферы и соответственной стилистики как в партии главного героя, так и в общем художественном оформлении спектаклей. Кульминацией прочтения титульной роли стали ее исполнения Ф. И. Шаляпиным в начале XX столетия, вдохновленные поисками М. А. Врубеля и вернувшие сочинению лермонтовский демонизм.

Ключевые слова: «Демон», А. Г. Рубинштейн, демоническое, постановки, отзывы, интерпретации, М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Шаляпин, М. А. Врубель.

“DEMON” AND DEMONIC:
THE OPERA BY ANTON RUBINSTEIN AND ITS INTERPRETERS

*Petukhova S. A.*¹

¹ State Institute for Art Studies, Kozitskiy per., 5, Moscow, 125009, Russian Federation.

The article is devoted to the history of Russian productions in the 19th and 20th centuries of the only truly successful A. Rubinstein's opera, which celebrates its 150th anniversary this year. “The Demon”, completed in September 1871 and staged for the first time on January 13, 1875, differs significantly from

the works of Western European theater, written on the “demonic” theme. Lyric opera, in which critics found the verbosity and banality of musical expression, nevertheless, was immediately accepted by the public and survived practically unchanged in content until 1936. The staged story of “The Demon” as such has not yet attracted the attention of scientists. The article makes the first attempt to consider the stage existence of opera, based on critical reviews of different years. Her interpretations mainly affected the creation of a demonic atmosphere and the corresponding stylistics both in the part of the protagonist and in the general decoration of the performances. The culmination of the reading of the title role was its performances by F. I. Shalyapin at the beginning of the 20th century, inspired by the searches by M. A. Vrubel’s searches and bringing back Lermontov’s demonism to the composition.

Keywords: “The Demon”, A. G. Rubinstein, demonic, staging, reviews, interpretations, M. Yu. Lermontov, F. I. Chalyapin, M. A. Vrubel.

Лермонтовская поэма «Демон», запрещенная российской цензурой, за пятнадцать с лишним лет распространения в списках приобрела репутацию чрезвычайно значимого сочинения. Во второй половине 1850-х оно было издано в Германии, причем даже четырежды: два раза — в Карлсруэ (1856; 1857) и два — в Берлине (1856; 1857). Антон Рубинштейн в 1856-м долго гастролировал по Германии, лето 1857-го провел в Баден-Бадене, однако замыслы музыканта были устремлены к опере иного назначения («либо для Франции, либо для Германии» [1]), и с «Демоном» он тогда разминуся.

В 1860-е, после первого издания поэмы в России [2], в отношении к ней наступил новый этап: под давлением все более укреплявшего свои позиции реализма «Демон» и демоническое становились объектами иронических и пародийных толкований. В этот период Рубинштейн немало времени проводил на родине, занимаясь организацией первой отечественной консерватории. И снова лермонтовское произведение сразу после публикации не прочел, заинтересовавшись им только на рубеже 1860–1870-х. Именно тогда Рубинштейн — художник ярко романтического направления — вознамерился написать на этот сюжет оперу в идеально-возвышенном стиле.

Критик и композитор Б. А. Фитингоф-Шель позднее утверждал, что именно он показал Рубинштейну либретто «Демона», над которым уже работал сам [3]. Опера Шеля «Тамара» (1871, постановка в 1886) и иные опусы русских авторов (например, Музыкальные картины П. И. Бларамбаерга (1869), Третья симфония Э. Ф. Направника (1874), романсы и сцены на фрагменты поэтического текста «Демона», принадлежащие Д. А. Столыпину, К. П. Вильбоа, А. К. Глазунову) имели возможность конкурировать с рубинштейнов-

ским сочинением, однако публика полюбила именно его.

Рубинштейн — человек стремительных решений и поступков — всегда работал быстро и напористо, в процессе освоения театральных сюжетов беззастенчиво подгоняя своих либреттистов. Не стал исключением и «Демон», активно рвавшийся в жизнь из-под авторского пера. Литераторы Я. П. Полонский и А. Н. Майков, к которым в начале 1871 года обратился композитор, отказались сотрудничать с ним (скорее всего, напуганные именно этой настойчивостью). Павел Висковатов — писатель, филолог, известный лермонтовед — стал третьим, к кому устремился Рубинштейн.

«...Я по ночам не сплю! — писал композитор либреттисту в конце февраля 1871-го, всего через несколько дней после получения его устного соглашения. — Обрывки нот и музыкальных фраз носятся вокруг меня... Неужели Вы не можете прислать мне что-нибудь? Арию, обрывок текста? Танцы уже почти готовы!» [4].

Позднее Висковатов вспоминал: «Я старался успокоить Антона Григорьевича и ссылался на наше условие, по которому он не должен был браться за композицию раньше, чем все либретто будет мною написано и им одобрено. Однако композитор не унимался. Он приходил ко мне и... просил чем-нибудь “насытить алчущего”. Он почти насильно вырвал у меня песню, которую во втором действии поют за вином пирующие грузины. Точно так же унес он от меня песню подруг: “Ходим мы к Арагве светлой утром ясным за водой...” и описание, которое делают Тамаре девушки о приезде жениха... Он у меня вытаскивал либретто частями и сочинял музыку» [5, с. 234–235]. В результате первоначальный текст литератора оказался сильно переиначенным.

До конца мая, когда Рубинштейн отправился в Германию на отдых, им были почти полностью завершены два акта оперы, за лето — оставшийся третий. 6 сентября 1871-го автор подал партитуру оперы в Дирекцию Императорских театров, 14 сентября ее принял к постановке Репертуарный комитет. Однако премьера в Мариинском театре состоялась лишь 13 (25) января 1875 года¹.

Висковатов, тогда впервые услышавший оперу целиком, был шокирован нарушением композитором всех договоренностей и после премьеры опубликовал опровержение по поводу своего участия в процессе совместной работы [6]. Требование литератора — убрать его имя с обложек изданий либретто

¹ Фантастическая опера в трех действиях и шести картинах. Дирижер Э. Ф. Направник, постановка танцев М. И. Петипа, дана в бенефис исполнителя главной роли. И. А. Мельников — Демон, Тамара — В. И. Рааб, Гудал — О. А. Петров, Синодал — Ф. П. Комиссаржевский, Ангел, по цензурным соображениям переименованный в Геняя добра, — А. П. Крутикова, няня — О. А. Шрёдер. Опера прошла затем 19 января (в бенефис хора), 22 и 27 января, 7 февраля.

и клавира «Демона» — было удовлетворено не сразу и ненадолго.

Пять премьерных представлений седьмой оперы Рубинштейна стали долгожданным оперным триумфом композитора. С тех первых вечеров и до нынешних времен «Демон» не покидает надолго театральные подмостки, а его содержание (прежде всего благодаря Лермонтову) хорошо известно даже не очень образованным зрителям.

Демоническое всегда привлекало театральную публику. Ко времени появления рубинштейновского произведения в России уже сложилась генерация опер, так или иначе раскрывающих подобные сюжеты. Это «Волшебный стрелок» К. М. Вебера (отечественная премьера в 1824), «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера (1834), «Фауст» Ш. Гуно (1863) и «Тангейзер» Р. Вагнера (1873). В разные времена спектакли «Демона» в обязательном порядке соседствовали с какими-либо из указанных сочинений. По сравнению с их музыкальными партитурами полотно Рубинштейна представало скорее лирическим, чем по-настоящему демоничным. Но ощущалось в восприятии оперы и то неуловимое, что публика «приносит с собой» на любую премьеру: отзвуки образа и репутации автора.

Демонический облик Рубинштейна-пианиста, его «львиная» хватка и артистическое всемогущество к тому времени покорили не только российских слушателей. Явно выраженный романтизм исполнительских трактовок музыканта был унаследован им, конечно, от романтической школы западных виртуозов. Через влияния на стиль Рубинштейна музыкальных открытий Берлиоза, Шумана и Листа опосредованно передавался паганиниевский демонизм — основа основ не только виртуозного музицирования, но и художественного мировоззрения. И даже в таком окружении фантастический мир «Демона» предстает неожиданно мрачным с самого начала — в опере отсутствуют жанровые преамбулы, и после краткого тревожного вступления сразу является хор адских духов.

Демон господствует в сюжете безраздельно, наблюдая за всем, что происходит, и вмешиваясь в коллизии повседневной жизни. Сам он мало фантастичен и уже поэтому невероятно далек от «разъедающего скепсиса» [8, с. 29] и балаганного веселья европейских Мефистофелей. Скорее, он напоминает не дитя фантастического мира, а «лишнего человека», искренне тяготящегося собственным существованием и стремящегося раствориться в людских страстях. Бесконечное одиночество — основное состояние Демона — порождает гипноз ощущения сценического безвременья и окрашивает каждую реплику персонажа в особенные тона, в тонкие оттенки, сложно передаваемые словами. Сожаление, очарование мечты, пробуждение чувства, трогательные порывы — все это обрушивается на слушателя, прося и требуя сопереживания. Вокальная партия Демона максимально насыщена сольными номерами, в большинстве обольстительными по музыке. Влюбленный дух реет где хо-

чет, замутняя восприятие, путая ориентиры, превращая живое в призрачное. Попадая в расставленные Демоном чудесные сети, молодые герои гибнут, что вряд ли воспринимается как трагедия. Печаль остается светлой, а демоны и ангелы продолжают свою борьбу в бескрайнем пространстве иллюзий.

Однако если музыкальному решению образа и недоставало привычной фантастики, ее с успехом обеспечивал местный колорит («couleur locale»), который в подобных произведениях играет обычно значительную роль. Ущелья, подземелья, черные озера, пустынные местности, ожидающие наступления шабаша, становятся не просто пейзажем, а частью действия. В «Демоне» Рубинштейна (вслед за Лермонтовым) дольний людской мир максимально приближен к горному. Многократно воспетые поэтом кручи и вершины, теряющиеся в облаках, олицетворяют здесь возможность свободного полета к звездам, вечного надмирного парения. Вторая после времени стихия бесконечности — воздух — передана в музыке через обилие медленно «качающихся» ритмов, прозрачных оркестровых «педалей», невесомых фигураций.

Демон томящийся, разочарованный и мятежный — прямое свидетельство испорченности цивилизации; но Демон безмолвный, задумчивый, застывший в своей печали между небом и землей остается порождением природы, частью мироздания, необходимой для его внутреннего равновесия. Об этом вступительная картина, неожиданно напоминающая об аллегорических прологах барочных опер. Иерархия вселенной выстроена здесь четко: хору адских духов, традиционно взывающих «из глубин», отвечают сперва стихийные силы — ветерки (воздух), деревья (земля), скалы (камень) — и только потом духи небесные. Первая реплика Демона «Проклятый мир!», первый диалог с бесстрастным, холодноватым Ангелом выявляют оппозицию тьмы и света, а первое обращение к Тамаре происходит на фоне резвящейся реки, замыкая круг стихий двумя полярными (огонь и вода). И когда в финале пламенеющий Демон готов «примириться с небом» через взаимную любовь со смертной женщиной, это воспринимается на бессознательном уровне как закономерный итог развития образа.

Спектакль, главное очарование которого составляло взаимодействие стихий, разумеется, требовал от постановочной части особенных решений. Однако возможности Императорских театров напрямую зависели от сложных взаимоотношений Дирекции и авторов опер. В случае Рубинштейна эти отношения, по-видимому, не были безоблачными; критики отметили многочисленные технические просчеты спектакля. «Очень жаль, что... не позаботились о машинах, о том, чтобы в первых двух действиях Демон *появлялся и исчезал*, а не *входил и выходил*, или даже *убегал...*» [9, с. 2]²; «проваливается

² Типографские выделения курсивом принадлежат автору рецензии.



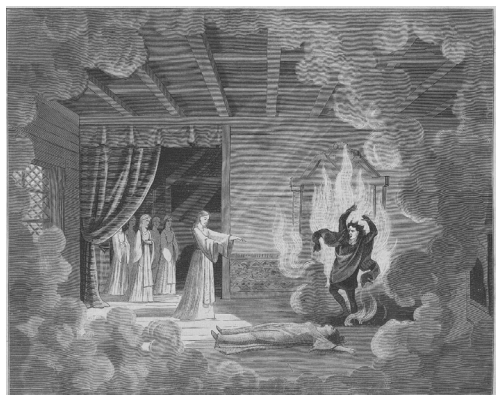
Ил. 1. Декорация 1-й картины I акта.
Рис. Н. С. Негодаева, гравировка
И. И. Матюшина [7, с. 120]



Ил. 2. Декорация 2-й картины I акта.
Рис. Н. С. Негодаева, гравировка
К. Р. Вейермана [7, с. 121]

Демон очень нехорошо: вспыхивает огонь, из земли выходит дым, за сценой слышны выстрелы» [10]; «...передвигаются тряпичные облака, перелетает кукольная фигура Демона, носятся изображения ангелов, и все это в весьма лубочном и балаганном виде» [11, с. 120].

Обещанные «новые декорации» изготовили по эскизам академиков М. И. Бочарова и М. А. Шишкова (см.: ил. 1–3), а имя известного мариниста Л. Ф. Лагорио, сперва также анонсированное, впоследствии исчезло с афиш. В результате оказалось, что не все декорации сделаны качественно и вдобавок часть их взята «из подбора». «...С верхних мест театра по окончании номера [Пролога] видны уходящие хористы, стоящие за декорацией тучи... так что незримые по либретто хоры духов на мариинской сцене вдвойне зримы. В сцене смерти жениха у часовни и чинары, оказывающейся заветным дубом из “Русалки”, снова действовали верблюды из “Юдифи”...» [9, с. 2]; «скала, на которой является Демон,



Ил. 3. Декорация 2-й картины III акта.
Рис. Н. С. Негодаева, гравировка
К. С. Крыжановского [7, с. 117]

ниже его ростом, и не знаю, можно ли этому пособить: если сделать скалу выше, то едва ли Демон будет из верхних мест театра» [10].

Отзывы на премьеру поместило большинство столичных газет и журналов, в том числе и те, что не были связаны с музыкой и театром. Критика, в отличие от сочувственно настроенной публики, приняла спектакль с оговорками. Тот факт, что Санкт-Петербург все-таки не сразу «распробовал» оперу, делается совершенно очевидным в процессе сравнения об-

стоятельств столичной премьеры с московской, которая состоялась 22 октября (3 ноября) 1879 года на сцене Большого театра³.

«Демон», традиционно «сопровождаемый» здесь «Фаустом» и «Волшебным стрелком», к которым в ноябре примкнул спешно поставленный балет «Дева ада», прошел до конца года десять раз. Тщательная подготовка на протяжении не менее чем восьми месяцев, множество репетиций и создание новых декораций большой бригадой оформителей под руководством К. Ф. Вальца ожидаемо увенчались успехом. Гармоничное соответствие музыкальной, пластической и визуальной составляющих спектакля благодарно отметили многие рецензенты: «Постановка... в декоративном отношении напоминает даже что-то такое, от чего мы, москвичи... отвыкли, а именно то старое время, когда на сцене Большого театра можно было видеть блестяще исполненные декорации. Костюмы красивы и подходят к правде, что, как известно, у нас практикуется далеко не всегда... Некоторые сцены даже срежиссированы удачно...» [12].

Именно после московской премьеры о «Демоне» наконец заговорили как о заметном событии культурной жизни: некоторые столичные обозреватели (включая известнейшего — Германа Лароша) специально посетили Москву ради этих спектаклей. «Давали “Демона”, еще “Демона” и опять “Демона”; слушали и изучали только “Демона”; писали о “Демоне” или об исполнении “Демона”; говорили о “Демоне”, и все это — ...в таком количестве, что всего сказанного и написанного почти нет возможности припомнить. Кажется, не осталось ни одного мало-мальски заметного органа печати... который бы так или иначе не отозвался в данном случае, так или иначе не вкусил бы от благ наступившей внезапно “всеобщей демонизации”» [13, с. 1].

Не была забыта и насыщенная, труднейшая в своих звуковых контрастах партия Демона. Сравнения ее трактовок Иваном Мельниковым и Богомиром Корсовым начались еще в Петербурге, когда второй сменил первого в спектакле 6 октября 1875 г. «...Партия эта требует поэтичности, энергии и страсти, а отличительные черты исполнения Мельникова — сосредоточенность, простота и спокойствие... В Демоне его совершенно неуместно проглядывал иногда Борис Годунов», — указывал рецензент премьерных представлений [14]. Напротив, в прочтении Корсова критика хвалила его эмоциональное разнообразие: «*Демон-Корсов*... удивительно тонко и умно провел всю роль... в келье Тамары он вложил в свое исполнение столько жару, страсти и огня, что невольно увлекал публику, видевшую перед собою тот цельный тип демона-обольстителя, изнемогающего под бременем пылкой, огненной страсти,

³ Большая опера в трех действиях и шести картинах. Дана в первый раз в бенефис дирижера Э. М. Бевиньяни под его управлением, постановка танцев Й. Хансена (Гансена) и Ф. Н. Манохина, Демон — Б. Б. Корсов, Тамара — Е. (А.) К. Верни, Гудал — О. Р. Фюрер, Синодал — А. И. Барцал, Гений добра — А. В. Святловская.



Ил. 4. «Первые исполнители Демона
в наших столицах». И. А. Мельников,
Б. Б. Корсов и П. Б. Борисов.
Фототипия М. М. Панова [16, с. 23]

о котором мечтал поэт, вложивший в уста его эту безумную клятву. Да, *Демон-Корсов* неизмеримо выше *Демона-Мельникова*» [15] (ил. 4).

В 1880-е «Демон» шел в столицах и провинции без больших перерывов⁴, а взлет числа его премьер и возобновлений произошел на рубеже 1880–1890-х, после празднования 50-летнего юбилея деятельности автора (1889) и в связи с наступлением 20-летия жизни этой оперы (1891). В ее исполнительском сюжете в 1890-е отметились, в частности, Надежда Ивановна Забела-Врубель (1868–1913) и Фёдор Иванович Шаляпин (1873–1938).

Забела, чье обучение в Петербургской консерватории совпало с годами второго срока директорства Антона Рубинштейна (1887–1891), после выпуска была приглашена им на совместные гастроли в Германию. Там она выступала в концертах, а оперная

карьера певицы началась в Киеве с дебюта в «Фаусте» 2 сентября 1893 года в партии Маргариты. Представления этого спектакля традиционно соседствовали с «Тангейзером», где Забела исполняла роль Елизаветы, и с «Демоном», в котором она не участвовала, однако имела возможность досконально изучить его.

В Тифлисе, в спектаклях казенного театра, Шаляпин исполнял в «Демоне» роль Гудала (впервые 1 октября 1893⁵). Забела дебютировала в той же постановке 2 октября 1894 года в партии Тамары⁶, предварительно выступив в «Фаусте» (23 сентября). С этого времени обе роли стали для нее любимы-

⁴ В качестве событий его тогдашней биографии можно отметить два юбилейных представления, состоявшихся под управлением автора: 1/13 октября 1884 г. — 100-й спектакль Мариинского театра, 22 сентября / 4 октября 1886 г. — 101-й спектакль Большого театра.

⁵ Антреприза В. Л. Форкатти, ангажировавшего Товарищество артистов Харьковской русской оперы, дирижер И. А. Труффи, режиссер В. Н. Любимов (Брантгендлер), Демон — Л. А. Тычинский, Тамара — Н. А. Папаян, Синодал — А. М. Давыдов (И. М. Левенсон).

⁶ Антреприза В. Л. Форкатти, дирижер В. О. Зелёный, режиссер Я. В. Гельрот, Демон — М. Ф. Салтыков.

ми, а роль Тамары — еще и определившей не только творческую манеру певицы, но и ее судьбу.

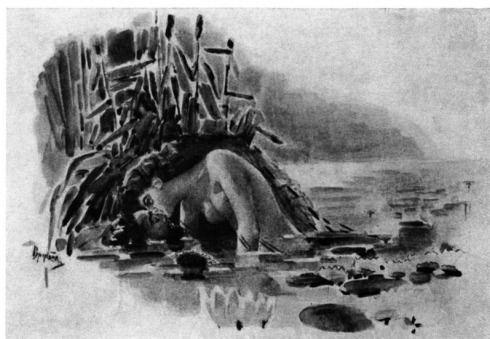
К началу 1890-х образом Демона серьезно «заболел» Михаил Александрович Врубель — будущий муж, единомышленник, вдохновитель артистки. Об опере Рубинштейна художник задумался сразу после ее премьеры в Петербурге (хотя из-за финансовых трудностей не смог тогда посетить спектакли). В декабре 1875 года Врубель писал: «Остерегаюсь произносить какое бы то ни было суждение о музыке этих опер [“Юдифь” и “Демон”], потому что я их даже не слышал, замечу только, что их сюжет, нося глубоко трагический или лирический характер, и их прекрасно написанные либретто, потрясающая обстановка уже сами по себе производят такое сильное впечатление, что вас... учит произносить об операх, далеко не уступающих последним в музыкальном отношении, но ниже стоящих в отношении глубины сюжета, суждения вроде: “это какая-то жижица, то-ропня, кабак...”» [17, с. 68].

Первый врубелевский Демон родился в 1886–1887 годах в Киеве — трудно, в сомнениях и противоречиях. Не дописанный, он в ноябре 1887-го уступил место сюжетам библейских Страстей и затем снова вернулся в январе 1888-го в виде головы, вылепленной из глины и также не сохранившейся. Значительным событием в «демониане» Врубеля стали киевские представления оперы Рубинштейна в сезоне 1890/1891 годов⁷, а окончательное закрепление образов этой сферы произошло в процессе работы художника над иллюстрациями к одному из томов сочинений Лермонтова весной и летом 1891-го [18].

Из 36 рисунков, созданных тогда Врубелем, в издание вошло 20, из которых 11 посвящено «Демону». Однако уже в образе героини самого первого изображения — «Русалка и витязь» — просматриваются «демонические» черты: темный массив волос, ниспадающий на бледные плечи, посадка головы и разворот фигуры, нежная линия склоненной шеи, подчеркнутый блеск черных глаз и вырастание всего облика из речного пейзажа (ил. 5). Отец художника (тоже художник) заметил ранее, что Демон показался ему «злою, чувственную... отталкивающую... пожилую женщиной» [17, с. 166] (ил. 6).

Неизвестно, какое именно представление оперы Рубинштейна вдохновило стилистически совсем иной живописный отклик Врубеля, детально описанный Павлом Карасевым: «Помню, как в один вечер Врубель при нас набросал декорации к “Демону”... Меня поразила калейдоскопическая игра одного

⁷ Спектакль был подготовлен силами оперного товарищества И. П. Прянишникова, представлен в Киевском городском театре под управлением И. В. Прибика, в главной роли — И. В. Тартаков; всего состоялось не менее восьми представлений с 6 сентября 1890 г. по 3 марта 1891 г.



Ил. 5. Врубель М. А. Русалка и Витязь (1891) [18, с. 2].

URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/selected/k64/k64-067-.htm?cmd=p>

орнамента: на небольшом куске картона, примерно 20 × 30 см, Врубель дал орнамент акварелью и бронзой. При медленном поворачивании выступали последовательно различные части орнамента; когда бронза отражала темный потолок, в глаза бросался рассеянный свет акварели; когда бронза отражала свет окна, ее блеск затмевал свет акварели; таким образом, на одном листе выступал и исчезал ряд разноцветных форм. Это напоминало собою игру перламутра, крыльев бабочек или павлиньих пе-

рьев, достигнутую чисто живописными средствами» [19, с. 162].

16 сентября 1896 года Забела-Врубель исполнила роль Тамары в харьковской постановке «Демона»⁸. К этому спектаклю относятся первые отзывы на работу артистки над образом, достаточно сходные. «Г-жа Забелло <sic!> показала себя опытной и очень музыкальной певицей, но с недостаточным темпераментом для выражения сильно драматических моментов; голос ее хорош в верхнем регистре, но в остальных очень слаб по звучности и пуст» [20]; «г-жа Забила <sic!> (Тамара) обладает небольшим голосом; иногда голос певицы был совершенно покрываем оркестром. Это тем более жаль, что артистка фразирует ясно и отчетливо и вообще старается оттенять музыкальные тонкости своей роли» [21].

Врубель присутствовал на этом спектакле, в котором интерпретация образа Демона Осипом Петровым уже не могла устроить мастера. «Как только появился Демон, Врубель закрыл руками глаза и, как ужаленный, сквозь зубы сказал: “Не то, не то!” М[ихаил] А[лександрович] сидел и смотрел как израненный человек. Только побывав у них... я поняла, в чем тут дело. Врубель уже болел Демоном... Всюду были эскизы и наброски Демона и его окружение» [22, с. 253].

В новое столетие опера вступила в примерном разнообразии трактовок — в Москве она шла в Большом театре и Театре Г. Г. Солодовникова (1901–1903), в Петербурге — в Мариинском (1902). Однако сложившиеся представления публики о титульной роли — и в принципе о содержании, смысле, природе выразительности — оперы Рубинштейна во многом изменило появление

⁸ Представление состоялось в Театре Коммерческого клуба под управлением Е. Д. Эспозито, в главной роли выступил О. А. Петров.

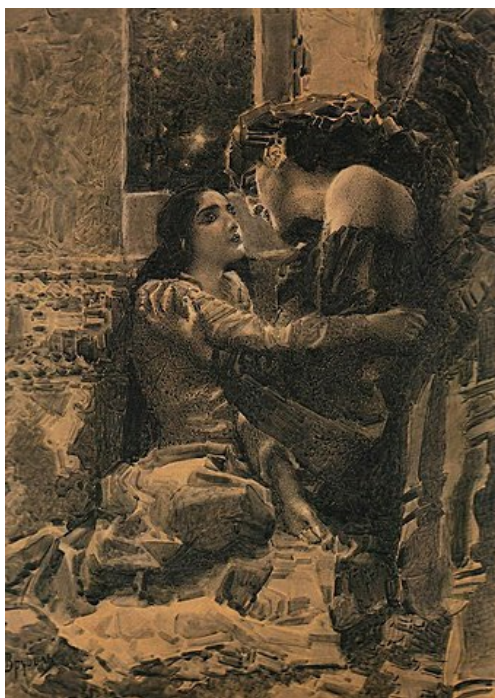
Фёдора Шаляпина в двух московских спектаклях «Демона» 16 и 20 января 1904 года⁹.

Лирический герой романтизма, помещенный некогда либреттистом и композитором в обширную галерею российских «лишних людей» XIX столетия, в XX усилиями гениального артиста был выпущен в свою родную стихию — в пространство фантастики и мечты, в разреженный воздух свободы, недоступный для смертных. Демон, отринув в трактовке Шаляпина земную природу, превратился в фантастическое существо, а подробности воплощения образа очень быстро стали легендарными.

За десятилетия, прошедшие со времени премьеры оперы, в России были поставлены «Мефистофель» А. Бойто (1881) и «Летучий голландец» Вагнера (1894), дополнившие традиционную когорту «демонических» спектаклей. Главную роль в опере Бойто Шаляпин впервые исполнил в Милане (1901), добавив к своему репертуарному списку третьего Сатану вслед за теми, что принадлежат Гуно (Мефистофель) и Мейерберу (Бертрам). По-видимому, именно желание присоединить к этим образам четвертый — Демона — заставило великого певца обратиться к баритоновой партии, в оригинале написанной высоковато для шаляпинского баса.

Сам певец позднее вспоминал: «В тяжелые годы нужды он [Врубель] в соборах писал архангелов, и, конечно, это они, архангелы, внушили ему его демонов. И писал же он своих демонов! Крепко, страшно, жутко и неотразимо. ...Мне кажется, что... Врубель погиб от разлада духа с телом. В его задумчивости действительно чувствовался трагизм. От Врубеля мой Демон» [23, с. 157].

И ранее артисты, готовя эту партию, вдохновлялись живописными и графическими полотнами, а непосредственным предшественником Врубеля был



Ил. 6. Врубель М. А. Демон и Тамара (1890–1891). Государственная Третьяковская галерея [19]. URL: <http://vrubel-world.ru/vrubel-graphic/10.php>

⁹ Премьера прошла в бенефис Шаляпина. Дирижер И. К. Альтани, Тамара — Н. В. Салина, Синодал — Л. В. Собинов.



Ил. 7. Коровин К. А. Декорация
1-й картины I акта [27, с. 173].
URL: <https://pv-gallery.com/getImage/?objectId=4830134&size=3>

здесь придворный художник, признанный виртуоз кисти, пера и карандаша Михай Зичи, которому принадлежит большая серия иллюстраций к сочинениям Лермонтова (всего около ста работ, 1860–1883). Из нее отдельные гравюры к «Демону» публиковались неоднократно; например, в Тифлисе книга с ними вышла в том же 1891 году¹⁰, что и лермонтовское собрание с рисунками Врубеля. Критические высказывания современ-

ников свидетельствуют о том, что они в 1890-е чаще предпочитали врубелевским изображениям — созданные Зичи. Однако в библиотеке Шаляпина находилось и сохранилось именно издание с иллюстрациями Врубеля, где сильно зачитаны как раз те страницы, на которых напечатана поэма «Демон» [24, с. 14]. И неудивительно, что в процессе приближения к врубелевской трактовке образа великий артист ощутил в биографии художника тот перелом, который и привел его к тотальному порабощению этим сюжетом.

Идея представить Демона не просто фантастическим существом, но частью дикого горного пейзажа в 1890-е «носила в воздухе», и поиски в этой области взаимно обогащали музыкантов и художников. Все теснее сливаясь со своим скальным облачением и врубелевский Демон, и даже полет его (1899) становился неотличимым от металлически-серых, мрачных камней, незаметно опрокидывавшихся в такие же застыло-серые, тревожные облака. В подобном стиле был решен и Демон Шаляпина: костюм его и пластика оставляли «...впечатление чего-то неопределенного, волнующегося, расплывающегося в воздухе» [25, с. 115].

Константин Коровин и Александр Головин оформляли бенефисы певца 16 января 1904 года в Большом театре и 30 декабря 1905 года в Мариинском (см.: ил. 7; 8). Некоторые использованные там костюмы и декорации были созданы Коровиным ранее для столичного возобновления оперы (1902). Их стилевые решения и цветовая палитра позволяли Демону возникать «из воздуха и камня». «На сцене клубился лиловый полумрак, сквозь него то появлялись, то исчезали обломки скал, ледников, скелеты разбитых молнией деревьев. Пустынно, дико, тревожно. В черном небе — зубчатые звезды и среди них — кровавый меч кометы», — вспоминал позднее очевидец московского

¹⁰ В это издание «Демона» вошли гравюры «Ангел-хранитель», «Искушение», «Поцелуй», «Тамара в гробу» и «Триумф доброго Ангела».

представления [26, с. 257].

Влас Дорошевич, увлеченный летописец шалашинских поисков и находок, подчеркивал ощущение в партии Демона его трагической природы: «... От каждой позы, ...от каждого жеста веет мощью, презрением и страшной мукой. Звуки, пластика, взгляд — все слилось в одну симфонию отчаяния, ненависти и страданий. В споре с ангелом, в могучих и страстных захватывающих звуках, вы в первый раз услышали сатанинскую, настоящую сатанинскую, гордость. Купленную ценою страданий. Это слышится в голосе.

Антракт был полон разговоров о Демоне, которого увидели в первый раз.

- Это врубелевский Демон!
- Врубелевский!
- Врубелевский!» [29, с. 46; 48].

Наиболее часто повторявшиеся суждения слушателей о характере музыкального высказывания Шалашина-Демона переданы словами: «достоинство», «гордость», «могущество», «сила», «бунт», «страдание», «тоска» и «скорбь». Это закономерно, ведь более всего поражает публику обычно начало спектакля (конечно, в том случае, если он убедителен во всех мелочах). Критика же отмечала необыкновенные контрасты звукоизвлечения, свидетельствовавшие о максимальной степени владения голосом: «металлическая сила» в первой картине [26, с. 258] — и расплавленное золото признаний, мягкость и нежность запоздалого чувства в диалогах с Тамарой. Голос Демона, как и сам он, испытывал предельные трансформации; на этот раз в костюме героя не было крыльев, но образ их, переданный через волнообразные колебания, взлеты и спады партии солиста, уносил с собою время, беспощадное к тому, для кого нет ни прошлого, ни будущего. А в финале — в «Клятве», которая ранее казалась певцам воплощением «бунта против Творца» — эмоциональная шкала доходила до мольбы, смирения и надежды, до всепроникающего ощущения диктата любви, одинаково жестокой к людям, демонам и стихиям; до понимания, как беззащитны перед нею мы все, в той или иной степени отвергнутые мирозданием.

Опера «Демон» удачно избежала революционных перемен в жизни страны. Несмотря на стремление новой власти избавиться от разного рода «упа-



Ил. 8. Коровин К. А. Декорация 3-й картины III акта [28, с. 162].
URL: <https://pv-gallery.com/getImage/?objectId=4814576&size=3>

дочных настроений» [30, с. 7] и «мистических откровений потустороннего мира» [31, с. 9], спектакль 1904 года преспокойно дожил до 1936-го. Сюжет оперы, поддержанный репутацией романтического поэта-бунтаря, не претерпел принципиальных изменений. И ныне интерпретации этого сюжета вырастают на сценах из суеты повседневности, напоминая о том, что между «гуманистическим» и «демоническим» — не пропасть, а только едва различимое движение крыла.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Письмо А. Г. Рубинштейна к Х. Рубинштейн. Париж, 31 марта / 12 апреля 1858* // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 т. / сост., текстол. подготовка, коммент. и вст. статья Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. Т. 2: Письма (1850–1871). № 86. С. 89–90.
2. [Лермонтов М. Ю.] Демон // Сочинения Лермонтова, приведенные в порядок и дополненные С. С. Дудышкиным / с портретом поэта, гравированным проф. Ф. Иорданом, и двумя снимками с почерка Лермонтова. Т. 1–2. СПб.: Изд. книгопродавца А. И. Глазунова, 1860. Т. 1. С. 7–50.
3. [Фитингоф-Шель Б. А.] Мировые знаменитости. Из воспоминаний барона Б. А. Фитингофа-Шеля (1848–1898). СПб.: Типогр. Пайкина, 1899. Гл. XII. С. 135–145.
4. *Письмо А. Г. Рубинштейна П. А. Висковатову. Петербург, вторая половина февраля (?) 1871* // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: в 3 т. / сост., текстол. подготовка, коммент. И вст. статья Л. А. Баренбойма. М.: Музыка, 1984. Т. 2: Письма (1850–1871). № 206. С. 177.
5. *Висковатов П. А. Мое знакомство с А. Г. Рубинштейном. (Либретто оперы «Демон») // Русский вестник. 1896. № 4, апрель. С. 231–242.*
6. [Висковатов П. А.] «М[илостивый] г[осударь]» // *Голос*. 1875. № 39, 3 февраля. С. 3.
7. Императорская русская опера в Петербурге. — «Демон»; опера в 3-х действиях // *Всемирная иллюстрация*. 1875. Т. 3, № 319. С. 117–121.
8. *Левик Б. В. Шарль Гуно. 1818–1893* // Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. V / под ред. Б. В. Левика. Изд. 2-е, испр. М.: Музыка, 1972. С. 121–43.
9. *Соловьев Н. Ф. Музыкальное обозрение. Демон, фантастическая опера в 3 действиях и 6 картинах, г. А. Рубинштейна* // *Новое время*. 1875. № 19, 23 января. С. 1–2.
10. *** [Кюи Ц. А.] Музыкальные заметки. Демон, фантастическая опера А. Г. Рубинштейна // *Санкт-Петербургские ведомости*. 1875. № 21, 21 января. С. 2.
11. М. С. «Демон», опера в 3 действиях, соч. А. Г. Рубинштейна // *Всемирная иллюстрация*. 1875. № 319. С. 120–122.

12. Театр и музыка // Русский курьер. 1879. № 57, 25 октября. С. 2.
13. Р[азмадзе А. С.] Музыкальные очерки и заметки. О том, как мы «одемонились» // Русский курьер. 1879. № 70, 7 ноября. С. 1–2.
14. [Соловьев Н. Ф.] Театр и музыка // Новое время. 1875. № 12, 15 января. С. 2.
15. C'est moi [Карцов Н. П.] Театральная панорама. Русская опера // Музыкальный свет. 1876. № 40, 10 октября. С. 327.
16. «Демон». Альбомсценизоперы А. Г. Рубинштейна. 1864–1889. Двадцатипятилетие журнала «Будильник». Юбилейная премия. [М.], 1889. 27 с.
17. Врубель М. А. Письма к сестре, воспоминания о художнике Анны Александровны Врубель, отрывки из писем отца художника / вст. ст. А. П. Иванова. Л.: Комитет популяризации худож. изданий при Гос. Академии Истории материальной культуры, 1929. 205 с.
18. Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 3 т. М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1891. Т. 1. 140 с.
19. Карасев П. А. Римский-Корсаков, Врубель и Забела-Врубель [1944] // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти / ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: МГК, 2000. С. 146–168.
20. Театр и музыка // Южный край. 1896. № 5393, 18 сентября. С. 3.
21. Театр и музыка // Харьковские ведомости. 1896. № 244, 18 сентября. С. 3.
22. Дулова М. А. Воспоминания о художнике М. А. Врубеле // Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике / сост. Э. П. Гомберг-Вержбицкая, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Искусство, 1976. С. 252–253.
23. Шаляпин Ф. И. Русские люди // Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах [1932]. М.: Моск. рабочий, 1989. С. 146–166.
24. Силантьева И. И. Работа Ф. И. Шаляпина над оперным образом (по материалам личной библиотеки артиста): дисс. ... канд. искусствоведения / науч. рук. С. В. Стахорский. М.: РАТИ, 1996. 294 с.
25. Старк Э. А. Демон Рубинштейна // Федор Иванович Шаляпин: в 2 т. М.: Искусство, 1960. Т. 2: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине / ред.-сост. и авт. коммент. Е. А. Грошева. С. 114–117.
26. Серебров А. [Тихонов А. Н.] Демон // Федор Иванович Шаляпин: в 2 т. М.: Искусство, 1960. Т. 2: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине / ред.-сост. и авт. коммент. Е. А. Грошева. С. 252–263.
27. «Демон», оп[ера] А. Г. Рубинштейна. Декорации К. А. Коровина // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1903–1904 гг. Вып. XIV / ред. П. П. Гнедич. СПб.: Типогр. Императорских театров, 1904. С. 173–174.
28. «Демон», опера в 4-х д[ействиях], Рубинштейна. Декорации К. А. Коровина // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1901–1902 г. / под ред. Л. А. Гельмерсен. СПб.: Типогр. Имп. СПб. т-ров, 1902. С. 157–165.

29. Дорошевич В. М. Демон // Федор Иванович Шаляпин: в 2 т. М.: Искусство, 1960. Т. 2: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине / ред.-сост. и авт. коммент. Е. А. Грошева. С. 45–52.
30. Музалевский В. И. Четвертая симфония Чайковского. Л.: Лен. Филармония, 1935. 32 с.
31. Глебов И. [Асафьев Б. В.] К постановке балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» // «Лебединое озеро». Л.: Бюро обслуживания реж. зрителя, 1933. 40 с.

REFERENCES

1. Pis'mo A. G. Rubinshtejna k X. Rubinshtejn. Parizh, 31 marta / 12 aprelya 1858 // Rubinshtejn A. G. Literaturnoe nasledie: v 3 t. / sost., tekstolog. podgotovka, komment. i vst. stat'ya L. A. Barenbojma. M.: Muzy'ka, 1984. T. 2: Pis'ma (1850–1871). № 86. S. 89–90.
2. [Lermontov M. Yu.] Demon // Sochineniya Lermontova, privedenny'e v porjadok i dopolnen-ny'e S. S. Dudy'shkiny'm / s portretom poe'ta, gravirovanny'm prof. F. Iordanom, i dvumya snimkami s pocherka Lermontova. T. 1–2. SPb.: Izd. knigoprodavca A. I. Glazunova, 1860. T. 1. S. 7–50.
3. [Fitingof-Shel' B. A.] Mirovy'e znamenitosti. Iz vospominanij Barona B. A. Fitingofa-Shelya (1848–1898). SPb.: Tipogr. Pajkina, 1899. Gl. XII. S. 135–145.
4. Pis'mo A. G. Rubinshtejna P. A. Viskovatovu. Peterburg, vtoraya polovina fevralya (?) 1871 // Rubinshtejn A. G. Literaturnoe nasledie: v 3 t. / sost., tekstolog. podgotovka, komment. i vst. stat'ya L. A. Barenbojma. M.: Muzy'ka, 1984. T. 2: Pis'ma (1850–1871). № 206. S. 177.
5. Viskovatov P. A. Moe znakomstvo s A. G. Rubinshtejnom. (Libretto opery «Demon») // Russkij vestnik. 1896. № 4, aprel'. S. 231–242.
6. [Viskovatov P. A.] «M[ilostivyj] g[osudar']» // Golos. 1875. № 39, 3 fevralya. S. 3.
7. Imperatorskaya russkaya opera v Peterburge. — «Demon»; opera v 3-x dejstvijax // Vsemirnaya illyustraciya. 1875. T. 3, № 319. S. 117–121.
8. Levik B. V. Sharl' Guno. 1818–1893 // Muzy'kal'naya literatura zarubezhny'x stran. Vy'p. V / pod red. B. V. Levika. Izd. 2-e, ispr. M.: Muzy'ka, 1972. S. 21–43.
9. Solov'ev N. F. Muzy'kal'noe obozrenie. Demon, fantasticheskaya opera v 3 dejstvijax i 6 kartinax, g. A. Rubinshtejna // Novoe vremya. 1875. № 19, 23 yanvarya. S. 1–2.
10. *** [Kyui Cz. A.] Muzy'kal'ny'e zametki. Demon, fantasticheskaya opera A. G. Rubinshtejna // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1875. № 21, 21 yanvarya. S. 2.
11. M. S. «Demon», opera v 3 dejstvijax, soch. A. G. Rubinshtejna // Vsemirnaya illyustraciya. 1875. № 319. S. 120–122.
12. Teatr i muzy'ka // Russkij kur'er. 1879. № 57, 25 oktyabrya. S. 2.
13. R[azmadze A. S.] Muzy'kal'ny'e ocherki i zametki. O tom, kak my' «odemonilis'» // Russkij kur'er. 1879. № 70, 7 noyabrya. S. 1–2.

14. [Solov`ev N. F.] Teatr i muzy`ka // Novoe vremya. 1875. № 12, 15 yanvarya. S. 2.
15. C'est moi [Karczov N. P.] Teatral`naya panorama. Russkaya opera // Muzy`kal`ny`j svet. 1876. № 40, 10 oktyabrya. S. 327.
16. «Demon». Al`bom scen iz opery` A. G. Rubinshtejna. 1864–1889. Dvadczatipyatiletie zhurnala «Budil`nik». Yubilejnaya premiya. [M.], 1889. 27 s.
17. Vrubel` M. A. Pis`ma k sestre, vospominaniya o xudozhnike Anny` Aleksandrovny` Vrubel`, otr`y`vki iz pisem otcza xudozhnika / vst. st. A. P. Ivanova. L.: Komitet populyarizacii xu-dozh. izdanij pri Gos. Akademii Istorii material`noj kul`tury`, 1929. 205 s.
18. *Lermontov M. Yu.* Sochineniya: v 3 t. M.: Tipo-litografiya T-va I. N. Kushnerev i K°, 1891. T. 1. 140 s.
19. *Karasev P. A.* Rimskij-Korsakov, Vrubel` i Zabela-Vrubel` [1944] // Nikolaj Andreevich Rimskij-Korsakov. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya i 90-letiyu so dnya smerti / red.-sost. A. I. Kandinskij. M.: MGK, 2000. S. 146–168.
20. Teatr i muzy`ka // Yuzhny`j kraj. 1896. № 5393, 18 sentyabrya. S. 3.
21. Teatr i muzy`ka // Xar`kovskie vedomosti. 1896. № 244, 18 sentyabrya. S. 3.
22. *Dulova M. A.* Vospominaniya o xudozhnike M. A. Vrubele // Vrubel` M. A. Perepiska. Vospominaniya o xudozhnike / sost. E`. P. Gomberg-Verzhbiczkaya, Yu. N. Podkopaeva, Yu. V. Novikov. Izd. 2-e, ispr. i dop. L.: Iskusstvo, 1976. S. 252–253.
23. *Shalyapin F. I.* Russkie lyudi // Shalyapin F. I. Maska i dusha. Moi sorok let na teatrax [1932]. M.: Mosk. rabochij, 1989. S. 146–166.
24. Silant`eva I. I. Rabota F. I. Shalyapina nad operny`m obrazom (po materialam lichnoj biblioteki artista): diss. ... kand. iskusstvovedeniya / nauch. ruk. S. V. Staxorskij. M.: RATI, 1996. 294 s.
25. Stark E`. A. Demon Rubinshtejna // Fedor Ivanovich Shalyapin: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1960. T. 2: Stat`i. Vy`skazy`vaniya. Vospominaniya o F. I. Shalyapine / red.-sost. i avt. komment. E. A. Grosheva. S. 114–117.
26. *Serebrov A.* [Tixonov A. N.] Demon // Fedor Ivanovich Shalyapin: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1960. T. 2: Stat`i. Vy`skazy`vaniya. Vospominaniya o F. I. Shalyapine / red.-sost. i avt. komment. E. A. Grosheva. S. 252–263.
27. «Demon», op[era] A. G. Rubinshtejna. Dekoracii K. A. Korovina // Ezhegodnik Imperatorskix teatrov. Sezon 1903–1904 gg. Vy`p. XIV / red. P. P. Gnedich. SPb.: Tipogr. Imperatorskix teatrov, 1904. S. 173–174.
28. «Demon», opera v 4-x d[ejstviyax], Rubinshtejna. Dekoracii K. A. Korovina // Ezhegodnik Imperatorskix teatrov. Sezon 1901–1902 g. / pod red. L. A. Gel`mersen. SPb.: Tipogr. Imp. SPb. t-rov, 1902. S. 157–165.
29. *Doroshevich V. M.* Demon // Fedor Ivanovich Shalyapin: v 2 t. M.: Iskusstvo, 1960. T. 2: Stat`i. Vy`skazy`vaniya. Vospominaniya o F. I. Shalyapine / red.-sost. i avt. komment. E. A. Grosheva. S. 45–52.
30. *Muzalevskij V. I.* Chetvertaya simfoniya Chajkovskogo. L.: Len. Filarmoniya, 1935. 32 s.

31. *Glebov I.* [Asaf`ev B. V.] К постановке балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро» // «Лебединое озеро». Л.: Бюро обслуживания рев. зрителя, 1933. 40 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Петухова С. А. — канд. искусствоведения, ст. науч. сотр.; sapetuch@yandex.ru
ORCID 0000-0002-9476-8963

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Petukhova S. A. — Cand. Sci. (Art History), Senior Researcher; sapetuch@yandex.ru

БАЛЕТНАЯ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА

УДК 792.072

АРТУР СЕН-ЛЕОН В ЗЕРКАЛЕ «МУЗЫКАЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ВЕСТНИКА» (1856–1860)

Груцынова А. П.^{1, 2}

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

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

Статья посвящена обзору критических отзывов об Артуре Сен-Леоне, опубликованных в журнале «Музыкальный и театральный вестник» в 1856–1860-е годы. Сен-Леон был интересен критике не только как балетмейстер. В журнале есть упоминания о нем как о педагоге и танцовщике. Немало строк в «Музыкальном и театральном вестнике» посвящено Сен-Леону-музыканту. О нем писали как о скрипаче-виртуозе, так и как о композиторе (в России в 1859 году был поставлен балет с его музыкой — «Сальтарелло»). Сочетание в одном артисте такого количества талантов было явлением редким и потому удивляющим. История краткого появления Сен-Леона в отзывах конкретного издания интересна не обширностью материала и не подробностью анализа, а обаянием своей сиюминутности. Благодаря этим кратким строкам мы получаем возможность погрузиться в атмосферу музыкально-театральной жизни середины XIX века.

Ключевые слова: «Музыкальный и театральный вестник», «Театральный и музыкальный вестник», журнал, А. Сен-Леон, балет, музыка балета, рецензия, критика.

ARTHUR SAINT-LEON IN THE MIRROR OF THE “MUSICAL AND THEATER BULLETIN” (1856–1860)

Grutsynova A. P.^{1, 2}

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

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

The article is devoted to a review of critical reviews about Arthur Saint-Leon, published in the magazine «Музыкальный и театральный вестник» (“Musical and Theater Bulletin”), published in 1856–1860. Saint-Leon was interesting to critics not only as a choreographer. He was mentioned in the magazine as a teacher and dancer. In the “Musical and Theater Bulletin”, many lines are dedicated to Saint-Leon as a musician. They wrote about him not only as a violin virtuoso, but also as a composer (in Russia in 1859 the ballet “Saltarello” was staged with his music). The combination of so many talents in one artist was a rare and therefore surprising phenomenon. The history of the brief appearance of Saint-Leon in the reviews of a particular journal is interesting not only for the vastness of the material and the detail of the analysis, but also for the charm of its immediacy. By virtue of these short lines, we get the opportunity to plunge into the atmosphere of the musical and theatrical life of the mid-19th century.

Keywords: “Musical and Theater Bulletin”, «Theater and Musical Bulletin», journal, Arthur Saint-Leon, ballet, ballet music, review, criticism.

Наше знание о конкретных балетмейстерах или танцовщиках XIX века базируется на материалах, способных сохранить на определенный промежуток времени фиксированное знание, — письменных источниках и иконографии. Одним из таких источников являются отзывы прессы, появлявшиеся как непосредственный отклик на исполнение той или иной партии конкретным танцовщиком или, например, на балет, поставленный каким-либо балетмейстером. Как правило, исследователи в своей работе стараются обращаться к максимальному количеству изданий, чтобы получить представление о широте мнений и собрать возможно большее количество подробностей, подмечавшихся разными авторами.

Однако не менее интересно проследить «судьбу» конкретного деятеля искусств на страницах одного издания. Разумеется, в таком случае полного и объемного его «портрета» мы не создадим (тем более что зачастую отзывы принадлежали перу одного автора), но зато получим возможность проследить его «путь», созданный мнениями авторов одного журнала, в некотором смысле почувствовать себя его читателями середины XIX века.

В качестве примера такого рода издания мы избрали «Музыкальный и теа-

тральный вестник»¹ (далее — «Вестник»), интересный тем, что его публикационная «жизнь» продлилась недолго: первый номер вышел 1 января 1856 года, последний — 28 августа 1860 года. По счастливому совпадению именно этот период оказался одним из самых интересных в отечественном балетном театре XIX века. Это время, когда труппа (прежде всего петербургская) состояла из большого количества хороших танцовщиц, способных (по мнению критики) составить серьезную конкуренцию приезжим гастролерам (а в идеале и заметить их)². Кроме того, именно вторая половина 1850-х годов в отечественном хореографическом искусстве представляла собой своего рода «перекресток» творчества трех балетмейстеров: Жюль Перро, который завершал свои русские гастролы, Мариуса Петипа, о котором пока, в основном, писали как о танцовщике, но о его трех балетах («Брак во времена регентства», «Парижский рынок» и «Голубая Далия» («Голубая Георгина»)) «Вестник» уже успел сообщить, дав постановкам весьма высокую оценку³, и об Артуре Сен-Леоне.

Сен-Леон был интересен критике, прежде всего, своей многосторонностью. Если хореографами, которые ставили балеты и иногда сами в них танцевали, удивить было невозможно, то артист, который в одно и то же время мог создавать спектакли, танцевать в них, писать к ним музыку и параллельно давать концерты как скрипач-виртуоз, несомненно, привлекал значительное внимание.

¹ Несмотря на краткость времени своего издания, на протяжении пяти лет журнал успел поменять название, а вместе с ним и акцент художественного интереса. До середины сентября 1857 года он носил название «Музыкальный и театральный вестник», и его авторы старались отвечать первоначально поставленным задачам: популяризации музыкального искусства и в некотором смысле музыкальному просвещению читателей, интересующихся искусством. Начиная с 15 сентября 1857 года, журнал получил название «Театральный и музыкальный вестник», и, кроме критических отзывов, исследовательских статей и театральной информации, в нем начали печатать тексты драматических пьес.

² Очень показательным в этом отношении выглядит фрагмент из отзыва, посвященного восходящей звезде парижской Оперы, ученице Марии Тальони, Эмме Ливри: «...я должен сказать вам несколько слов об Эмме Ливри, наделавшей в последнее время... много шума. Я ожидал появления ее с большим нетерпением и, прочитав на афише, что она танцует в дивертисменте “Геркуланума”, решил прослушать эту скучную оперу во второй раз; наконец Ливри на сцене, гром рукоплесканий встречает ее, и что же? ...Эта звезда, это чудо, эта новая Эльслер, просто — посредственность; все движения ее неестественны, аффектированы, техника самая обыкновенная; одним словом слабая из наших корифеек не побоялась бы стать наряду с этой искусственной знаменитостью; ничего не говорю о наших очаровательных: Прихуновой, Муравьевой и Петипа, наряду с которыми плохо пришлось бы г-же Ливри; — вот новое доказательство, что не всегда можно доверять суждениям Парижан» [1, с. 277].

³ Про «Голубую Далию» М. Раппапорт писал: «Г. Петипа в третий раз явился в качестве хореографа и в третий раз доказал, что в аранжируемых им танцах и группах много опыта, вкуса и знания дела и хотя балеты его небольшие, но в них заметны творчество и обилие фантазии» [2, с. 120].

В «Вестнике» упоминания о Сен-Леоне, конечно, отрывочны. Если об исполнителях иногда публиковались целые статьи, то протяженных материалов, посвященных балетмейстерам, в этом издании не встречалось⁴. Это объясняется тем, что для авторов фигура танцовщицы была гораздо привлекательнее. Тем более что именно тогда появился ряд русских исполнительниц, добившихся успеха не только на отечественной, но и на зарубежной сцене. И среди них в первую очередь следует назвать Надежду Богданову, которая в 1856 году приехала в Петербург, и ей в это время посвящалось множество публикаций; она оказалась важна еще и своим зарубежным «стартом», так как училась и приобрела первый успех не в России, а во Франции.

С именем Богдановой связано и первое упоминание Сен-Леона в «Вестнике» (таким образом, первая характеристика на страницах отечественного журнала, которую получил Сен-Леон, — это характеристика его как учителя Богдановой). Причем, в отличие от Ж. Мазилье, который старался «из личных видов делать всевозможные затруднения в дебюте своей ученицы» [3, с. 557], «Сен-Леон с первого же взгляда оценил талант нашей соотечественницы и поставил ее выше всех других учениц» [3, с. 557]. Но в то время Сен-Леон вернулся в парижскую Оперу не столько преподавать, сколько танцевать и ставить. В режиссерском журнале парижской Оперы за 1852 год — следующий, по отношению к описываемым событиям, он значится балетмейстером театра (вместо Мазилье, который сезон 1851–1852 год провел в России). Поэтому, показав свою ученицу в «Маркидантке» и станцевав с нею в этом балете, Сен-Леон задумал создать для нее новый балет, где Богданова должна была исполнить главную роль [3, с. 558]. А предваряя это событие, он взялся давать ей индивидуальные уроки в дополнение к общим занятиям в оперном фойе: «С десяти часов до часу она занималась в оперном фойе, а потом с двух до четырех отдельно брала уроки у Сен-Леона, чтобы ускорить дело. При таких трудах, разумеется, и успехи ее были весьма быстры» [3, с. 558].

Однако в планы вмешался случай, помешавший и Сен-Леону-балетмейстеру, и Сен-Леону-педагогу: в Париж вернулась знаменитая Фанни Черрито, с которой Сен-Леон уже расстался, а потому тот был вынужден уйти из Оперы. Новый балет (им должна была стать «Орфа» на музыку А. Адана) ставил уже возвратившийся Мазилье, а Богданова получила не главную роль, а дивертисментную вариацию.

Следует, впрочем, сказать, что упоминание об уроках, данных Сен-Леоном Богдановой в Париже, — единственное, касающееся именно педагогической деятельности балетмейстера (бывшей для него, по всей видимости, не основной или интересной; разумеется, для Сен-Леона важнейшим было лич-

⁴ Как, собственно, их не было и в других изданиях.

ное творчество).

Однако прежде чем перейти к характеристике его как танцовщика или балетмейстера, надо сказать, что до того времени, когда Сен-Леон появился в России, в «Вестнике» он получал определение скорее не как балетмейстер или даже музыкант-исполнитель, но в первую очередь как «муж Черрито» [см.: 4, с. 471; 5, с. 552; 6, с. 288 и др.]. Объяснить это можно очень просто: критика того времени, равно как и публика, в большей степени была настроена восхищаться и обсуждать не столько достоинства балетмейстера, сколько то, как выигрышно выглядела та или иная исполнительница в его балете. Кроме того, в России Черрито была прекрасно известна как танцовщица, работавшая на нашей сцене в 1855–1856 годах, за ее творчеством продолжали следить, в том же «Вестнике» регулярно появлялась информация о ее поездках или отзывы на спектакли или бенефисы. Именно поэтому характеристика балетмейстера, с творчеством которого публика и большинство критики не были знакомы напрямую, через супругу-танцовщицу (пусть и бывшую) представляется наиболее логичной. Подобная ситуация сложилась на страницах журнала не только в отношении Сен-Леона, но и, например, в отношении известного тенора Фридриха Янга⁵, которого также представляли как «супруга парижской танцовщицы Люсилы Гран» [см.: 7, с. 490; 5, с. 552 и др.].

Впрочем, следует отдать дань справедливости: чаще всего имя Сен-Леона возникало на страницах «Вестника» именно в контексте повествования о его творчестве — балетмейстерском или исполнительском.

Первые упоминания о балете, изначально поставленном Сен-Леоном, появились в «Вестнике» еще до того, как начали говорить о его авторе и даже называть его фамилию. Балетом этим была «Маркитантка». И имя Сен-Леона потому не называлось, что петербургская публика увидела этот балет в постановке, осуществленной Ж. Перро для Фанни Черрито. Перро создал собственную версию балета Сен-Леона, расширив его до двух актов, слегка трансформировав либретто и увеличив количество танцев, что было негласным требованием петербургского балета⁶. Именно поэтому, упоминая о «Маркитантке», авторы «Вестника» никогда не говорили о Сен-Леоне. Интересно, что, будучи поставлен в Петербурге в 1855 году, этот спектакль в 1858-м характеризовался как «несколько устарелый уже балет» [9, с. 450].

Таким образом, несмотря на «Маркитантку», первые упоминания Сен-

⁵ Он в «Вестнике» упоминается как «тенор Юнг».

⁶ Хотя иногда критика и публика начинали роптать по тому поводу, что танцев *слишком* много и балет *слишком* длинен. Например, завершая отклик на балет «Эолина, или Дриада», М. Раппапорт писал: «Предсказываем новому балету успех, в особенности, если сделаны будут некоторые сокращения. Как бы ни привлекательны были танцы и танцующие, но смотреть балет с 7-ми почти до 12-ти — тяжело» [8, с. 519].

Леона как балетмейстера в «Вестнике» встречаются только в том же 1858 году. Разумеется, это лишь информация, но в некоторых случаях она была снабжена краткими пояснениями. В начале 1858 года Сен-Леон показывал свои балеты в Вене, а потому в кратком замечании о спектаклях, данных на Масленицу, анонимный автор замечал следующее: «...на Маслянице дана новая опера г. Зуппе: “Paragraph drei”, не имевшая особенного успеха, хотя об ней много говорили до представления; то же можно сказать и о балете Сен-Леона: “Der Jahrmarkt von Harlem”⁷» [10, с. 68–69]. Интересно, что о том же балете, но упоминая его второе, французское, название (“le Procès du fandango”), в журнале чуть позже появилась еще одна информация (принадлежащая, видимо, другому автору и с совершенно иной его оценкой): «Сен-Леон поставил на венскую сцену новый балет своего сочинения: “le Procès du fandango”, имевший блистательный успех и представленный уже два раза при Дворе» [11, с. 108]. И в той же заметке можно найти небольшое сообщение о том, что «из балетов, им [Сен-Леоном. — А. Г.] сочиненных, лучшие: “Мраморная Красавица”, “Чортова скрипка”, “Маркитантка” и др.» [11, с. 108]. Тут следует сделать небольшое замечание, касающееся используемых в это время названий балетов. В изданиях, которые упоминают о спектаклях, нередко можно наблюдать трансформацию перевода. Это происходит потому, что вначале авторы предлагали буквальный подстрочник названий зарубежных постановок, неизвестных в России. Если же балеты готовились к появлению на русской сцене, либретто и название проходили цензуру. И в данном случае можно увидеть подобный пример. «Чортова скрипка», названная автором обзора одним из лучших балетов Сен-Леона, позже в России будет показана как «Заколдованная скрипка» (черти и дьяволы на русской сцене, как известно, не приветствовались), в разделе же «Иностранного вестника» она получила наиболее точное, но не прижившееся впоследствии на афишах название.

По кратким строкам информации, посвященной Сен-Леону в 1858 году, можно проследить его дальнейший творческий путь. В мае появляется сообщение, что «парижский танцовщик Сен-Леон возвратился из Венеции в Вену и поставил на Венскую сцену свой балет: “Мраморную красавицу”» [12, с. 237] и что он «ангажирован на императорский театр на три месяца, как балетмейстер и танцовщик» [12, с. 237]. Затем в октябре появляется информация о работе Сен-Леона в Дрездене, где он «уже поставил на придворном театре несколько своих балетов и выказал свое искусство как хороший танцор» [13, с. 471]. Впрочем, после этого имя балетмейстера почти на год исчезло

⁷ На страницах журнала было воспроизведено не вполне корректное название балета (“Der Jahrmarkt von Harlem” вместо “Der Jahrmarkt zu Harlem”), который являлся одним из первых вариантов спектакля, известного в России как «Севильская жемчужина».

со страниц «Вестника», пока, наконец, летом 1859 года журнал не сообщил своим читателям, что «известный хореограф Сен-Леон, муж Черрито (*sic!*), ангажирован А. И. Сабуровым к нашему с. петербургскому театру» [6, с. 288].

И вскоре читатели могли следить за предварительной работой над новым спектаклем. Сначала появилась информация, что «к ожидаемым 8 и 9 сентября празднествам [имеется в виду празднование совершеннолетия Николая Александровича, старшего сына Александра II. — А. Г.], как слышно, ставится балет “Жовита”, в котором будет дебютировать г-жа Розатти» [14, с. 311], затем — что «репетиции “Жовиты”... продолжаютсЯ деятельно под руководством г. Ст. Леона, и скоро знаменитая Розатти явится на суд нашей публики» [15, с. 318]. В данном случае важно то, что ждали не просто новый балет, который должен был представить творчество вновь приглашенного автора, а скорее дебют европейской знаменитости, к которому и готовилась новая постановка⁸ (подтверждением тому звучит еще одна новость из Парижа, относящаяся еще к июлю того же года: «Розатти все также превосходна в балете “Jovita”, который поставят, как слышно, и на нашей сцене для первого дебюта этой танцовщицы» [16, с. 273]). Действительно, уже 20 сентября / 2 октября «Вестник» сообщал о петербургском дебюте Розати в новом балете, который состоялся 13/25 сентября.

Здесь необходимо сделать еще одно небольшое отступление и уточнить, что на страницах «Вестника» успели появиться четыре постановки Сен-Леона — «Жовита», «Сальтарелло», «Грациелла» (все — 1859 года) и «Пакеретта» (1860). Разумеется, в наше время отзывы об этих постановках не могут служить материалом для составления общей картины деятельности балетмейстера в России, однако, как и в предыдущих случаях, они помогают понять отношение публики к работе Сен-Леона в конкретный период, осознать особенности впечатлений зрителей и критики.

«Жовита» была первой постановкой, которой Сен-Леон заявил о себе петербургской публике (хотя это был балет Мазилье, о чем не забывала педантично упомянуть критика). В отзыве на дебют Розати большее место занимала именно фигура танцовщицы, о которой писали, например, что в *pas de deux* она «была в высшей степени очаровательна в адажио, а исполнением вариации доказала, что... она и искусная танцовщица» [17, с. 350]. Однако можно встретить и отрывочные суждения о постановке, которую увидели зрители. «В балете танцев немного, но они довольно оригинальны и поставлены г-м Сн. Леоном с знанием дела. В особенности оригинальны группы Мекси-

⁸ И здесь мы вновь возвращаемся к разговору о том, что для критики того времени (несмотря на достаточно высокий профессионализм авторов издания) интереснее была фигура танцовщицы, нежели замысел или мастерство балетмейстера.

канцев в 3-м действии (“Grand ballabili” — г-жа Розатти, 80 танцовщиц, танцоров и воспитанников Императорского Театрального Училища), группы маленьких негров составлены весьма эффектно» [17, с. 350]. Сравнивая балет Сен-Леона с оригинальной парижской постановкой, М. Раппапорт замечал, что «балет г-на Мазилье выигрывает еще более от богатой у нас постановки, с которой и сравниться не может постановка этого балета в Париже, при том он не растянут и, следовательно, не утомителен» [17, с. 351]. Постановка Сен-Леона действительно в корне отличалась от первоначального варианта не только вновь поставленными танцами, которые балетмейстер создал с учетом труппы, с которой работал, но и оформлением (о чем нередко упоминали рецензенты, писавшие отзывы на перенесенные на русскую сцену балеты).

Впрочем, несмотря на то, что танцы в «Жовите» принадлежали Сен-Леону, критики считали, что после этого спектакля они еще не вполне познакомились с особенностями его творчества. Работа балетмейстера того времени заключалась не столько в создании собственно танцевальных фрагментов. Несмотря на то, что способность показать с лучшей стороны солистов конкретной труппы или выстроить в одном танце (как в упомянутом балабиле) огромный кордебалет была несомненным плюсом для характеристики балетмейстера, одной из главнейших черт дарования, которую оценивали в первую очередь, было мастерство, как писали в то время, «сочинения балета», то есть выстраивания драматургической интриги⁹. Нередко на страницах «Вестника» появлялась подобная информация: «Балет, который балетмейстер Рото пишет для г-жи Розатти, будет основан на новых эффектах» [18, с. 218]. Именно поэтому спустя месяц после премьеры «Жовиты» Раппапорт, объявляя о начале новой работы Сен-Леона, писал: «...этот замечательный артист ставит большой балет для г-жи Розатти (“Пакеретта”) и, следовательно, будем иметь случай оценить его вполне и как хореографа» [19, с. 394].

Впрочем, до премьеры «Пакеретты» Сен-Леон показал публике еще две постановки, которые, вероятно, не требовали столь длительной работы, как планируемая многоактная новинка.

Первым, спустя менее месяца (8/20 октября), появился балет «Сальтарелло», в котором Сен-Леон, наконец-то, показал себя именно в том образе, какого от него ждали. Раппапорт с удовлетворением констатировал, что это был настоящий дебют Сен-Леона «в качестве балетмейстера, танцовщика и композитора-виртуоза» [20, с. 382]. Именно эта особенность, в числе прочих, привлекала внимание критиков, которые, как и публика, ожидали от нового балетмейстера своего рода исполнительских сенсаций. О Сен-Леоне-

⁹ В данном случае можно провести параллель с операми, которые долгое время определялись не по имени композитора, а по имени либреттиста.

композиторе и Сен-Леоне-скрипаче будет сказано чуть ниже, что же касается собственно балета «Сальтарелло», то в отношении его Раппапорт напишет, что балет «не принадлежит к числу больших хореографических произведений, но по разнообразию своему и прекрасной обстановке, занимательнее иного большого, но слишком растянутого и скучного балета» [20, с. 382]. Далее он замечает, что «балет г. Сен-Леона изобилует (в особенности 2-е действие) весьма оригинальными характерными танцами, свидетельствующими о несомненном таланте и знании дела г. Сен-Леона, как балетмейстера, хотя по этому балету и нельзя судить о степени его творчества; чтобы судить об этом — подождем произведения в больших размерах, в котором фантазия хореографа могла бы найти довольно простора разыграться; пока несомненно, что г. Сен-Леон один из представителей хорошей школы» [20, с. 382].

Важно еще одно обстоятельство: именно в отношении балета «Сальтарелло» встречается фрагмент, касающийся не Сен-Леона-балетмейстера, а Сен-Леона-танцовщика. Раппапорт отметил, что его исполнение отличается «хорошей школой и чистою отделкою» [20, с. 382], что «притом у него замечательная сила в ногах и ловкость» [20, с. 382]. Кроме того (а это для русской критики обычно было чрезвычайно важно), можно было прочесть, что «г-н Сен-Леон прекрасно мимирует и танец свой сопровождает умной оживленной игрою» [20, с. 382].

Интересно, что, когда этот балет будет поставлен весною 1860 года (24 апреля / 6 мая) в Москве и отчет о нем, написанный А. Баженовым, также попадет на страницы «Вестника», отношение к нему будет уже иное. Критик заметит, что балет «незатейлив по содержанию и сколочен на скорую руку», а также, что «некоторые отдельные танцы хорошо скомпонованы и поставлены; но в целом как-то мало вяжутся друг с другом» [21, с. 167].

В начале ноября того же 1859 года «Вестник» возвестил о показе еще одной постановки Сен-Леона — «Грациеллы» (5/17 ноября), названной «неаполитанской сценой» и на самом деле представлявшей собой фрагмент из балета «Стелла, или Контрабандисты», поставленного Сен-Леоном в Париже в 1850 году. Театральные зрители познакомились с этой постановкой 5/17 ноября, во время антракта спектакля, состоявшего из балетов «Роберт и Бертрам, или Два вора» и «Парижский рынок». Но еще до того, 1/13 ноября, Розати «удостоилась исполнить [его. — А. Г.] с большим успехом в прошедшее воскресенье в присутствии Высочайшего Двора, в Гатчине» [22, с. 428]. Эту сцену она танцевала вместе с Сен-Леоном, а из краткого изложения содержания можно понять, что основную часть постановки составляло пантомимное действие («замечательная мимика, необыкновенная подвижность лица и грация г-жи Розатти в полном смысле увлекают зрителя. Сцена происходит у берега моря: молодая неаполитанская крестьянка погружена в глубокий сон,

жених ее, рыбак, любит ее; порывы восторга его пробуждают красавицу, которая то кокетничает, то дразнит жениха, она рассказывает ему сон, будто бы сделалась знатною дамою» [22, с. 428]). Тем не менее Раппапорт упоминает и «увлекательное адажио (группа с сетью)» [22, с. 428], и «оживленную Тарантеллу» [22, с. 428], которая служила танцевальным финалом хореографической сцены¹⁰.

Но и эта миниатюра, которая даже была показана не в качестве одной из основных составляющих вечера, а как ни к чему не обязывающий антракт, не могла помочь составить более полного представления о хореографическом даровании Сен-Леона.

Петербургская премьера «Пакеретты», как можно заметить по фразам, время от времени проскальзывавшим в отзыве на ту или иную постановку, ожидалась с большим нетерпением. Повествуя о Розатти в «Корсаре», Раппапорт писал с предвкушением: «...г-жа Розатти увлекла нас... в “Жовите” и, вероятно, увлечет нас еще более в “Пакеретте”» [24, с. 440]. Однако премьера на некоторое время была отсрочена. Уже в начале января следующего, 1860 года сообщалось, что «по случаю болезни г-жи Розатти, первое представление нового балета должно было быть отложено, но г-жа Розатти поправляется, и на днях, вероятно, увидим “Пакеретту”, о роскошной постановке которой поговаривают много» [25, с. 20]. Впрочем, «на днях» премьера, конечно, не состоялась, и только 24 января / 5 февраля появилось, наконец, упоминание, что «новый балет “Пакеретта”, вероятно, ...пойдет во вторник (бенефис г-жи Розатти)» [26, с. 29].

Действительно, столь долгожданный бенефис, во время которого показали «Пакеретту», состоялся 26 января / 7 февраля 1860 года. Критика ждала его как пример большого спектакля, в котором можно было бы оценить дарование Сен-Леона как хореографа. Поэтому балету была посвящена относительно протяженная статья, снабженная, по традиции, пересказом содержания, что почиталось практически обязательной частью критического отзыва. Раппапорту, автору отклика на «Пакеретту», новый балет показался отвечающим всем требованиям, высказанным ранее. «“Пакеретта” отличается разнообразием танцев, новизною групп и вообще делает честь творчеству г. Сен-Леона, который очень удачно умел соединить разнородные элементы: действительность с миром фантастическим, комическое с серьезным, прозу с поэзией» [27, с. 36], — признавался он. Перечисляя понравившиеся танцы (большое аллегорическое па «Праздник хлебопашцев», попури, составленное из старинных французских танцев, комическое па, большое balabile в сце-

¹⁰ Автор «Северной пчелы» в собственном отзыве заметит, что «нельзя передать словами этой прелестной, но, к сожалению, слишком короткой сцены» [23, с. 1058].

не сна и прочие), Раппапорт в первую очередь восхищается не мастерством балетмейстера (ему он отдал должное в самом начале отклика, написав, что «новый балет имел большой успех, упрочивший вполне выгодное мнение публики о г. Сен-Леоне в качестве хореографа» [27, с. 36]), а исполнителями, которые (кроме танцевавшей главную роль Розати) представляли петербургскую труппу.

Деятельность Сен-Леона-балетмейстера для критики «Вестника» не ограничивалась исключительно постановкой собственных балетов. В разделе «Театральной летописи», опубликованном в одном из ноябрьских номеров 1859 года, можно встретить и отзыв о новом па «La Musulmane», которое Сен-Леон сочинил для очередного выхода Розати в «Корсаре». Па это было мимическим, следовало в третьей картине после вариаций, которые исполняли прочие солистки, и, как писал Раппапорт, было «совершенно в восточном характере, ...г-н Ст.-Леон изобразил восточную негу, все позы сгруппированы им пластично» [24, с. 441]. Впрочем, для критика, который и без того сетовал, что для солистки в «Корсаре» слишком мало танцев, дополнительная мимическая сцена, поставленная также для нее, показалась откровенно лишней.

Отдельную группу высказываний, касающихся Сен-Леона и отличающую отзывы на его творчество от отзывов на подавляющее большинство других авторов, составляют упоминания о той стороне его деятельности, которая связана с композиторским творчеством. Разумеется, серьезных и длительных критических разборов его выступлений как скрипача найти в «Вестнике» невозможно, однако, даже по сравнению с количеством отзывов на Сен-Леона-танцовщика, их намного больше.

Упоминания о том, что Сен-Леон не только хореограф и танцовщик, но и скрипач, в «Вестнике» начали появляться в первую очередь. В краткой характеристике, помещенной в разделе «Иностранный вестник», помимо сведений о постановках, осуществленных Сен-Леоном в Вене весной 1858 года, можно было узнать, что он «не только самый искусный и талантливый балетмейстер, но хороший танцовщик и превосходный музыкант. Он прекрасно играет на скрипке и ученик Паганини и Мей-Седера¹¹» [28, с. 108]. Уже в конце того же года в отчете о пребывании Сен-Леона в Штутгарте указывалось, что «в одном из абонементных концертов в Штутгардте, Сен-Леон,... искусный балетмейстер и танцовщик и не менее талантливый скрипач, прекрасно сыграл “Concert romantique”» [29, с. 552].

В преддверии премьеры «Жовиты» «Вестник» поместил заметку, в которой повествовалось о Сен-Леоне именно как о музыканте. Вероятно, произо-

¹¹ Имеется в виду скрипач и композитор Йозеф Майзедек (1789–1863). Прим. автора статьи.

шло это от того, что публике, предвкушавшей двойную¹² (а вернее, тройную¹³) новинку, могло быть интересно узнать о новом балетмейстере как можно больше, причем, не только связанного с хореографическим театром¹⁴. «Между любителями хореографического искусства много толков о г-же Розатти и г-не Ст. Леоне, — начинал свой небольшой очерк в разделе Театральная летопись Раппапорт. — Кто ждет с нетерпением появления любимицы парижской публики, кто поговаривает о волшебной скрипке Ст. Леона. Нет сомнения, что оба явления весьма интересны: Ст. Леон знаменит как танцор, хореограф и виртуоз, и соединение стольких талантов, конечно, составляет редкое явление в артистическом мире; познакомиться с таким артистом весьма интересно» [31, с. 327].

Однако далее следовал не традиционный рассказ о том, что Сен-Леон является автором музыки какого-либо балета или брал уроки игры на скрипке у того или иного исполнителя, а об изобретении им новой сурдины для скрипки, названной “sourdine orgue”¹⁵, и результатах ее применения (в виде списка двойных нот, которые должны были быть хорошо слышны при использовании этого нововведения). Завершался этот фрагмент пожеланием «более специальные дополнительные замечания... предоставить самому г. Ст. Леону» [31, с. 328]. Впрочем, никакие пояснения далее не последовали и, надо признать, что подобные профессионально-исполнительские вопросы, практически не связанные с музыкальным театром, на страницах журнала не появлялись.

Но Сен-Леона-музыканта зрители смогли увидеть на премьере «Сальтарелло», где тот выказал себя не только балетмейстером и танцовщиком, но и композитором, и скрипачом. Это было именно то удивительное единство, о котором русская публика до того только читала краткие отзывы.

Относительно Сен-Леона-композитора мы можем узнать лишь, что «музыка к балету сочинена г. Сен-Леоном, она написана оригинально, увлекательно

¹² Появление нового балета и новой танцовщицы, слава которой в Европе подогревала интерес петербургского зрителя.

¹³ Ожидание танцовщицы, балетмейстера и нового балета.

¹⁴ Кроме того, не следует забывать, что «Вестник» одной из своих целей ставил «читателей... журнала понемногу и сколько возможно понятнее и проще знакомить со всеми сторонами музыкального знания, сторонами, необходимыми для верной оценки музыкальных впечатлений» [30, с. 5].

¹⁵ Ее следовало вставлять «в известное место отверстия s [т. е. в отверстие эфы. — А. Г.] резонансовой доски инструмента, ближайшего в струне g», и тогда должно было бы слышно: «1) в гамме струн g и d вместе с тем нижние октавы их, 2) двойные ноты на струнах g и d пополняются созвучием натуральной третьей ноты аккорда, равномерно вниз; в некоторых случаях присоединяется даже к этому удвоенный четвертый тон аккорда» [31, с. 327–328].

и тоже свидетельствует о несомненном таланте г. Сен-Леона как композитора балетной музыки» [32, с. 382]. Краткость в характеристике подобного рода сочинений была в порядке вещей и в России, и за рубежом, так что удивлять не должна.

Гораздо обширнее было описание участия Сен-Леона в балете как скрипача, причем, оно оказывается полнее и разнообразнее отзыва о нем как о танцовщице. Если в последнем случае все ограничивается подчеркиванием стиля и изящества исполнения, то в отношении скрипичного мастерства Сен-Леона Раппапорт писал, что «он играет с чувством, тон его не отличается особенною силою, но мягок и приятен, интонация верная и механизм развит в высокой степени. Он с большою легкостью побеждает трудности *a la* Аполлинарий Контский¹⁶, не исключая его *pizzì-arco*, в особенности замечательно его *stacatto*» [32, с. 382].

Однако самым интересным в этой постановке было то, что Сен-Леон рискнул прервать действие «Сальтарелло» и «на четверть часа остановить танцы» [32, с. 382] ради исполнения нескольких скрипичных сочинений. Для большинства публики это показалось чрезвычайно странным, и, как отмечал Раппапорт, часть зрителей была возмущена: «четверть часа показалась им вечною — да это концерт, вопияли они, теперь ведь не великий пост и т. п.» [32, с. 382]. Однако далее автор высказывал чрезвычайно интересную идею жизнеспособности такого рода слияния: «...по-нашему, что может быть интереснее соединения двух искусств? Сколько поэзии в таком соединении! и, вместе, какое оживленное разнообразие. Согласитесь, что просмотреть весь вечер только одни танцы тоже скучно, что соединение танцев с пластической стороной искусства, т. е., мимикой, необходимо, а местами смычок, вроде смычка г. Сен-Леона, не только не мешает, но доставляет истинное наслаждение» [32, с. 383].

Если в отзыве на петербургский спектакль не упоминались музыкальные номера, исполнявшиеся Сен-Леоном, то в уже цитированной рецензии на спектакль московский названия этих номеров указываются. А. Баженов, который, как уже говорилось, отнесся к «Сальтарелло» весьма скептически, столько же скептически отозвался об универсальности исполнителя («составляя балет этот, г. Сен-Леон, как видно, гнался не столько за смыслом и художественностью, сколько за возможностью показать себя москвичам со всех сторон» [21, с. 167]), но зато оставил в своем отзыве названия двух исполненных Сен-Леоном музыкальных номеров: «*Ballade a Terpsicor*» и «*Thime hollandaise*». Эти номера наверняка принадлежали самому Сен-Леону и остается только догадываться, почему в балете с французским колоритом появилась не только вполне соответствующая его сюжету «*Ballade a Terpsicor*», но и «*Thime hollandaise*», с ним явно расходящаяся. Можно предположить,

¹⁶ Аполлинарий Контский (1825–1879) в 1850-е годы был известным скрипачом-виртуозом, автором ряда сочинений.

что первая пьеса была написана специально для балета, а вторая добавлена как вставной номер, для большего эффекта.

Отзыв на московскую постановку «Сальтарелло» стал последним из посвященных Сен-Леону и его балетам на страницах «Вестника». Впрочем, и сам «Вестник» в конце августа 1860 года прекратил свое существование.

История краткого появления Сен-Леона в отзывах конкретного издания интересна не обширностью материала и не подробностью анализа, а обаянием своей сиюминутности. Благодаря кратким строкам, посвященным отдельным фактам из творческой жизни балетмейстера, постановкам его балетов или особенностям исполнения, мы получаем возможность погрузиться в атмосферу музыкально-театральной жизни середины XIX века, почти оказываясь на месте публики и критики того времени, пытавшейся создать для себя портрет приехавшего артиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ранпапорт М.* Путевые заметки. II // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 29. 26 июля. С. 275–278.
2. *М. Р.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1860. № 15. 17 апреля. С. 119–121.
3. Артистическое семейство Богдановых // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 31. 5 августа. С. 555–562.
4. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 40. 12 октября. С. 471–474.
5. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 46. 23 ноября. С. 551–552.
6. Вести отовсюду // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 30. 2 августа. С. 288–289.
7. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1857. № 37. 22 сентября. С. 489–491.
8. *Ранпапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 44. 9 ноября. С. 517–519.
9. *Ранпапорт М.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 38. 28 сентября. С. 449–451.
10. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 6. 9 февраля. С. 68–69.
11. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 9. 2 марта. С. 107–108.
12. Иностраный вестник // Театральный и музыкальный вестник. 1858. № 20. 25 мая. С. 236–237.

13. Иностраннй вестник // Театральнй и музыкальнй вестник. 1858. № 40. 12 октября. С. 471–474.
14. Вести отвсюду // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 33. 23 августа. С. 311–313;
15. *Раннапорт М.* Бенефис в пользу хористов и хористок / Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 34. 30 августа. С. 317–318.
16. Вести отвсюду // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 28. 19 июля. С. 273–274.
17. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 37. 20 сентября. С. 350–351.
18. Вести отвсюду // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 21. 31 мая. С. 217–218.
19. *Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 41. 18 октября. С. 393–394.
20. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 40. 11 октября. С. 382–384.
21. *Баженов А.* Московские театральные письма. X // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 21. 29 мая. С. 167–168.
22. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 44. 8 ноября. С. 427–429.
23. *П. М.* Театральная хроника. Воспоминания о Дидло. — История балета. — Танцы и пантомима. — Прежняя школа. — Преобразования Дидло. — Тальони и Фанни Эльслер: их преемницы. — Розатти и Сен-Леон / Пчелка // Северная пчела. 1859. № 264. 3 дек. С. 1057–1058.
24. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 45. 15 ноября. С. 440–442.
25. *М. Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 3. 17 января. С. 20.
26. *М. Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 4. 24 января. С. 28–29.
27. *М. Р.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1860. № 5. 30 января. С. 36–38.
28. Иностраннй вестник // Театральнй и музыкальнй вестник. 1858. № 9. 2 марта. С. 107–108.
29. Иностраннй вестник // Театральнй и музыкальнй вестник. 1858. № 46. 23 ноября. С. 551–552.
30. *Серов А.* Музыка и толки о ней // Музыкальнй и театральнй вестник. 1856. № 1. 1 января. С. 1–6.
31. *Раннапорт М.* Театральная летопись // Театральнй и музыкальнй вестник. 1859. № 35. 6 сентября. С. 327–329.

32. *Rappaport M.* Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1859. № 40. 11 октября. С. 382–384.

REFERENCES

1. *Rappaport M.* Putevy`e zametki. II // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 29. 26 iyulya. S. 275–278.
2. *M. R.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 15. 17 aprelya. S. 119–121.
3. Artisticheskoe semeystvo Bogdanovy`x // Muzy`kal`ny`j i teatral`ny`j vestnik. 1856. № 31. 5 avgusta. S. 555–562.
4. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 40. 12 oktyabrya. S. 471–474.
5. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 46. 23 noyabrya. S. 551–552.
6. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 30. 2 avgusta. S. 288–289.
7. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1857. № 37. 22 sentyabrya. S. 489–491.
8. *Rappaport M.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 44. 9 noyabrya. S. 517–519.
9. *Rappaport M.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 38. 28 sentyabrya. S. 449–451.
10. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 6. 9 fevralya. S. 68–69.
11. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 9. 2 marta. S. 107–108.
12. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 20. 25 maya. S. 236–237.
13. Inostranny`j vestnik // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 40. 12 oktyabrya. S. 471–474.
14. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 33. 23 avgusta. S. 311–313;
15. *Rappaport M.* Benefis v pol` zu xoristov i xoristok / Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 34. 30 avgusta. S. 317–318.
16. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 28. 19 iyulya. S. 273–274.
17. *Rappaport M.* Teatral`naya letopis` // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 37. 20 sentyabrya. S. 350–351.
18. Vesti otvsyudu // Teatral`ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 21. 31 maya. S. 217–218.

19. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 41. 18 oktyabrya. S. 393–394.
20. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 40. 11 oktyabrya. S. 382–384.
21. Bazhenov A. Moskovskie teatral'ny`e pis`ma. X // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 21. 29 maya. S. 167–168.
22. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 44. 8 noyabrya. S. 427–429.
23. P. M. Teatral'naya xronika. Vospominaniya o Didlo. — Istoriya baleta. — Tancy i pantomima. — Prezhnaya shkola. — Preobrazovaniya Didlo. — Tal`oni i Fanni E`l'sler: ix preemnicy. — Rozatti i Sen-Leon / Pchelka // Severnaya pchela. 1859. № 264. 3 dek. S. 1057–1058.
24. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 45. 15 noyabrya. S. 440–442.
25. M. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 3. 17 yanvaryaya. S. 20.
26. M. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 4. 24 yanvaryaya. S. 28–29.
27. M. R. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1860. № 5. 30 yanvaryaya. S. 36–38.
28. Inostranny`j vestnik // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 9. 2 marta. S. 107–108.
29. Inostranny`j vestnik // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1858. № 46. 23 noyabrya. S. 551–552.
30. Serov A. Muzy`ka i tolki o nej // Muzy`kal`ny`j i teatral'ny`j vestnik. 1856. № 1. 1 yanvaryaya. S. 1–6.
31. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 35. 6 sentyabrya. S. 327–329.
32. Rappaport M. Teatral'naya letopis' // Teatral'ny`j i muzy`kal`ny`j vestnik. 1859. № 40. 11 oktyabrya. S. 382–384.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц.; anna_gru@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru
Orchid 0000-0003-4014-4722

УДК 792.8

БАЛЕТНЫЕ ПРАЗДНИКИ РОССИИ

*Розанова О. И.*¹

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

В статье содержится обзор традиционных балетных фестивалей, прошедших весной и летом 2021 года в двух столичных волжских городах — Чебоксарах (Чувашия) и Казани (Татарстан). Рассмотрены наиболее интересные спектакли и премьеры. Отмечено, что балетными труппами в академических театрах этих городов руководят выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: Чебоксары, Казань, Данил Салимбаев, Владимир Яковлев, Андрей Меркурьев, Алексей Рюмин, Татьяна Альпидовская, Ольга Серегина, Айдар Хисамутдинов, Евгения Образцова, Георгий Ковтун, «Барокко», «Не дай мне уйти», «Спящая красавица», «Золотая орда».

RUSSIAN BALLET HOLIDAYS

*Rozanova O. I.*¹

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

The article provides an overview of traditional ballet festivals held this spring and summer in two capital cities of the Volga — Cheboksary (Chuvashia) and Kazan (Tatarstan). The most interesting performances and premieres are considered. It is noteworthy that the ballet troupes in the academic theatres of these cities are led by graduates of the Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova.

Keywords: Cheboksary, Kazan, Danil Salimbaev, Vladimir Yakovlev, Andrey Merkuriev, Alexey Ryumin, Tatiana Alpidovskaya, Olga Seregina, Aydar Khisamutdinov, Evgeniya Obraztsova, Georgy Kovtun, “Baroque”, “Don’t Let Me Go”, “The Sleeping Beauty”, “The Golden Horde”.

Весна и начало лета — пора балетных фестивалей. Самый продолжительный, а значит, и насыщенный событиями, — «Белые ночи» в Мариинском. Но немало интересного происходит и в других городах России. В их числе две республиканские столицы — Чебоксары (Чувашская Республика) и Казань

(Республика Татарстан) и крупнейший город Южного Урала — Челябинск. Примечательно, что каждый из проходящих там международных фестивалей так или иначе связан с Санкт-Петербургом.

Балетной труппой чебоксарского театра десять лет руководит Данил Салимбаев — в прошлом солист Михайловского театра, выпускник балетмейстерской кафедры Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (мастерская Н. Н. Боярчикова). Многолетний худрук казанской труппы Владимир Яковлев — также выпускник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (ученик Н. А. Зубковского).

Как правило, программа фестивалей включает балетную классику с участием приглашенных именитых солистов, один или несколько спектаклей гостей и непременно — собственную премьеру организаторов. В заключение дается большой Гала-концерт. Разумеется, в каждом конкретном случае программа имеет свое «лицо» в зависимости от привходящих обстоятельств, но означенный принцип остается неизменным. Рассказ обо всех событиях фестивалей 2021 года потребовал бы десятки страниц. Остановимся на некоторых из них.

Чебоксары

Редкий, если не уникальный случай: из-за эпидемии коронавируса, на целый год отлучившей труппу от привычного режима работы, традиционный Международный фестиваль балета в Чебоксарах прошел в этом сезоне дважды — в октябре и апреле. Притом все было без скидок на чрезвычайную ситуацию, в согласии с установившейся традицией. Новинка осеннего 24-го фестиваля — двухактный балет «Дорога лебедей» — очередной вклад в копилку национальных балетов, созданный Д. Салимбаевым (автор либретто и хореографии) в содружестве с чувашским композитором Андреем Галкиным и главным художником театра Анатолием Фёдоровым. Это уже второй спектакль на основе чувашского эпоса, придуманный и осуществленный худруком труппы.

Еще более насыщенным оказался следующий, 25-й фестиваль, длившийся две недели. Д. Салимбаев удачно спланировал программу, найдя баланс между классикой и новыми работами. Классику представили шедевры из шедевров: «Жизель», «Лебединое озеро», Гран па «Пахиты» и «Кармен-сюита» (последняя — поистине классика XX века) с солистами из Москвы, Санкт-Петербурга и Чебоксар. Особый интерес вызвал дебют Евгении Образцовой (Кармен). Изящная, миниатюрная балерина превратила гордую, свободолюбивую красавицу в прелестное юное создание, жадное до впечатлений бытия, без рассуждений бросающееся в любовные приключения, готовое дойти в своих увлечениях до последней черты. Своеобразие этой Кармен тонко ощутили и обыграли великолепные партнеры — Денис Родькин (Хозе) и Ми-

хаил Лобухин (Тореро).

В классических спектаклях достойный антураж гостям фестиваля создала чувашская труппа — дисциплинированный, профессионально крепкий кордебалет. Рядом с ним особенно заметным оказался недостаток настоящей школы у представителей так называемого «современного танца» — Балета Евгения Панфилова (Пермь) и ТанцТеатра (Екатеринбург). Оба коллектива показали премьерные спектакли, но признать их художественно значимыми при всем желании трудно.

В двухактном «Фаусте» («Ich bin Faust») пермяков (либретто, хореография, сценография Сергея Ратника на музыку Л. ван Бетховена, Ф. Листа, А. Шнитке, Г. Шютца и рок-группы «Трактор») сумбурное действие и достаточно скудную хореографию отчасти компенсировало фееричное оформление (световые эффекты, манипуляции с крестом, фантазийные костюмы и пр.), примененное для демонстрации могущества зла в разнообразных обликах. Не маловато ли для двухактного спектакля по мотивам «Фауста» И. В. Гёте?

В отличие от пермяков екатеринбуржцы не претендовали на мировые проблемы. Одноактный «Лабиринт» (хореография Эрнеста Нургали на музыку Г. Перселла), при скромности пластических композиций и сценографии (черный фон, простые белые одежды шести исполнителей), внятно передал идею постановки: поиск и обретение единства как возможный выход из жизненных тупиков. Но вторая работа ТанцТеатра «Шопен. Carte blanche» Кристины Ассид обескуражила именно бессмыслицей. Ни сами по себе танцы исполнителей, ни их неоднократные переодевания не давали повода хоть как-то соотнести происходящее с музыкой Ф. Шопена (ларгетто Концерта № 2 F Minor).

Еще одна премьера фестиваля — одноактный балет «Не дай мне уйти» на музыку Нильса Фрама, поставленный для чебоксарской труппы солистом Большого театра Андреем Меркурьевым. О сложных взаимоотношениях мужчин и женщин повествуют две пары. В первом дуэте (Ульяна Альпидовская, Фарходжон Камолов) партнеры расстаются, во втором (Анастасия Абрамова, Алексей Рюмин) — после бурных ссор и разрывов соединяются. Каждому дуэту предшествует мучительный монолог женщины, затем — мужчины. За монологами следуют массовые сцены: кордебалет женщин, олицетворяющих смятение героев, тоску одиночества, жажду любви.

Математически четкая структура, ясная образность пластики, изобретательная хореография дуэтов — смысловых центров балета — свидетельствуют о профессиональной компетенции Меркурьева в новой области творчества. Досадно, что номера балета кажутся растянутыми, и, как следствие, возникает ощущение монотонности. В этом повинна довольно однообразная музыка модного нынче направления «минимализм».

Второй дебютант-балетмейстер — даровитый солист чувашской труппы Алексей Рюмин. Не поддаваясь соблазнам моды, он выбрал для своей композиции «Времена года» музыку И.-С. Баха (фуга Es-dur). И хотя разглядеть зиму или лето в номере, исполненном Татьяной Альпидовской, Анастасией Матвеевой, Дмитрием Ведерниковым и Каримом Мубаракшиным, при всем желании не удастся, танцевальная материя интригует непринужденной затейливостью, неожиданной сменой рисунков и настроений. Чтобы не впасть в серьезность и сохранить импровизационный характер танцевального действия, балетмейстер даже включил в него шуточную сценку с падением балерины.

Иного — сугубо «серьезного» Баха предложил Д. Салимбаев — одноактный балет «Барокко» на музыку из отобранных им произведений композитора (I часть Клавирного концерта № 5 f-moll, Французская сюита No. 3 h-moll, аллегро Концерта № 7 для фортепиано с оркестром G-dur). Возвышенную красоту музыки и вдохновленной ею хореографии по контрасту подчеркнули бытовые зарисовки. Одной из них открывается балет: под звуки собственных нестройных голосов по сцене проходят наши современники — родители и дети. Они еще не скрылись за кулисами, как в глубине сцены возникли фигуры танцовщиков: четыре женщины в черных купальниках и четверо мужчин в черных лосинах с обнаженными торсами. Выйдя вперед, они начали собственно балет.

Толпа то ли зрителей, то ли зевак еще не раз прервет танцевальное действие. Возможно, балетмейстер хотел противопоставить прозу и поэзию, жизнь и искусство. А может быть, опасался наскучить зрелищем «чистой» хореографии и на всякий случай подстраховался? Напрасно. Танцевальная композиция столь художественно значима, столь разнообразна по формам (ансамбли, дуэты, соло) и приемам (унисон, имитация, контрапункт, фуга и др.), что смотрелась бы на одном дыхании и без дополнительной театрализации. Решающее достоинство хореографии — слитность с музыкой, верность ее духу и строю без буквалистской дотошности. Стилль барокко подтвержден приемами полифонии, придающими танцу особую экспрессию, а также положениями рук и корпуса, например, знаковой позицией: руки с согнутыми и опущенными локтями подняты на уровень головы. Еще одно характерное движение вроде «реверанса»: взявшись за руки, партнеры поворачиваются друг к другу, присев и оттянув назад корпус. Подобные пластические детали и нюансы сообщили необходимую стильность технически сложному танцу, насыщенному прыжками у мужчин и пальцевой техникой у женщин.

Четыре пары исполнителей: Анна Серегина — Алексей Рюмин, Виктория Севоян — Дмитрий Ведерников, Ульяна Альпидовская — Фарходжон Камолов, Ангелина и Дмитрий Поляковы составили технически безупречный ансамбль и точно схватили тональность балета: пиетет к Баху, спокойная со-

средоточенность на музыке, полное погружение в нее.

Балет «Барокко» — большая удача Д. Салимбаева, итог неоднократных опытов в жанре бессюжетной хореографии. Представленные на фестивале, они явили приверженность балетмейстера классическому танцу в его различных стилевых и образных преломлениях. «Маскарад» А. И. Хачатуряна — непритязательная балльная зарисовка; «Гран па звезд» А. Визентини — авторская реконструкция фрагмента из утраченного балета М. И. Петипа «Приказ короля»; «Вальпургиева ночь» Ш. Ф. Гуно — фантаσμαгория на античную тему; «Звуки танго» А. Пьяццолы — три дуэта героини с разными партнерами — то ли греза, то ли воспоминание одинокой женщины.

Но не одни сочинения Д. Салимбаева сделали его едва ли не главным героем фестиваля. Значимым событием стали придуманные и организованные им творческие вечера двух лидеров труппы — народной артистки Чувашии Татьяны Альпидовской и заслуженной артистки России и Чувашии Ольги Серёгиной. Выпускницы Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой связали творческую жизнь с балетом Чувашии и к тому же подарили родному театру дочерей-балерин. Педагог-репетитор Ольга Серегина открыла свой юбилейный вечер театрализованным уроком классического танца. Миниа-тюрная, худощавая, энергичная, она задавала движения экзерсиса собственной дочери Анне, не уступая ей высотой шага, гибкостью стана, юркостью пируэтов. А затем Анна Серёгина вышла на сцену в своем статусе прима-балерины, с блеском проведя центральную партию «Пахиты».

Феноменом не только чувашского балета можно считать Татьяну Альпидовскую. Разменявшая третий десяток сценической деятельности, она сохранила облик подростка и профессиональную форму. На своем вечере балерина исполнила несколько классических и современных номеров, изумив невероятной легкостью танца на полу и в воздухе — на руках партнера. Талант и сердце большой актрисы проявились в полной мере в номере «Иные. Право на любовь». Правдиво и просто, безо всякого нажима Т. Альпидовская изобразила существо, обделенное природой, но жаждущее счастья, способное любить.

Исключительный по силе воздействия номер — это еще и дань памяти его автору — ушедшему из жизни танцовщику и хореографу Айдару Хисамутдинову, музой и партнершей которого была Т. Альпидовская. Пластический рисунок так естественно совпал с музыкой, что изрядно затрепанное многочисленными опусами балетмейстеров адажио из Концерта 23 В. А. Моцарта прозвучало с первозданной свежестью, словно было написано специально для данной постановки. Как всегда, Д. Хисамутдинов придумал неожиданный финал, подобный удару молнии. Героиня и ее избранник находят единственно возможный способ навсегда остаться вместе: взявшись за руки, они выбрасываются из окна. И в тот же миг в небо взмывает пара белых птиц — чистые души героев...

Казань

В Казани фестиваль открыли гости из далекого Владивостока, подарившие зрителям последнюю премьеру Приморской сцены Мариинского театра — балет «Тысяча и одна ночь». Два вечера на сцене сменяли друг друга волшебные сказки Шехеразады, сотворенные композитором Фикретом Амировым, хореографом Эльдаром Алиевым, художником Петром Окуновым. Блещущее мелосом, ритмами и красками Востока зрелище, мастерство солистов и кордебалета задали фестивалю праздничную тональность.

Эту тональность поддержала следующая премьера — возобновленный шедевр П. И. Чайковского – М. И. Петипа «Спящая красавица» в редакции ху-друка Владимира Яковлева.

Следуя сегодняшней моде, постановщик сжал четырехтактный балет в два акта. Знатоки балета могут пожалеть о недостающих фрагментах в танцах фей и nereид или о сюите исторических танцев в картине «Охота Принца», но рядовой зритель о том и не догадается. Основной массив хореографии Пети-па сохранен (три Гран-па, множество вариаций, па-де-де и дивертисмент заключительного акта).

Главное новшество — преобразование феи Карабос. Теперь это не старая карга, а эффектная красавица, танцующая, как и добрая фея Сирени, на пу-антах. Однако злобредность Карабос осталась прежней. Ее коварство проде-монстрировала сцена с вязальщицами, отсутствовавшая в предыдущей поста-новке. И эта сцена, и феерическое появление Карабос во дворце, подобное налетевшей буре, — режиссерские находки постановщика. К таковым можно отнести и авторскую редакцию танца Кота и Кошечки, повысившую коме-дийный «градус» номера.

Главные роли в двух премьерных спектаклях исполнили разные артисты. 18 мая: Кристина Андреева (Принцесса Аврора), Вагнер Карвальо (Принц Дезире); 19 мая: мировая звезда Мария Кочеткова (Английский националь-ный балет) и начинающий солист Артем Баньковский (Большой театр Бела-руси). Фею Сирени — Аманду Гомес сменила Антонина Чапкина (Большой театр, Москва), Фею Карабос — Алину Штейнберг — Олеся Пичугина.

Зрители могли выбирать кумиров по собственному вкусу, специалисты — дискутировать об особенностях трактовок. Одно несомненно: заслуженный успех премьеры — результат дружной работы всего коллектива театра: сим-фонического оркестра под руководством дирижера-мастера Рената Сала-ватова, художника Анатолия Нежного, создавшего роскошное оформление балета и, конечно же, превосходной труппы, обладающей слаженным кор-дебалетом и талантливыми солистами. К вышеназванным именам прибавим блистательного Олега Ивенко и восходящую звезду Алессандро Каггеджи. Полеты их Голубой птицы буквально взорвали зрительный зал. Овации

должны адресоваться и Владимиру Яковлеву — идеологу и автору интересной редакции великого балета.

Другим классическим спектаклем, конечно же, оказалось незаменимое «Лебединое озеро». Этот балет живет на сцене казанского театра почти три десятилетия (редакция Рафаэля Саморукова). В 2012 году новое декоративное оформление, причудливо-узорчатое, многокрасочное и даже несколько перегруженное деталями, создали давние сотрудники казанского театра, киевские художники Андрей Злобин и Анна Ипатьева. Неизменной, к счастью, осталась хореография Льва Иванова во второй — «лебединой» — картине. Идеальной правильностью «геометрии», синхронностью движений здесь блеснули артистки кордебалета и солистки (Танцы маленьких и больших лебедей).

Ожидаемым подарком зрителям традиционно становится встреча или знакомство с приглашенными артистами. На этот раз в «Лебедином озере» выступили премьеры московского Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Очаровательная Наталья Сомова была интересна и в лирической партии Одетты, и в образе демонической Одиллии. Красивый, статный Дмитрий Соболевский доказал благородство принца Зигфрида блистательным танцем.

Шедевры балетной классики дополнили «Корсар» и «Баядерка», и все же значительнейшим событием фестиваля стал «собственный» балет театра «Золотая Орда» на музыку Резеды Ахияровой. Собственным хореографом труппы можно считать и автора «Золотой Орды» Георгия Ковтуна, сочинившего для Казани целых три национальных балета. Со дня премьеры в 2013 году спектакль остается «гвоздем» репертуара театра. Как ни в одном другом сочинении Ковтуна здесь гармонично соединились его артистический темперамент, неумная энергия и столь же неумная фантазия. Приведем цитату из рецензии автора этих строк, написанной по горячим следам фестивального показа «Золотой Орды»:

«Не в пример гармоничной классике, это спектакль-вызов, спектакль-взрыв, но еще и спектакль-размышление, ставящий проблему войны и мира, ответственности правителей за судьбу их страны и народа, взаимозависимости политики и частной жизни. К раздумьям на протяжении стремительного действия призывает персонаж-аллегория — мистический Дух хана Батыя (Антон Полодюк). Однако высокопоставленными героями балета движут низменные страсти — борьба за власть, зависть, подлость.

Впрочем, эти пороки сосредоточены в одном персонаже — Визире (Алессандро Каггеджи). Жертвами его коварства становятся хан Золотой Орды Токтамыш (Максим Поцелуйко), полководец Мурза (Артем Белов), его сын Нурадин (Олег Ивенко). Поверив наветам Визиря, они либо готовы совершить преступление, либо его совершают, расплачиваясь собственной гибелью.

лю — физической или духовной» [1].

Безвинная жертва — дочь Токтамыша Джанике (Кристина Андреева), гибнущая от руки Визиря, так и не согласившаяся стать его женой. Лирические дуэты Джанике с возлюбленным Нурадином, как и сцены детских игр героев (Аниса Хуснутдинова, Рамиль Мурзаков), — необходимая передышка между хитросплетениями мужских судеб и «прослаивающими» балет эпизодами битв. Энергетика и стремительность батальных сцен, изобретательно сочиненных Ковтуном и мастерски исполненных мужским кордебалетом, буквально ошеломляют. А по контрасту разворачивается танцевальный дивертисмент во дворце эмира Самарканда Тимура (Глеб Кораблев). Фантазия балетмейстера взмывает здесь до немыслимых высот. Один за другим следуют номера с изощренной многофигурной композицией, подчеркнутой экстравагантными костюмами исполнителей (сценография А. Ипатовой и А. Злобина).

«При всей экзотической пышности оформления, балет звучит сурово и заканчивается трагически. Финальную точку ставит Дух хана Батыя, оплакивая гибель страны, разгромленной людским безумством, взывая к сознанию нынешнего поколения. Но мрачного впечатления балет не производит. Ведь, в конце концов, уникальный спектакль, созданный талантливыми авторами и исполнителями, звучит во славу высокого искусства!» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Розанова О. Не классикой единой... // Газета Республика Татарстан. 2021. № 75 (29037) [Электронный ресурс]. URL: <https://rt-online.ru/ne-klassikoj-edinoj/> (дата обращения: 10.10.2021).

REFERENCES

1. Rozanova O. Ne klassikoj edinoj... // Gazeta Respublika Tatarstan. 2021. № 75 (29037) [Elektronny`j resurs]. URL: <https://rt-online.ru/ne-klassikoj-edinoj/> (data obrashheniya: 10.10.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

1.1. Для публикации в научном журнале «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в адрес редакции направляются оригинальные, ранее не опубликованные в других печатных или электронных изданиях научные статьи.

1.2. Редакция принимает рукописи статей, набранные в текстовом редакторе WinWord. Рукописи предоставляются в электронном и в распечатанном виде (формат А 4). Иллюстрации (рисунки, таблицы, графики, диаграммы и т. п.) предоставляются дополнительно в отдельных файлах, вложенных в авторскую электронную папку.

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

- номер по Универсальной десятичной классификации (УДК);
- далее следуют (каждый раз с новой строки):
- название статьи;
- инициалы и фамилия автора (соавторов);
- данные об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовый адрес, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны);
- аннотация статьи, структурированная с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, заключение);
- ключевые слова;
- текст статьи, структурированный с помощью заголовков разделов (введение, методы и методология исследования, основная часть, заключение);
- список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- перевод (транслитерация) названий библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок);
- информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты.

2.2. Рекомендуемый объем оригинальной научной статьи, включая аннотацию и список литературы, — 8–10 стр. машинописного текста / 17–40 тыс. печатных знаков с пробелами, 5–8 рис., 25–40 библиографических ссылок.

III. Общие правила оформления научной статьи

3.1. Текст статьи набирается шрифтом **Times New Roman**. Формат — **rtf**, размер шрифта — **12** пт., межстрочный интервал — полуторный (**1,5**), поля (все) — **2** см, абзацный отступ — **0,5** см, цвет шрифта — черный; форматирование по левому краю. Нумерация страниц сплошная, с 1-й страницы, колонтитулы не создаются. Для акцентирования элементов текста разрешается использовать курсив, полужирный курсив, полужирный прямой. Подчеркивание текста нежелательно.

3.2. Аннотация выделяется курсивом и отделяется от текста статьи пропуском строки.

3.3. Список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок) оформляется в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Ссылки на использованные источники приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера источника цитирования, страницы (например: [1, с. 25]). Список библиографических источников располагается после текста статьи, нумеруется (начиная с первого номера), предваряется словом «Литература» и оформляется в порядке упоминания или цитирования в тексте статьи (не в алфавитном порядке!). Под одним номером допустимо указывать только один источник.

3.4. Примечания выносятся из текста документа вниз полосы. Нумерация сквозная по всему тексту, в порядке упоминания.

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min — 90×120 мм, max — 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подписочный текст). Иллюстрации связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Слово «Рисунок», его порядковый номер, наименование и пояснительные данные располагают непосредственно под рисунком.

3.6. Все таблицы должны иметь наименование, размещенное под таблицей. Таблицы связывают с текстом, к которому они относятся, знаками ссылки. Таблица располагается непосредственно после абзаца, в котором впервые дана ссылка на нее. Слово «Таблица» указывают один раз слева над первой частью таблицы, над другими частями пишут слова «Продолжение таблицы». Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на другую страницу.

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

4.1. Всего автор оформляет и направляет в редакцию **четыре электронных документа**:

1) текст статьи с аннотацией (100–150 слов и словосочетаний), ключевыми словами (5–10 слов) и другими обязательными структурными элементами научной статьи на русском языке;

2) английский вариант имени и фамилии автора; английский вариант данных об организации автора (соавторов), ее (их) местонахождении (почтовом адресе, включая индекс) и географическом расположении (название города, страны; название, аннотация статьи и ключевые слова на английском языке; транслитерированный список библиографических источников (затекстовых библиографических ссылок); исходный текст аннотации с ключевыми словами на русском языке;

3) информация об авторе (соавторах) — сведения об ученой степени, звании, адрес электронной почты;

4) заполненный, подписанный и сканированный автором лицензионный (авторский) договор о предоставлении права использования произведений.

Подпись автора должна быть заверена в организации, в которой он работает или обучается. В случае соавторства каждый из авторов подписывает, сканирует и заверяет отдельный договор. Электронную форму для заполнения лицензионного договора можно найти на сайте:

<http://www.vaganovaacademy.ru/index.php?id=511>

4.2. Вышеперечисленные документы направляются в редакцию в виде отдельных текстовых файлов, поименованных по форме: фамилия первого автора_«Ст», «Ан», «Св», «Дог» (например: «**Иванов_Ст.rtf**», «**Иванов_Ан.rtf**», «**Иванов_Св.rtf**», «**Иванов_Дог.pdf**»).

Файлы иллюстраций и диаграмм именуются по форме: фамилия первого автора_«Рис N», строго в порядке следования в статье (например: «**Иванов_Рис 1.jpg**»). В одном файле — одна иллюстрация или диаграмма в формате JPG, TIFF (для полутоновых изображений).

V. Рассмотрение рукописей научных статей

5.1. Редакция оставляет за собой право не рассматривать рукопись статьи в случае выявления ее несоответствия настоящим правилам.

5.2. Решение о публикации (или отклонении) статьи принимается редакционной коллегией журнала после ее проверки в системе Антиплагиат, прохождения процедуры рецензирования и обсуждения на заседании редколлегии.

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте <https://vaganov.elpub.ru/jour>

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

1. Все научные статьи, поступившие в редакцию журнала, подлежат обязательному рецензированию.

2. Процедуре рецензирования предшествует процедура регистрации и предварительного рассмотрения поступивших в редакцию рукописей статей и других научных материалов (кратких сообщений, обзоров и т. п.) на предмет соответствия профилю журнала, установленным редакцией требованиям к направлению, оформлению рукописей («Правила направления и опубликования научных статей» — далее Правила).

3. Предварительное рассмотрение рукописей статей и других научных материалов на предмет соответствия Правилам проводится в срок не более 15 дней со дня поступления рукописи в редакцию. В случае отклонения представленной в редакцию рукописи по результатам ее предварительного рассмотрения авторам по указанному ими электронному адресу направляется электронное уведомление.

4. Не отклоненные в результате предварительного рассмотрения рукописи направляются на рецензирование одному (при необходимости двум) рецензентам. К рецензированию рукописей в качестве рецензентов привлекаются высококвалифицированные (имеющие ученые степени кандидата и доктора наук, присужденные ведущими российскими вузами, либо аналогичные ученые степени, присужденные ведущими зарубежными вузами) специалисты в области максимально близкой теме поступившей в редакцию рукописи, имеющие публикации по тематике рецензируемой рукописи в течение последних 3-х лет.

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

6. Рецензирование проходит в «слепом» режиме, когда рецензент знает фамилии авторов, авторы не знают фамилию рецензента.

7. Если рецензент рекомендует рукопись к исправлению и доработке, то научный редактор журнала направляет автору текст рецензии с предложением учесть их при подготовке нового варианта рукописи или аргументированно (частично или полностью) их опровергнуть.

8. К переработанной рукописи, направляемой автором в адрес редакции повторно, прикладывается письмо от автора, содержащее ответы на все замечания рецензента и поясняющее все изменения, внесенные в первоначальный текст.

9. Доработанная (переработанная) автором рукопись заново проходит процедуру рецензирования. Днем поступления в редакцию рукописи в этом случае считается день возвращения доработанной рукописи.

10. Рецензент рекомендует (с учетом исправления отмеченных недостатков) или не рекомендует статью к публикации в журнале.

11. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. При наличии отрицательной рецензии рукопись

(или ее доработанный вариант) отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения.

12. Наличие положительной рецензии не является достаточным основанием для публикации рукописи в журнале. Окончательное решение о целесообразности публикации принимается редколлегией журнала и фиксируется в протоколе заседания редколлегии.

13. После принятия редколлегией журнала решения о допуске рукописи к публикации научный редактор журнала уведомляет об этом автора электронным письмом, направляя его на указанный автором электронный адрес.

14. Очередность публикации рукописей определяется датой регистрации их поступления в редакцию.

15. Рецензии хранятся в редакции журнала в течение 5 лет.

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» — научный журнал, представляющий результаты исследований в области искусствоведения и смежных с ним областях гуманитарного знания. Тематически ориентированное на общие вопросы искусства и искусствоведения, специфические проблемы теории, истории, организации хореографического искусства, в первую очередь — искусства балета, издание отражает научные интересы и приоритеты профессорско-преподавательского состава старейшего и авторитетнейшего в России высшего учебного заведения — Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — и сформированного им за долгие годы существования вуза профессионального сообщества искусствоведов, артистов балета, театра, музыкантов и художественных критиков.

В журнале публикуются оригинальные научные статьи, краткие сообщения и обзорные статьи по искусствоведческой тематике. В специальной рубрике «Обзоры. Рецензии. Выставки» издания также размещаются художественно-критические материалы о наиболее значимых событиях творческой жизни театральных, хореографических коллективов, выдающихся мастеров балета.

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должен оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 5 (76), 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 15.11.2021. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0765663

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