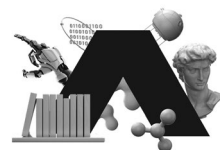




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 6(77)
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 искусствоведении, 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

Иоанну М., Попова И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта	6
Ирхен И. И., Сяо Хэ. Феномен национальных боевых искусств в танцевальной культуре Китая.	21
Макарова О. Н. «Дочь фараона» — «золотой балет» петербургского репертуара	33
Максимов В. И. Теоретические основы современного танца	45
Панова Е. В., Томашевский И. В. Музыкальные решения балета «Привал кавалерии» И. Армсгеймера в редакциях М. Петипа и П. Гусева	56
Папо Э. Влияние русской школы балета на возникновение профессионального балета Боснии и Герцеговины в 30-е годы XX века.	72
Соколов-Каминский А. А. Балет: от термина — к сути	87
Тхи Ван Зиен Као. История изучения танцевального искусства во Вьетнаме.	102

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

Савельева Е. П. Опыт подготовки вокалистов Центром оперного пения имени Галины Вишневской в российской системе дополнительного профессионального образования	119
--	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Безменов В. С. Внетелесная перформативность в опере Тода Маховера «Смерть и власть»	133
Беляков Н. Е. Эстетика перформативности в спектакле Димитриса Папаиоанну «Первая материя»	157
Букина Т. В. «То, чему нужно и должно учиться»: советские музыковеды середины 1920-х годов о джазе	173
Курманаев Е. М. Исполнительская деятельность как познавательный процесс.	185
Меньшиков Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты.	200

Перечень материалов, опубликованных в «Вестнике Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» в 2021 году	213
--	-----

Выпускники Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2021	217
---	-----

Правила направления и опубликования научных статей	223
Порядок рецензирования научных статей	227
Редакционная политика журнала	229
Редакционная этика журнала	230
К сведению подписчиков	231

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	3

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Ioannou M., Popova I. S.</i> Regional features of traditional Greek dances: Syrtos, kalamatianos, sousta	6
<i>Irkhen I., Xiao He</i> The phenomenon of national martial arts in in the dance culture of China	21
<i>Makarova O. N.</i> <i>The Pharaoh's Daughter</i> — the Golden Ballet of the St. Petersburg Repertoire.	33
<i>Maksimov V. I.</i> The theoretical basis of the modern dance	45
<i>Panova E. V., Tomashevskii I. V. I.</i> Armsheimer's musical solutions of the ballet "Halt of the Cavalry" edited by M. Petipa and P. Gusev.	56
<i>Papo E.</i> The influence of the Russian ballet school on the newly-born professional ballet in Bosnia and Herzegovina in the 30s of the 20th century	72
<i>Sokolov-Kaminskiy A. A.</i> Ballet: From term to essence	87
<i>Thi Van Diem Cao.</i> History of dance studies in Vietnam	102

BALLET DANCER AND THEATER ARTIST TRAINING

<i>Savelieva E. P.</i> The experience of Galina Vishnevskaya Opera Center in the Russian system of supplementary professional education	119
--	-----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Bezmenov V. S.</i> Out-of-body performativity in Tod Makhover's opera "Death and Power" . .	157
<i>Belyakov N. E.</i> Aesthetics of performativity in the "First matter" by Dimitris Papayoannu. . .	173
<i>Kurmanaev E. M.</i> Executive activities as a cognitive process	185
<i>Menshikov L. A.</i> Postmodernity in art: Historical and semiotic aspects	200

Articles published in the "Vaganova Ballet Academy bulletin" in 2021	213
--	-----

Vaganova Ballet Academy Graduates Class of 2021	217
---	-----

Requirements for author's manuscripts.	223
Peer-review	227
Editorial policy.	229
Ethics policy	230
To data of followers	231

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

С.

УДК 781.7 + 398.8

РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА ТРАДИЦИОННЫХ ГРЕЧЕСКИХ ТАНЦЕВ: СИРТОС, КАЛАМАТЬЯНОС, СУСТА

Иоанну М.¹, Попова И. С.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190068, Россия.

В настоящей статье рассматриваются региональные особенности хореографического фольклора Греции. Материковая часть Греции включает шесть регионов (Эпир, Фракия, Македония, Фессалия, Центральная Греция и Пеллопонес), островная часть — три (Эгейские острова, Ионические острова, остров Крит), в каждом из которых сложился свой танцевальный репертуар.

Опираясь на принципы региональных (ареальных) исследований, авторы обозначают пути формирования региональных особенностей танцевального фольклора регионов. Рассматривается репертуар традиционных греческих танцев по регионам и, подробнее, танцы со «скользящими» и «прыжковыми» типами шагов. Основное внимание уделено танцам общегреческого распространения, таким как сиртос, каламатьянос и сушта. В статье описываются основные фигуры обозначенных танцев, выявляется региональная специфика хореографического и музыкального компонентов.

В результате проведенного исследования воссоздается панорама греческого музыкально-хореографического фольклора с учетом региональных версий танцев.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, традиционная культура, танец, музыка, народные песни, региональные исследования.

REGIONAL FEATURES OF TRADITIONAL GREEK DANCES: SYRTOS, KALAMATIANOS, SOUSTA

Ioannou M.¹, Popova I. S.¹

¹ Saint-Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 3, Teatralnaya Sq., St. Petersburg, 190068, Russian Federation.

The subject of this article is the regional features of the musical and choreographic folklore of Greece. The mainland of Greece consists of six (Epirus, Thrace, Macedonia, Thessaly, Central Greece and Peloponnese), the island part consists of – three (Aegean islands, Ionian islands, Crete), each of which has its own dance repertoire.

Based on the principles of regional (areal) studies, the authors outline the ways of forming regional characteristics of the dance folklore in each of the regions. The repertoire of traditional Greek dances by region and, in more detail, dances with “sliding” and “jumping” types of steps are considered. The main attention of the authors is paid to dances of common Greek distribution, such as syrtos, kalamatianos and sousta. The article describes the main movements of the indicated dances, reveals the regional specificity of the choreographic and musical components.

In conclusion, a panorama of Greek dance folklore is recreated, taking into account its regional characteristics, borrowed forms of choreography and the implementation of the musical principle.

Keywords: musical folklore, traditional culture, dance, music, folk songs, regional study.

Греческая Республика — страна в юго-восточной Европе, расположенная на южной оконечности Балканского полуострова. Греция разделена на административно-территориальные образования «первого и второго уровней»: девять географических областей (греч. γεωγραφικά διαμερίσματα¹) [1, с. 219]. Историко-географические области страны имеют разнообразные природные ландшафты, исторически сложившиеся культурные и экономические особенности, которые существенно влияют на облик традиционной культуры.

Шесть регионов относятся к материковой части страны. Регион Эпирос (Ηπειρος) охватывает северо-западную часть Греческой Республики, граничит с Албанией, греческими регионами Македония, Фессалия и Центральная

¹ Крупная территория, обладающая общими геоморфологическими, географическими и историческими параметрами.

Греция, омывается Ионическим морем. Регион Фракия (Θράκη) расположен на северо-востоке страны и граничит с южной частью Болгарии и западной частью Турции. Регион Македония (Μακεδονία) находится на севере Греции и граничит с самостоятельным государством Северная Македония. Фессалия (Θεσσαλία) также располагается в северной части страны между греческой Македонией, Центральной Грецией и Эпиром. Регионы имеют выход к Эгейскому морю.

Центральная Греция (Κεντρική Ελλάδα) занимает срединную часть страны, а Пелопоннес (Πελοπόννησος) — юг материковой части Греции. Эти земли омываются на западе Ионическим морем, а на востоке — Эгейским.

Три региона относятся к островной части Греции. Ионические острова (Νησιά Ιονίου), или Эптанис (Επτάνησα), находятся на северо-западе страны в Ионическом море, восточнее Италии. Регион Эгейских островов (Νησιά Αιγαίου) включает Северо-Восточные острова, группы островов Спорадес, Додеканес и Кикладес, а также Саронические острова, расположенные в Эгейском море. Крит (Κρήτη) является самым южным островом страны и омывается с севера Эгейским морем, а с юга — Средиземным [2, с. 453].

В научной литературе принято выделять девять крупных танцевальных областей, соответствующих перечисленным выше регионам. В каждом регионе Греции, в зависимости от его расположения, сформировались особенности танцевального репертуара и неповторимая стилистика хореографического фольклора.

Исследователи считают, что танцевальная культура северных регионов страны (Эпир, Македония, Фракия) испытала влияние соседних народов, в частности, южных славян и албанцев. Танцы этой части Греции, имеющей холодный климат, исполняются в более быстрых темпах; они динамичны и величественны, имеют характерный тяжелый шаг, подчеркивающий силу танцора.

Регионы Центральной Греции, Фессилии и Пелопоннеса считаются прямыми наследниками древнегреческой традиции. В этих местах сохранились танцевальные формы Древней Греции, такие как сиртос и каламатьянос.

Наконец, для культурной практики островной Греции (Эгейские и Ионические острова и Крит) типичны легкие движения, особая «полётность» шага, а для мужской танцевальной лексики — плотно сжатые колени и глубокое приседание в прыжках. Танцы этой части Греции характеризуются эмоциональной приподнятостью, более веселым характером исполнения, нежели в других регионах.

Рассмотрим далее подробно танцевальный репертуар Греции, опираясь на труды философов и этнохореографов, специалистов по греческой народной хореографии.

Первая классификация танцев была предложена Платоном в трактате «Законы, или О законодательстве». Мыслитель подразделял древнегреческие танцы на три категории: *мирные*, выражающие человеческие эмоции, *религиозные* (в честь богов) и *военные*, связанные с боевой подготовкой. К категории религиозных танцев Платон относил танцы, описание которых соответствует современному греческому *сиртосу*², к боевым — критский военный танец *пирриеский*³ [2, с. 213]. Классификации Платона относительно греческой хореографии придерживался в своей «Истории танцев» в начале XX века русский писатель С. Худяков [3, с. 218].

Несколько иной подход изложен в монографии Алкиса Рафтиса в «Энциклопедии греческого танца» [4, с. 806] и в его же работе «Мир греческого танца» [5, с. 248], в книге Доры Страту «Греческие традиционные танцы по регионам Греции» [6, с. 192] и в труде Иоанниса Прантзидиса «Греческие традиционные танцы» [7, с. 480]. Эти исследователи подразделяют греческие танцы только на две категории — мирные и военные, исключая из своего поля зрения религиозные (как неактуальные для современной традиции). В ряде случаев хореографический фольклор делится на две группы по типам организации движения: танцы *со скользящим шагом* и танцы *прыжкового типа*.

Исторически танцы со скользящим шагом были характерны для архаических религиозных и мирных танцев. В настоящее время данный тип шага свойственен танцам *сиртос*, *каламатьянос* (см. далее), *балос*⁴ [8, с. 143], *карциламас* / *антикростос*⁵ [9, с. 98]. К этой же группе можно отнести некоторые танцы, привнесенные в традиционную культуру Греции этническими мень-

² В книге VI трактата Платона "Законы" упоминается, что сиртос танцевали юноши и девушки на религиозных праздниках Древней Греции в форме полукруга. Это был спокойный танец со скольжением шагов по земле.

³ В книге VI трактата Платона "Законы" пирриеский танец характеризуется как имитация движений воина, желающего избежать или атаковать своего противника. Смысл данного танца состоит в тренировке будущего воина и его вдохновении на битву.

⁴ Балос — танец греческого происхождения, распространенный на островах Эгейского моря и на Крите. Музыкальный размер — 2/4. Слово «балос» происходит от латинского *ballo*, что означает «танец». Балос танцуются в парах, когда мужчина и женщина стоят напротив друг друга, лицом к лицу.

⁵ Карциламас, или антикростос, исполняется в парах, стоящих напротив друг друга, лицом к лицу. Все танцевальные шаги представлены в зеркальном отражении. Встречаются варианты в однородных парах мужчины с мужчиной, женщины с женщиной или, реже, — в неоднородной паре мужчины с женщиной. Музыкальный метр — 9/8 с различными формами дробления и комбинации метрических единиц: 3+2+2+2 или 2+2+2+3. Для мужских версий танца характерен быстрый стремительный характер шага; женские — более спокойные, умеренные. Танец исполняется на свадьбах и других праздниках. Распространен на Эгейских островах, в Македонии и Фракии.

шинствами. К последней категории танцев относятся *цаконикос*⁶ [10, с. 453], *байдушка*⁷ [11, с. 54] и *влахикос*⁸ [12, с. 76].

Танцы *прыжкового типа* были атрибутами архаических военных пантомим древности. В настоящее время к категории прыжковых танцев могут быть отнесены *суста* (см. далее), *цамикос*⁹ [13, с. 43] и *пентозалис*¹⁰ [14, с. 88].

Практически все вышеперечисленные танцы встречаются на территории Греции повсеместно, но в каждом регионе страны имеют особенности, которые отражаются в двойных названиях танцевального репертуара: первое — представляет собой общегреческое название танца, а второе — название острова, города или региона, где распространен данный вариант танца (например, сиртос Хиотикос обозначает «сиртос с острова Хиос»).

Большинство традиционных греческих танцев имеет массовый, или групповой, характер, но встречаются также и парные танцы. Сольные танцы¹¹ распространены только на острове Кипр¹² [15, с. 45].

В таблице ниже представлен репертуар греческих танцев, зафиксированных в различных регионах Греции:

⁶ Цаконикос — танец, распространенный на Пелопоннесе. Музыкальный метр — $5/4$ ($3/4+2/4$). Исполняется в очень медленном темпе. Танцоры стоят полукругом, держась за руки. Название танца связано с этническим меньшинством «цаконэс» (греческое название), появившимся на Пелопоннесе в VI в. н. э.

⁷ Пайдушка — праздничный танец, распространенный в Македонии и Фракии, и имеющий болгарские корни. Музыкальный метр — $4/4$.

⁸ Влахикос — массовый танец с различным составом исполнителей из греческого региона Македония. Название танцу дал этноним этнического меньшинства, проживающего в северной Греции. Влахами называют цыган. Музыкальный метр — $2/4$.

⁹ Цамикос — традиционный греческий танец. Танцуется по кругу. Музыкальный метр — $3/4$. Раньше исполнялся только мужчинами, но в наше время в нем принимают участие и женщины. Этимологически название танца восходит к слову «цами», означающему «высокий». Это слово ассоциируется с левантийским (высоким) ростом, обязательным для исполнителей танца, поскольку «цами» в некоторых областях это также «ель» или «сосна». Еще одно название танца — клефтикос, так как его танцевали «клэфтес», в переводе — «воры» (это оскорбительное значение слово «клэфтес» приобрело во время турецкой оккупации Греции в 1453–1821 гг.). Историческая ассоциация с оккупацией влияет на классификационный статус танца. Принято относить его к группе военных танцев.

¹⁰ Пентозалис — критский мужской танец. Музыкальный метр — $2/4$. Он передает воинские движения, пробуждающие боевой дух солдат. Корни танца связаны с древним военным пиррическим танцем.

¹¹ Танцы с различными предметами, такими как коса и нож, являются боевыми танцами. Они ведут свою историю от древнегреческих боевых искусств. Танцор импровизирует, держа в руках косу и нож. Его цель — показать свое мастерство. Музыкальный метр — $2/4$.

¹² Республика Кипр — островное государство в восточном Средиземноморье. Столица и крупнейший город Кипра — Никосия.

Таблица. Дифференциация танцев по типам шагов и регионам Греции

Танцы со скользящими шагами	Прыжковые танцы
Сиртос 4/4 (Групповой танец)	Суста 2/4 (Групповой танец)
Сиртос Икариотикос (Икария, Эгейские острова) Сиртос Скиру (Скирос, Эгейские острова) Сиртос Андру (Андрос, Эгейские острова) Сиртос Хиотикос (Хиос, Эгейские острова) Сиртос Скопелу (Скопелос, Эгейские острова) Сиртос Наксу (Накос, Эгейские острова) Сиртос Родитикос (Родос, Эгейские острова) Сиртос Закиффу (Закиффу, Ионические острова) Сиртос Ханиотикос (Ханья, Крит)	Суста Критики (Крит) Суста Ретимну (Ретимно, Крит) Суста Эгейских островов (Эгейские острова) Суста Калимну (Калимнос, Эгейские острова) Суста Родитики (Родос, Эгейские острова) Суста Халкис (Халки, Эгейские острова) Суста Симис (Сими, Эгейские острова) Суста Кос (Кос, Эгейские острова)
Каламатьянос 7/8 (Групповой танец)	Цамикос – Клефтикос 3/4 (Групповой танец)
Каламатьянос Македоникос (Македония) Каламатьянос Эпиротикос (Эпир) Каламатьянос Фракиотикос (Фракия) Каламатьянос Румелиотикос (Центральная Греция) Каламатьянос Фессаликос (Фессалия) Каламатьянос Пелопоннисиакос (Пелопоннес)	Цамикос Эпиротикос (Эпир) Цамикос Македоникос (Македония) Цамикос Центральной Греции (Центральная Греция) Цамикос Фессаликос (Фессалия) Цамикос Пелопоннисиакос (Пелопоннес)
Балос 2/4 (Парный танец)	Пентозалис (Групповой танец)
Балос Ханиотикос (Ханья, Крит) Балос Пару (Парос, Эгейские острова) Балос Наксу (Накос, Эгейские острова) Балос Кефалонитикос (Кефалония, Ионические острова) Балос Хиотикос (Хиос, Эгейские острова)	Пентозалис (Крит)
Карсиламас – Антикристос 9/8 (Парный танец) (2+2+2+3)	
Карциламас Митилинис (Митилини, Эгейские острова) Карциламас Лесбу (Лесбос, Эгейские острова) Карциламас Сиру (Сирос, Эгейские острова) Карциламас Македоникос (Македония) Карциламас Фракиотикос (Фракия)	
Танцы национальных меньшинств	
Цаконикос 5/8 (Пелопоннес) Байдуска 4/4 (Фракия) Байдуска 4/4 (Македония) Влахикос 2/4 (Македония)	

Рассмотрим основные характеристики трех самых популярных традиционных греческих танцев (сиртос, каламатьянос и суста), выявив их региональные различия.

Сиртос

Название танца сиртос («Συρτός») производно от глагола «сэрно» («σέρνω»), что значит «тащить» [16, с. 53]. Это медленный танец, исторические корни которого ученые находят в древнегреческой культуре. В древности он был известен как религиозный танец, исполняемый юношами и девушками в честь богов. Об этом есть упоминание в трактате Лукиана «О пляске» [17, с. 210]. Сведения о том, что предки греков танцевали танец сирто в честь богов, содержатся в посвященной полководцу Эпамейнонду¹³ (I в. до н. э.) надписи на мраморной плите, найденной в Беотии¹⁴.

Танец распространен также на Крите, на островах Ионического и Эгейского морей, поэтому его часто называют «островным» сиртосом. Танец связан с музыкальным размером 4/4; темп различается в зависимости от региона и может быть медленным, средним или быстрым. На островах Эгейского моря темп сиртоса колеблется от медленного до умеренного, в то время как на Крите и Ионических островах его обычно исполняют в быстром темпе, как и некоторые другие танцы этого региона. В зависимости от региона различаются тексты танцевальных песен под сиртос. В них получают отражение местные обычаи, традиции и мифологические представления (хотя мелодии и порядок танцевальных шагов практически не отличаются).

По хореографическим особенностям сиртос принадлежит групповым танцам со смешанным составом исполнителей; исполняется в полукруге, когда один танцор держит руки другого за ладони, а направление шагов осуществляется против часовой стрелки [18, с. 101].

Описание сиртоса ниже изложено согласно методике описания, приведенной в книге «Танцы разных народов» [19, с. 20], и опирается на систему записи хореографа Григориса Ашиотиса¹⁵ [20, с. 203].

Основная комбинация шагов танца сиртос охватывает два такта музыки в размере 4/4. Последовательность включает восемь шагов, которые меняются на каждую долю такта (рис. 1).

¹³ Эпамейнонд (418 г. до н. э. – 4 июля 362 г. до н. э.) — фиванский полководец и политический деятель IV века до н. э., который освободил Фивы от спартанской гегемонии и превратил их в сильный город-государство.

¹⁴ Беотия — периферия Центральной Греции.

¹⁵ Григорис Ашиотис (Γρηγόρης Ασιώτης) (1933–2004) — кипрский танцор и хореограф. Был первым исследователем хореографии, описавшим кипрские танцы по своей методике в книге «Кипрские танцы» (1962).

4 / 4	♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩	
Шаги	1	2	3	4		5	6	7	8	

Рис. 1. Координация метрических долей с шагами танца сиртос

Исходное положение — VI позиция ног.

1-й такт:

На счет «раз» делается шаг правой ногой вперед.

На счет «два» — шаг левой ногой вперед.

На счет «три» — шаг правой ногой вперед.

На счет «четыре» — приставной шаг левой ногой к правой ноге в VI позиции.

2-й такт:

На счет «раз» — шаг правой ногой назад.

На счет «два» — шаг левой ногой назад.

На счет «три» — шаг правой ногой вперед.

На счет «четыре» — шаг левой ногой вперед (рис. 2).

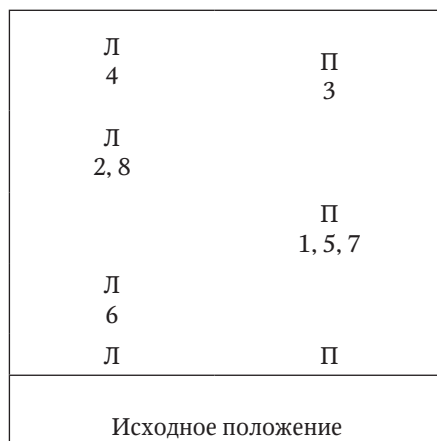


Рис. 2. Схема шагов танца сиртос

(П — правая нога, Л — левая нога, 1, 2... — последовательность шагов)

В настоящее время сиртос танцуется по всей Греции: на танцевальных фестивалях, на традиционных праздниках, свадьбах и в развлекательных заведениях. Это танец фольклорной традиции, известный всем грекам и передающийся из поколения в поколение.

Каламатьянос

Название танца каламатьянос происходит от города Каламата, расположенного в регионе Пелопоннес [21, с. 142]. Тем не менее этот танец встречается довольно широко: в Македонии, Эпире, Фракии, Центральной Греции, Фессалии и Пелопоннесе (то есть во всех областях Греции, кроме ее островной части). Каламатьянос имеет музыкальный размер $7/8$ ($3+2+2$). Темп танца — средний или быстрый, в зависимости от региональной принадлежности. В отличие от островного сиртоса, чаще медленного по темпу, каламатьянос имеет подвижный темп.

Каламатьянос в северных регионах (Македония, Эпир и Фракия) идет в среднем темпе, имеет мягкий характер шага. В центральной Греции и в Фессалии темп танца убыстряется, но характер шагов остается прежним. В регионе Пелопоннес темп танца еще подвижнее, а танцоры выполняют больше прыжков, создавая более живую и праздничную атмосферу. Как и в случае с сиртосом, тексты танцевальных песен на каламатьянос различаются по регионам Греции.

В хореографическом отношении каламатьянос относится к групповым танцам со смешанным составом исполнителей, которые стоят в разомкнутом круге. Танцоры держат друг друга за руки, шаги выполняются против часовой стрелки [20].

Основная комбинация шагов танца каламатьянос исполняется на четыре такта музыки в размере $7/8$. Исполняются двенадцать шагов, а каждый шаг приходится на $1/8$ такта (рис. 3).

7/8																
Шаги	1	2	3		4	5	6		7	8	9		10	11	12	

Рис. 3. Координация метрических долей с шагами танца каламатьянос

Исходное положение — VI позиция ног.

1-й такт:

На счет «раз» — шаг правой ногой вперед.

На счет «два» и «три» — остановка.

На счет «четыре» — шаг левой ногой вперед.

На счет «пять» — пауза.

На счет «шесть» — шаг правой ногой вперед.

На счет «семь» — пауза.

2-й такт:

На счет «раз» — шаг левой ногой вперед.

На счет «два» и «три» — пауза.

На счет «четыре» (четвертая восьмая такта) — шаг правой ногой вперед.

На счет «пять» — пауза.

На счет «шесть» — шаг левой ногой вперед.

На счет «семь» — пауза.

3-й такт:

На счет «раз» — шаг правой ногой вперед.

На счет «два» и «три» — пауза.

На счет «четыре» — левая нога скрещивается впереди с правой ногой.

На счет «пять» — пауза.

На счет «шесть» — шаг правой ногой на месте.

На счет «семь» — пауза.

4-й такт:

На счет «раз» — шаг левой ногой назад.

На счет «два» и «три» — пауза.

На счет «четыре» — правая нога скрещивается впереди с левой ногой.

На счет «пять» — пауза.

На счет «шесть» — шаг левой ногой на месте.

На счет «семь» — пауза (рис. 4).

	Л 8	
П 11		П 7, 9
Л 6, 10, 12		П 5
Л 4		П 3
Л 2		П 1
Л		П
Исходное положение		

Рис. 4. Схема шагов танца каламатьянос

Суста

Считается, что названия танцев суста, как и пентозалис, происходят от одного корня — древнейшего критского военного *пиррического* танца, направленного на обучение и умственное просвещение воинов [22]. Описание движений пиррического танца содержится в произведении Лукиана «О пляске», где также упоминается, что многие герои-воины практиковались с помощью искусства танца, а Неоптолем, сын Ахилла, настолько преуспел как танцор, что изобрел новый вид танца, получивший название пиррического [23].

Название суста, вероятно, происходит от греческого слова *συστάρω*, означающего «пружинить» (поскольку основные танцевальные шаги заставляют тела танцоров двигаться подобно пружинам).

Суста повсеместно распространена на Крите и на островах Эгейского моря. Хотя в древности пиррихиос танцевали только мужчины-солдаты, с течением времени суста довольно сильно изменила свой облик. Ныне этот танец исполняют как мужчины, так и женщины, а также в нем присутствуют некоторые эротические черты. На Крите сусту танцуют мужчина и женщина, стоя лицом друг к другу, а их поведение во время танца напоминает флирт. Суста на островах Эгейского моря исполняется группой мужчин и женщин,двигающихся по полукругу [24].

Темп сусты колеблется от умеренного до быстрого. На островах Эгейского моря он, скорее, средний, а на Крите варьируется от подвижного до очень быстрого. Тексты танцевальных песен связаны с военной, либо любовной тематикой.

Основная комбинация шагов танца суста исполняется на четыре такта музыки в размере 2/4. В комбинацию входят шесть шагов: в первом и третьем тактах шаги меняются на каждую четверть такта, а во втором и четвертом один шаг приходится на целый такт (рис. 5).

2 / 4	♩	♩		♩	♩		♩	♩		♩	♩	
Шаги	1	2		3	4		5	6		7	8	

Рис. 5. Координация метрических долей с шагами танца суста

Исходное положение — VI позиция ног.

1-й такт:

На счет «раз» — шаг правой ногой вперед.

На счет «два» — приставной шаг левой ногой (на низком полупальце) к правой ноге в шестой позиции.

2-й такт:

На счет «раз» — шаг правой ногой на месте.

На счет «два» — пауза.

В 3–4-м тактах повторяются те же движения, что и в первых двух, только начиная с левой ноги (рис. 6).

Л 4, 5	П 5
Л 2	П 1, 3
Л	П
Исходное положение	

Рис. 6. Схема шагов танца *суста*

Если прыжковый характер сусты в древние времена означал движения боевого танца, то в современности они передают праздничное настроение танцующих.

Представленный обзор демонстрирует многообразие форм и видов хореографического фольклора. Географическое положение страны и обстоятельства исторической жизни заметно повлияли на жанровый состав танцевального фольклора, сказались на особенностях воплощения хореографического и музыкального начал [25]. Исследование показало, что в Греции сохраняются и получают импульсы для дальнейшего развития многие традиционные формы хореографии; ряд танцев имеет общегреческое распространение. Вместе с тем греческий фольклор вбирает в себя заимствованные иноэтнические культурные формы.

Заметим, что традиционные греческие танцы различаются по характеру, поскольку они могут быть спокойными, когда шаги ползут по земле, или динамичными, когда они прыжковые. Мы также находим различные метры (2/4, 4/4, 5/8 и 7/8) с медленным, средним или быстрым темпами. Шаги традиционных греческих танцев довольно простые, и поэтому все греки могут их исполнять, не имея профессиональной хореографической подготовки. Каламатьянос — это танец, который танцуют во всех материковых регионах Греции, кроме островов, сиртос — на всех островах, кроме материковой Греции, а танец суста — это танец островов Эгейского моря. Таким образом, мы видим, что, хотя Греция — небольшая страна, ее танцевальные традиции различают-

ся от региона к региону в зависимости от морфологии, климатических условий и истории каждого региона.

ΛΙΤΕΡΑΤΥΡΑ

1. Tzonis A., Rodi A. P. Greece: Modern Architectures in History. London: Reaction Book Ltd, 2013. 287 p.
2. Πλάτων Νόμοι Ζ': Ἡ περί νομοθεσίας. Αθήνα: Κάκτος, 1992. 200 σ.
3. Худеков С. История танцев: в 4 ч. СПб. Типография «Петербургской газеты», 1913. Т. 1. 308 с.
4. Ράφτης Ἀ. Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», 1995. 806 σ.
5. Ράφτης Ἀ. Ο κόσμος του Ελληνικού χορού. Αθήνα: Πολύτυπο, 1985. 248 σ.
6. Stratou D. Greek Traditional Dances. Athens: Greek Educational Books Organisation, 1979. 192 p.
7. Πραντσιδης Ι. Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του. Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου, 2004. 480 σ.
8. Τόσκα-Κάμπα Σ. Παραδοσιακοί χοροί. Αθήνα: Φιλипπότης, 2017. 160 σ.
9. Γεωργιάδης Γ. Θ. Ο ελληνικός ρυθμός: μουσική, χορός, στίχος και γλώσσα. Αθήνα: Ἄρμος, 2001. 272 σ.
10. Τυροβόλα Β. Ο ελληνικός χορός: Μια διαφορετική προσέγγιση. Αθήνα: Gutenberg, 2001. 608 σ.
11. Ράφτης Α. Χορός, πολιτισμός και κοινωνία. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», 1993. 168 σ.
12. Gounaris B. C. Vlachs and «their own» History // Etudes balkaniques. 1997. № 3. P. 75–84.
13. Βενετσάνου Φ., Λεβέντης Χ. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός για παιδιά προσχολικής ηλικίας. Αθήνα: Αθλότυπο, 2010. 184 σ.
14. Κάρφης Β., Ζιάκα Μ. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση: προτάσεις διδασκαλίας. Αθήνα: Δίαπλους, 2009. 228 σ.
15. Ασιώτης Γ. Κυπριακοί Χοροί: Αντρικοί και Γυναικείοι, Λευκωσία: Printco Ltd, 1962. 253 σ.
16. Η διδασκαλία του χορού / Guilcher J. M. [κ. α.]; μετάφραση Ράφτης Α. Αθήνα: Διεθνής οργάνωση λαϊκής τέχνης. Ελληνικό Τμήμα, 1993. 120 σ.
17. Λουκιανού Περί ορχήσεως; μετάφραση Κονδυλάκης Ι. Αθήνα: Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός, 2001. 42 σ.
18. Bowersock G. W. Hellenism in late antiquity. Michigan: The University of Michigan Press, 1996. 132 p.
19. Богаткова Л. Н. Танцы разных народов. Ч. 1. М.: Молодая гвардия, 1958. 63 с.
20. Ασιώτης Γ. Κυπριακοί Χοροί: Αντρικοί και Γυναικείοι, Λευκωσία: Printco Ltd, 1962. 253 σ.
21. Ράφτης Α., Τσίου Α. ΛούψικοΚόνιτσας: Τραγούδια και χοροί του γάμου. Αθήνα: Θέατρο

- Ελληνικῶν Χορῶν «Δόρα Στράτου», 2003. 143 σ.
22. *Lawler L.B.* Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα. Αθήνα: Τρόπος Ζωής, 2019. 214 σ.
23. *Λουκιανού* Περί ορχήσεως; μετάφραση Κονδυλάκης Ι. Αθήνα: Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός, 2001. 42 σ.
24. *Αγραφιῶτη Α.* Όλα για το χορό: Η ζωή της Δόρας Στράτου. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικῶν Χορῶν «Δόρα Στράτου», 2003. 296 σ.
25. *Παρούτσας Δ. Κ.* Οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί κατά περιοχές [Электронный ресурс]. URL: <https://paroutsas.jmc.gr/dances/index.htm> (дата обращения: 05.05.2020).
26. *Bowersock G. W.* Hellenism in late antiquity. Michigan: The University of Michigan Press, 1996. 132 p.
27. *Garzón Díaz J.* Canciones populares griegas I // *Memorias de Historia Antigua*. 2000–2001. № 21–22. P. 9–29.
28. *Ράφτης Α.* Orientalist Dance. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικῶν Χορῶν «Δόρα Στράτου», 2007. 133 σ.

REFERENCES

1. *Tzonis A., Rodi A. P.* Greece: Modern Architectures in History. London: Reaction Book Ltd, 2013. 287 p.
2. *Platōn Νομοὶ Ζ': Ἰ peri nomothēsias.* Athina: Kaktos, 1992. 200 s.
3. *Xudekov S.* Istoriya tancev: v 4 ch. Sankt-Peterburg: Tipografiya «Peterburgskoj gazety», 1913. T. 1. 330 s.
4. *Ράφτης Α.* Egkyklopaideia toy ellinikoy choroy. Athina: Theatro Ellinikōn Chorōn «Dora Stratoy», 1995. 806 s.
5. *Ράφτης Α.* Ο kosmos toy Ellinikoy choroy. Athina: Polytypo, 1985. 248 s.
6. *Stratou D.* *Greek Traditional Dances*, Athens: Greek Educational Books Organisation, 1979. 192 p.
7. *Prantsidis I.* Ο choros stin elliniki paradosi kai i didaskalia toy. Aiginio: Ekdotiki Aiginioy, 2004. 480 s.
8. *Toska–Kampa S.* Paradosiakoi choroi. Athina: Filippotis, 2017. 160 s.
9. *Geōrgiadis G. Th.* Ο ellinikos rythmos: moysiki, choros, stichos kai glōssa. Athina: Armos, 2001. 272 s.
10. *Tyrovola V.* Ο ellinikos choros: Mia diaforetiki proseggisi. Athina: Gutenberg, 2001. 608 s.
11. *Ράφτης Α.* Choros, politismos kai koinōnia. Athina: Theatro Ellinikōn Chorōn «Dora Stratoy», 1993. 168 s.
12. *Gounaris B. C.* Vlachs and «their own» History // *Etudes balkaniques*. 1997. № 3. P. 75–84.
13. *Venetsanoy F., Leventis Ch.* Ο ellinikos paradosiakos choros gia paidia proscholikis ilikias. Athina: Athlotypo, 2010. 184 s.

14. *Karfis V., Ziaka M.* O ellinikos paradosiakos choros stin ekpaideysi: protaseis didaskalias. Athina: Diaploys, 2009. 228 s.
15. *Assiōtis G.* Kypriakoi Choroι: Antrikoi kai Gynaikēioi, Leykwsia: Printco Ltd, 1962. 253 s.
16. *Ī didaskalia toy choroy / Guilcher J. M.* [k.a.]; metafrasi Raftīs A. Athina: Diethnīs organōsī laikīs technīs. Elliniko Tmima, 1993. 120 s.
17. *Loykianoy Peri orchiseōs; metafrasi Kondylakic I.* Athina: Ellinikos Ekdotikos Organismos, 2001. 42 s.
18. *Bowersock G. W.* Hellenism in late antiquity. Michigan: The University of Michigan Press, 1996. 132 p.
19. *Bogatkova L. N.* Tancy razny`x narodov. Ch. 1. Moskva: Molodaya gvardiya, 1958. 63 s.
20. *Assiōtis G.* Kypriakoi Choroι: Antrikoi kai Gynaikēioi, Leykwsia: Printco Ltd, 1962. 253 s.
21. *Raftīs A., Tsiōy A.* Loypsiko Konitsas: Tragoydia kai choroι toy gamoy. Athina: Theatro Ellinikōn Chorōn «Dora Stratoy», 2003. 143 s.
22. *Lawler L.B.* O choros stin archaia Ellada. Athina: Tropos Zōis, 2019. 214 s.
23. *Loykianoy Peri orchiseōs; metafrasi Kondylakic I.* Athina: Ellinikos Ekdotikos Organismos, 2001. 42 s.
24. *Agrafiōti A.* Ola gia to choro: Ī zōi tīs Doraς Stratoy. Athina: Theatro Ellinikōn Chorōn «Dora Stratoy», 2003. 296 s.
25. *Paroytsas D. K.* Oi ellinikoi paradosiakoi choroι kata perioches [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://paroutsas.jmc.gr/dances/index.htm> (data obrashheniya: 09.03.2020).
26. *Bowersock G. W.* Hellenism in late antiquity. Michigan: The University of Michigan Press, 1996. 132 p.
27. *Garzón Díaz J.* Canciones popularesgriegas I // Memorias de Historia Antigua. 2000–2001. № 21–22. P. 9–29.
28. *Raftīs A.* Orientalist Dance. Athina: Teatro Ellinikōn Chorōn «Dora Stratoy», 2007. 133 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Иоанну М. — аспирант, marinaevitaioannou@gmail.com
Попова И. С. — канд. искусствоведения, доц.; etnomus@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Ioannou M. — Postgraduate Student, marinaevitaioannou@gmail.com
Popova I. S. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof., etnomus@mail.ru

УДК 793.3

ФЕНОМЕН НАЦИОНАЛЬНЫХ БОЕВЫХ ИСКУССТВ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Ирхен И. И.¹, Сяо Хэ¹

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

Статья посвящается феномену боевых искусств как одному из видов традиционных оснований китайской культуры. Представлен содержательный и функциональный анализ национальных боевых искусств как важнейшего компонента танцевальной культуры Китая. Раскрываются смысловые значения боевых искусств, затрагивается их генезис, связь с боевым танцем. Выявляется место боевых искусств в музыкально-театральных представлениях разных эпох. Особое внимание уделяется влиянию боевых искусств на китайский классический танец. Сопряженность боевых техник с искусством высвечивает из сущностной характеристики эстетичность движений. Сделан вывод о слитности танца с национальными боевыми искусствами в китайской культуре.

Ключевые слова: традиция, национальные боевые искусства, кунг-фу, боевой танец, сицзюй, танцевальная культура, Китай.

THE PHENOMENON OF NATIONAL MARTIAL ARTS IN IN THE DANCE CULTURE OF CHINA

Irkhen I.¹, Xiao He¹

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

The article is devoted to the phenomenon of martial arts as one of the types of traditional foundations of Chinese culture. The author presents the substantive and functional analysis of national martial arts as an essential component of dance culture of China. The paper reveals the semantic meanings of the concept along with the genesis of martial arts, their connection with combat dance. The author indicates the place of martial arts in musical and theatrical performances of different eras. Special attention is paid to the influence of martial arts on Chinese classical dance. The conjugation of martial techniques with art highlights the aesthetics of movements from its an essential characteristic. The author comes to the conclusion about the unity of dance and national martial arts in Chinese culture.

Keywords: tradition; national martial arts, kung fu, martial dance, xiqui, dance culture, China.

Дискурсивный анализ китайской культуры базируется на исходном концепте «традиция», трактуемом как «ядро культуры, обеспечивающее ее целостность и поступательность развития» [1, с. 68]. Обозначая соприкосновение с опытом прошлого, традиция продолжает оставаться «универсальным механизмом функционирования культуры» [2, с. 38] и одновременно «основным элементом ее архитектоники» [3, с. 4].

Следование традиции обычно увязывают с традиционностью — качественным, сущностным свойством, которое характеризует разный содержательный контент — от типа мышления до социальных и духовных параметров пребывания человека в специфических реалиях: в природном мире, субъективном мире и в мире культуры. Отсюда традиционность может быть экономическая, социальная, бытовая, культурно-бытовая и др.

Несмотря на социодинамику современной культуры традиционность в истории Китая играет особую роль. Согласно мнению И. В. Кондакова, «Китай по преимуществу традиционен — во всех деталях своей культуры и цивилизации. Китай стабилен и монолитен, ...тринитарен по своему менталитету, тяготеет к “золотой середине”» [4, с. 9]. Эту мысль разделяют и другие ученые: «Китайское общество было и остается обществом, где направленность на коллективные интересы носит социогенный характер» [5, с. 152].

Проецирование традиции на дихотомию «традиционность — инновационность» позволяет обнаружить специфические черты китайской цивилизации и культуры. Среди них: преемственность, культ государства, всеобщая гармония, рационализм, сильное коллективное начало, цикличность развития в сочетании с поступательностью, особый тип духовности и др. [6]. В ходе пятитысячелетнего развития культура вобрала в себя каллиграфию, поэзию, архитектуру, церемониал, пекинскую оперу, народные танцы, боевые искусства, акробатику и другие, пронизанные национальным духом и цепко спаянные эстетической мыслью Китая виды творчества. Исходя из этого, можно утверждать, что боевые искусства как один из видов традиционности сохраняют особую значимость в философско-религиозных системах Китая.

Цель статьи — представить содержательный и функциональный анализ феномена национальных боевых искусств в створе танцевальной культуры Китая. Статья опирается на культурно-исторический подход. Для анализа предмета исследования используются принципы функционализма, рассматривающие культурные процессы как взаимосвязанные элементы социальной си-

стемы. Методы исследования: анализ и синтез, включенное наблюдение, моделирование культурных функций.

Боевые искусства: содержание понятия

В русскоязычной справочной литературе понятие боевых искусств до недавнего времени отсутствовало, однако имеющийся массив литературы прикладного характера позволяет обнаружить два смысловых значения [7; 8].

В широком смысле боевые искусства — это кодифицированные системы и традиции боевой практики, используемые для самообороны, физического оздоровления, умственного и духовного развития личности [9]. Боевые искусства основаны преимущественно на технике боя и постижении секретов мастерства для призванных и достойных. Отличительной характеристикой выступает нацеленность на развитие личности, ее безграничное физическое и духовное совершенствование. Сформировавшиеся в рамках разных школ знания о техниках выполнения и стилях китайских боевых искусств передаются от одного мастера-учителя к другому и трепетно сохраняются последующими поколениями.

В узкой трактовке боевые искусства, как правило, отождествляются с ушу (散打, саньда) — комплексом физических упражнений и приемов рукопашного боя с различными видами оружия и без него [9]. Этот традиционный для Китая вид спорта сложился во многом благодаря наследованию и постижению сущности древних боевых искусств, воплощенных в серии рутин (движений) и спаррингов (боев с партнером).

Разделение многочисленных стилей и школ китайских боевых искусств (中國武術) в большей степени ориентировано на европейцев. Их тонкая градация зависит от мастеров боевых искусств и основателей школ, акцентирующих конкретные техники в исходном искусстве Ушу (武術), Кун-фу (功夫). Однако китайские боевые искусства — это не только спорт, но и «единство тела, техник, духа» [7, с. 110]. Сопряженность с искусством высвечивает из сущностной характеристики эстетичность движений.

Боевые искусства и боевой танец

Известно, что генезис боевых искусств восходит к первобытной культуре — занятиям охотой и рыболовством, в которых по сути воспроизводились простые трудовые движения, либо осуществлялось подражание диким животным [10]. Происходившая в первобытных обществах имитация трудовых движений, а также ритуал поклонения богам и получения их благословения на охоту часто сопровождалась тренингом тех или иных навыков. Это можно рассматривать в качестве зачатков техники функциональных боевых искусств. Так, например, в эпоху династии Инь (XVII–XI вв. до н. э.) боевые искусства были

экстраполированы в культуру повседневности, в результате синтеза с музыкой сложился боевой танец (武舞, у-у) [11]. Его возникновение обусловлено первобытными войнами и религиозными представлениями. Имитация битвы в древних «учениях» завершалась исполнением победного танца, ставшего прообразом современного ушу [12].

В те далекие времена боевые танцы предназначались, как правило, для колдовства и жертвоприношений богам. Боевые движения еще не отличались артистичностью, а использованное вооружение и различные позы для сражений выполняли утилитарную функцию. Применение холодного оружия в ходе тренировок и реальных боев способствовало формированию соответствующих элементов танцевальных движений. В дальнейшем при императорском дворе сложился церемониал почтения правителю, возвеличивания его заслуг. Соответственно, боевой танец как разновидность восхваления получил свое развитие в придворных ритуалах. Например, да у-у, созданный Чжоу-гуном в эпоху Чжоу (XI–III в. до н. э.), представлял собой театрализованное действо из шести частей, изображавших эпизоды войны чжоусцев против Шан–Инь [13].

После эпохи Шан–Инь боевой танец просуществовал достаточно долго. Между тем, по сохранившимся на сегодняшний день письменным источникам затруднительно определить время автономного существования боевых искусств и танца, а также момент их слияния.

В Древнем Китае словом «ву» обозначались и танец (舞), и ушу (武). Например, в «Книге песен» (诗经, ши цзин) [12] есть запись о военных плясках (象舞, сяньу), где у — это танец (舞), а в «Книге ритуалов» (礼记, ли цзи) [13] это же слово записано как 象武 (сяньу) и означает «боевое искусство» (武). Это подчеркивает взаимосвязь и взаимозаменяемость боевых искусств и танца, в которых прославлялась доблесть императора, имитировались боевые позы, либо демонстрировался воинственный дух. Сяньу зафиксировал преимущественное изображение боевых поз и воспевание императорской отваги.

Самым известным и масштабным танцем эпохи Чжоу (XI–III вв. до н. э.) является «Да ву ву» (大武舞) · что в переводе означает «большая военная пляска» с наличием сюжета, персонажей, групповых танцев, сопровождаемых пением. Образовав «единый семиотический комплекс традиционной культуры» [14], большая военная пляска фактически стала прототипом китайского национального танца [15].

Боевые искусства и представления

В эпоху династий Цинь и Хань возникла форма исполнения под названием «Сто игр» (百戏, · перевод А. Вац) [13], именуемая также как «сань юэ» (散乐). Этот общий термин используется для обозначения народной музыки, танца, акробатики и других представлений, в том числе «цзуэ ди си» (抵戏).

Выступления состязательного характера двух актеров того времени назывались «цзяоцзяо» и отличались необработанными в художественном плане аутентичными боевыми движениями реальной борьбы до победы или поражения.

Другим примером использования боевых искусств служит «Дунхай Хуан Гун» — разновидность представления «цзюэ ди си», основанного на сюжете народной сказки с постановкой сцены борьбы человека с тигром (в роли тигра — человек). Обогащение сюжетов представлений повлекло за собой художественную обработку боевых движений актеров, в свою очередь инициировавшую интеграцию элементов боевых искусств в искусство Сицью. Отдельные боевые движения — имитация «прыжков тигра», «набрасывания тигра» — впоследствии стали использоваться для обозначения техник в танцевальном искусстве Сицью, что усилило зрелищность представлений.

Включение боевых искусств в представления встречается и в других китайских исторических книгах. Так, в одной из них историк Сыма Цянь описал историческое событие — Хунмэньское празднество (206 г. до н. э.), во время которого был исполнен танец с мечом как попытка убийства императора. Позднее этот эпизод получил отражение в китайской культуре. Использование элементов боевых искусств в танцевальном представлении для преднамеренного убийства обнаруживает, с одной стороны, наличие реальной боевой агрессии у людей; с другой — раскрывает их эстетическое отношение к действительности, в частности к боевым движениям.

Таким образом, боевые искусства того времени оказывались одинаково сопряжены как с техникой боя, так и с танцевальными позами.

Последующее развитие «Ста игр» в равной степени обогатило и боевые искусства, и акробатические номера. Если первые используются преимущественно в сюжетных представлениях, то вторые носят чисто развлекательный характер, без привязки к сюжету.

Представления, именуемые *цзюэ ди си* (角抵戏), вбирали значительное число боевых состязаний. Представление, изначально рожденное из боевого состязания и сохранившее первоначальную форму боевых техник, не стремилось к эстетичности исполнения.

В период «Воюющих царств» представления *цзюэ ди си* имели военную направленность, а в дальнейшем, в эпоху правления династии Цинь Шихуанди (3 в. до н. э.) стали неотъемлемой частью развлекательных представлений (优俳, *ю-пай*). В результате боевые искусства обрели свой законченный исполнительский вид в комплексном представлении, форма которого шлифовалась вплоть до включения оперного жанра (杂剧, *цза-цзюй*). В эпоху Сун цза-цзюй представлял собой синтетический жанр из песен, танцев, цирковых номеров, структурно разделяемый на три составляющие, содержательно не связанные между собой. Первая часть (艳段, *Ян Дуань*) — преамбула, призванная ввести

зрителей в знакомый мир образов повседневной культуры. Вторая, основная часть, — повествование и танец. Наконец, третья часть (散段, *Сан Дуань*) объединяла комические сценки, боевые искусства и захватывающие акробатические номера (глотание огня, мечей и др.).

Боевые искусства использовались и в крупномасштабных операх. Включение в оперу боевых эпизодов с оружием (палками, ножами и др.) позволяло усилить драматургическую линию сюжета. Китайские исследователи склонны считать «Сто игр» одним из истоков искусства сицью [16].

Боевые искусства и сицью

Последовательное совершенствование техники боевых искусств, в частности ушу, сказалось на традиционном искусстве сицью, оказавшем значительное влияние на систему обучения китайскому классическому танцу в XX веке. Сицью — это музыкально-драматическое представление, в котором особое внимание уделяется координации движений глаз, рук и корпуса, нарочито подчеркнутой передаче эмоций. Под влиянием сицью китайский национальный танец стал отражением внутреннего состояния персонажа через мимику, особенно глаз как «зеркала души». Такая подача содержания принципиально отлична от европейского танцевального искусства, где основными выразительными средствами являются движения тела и пантомима.

Акцентация духовной красоты исполнителей, их внутренней гармонии и свободы проявляется в характере танцевальных движений — скоординированных, свободных, непринужденных. Здесь сказывается особенность китайского мировоззрения с его величием Небесных сил, любовью к жизни, соответствием моменту. В поэтическом тексте «Предисловие к “Стихам” списка Мао» (毛诗序, *Мао ши сюй*) отмечается: «Если недостаточно множества слов, то вздыхают и восклицают; если же вздохов и восклицаний оказывается недостаточно, руки и ноги сами по себе пускаются в танец» [13, с. 4–5]. Это означает, что в китайской культуре танец считается более выразительным средством, нежели язык.

Искусство сицью активно развивалось в эпоху династии Юань (XIII–XIV вв.). К этому времени существенно обогатилась техника боевых искусств, а танцевальные движения достигли большей художественности. Произошедшее теоретическое осмысление боевых искусств способствовало обмену между различными школами, результатом чего стало обогащение исполнительских стилей. Во времена Великой Минской Империи (1368–1644 гг.) в искусство сицью были введены новые персонажи: мужские — «шэн» (武生, · воин) и женские — «вудан» (武旦, дева-воительница с сильным, мужским характером). Появление новых амплуа воинствующих персонажей ознаменовало официальное утверждение боевых искусств как составной части представления сицью.

Боевые искусства и обучение танцу

По мере развития танца боевая функция утратила свою значимость, ушу превратился в самостоятельный вид исполнительского искусства. В современных реалиях боевые искусства используются в Пекинской опере для демонстрации навыков и доведения драматической сцены до кульминации. С образовательных позиций они подразделяются на ушу с оружием и без него. На уровне среднего образования формируются базовые навыки боевых искусств без оружия, включая акробатические упражнения на земле в положении стоя, и кувырки, которые раскрывают красоту искусства боевого танца у-у. В представлениях сицзюй сцены с ушу без оружия исполняются на ковре, благодаря чему такая подготовка получила название таньцзыгун (毯子功, «ушу на ковре») [17]. Танцы с ножами, копьями, мечами, щитами и другими видами оружия, а также более сложные прыжки, сальто, вращения и другие трюки изучаются только на высшем уровне образования. Согласно мнению известного теоретика, педагога У Сяобан, «...китайский классический танец наполовину состоит из боевых искусств, поэтому изучение одного без другого невозможно» [17, с. 72].

Обращение к генезису национальных боевых искусств позволяет увидеть их значимость в китайской культуре с древнейших времен. И хотя водораздел между боевыми искусствами и военным танцем трудно различим, сам феномен боевых искусств нередко относят к танцевальному искусству благодаря физической красоте и совершенству движений. Такой взгляд оказался определяющим для осмысления «нового» китайского классического танца [18]. При его создании базовыми принципами стали национальная самобытность, традиционность исполнительской манеры, отбор движений и техник древней танцевальной культуры, характеризующих дух нации.

Влияния боевых искусств на классический танец можно проследить в двух ракурсах: во внешней форме и во внутренних законах движения. Внешние влияния обнаруживаются в технике классического танца. Например, введение гимнастики таньцзыгун (毯子功, «ушу на ковре») в образовательную программу хореографических учебных заведений нацелено на овладение акробатическими элементами на основе техник боевых искусств. Работа над гибкостью и силой спины, талии, ног и рук, стабилизацией центра тяжести позволяет подготовиться к кувыркам в воздухе. В старших классах акцент сделан на сложные техники боевого танца (прыжки, повороты, сальто), в том числе с оружием (мечами, ножами), имеющие свои правила в теории боевых искусств. Так, в танце с мечом меч движется вместе с телом и крюком, а основными приемами являются «крюк», «ковыряние» и колющий удар. По сравнению с мечом клинок шире и тяжелее, а его движения более резкие; соответственно используются атакующие движения (косые удары, подсечки, защитные движения), которые служат прямой имитацией боевых техник.

Многие из искусных движений танца имеют аналогичные наименования в боевых искусствах. Среди них — «двойная летящая ласточка», «сальто белого журавля», «стойка карпа» и др. Традиция называть техники в честь зверей и птиц свидетельствует о природной первооснове телодвижений.

Внутреннее влияние боевых искусств на танец можно проследить через понятие «шэнь юнь», введенное в научный оборот Тан Маньчэном и Ли Чэньи [18], благодаря чему классический танец обрел собственную выразительность и должную эстетику. В процессе обучения шэнь юнь связь с боевыми искусствами проявляется в так называемой технике «талия в качестве оси» (以腰为轴), в ритмическом разнообразии телодвижений, а также в следовании философским понятиям «цзин» (精), «ци» (气), «шэнь» (神), которые передают дух китайского национального танца и выражают его подтекст.

Древнее учение о *цзин* и *ци*, возникшее в 4 в. до н. э., впервые упоминается в сборнике текстов «Гуань-цзы» в главе о внутреннем делании: *цзин* — это семена, *ци* — жизненная энергия (в пер. В. Малявина). В российской философской литературе исходное значение *цзин* имеет значение эссенции: семени (физическая эссенция) и духа (психическая эссенция). Оба иероглифа используются для объяснения законов развития и изменения Сущего. Еще древние мастера цигун подчеркивали важность сохранения цзин, от которого зависит сила ци и шэнь, соответственно, и здоровье пяти внутренних органов человеческого тела. Другими словами, цзин и ци как специфические категории традиционной китайской мысли выражают идею гармонизации. Каждое из понятий (цзин, ци, шэнь) имеет свою семантику, но благодаря тесной взаимосвязи между собой, они получили известность как «три сокровища» человеческого тела.

Культурные различия телесных проявлений явственно прослеживаются и на уровне танца [19]. Способность исполнителя продемонстрировать точное направление и скорость силы, уметь скоординировать жизненную энергию ци с телодвижениями, сохранять самообладание — таковы критерии оценки исполнения китайского национального танца. По аналогии с боевыми искусствами, при исполнении китайского национального танца важное значение придается состоянию духовности как «...культурной ценности личности, ее движение к Абсолюту, постижение добра, нравственная рефлексия» [20, с. 159]. Хорошее состояние цзин, ци и шэнь оказывается гораздо важнее, нежели техника танца.

Как отмечают исследователи, «...дифференциация техник тела проявляется на уровне выбора жестикуляции, предпочтительных поз статики и динамики в пространстве и др. Усвоенные в юности техники тела сохраняются на протяжении всего жизненного пути человека, воспринимаясь в дальнейшем “естественными”» [19, с. 92].

В национальных боевых искусствах под телом подразумевается туловище,

прежде всего позвоночник и его один из самых подвижных отделов — талия. В разных стилях боевых искусств (*тайцзицюань, багуа-пальма, шуйцюань*) техники тела сопряжены с движениями поясничного отдела позвоночника, который выполняет функции сгибания, разгибания, скручивания, отведения и приведения. В боевых тренировках роль талии высоко ценится профессиональным сообществом. Так, по мнению Чэнь Сяован, основателя тайцзицюань Чэнь, в боевых тренингах «позвоночник и талия являются первой доминирующей силой» [21, с. 13]. Гибкость в пояснице обеспечивает объем телодвижений в боевых искусствах (разгибание, открытие, закрытие, подача, наклон, скручивание, удар).

В китайском классическом танце гибкое движение поясницы задает движения конечностей, демонстрируя красоту исполнения. Эта оценка заимствована из боевых искусств. При освоении «рифмы тела» в классическом танце, как правило, указания педагога даются в глагольных формах («поднять, опустить, стоять» и др.), описывающих силу в стойке в боевых искусствах.

Национальные боевые искусства Китая относятся к ударным видам, которые фокусируются на атакующих техниках. В реальном бою способность подчинить себе противника достигается быстрыми ударами, умением ловко и проворно уклоняться от атак. Мощность ударов в тренингах зависит от координации всего тела, обеспечивающей взрыв силы. Способность уклоняться от атак требует постоянного осознания стабильности во время движений, чередования внешних всплесков и внутренней стабильности, что неизбежно изменяет скорость.

Китайской культуре присуща традиционность во всех ее деталях. Одним из обязательных элементов танцевальной культуры являются боевые искусства, образующие единство тела, техник и духа. Используемые для самообороны, физического оздоровления, умственного и духовного развития личности, национальные боевые искусства Китая сохранились практически в неизменном виде. Неразрывность танца и боевых искусств проявилась на протяжении истории страны. Сопряженность боевых искусств с искусством определяет эстетичность телодвижений в качестве сущностной характеристики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баллер Э. А. Социальный прогресс и культурное наследие. М.: Наука, 1987. 160 с.
2. Костина А. В. Национальная культура – этническая культура – массовая культура: «Баланс интересов» в современном обществе. М.: Либроком, 2009. 216 с.
3. Дробышева Е. Э. Традиция и контекст как элементы архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2011. № 10. С. 4–8.
4. Кондаков И. В. Россия – Китай: состязания глобалитетов // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10. № 5А. С. 5–12.

5. Астафьева О. Н., Шогенова Л. А. Влияние глобализации на культуру Китая // Государственное и муниципальное управление. Ученые записки. 2017. № 4. С. 151–155.
6. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / под ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока РАН. 2-е изд. М.: Восточная литература, 2011. 1087 с.
7. Фомин В. П., Линдер И. Б. Диалог о боевых искусствах Востока. М.: Молодая гвардия, 1990. 368 с.
8. Маслов А. А. Небесный путь боевых искусств (Духовное искусство китайского ушу). СПб.: ТЕКС, 1995. 490 с.
9. 李金龙 · 贾美英. 武术功能的社会学分析[J]. 体育文化导刊 · 2008, vol. 1, 71–74. = Ли Цзиньлун, Цзя Мэйин. Социологический анализ функций боевых искусств // Путеводитель по спортивной культуре. 2008. № 1. С. 71–74.
10. 戴瑞磊. 中国传统武术文化概论[M]. 中国纺织出版社. 2018: 252 = Дай Жуйлэй. Введение в китайскую традиционную культуру ушу. Пекин: Китайское текстильное изд-во, 2018. 252 с.
11. 张云涯 · 杨中平. 论武术与舞蹈的同源性、交融性、影响性[J]. 上海体育学报 2000, vol. 24 (3), 25–28. = Чжан Юнья, Ян Чжунпин. О взаимовлияниях ушу и танцевального искусства // Шанхайский вестник физической культуры. 2000. № 24 (3). С. 25–28.
12. 王克芬. 中国古代舞蹈史话. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 94. = Ван Кэфэн. История китайского древнего танца. Пекин: Изд-во народной музыки, 2006. 94 с.
13. Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Лань: Планета музыки, 2011. 206 с.
14. Меньшиков Л. А. Мифология и искусство в едином семиотическом комплексе традиционной культуры // Российская культура глазами молодых ученых: сб. трудов. СПб.: СПбГИК, 2001. С. 132–144.
15. 王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2012. 399页面. = Ван Кэфэн. История развития китайского национального танца. Шанхай: Шанхайское изд-во музыки, 2012. 399 с.
16. 郭志禹. 试论武术、舞蹈、戏曲之联系. 山东体育科技, 1985, (2), 22–24. = Го Чжиюй. О взаимосвязи между боевыми искусствами, танцами и оперой // Спорт и технологии. Шаньдун. 1985. № 2. С. 22–24.
17. 林家铭. 武术对传统戏曲、舞蹈艺术的影响[J]. 体育文化导刊, 2006, (5), 71–74. = Линь Цзямин. Влияние ушу на традиционное искусство сицзюй и танец // Путеводитель по спорту и культуре. 2006. № 5. С. 71–74.
18. 廖奔 · 刘彦君. 中国戏曲发展简史. 太原: 山西教育出版社 · 2006: 362. = Ляо Бэнь, Лю Яньцзюнь. Краткая история развития китайского искусства сицзюй. Тайюань: Shanxi Education Press, 2006. 362 с.
19. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1. С. 89–103.
20. Ремизов В. А. Духовность как культурная ценность личности // Философские

науки. 1997. № 2. С. 157–161.

21. 陈小旺. 中国陈氏太极拳[M]. 河南人民出版社, 2009: 515. = Чэнь Сяован. Китайский тайцзицюань стиля Чэнь. Хэнань: Жэньминь чубаньшэ, 2009. 515 с.

REFERENCES

1. *Baller E. A.* Social'nyj progress i kul'turnoe nasledie. M.: Nauka, 1987. 160 s.
2. *Kostina A. V.* Nacional'naya kul'tura – etnicheskaya kul'tura – massovaya kul'tura: «Balans interesov» v sovremennom obshchestve. M.: Librokom, 2009. 216 s.
3. *Drobysheva E. E.* Tradiciya i kontekst kak elementy arhitektoniki kul'tury // *Voprosy kul'turologii*. 2011. № 10. S. 4–8.
4. *Kondakov I. V.* Rossiya – Kitaj: sostyazaniya globalitetov // *Kul'tura i civilizaciya*. 2020. T. 10. № 5A. S. 5–12.
5. *Astaf'eva O. N., SHogenova L. A.* Vliyanie globalizacii na kul'turu Kitaya // *Gosudarstvennoe i municipal'noe upravlenie. Uchenye zapiski*. 2017. № 4. S. 151–155.
6. *Duhovnaya kul'tura Kitaya: enciklopediya: v 5 t. / pod red. M. L. Titarenko; In-t Dal'nego Vostoka RAN. 2-e izd. M.: Vostochnaya literatura, 2011. 1087 s.*
7. *Fomin V. P., Linder I. B.* Dialog o boevyh iskusstvakh Vostoka. M.: Molodaya gvardiya, 1990. 368 s.
8. *Maslov A. A.* Nebesnyj put' boevyh iskusstv (Duhovnoe iskusstvo kitajskogo ushu). SPb.: TEKS, 1995. 490 s.
9. 李金龙·贾美英. 武术功能的社会学分析[J]. 体育文化导刊·2008, vol. 1.
10. 戴瑞磊. 中国传统武术文化概论[M]. 中国纺织出版社. 2018: 252.
11. 张云涯·杨中平. 论武术与舞蹈的同源性、交融性、影响性[J]. 上海体育学报 2000, vol. 24 (3), 25–28.
12. 王克芬. 中国古代舞蹈史话. 北京: 人民音乐出版社, 2006: 94.
13. *Vac A. B.* Tanceval'noe iskusstvo Kitaya: istoriya i sovremennost'. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2011. 206 s.
14. *Men'shikov L. A.* Mifologiya i iskusstvo v edinom semioticheskom komplekse tradicionnoj kul'tury // *Rossijskaya kul'tura glazami molodyh uchenyh: sb. trudov*. SPb.: SPbGIK, 2001. S. 132–144.
15. 王克芬. 中国舞蹈发展史[M]. 上海: 上海人民出版社, 2012. 399页面.
16. 郭志禹. 试论武术、舞蹈、戏曲之联系. 山东体育科技, 1985, (2), 22–24.
17. 林家铭. 武术对传统戏曲、舞蹈艺术的影响[J]. 体育文化导刊, 2006, (5), 71–74.
18. 廖奔·刘彦君. 中国戏曲发展简史. 太原: 山西教育出版社·2006: 362.
19. *Remizov V. A., Irkhen I. I.* Telo cheloveka kak sociokul'turnyj fenomen // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2018. № 1. S. 89–103.
20. *Remizov V. A.* Duhovnost' kak kul'turnaya cennost' lichnosti // *Filosofskie nauki*. 1997. № 2. S. 157–161.
21. 陈小旺. 中国陈氏太极拳[M]. 河南人民出版社, 2009: 515.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: 0000-0003-0831-0153

Сяо Хэ — аспирант; aspirantura@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Irkhen I. I. — Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com

Orchid ID: 0000-0003-0831-0153

Xiao He — Postgraduate Student; aspirantura@vaganovaacademy.ru

УДК 792.8

«ДОЧЬ ФАРАОНА» —
«ЗОЛОТОЙ БАЛЕТ» ПЕТЕРБУРГСКОГО РЕПЕРТУАРА

Макарова О. Н.¹

¹ РГПУ им. А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48. Санкт-Петербург, 191186, Россия.

«Дочь фараона» (1862) — один из самых масштабных балетных спектаклей своего времени — оказался «золотым» для Дирекции Императорских театров. Сохранившиеся финансовые документы 1860-х годов свидетельствуют о внушительных вложениях в постановку, демонстрируя ее важность для Дирекции. «Золотым» стал спектакль и для его автора, хореографа Мариуса Петипа. Успех «Дочери фараона» принес ему не только признание, но и пост балетмейстера Императорских театров с соответствующим повышением жалования. «Золотым», дорогим сердцу, был этот балет и для артистов. На протяжении шестидесяти шести лет сценической жизни спектакль оставался любимым для многих занятых в нем исполнителей, и очень часто они выбирали «Дочь фараона» для своих бенефисов. Пресса сохранила свидетельства того, какие в прямом смысле слова золотые подарки он принес бенефициантам.

Ключевые слова: балет, «Дочь фараона», Мариус Петипа, Каролина Розати, Дирекция Императорских театров, бенефис.

THE PHARAOH'S DAUGHTER —
THE GOLDEN BALLET OF THE ST. PETERSBURG REPERTOIRE

Makarova O. N.¹

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

One of the most ambitious ballets of its time, *The Pharaoh's Daughter* (1862), turned out to be «golden» for the Direction of Imperial Theaters. The surviving financial documents of the 1860s illustrate the scale of the investments made in the production, and demonstrate its importance for the Direction. The performance was also «golden» for its author, choreographer Marius Petipa. The success of *The Pharaoh's Daughter* brought him not only recognition, but also the post of the Imperial Theaters' choreographer with a corresponding increase in salary. This ballet was «golden», dear to the heart, and for the artists. For sixty six years of its stage life, the production remained a favorite for many

of the dancers involved in it, and very often they chose *The Pharaoh's Daughter* for their benefit performances. The press has preserved evidence for luxury of the golden (in the literal sense of the word) gifts it brought to the beneficiaries.

Keywords: the ballet, *The Pharaoh's Daughter*, Marius Petipa, Carolina Rosati, the Direction of Imperial Theaters, benefit performance.

Созданный в 1862 году балет «Дочь фараона» — первое самостоятельное многоактное сочинение Мариуса Петипа, один из самых масштабных спектаклей своего времени. Он фактически открыл золотую эпоху петербургского балета, эпоху больших спектаклей Петипа. С одной стороны, спектакль оказался «золотым» (очень затратным) для Дирекции Императорских театров, с другой — стал «золотой жилой» для казны, поскольку пользовался успехом у публики и шел при полных сборах.

Пикантные подробности предыстории его появления Мариус Иванович смаковал в своих мемуарах. Вполне правдоподобно звучит рассказанная им история о том, что сначала директор Императорских театров Андрей Иванович Сабуров обещал приглашенной звезде, Каролине Розати¹, новый спектакль к бенефису и даже одобрил сотрудничество Петипа с либреттистом Сен-Жоржем. В сентябре 1861 года (за полгода до премьеры) французские газеты сообщали о заказе Сен-Жоржу большого балета для петербургской сцены [1, с. 187]. А пока хореограф, пребывая в Париже, с модным драматургом выстраивал программу нового спектакля, господин Сабуров передумал. Ставшая вдруг опальной, звезда Розати призвала Петипа на помощь в отстаивании права блеснуть перед петербургской публикой в новой роли — права, оговоренного контрактом. Господин Сабуров принимал возмущенную балерину не в мундире, а в утреннем халате, и согласиться-таки на постановку его заставил конфуз. Какие детали той встречи нарисовала фантазия мемуариста Петипа, на склоне дней вспоминавшего молодость, уже не уточнит никто. А то, что не вовремя распахнувшийся халат директора Императорских театров стоил дорого, доказывают сохранившиеся финансовые документы.

Дорого спектакль обошелся всем службам. За шесть недель подготовить четырехактный спектакль с огромным количеством действующих лиц, а значит, и костюмов, с восемью сменами декораций и разнообразной бутафорией, включавшей двух верблюдов в натуральную величину, льва, рой пчел и прочие аксессуары экзотического антуража, — задача не слишком привычная для театра.

¹ Каролина Розати — итальянская балерина, в 1859–1862 годы выступавшая в Санкт-Петербурге.

Красноречивы и цифры. В 1861 году на постановку нового балета в петербургских Императорских театрах было предусмотрено потратить 12 тыс. рублей [2, л. 1 об.]. Фактическую смету расходов на премьеру «Дочери фараона» в фондах Дирекции Императорских театров найти не удалось, однако доступна для ознакомления смета расходов на постановку спектакля в Москве в 1864 году. Московский спектакль повторял петербургский (сам Мариус Иванович ездил в Москву осуществлять постановку); на него было потрачено 16 тыс. 480 рублей [3]. Если учесть, что в Москве часть декораций была из подбора (об этом сообщают рецензенты) [4, с. 3], очевидно, что петербургские затраты были не меньшими, а значит, превысили запланированные на сезон суммы.

Стоит отметить, что «золотой» для конторы Императорских театров была и главная героиня нового балета, для которой «Дочь фараона» и создавалась, итальянка Каролина Розати. За честь сотрудничества с приглашенными иностранными звездами Дирекция обычно платила щедрее, чем за таланты местных воспитанниц, но, даже понимая это, «особость» положения Розати впечатляет. Так, в сезон 1859/1860 годов сумма контракта главного балетмейстера петербургской труппы Артура Сен-Леона составляла 6 тыс. рублей в год [5, л. 4 об.], Розати же по контракту полагалось 16 тыс. 250 рублей [5, л. 13]!

В год создания «Дочери фараона» Цезарь Пуни, тоже иностранец, композитор балетной труппы, автор музыки спектакля, получал 3 тыс. 600 рублей в год и в соответствии с контрактом не претендовал на дополнительные гонорары за сочинения [6, л. 24]². Главный машинист и декоратор Андрей Роллер, работавший над оформлением спектакля, получал 4 тыс. рублей в год [7, л. 230 об.]. Директору Императорских театров в расписании театральных трат на жалование, столовые и прочие расходы отводилось 4 тыс. 3 рубля [1, л. 2], певцу Петрову и скрипачу Венявскому — по 1 тыс. [1, л. 2 об.], а танцовщице Розати — 17 тыс. 650 рублей [1, л. 2 об.]! Непосредственная коллега Розати, Мария Суровщикова-Петипа³ получала при этом 1 тыс. 143 рубля в год [8, л. 13]. И даже если принять во внимание, что предполагаемые суммы могли отличаться от фактических, и поверить архивному «Делу об ангажементе танцовщицы Каролины Розати», в соответствии с которым за сезон 1861/1862 годов она получила 8 тыс. 275 рублей [9, л. 10], ее гонорары, в сравнении с гонора-

² В контракте, заключенном с композитором на три года, с 1 марта 1860-го по 1 марта 1863 года, значилось: «Я обязуюсь в качестве композитора балетной музыки сочинять всякого рода музыку, равно аранжировать, оркестровать и переписывать согласно приказаниям Императорской дирекции» [6, л. 24].

³ Воспитанница петербургской школы Мария Суровщикова-Петипа исполняла ведущие партии в балетах. После отъезда Каролины Розати в 1862 году к ней перешли многие роли итальянки, в том числе Аспиччия в «Дочери фараона».

рами коллег, более чем внушительны. Такой «золотой» артистке нужны были соответствующие по роскоши спектакли.

«Золотым» стал спектакль и для его автора, хореографа Мариуса Петипа. Успех «Дочери фараона» принес ему не только признание, но и пост балетмейстера Императорских театров с соответствующим повышением жалования. На момент постановки Петипа по контракту имел обязанности танцовщика-солиста и педагога Театрального училища. После премьеры «Дочери фараона» он обратился к директору Императорских театров Сабурову с просьбой вознаградить его за труды по постановке балетов и возместить связанные с ними расходы. Сабуров, в свою очередь, рапортовал министру императорского двора о намерении выдать Петипа единовременно 800 рублей за то, что тот «неоднократно сочинял очень хорошие отдельные па и в последнее время поставленный им балет “Дочь фараона” имел большой успех» [10, л. 135]. Однако в итоге Петипа получил контракт балетмейстера с дополнительными 1 тыс. 540 рублями в год и обязанностью «ставить и сочинять балеты по поручению Дирекции, ... не требуя уже никакого вознаграждения за поставленные им до сего времени балеты» [10, л. 140].

Главным «золотом» были поставленные Петипа танцы, благодаря изобретательности и разнообразию которых спектакль долго держался в репертуаре. Каждый из четырех актов балета, богатых пантомимными эпизодами, включал развернутую танцевальную сцену. В первом хореографической кульминацией была сцена охоты — *Grand pas des chasseresses*. Фараон с дочерью Аспиччией в сопровождении свиты охотился на льва — такой сюжетный повод хореограф использовал для ансамблевого танца и первой вариации балерины. В спектаклях Мариуса Петипа за годы их сценической жизни вариации главной героини могли меняться. Хореограф любил подчеркнуть достоинства талантливых артисток, и, когда роль переходила новой исполнительнице, сочинял для нее новое соло, во всем блеске представляющее мастерство звезды. Рецензенты «Дочери фараона» разных лет отмечали сложность танцевальных комбинаций Аспиччии в сцене охоты. Описание фрагмента той вариации, что исполняла Генриетта Дор, сохранилось на страницах прессы: «Г-жа Дор делает, в числе прочих трудностей, два тура на носке, потом делает чистейшее *developpé* и становится на одном же носке в позицию, которая называется *à la seconde*» [11, с. 2].

«Бриллиантом чистой воды» [12, с. 61] называл ценитель классического наследия Фёдор Васильевич Лопухов *Grand pas d'action* из второго акта. Исполняли его во дворце фараона Аспиччия, ее невольница Рамзея, две солистки и солист. Таор, приглашенный во дворец в благодарность за спасение Аспиччии от льва, лишь присутствовал на сцене, не вступая в хореографическое действие. Поэтому Лопухов определял номер как *pas de cinque* и отмечал

необычность композиции, выстроенной для четырех женщин и одного мужчины, подчеркивая, что в танцевальном действии «не было ничего случайного..., все было закономерно, вытекало из развития, противоборства тем» [12, с. 63]. Рецензентов восхищало «красивое адажио с двойными турами» [13, с. 762], «красота групп» [14, с. 3] и вариация героини, исполнявшаяся с кинжалом в руках. Свидетель выступления Генриетты Дор в 1869 году восторгался тем, как балерина в ней «прямо с воздушного кабриоля становится на носок и делает быстрейший тур, и таких туров-вихрей делает она 18» [11, с. 2]. Характеристика движений, исполнявшихся более сорока лет спустя, перекликалась с этой: искушенный критик Аким Волинский в 1913 году писал о «вариации, поставленной на восточный мотив⁴, с нежно истомными движениями тела, чередующимися с техникой больших кабриолей» [15, с. 145].

После следующего за *Grand pas d'action* танца кариатид на празднике во дворце (в афише он значился как *Grand ballabile des cariatides animées*) на московской премьере «Дочери фараона» публика несколько раз вызывала балетмейстера [16, с. 3]. Помимо танцев, зрителям очень нравился эффектный трюк, когда из корзин с цветами, которые кариатиды в исполнении артисток балета держали над головами, в ходе действия появлялись дети — воспитанники Театрального училища. У солисток в этом номере был шанс блеснуть и баллоном, и вращением. Обозреватель «Петербургской газеты» после одного из спектаклей подметил, что одна из них «безумно вертелась так, что казалось, она либо влетит в оркестр, либо в своем головоломном вихре вдоль рампы попадет в директорскую ложу» [17, с. 4].

Третье действие открывала картина в рыбацкой хижине, где Аспиччия скрывалась от ненавистного жениха — Царя нубийского. Главная героиня в этой сцене исполняла *Pas fellah* со своим возлюбленным Таором и его слугой. В веселом номере, как сообщала пресса, «техника танцевального искусства стоит на последнем плане, но зато танцовщица имеет возможность выказать свою грацию и пластичность» [18, с. 4]. На московской премьере балета пластичность Прасковьи Лебедевой, очевидно, так пленила зрителей, что по требованию публики ей пришлось трижды повторить этот «несколько канканированный танец» [16, с. 3].

Демонстрацией техники классического танца была следующая картина третьего акта, в Подводном царстве, с *Grand pas des fleuves* (гран-па рек). Оценивая исполнение разнохарактерных вариаций рек, критики соревновались в образности: «Гвадалквивир» можно было принять за Мойку, и «Неву» за Черную речку» [19, с. 14]. Или: «Под большим сомнением Испания г-жи Обуховой (Гвадалквивир); глядя на ее танцы начинает казаться, что Гвадалквивир про-

⁴ В афише эта вариация обозначалась как *Variation orientale*.

текает скорее всего по Пошехонью. ...Нарядна и изящна Темза в исполнении г-жи Смирновой, а уж на что кажется туманная, скучная река!» [20, с. 3].

«Классическим шедевром Мариуса Ивановича Петипа» [20, с. 3], «перлом хореографической литературы» [21, с. 5] называли очевидцы финальный бра-вурный танец с кроталами⁵ (*Grand pas de crotales*) в последнем действии, когда все перипетии пройдены и влюбленные воссоединились. «Вводя в па с кроталами последнего действия одну группу участников за другой, усиливая, уплотняя впечатление простейшего движения, он [Петипа] достигает — среди звонкого стука металлических тарелок — опьяняющего пафоса», — писал об этом номере тонкий аналитик Андрей Левинсон [22, с. 7]. Этот опьяняющий пафос, похоже, захватывал и артистов, любивших спектакль и с удовольствием окунавшихся в «золото» его хореографии. Редкие рецензии не отмечали в этом танце легкость Павла Гердта, исполнявшего партию Таора до шестидесяти трех лет: «Неувядаемый г-н Гердт... произвел положительную сенсацию своими полетами, пластическими, скульптурными позами и необыкновенным брио исполнения» [20, с. 3].

Золотоносным оказался балет и для перекупщиков билетов, барышников, как их тогда называли. Рецензенты писали, что на премьерные показы «билеты брались с боя и барышники наживали громадные деньги» [17, с. 4]. Традицию полных или очень хороших сборов спектакль поддерживал на протяжении всей своей долгой, 66-летней сценической жизни, и газеты то и дело упоминали о спекулянтах. Так, в 1885 году, например, писали, что публика «ломилась в Большой театр и что барышники брали по 20 рублей за трехрублевое кресло» [23, с. 3].

«Золотым», дорогим сердцу, был этот балет и для артистов. Его любили занятые в нем исполнители и очень часто выбирали «Дочь фараона» для своих бенефисов. Весь сбор от спектакля или его часть (в зависимости от условий контракта артиста) переходил в пользу бенефицианта, поэтому сделать бенефисным любимый публикой и неизменно приносящий хороший доход спектакль — вполне объяснимая идея. «Дочь фараона» создавалась к бенефису Каролины Розати, затем исполнялась в бенефис Марии Петипа, Мариуса Петипа. В 1864 году газеты писали: «Балет “Дочь фараона” продолжает давать полные сборы в кассе, несмотря на то что он уже выдержал три сезона и 14 бенефисов» [24, с. 164].

А впереди были бенефисы Льва Иванова, Екатерины Вазем (на своем последнем спектакле она исполнила акт из «Дочери фараона»). В 1898 году

⁵ Кроталы — в Древнем Египте деревянный или металлический музыкальный инструмент, напоминающий кастаньеты. Со Средних веков кроталами также называют маленькие тарелочки.

для прощания со сценой спектакль выбрала Анна Иогансон, хоть она и исполняла в нем вторую роль — Рамзеи. Феликс Кшесинский, игравший Царя нубийского с премьеры и до конца XIX века, почти до восьмидесяти лет, тоже отмечал бенефис своей коронной ролью. Причем, в очень почтенном возрасте он, так же, как в молодости, радовал публику темпераментом — «по части пантомимы оставался вне конкурса» [25, с. 4] и был «идеально великолепен» [26, с. 3], как писали газеты.

Пресса сохранила свидетельства того, какие в прямом смысле слова золотые подарки принесла «Дочь фараона» бенефициантам. В 1860-е балетная публика была изысканно изобретательна в тематических подношениях своим любимцам. Читаем репортаж с бенефиса Марии Сергеевны Суровщиковой-Петипа: «Появление г-жи Петипа в прологе в виде мумии, когда она выходит из своего роскошного саркофага, при ослепительном электрическом освещении, вызвало единодушный взрыв аплодисментов; вслед за тем ей был поднесен громадный букет с пунцовой лентой, бордюр которой был обшит искусственными ландышами и китайскими розанами; на этой ленте мы прочитали следующую вышитую серебряными буквами надпись: “Марии Сергеевне Петипа, от неизменных почитателей ее таланта. 1864 г.”. После *pas de deux* в рыбацкой хижине г-жа Петипа получила букет, в который был воткнут пучок нильских лилий, этой эмблемы царского величия в Египте... Г-жу Петипа увенчали золотым лавровым венком, поднесенным ей на пунцовой бархатной подушке с золотыми кистями в то время, как она исполнила танец с саблею; к венку был привинчен бриллиантовый полумесяц, состоящий из 56 камней и который может служить брошкой и головным убором. О других букетах считаем излишним распространяться, равно как и о бесконечных вызовах» [27, с. 40]. В другой раз после спектакля любимица публики «получила браслет, брошку и серьги, всё сделанное из шариков горного хрусталя, на которых сидели бриллиантовые мухи» [24, с. 164].

Московская балерина Прасковья Лебедева получила «великолепное ожерелье из брильянтов, украшенное черным жемчугом» [4, с. 3], а также «золотой венок, на листьях которого выгравированы имена почитателей ее таланта» [4, с. 3]. Генриетте Дор, на своем бенефисе впервые исполнившей партию Аспиччии, вручили «громадных размеров брошку в виде брильянтовой бабочки с четырьмя крупными жемчужинами на крыльях и с туловищем из изумрудов; подарок этот, отличающийся художественной отделкой, стоил, как нам сказывали, 5000 рублей...» [11, с. 2]. А госпоже Вазем «был подан рог изобилия с живыми цветами, чрезвычайно оригинальный столик из живых цветов, с корзиной наверху, которую поддерживала серебряная кариатида из “Фараона”» [28, с. 4].

Роскошь подарков отвечала роскоши спектакля, ставшей легендой в около-

театральных кругах. При всяком возобновлении критики не считали лишним вспомнить, каким раньше было зрелище. Читаем: «Если уже надобно было ее (“Дочь фараона”) почему-либо возобновлять, то следовало сделать это с огромными затратами и роскошью, соответственно постановкам новых больших балетов и феерий. То, что казалось в 1862 году великолепным, в 1885 году таким не казалось... Возобновили “Дочь фараона” более чем скромно. Декорации остались почти все старые, их перекрасили, а костюмы и аксессуары хотя и сделаны новые, но скуповато. О прежней роскоши и блеске помина нет. ... Рой пчел — на толстых палках; преследующий Аспиччию лев — тощий и полинялый» [29, с. 3]. Бедный лев, по сюжету покушавшийся на героиню, неоднократно становился мишенью для иронии недовольных очередным возобновлением рецензентов. Ему доставалось за «паралич задних ног» [30, с. 5], за то, что «ребра молюю трачены» [30, с. 5], что считалось непростительным для такого роскошного балета.

На веку «Дочери фараона» сменилось несколько поколений артистов, каждое из которых любило этот балет. Достаточно долго спектакль выдерживал и натиск смены эстетических эпох. Еще в 1907 году критик Валериан Светлов называл «Дочь фараона» «осмысленным и содержательным балетом» [31, с. 4], а в 1924-м его младший коллега Алексей Гвоздев отзывался о «Дочери фараона» как об «обветшалом скелетообразном» [32, с. 10] балете, говорил, что «...как цельный художественный организм он не существует, по крайней мере для современного вкуса» [33, с. 4]. Ему вторил Юрий Бродерсен, считавший «Дочь фараона» «образцом архаичности, балетом, давно отжившим свой век» [34, с. 7]. В новую эпоху «Дочь фараона» не вписывалась; время спектакля, время больших балетов-феерий, прошло. Однако и в новую эпоху этот «скучный и нудный спектакль» [35, с. 11] проходил «при битковых сборах» [34, с. 7].

В октябре 1926 года газеты сообщили о снятии балета «Дочь фараона» с репертуара «ввиду его малой художественной ценности» [36, с. 13]. А в 1928-м Иосиф Феликсович Кшесинский подал в Дирекцию ходатайство о предоставлении ему в качестве юбилейного спектакля «Дочери фараона» в возобновлении Александра Чекрыгина. Этот спектакль сопровождал всю пятидесятилетнюю деятельность юбиляра, и проститься со зрителем Кшесинский хотел в любимой роли Царя нубийского, в которой когда-то так знаменит был его отец. А между тем, в начале 1928 года в городе была создана комиссия по снижению расходов в гос. театрах, и в спектаклях сократили количество занятых артистов: в «Раймонде» — на девять человек, в «Спящей красавице» и «Дон Кихоте» — на десять [37, л. 4]. Тем не менее просьба заслуженного артиста Кшесинского о возобновлении для однократного показа огромного «густонаселенного» спектакля была удовлетворена. И прощальный бене-

фис Кшесинского «Дочь фараона» была показана в последний раз. Спектакль и закончил свою сценическую жизнь едва ли позволительной по тем временам роскошью, оставшись воплощением торжества большого стиля, символом золотой эпохи петербургского балета, которую «Дочь фараона» фактически открыла и которую до конца прожила на сцене, радуя зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мариус Петипа. «Мемуары» и документы / сост. С. А. Конаев. М.: Гос. центр. музей им. А. А. Бахрушина, 2018. 224 с.
2. Расписание доходов и расходов по содержанию императорских петербургских театров на 1861 год (с 12 марта 1861 по 25 февраля 1862 г.) // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 18206.
3. Сметы балета «Дочь фараона» на сумму 1648р. 00 коп. // РГИА. Ф. 497. Оп. 3. Ед. хр. 8124.
4. Петербургские отметки // Голос. 1864. 28 ноября, № 329.
5. Дело об ангажементе танцовщицы Каролины Розати. 26 июля 1859 – 19 октября 1860 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 17046.
6. Дело о службе композитора балетной труппы Цезаря Пуни. 6 марта 1853 – 14 июля 1904 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14126.
7. Дело о службе главного машиниста и декоратора Санкт-Петербургских театров профессора Андрея Роллера. 1 января 1834 – 11 февраля 1893 // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 6462.
8. Дело о службе состоявшей при Санкт-Петербургских театрах, уволенной танцовщицы Марии Суровщиковой, по мужу Петипа. 18 февраля 1852 – 25 октября 1896 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14655.
9. Об ангажементе танцовщицы Каролины Розати на сезон 1861/1862 г. // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 17974.
10. Дело о службе балетмейстера Мариуса Петипа. 20 мая 1847 – 29 декабря 1916 // РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Ед. хр. 2467.
11. Петербургская хроника // Голос. 1869. 18 ноября, №319.
12. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 215 с.
13. Н. Ф. «Дочь фараона» // Театр и искусство. 1898. № 43. С. 761 – 762.
14. Театр и музыка. Балет // Новое время. 1898. 23 октября, №8138.
15. Первенствующий талант // Волынский А. Статьи о балете / сост., вступ. ст., коммент., список ст. Г. Н. Добровольской. СПб: Гиперион, 2002. 398 с.
16. Бенефис г-жи Лебедевой // Антракт. 1864. 25 ноября.
17. С-новъ. Первое представление балета «Дочь Фараона» // Петербургская газета. 1898. 15 октября, № 283.
18. Петербургская хроника // Голос. 1869. 9 декабря, № 340.

19. О. Г. К-ий. «Дочь фараона» (Первый выход М. Ф. Кшесинской) // Обозрение театров. 1907. 9 октября, № 214.
20. Светлов В. Театральное эхо. Балет // Петербургская газета. 1907. 26 февраля, № 56.
21. И. Б. «Дочь фараона» // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1910. 18 января, № 11519.
22. Левинсон А. Театр и музыка. Балет // Речь. 1915. 28 января. № 27.
23. Скальковский К. Дебют г-жи Цукки // Новое время. 1885. 12 (24) ноября. № 3488.
24. А. П-ч. Петербургская сцена. Балетная хроника // Русская сцена. 1864. Т. 5. № 10.
25. А. П. Театр и музыка // Новое время. 1899. 26 октября, № 8500.
26. Свой. Балет «Дочь Фараона» Бенефис г-жи Иогансон // Биржевые ведомости. 1898. 23 октября. № 289.
27. А. П-ч. Балетная хроника // Русская сцена. 1864. Том 5. № 9.
28. А. П. Прощальный бенефис г-жи Вазем // Театральный мирок. 1884. № 9.
29. Дебют г-жи Цукки // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 12 ноября. № 311.
30. Светлов В. Около рампы. «Дочь фараона» // Биржевые ведомости. Вечерний выпуск. 1908. 21 января. № 10311.
31. Светлов В. Около рампы // Биржевые ведомости. Утренний выпуск. 1907. 8 октября. № 10138.
32. Гвоздев А. Пока еще не поздно // Жизнь искусства. 1924. № 24.
33. Гвоздев А. Зритель в балете (по поводу «Дочери Фараона») // Красная газета. Вечерний выпуск. 1924. 30 декабря.
34. Бродерсен Ю. «Дочь фараона» // Рабочий и театр. 1925. 3 ноября. № 44.
35. Квинтов Н. «Дочь фараона» // Жизнь искусства. 1925. № 44.
36. Рабочий и театр. 1926. 5 октября, № 40.
37. Выписки из протоколов заседаний Дирекции Ленинградских государственных академических театров, относящихся к деятельности театра за сезон 1927–1928 // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 53.

REFERENCES

1. Marius Petipa. «Memuary`» i dokumenty` / sost. S. A. Konaev. M.: Gos. centr. muzej im. A. A. Baxrushina, 2018. 224 s.
2. Raspisanie doxodov i rasxodov po sodержaniyu imperatorskix peterburgskix teatrov na 1861 god (s 12 marta 1861 po 25 fevralya 1862 g.) // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 18206.
3. Smety` baleta «Doch` faraona» na summu 1648r. 00 kop. // RGIA. F. 497. Op. 3. Ed. xr. 8124.
4. Peterburgskie otmetki // Golos. 1864. 28 noyabrya, № 329.
5. Delo ob angazhemente tanczovshhicy Karoliny` Rozati. 26 iyulya 1859 – 19 oktyabrya

- 1860 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 17046.
6. Delo o sluzhbe kompozitora baletnoj truppy` Cezarya Puni. 6 marta 1853 – 14 iyulya 1904 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 14126.
 7. Delo o sluzhbe glavnogo mashinista i dekoratora sankt-peterburgskix teatrov professora Andrey a Rollera. 1 yanvarya 1834 – 11 fevralya 1893 // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. xr. 6462.
 8. Delo o sluzhbe sostoyavshej pri sankt-peterburgskix teatrax, uvolennoj tanczovshhicy Marii Surovshhikovej, po muzhu Petipa. 18 fevralya 1852 – 25 oktyabrya 1896 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 14655.
 9. Ob angazhemente tanczovshhicy Karoliny` Rozati na sezon 1861/1862 g. // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 17974.
 10. Delo o sluzhbe baletmejstera Mariusa Petipa. 20 maya 1847 – 29 dekabrya 1916 // RGIA. F. 497. Op. 5. Ed. xr. 2467.
 11. Peterburgskaya xronika // Golos. 1869. 18 noyabrya, №319.
 12. Lopuxov F. V. Xoreograficheskie otkrovennosti. M.: Iskustvo, 1972. 215 s.
 13. N. F. «Doch` faraona» // Teatr i iskustvo. 1898. № 43. S. 761 – 762.
 14. Teatr i muzy`ka. Balet // Novoe vremya. 1898. 23 oktyabrya, №8138.
 15. Pervenvuyushhij talant // Voly`niskij A. Stat`i o balete / sost., vstup. st., komment., spisok st. G. N. Dobrovol`skoj. SPb: Giperion, 2002. 398 s.
 16. Benefis g-zhi Lebedevoy // Antrakt. 1864. 25 noyabrya.
 17. S-nov`. Pervoe predstavlenie baleta «Doch` Faraona» // Peterburgskaya gazeta. 1898. 15 oktyabrya, № 283.
 18. Peterburgskaya xronika // Golos. 1869. 9 dekabrya, №340.
 19. O. G. K-ij. «Doch` faraona» (Pervy`j vy`xod M. F. Kshesinskoy) // Obozrenie teatrov. 1907. 9 oktyabrya, № 214.
 20. Svetlov V. Teatral`noe e`xo. Balet // Peterburgskaya gazeta. 1907. 26 fevralya, № 56.
 21. I. B. «Doch` faraona» // Birzhevy`e vedomosti. Vechernij vy`pusk. 1910. 18 yanvarya, № 11519.
 22. Levinson A. Teatr i muzy`ka. Balet // Rech`. 1915. 28 yanvarya. № 27.
 23. Skal`kovskij K. Debyut g-zhi Czukki // Novoe vremya. 1885. 12 (24) noyabrya. № 3488.
 24. A. P-ch. Peterburgskaya scena. Baletnaya xronika // Russkaya scena. 1864. T. 5. № 10.
 25. A. P. Teatr i muzy`ka // Novoe vremya. 1899. 26 oktyabrya, №8500.
 26. Svoj. Balet «Doch` Faraona» Benefis g-zhi Ioganson // Birzhevy`e vedomosti. 1898. 23 oktyabrya. № 289.
 27. A. P-ch. Baletnaya xronika // Russkaya scena. 1864. Tom 5. № 9.
 28. A. P. Proshhal`ny`j benefis g-zhi Vazem // Teatral`ny`j mirok. 1884. № 9.
 29. Debyut g-zhi Czukki // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1885. 12 noyabrya. № 311.
 30. Svetlov V. Okolo rampy`. «Doch` faraona» // Birzhevy`e vedomosti. Vechernij vy`pusk. 1908. 21 yanvarya. № 10311.

31. Svetlov V. Okolo rampy` // Birzhevy`e vedomosti. Utrennij vy`pusk. 1907. 8 oktyabrya. № 10138.
32. Gvozdev A. Poka eshhe ne pozdno // Zhizn` iskusstva. 1924. № 24.
33. Gvozdev A. Zritel` v balete (po povodu «Docheri Faraona») // Krasnaya gazeta. Vechernij vy`pusk. 1924. 30 dekabrya.
34. Brodersen Yu. «Doch` faraona» // Rabochij i teatr. 1925. 3 noyabrya. № 44.
35. Kvintov N. «Doch` faraona» // Zhizn` iskusstva. 1925. № 44.
36. Rabochij i teatr. 1926. 5 oktyabrya, № 40.
37. Vy`piski iz protokolov zasedanij Direkcii Leningradskix gosudarstvenny`x akademicheskix teatrov, odnosyashhixsya k deyatel`nosti teatra za sezon 1927–1928 // CzGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 53.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова О. Н. — канд. искусствоведения; bailaolga@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Makarova O. N. — Cand. Sci. (Arts); bailaolga@mail.ru

УДК 792.8

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Максимов В. И.^{1, 2}

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

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

В статье сделана попытка выявить общие законы художественного языка современного танца. Прослеживается эволюция хореографии XX века: от эпохи модернизма 1910–20-х годов, направленной на достижение «чистого танца», преодолевшего литературность, сюжетность, персонификацию, через постмодернистский танец 1960–80-х годов, к деконструкции хореографии и выходу на первый план процесса исполнения на рубеже XX–XXI столетий. Современные концепции танца сопоставляются с теоретическими обоснованиями новых форм театра.

Ключевые слова: постмодернизм, коннотат, «третий смысл», театр повторения, катарсис, исполнительская практика.

THE THEORETICAL BASIS OF THE MODERN DANCE

Maksimov V. I.^{1, 2}

¹ St-Petersburg State Theatre Arts Academy, 34, Mokhovaya St., Saint-Petersburg, 191028, Russian Federation.

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

The article concerns the attempt to reveal the common rules of the modern dance art language. The evolution of the 20th century choreography is observed. It is searched from the modernism epoch of the 1910–20s, aimed at an achievement of “the clear dance” and overpassed literariness, meaningfulness and personification through the postmodern dance of the 1960–80s to the choreography deconstruction and output of the acting process the foreground on the cusp of the 20th and the 21st centuries. The modern dance conceptions confront the theoretical substantiations of the new theatre forms.

Keywords: postmodernism, connotation, “The Third sense”, the theatre of repetition, katharsis, acting practice.

Теория театра и отдельных видов сценического искусства в последние годы развивается странным образом. Теорий и изданий много, но почти все они касаются отдельных свойств театрального искусства, возведенных в универсальные принципы. Главная причина — стремительное возникновение, начиная с 1990-х годов, новых зрелищных форм, порождающее желание провозгласить завершение театра как такового и начать историю с чистого листа. В большинстве случаев мы имеем дело с введением новаторской терминологии («постдраматизм», «перформативный поворот» и др.), которая подменяет аргументированный анализ новых явлений с точки зрения общих законов театра. Тем ценнее материалы, делающие попытку связать новые теоретические тенденции с исторической эволюцией и современными практиками.

Выход сборника «Theatrum Mundi. Подвижный лексикон» под редакцией Ю. Лидерман и В. Золотухина [1] стал очевидным событием в театральной жизни, точнее — в театральном знании (так как понятие «театроведение» в сфере этих исследователей не употребляется). Действительно, ряд ученых этой группы исследуют театр в различных теоретических аспектах.

Программной статьей сборника становится текст философа А. Архиповой «В чем причина слёз? Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи» [2]. Статья Архиповой поднимает глубокие вопросы теоретической основы театра, прежде всего — вопрос катарсиса. Отталкиваясь от знаменитого геродотовского рассказа о неприятии афинскими зрителями трагедии, вызывавшей страдания (патос), автор акцентирует значение катарсиса как удовольствия и облегчения.

Однако пример, приведенный Геродотом, свидетельствует не о негативном воздействии катарсиса и не его отсутствии, а о том, что в трагедии Фриниха были отражены слишком «свежие», не позволяющие добиться трагической универсальности события.

На банальное замечание автора о бесконечности толкования катарсиса стоит возразить, что по работам последних десятилетий можно сделать вывод об относительном единстве определений катарсиса, связанных с искусством. В объяснении катарсиса как «облегчения», «прояснения», «безвредной радости», более того — результата мыслительного процесса Архипова ссылается, прежде всего, на авторитетного античника Е. Рабинович. Но воспринимает ее аргументы буквально, не углубляясь в суть.

Концепцию катарсиса Е. Рабинович формулирует, опираясь не только на «Поэтику», но и на примеры катарсиса в «Политике» Аристотеля. Она показывает различие основных типов катарсиса, выявляет «особенности музыкального восприятия» [3, с. 105], а «трагический катарсис... вполне отличен от музыкального» [3, с. 106]. Приводя трактовки катарсиса, на которые теперь опирается Архипова, Е. Рабинович доказывает, что они искажают ари-

стотелевскую идею. Е. Рабинович анализирует структуру трагедии, которая вызывает у зрителя жалость к герою и страх за самого себя: «Прояснение переживаний достигается к концу трагедии и соответствует сюжетной развязке» [3, с. 109]. Из этого становится ясной мысль Аристотеля о том, что катарсис возникает из сострадания и страха зрителя и происходит непосредственно в развязке трагедии.

В своем исследовании Архипова постепенно приходит к выводу, что удовольствие возникает вследствие катарсиса (вспомним здесь «проясняющий катарсис» и доставляемое им удовольствие [2, с. 24]). Однако удовольствие от познания — процесс, соответствующий течению трагедии. Катарсис — точка разрешения конфликта и уничтожения формы. Катарсис — конечный результат, длительность которого неопределима или связана с явлениями, существующими помимо трагедии. Предполагаемые трактовки катарсиса оказываются непригодными для «Юлия Цезаря» Р. Кастеллуччи: «Катарсис ни в одном из разобранных выше значений этого понятия явно не работает в театре Кастеллуччи» [3, с. 22].

Переосмысление теории катарсиса, равно как и эпический театр Б. Брехта, используется А. Архиповой для демонстрации совершенной независимости от катарсиса и эпического театра спектакля Кастеллуччи: «...Зритель у Кастеллуччи застигнут каким-то иным переживанием, безымянным, дискомфортным, невыразимым, равноудаленным и от аристотельского удовольствия, “безвредной радости”, и от брехтовского сугубо рационального «очуждения». Это не очуждение — это радикальная чуждость, порождающая тревогу» [3, с. 23].

Исследователь обнаруживает в зрительском восприятии спектакля Кастеллуччи не эстетическую реакцию, а новое состояние, обозначенное как «тревога». Этот «центральный аффект» сопоставляется Архиповой с эмоциональным состоянием античного зрителя, разнесшего деревянный театр на представление трагедии Фриниха. «Кастеллуччи спутывает все карты, разрушает основы жанра» [3, с. 22].

В результате анализ спектакля подменяется выявлением эмоций зрителя. Это обозначается как психоаналитический подход. Спектакль анализируется не как произведение искусства, а скорее, как социальная акция. По оценке исследователя, «нам рассказывают о настоящем страдающем человеке всё, но в фактологической манере — мы не можем с ним отождествиться, но мы видим его живое изувеченное тело» [3, с. 31].

Между тем не мешало бы выявить художественную структуру спектакля, в котором имеется драматургическая фабула и сценический сюжетный ряд. Текст Шекспира и событийный ряд трагедии фактически превращен в фабулу, а сюжетом становится борьба исполнителей со словом, преодоление сво-

ей физической данности через создание шекспировского образа. В результате образы возникают совсем не шекспировские, но и физическая данность преобразуется в сценический образ. Кроме того, исполнители помещены в мир механизмов и предметов, которые тоже действуют и все время находятся на грани слома и разрушения.

Подчеркивание реальной физиологии исполнителей создает глобальный конфликт с театральной образностью. Подобный контраст можно увидеть с момента возникновения режиссерского театра в период натурализма.

Авторы «Theatrum Mundi» стремятся к определению основных понятий и проблем современного сценического искусства. Так, статья культуролога Г. Шматовой «Право на (не)участие: дистанция, вовлеченность и доверие в театральной коммуникации» [4] рассматривает политику зрительства в постсоветской театральной практике. Выявление перформативной активности зрителя происходит с помощью критериев, выдвинутых Э. Фишер-Лихте. Зрительское восприятие оценивается с позиций «интеллектуальной эмансипации», сформулированных Ж. Рансьером. И так далее. В статье М. Исраиловой «Политики производства знания в театре и перформансе в России: кейс-стади» [5] рассматриваются гендерные аспекты сегодняшних перформансов.

Закономерно, что в сборнике было не обойтись без попытки определения специфики современной хореографии. Статья доктора философии Ирины Сироткиной «В чем смысл танца?» [6] выделяется в сборнике своей актуальностью и качеством теории. Остановимся на ней подробнее, так как значимость статьи важна не только для современного хореографического театра, но и для сценического искусства в целом.

Сироткина прослеживает эволюцию танцевального искусства в XX веке. Начиная с 1920-х годов у самых разных экспериментаторов (В. Кандинский, Р. Лабан, Дж. Баланчин и др.) обнаруживается общая тенденция перехода от литературности и нарратива к абстракции. Уже эта достаточно важная мысль, обозначающая исходную точку ухода от «драматического» театра гораздо раньше, чем это делают главные теоретики сегодняшнего театра Х. Т. Леман и Э. Фишер-Лихте.

С 1920-х годов танец стремится к «чистой динамике» и «ликвидации переживающего я» [6, с. 43]. И это действительно общая тенденция эпохи, в 1920-е годы настигнувшая и балет.

Однако авангардные течения XX века далеко не однородны. В отличие от театроведения в балетоведении наблюдается общая путаница в периодизации, связанная со смешиванием явлений танца-модерн и постмодернистского театра. Разумеется, Сироткина не может не видеть существенной разницы между Лабаном и Каннингемом, но у нее они сливаются в общем стремлении к «чистому движению». Однако критерии различий достаточно очевидны.

Они соответствуют общему переходу от модернизма к постмодернизму. В различных явлениях модерн-танца мы имеем дело с преодолением человеческого, характерного, психологического «переживания». Танец эпохи постмодернизма, для которого эта проблема утрачивает актуальность, допускает восстановление личности, но разложение, расслаивание самого движения, разрушение чистой формы, выдвинувшейся на первый план в модернизме.

А если взять период, предшествующий авангарду 1920-х? Проблема преодоления личностного начала в нем еще не возникла. Фокин и Дункан подчиняют хореографию законам других видов искусств. В этом отразилась общая для их времени тенденция к синтезу искусств.

Попробуем разобраться с классификацией значений хореографического жеста. Здесь мы имеем дело со знаковыми системами. К кому же обратиться, как не к Ю. М. Лотману?! В знаменитой статье «Семиотика сцены» (1980) Лотман подчеркивает принципиальное значение для спектакля «сочетания двух различных типов знаковых систем»: дискретной (система отдельных отграниченных знаков) и недискретной (где отграничить знаки невозможно): «В такой (недискретной) системе весь текст выступает в качестве некоторого сложно построенного знака. Словесная часть спектакля тяготеет к дискретной передаче значений, игровая — к недискретной» [7, с. 602]. Эта теория легко применима к хореографии. Композиция жестов дискретна, но хореография разных периодов XX века не ограничивается знаковым значением. Лотман, возможно, не догадываясь об этом, намекнул на новый смысл театрального (сценического) конфликта. Конфликт не в сюжете, а в знаковых системах.

Итак, Сироткина рассматривает танец как знаковую систему. Но главной целью становится выявление уникальности современного танца. Критерии Сироткина находит в семиотическом методе, применяемом к другим видам искусства. «Слово — это *означающее*, и в его значении можно выделить *означаемый объект* (денотат) и *дополнительный смысл* (коннотат)» [6, с. 50]. Сироткина обращается к статье Ролана Барта «Третий смысл» [8]: «Этот смысл не может быть денотативным, ни коннотативным, поскольку эти опции уже заняты» [6, с. 51].

В хореографии все сложнее отделить коннотат от денотата. Как и в других зрелищных искусствах, важнейшее значение для определения конфликта приобретает «третий смысл». Ролан Барт формулирует это понятие на примере кинематографа. Предложение Сироткиной выявить в современном танце «третий смысл» крайне продуктивно. И хочется его углубить.

Независимо от Барта Ж. Делёз формулирует понятие «третье время». Он опирается на теорию Канта, по которой декартовское «я мыслю» становится формой времени. Существование человека не исчерпывается двумя временными пластами («второй синтез времени»). Делёз интерпретирует

размышления И. Канта о времени в «Критике чистого разума»: «...Я как бы насквозь прорезано трещиной, оно надломлено чистой и пустой формой времени» [9, с. 115]. Делёз обозначает эту трещину как «третий синтез» времени. Что же является сюжетом в этой пустой форме времени? На это есть ответ: «Само время происходит... а не что-то происходит в нём» [9, с. 117].

Вопрос в том, как обнаружить, как критически проанализировать наличие этого «третьего времени», или «третьего смысла» в конкретном произведении? Сироткина находится на верном пути, делая акцент на исполнителе. «С помощью танцовщика-исполнителя, хореограф передает танец зрителю непосредственно, от тела к телу, минуя рацию» [6, с. 50]. Только непонятно, как эту идею реализовывать и по каким критериям обнаруживать. И непонятно, что отделяет «пост-пост модернистскую» ситуацию от общих законов хореографии. Но сам посыл верен. Это то, что К. Чухров называет в драматическом театре «исполнением исполнения» [10, с. 15]. Помимо исполнения роли (или хореографического рисунка), теперь на первый план выходит процесс борьбы исполнителя с этой ролью (рисунком). И зритель соотносит себя именно с этой линией исполнителя, а не персонажа. Конфликтом становится возможность тела стать механизмом и возможность слома этого механизма.

«Движения танцовщика... все равно находятся в символическом поле. Поле это близко тому, которое Барт назвал “третьим смыслом”. Движения танцовщика могут находиться в ином, третьем отношении с искусством танца, — а именно служить образцом, экземплифицировать» [6, с. 54]. Сироткина вспоминает слова С. Малларме о том, что в партии Лебеда танцовщица не является ни лебедем, ни женщиной. А мы вспомним слова П. Валери, комментирующие высказывание поэта: «Малларме говорит, что танцовщица — это не женщина, которая танцует, поскольку она вовсе не женщина и она не танцует. Это замечание не только глубокое, но и верное; оно не только верное — то есть подкреплено рассуждением, — но и поддается проверке; я сам был тому свидетелем. Самый свободный, самый пластичный, самый сладострастный в мире танец, я увидел на экране, где показывали фильм о гигантских медузах, — это были не женщины, и они не танцевали» [11, с. 140].

Малларме, а вслед за ним Валери, описывают чистый хореографический образ модернизма и саму природу танца. Вопрос в том, как отделить общие хореографические принципы от качественных особенностей современного художественного танца и от нового понимания задач искусства?

На теорию танца, сформулированную Малларме и Валери, опирается не только исследователь хореографии Сироткина, но и философ А. Бадью. Он исходит из универсальной идеи, что в танце происходит не выражение телесности, не проявление энергии тела, а преодоление телесности. Идеальный танец предполагает исчезновение тела: «Танец обозначает событие, но до вся-

кого присвоения имен, буквально перед его полным исчезновением, в падении в абсолютное беспамятство, не охраняемое именем» [12, с. 68]. Танец делает зримой сдерживающую его силу. Вместо поиска наименования (имени) танец предлагает молчание. В этом исходном положении, конечно, проявилась символистская эстетика Малларме. Но в общем теоретическом обосновании Бадью есть и явное сближение с современным уникальным мировоззрением: «Танец олицетворяет легкую и утонченную мысль именно потому, что демонстрирует имманентную сдержанность движения и тем самым противостоит спонтанной телесной вульгарности» [12, с. 67].

На основе текстов Малларме Бадью выделяет шесть принципов танца. Остановимся только на том, который обозначен как «анонимность тела». Тело не обозначает кого-то конкретного, не имеет имени и ничего не изображает. В танце возникает «тело, предшествующее телу» [12, с. 64]. Эта идея, в свою очередь, равнозначна понятиям Арто «речь до слов» и «тело без органов» (без поверхности, без четкой границы).

Бадью делает следующий шаг. «Изначально танцующее тело — это первое, раннее тело. Оно анонимно, ибо рождается как таковое на наших глазах» [12, с. 71]. Вот он — главный момент, отражающий преодоление модернистского мироощущения и «чистого танца»! Происходит дистанцирование разрушающегося танца от исполнителя и рождение механизма исполнения, то есть феноменального исполнителя. В современном искусстве исполнитель не индивидуален, потому что не выражает личность (ни свою, ни персонажа). Исполнитель стремится к идеальному механизму, то есть к трагическому достижению невозможного. Это и есть выход на первый план «идеи», «мысли» в противовес телесности, образу, роли, собственно хореографии.

Неслучайно Бадью формулирует современный танец как оппозицию современному театру. В этом он, конечно, возвращается к Ф. Ницше, не признававшему современного драматического театра, но отдававшего предпочтение балету и фарсу. Танцевальную музыку Ж. Бизе Ницше противопоставлял тяжелой театральной музыке Р. Вагнера.

Для Бадью танец — это «тело, предшествующее телу» [12, с. 64], или действие, предшествующее имени. В театре, напротив, все есть именование, представление. Еще важнее, что танец (по Малларме) всегда обнажает понятие; тело танцовщицы подразумевает абсолютную наготу. В театре, по мнению Бадью, напротив, «никогда нет наготы, а только костюм, даже нагота здесь является костюмом» [12, с. 75]. Идеальный танец — это освобождение танцовщика от себя. «Театральная игра не освобождает от себя, а, наоборот, являет избыток себя» [12, с. 75].

Это активное противопоставление двух видов сценического искусства говорит, прежде всего, о том, что и в балете, и в драматическом театре возникли

новые формы, которые некоторыми осмысляются как явления, не имеющие ничего общего с предшествующим искусством. А на самом деле они имеют глубокие корни и могут быть осмыслены только в контексте эволюции.

О том же самом говорит Бадью в главе «Танец как метафора мышления»: «Дело в том, что “настоящая” танцовщица никогда не должна показывать того, что она знает танец, который исполняет, что она умеет его танцевать. Ее знание и умение (отточенная техника, результат большого труда), проникаемое чистым возникновением жеста, обращаются в ничто. “Танцовщица не танцует” означает, что танец ни на миг не становится реализацией усвоенных умений, хотя это умение может быть его материей или опорой» [12, с. 73].

В хореографии как самостоятельном искусстве проявляются два вектора: «Танцовщица не танцует» обозначает то, что исполнительница — не женщина и не балерина, исполнитель — не мужчина и, разумеется, не «балерун». Но вектор авангардного балета первых десятилетий XX века означает исчезновение и женщины, и лебедя (роли) ради чистого танца, лишённого сюжета, программности, синтеза искусств, а вектор авангарда начала XXI века означает деконструкцию танца ради реального процесса исполнения, направленного на взаимоуничтожение хореографической формы и самовоплощение исполнителя.

Осмысленные попытки в хореографической / антихореографической деконструкции реализуются, начиная с 1990-х годов. Французский хореограф Б. Шармац через движение отдельных частей тела добивается максимального усиления энергии и передачи ее зрителю. В постановке «Приостановка конфликтов» Шармац начинает пластическое действие с кругового движения руки, которое увеличивается, втягивает все тело и распространяется в пространстве. «Такое действие эффективно “раскручивает” — в самом буквальном, физическом смысле — центр тяжести тела, который находится глубоко в корпусе, а оттуда волны движения распространяются по всему телу. Это можно назвать раскруткой желаний — телесного желаний-либидо, которое идет не от “нехватки”, а от “дионисийской” полноты существования» [13, с. 219].

В максимально провокативной форме эта тенденция воплотилась в постановках Ж. Бёля и его сподвижников. Спектакль Бёля 1995 года закономерно называется «Жиром Бёль»: исполнители пишут свои имена и информацию о параметрах своего тела, номера телефонов и банковских счетов, а потом начинают демонстрировать части тела и деформировать его. Пустота сцены и нагота актеров, минимализм действия показывали значимость каждой детали, изолированность тела и фактически его уничтожение. «“Жером Бёль” Жерома Бёля напоминает нам, что, даже когда репрезентация допускает возможность внешнего опыта, он остается подчиненным опыту внутреннему, который хранится, оберегается и воспроизводится репрезентацией. И репре-

зентация бесконечно воспроизводит не что иное, как саму себя, — и воспроизводит свою способность постоянно отражать собственную обусловленность» [14, с. 82–83]. Суд, состоявшийся над спектаклем «Жером Бёль» в 2004 году в Дублине, по обвинению в несоответствии заявленному танцевальному искусству вынужден был отказать истцу, так как не было найдено универсальное определение танцу.

Многие хореографы с помощью различных эффектов добиваются искажения человеческого тела, размывания его границ, превращения в механизм. «В работе 1998 года “Незаконченное Я” (Self Unfinished) Леруа [Ксавье Леруа] расположился так, что его тело стало казаться торсом без головы, стоящим на треноге, образованной рукой и ногами» [15, с. 267].

В своих хореографических постановках и теоретических работах А. Лепеки (он руководит кафедрой при Школе искусств Тиш в Нью-Йоркском университете) ставит задачу создания сценического пространства самим телом танцовщика. Преодоление своих границ образует пространство. Другого пространства нет. С одной стороны, это очевидное развитие «выразительного танца» Р. фон Лабана, с другой — размывание поверхности, имени, границы, предложенное Арто и ставшее основой современного театра Повторения. В хореографической системе Лепеки К. Чухров обнаруживает стремление «избавиться от повторительных практик репетиции, чтобы в результате найти зону, где можно просто быть со всей естественностью и интимностью растворения в длительности, а не что-то исполнять» [16, с. 88].

Лепеки рассматривает ту область танца, которая разрывает связь с движением и обнаруживает то, что при этом остается. Современный танец воспроизводит настоящее через медленное постепенное умирание каждого отдельного момента во времени. На глазах у зрителей. Но танец существует помимо видимости, помимо его «тоскливого» отображения.

Как видим, в современном танце собственно хореография, так мучительно добивавшаяся своей самостоятельности, чистоты, независимости от сюжета и персонажей, теперь стала точкой отсчета, с которой начинается ее разрушение, размывание, а самым художественным актом является делание этого разложения. Художественность процесса заключается в конфликте и единстве разрушения формы и «растворения в длительности» самого исполнителя. Эта катартическая борьба формы и материала заканчивается взаимопроникающим растворением в бесконечной пустоте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 254 с.
2. *Архипова А.* В чем причина слёз? Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 13–38.
3. *Рабинович Е. Г.* «Безвредная радость»: о трагическом катарсисе у Аристотеля // Mathesis. Из истории античной науки и философии. М.: Наука, 1991. С. 103–114.
4. *Шматова Г.* Право на (не)участие: дистанция, вовлеченность и доверие в театральной коммуникации // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 63–82.
5. *Исраилова М.* Политики производства знания в театре и перформансе в России: кейс-стади // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 113–138.
6. *Сироткина И.* В чем смысл танца? // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 39–62.
7. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
8. *Барт Р.* Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 103 с.
9. *Делёз Ж.* Различия и повторения. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
10. *Чухров К.* Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2011. 278 с.
11. *Валери П.* Эстетическая бесконечность. М.: КоЛибри, 2020. 480 с.
12. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2014. 156 с.
13. *Сироткина И.* Танец: опыт понимания. М.; СПб.: Буслен; Изд-во Европейского ун-та, 2020. 256 с.
14. *Лепеки А.* Исчерпываая танец. Перформанс и политика движения. М.: АртГид, 2021. 208 с.
15. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
16. *Чухров К.* Демократические злключения постдраматического театра // Театр. 2020. № 43. С. 87–95.

REFERENCES

1. Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin. M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. 254 s.
2. *Arxipova A.* V chem prichina slyoz? Patos i katarsis v teatre Romeo Kastelluchchi //

- Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin. M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 13–38.
3. *Rabinovich E. G.* «Bezvrednaya radost`»: o tragicheskom katarsise u Aristotelya // *Mathesis. Iz istorii antichnoj nauki i filosofii.* M.: Nauka, 1991. S. 103–114.
 4. *Shmatova G.* Pravo na (ne)uchastie: distanciya, вовлеченност` i doverie v teatral`noj kommunikacii // *Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin.* M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 63–82.
 5. *Israilova M.* Politiki proizvodstva znaniya v teatre i performanse v Rossii: kejs-stadi // *Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin.* M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 113–138.
 6. *Sirotkina I.* V chem smy`sl tancza? // *Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin.* M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 39–62.
 7. *Lotman Yu. M.* Ob iskusstve. SPb.: Iskusstvo, 1998. 704 s.
 8. *Bart R.* Tretij smy`sl. M.: Ad Marginem Press, 2015. 103 s.
 9. *Delyoz Zh.* Razlichiya i povtoreniya. SPb.: Petropolis, 1998. 384 s.
 10. *Chuxrov K.* By`t` i ispolnyat`: proekt teatra v filosofskoj kritike iskusstva. SPb.: Izd-vo Evropejskogo universiteta, 2011. 278 s.
 11. *Valeri P.* E`steticheskaya beskonechnost`. M.: KoLibri, 2020. 480 s.
 12. *Bad`yu A.* Maloe rukovodstvo po ine`stetike. SPb.: Izd-vo Evropejskogo un-ta, 2014. 156 s.
 13. *Sirotkina I.* Tanecz: opy`t ponimaniya. M.; SPb.: Buslen; Izd-vo Evropejskogo un-ta, 2020. 256 s.
 14. *Lepeki A.* Ischerpy`vaya tanecz. Performans i politika dvizheniya. M.: ArtGid, 2021. 208 s.
 15. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashix dnei. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 s.
 16. *Chuxrov K.* Demokraticheskie zloklyucheniya postdramaticheskogo teatra // *Teatr.* 2020. № 43. S. 87–95.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф., vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil. (Ats), Prof., vadim_maksimov@mail.ru

УДК 78.072

МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ БАЛЕТА «ПРИВАЛ КАВАЛЕРИИ» И. АРМСГЕЙМЕРА В РЕДАКЦИЯХ М. ПЕТИПА И П. ГУСЕВА

Панова Е. В.^{1, 2}, Томашевский И. В.^{1, 2}

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, ул. Малая Посадская, д. 26, Санкт-Петербург, 198097, Россия.

² Михайловский театр оперы и балета, пл. Искусств, д. 1, Санкт-Петербург, 191011, Россия.

Статья посвящена анализу музыки И. Армсгеймера к балету М. Петипа «Привал кавалерии». Параллельно с рассмотрением каждого номера в отдельности даются подробные сравнительные характеристики музыки балета в редакции П. Гусева, привычной современному зрителю, и партитуры оригинальной версии 1896 года, которая оставалась до настоящего времени малоизученной исследователями хореографического и музыкального искусств.

Проделанная исследовательская работа позволяет утверждать, что яркий, образный звуковой материал Армсгеймера играет ключевую роль в формировании общего художественного облика «Привала кавалерии»: персонажи и сюжетные перипетии этого балетного спектакля получают точное и запоминающееся музыкальное воплощение в его партитуре.

Ключевые слова: И. И. Армсгеймер, балет, «Привал Кавалерии», Мариус Петипа, музыкальный театр, Россия, рубеж XIX–XX веков, П. А. Гусев.

I. ARMSHEIMER'S MUSICAL SOLUTIONS OF THE BALLET "HALT OF THE CAVALRY" EDITED BY M. PETIPA AND P. GUSEV

Panova E. V.^{1, 2}, Tomashevskii I. V.^{1, 2}

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 26, Malaya Posadskaya St., Saint Petersburg, 198097, Russian Federation.

² The Mikhailovskiy Theatre, 1, Ploshchad Iskusstv (Arts Square), Saint Petersburg 191011, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of I. Armsheimer's music to M. Petipa's ballet "Halt of the Cavalry". In parallel with the consideration of each number separately, detailed comparative characteristics of the music of the ballet in the version of P. Gusev, familiar to the modern viewer, and the score

of the original version of 1896, which until now have remained little studied by researchers of the choreographic and musical arts, are given. The research work done allows us to assert that Armsheimer's bright, imaginative sound material plays a key role in shaping the overall artistic appearance of "Halt of the Cavalry": the characters and plot twists and turns of this ballet performance get an accurate and memorable musical embodiment in its score.

Keywords: I. Armsheimer, ballet, "Halt of the Cavalry", Marius Petipa, Musical Theater, Russia, turn of the 19–20th centuries, P. A. Gusev.

Острохарактерной и яркой музыке балета «Привал кавалерии» И. Армсгеймера принадлежит одна из ведущих ролей в формировании общего облика этого спектакля, относящегося на сегодняшний день к числу широко известных и любимых публикой произведений мирового музыкально-хореографического искусства. Партитура создавалась Армсгеймером в содружестве с Мариусом Петипа. В контексте разговора о музыкальном решении «Привала кавалерии» нельзя не отметить специфический характер содружества хореографа и композитора.

Представляется обоснованным предположить, что имевший возможность выбирать автора музыки Петипа отдал предпочтение кандидатуре Армсгеймера по ряду причин, связанных с фактами его творческой биографии¹. За время службы в лейб-гвардии композитор приобрел широкие познания в области военной музыки, характерные черты которой должны были стать непременно атрибутами балетной партитуры «Привала кавалерии» в силу особенностей сюжета либретто. При этом он был осведомлен о работе в театре, так как несколькими годами ранее успешно заявил о себе комической оперой «Sous la feuillée» на сюжет Ж. Наполеона (1890). По всей видимости, именно сочетание обозначенных качеств привлекло балетмейстера, задумавшего сделать в своем спектакле хореографическое воплощение будней кавалерийского полка вторым планом для истории крестьянского любовного треугольника — взаимоотношений деревенского юноши Пьера и селянок Марии и Терезы.

Впервые представленная на сцене Петербургского Императорского театра в 1896 году, оригинальная версия «Привала кавалерии» не сохранилась до наших времен. Современному зрителю этот балет более всего знаком в хореографической редакции П. Гусева, значительно откорректировавшего либретто и перекomпoновaвшего музыкальный материал. Премьера спектакля

¹ С. В. Лалетин выдвигает такую версию: «Вероятней всего, композитору (Армсгеймеру. — Е. П.) выпала такая честь потому, что ему была близка военная тема спектакля: долгая служба на посту капельмейстера лейб-гвардейских полков тому подтверждение» [1, с. 62].

Гусева состоялась в 1968 году в Ленинградском камерном балете, позднее, в 1975 году — в Ленинградском Малом театре оперы и балета. Советский балетмейстер подверг существенным сокращениям партитуру Армсгеймера, однако значимость звуковой составляющей не стала от этого меньше: некоторые запоминающиеся номера в его версии были не просто сохранены, но и повторились. Несомненный исследовательский интерес представляет сопоставление общедоступного нотного материала редакции Гусева [2] и хранящейся в архиве Мариинского театра партитуры, по которой Р. Дриго дирижировал премьеру «Привала кавалерии» [3]. Сравнительный анализ названных текстов может не только способствовать более детальному знакомству с самым известным сочинением композитора, но и восстановить в общих чертах первоначальную версию балета.

Самое поверхностное знакомство с рукописной партитурой «Привала кавалерии» позволяет говорить о том, что оригинальная версия этого представления коренным образом отличалась от привычной, известной современному балетоману (см.: табл. 1).

Таблица 1. Сравнительный анализ музыкального материала редакций М. Петипа и П. Гусева

И. И. Армсгеймер. «Привал кавалерии» ²	
Редакция М. Петипа, 1896 год	Редакция П. Гусева, 1968 год
№ 1 Увертюра	№ 4 Адажио и № 7 «Освобождение Петра» В редакции П. Гусева вместо «Увертюры» звучит сигнал трубы, который используется неоднократно. Музыку «Увертюры» из оригинальной версии Петипа балетмейстер использовал для первого «Адажио» солистов и небольшой сцены, в которой Мария освобождает Петра.
№ 2 Адажио <i>giocosо</i> «Народная сцена»	№ 2 «Выход девушек» Этот номер в точности совпадает с оригинальной рукописью.
№ 3 «Сцена с лентами»	№ 3 «Вариация Петра» У Гусева отсутствует средний раздел из оригинальной версии № 3.
№ 4 Па-де-де и Сцена (без номера; Фа мажор)	№ 4 Адажио Этот номер в точности совпадает с «Pas de deux» оригинальной рукописи, однако «Сцена» (фа мажор) отсутствует (купюра).
№ 5 «Вариация Терезы»	№ 20 «Вариация Марии»

² Варианты названий балета в рукописи 1896 года — «Привал драгунов», «Кавалерийская стоянка» — написаны карандашом под основным названием.

И. И. Армсгеймер. «Привал кавалерии» ²	
Редакция М. Петипа, 1896 год	Редакция П. Гусева, 1968 год
№ 6 Сцена	№ 5 Сцена В оригинале (№ 6) больше музыкального материала в заключительном разделе номера, который у Гусева сокращен.
№ 7 (без названия)	№ 6 «Выход гусар» Этот номер в точности совпадает с оригинальной рукописью.
№ 8 (без названия) Этот музыкальный материал уже использовался в № 1 Увертюра.	№ 7 «Освобождение Петра»
№ 9 (без названия)	№ 8 «Корнет» Этот номер в точности совпадает с оригинальной рукописью.
№ 10 (без названия) (Molto allegro, ми-бемоль мажор)	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 11 «Военная полька Ротмистра»	№ 12 «Выход Полковника»
№ 12 «Сцена»	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 13 «Мазурка Полковника»	№ 10 «Выход Ротмистра»
№ 14 Мизансцена	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 15 Мазурка и Trio (танцевали все участники балета)	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 16 «Сцена с хором»	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 17 Аллегро	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 18 Вальс	№ 14 Вальс Этот номер в точности совпадает с оригинальной рукописью.
№ 19 Па де де	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 20 «Вальс молодых девушек»	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 21 «Вариация для г-на Кякшта»	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 22 «Вариация Леняни»	Этот музыкальный материал отсутствует.
№ 23 Кода	№ 22 «Финальный галоп» Этот номер в точности совпадает с оригинальной рукописью.
№ 24 Чардаш	№ 21 Чардаш Этот номер в точности совпадает с оригинальной рукописью.
№ 25 Финальная мазурка» (повторение фрагментов № 15 Мазурка и № 18 Вальс)	Этот номер в клавири П. Гусева не повторяется.

Увертюра к спектаклю строится на материале двух небольших лирических



Рис. 1. № 1 Увертюра (фрагмент). Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер



Рис. 2. № 1 Увертюра (фрагмент). Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

номеров, характеризующих взаимоотношения Пьера и влюбленных в него девушек. Оба номера содержат музыку из сцен с участием главных героев, используемых композитором повторно в дальнейшем действии балета. В первом номере³ молодой крестьянин постепенно поддается очарованию влюбленной в него Терезы (см.: рис. 1), во втором⁴ — Мария освобождает юношу из заточения, в котором он пребывает по воле прибывших в деревню офицеров кавалерийского полка (см.: рис. 2).

³ Этот музыкальный материал повторяется в № 4 Pas de deux.

⁴ Этот музыкальный материал повторяется в № 8.

Таким образом, с самого начала балета постановщики подчеркивают первичность в его сюжете истории глубоко личного плана. Колоритные зарисовки крестьянского быта и музыкально-хореографические портреты бравых кавалеристов служат лишь фоном для этой истории. Оживленная сцена такого типа открывает сценическое действие балета. Веселая суэта утренних сборов селян на работу в поля мастерски воплощается композитором в подвижном и легком звуковом решении. Оstinатная фигура из 1/4 и 2/8 на квинте *ля-ми* в нижних голосах одновременно сопровождает и объединяет разнохарактерные фразы в изложенных терциями верхних голосах. Они, в свою очередь, находятся друг с другом в диалогических соотношениях: острому стаккатному первому мотиву отвечает более мягкий, легатный второй (см.: рис. 3).



Рис. 3. № 2 «Народная сцена» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

Следующий номер представляет собой остроумную звуковую зарисовку образа Пьера. В этой сцене оставшийся наедине с собой простодушный крестьянин, осознав собственную привлекательность для противоположного пола, подчеркнуто вдумчиво пытается выбрать между девушками, назначившими ему свидания. Он поочередно переключает свое внимание с подаренной ему Терезой синей ленты на желтую, преподнесенную Марией. Пьер не лишен красоты и обаяния, поэтому выбор в качестве жанровой основы рассматриваемого номера достаточно изысканного танца (вальса) видится вполне мотивированным. Однако по-деревенски простоватый Пьер далеко не элегантен: вальс здесь представлен в нарочито замедленном темпе. Повторы окончаний каждой фразы в низком регистре явно задуманы автором с целью живописать приземленность склада мышления этого рассудительного сельского Дон Жуана (см.: рис. 4).

Его одиночество прерывается появлением Терезы, первой пришедшей на свидание к своему избраннику⁵. Музыкальное решение их небольшого дуэта (№ 4 Па де де) — один из лирических центров партитуры, наиболее примечательным достоинством которого видится исключительно выразительный мелодический материал (см.: рис. 5).

⁵ По сюжету редакции Гусева вместо Терезы приходит Мария.



Рис. 4. № 3 «Сцена с лентами» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер



Рис. 5. № 4 Па-де-де (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

К этому же номеру относятся еще два фрагмента. По всей видимости, они связаны со звуковым описанием сельской жизни (см.: рис. 6): материал первого из них появляется в дальнейшем в сцене возвращения крестьян с полевых работ. В следующем его появлении (в № 16) будет участвовать хор.

Второй раздел основан на несколько видоизмененном музыкальном материале, который уже встречался в открывающей балет массовой сцене № 2 (см.: рис. 3).

Пятый номер — типичная женская вариация, в редакции Гусева перенесенная в большое Па-де-де в конце балета. Можно предположить, что здесь она



Рис. 6. № 4 «Сцена» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер



Рис. 7. № 5 «Вариация Терезы» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

исполнялась Терезой⁶ (см.: рис. 7).

Заставшая объясняющихся Терезу и Пьера Мария устраивает сопернице бурную сцену ревности. Ее воплощению посвящен следующий, Шестой номер спектакля. Стремительные пассажи и отрывистые короткие фразы сопровождаются в нем активным пульсирующим движением в аккомпанементе. Это композиторское решение органично претворяет в звуках картину словесной ссоры, едва ли не переходящей в драку, молодых и полных энергии крестьянок. Объекту страсти героинь с трудом удастся предотвратить такой исход их конфликта (см.: рис. 8).

Временному разрешению этой щекотливой для Пьера ситуации способствует появление в деревне солдат и офицеров кавалерийского полка. Звучающая картина их прибытия, несомненно, принадлежит к числу наиболее ярких и запоминающихся номеров «Привала». В наши дни именно эта музыка является наиболее узнаваемым и популярным фрагментом партитуры (во многом благодаря гусевской редакции, в которой он выступает в роли цементирующего спектакль рефрена). В версии советского хореографа этот рефрен встречается на протяжении балета шесть раз. Первое из его (рефрена) проведений исполняет роль увертюры, последнее — завершает представление (см.: рис. 9).

Армсгеймер нашел удивительно броские и лаконичные средства для точной характеристики военных, остановившихся на недолгий отдых в австрийской глубинке. Бодрое и несколько суетливое образное содержание музыки

⁶ В редакции Гусева эту вариацию исполняет Мария.



Рис. 8. № 6 «Сцена» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер



Рис. 9. № 7 (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

не оставляет сомнений в том, что кавалеристы ждут не дождутся возможности забыть о служебных обязанностях и приударить за местными представительницами прекрасного пола. О нехватке армейской дисциплины в этом, готовящемся к недолгому отдыху подразделении косвенно сообщает интонационный строй возвещающего о приближении военных трубного сигнала. Обозначенный фанфарный мотив, вопреки ожиданиям, исполняется не по звукам тонального трезвучия (в данном случае *си бемоль* мажорного): композитор подменяет в нем пятую ступень (ноту *фа*) шестой пониженной (*соль бемоль*). Этот остроумный композиторский прием позволяет зрителю сделать выводы об организованности бравых служак: уж если полковой горнист позволяет себе фальшивить, безалаберно относясь к своим обязанностям, каковым же должно быть остальное воинство!

Однако если в комично-пародийном трубном сигнале сохраняются хотя бы ритмические атрибуты армейской музыки, то сопровождающие его второстепенные планы фактуры начисто лишены и их. Суматошное движение в верхних голосах восьмыми, и далее восьмыми триолями, явно не способствует созданию образа мужественных и исполненных высоких патриотиче-



Рис. 10. № 7 (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер



Рис. 11. № 7 (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

ских чувств защитников Отечества (см.: рис. 10).

Отсутствие сильных долей в нижнем регистре делает музыку сцены облегченной (правда, и с появлением таковых ситуация не меняется). Уместной в данном случае маршевости нет и в помине; появляется ощущение, что этот полк не чеканит шаг, а дружно приплясывает (см.: рис. 11).

В середине номера бравые служаки будто бы изредка вспоминают о необходимости поддерживать имидж отважных воинов. Однако длится это состояние каждый раз не более одного такта.

Рассмотренная сцена, чрезвычайно изобретательно воплощенная в плане своего звукового решения, сменяется блоком из семи номеров, в котором с неменьшим чувством юмора изображаются ухаживания за Марией представителей различных воинских рангов: Корнета, Ротмистра, Полковника и некоего Офицера, настоящее звание которого постановщики в либретто не уточнили.

Каждый из названных персонажей, пытаясь произвести впечатление на сельскую красотку, приглашает ее исполнить вместе с ним танец. Хореографический репертуар незадачливых ухажеров представлен жанрами, относящимися к бальной традиции: Корнет предлагает Марии вальсировать, Ротмистр — плясать польку, Полковник очаровывает девушку, лихо выделявая па в мазурке. Все эти номера прослаиваются объемными мизансценами, в которых, по всей видимости, сюжетно обосновывается появление очередного вояки-ловеласа. Среди танцев, входящих в данный развернутый Па д'аксьон,



Рис. 12. № 11 «Военная полька» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армстеймер



Рис. 13. «Марш Радецкого» (фрагмент). И. Штраус-старший



Рис. 14. № 15 Мазурка (фрагмент). Балет «Привал кавалерии». И. И. Армстеймер

наибольший интерес представляет «Военная полька» Ротмистра⁷ (см.: рис. 12).

Она является мастерски выполненным парафразом одного из самых популярных произведений мирового симфонического репертуара, имеющего прямое отношение к военной тематике — знаменитого «Марша Радецкого» (ор. 228) И. Штрауса-старшего (см.: рис. 13).

Попытки Полковника завоевать расположение сельской красавицы становятся все более настойчивыми: он бесцеремонно обнимает и целует Марию, на глазах у крестьянок и солдат. И те, и другие весело поздравляют смущенную парочку, а кавалеристы, следуя примеру начальника, заставляют девушек танцевать с ними мазурку⁸ (см.: рис. 14).

Следующий, Шестнадцатый номер балета содержит композиторское решение, нетипичное для музыки хореографических спектаклей того времени.

⁷ В редакции Гусева эту польку танцует Полковник.

⁸ У Гусева эта «Мазурка» отсутствует.



Рис. 15. № 17 Аллегро (фрагмент). Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

Здесь картину возвращения с полей мужской части населения деревни органично дополняет звучание хора. Его включение делает палитру выразительных средств партитуры «Привала кавалерии» более разнообразной. Примечательно, что крестьяне, предупрежденные Пьером (прибежавшем к ним разгар ухаживаний за Марией Ротмистра) о появлении в их вотчине кавалеристов, будто бы и не думают о том, что их жены и сестры остались без присмотра в компании бравых вояк. Текст хора, основанного на музыке упоминавшегося ранее Четвертого номера, ничем не выдает обеспокоенности селян:

*С цветами на шляпе идем мы с работ,
С любовью на сердце стремимся вперед.
Давно у ворот нас милая ждет,
Идем мы с работ, веселый народ.
Цветы украшают и радуют глаз
Любовь обещает отраду для нас!*

Следующая достаточно значительная по масштабам мизансцена (№ 17)⁹ живописует шуточное сражение военных с женской частью населения деревни. Таким образом крестьянки демонстрируют своим мужчинам свою нравственность и готовность отстаивать честь, используя в качестве оружия все, что попадет под руку: они обороняются от военных вилами и метлами (см.: рис. 15).

Окончательное разрешение всех мнимых и реальных конфликтов сюжета предшествует развернутому Па-де-де Марии и Пьера. После того, как полковник в знак примирения с деревенскими жителями предлагает офицерам собрать деньги на приданое Марии, а ей самой выбрать себе жениха по душе, все коллизии либретто остаются позади. «Привал кавалерии» завершается дивертисментом, включающим, помимо упомянутого Па-де-де, Чардаш, Вальс молодых девушек и заключительную Мазурку, в точности повторяющую Пятнадцатый номер балета (см.: рис. 14). По-видимому, она, как и в первом случае, представляла собой массовый танец (в соответствии с сюжетом Полковник позволяет личному составу своего формирования принять участие в сельском празднике).

⁹ У Гусева этот музыкальный материал отсутствует.



Рис. 16. № 19 Па-де-де(фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

Необходимо отметить, что музыкальный материал Па-де-де в оригинальной партитуре значительно отличается от привычной современному балетomanу гусевской версии. В ней полностью заменены Адажио (см.: рис. 16) и Вариации, а Кода в редакции советского балетмейстера, сохраняя в общих чертах свое место в композиционной структуре фрагмента, получила новое название — «Финальный галоп».

Помимо очевидных музыкальных достоинств Адажио, представляющего собой развернутое кантиленное скрипичное соло (исполненное на премьере Л. Ауэром¹⁰), особенностью этого Па-де-де является наличие отдельной мужской вариации (в то время самостоятельные танцевальные номера, предназначенные для исполнения мужскими персонажами, были редкостью) (см.: рис. 17).

Деятельный, энергичный характер искренней и одновременно плутоватой Марии получил адекватное воплощение и в материале ее вариации (см.: рис. 18).

¹⁰ Рукописная партитура содержит перед Адажио пометку: «Вариацию скрипки соло изменить по партии г-на Ауэра».



Рис. 17. № 21 «Вариация для г-на Клякшта» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер



Рис. 18. № 22 «Вариация Леняни» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

Необычным для общего плана подобных многосоставных музыкально-хореографических построений является внедрение в структуру Па-де-де номера, предназначенного для исполнения персонажами, не входящими в число главных действующих лиц. Имеется в виду изящный и грациозный в музыкальном отношении «Вальс молодых девушек», расположенный в рукописной партитуре между Адажио Марии и Пьера и мужской Вариацией. По всей видимости, его танцевали артистки женского кордебалета (см.: рис. 19).

Завершающему «Привал кавалерии» переизложению «Мазурки» бравого Полковника предшествует Чардаш, музыкальный материал которого относится к самым ярким страницам сочинения Армсгеймера¹¹ (см.: рис. 20).

Его композиционное решение типично для жанра: этот зажигательный венгерский национальный танец традиционно воплощался в балетной музыке того времени в двух разделах по принципу темповой организации «медленно — быстро». Примерами подобного подхода могут быть «Венгерский танец»

¹¹ У Гусева музыкальный текст полностью совпадает с музыкальным материалом оригинальной версии.



Рис. 19. № 20 «Вальс молодых девушек» (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер



Рис. 20. № 24 Чардаш (фрагмент).
Балет «Привал кавалерии». И. И. Армсгеймер

из «Лебединого озера» П. И. Чайковского или заключительный номер «Чардаш» из балета Дриго «Очарованный лес».

Анализ оригинальной партитуры «Привала кавалерии» позволяет с достаточным основанием утверждать, что первоначальная версия этого балета относится к утраченным музыкально-хореографическим шедеврам прошлого. Необычайно яркий и живой, спектакль Гусева представляет собой имеющий самостоятельную художественную ценность парафраз на произведение Армсгеймера – Петипа. Основу его успеха составляет, помимо блестящего знания советским балетмейстером особенностей стиля своего великого предшественника, четко продуманная новая структура представления, в которой фундаментальную роль играет музыкальная драматургия. Последняя, в свою очередь, опирается прежде всего на невероятно яркий и содержательный в образном плане звуковой материал Армсгеймера. Именно его художественная ценность определила жизнеспособность «Привала кавалерии», вошедшего, пусть и в свободно переизложенном виде, в Золотой фонд мирового музыкально-хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лалетин С. В. «Привал кавалерии» и бенефис Марии Петипа // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2014. № 3 (35). С. 58–69.
2. Армсгеймер И. И. «Привал кавалерии». Партитура (рукопись). Редакция П. Гусева, 1968 год // Нотная библиотека СПб ГУК ГАТОБ имени М. П. Мусоргского – «Михайловский театр». Инв. № 006824.
3. Армсгеймер И. И. Привал кавалерии. Партитура (рукопись). 1896 // ОНФ ГАМТ. Фонд исторических хранений. Собрание электронных копий.

REFERENCES

1. Laletin S. V. «Prival kavalerii» i benefis Marii Petipa // Academia: Tanecz. Muzy`ka. Teatr. Obrazovanie. 2014. № 3 (35). S. 58–69.
2. Armsgejmer I. I. «Prival kavalerii». Partitura (rukopis`). Redakciya P. Guseva, 1968 god // Notnaya biblioteka SPb GUK GATOB imeni M. P. Musorgskogo – «Mixajlovskij teatr». Inv. № 006824.
3. Armsgejmer I. I. Prival kavalerii. Partitura (rukopis`). 1896 // ONF GAMT. Fond istoricheskix xranenij. Sobranie e`lektronny`x kopij.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Панова Е. В. — канд. искусствоведения; len_pan@mail.ru

Томашевский И. В. — канд. искусствоведения, доц.; tomashevskiy1986@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Panova E. V. — Cand. Sci. (Arts); len_pan@mail.ru

Tomashevskii I. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; tomashevskiy1986@mail.ru

УДК 792.8

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ШКОЛЫ БАЛЕТА НА ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА БОСНИИ И ГЕРЦЕГОВИНЫ В 30-Е ГОДЫ XX ВЕКА В 30-Е ГОДЫ XX ВЕКА

*Папо Э.*¹

¹ Национальный театр Сараево, Обала Кулина бана 9, Сараево, 71000, Босния и Герцеговина.

Статья посвящена малоизвестной странице в истории балета Боснии и Герцеговины — периоду 30-х годов XX века. В это время в Национальном театре Сараево под руководством русских эмигрантов была создана первая в стране балетная труппа, организованы первые балетные школы и осуществлена постановка первого оригинального балета. В статье приведены новые факты, позволяющие изменить традиционный взгляд на датировку возникновения профессионального балета в Боснии и Герцеговине и расширить представления о географии влияния русской школы хореографии.

Ключевые слова: Босния и Герцеговина, Национальный театр Сараево, русский балет, Елена Полякова, Маша Арсеньева, русская балетная эмиграция, боснийский балет, Нина Кирсанова

THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN BALLET SCHOOL ON THE NEWLY-BORN PROFESSIONAL BALLET IN BOSNIA AND HERZEGOVINA IN THE 30S OF THE 20TH CENTURY

*Papo E.*¹

¹ Sarajevo National Theatre, Obala Kulina bana 9, Sarajevo, 71000, Bosnia and Herzegovina.

The article is devoted to a little-known page in the history of ballet in Bosnia and Herzegovina – the period of the 30s of the 20th century. At this time, the first ballet troupe in the country was created at the Sarajevo National Theatre under the leadership of Russian emigrants, the first ballet schools were organized and first original ballet was staged. The article presents new facts that make it possible to change the traditional view of the dating of the beginning of professional ballet in Bosnia and Herzegovina and expand the understanding of the geography of the influence of the Russian school of dance and choreography.

Keywords: Bosnia and Herzegovina, Sarajevo National Theatre, Russian ballet, Elena Polyakova, Masha Arsenyeva, Russian ballet emigration, Bosnian ballet, Nina Kirsanova.

История боснийского балета официально начинается в 1950 году, когда на сцене Национального театра Сараево был поставлен балет «Жатва» (хореограф Нина Кирсанова) [1, с. 605]. Однако проведенное исследование позволяет утверждать, что на самом деле профессиональный балет в Боснии и Герцеговине появился намного раньше, а именно в 30-е годы XX века.

Предшествующее этому десятилетие, 20-е годы XX века, вошло в историю Боснии и Герцеговины как время появления русских эмигрантов и распространения их влияния на культурную и театральную жизнь страны [2, с. 229]. В тот период в стране возник серьезный интерес к искусству балета и были созданы предпосылки для зарождения профессионального балетного театра. Это происходило в основном благодаря гастролям русских артистов балета на сцене Национального театра Сараево. В течение десяти лет в столице Боснии и Герцеговины состоялись следующие гастрольные выступления: концерт труппы Марии Юрьевой (1920), выступление труппы «Русский пластический балет» Клавдии Исаченко, гастроль Загребского балета под руководством Маргариты Фроман (1922, 1924, 1925), гастроль Белградского балета под руководством Елены Поляковой и Александра Фортунато (1925), гастроль Ольги Соловьёвой (1929) и др. [2, с. 235–240].

К концу 1920-х годов, несмотря на сложную политическую обстановку в стране, в общественном сознании произошел важный перелом: состоялось знакомство боснийской публики с шедеврами классического балета, с хореографией М. И. Петипа, Л. И. Иванова, М. М. Фокина; балет стал восприниматься как самостоятельное искусство, ассоциирующееся, в первую очередь, с русской школой хореографии. Начали формироваться эстетические представления об этом новом для Боснии виде искусства, появилась балетная критика.

Большое значение для развития балетного искусства в Сараево имело решение нового директора театра Мирко Королия, сменившего на этом посту Бронислава Нушича, основать собственную балетную труппу. На пресс-конференции 1930 года Королия объявил свою концепцию работы театра в предстоящем сезоне: показать как можно больше произведений легкого, зрелищного, развлекательного характера, с пением и танцами, для чего создать в театре профессиональную балетную труппу [3, с. 83]. В начале сезона 1930/31 годов были ангажированы профессиональные танцовщики, эмигран-

ты из России, работавшие в это время в Белградской оперетте, — Кирилл Савицкий¹ и Лола Драгневич².

Численность артистов в ансамбле первоначально была небольшой и составляла всего лишь девять человек танцовщиков, включая солистов Савицкого и Драгневич. Задачей балетной труппы было исполнение танцевальных номеров в опереттах и драматических спектаклях, а также на различных концертах и других общественных мероприятиях.

Чтобы создать полноценную балетную труппу, Кирилл Савицкий получил разрешение Министерства образования Королевства Югославия на открытие при театре балетной школы, которая, согласно его замыслу, должна была иметь два типа учащихся: «внешних», посещающих уроки платно, и «внутренних», одновременно обучающихся балету бесплатно и участвующих в репертуаре за зарплату. О предполагаемом открытии школы было дано много объявлений в сараевских газетах. На учебу приглашали всех желающих, но, судя по регулярно повторяющимся объявлениям, отклик был слабый, и нужное количество учащихся так и не было набрано [4, с. 6].

Однако начало было положено. Существование балетной труппы сказалось на репертуаре: в драматические спектакли театра были включены балетные номера. Впервые это произошло в 1930 году в постановке пьесы Э. Скриба «Иудейка» [5, с. 3].

Важное место занимал балет в спектакле «Виндзорские насмешницы» по пьесе У. Шекспира (постановка Раде Прегарца). В спектакле было пятнадцать картин, действие было динамичным, с быстрой переменой декораций. Драматические сцены перемежались танцами, куплетами и музыкой в стиле тогдашних популярных фильмов-ревю. Прегарц, с его богатым художественным и театральным опытом, включил в постановку и молодой балетный ансамбль. Благодаря энтузиазму и стремлению проявить себя как можно лучше танцовщики сумели добиться успеха.

Особенно выразительна была музыкальная и балетная сторона в первой части комедии, что явилось приятным сюрпризом для публики. Известный резкостью своих суждений и строгостью критик Иван Стрежичич писал: «Очень эффектна была хореографическая часть, которую поставил Савицкий, а также

¹ О Кирилле Савицком, балетмейстере, танцовщике-солисте и педагоге оперетты Белградского театра нет никаких биографических данных. Отчество и годы жизни неизвестны. Однако именно он стал основателем первой профессиональной балетной труппы в Национальном театре в Сараево.

² Лола Драгневич-Воскресенская была танцовщицей в Белградской оперетте. Отчество и годы жизни неизвестны. М. Веснич, первый директор и основатель Белградской оперетты, в мемуарах отзывался о ней, как об очень красивой женщине, которая, помимо умения петь и танцевать, своей внешностью привлекала зрителей в оперетту [3, с. 83].

красиво станцевали Л. Драгневич, К. Савицкий и В. Небо. Особенно понравился танцевальный этюд в исполнении маленькой Тильде Антунович, а также балетный ансамбль в последней картине» [6, с. 13]. Фактически это первое в истории боснийского балета публичное упоминание профессиональных исполнителей, работавших на сцене Национального театра, включая юную ученицу.

Чтобы предоставить возможность балету проявить себя и одновременно удовлетворить чаяния публики, в репертуар театра включили балетный музыкальный вечер — дивертисмент из балетных и музыкальных номеров, прошедший 27 декабря 1930 года [3, с. 87]. Этот вечер не был принят благосклонно, критики единодушно признали, что и ансамбль, и солисты не оправдали ожиданий. Резкий и негативный тон критиков был направлен не столько против исполнителей и постановщиков, сколько против авторитарной политики директора театра Мирко Королия. Кампания в прессе в конечном итоге привела к уходу Королия с этого поста и роспуску балетной труппы. Критики не делали скидку на то, что балетная труппа только начала свое существование, и резко и недоброжелательно отзывались о качестве исполнения. Например, критик Виктор Рубчич выразил недовольство низким уровнем балетных танцев: «Это подтверждает мое ранее высказанное мнение, что ангажементом танцовщиц из кабаре не может создаваться профессиональный ансамбль театра» [7, с. 4]. Борьба против директора театра и его управления превратилась в неконструктивную и необъективную критику созданной по его инициативе балетной труппы.

В декабре 1930 года на должность директора театра был назначен Милютин Янюшевич. Ему предстояло быстро принять меры и исправить трудную финансовую, репертуарную и кадровую ситуацию в театре, и первой из этих мер стало прекращение работы балетного ансамбля.

4 января 1931 года было принято решение ликвидировать коллектив балета. В «Театральном ежегоднике» значится: «Постановлено: балет как самостоятельное учреждение, излишнее в чисто драматическом театре без оперы и оперетты, отменить» [8, с. 18]. Данное решение не приняли к исполнению сразу, потому что балет еще был нужен в некоторых спектаклях текущего репертуара. В том же «Ежегоднике» на странице 19 также содержится решение от 8 февраля 1931 года: «Работа балетного ансамбля прекращается, решение вступает в силу с 1 марта» [8, с. 19]. Новая администрация оправдывала это редкими выступлениями балета и низким художественным уровнем исполнителей. Однако, несмотря на все трудности и на то, что балетная труппа была на грани расформирования, она продолжала работать.

Как ни удивительно, в такой неблагоприятной обстановке 19 февраля 1931 года на сцене Национального театра состоялась премьера подготовленного ранее балета [3, с. 88]. Руководитель балетного ансамбля Кирилл Савиц-

кий поставил новый одноактный балет «Волшебный ковёр». Это была балетная фантазия по мотивам сочинений некоего Н. Надеждина³ на музыку разных композиторов⁴.

Савицкий, как и другие хореографы-современники, не миновал общего интереса к восточным темам, к сказкам в духе «Тысячи и одной ночи». (Так, в «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже с 1909 по 1912 год были представлены следующие балеты на восточные темы: «Шехерезада» Н. А. Римского-Корсакова, «Клеопатра» А. С. Аренского, «Половецкие пляски» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», «Ориенталии» (дивертисмент), «Синий бог» Р. Ана и «Тамара» М. А. Балакирева [9, с. 325].) Находившийся под влиянием Фокина Савицкий, возможно, рассчитывал и на особый интерес боснийской публики к восточному колориту: столетия в составе Османской империи, распространённость ислама и восточных танцев могли повлиять на позитивное восприятие театрального зрелища. Неудивительно поэтому, что декорации сцены «Волшебного ковра» напоминали декорации к балету Фокина «Шехерезада». Они также соответствовали традиционным представлениям европейцев о восточном быте и томном духе гарема. По замыслу хореографа рисунки восточного ковра оживали на сцене, среди персонажей появлялась Одалиска из сказки «Тысяча и одна ночь», говорящая или поющая. Балетные номера исполняли (кроме трех солистов) девять танцовщиков (была задействована вся небольшая труппа и, судя по неточным данным, несколько драматических актеров) [10, с. 70].

По списочному составу действующих лиц можно сделать вывод о несложном (почти примитивном) содержании балета: султан, рабы и рабыни, одалиски в гареме (герои и героини, вызывающие ассоциации не только с балетами Фокина, но и с классическим «Корсаром»); соперничество и ревность между старым и молодым султанами, запретная любовь Одалиски и Татарина, роли которых исполняли профессионалы Драгневич и Савицкий.

Однако восточная тема на сцене в Сараево оказалась не столь привлекательной и выигрышной, как в Париже на «Русских сезонах» Дягилева [11, с. 108–119]: экзотика Востока в Сараево, несколько столетий входившего в состав Османской империи, не воспринималась как экзотика, а балет в представлении сараевских зрителей ассоциировался с классическим репертуаром. Театральная публика Сараево, к этому времени видевшая немало гастролей Белградского и Загребского балета, отнеслась к попытке создать «восточный» балет довольно холодно. Возможно также, что Савицкий переоценил свои спо-

³ Информации о Н. Надеждине нет. Можно предположить, что это был один из русских эмигрантов, проживавших в Королевстве сербов, хорватов и словенцев.

⁴ Сведения о том, какая музыка использовалась, не сохранились.

собности хореографа-постановщика и балет не получил адекватного хореографического решения.

Критики единодушно ругали «Волшебный ковер» (автору настоящей работы не удалось найти ни одного положительного или хотя бы нейтрального отзыва о нем в прессе) [10, с. 70]. Спектакль потерпел полное фиаско и практически сразу был снят с репертуара. Эта неудача как будто подтвердила правильность решения новой администрации о ненужности балета в Национальном театре. Тем не менее именно «Волшебный ковёр» (а не «Жатва» 1950-го года) является первой постановкой нового балета (мировой премьерой), принятой русским хореографом в Сараево. Несмотря на более чем скромный художественный результат, труд создателей этого балета должен быть отмечен как отчаянная попытка эмигрантов из России сохранить профессиональную труппу и балетные традиции в Боснии и Герцеговине в условиях жесточайшего кризиса.

До начала Второй мировой войны балет в Сараево с трудом поддерживал свое существование (как в 1920-е годы) либо за счет гастролей других театров, либо за счет танцевальных номеров в драматических спектаклях, постановкой которых занимались тогдашние режиссеры Национального театра Лидия Мансветова (Санкт-Петербург, 1893 – Сплит, Хорватия, 1966) и Александр Верещагин (Москва, 1885 – США, 1965).

Лидия Мансветова — одна из самых значительных и колоритных фигур русского театрального зарубежья на Балканах — была не только актрисой и режиссером, но и хорошей танцовщицей, талантливым хореографом. Профессионализм и всестороннее музыкально-сценическое образование Мансветовой, которой были известны основы классического танца, сыграли большую роль в сохранении балетного искусства в Сараево. Историк Й. Лешич в своих заметках о сараевском театре отмечает, что «Мансветова отличалась своим совершенным умением справиться с танцевальными движениями и при этом вкладывать в них эмоциональные переживания» [12, с. 325].

Самым большим успехом Лидии Мансветовой стала оперетта «Страна улыбок» Ф. Легара, премьера которой состоялась 9 января 1939 года. Профессиональная режиссура и хореография Мансветовой, удачная сценография Александра Топорнина⁵, хорошо отрепетированная игра большого оркестра, которым дирижировал Йосип Майер, «...напомнили время, когда оперетта доминировала в репертуаре театра в полном блеске сценической роскоши, когда (во время директорства Бронислава Нушича) действовали профессиональная опереточная труппа и балет» [13, с. 4].

Придать режиссуре новое звучание и измерение, оживить сцену, показать

⁵ Сведения об этом художнике-сценографе не сохранились.

более современное понимание театра и театрального представления старался и постановщик драматических спектаклей Александр Верещагин. Работавший в России с известным режиссером-новатором В. Э. Мейерхольдом, Верещагин смело экспериментировал, вводя различные новшества в качестве хореографа. Так, работая над постановкой спектакля «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера, он использовал танец как часть создания актерского образа, пытался достичь гармонии между танцем и действием комедии, активно использовал гротеск, а также старался, чтобы ритм и динамика пьесы соответствовали пониманию современного ему зрителя [3, с. 66].

Верещагин вошел в историю Национального театра не только как режиссер, но и как интересный хореограф, который всегда с большим упорством и терпением репетировал балетные номера и интермеццо с танцорами, драматическими актерами, танцорами из оперетты, а также ангажированными для отдельных спектаклей танцорами-дилетантами из самодеятельных групп [14, с. 01].

Таким образом, после роспуска балетной труппы интерес к искусству танца в Национальном театре Сараево в 1930-е годы сохранялся благодаря стараниям и творчеству театральных режиссеров Мансветовой и Верещагина. Знакомство же с искусством классического балета по-прежнему осуществлялось только во время гастролей трупп из других городов.

В 1935 году в Сараево выступала труппа Белградского театра во главе с Ниной Кирсановой и Анатолием Жуковским. Гастроли белградского балета стали важным культурным событием. Зрители увидели фрагменты из балета «Лебединое озеро», «Половецкие пляски» и большой хоровод из балета «Охридская легенда», ритм которого поднял зрительный зал на ноги [3, с. 113]. Это был первый балет на местную тему на музыку югославского композитора, увиденный боснийскими зрителями и во многом определивший направление хореографической мысли Боснии.

Балет на музыку Стевана Христича «Охридская легенда» по либретто Александра Фортунато⁶ был впервые поставлен 5 апреля 1933 года в хореографии Нины Кирсановой в Белграде. Тогда это был одноактный балет под названием «Голубка». Сценографию и костюмы к нему создал Владимир Жедринский, дирижировал композитор Стеван Христич [15, с. 1].

В основу «Охридской легенды» легли народные сказки и легенды, музыка была написана в духе общего для южных славян фольклора. Критик Бранко Драгутинович написал, что некоторые танцы в балете «несут влияние танцев из «Половецких плясок» (опера Бородина «Князь Игорь»)), тем самым от-

⁶ Следует отметить, что во всех справочных и научных изданиях на русском языке (например, в «Балет. Энциклопедия» под ред. Ю. Н. Григоровича) автор либретто ошибочно назван «М. Фортунато».

метив влияние русского стиля как на музыку, так и на хореографию «Охридской легенды» [16, с. 48].

На момент первой постановки (1933) произведение не было завершено. Композитор задумывал балет в четырех актах, и в полной версии он был исполнен лишь спустя четырнадцать лет после окончания Второй мировой войны. В версии 1933 года, сцены из которой увидели зрители Сараево, главные роли исполняли русские солисты: Нина Кирсанова, Анатолий Жуковский и Яна Васильева [15, с. 1].

Нине Кирсановой удалось то, что ранее не получилось у Кирилла Савицкого: создать новый классический балет на основе местного музыкального и танцевального материала.

«Охридская легенда», в отличие от «Волшебного ковра», поразила сараевских зрителей своей новизной: впервые в истории сараевского театра они увидели возможность соединения национальных мотивов с классикой балета русской школы, о которой уже имели представление. Уровень блестящей Нины Кирсановой, гастролировавшей с Анной Павловой и получившей балетное образование в Москве, намного превосходил уровень танцовщиков из сараевской оперетты. И в целом Белградский ансамбль балета в те годы (1935) приобрел исключительное качество: работа Маргариты Фроман в качестве руководителя и балетмейстера с 1927 по 1929 год, безусловно, во многом способствовала зрелости и однородности ансамбля с отличным фундаментом Императорской школы русского балета. После возвращения М. Фроман в Загреб ансамбль в Белграде стал еще более профессиональным трудами хореографов и педагогов (Е. Полякова, Н. Кирсанова, А. Фортунато, Б. Князев, А. Жуковский, Б. Романов), знакомых с мировой балетной сценой [3, с. 113].

С этого времени гастроль балета в Сараево участились. По возвращении из Сараево в 1937 году директор Национального театра Белграда Бр. Войнович дал комментарии о гастролях, которые опубликовали газеты «Правда» и «Политика»: «Надо подчеркнуть, что в Сараево существует большое число зрителей, которые, кроме изысканного и развитого вкуса в искусстве вообще, имеют и огромный интерес к музыке и оперному и балетному театру. Самое верное доказательство тому — невероятное количество зрителей на всех спектаклях, а также и большое вдохновение на представлениях. После спектаклей зрители не покидали зала более получаса, сердечно осыпая всех артистов цветами» [17, с. 8].

В мае 1938 года русские артисты из Белградского театра с шестью оперными спектаклями и (впервые) с «Лебединым озером» П. И. Чайковского в трех актах в хореографии Александра Фортунато прибыли на гастроли в Сараево. Критик Й. Палавестра отмечал хорошее исполнение роли Одетты балериной Яной Васильевой, а также танец Марины Олениной и Анатолия Жуковского:

«Они показали зрителям всю красоту классического танца от тонкой чувственности, лирических пассажей до технической смелости, необходимой для хореографии Фортунато» [18, с. 6]. С приездом русских эмигрантов балканский регион получил настоящих специалистов, профессионалов высокого уровня и начался этап качественного обучения академическому сценическому танцу.

Русские танцовщики и педагоги не мыслили дилетантского отношения к исполнению балета. Было принято передавать культуру танца и секреты мастерства от старших поколений к молодежи. И на Балканах (в Белграде, Загребе, Скопье, Сараево) русские эмигранты принялись внедрять привычный им подход к обучению. Работу русских артистов (благодаря гастролям и популярности русского балета) принимали всерьез, и их опыт, переданный многочисленным ученикам, стал значительным фактором в общегославской и боснийской танцевальной культуре. В начале 20-х годов XX века русские эмигранты (Фроман, Полякова и др.) организовали балетные школы в Белграде и Загребе, однако не в Сараево (поэтому способные боснийские танцовщики и балерины стремились брать уроки в других городах).

Одной из самых талантливых учениц русской школы оказалась и первая прима-балерина из Сараево Рики (Рифка) Леви (Сараево, 1907, – США, 1965), творчество которой началось в 1920-е годы. Ее учителями были Маргарита Фроман (в Загребе), Елена Полякова, Александр Фортунато и Нина Кирсанова (в Белграде). Из немногих сохранившихся источников⁷ о творчестве Рики Леви известно, что она посещала уроки и стремилась подражать упомянутым русским педагогам, ориентируясь на их уровень владения классическим танцем. Анализ репертуара показывает многогранность, разноплановость таланта и исполнительского мастерства Рики Леви, позволяет сделать вывод о хорошем владении ею техникой классического танца. Пик карьеры Леви пришелся на 1931–1934 годы: она танцевала в классических балетах в хореографии Петипа, Иванова, Фокина и завоевала симпатии не только сараевской, но и более искушенной белградской публики [19, с. 5]. Гастроли Рики Леви неоднократно проходили в Сараево и были важным событием для становления боснийского балета.

В 1935 году, после завершения сценической карьеры, Леви вернулась в Сараево и пыталась открыть свою балетную школу. Известно, что проработала она в ней недолго, и ее дальнейшая судьба не была связана с балетом. Однако сам факт ее приезда и попытка педагогической деятельности в родном городе доказывают, что к середине 1930-х годов под влиянием русских эмигрантов

⁷ Источником информации о Рики Леви преимущественно является периодика того времени: газеты «Narodno jedinstvo», «Jugoslovenska pošta», «Večernja pošta», «Jevrejski glas», а также воспоминания племянницы Леви Горданы Куич, записанные автором статьи.

в Сараево сложилась новая культурная ситуация, при которой открытие частных школ балета стало реальностью. Благодаря частым гастролям Белградского театра, а также активной деятельности режиссера Национального театра Лидии Мансветовой, в Сараево появилось представление о балете как о сложном искусстве, требующем серьезного подхода и систематического обучения.

Первой настоящей школой балета в Боснии и Герцеговине стала школа, созданная при культурном обществе «Цвиета Зузориц» [3, с. 136]. Она открылась 1 декабря 1934 года в помещении общества, и уже через несколько месяцев (в мае 1935 года) на сцене Национального театра была показана концертная программа. Вместе с учениками во фрагментах из балета «Коппелия» танцевала преподаватель школы Антуаннета Рагуж. В заметке, опубликованной в «Югославской газете», критик назвал ее ученицей Е. Д. Поляковой⁸: «Мадам Рагуж, будучи сама ученицей Е. Д. Поляковой, с очень хорошей выучкой, возглавила балетную школу. Концерт доказал, что в нашей среде существуют условия для развития балетного искусства. Программа была сложна хореографически, но ученицы показали уверенность, чувство ритма и даже музыкальную чистоту жеста» [20, с. 6].

Упоминание имени Поляковой показывает, что ее школа в Белграде пользовалась авторитетом в Сараево, обучение в этой школе было своеобразным знаком качества, а прямая передача знаний и традиций русской школы «от Поляковой» оценивалась как достижение тогдашними балетными критиками. Это позволяет сделать вывод, что к концу 1930-х годов в Сараево сформировались определенные представления о качестве балетных постановок, критики стали лучше разбираться в теме и высоко ценили русскую школу балета.

Антуаннета Рагуж проработала в школе один учебный год, однако запомнилась как педагог: некоторые из ее учениц состоялись как профессиональные танцовщицы (например, балерина Меди-Бранка Ракич, ставшая впоследствии известным в Югославии балетным критиком).

В 1936/37 учебном году на должность руководителя балетной школы обществом была ангажирована танцовщица и педагог балета Маша (Мария Сергеевна) Арсеньева (1912 – неизв.) [21, с. 439]. Ученица Елены Поляковой, Арсеньева с самого начала работы разделила учащихся на группы в зависимости от возраста и способностей. Это была первая серьезная попытка создания системы обучения в боснийском балете. Обязательными уроками в школе были ритмика, современная пластика и классический балет. По этой программе школа работала до 1941 года (в связи с войной общество «Цвиета Зузориц» остановило свою деятельность).

⁸ Это единственный факт ее биографии, который удалось выяснить и которому критики придали значение.

Систематичность и преемственность в работе в течение шести лет существования школы давала результаты: ежегодные отчетные концерты балетной школы под руководством Арсеньевой стали важным событием в культурной жизни Сараево (1937–1941).

Анализ репертуара балетной школы позволяет сделать вывод о растущем мастерстве учащихся и показывает направление педагогической деятельности Арсеньевой: от простых (ритмических и народных) танцев к классическому репертуару, от дивертисментов к содержательным одноактным балетам.

Так, в 1938 году концерт включал несколько танцевальных номеров и одноактный балет «В саду ведьм» (муз. Б. Игнева) [22, с. 6]; в 1939 году в программе было 14 номеров дивертисментного типа и одноактные балеты «Исцеление принцессы Капризы» и «Грустный Пьеро» (муз. Б. Игнева) [3, с. 146]; в 1940 году были показаны одноактный балет «Белоснежка и семь гномов» (муз. из мультфильма Диснея, аранжировка Б. Игнева) и балетный дивертисмент из десяти номеров [23, с. 127].

Последний концерт школы «Цвиета Зузорич» состоялся 25 февраля 1941 года. В программе было два одноактных балета: «Венецианский карнавал» (вероятно, по мотивам балета «Сатанилла, или Любовь и ад») на музыку Б. Игнева и «Тайна старого замка» на музыку Ю. Фучика. «Венецианский карнавал» стал результатом многолетнего сотрудничества школы с композитором Игневым, систематической и постоянной работы всей школы. В спектакле участвовали все (и младшего, и старшего возраста) учащиеся. О втором балете критик писал: «Этот классическо-символический балет был исполнен солидно и почти профессионально, создавая впечатление серьезной и зрелой работы» [23, с. 6].

Благодаря ежегодным концертам школы Маши Арсеньевой сараевское общество начало признавать важность эстетического воспитания молодежи, осмысливать художественную ценность и сложность искусства классического танца. Театральные критики того времени старались поддерживать успешно и динамично развивающуюся балетную школу: «Школа М. Арсеньевой не отстает от областных Государственных музыкальных школ и вносит вклад высокого уровня в культурную жизнь Сараево» [25, с. 4]. Эти слова балетного критика Й. Палавестры обращены к правительству и сараевской общественности с целью привлечь внимание к балетной школе и помочь ей решить материальные и финансовые проблемы, а также получить официальный статус государственного учебного заведения. За несколько лет работы в школе наблюдался постоянный прирост численности учащихся: 1936/37 уч. г. — 16 учеников, 1938/39 уч. г. — 44 ученика, 1939/40 уч. г. — 50 учеников и в 1941 году — свыше 50 учеников [3, с. 150].

Так, в период между мировыми войнами началось формирование босний-

ской школы классического балета, основанной на принципах, восходящих к принятым в Петербургском хореографическом училище. Маша Арсеньева, будучи танцовщицей и педагогом классического танца, вела занятия по своей специальности по программе и системе, переданной ей ее педагогами, в том числе Еленой Поляковой, которая, в свою очередь, вводила и развивала систему, освоенную в Петербурге у лучших мастеров и педагогов Императорского театра [26, с. 301–303]. Направленность обучения на чистоту техники движения, соотношение с музыкальной драматургией, выразительность, перевоплощение и создание образа позволили уже первому поколению учащихся исполнять перечисленный выше из года в год усложняющийся репертуар, осваивать хореографию Петипа и Фокина.

Приведенные исторические факты позволяют с уверенностью утверждать, что зарождение и возникновение профессионального балета в Боснии и Герцеговине следует относить к периоду 1920–1930-х годов, который можно с полным основанием считать начальным этапом истории боснийского балета.

Доказательствами появления и существования искусства профессионального балета в Сараево в 30-е годы XX века являются:

1. Регулярные гастролы русских исполнителей, а также Белградского и Загребского балетов (1920–1940), знакомство боснийской публики с шедеврами русской и мировой балетной классики, с хореографией Петипа, Иванова, Фокина⁹.

2. Появление в Сараево школ классического танца (1921–1941) и их выпускников¹⁰.

3. Творчество первой профессиональной боснийской балерины Рики Леви (сценическая карьера с 1920 по 1935 год), которую можно считать воспитанницей русской школы классического балета (педагоги Маргарита Фроман, Елена Полякова).

4. Создание балетной труппы Национального театра (1930–1931) под руководством русских эмигрантов Кирилла Савицкого и Лолы Драгневич (Воскресенской).

5. Постановка первого оригинального балета на сцене Национального театра в 1931 году («Волшебный ковёр», хореограф Кирилл Савицкий).

6. Постановка балетных номеров в драматических и опереточных спекта-

⁹ Все эти постановки были осуществлены русскими хореографами, исполнялись солистами и танцовщиками, получившими балетную подготовку под руководством педагогов из России, были оформлены русским художником-сценографом Владимиром Жедринским.

¹⁰ Балетная школа общества «Цвиета Зузориц» под руководством Маши Арсеньевой, методика и практика обучения классическому танцу, принятые в ней, стали основой формирования первого поколения профессиональных балерин и танцовщиков из Сараево (Бранка Ракич, Убавка Миланкович-Янич, Деса Тишма и др.). См. выше.

клях Национального театра Сараево в 1925–1945 годах (хореографы-постановщики Лидия Мансветова и Александр Верещагин).

7. Ежегодные концерты балетной школы «Цвиета Зузорич» под руководством и при участии Маши Арсеньевой (1935–1940), ставшие одной из форм бытования профессионального балета на сцене Национального театра Сараево.

8. Появление профессиональной балетной критики (Йован Палавестра и др.)

Все перечисленные художественные события в области классического танца в Сараево в 1930-е годы были тесно связаны с деятельностью русской театральной и балетной эмиграции и свидетельствуют о ее преимущественном влиянии на возникновение профессионального балета в Сараево.

30-е годы XX века стали важным этапом существования профессионального балета в Боснии и Герцеговине — это был период формирования новой театральной культуры, которая создала реальные возможности для дальнейшего развития профессионального балетного искусства в Боснии и Герцеговине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Григоровича. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Пано Э. Влияние русских балетных традиций на балетное искусство Боснии и Герцеговины // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 1 (23). С. 229–241.
3. Grbić-Softić S. Osvajanje igre. Sarajevo: Svjetlost, 1986. 278 s.
4. Jugoslovenski list. Sarajevo. 1930. Septembra 8; 1930. Septembra 17. S. 6.
5. «Jevrejka» u Narodnom pozorištu // Večernja pošta. 1930. Septembra 13. S. 3.
6. Stražičić I. Vesele Žene Vindzorske. Režija G. Rade Pregarc // Jugoslovenski list. 1930. Oktobar 18. S. XIII.
7. Rubčić V. Baletski Divrtisman // Jugoslovenska pošta. Sarajevo. 1930. Decembar 29. S. 4.
8. Pozorišni godišnjak sezona 1930/31 // Ljetopis / Tačka 11. 1931. Januar 4.
9. Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / Пер. с англ. Н. А. Чистяковой, предисл. и ком. В. В. Чистяковой. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1993. 325 с.
10. Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971. Enciklopedijsko izdanje / uredio dr. Josip Lešić. Novi Sad: NIP Forum, 1971. 602 s.
11. Костерева О. А. Феномен новаторства в «золотом веке» «Русского балета» С. Дягилева (1909–1914 гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3 (5). С. 108–119.
12. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I (1929–1941). Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
13. Palavestra J. Uspjeh “Zemlje smiješka” od Franca Lehara // Jugoslovenski list. 1940. 14 Januar.

14. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I. Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
15. Zbirka plakata // Arhiv Narodnog pozorišta. Beograd. 1932–1933.
16. Šukuljević-Marković K. Nina Kirsanova, primabalerina, koreograf i pedagog. Beograd: Muzej Pozorišne Umetnosti Srbije, 1999. 167 s.
17. Vest. Upravnik g. Dr Vojnović, govori o visokoj kulturnoj svesti sarajevskog građanstva // Pravda. 1937. 24 Juna.
18. Palavestra J. Tri dana-šest predstava, Gostovanje Beogradske opere // Jugoslovenski list. 1938. Maja 17.
19. Anonim. Osvrt na baletski dio predstave (R.Levi) u NP Sarajevo // Jugoslovenski list. Beograd. 1923. Mart 29.
20. Baletski koncert Cvijete Zuzorić // Jugoslovenski list. 1935. Maja 14.
21. Petričević M. L. Doktorska disertacija: Doprinos Ruske umetničke emigracije formiranju i razvoju Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu (1920-1944) // Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 2015. 250 s.
22. J. P. Elan podmlatka u baletu // Jugoslovenski list. 1938. April 7.
23. Anonim. Baletsko ritmička škola Cvijeta Zuzorić // Pregled. 1940. knj. XIV, sv. 194.
24. Anonim. Uspjela godišnja revija baletske škole, Cvijeta Zuzorić // Jugoslovenski list. 1941. Februar 25.
25. Palavestra J. Jedna zanimljiva priredba. Godišnja dječija zabava Materinskog udruženja // Jugoslovenski list. 1939. April 21.
26. Папо Э. Елена Дмитриевна Полякова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 26. С. 299–310.

REFERENCES

1. Balet: e`nciklopediya / Pod red. Yu. N. Grigorovicha. M.: Sov. e`nciklopediya, 1981. 623 s.
2. Папо Э`. Vliyanie russkix baletny`x tradicij na baletnoe iskusstvo Bosnii i Gercegoviny` // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. № 1 (23). S. 229–241.
3. Grbić-Softić S. Osvajanje igre. Sarajevo: Svjetlost, 1986. 278 s.
4. Jugoslovenski list. Sarajevo. 1930. Septembra 8; 1930. Septembra 17. S. 6.
5. «Jevrejka» u Narodnom pozorištu // Večernja pošta. 1930. Septembra 13. S. 3.
6. Stražičić I. Vesele Žene Vindzorske. Režija G. Rade Pregarc // Jugoslovenski list. 1930. Oktobar 18. S. XIII.
7. Rubčić V. Baletski Divrtisman // Jugoslovenska pošta. Sarajevo. 1930. Decembar 29. S. 4.
8. Pozorišni godišnjak sezona 1930/31 // Ljetopis / Tačka 11. 1931. Januar 4.
9. Grigor`ev S. L. Balet Dyagileva, 1909–1929 / Per. s angl. N. A. Chistyakovoj, predisl. i kom. V. V. Chistyakovoj. M.: Artist. Pezhissyor. Teatr, 1993. 325 s.

10. Narodno pozorište Sarajevo 1921-1971. Enciklopedijsko izdanje / uredio dr. Josip Lešić. Novi Sad: NIP Forum, 1971. 602 s.
11. Kostereva O. A. Fenomen novatorstva v «zolotom veke» «Russkogo baleta» S. Dyagileva (1909–1914 gg.) // Novy`j istoricheskij vestnik. 2001. № 3 (5). S. 108–119.
12. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I (1929–1941). Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
13. Palavestra J. Uspjeh “Zemlje smiješka” od Franca Lehara // Jugoslovenski list. 1940. 14 Januar.
14. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I. Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
15. Zbirka plakata // Arhiv Narodnog pozorišta. Beograd. 1932–1933.
16. Šukuljević-Marković K. Nina Kirsanova, primabalerina, koreograf i pedagog. Beograd: Muzej Pozorišne Umetnosti Srbije, 1999. 167 s.
17. Vest. Upravnik g. Dr Vojnović, govori o visokoj kulturnoj svesti sarajevskog građanstva // Pravda. 1937. 24 Juna.
18. Palavestra J. Tri dana-šest predstava, Gostovanje Beogradske opere // Jugoslovenski list. 1938. Maja 17.
19. Anonim. Osvrt na baletski dio predstave (R.Levi) u NP Sarajevo // Jugoslovenski list. Beograd. 1923. Mart 29.
20. Baletski koncert Cvijete Zuzorić // Jugoslovenski list. 1935. Maja 14.
21. Petričević M. L. Doktorska disertacija: Doprinos Ruske umetničke emigracije formiranju i razvoju Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu (1920-1944) // Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 2015. 250 s.
22. J. P. Elan podmlatka u baletu // Jugoslovenski list. 1938. April 7.
23. Anonim. Baletsko ritmička škola Cvijeta Zuzorić // Pregled. 1940. knj. XIV, sv. 194.
24. Anonim. Uspjela godišnja revija baletske škole, Cvijeta Zuzorić // Jugoslovenski list. 1941. Februar 25.
25. Palavestra J. Jedna zanimljiva priredba. Godišnja dječija zabava Materinskog udruženja // Jugoslovenski list. 1939. April 21.
26. Papo E`. Elena Dmitrievna Polyakova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2011. № 26. S. 299–310.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Папо Эдина — магистр по направлению подготовки «Искусство балета»;
dinapapo@bih.net.ba

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Papo Edina — Master of Art (Ballet Art); dinapapo@bih.net.ba

УДК 792.8

БАЛЕТ: ОТ ТЕРМИНА — К СУТИ

*Соколов-Каминский А. А.*¹

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

В эпоху существенных перемен автор предлагает вернуться к исходным, основополагающим терминам балетоведения, чтобы на новом этапе проверить их современное толкование в отечественных и зарубежных источниках. Предпринята попытка критически осмыслить укоренившиеся трактовки, уточнить дефиниции, оценить их возможности в современной научной дискуссии. Утверждается, что значение термина «балет» может меняться со временем, в соответствии с самим процессом развития искусства и духовным преображением человечества. Предложены новые подходы к определению понятия «танец», рассмотрены сложные взаимоотношения танца с музыкой (от согласия до борьбы), подтверждена идея приоритета танца в сценическом произведении, высказанная впервые Б. В. Асафьевым.

Ключевые слова: танец, музыка, дирижер в балете, Б. В. Асафьев, «Спящая красавица», романс Г. А. Свиридова, «Умиравший лебедь».

BALLET: FROM TERM TO ESSENCE

*Sokolov-Kaminskiy A. A.*¹

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

The author proposes in the era of significant changes to return to the original, fundamental terms of ballet studies, in order to check their modern interpretation in domestic and foreign sources at a new stage. An attempt is made to critically comprehend the entrenched interpretations, to assess their controversiality, the ability to clarify the definitions. It is argued that the meaning of the term can change over time, in accordance with the very process of development of art and the spiritual transformation of mankind. New approaches in the definition of the concept of dance are proposed. The article considers the complex relationship of dance with music - from consent to struggle, confirms the idea of the priority of dance in the stage work, expressed for the first time by B. V. Asafiev.

Keywords: dance, music, conductor in ballet, B. V. Asafiev, "Sleeping beauty", Romance by G. A. Sviridov, "Dying swan".

Эпоха существенных перемен (а мы живем именно в такое время) требует возвращения к первоосновам, к началу всех начал, и прежде всего — к терминологии. Со временем исходные понятия и их значения могут меняться, обретать новые смысловые оттенки. Пора их перепроверить, «проинвентаризировать», уточнить.

Обратимся к справочной литературе. Энциклопедии не всегда вторят одна другой, но в двух отечественных основополагающих трудах¹ текст идентичен: «Балет (франц. ballet, от итал. balletto, от позднелат. ballo — танцую), вид муз.-театр. иск-ва, содержание к-рого выражается в хореогр. образах» [1, с. 535].

Сравним с зарубежными изданиями, например, — всемирно известного издательства «Ларусс» (франц. Larousse):

1. Балет — «...хореографическое зрелище, включающее, в зависимости от эпохи, страны и направления, музыку, пение, текст, оформление и машинерию» [2, р. 682].
2. Балет — «... театральное представление, которое использует согласованное воздействие танца и пантомимы, музыки и оформления в весьма специализированной форме» [3, р. 18]².

Вернемся к российским источникам. Проверим толкование интересующего нас термина в соседних областях искусствознания. Для музыковедения балет — «вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах» [4, с. 36]. Здесь буквально повторено сказанное в обстоятельной шеститомной «Театральной энциклопедии» [5, с. 386] авторитетнейшей Е. Я. Суриц (не исключено, что и предыдущая анонимная статья принадлежит ей же). В чем достоинство упомянутых определений? Справедливо указано на два значения термина: «вид искусства» и «конкретный спектакль». Кроме того, на мой взгляд, верно отмечено главное выразительное средство: «музыкально-хореографический образ». В наших балетных энциклопедиях трактовка сужена, сведена к образу хореографическому (у «французов» [2] хореография выделена тоже как главенствующая составляющая). С этим можно спорить.

В давние времена и автор попытался найти в этом сложном искусстве основное — то, что составляет фундамент: балет — «вид музыкального театра. Специфика балета — передача содержания средствами танца, в музыкально-хореографических образах» [6, с. 24]. Расхождений с Суриц, патриархом оте-

¹ Речь идет об энциклопедии «Русский балет» (ред. кол. Е. П. Белова, Г. Н. Добровольская, В. М. Красовская, Е. Я. Суриц, Н. Ю. Чернова), 1997 г. и энциклопедии «Балет» (гл. ред. Ю. Н. Григорович), 1981 г.

² Английский перевод французского «Словаря танца» изд-ва «Ларусс» [2]; популярное, для широких масс, издание.

чественного балетоведения, здесь нет; и в дальнейшем понимание сути этого искусства у нас очень близкое — «синтетическое искусство: содержание его, наряду с танцем, определяется сценарием, музыкой и театральными средствами выразительности (оформлением, режиссурой, актерской игрой); иногда может включать вокал и в качестве самостоятельных номеров, и в качестве дополнительного либо единственного музыкального сопровождения. В результате взаимодействия с киноискусством в настоящее время рождается новый жанр — киобалет» [6, с. 24].

Природа балета двойственна: с одной стороны, он тяготеет к музыке и соответствующим приемам обобщенной поэтической выразительности, с другой — развивается как театральное искусство и оперирует конкретикой и вещественностью. Эти начала сосуществуют, взаимодействуют (и между собой, и с танцем, как выяснится позднее), вступают даже в конфликт и борьбу.

История балета знает периоды, когда какое-либо из двух начал становилось ведущим, определяя своеобразие создаваемых спектаклей. Например, блестящий расцвет советского балета в 1930–1940-е годы, известного как «хореодрама, или драмбалет», позднее, в период утверждения «новой волны» — «золотой эпохи» 1950–1970-х годов — в пылу полемики с предшественниками был несправедливо охаян и низвергнут. Аргумент: «театр вытеснил танец», подменил его. И это в таких шедеврах, как «Бахчисарайский фонтан» Р. В. Захарова, «Лауренсия» В. М. Чабукиани, «Ромео и Джульетта» Л. М. Лавровского, «Золушка» К. М. Сергеева? Напротив, здесь был достигнут редкостный союз танца и театра. А его представляли, на мой взгляд, корифеи: из теоретиков — А. А. Гвоздев, от режиссуры — С. Э. Радлов. Позднее оценки были скорректированы, но тень пренебрежения до сих пор присутствует. А там было достигнуто, в числе прочего, высочайшее актерское мастерство (впоследствии в значительной мере утраченное и затем возрожденное уже на новых основах и в новом качестве)!

Музыка и театр — это полюсы, антиподы: обобщенность и конкретика. Вся жанровая палитра балетного искусства укладывается в это «прокрустово ложе». Театр требует основы — слова. Таков сюжетный спектакль, основа которого изложена в слове. У музыки свои возможности, и слова она сторонится. Так возникла бессюжетная танцевальная симфония. От сюжетного спектакля к танцевальной симфонии, открытию XX века. И тут нашему хореографу Ф. В. Лопухову отводится основополагающая роль. А исполнитель? Он то персонаж, то музыкальный инструмент. Труднейшая задача! А само танцевальное действо? Оно то спектакль, то концерт (в пределах одного представления!). Недаром возник термин «инструментальный танец». Высшее достижение собственно танцевального искусства: тело танцовщика уподоблено музыкальному инструменту, оно послушно вторит музыке (нет, — не просто послушно: оно

интерпретирует ее, выделяя там главное). Вторит музыке? Не только: тело еще открывает скрытые возможности танца, утверждает их. Попробуем далее обсудить, как мы в настоящее время понимаем, что такое танец.

«Танец и только танец...» Так называлась статья в журнале «Театр» (журнала «Балет» еще не существовало), посвященная триумфальному взлету Михаила Барышникова (его «Дон Кихоту» и потрясающему «Вестрису» в постановке гениального Леонида Якобсона) [7, с. 71–72]. Она принадлежала мне. Начинаящий критик писал о начинающем танцовщике, уже мощно заявившем о себе. Барышникову предстояло покорить мир. Емкое название статьи выходило за рамки одного события и даже явления: по сути то был «символ веры» нового, уже состоявшегося направления в отечественном хореографическом искусстве. Оно возвращало балет к своей музыкальной природе и гегемонии танца (в противовес, как считалось, засилья литературной основы и бытовой конкретики в предыдущие десятилетия). Танец снова объявлялся главным выразительным средством этого искусства. Он подвергался ревизии. Новаторы выясняли его границы: что является танцем, а что нет, пытались «очистить» танец от того, что, как им казалось тогда, таковым не является. Юрий Григорович, например, требовал при постановке «Легенды о любви» от исполнителей лица-маски, не тронутого эмоцией. Всё, что прежде выражала мимика, теперь требовалось воплотить в пластике позой и движением. Спустя двадцать лет, на юбилейном спектакле, сам Юрий Николаевич признал: то было данью времени. Теперь это надо танцевать иначе.

Каждая эпоха трактует понятие «танец» по-своему, осмысляет его заново, даже меняет содержательную основу. Так было в эпоху Айседоры Дункан и формирования «танца-модерн». И позднее, рождение новых видов танца, например, «уличных», вынудило пересматривать и подновлять это понятие.

А что все-таки остается тут неизменным? Мне приходилось неоднократно это определять по просьбе разных изданий, в том числе эстетического толка. Убедился: очень непростая задача.

Вот два телевизионных шоу, где представлен танец: «Danse-Революция» и «Большие и маленькие». Интересные, содержательные, расширяют мои, похоже, весьма старомодные и консервативные взгляды на танец. Первое посвящено современным видам танца, второе — хореографическому творчеству детей и юношества. И там, и тут авторитетнейшее жюри; нет никаких оснований сомневаться в высочайшем профессионализме судей. И вдруг в оценках начинаешь с этими ассами своего дела расходиться.

Одно из выступлений в «Danse-Революции». Девочка лет двенадцати занимается танцами и акробатикой. Способное тело, превосходно разработаны его акробатические возможности. Полный восторг жюри! Высказаны высшие оценки. А показанное, на мой взгляд, вовсе не танец! Это прекрасно испол-

ненный акробатический этюд с музыкальным сопровождением. Как отличить одно от другого?

Шоу «Большие и маленькие». Девочки разного возраста бегают, составляют некие группы ненадолго, те вскоре рассыпаются, исполнительницы падают на пол, катаются по нему, потом одна вспрыгивает на другую. Вся пластика бытовая, неэстетизированная. Этому учиться не надо, это может каждый. И тут восторг жюри! Говорится о глубоком постижении жизни, о важнейших проблемах, которые эти крохи поднимают... Тут уж становится просто неловко: вспоминаются «торговля воздухом» и «голый король»... Понимаю, есть условность жанра: подобные шоу должны быть комплементарны, дарить участникам положительные эмоции.

Вернемся к проблемам теоретическим. Так что же такое танец? Вот примеры иного толка. Зизи Жанмер, жена балетмейстера Ролана Пети, — прекрасная современная балерина, с очень сексуальной внешностью. Завершив танцевальную карьеру, она поет в мюзик-холле. Номер «Павлин». Зизи статична, в руках микрофон. Маленький сиплый голос. Вокруг снуют мужчины, манипулируют огромными опахалами из белых страусовых перьев, размещают их вокруг героини то в один, то в другой рисунок. И, о чудо, оставаясь недвижимой, Жанмер танцует! Как это достигается? Почему чувство танца рождается в каждом зрителе?

Другой пример. Фольклорный ансамбль из Греции. Концерт в Александринском театре. Исполнители молодые. Объявляют сиртаки. Выходит мужчина средних лет (очертания фигуры уже чуть-чуть поплыли). Просто размеренно идет к центру сцены. Он еще не танцует, но в зале воцаряется напряженное ожидание. Все замерли. Звучит фонограмма, волшебство начинается. И тут рождается какое-то необъяснимое чувство близости, родства с исполнителем, словно сливаешься с ним в упоительном движении, в счастье танца! Зал в потрясении, ревет! Не отпускает кудесника, заставляет трижды бисировать номер. Уверен, зрители могли бы наслаждаться этим еще и еще! Исполнитель показывает, что иссяк, больше не может...

А любимый балет? Мое поколение считает, что того искусства, на котором мы выросли, давно нет. Так ли это? Красивые, физически очень способные люди. Неплохо, но уже иначе выученные: берут от педагога не все, а только то, что, считают нужным. Заняты технологией танца и достигают, действительно, технических высот. А где же художники? Где те мастера, спектакли которых потрясали и запоминались на всю жизнь? Значит ли это, что магия танца исчезла? Не совсем. Она вспыхивает искорками иногда, если не задавлена технологией.

На мой взгляд, чудо танца сохранилось; оно переместилось в другие сферы: в художественную гимнастику, фигурное катание, синхронное плавание. Вот

где сказалось мощное влияние балета. И прежде всего это воздействие питает, несомненно, спортивные балльные танцы, волшебным образом преобразует их в искусство. Мои друзья, зная, что мне этот вид творчества чрезвычайно нравится, прислали записи мирового турне супер-звезд, чемпионов из чемпионов в этой области хореографической культуры. Наслаждение невероятное, такого я давно от балета не испытывал! Здесь есть главное: эти мастера *живут* танцем. Мощная энергетика, она каждого захватывает.

Так что же такое танец? Попробуем обратиться к теоретикам, используем мой скромный опыт. Энциклопедия «Балет» утверждает: «Танец (польск. *taniec*, от нем. *Tanz*) — вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела» [1, с. 503]. Книга Натальи Александровой — напрямую на интересующую нас тему. Автор буквально повторяет этот же текст [8, с. 270–272].

«Энциклопедический музыкальный словарь» тоже рискнул высказаться: «Танец (от немецкого *Tanz*) — вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной смены систематизированных выразительных положений человеческого тела. Танец неразрывно связан с музыкой» [4, с. 502].

Проверим предложенное: обратимся к опытной Ларисе Абызовой, осененной авторитетом Вагановской академии. Она считает, что это «...вид искусства, в котором художественные образы создаются средствами пластических движений и ритмически четкой и непрерывной сменой выразительных поз и положений человеческого тела» [9, с. 119–120]. Расхождений никаких. И здесь, как в музыкальном словаре, есть существенное уточнение — ритм.

«Большая советская энциклопедия», толкуя термин, обратилась к Елизавете Суриц. Известная, блестяще эрудированная исследовательница полагает: танец — это «вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения, жесты танцовщика и положения его тела» [10, с. 25]. Единодушие с ней у Абызовой полное!

А в моей интерпретации? В словаре «Эстетика» — «вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие некую единую художественную систему» [6, с. 341–342]. И тут, вроде бы, то же самое. Дополнение — финал, на мой взгляд, — значимое.

Соотношение танца и музыки коренное, решает все. У Александровой: танец «сохранил тесную связь с музыкой, от которой практически неотделим» [8, с. 270–272]. Главное здесь в том, что танец от музыки неотделим, так и в «Музыкальном словаре». Абызова с этим солидарна: «...танец неразрывен с музыкой, эмоционально-образное содержание которой находит свое воплощение в его хореографической пластике, композиции, движениях, позах» [9, с. 119].

Мною предлагается признавать за танцем определенную самостоятельность, так как он «... тесно связан с музыкой, вместе с нею образуя музыкально-хореографический образ. ...В этом союзе каждый компонент зависит от другого: музыка диктует танцу собственные закономерности и одновременно испытывает воздействие со стороны танца» [6, с. 341]. А дальше то, что прерывает с традицией намертво «приклеивать» танец к музыке: «В ряде случаев танец может исполняться без музыки — в сопровождении ударных инструментов, кастаньет, хлопков, выстукивания каблуками и т. д.» [6, с. 341]. Здесь можно дополнить: звукового сопровождения вообще может не быть. Необходимо, чтобы ритм жил внутри танцующего; зритель обязательно «прочитает», почувствует его.

Во всех приведенных выше определениях есть общая ошибка: танец называется видом искусства. А ведь это вовсе не так! Мы все оказались рабами укоренившейся традиции. На самом деле танец стал искусством очень поздно, на определенном этапе своего развития. А ранние формы танца, в том числе культовые? А танец народный? Или бытовой? Все это в наши определения не укладывается.

Возникла определенная путаница из-за расплывчатости термина. Чтобы избежать ее, я предложил считать, что термин «танец» имеет два значения, широкое и узкое: широкое — вся история существования танца от возникновения до наших дней, узкое — с момента рождения танца как искусства. Опыт фольклориста здесь мне помог.

Эта идея высказана в уникальном, беспрецедентном труде «Восточно-славянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии» [11], созданном Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Беларуси им. К. Крапивы, Восточнославянской секцией комиссии по славянскому фольклору при Международном комитете славистов и сектором фольклора Зубовского института, ныне — Института истории искусств Академии наук РФ. К сожалению, этот ценнейший источник практически неизвестен российским исследователям; все его игнорируют (даже такой эрудированный автор, как Мария Ткачук, глубоко проанализировавшая понятие «танец» в историческом аспекте [12]).

Обратимся к названному выше словарю терминов «под эгидой фольклора» [11]. Вот предложенное мною уточненное определение. Танец — «ритмически организованное ритуально-игровое поведение, обретшее определенную пластическую форму, обычно эстетически осмысленную; является особым видом духовной деятельности, в которой пластика человека реализует его представление о мире и о самом себе, а также формах взаимодействия человека с реальным и воображаемым окружением. Основа танца — специально отобранные, систематизированные либо сочиненные и, как правило, канонизированные

традицией жесты, движения, позы» [11, с. 344]. Главное здесь: танец — вид духовной деятельности. Вот чего так не хватает современному балету!

Продолжение мысли подчеркивает то, о чем сейчас нередко в профессиональном искусстве забывают: «Существенны также тип взаимодействия исполнителей с пространством и между собой, количественный состав, размещение в пространстве..., принципы организации некоего целостного танцевального действия» [11, с. 344]. Танец — всегда сражение танцующего с пространством, завоевание его, подчинение себе или мягкое растворение в окружающем. Не музыка, а ритм является для танца необходимым: «Организирующим началом танца выступают ритм и пластическая идея. Ритм в ряде случаев может существовать лишь во внутреннем ощущении танцора, но чаще материализован в определенных звуковых образах. Звуковое сопровождение может осуществляться хлопками, ударами стоп или каблуков, кастаньетами, другими музыкальными инструментами, а также пением и музыкой» [11, с. 344].

Следующее заключение для меня чрезвычайно важно, оно подтверждает — в танце жизнь: «Танец — активная, действенная форма поведения, устанавливающая в соответствии с присущим на данном этапе развития цивилизации мирозерцанием целенаправленное общение как с природой и социумом, так и с самим собой, со своим внутренним миром» [11, с. 344–345].

Танец и музыка: единство или спор? Элитарные, наисложнейшие искусства (танец и музыка) вспыхнули интересом к самому демократическому, самому понятному искусству — театру! А ведь это и есть балет. Искусство XX века оказалось под его сильнейшим влиянием.

Большинство воспринимают танец нераздельно от музыки. Прочный, плодотворный союз. Так было на заре цивилизации, так, похоже, и ныне. Приход в балетный театр симфонической музыки П. И. Чайковского и А. К. Глазунова почитаем за революцию, за начало Новой эры в этом искусстве. До некоторых пор привыкли рабски твердить: танец раскрывает содержание музыки; вот его предназначение. Наивный засомневается: «А зачем тогда танец, если все уже сказано музыкой?» Сидите себе дома и слушайте всеобъемлющую музыку, которой вторит в театре танец, не внося ничего нового, другого, от себя.

Эту «крепостную» зависимость танца от музыки, лишавшую его собственной значимости, автор назвал для себя концепцией «музыкацентристской». Она царила повсеместно. Даже в секторе музыки Зубовского института, куда я поступил в аспирантуру в 1967 году. Сектор был очень сильным, объединял талантливейших музыковедов; многие считают: «То был период его расцвета!» И руководитель у меня был из первых — великая Вера Михайловна Красовская. Она, целиком погруженная в историю, от теоретических проблем была далека. Я же ими мучился, занимаясь симфоническим танцем и новаторской танцсимфонией Ф. В. Лопухова (он проникся ко мне доверием и единствен-

ному позволил скопировать хореографическую партитуру его скандального и великого произведения «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Бетховена).

«Наивным» был новичок-аспирант: мучился сам, погружившись в неразрешимые пока теоретические дебри, и мучил других. Не встретив интереса у руководителя, обращался к музыковедам, ответ был у всех один — «музыкацентристский» (даже у самых талантливых и передовых, таких, как Генрих Орлов и Арнольд Сохор). Похоже, никто не знал тогда написанное Асафьевым в далекие 1920-е годы — статью «Скованный музыкант» (сборника Асафьева «О балете» еще не существовало; он появится с этой провидческой работой семь лет спустя). Мне повезло наткнуться на нее случайно, обрабатывая периодику тех давних лет, и восхититься: так глубоко проникнуть в суть, в тайны сложных взаимодействий двух искусств! [13]. Откровения Асафьева ни тогда, ни позже не были услышаны...

Балет как искусство был ему близок, он активно с ним общался. Начал с того, что служил балетным концертмейстером в Мариинском театре, иными словами, участвовал в процессе взаимодействия танца и музыки непосредственно, ежедневно. Охотно писал о балете рецензии и статьи, а затем даже стал балетным композитором: не только осуществлял компиляции из написанного другими, но и сочинял собственные произведения, и весьма успешно. Спектакли с его музыкой имели счастливую сценическую судьбу, а некоторые признаны даже советской классикой. Его «Бахчисарайский фонтан» с хореографией Р. Захарова живет и поныне, и чрезвычайно успешно.

Как теоретик, автор основополагающих работ о симфонизме в музыке, Асафьев консультировал Лопухова, поддерживал его интерес к инструментальной симфонической музыке как основе сценического произведения в танце. Идеи Лопухова о симфоническом танце также пересекались с одержимостью его консультанта симфонизмом.

Восхитимся музыковедом-мудрецом с фундаментальным базовым образованием историка и филолога. Асафьев в своей статье, явно недооцененной современниками, предлагает общую концепцию всех сценических искусств, по природе своей многокомпонентных. Он пишет: «Каждый спектакль есть произведение искусства, значит в результате он — некая найденная форма. Процесс же развертывания спектакля есть процесс оформления или процесс организации материала, в котором происходит борьба сталкивающихся в стремлении к *maximum* у выразительности элементов. И с этой точки зрения каждая деталь спектакля и каждый момент действия (т. е. и вариация балерины, и *solo* на скрипке, и распоряжение механика сцены) суть взаимодействующие в *согласии* или в *состыязании* силы (выделено мною. — А. С.-К.)» [13, с. 112]. Нет речи о подчинении и рабстве — провозглашается взаимодей-

ствие от согласия до состязания. И далее — о балете, его сложностях: здесь «... два параллельных процесса — процесс пластико-танцевального формообразования (хореографическое действие) и процесс музыкального формообразования (воплощение замыслов композитора). ...Итак, в балетном спектакле налицо параллелизм действия хореографического и музыкального и вследствие этого, как логическое последствие — борьба двух планов. Борьба, а не взаимодействие как, казалось бы, должно быть» [13, с. 113]. Смело и точно. Открытия ученого в понимании симфонизма тут явно помогли.

А что в этих двух параллельных процессах существенней, что главенствует? Ответ музыковеда и композитора неожидан: «Для меня ясно, что в балете музыка “служанка хореографического действия”» [13, с. 113–114].

Первенство танца ученый объясняет так: «...как только замыслы балетмейстера примут канонически стройный облик, рождается определенный темп и ритм танца, с некоторыми колебаниями в своих границах, но весьма незначительными. Музыка должна подчиняться этим условиям, потому что исполнители заданий балетмейстера — живые лица и технически неблагоразумно подвергать их строго рассчитанные и механически точно взвешенные движения капризам музыки». И далее: «Мало-помалу замыслы балетмейстера концентрируются в ту или иную формальную структуру и параллельно этому устанавливается некий *средний* темп музыки, способствующий максимальному выявлению пластической танцевальной выразительности» [13, с. 114]. Итак, *пластическая танцевальная выразительность*, по мнению исследователя, — главное в балетном спектакле. Ей-то и служит музыка!

Существует определенная иерархия музыкальных выразительных средств в самом процессе взаимодействия с танцем: «Как это ни парадоксально, но во взаимодействии музыки и танца в практике играет важнейшую роль не ритм, а темп. Ритм — начало, связующее оба плана: музыкальный и хореографический. Связь эта почти всегда имеется, но она весьма многообразна — от наивного тактового последования до сложных конструктивных образований на основе тематизма» [13, с. 113–114].

Асафьев уверен, что гегемония музыки тут невозможна: «Раз установился *средний* темп — крылья музыки обрезаны: есть крайний предел ее полету, потому что танец требует напряжения дыхания или таких-то положений корпуса, рук и ног при точно установленном характере движения музыкального. ...из того, что *тахитит* выразительности музыкального движения может достичь высшего напряжения и высших скоростей, чем *тахитит* скорости движений танцевальных, раз они были оформлены, музыка должна подчиняться балету в темпе — всецело, в плане ритмическом соотносительно тому или иному принципу соритмичности, обусловленному данной постановкой или данным соответствием музыки и танца в отношении ритмическом» [13, с. 113–114].

Противостояние музыки и танца, считает ученый, неизбежно: «Здесь вот и начинается роковая борьба музыки и танца, а во время спектакля балетмейстера и его “ставленников” (т. е. всех исполнителей балета) с дирижером и его “ставленниками” (т. е. с оркестром)» [13, с. 115]. И дирижеру здесь не позавидуешь: он призван отстаивать интересы музыки, а вынужден нередко жертвовать ими ради благополучия и максимальной выразительности сценического действия: «На самом деле условия соритмического взаимодействия балетного действия и музыки гораздо сложнее, и происходит крайне редко. В процессе оформления (чем является балетный спектакль) обычно побеждает балет и предстает зрителю в деталях и целом, как совершенная форма. Балетмейстер доволен, а дирижера ругают музыканты. Он же сам стыдится себя, потому что сознает за собой совсем не вину неритмичности, а грех предательства в отношении музыкальной формы как процесса ритмического интонирования: он уступал процессу оформления балетного действия» [35, с. 115–116]. Эти основополагающие мысли постепенно осознаются современным научным сообществом. И в этом, думаю, заслуга моего поколения.

Подведем некоторые итоги. Соотношение танца и музыки в хореографическом искусстве очень сложны, осуществляются по принципу контрапункта: от согласия, следования за музыкой и соответствия, частичного или достаточно убедительного, до нарочитого противостояния и борьбы. Возможности человеческого тела, своеобразного инструмента танца и инструмента музыкального, разные. В балете интересы сцены всегда остаются главными.

Современные представления о многосоставных искусствах, а сценические искусства, повторяюсь, именно такие, выдвигают принципиально новые приемы исследования — системный анализ. Он утверждает: целое в таких искусствах возникает не как простая сумма составляющих, а как сложный организм, в котором каждый элемент взаимодействует с другими, и взаимодействия эти многообразны. Более того, одна из составляющих может стать ведущей, воздействовать на другие и в значительной мере определять главное.

Приведем несколько примеров, чтобы показать разные типы взаимодействия этих искусств.

«Спящая красавица» П. И. Чайковского в постановке М. И. Петипа. Адажио Авроры с четырьмя женихами в Первом акте. Финал. В музыке мощное нарастание, предельная динамика: *forte-fortissimo*. А в танце? Как ни странно, хореограф не предлагает здесь супер-виртуозных движений: торжественная обводка в *attitude* каждым из партнеров — вроде бы простая, но трудна для исполнительницы. Здесь этот не самый сложный элемент дуэтного танца благодаря оркестровой мощи «звучит» как убедительная кульминация, более того — рождается ощущение покоя расцветшей юности, достигшей своей вершины, утверждающей свое величие и значимость, хотя и не тронутой пока волнением

любовного чувства. И какой контраст к дальнейшим драматическим событиям: букет цветов от Феи Карабосс, затаившейся в чужом обличье, спрятанная там роковая спица, смерть, обернувшаяся вековым сном! Здесь танец не просто поддержан музыкой, он ею укрупнен до кульминации.

Современный номер «Романс» на музыку Г. А. Свиридова сочинил специально для Г. Т. Комлевой талантливый балетмейстер Д. А. Брянцев. «Хореограф и балерина создали шедевр, потрясающий своей обобщающей силой и узнаваемой образностью», — уверяет О. И. Розанова. Миниатюра многозначна, вместила важнейшие события: «В считанные минуты перед зрителями проходила история страны, представленная как трагическая судьба русских женщин, потерявших мужей на войне или в сталинских лагерях». Форма же здесь предложена привычная: лирический дуэт с драматической кульминацией: «Фактически это был дуэт героини с воскрешенным ее памятью мужем (Евгений Нефф) — трагическая история их любви и разлуки навек... — от сумасшедшего счастья до неизбывной тоски» [14, с. 10].

Свиридов за основу взял известный романс «Не уходи, побудь со мною» и по-своему инструментовал его, превратив в оригинальное произведение о значительных, укрупненных им событиях. Открытого драматизма в нем нет; есть драматическое напряжение, поднимающееся до предельной патетики, которую воплощает соло трубы (мощное, с надрывом). Внутреннее действие оказывается на грани с драматизмом. За эту интонацию ухватился хореограф и укрупнил ее в танце вплоть до гиперболизации. Здесь пластика становится «увеличительным стеклом» для музыки. Ровно наоборот предыдущему примеру! В момент кульминации счастья ритмика движений учащается, обгоняет ритмику музыкальной фразы, отрывается от нее, словно высвобождается от пут. Это зарево, взрыв счастья производит огромное впечатление.

А теперь о шедевре, ставшем эмблемой балетного искусства XX века, — номере «Умиравший лебедь». Михаилу Фокину и Анне Павловой, по уверениям хореографа, удалось экспромтом сочинить номер: «Для постановки танца потребовалось всего несколько минут. Это была почти импровизация. Я танцевал перед ней, она — тут же, позади меня. Потом она стала танцевать одна, а я следовал за ней сбоку, показывая, как нужно держать руки» [15, с. 395]. Невероятно, трудно в это поверить! Но других источников информации, увы, нет.

Фокин выручал Павлову по ее просьбе: она не привыкла афишу нарушать, а вечером в Дворянском собрании срывалось ее выступление из-за болезни партнера. Фокин в это время разучивал на мандолине пьесу Сен-Санса «Лебедь». Ее и предложил коллеге. Хореограф необычайно музыкальный, отмеченный проникновением в музыку, сделал невероятное: поставил то, чего в музыке, увы, нет.

«Лебедь» — одна из пьес комической сюиты для камерного ансамбля «Кар-

навал животных», шуточного произведения, обозначенного как «зоологическая фантазия». Здесь склонность композитора к юмору, даже сарказму реализовалась сполна (настолько, что он своего сочинения даже стеснялся — опасался прослыть композитором несерьезным и запретил при жизни публиковать всё, кроме «Лебеда»). Это, по мнению авторитетного музыковеда А. Кенигсберг, — единственный серьезный номер ансамбля.

Какой? Лирический, элегический, просветленный? Изобразительный. Сен-Санс мастер звукоподражания. У виолончели — возвышенная мелодия, у двух фортепиано — трепетный аккомпанемент. Прекрасная, совершенных очертаний птица плывет, сопровождаемая рябью воды. Идиллия, созерцание, покой. Фокин взорвал их. Внес событие, которого в музыке нет, — смерть. Откуда? Почему? Сейчас можно на эту тему только фантазировать. Перед хореографом предстала исполнительница особенная, уникальной внешности. В то время ценились женственность и округлость форм. А здесь — истонченность до полупрозрачности. Готовность в пространстве раствориться. Вспоминалась ее поразительная Жизель... Смерть как обещание неувядаемой красоты, ее вечной жизни. Это и был ее Лебедь.

Следующее заявление поначалу кажется невероятным, даже пугает: Фокин поставил свой шедевр... антимузыкально! В музыке всей сюиты, и «Лебеда» в том числе, нет ни йоты, даже намек на драматизм. И Фокин это прекрасно знал. И внес туда, волею творца, насильно, вопреки музыке, смерть. Тут Павлова, думаю, своей личностью сыграла решающую роль. Вступала в права особенность «белотюникового балета»: созидаемая им красота утверждалась как вечная ценность, перекидывался мостик к музыке. Так порушенная связь с музыкой парадоксально восстанавливалась.

Поначалу номер и назывался, как у композитора, — «Лебедь». Но скоро получил уточнение значащее — «Умиравший...» и алеющий рубин на груди — каплю крови.

Фокин прекрасно понимал, что вторгся в музыку, нарушил ее права, внося в придуманное им действие чуждое музыке событие. И гениально придумал, как это оправдать, как привнести в пластику ощущение драматизма: в музыке мелодия и аккомпанемент слитны, биение дробного аккомпанемента по контрасту подчеркивает величавую напевность мелодии. Хореограф этот союз разорвал: мелодию поручил рукам, аккомпанемент — стопам. И, действительно, возникало ощущение драматизма. Поразительней всего было то, что отсветы пластического действия бросали блики на ткань звуковую: музыка с тех пор, кажется нам, как будто впитала тревожные интонации пластики.

Музыка и танец, действительно, могут вступать в самые сложные отношения. И здесь таятся огромные выразительные возможности хореографического искусства и балетного театра.

ЛИТЕРАТУРА

3. Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 42.
4. Dictionnaire de la danse / Sous la direction de Philippe Le Moal. Bordas: Larousse, 1999. P. 682.
5. Reyna F. A Concise history of ballet. London: Collins, 1965. 255 p.
6. Энциклопедический музыкальный словарь. Изд. 2-е / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 632 с.
7. Театральная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. С. С. Мокульский. М.: Сов. энциклопедия, 1961. Т. 1. 1214 стб.
8. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 447 с.
9. Соколов А. А. Танец и только танец... // Театр. 1971. № 1. С. 71–72.
10. Балет. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий // сост. Н. А. Александрова. СПб.-М.; Краснодар: Планета музыки, 2008. С. 270–272.
11. Абызова Л. Теория и история хореографического искусства. Глоссарий: учеб. пос. СПб.: Композитор, 2015. 217 с.
12. Суриц Е. Танец // Большая советская энциклопедия. М.: БСЭ, 2012. Т. 25.
13. Восточно-славянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. Минск: Навука і тэхніка, 1993. С. 478.
14. Ткачук М. А. К проблеме определения понятия «танец» // Ойкумена. 2011. № 2. С. 94–103.
15. Скованный музыкант. О роли музыки в балете и о положении балетного дирижера // Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. М.: Музыка, 1974. С. 112–116.
16. Розанова О. Универсальный талант: творчество без границ // Балет. 2019. № 1. С. 8–11.
17. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма. Л.; М.: Искусство, 1962. 511 с.

REFERENCES

1. Ballet: e`nciklopediya / gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sov. e`nciklopediya, 1981. S. 42.
2. Dictionnaire de la danse / Sous la direction de Philippe Le Moal. Bordas: Larousse, 1999. P. 682.
3. Reyna F. A Concise history of ballet. London: Collins, 1965. 255 p.
4. E`nciklopedicheskij muzy`kal`ny`j slovar`. Izd. 2-e / avt.-sost. B. S. Shtejnpress, I. M. Yampol`skij. M.: Sov. e`nciklopediya, 1966. 632 s.
5. Teatral`naya e`nciklopediya: v 6 t. / gl. red. S. S. Mokul`skij. M.: Sov. e`nciklopediya, 1961. T. 1. 1214 stb.
6. E`stetika: slovar` / pod obshh. red. A. A. Belyaeva i dr. M.: Politizdat, 1989. 447 s.

7. *Sokolov A. A. Tanecz i tol`ko tanecz... // Teatr. 1971. № 1. S. 71–72.*
8. *Balet. Tanecz. Xoreografiya: kratkij slovar` tanceval`ny`x terminov i ponyatij // sost. N. A. Aleksandrova. SPb.-M.; Krasnodar: Planeta muzy`ki, 2008. S. 270–272.*
9. *Abyzova L. Teoriya i istoriya xoreograficheskogo iskusstva. Glossarij: ucheb. pos. SPb.: Kompozitor, 2015. 217 s.*
10. *Suricz E. Tanecz // Bol`shaya sovetskaya e`nciklopediya. M.: BSE`, 2012. T 25.*
11. *Vostochno-slavyanskij fol`klor. Slovar` nauchnoj i narodnoj terminologii / redkol.: K. P. Kabashnikov (otv. red.) i dr. Minsk: Navuka i te`xnika, 1993. S. 478.*
12. *Tkachuk M. A. K probleme opredeleniya ponyatiya «tanecz» // Ojkumena. 2011. № 2. S. 94–103.*
13. *Skovanny`j muzy`kant. O roli muzy`ki v balete i o polozenii baletnogo dirizhera // Asaf`ev B. O balete. Stat`i. Recenzii. Vospominaniya. M.: Muzy`ka, 1974. S. 112–116.*
14. *Rozanova O. Universal`ny`j talant: tvorchestvo bez granicz // Balet. 2019. № 1. S. 8–11.*
15. *Fokin M. Protiv techeniya: Vospominaniya baletmejstera: Stat`i, pis`ma. L.; M.: Iskusstvo, 1962. 511 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

УДК 792

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА ВО ВЬЕТНАМЕ

*Као Тхи Ван Зиём*¹

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

В статье представлен экскурс в историю изучения танцевального искусства во Вьетнаме. Рассматриваются три периода: 1945–1975, 1976–2008 и с 2008 года по настоящее время. Для каждого периода проанализированы ключевые научные работы вьетнамских исследователей, таких как Лам То Лок, Ле Нгок Кань, Буй Чи Тхань и др. Во второй части статьи дается общий обзор литературы о распространении зарубежных танцев во Вьетнаме. Представлены и проанализированы важнейшие работы ведущих вьетнамских исследователей, вьетнамские переводы зарубежных методических книг, основные диссертации и некоторые научные статьи, написаны вьетнамскими авторами о зарубежном танце.

Ключевые слова: хореография Вьетнама, танцевальное искусство во Вьетнаме, национальный танец во Вьетнаме, зарубежные танцы во Вьетнаме, классический танец, современный танец, Лам То Лок, Ле Нгок Кань, Буй Чи Тхань, Чыонг Ле Зап.

HISTORY OF DANCE STUDIES IN VIETNAM

*Cao Thi Van Diem*¹

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

This article provides information about the history of dance researches in Vietnam through three periods: 1945–1975, 1976–2008, 2008 to present. In each period, key scientific works of Vietnamese researchers such as Lam To Loc, Le Ngoc Canh, Bui Chi Thanh and others are analyzed. The second part of the article provides an overview of documents on popularization of foreign dances in Vietnam, such as classical dance (Ballet) and modern dance. Author introduce the most important works of leading Vietnamese researchers, Vietnamese translations of foreign methodological books, basic dissertations and some scientific articles on foreign dance.

Keywords: Vietnamese dance, Vietnamese dance art, Vietnamese national dance, foreign dance in Vietnam, classical dance, modern dance, Lam To Loc, Le Ngoc Canh, Bui Chi Thanh, Truong Le Giap.

Танцевальное искусство развивалось на протяжении всей истории человечества, изменяло свои функции, художественные особенности, обрело национальную самобытность. Танцевальное искусство Вьетнама отражает национальное творчество различных этнических групп вьетнамцев. Оно является составной частью обычаев, традиций, духовной жизни страны. Социалистическая Республика Вьетнам — многонациональное государство. На его небольшой территории проживают пятьдесят четыре этноса. Каждый своеобразен, имеет передаваемые из поколения в поколение песни, сказки, пословицы, музыку и танцы. Исследуя народную хореографию этнической группы, можно определить характер того или иного сообщества.

При изучении истории вьетнамского танцевального искусства его необходимо рассматривать в контексте развития вьетнамской нации, как элемент истории культуры. Танец отображал различные стороны жизни народа: был частью религиозных и праздничных ритуалов, фиксировал сцены охоты и земледелия. Он являлся знаковым отражением системы мировоззренческих представлений в традиционной культуре каждого народа [1]. Нет точной информации о том, когда во Вьетнаме появился народный танец. До 1945 года изучением хореографии Вьетнама никто не занимался.

Изучение национального танца во Вьетнаме в период с 1945 по 1975 год

После августовской революции 1945 года¹ вьетнамское танцевальное искусство получило новый импульс к развитию. В этот период начала формироваться команда профессиональных танцовщиков, задачей которых являлось создание революционного танцевального искусства в соответствии с культурной программой Коммунистической партии 1943 года, подразумевавшей развитие культуры в трех направлениях: этническом, научном, популярном [2, tr. 353].

Главной задачей для артистов и композиторов было создание спектаклей с использованием национального наследия, что было необходимо для поддержания военного духа у армии и народа. В это время нелегко было осуществлять научные исследования в области танцевального искусства, поскольку со стороны государства этим вопросам не уделялось внимания, отсутствова-

¹ Августовская революция 1945 года открыла период национально-освободительной борьбы. Вьетнам вступил в новую эру, эру независимости и свободы. «2 сентября 1945 года Хо Ши Мин провозгласил Декларацию независимости Демократической Республики Вьетнам на площади Бадинь в Ханое» [2, tr. 32].

ли профессиональные организации. Поэтому исследования в области танцевального искусства были неактуальны [2, tr. 366].

Изучение национального танца во Вьетнаме в период с 1976 по 2008 годы

Эти годы были временем усиления внимания к вьетнамскому танцу: начали создавать сценические работы, собирать и исследовать варианты народной хореографии, повсеместно их исполнять, организовали обучение. Это было время расцвета танцевального искусства во Вьетнаме, которое заняло достойное место в обществе и изменялось вслед за важными событиями в истории страны [2, tr. 500].

Самой ранней из опубликованных работ, в которой содержится относительно полный анализ истории, является книга 1979 года *Лам То Лока* (Lâm Tô Lộc) «Танцевальное искусство народов Вьетнама» («Nghệ thuật múa dân tộc Việt») [3]. В предисловии к книге автором был задан вопрос о том, есть ли у вьетнамцев танец? Автор убежден, что у вьетнамского народа много его видов, имеющих долгую историю [3, tr. 3], однако письменных материалов сохранилось очень мало. В старых танцевальных школах преподавание велось по книгам, которые были написаны ханьскими² и номскими³ иероглифами. Однако позже древние книги были утеряны или стали непонятны из-за появления иной вьетнамской письменности. Начиная со времен французской колонизации Вьетнама в 1858 году и до августовской революции 1945 года сохранялось лишь несколько книг⁴, включающих небольшие отрывки по танцевальному искусству. В этот период не было исследований о традиционном вьетнамском танце, поэтому будущие исследователи, которые изучают его историю, должны опираться прежде всего на археологические источники, такие как рисунки на бронзовых барабанах, керамике, резьбе по дереву и т. д., находящиеся во Вьетнамском музее изобразительного искусства (Bảo tàng Mỹ thuật Việt Nam) и Вьетнамском этнографическом музее (Bảo tàng Dân tộc học Việt Nam) в Ханое [2, tr. 266]. В книге автор описал процесс формирования и развития старинного традиционного танца народов Вьетнама, познакомил со следующими его видами: народным, религиозным, королевским, оперным. Также в книге описаны формы, жанры и язык этого искусства, она помогает понять традиционный танец этнических групп тхай (Thái), мыонг (Mường), кхмер-кром (Khơ-me) и других.

² Ханьское письмо (chữ Hán) — иероглифическая система записи, возникшая на территории Китая в XV–XIX веках [4].

³ Номское письмо (chữ Nôm) — система письма на основе китайской иероглифики, использовавшаяся для записи вьетнамского языка в XV–XIX веках [4].

⁴ «Полное собрание исторических записок Дайвьета» (Đại Việt sử ký toàn thư), «Исторические записки династии Нгуен» (Việt sử thông giám cương mục) [3, tr. 3].

В 1985 году Лам То Лок выпустил вторую книгу «Сое Тхай» (Xòe Thái) [5]. Сое Тхай — это танцевальное искусство народа тхай, который проживает в северо-западной горной области Вьетнама. Сое Тхай богат и сложен, передавался и сохранялся в течение сотен лет в разных формах: использовался, с одной стороны, в общественных мероприятиях, для знакомства и обретения друзей, с другой стороны, чтобы выразить идеи о духовных корнях народа в обрядах.

Народ Тхай имеет давние музыкальные и танцевальные традиции. «После освобождения северо-запада от французской колонизации в 1954 году искусство танца Сое было распространено в северном регионе Вьетнама и во всем Вьетнаме. Тхайский танец был включен в программу обучения танцевальных школ и классов того времени» [4, tr. 5]. Сое произошли из трудовой жизни, обычаев и традиций народа, это форма древнего танца, состоящего из простых хороводных движений. После охоты или новоселья все держались за руки, танцевали вокруг костра и пели, мужчины могли бить в барабаны или гонги, поддерживая звуками этих инструментов ритм. В книге автор анализирует и сравнивает взаимосвязь трех видов Сое: Сое Фонг тхо (Xòe Phong thổ), Сое Мыонг лай (Xòe Mường lay) и Сое Хуинь нгаи (Xòe Quỳnh nhai). Они различаются по музыкальному темпу, движениям рук и ширине шага, использованию традиционных предметов одежды. В книге рассматриваются не все виды Сое Тхай, однако работа явилась основой для продолжения его изучения.

В 2007 году еще одну книгу об искусстве Сое Тхай «Расцвет Сое Тхай» («Xòe Thái một giai đoạn phát triển độc đáo») [6] выпустил Буй Чи Тхань (Bùi Chí Thanh), она повествует об уникальной традиционной форме, связанной с жизнью тайцев в северо-западном Вьетнаме, особенно в провинциях Лай Чау (Lai Châu), Дьен Бьен (Điện Biên), Сон Ла (Sơn La) и Йен Бай (Yên Bái). Лам То Лок в книге 1985 года, которая вызвала большой интерес к теме Сое у исследователей, изучил только три вида Сое. В новой книге Буй Чи Тхань представил девять видов Сое: Мыонг Шо (г. Фонг Тхо), Мыонг Лай — Мыонг чиен (г. Куин Нхай), Мыонг Мум (г. Май Сон), Мыонг Ла — Мыонг Ло (г. Нгия Ло), Мыонг Муа — Мыонг Лы (г. Бинь Лы) и Мыонг Чиен (г. Нгок Чиен) [7, tr. 5]. К тому же он фокусировался не только на истории формирования Сое, но и на его развитии.

С начала XX века искусство Сое Тхай широко распространилось. Оно стало ценностью не только народа Тхай, но и связующим звеном для всей вьетнамской нации. Сое Тхай модифицировался и стал более привлекательным: появилось больше движений, используются костюмы ярких цветов, много реквизита (вееры, платки с узорами, колокольчики). В 2015 году Министерство культуры, спорта и туризма признало танец национальным культурным наследием Вьетнама.

В 1990 году танцовщиком Хоанг Чау (Hoàng Châu) и его коллегами была создана «Вьетнамская танцевальная ассоциация» («Hội nghệ sĩ múa Việt Nam»).

В 1992 году ассоциация начала издавать журнал «Ритм» («Nhịp điệu»). Впервые во вьетнамской танцевальной науке появился теоретический журнал. Он остается единственным тематическим периодическим изданием, освещающим хореографическую деятельность во Вьетнаме, предоставляющим информацию о танцевальном искусстве в стране и за рубежом, сведения об известных постановках, танцовщиках всего мира и, особенно, Юго-Восточной Азии. В описываемый период во Вьетнаме было не так много информации о заграничной танцевальной жизни. Ассоциация создала исследовательскую группу, благодаря которой развивались научные разработки в области танцевального искусства [2, tr. 501]. Опираясь на деятельность ассоциации, молодые ученые создали ряд работ о вьетнамском танце.

Одним из первых трудов стала книга «Традиционное исполнительское искусство Чам» («Nghệ thuật biểu diễn truyền thống Chăm») [8], опубликованная в 1995 году двумя авторами: профессором, доктором искусствоведения, народным артистом *Ле Нгок Канем* (Lê Ngọc Canh)⁵ и магистром *То Донг Хаем* (Tô Đông Hải). Чам (Chăm) — одна из этнических групп во Вьетнаме, сегодня проживает в основном в двух провинциях: Нинь Туан (Ninh Thuận) и Бинь Туан (Bình Thuận). В течение тысячелетий они создавали самобытную культуру, основанную на мировоззрении коренных народов Чам в сочетании с индуизмом и буддизмом. В книге авторы описали историю происхождения танца Чам, показали его особенности и значение в жизни народов Вьетнама, сделав вывод о том, что танец Чам является ценным источником для развития искусства всего Вьетнама, способствует пониманию хореографических традиций Вьетнама и Юго-Восточной Азии.

Еще одной важной работой *Ле Нгок Каня* является книга «Вьетнамский традиционный народный танец» («Múa tín ngưỡng dân gian Việt Nam») [9], вышедшая в 1998 году. В жизни Вьетнама искусство является составной частью религиозной культуры, поэтому в книге рассматриваются религии нескольких народов. Первая часть книги посвящена теоретическим понятиям танца, религии и места танца в религиозной культуре. Во втором разделе описаны религиозные танцы некоторых этнических групп Вьетнама, таких как вьеты (Việt), таи (Tày), тхай (Thái), зао (Đao), мыонг (Mường), чам (Chăm), кхмер (Khmer), теро (Chơơ). Их религиозные танцы имеют отличительные характеристики, представляющие регион среди народов Вьетнама. Автор книги считает, что сегодня без сохранения религиозного танца в практике и в теории невозможно

⁵ Ле Нгок Кань родился в 1933 году в деревне Ха Донг, в Ханойской области. В 1973 году он защитил докторскую диссертацию в Болгарии. Он известен как первый вьетнамский хореограф. Им написано много исследовательских работ в области народных танцев. Некоторые работы отмечены государственными наградами. Его труды способствовали формированию научной и практической основы танцевального искусства во Вьетнаме.

развитие хореографической культуры Вьетнама.

В том же 1998 году была издана книга Буй Чи Тханя (Bùi Chí Thanh) «Народное танцевальное наследие Северо-западного региона» («Di sản múa dân gian vùng Tây bắc») [4]. В работе рассказывается о возникновении танца национальных меньшинств Северо-западного региона Вьетнама — уникальной области в наследии вьетнамского искусства. Северо-западный регион находится в западном горном районе Северного Вьетнама на границах Вьетнама с Лаосом и Китаем и является домом для более чем двадцати этнических групп, таких как Тхай (Thái), Муонг (Mường), Хмонг (H'Mông), Дао (Dao), Тай (Tày), Кинь (Kinh), Нунг (Nùng). В этом месте живет множество этнических групп. Книга дает информацию о происхождении и формировании северо-западного этнического хореографического искусства, профессиональном танце, обычаях, традициях, фестивалях национальных меньшинств, связанных с танцем.

В книге представлены и проанализированы народные танцы, показывающие повседневную жизнь и культуру народов и существующие длительное время в жизни этнических меньшинств Северо-западного региона. Они интересны, потому что отражают чаяния людей гор и восхваляют лучшее, что есть в их жизни. «Народное танцевальное наследие Северо-западного региона» является одной из трех книг Буй Чи Тханя. Президент Нгуен Минь Триет (Nguyễn Minh Triết) отметил данную книгу словами: «Превосходная, высоко ценимая в литературе, искусстве книга, которая восхваляет страну, способствует построению социализма и защите страны» [10].

Буй Чи Тхань дал общий обзор наиболее ярких северо-западных народных танцев, включив в рассмотрение не только тхайское искусство — в отличие от книги Лам То Лока 1985 года, который также писал о хореографии северо-западного региона в книге «Сое Тхай». Автор анализировал и тхайское искусство (танец Сап Тхай — Sạp Thái, танец с шарфом, танец Сое и др.), и уникальные танцы народа Мыонг (танец Сап Мыонг — Sạp Mường, танец с веером, танец с флагом, танец с барабанами и др.), танцы народа Зао (танец с колокольчиками, танец с тарелками и др.) и танцы народа Хмонг (женский танец с зонтиками, мужской танец с трубой).

В 2003 году в Ханойской ассоциации культуры и искусства вышел труд «Искусство хореографии Ханоя» («Nghệ thuật múa Hà Nội») [11], посвященный вопросам становления и развития древнего ханойского танца, старое название которого Тхан Лонг — Донг До. Книга описывает историю происхождения народа и культуры города Ханоя, танцевальное творчество его жителей. Далее представлено исследование ханойского придворного танца, хореографического наследия, характеристика его связей с религией; также есть глава о развитии древнего танца Тханг Лонг — Донг До (Thăng Long — Đông Đô) в новое время.

Книга Ле Нгок Каня 2004 года «Метод сочинения танца» («Phương pháp sáng

tác múa») [12] посвящена методам сочинения танца: от простого к сложному, от теоретического к практическому. В книге представлены сведения о происхождении танцевального искусства, определение танца, методы выбора сюжета, методы создания либретто, плана движения, содержания и формы, методы создания хореографии, приемы танца, методы формирования линии и строя танца, танцевальный язык и роль танца в искусстве. Даются рекомендации балетмейстерам, хореографам и танцовщикам уделять больше внимания профессиональной методике, а не импровизировать. Автор предлагает изучать новые танцевальные формы, новые жанры, обращая внимание на потребности аудитории, корректируя, дополняя и обновляя виды танца. Отсюда видно, что приемы сочинительства, профессионального исполнения становятся более гибкими, чем это было раньше. Книга стала полезным справочником для начинающих хореографов, балетмейстеров, педагогов.

В 2008 году Ле Нгок Кань выпустил следующую работу — «История вьетнамского танца» («Lịch sử nghệ thuật múa Việt Nam») [13], в которой излагается общая информация о развитии вьетнамского танца в разные исторические периоды. Разделы книги выстроены в исторической последовательности: танцевальное искусство в период правления Хунг Вуонг (Hùng Vương), во время древних Чампа, в период колонизации Северной части Вьетнама Китаем и сопротивления, в период строительства феодального независимого суверенного государства, в период французской колонизации и династии Нгуен (Nhà Nguyễn), в период Демократической Республики Вьетнам и протестов против французских агрессоров, в период становления социализма на Севере и борьбы за объединение страны, в период войны с США и объединения страны, в период становления Социалистической Республики Вьетнам до наших дней, в контексте интеграции Востока и Запада.

Книга показывает связь танцевального искусства с историей и является энциклопедией вьетнамского танца. «История» была издана, когда автору было семьдесят лет. Почти семьсот страниц книги написаны с учетом его жизненного опыта и знаний. Исполнители, искусствоведы, балетмейстеры и хореографы могут найти уникальные сведения, которые Ле Нгок Кань собирал полвека. Это «сокровищница» ценной информации для исследований.

*Изучение национального танца во Вьетнаме
с 2008 года по настоящее время*

Благодаря трудам предыдущих лет у современных исследователей появилась основа для продолжения изучения танца, которая позволила танцевальному искусству стать предметом научных исследований. В 2011 году Ле Нгок Кань написал работу «Традиционный и современный танец Ханоя» («Nghệ thuật múa Hà Nội truyền thống và hiện đại») [14]. Книга считается наиболее полным ис-

следованием, отражающим историю возникновения и развития танцевального искусства Ханоя, предоставляя читателям знание о прошлом и настоящем этой темы. На основе истории, географии, культуры и личностных характеристик ханойцев автор освещает вопросы особенностей традиционного ханойского танцевального искусства, представляемого в рамках фестивалей, религиозного культа, придворной культуры, иных культурных и общественных мероприятий, истории профессиональных и полупрофессиональных коллективов. Последняя часть книги представляет собой ряд разрозненных статей по ханойскому танцу.

«Традиционный и современный танец Ханоя» — книга, необходимая для сохранения, развития и популяризации ханойского танца как части вьетнамского искусства. Она посвящена тысячелетию Ханоя (ранее Тхан Лонг). Благодаря свободному стилю, строгому оформлению, логике, точным фактам, подробно описанным танцевальным движениям, книга дает читателям понимание происхождения, среды зарождения, сущности, особенностей и ценности танцевальной культуры Ханоя (Туонг Кин — *Thượng Kinh*). В то же время автор обращается к современному танцу, что является несомненным новшеством. Те, кто интересуется изучением и созданием хореографии, могут использовать этот труд для начала исследовательского пути.

Книга «Танцевальное искусство Ханойской области» («*Nghệ thuật múa vùng Hà Nội mở rộng*») [15], написанная Ле Нгок Канем и изданная в 2014 году, родилась в исследованиях, проведенных Ханойской танцевальной ассоциацией в рамках глобальной программы «Восстановление и популяризация древнего искусства Тханг Лонг в Ханое». В отличие от предыдущих книг по хореографии Ханоя в этой книге автор дает полную картину танцевальных стилей не только центра города, но и соседних районов, таких как Бак Нинь (*Bắc Ninh*), Хай Дуонг (*Hải Dương*), Ха Нам (*Hà Nam*), Хоа Бинь (*Hòa Bình*), Фу То (*Phú Thọ*), Тхай Нгуен (*Thái Nguyên*), Бак Занг (*Bắc Giang*) и т. д. Работа посвящена географии, истории, культуре и формам традиционного танцевального искусства Ханоя, религиозным танцам, танцам в общественных и культурных мероприятиях и придворному танцу Тханг Лонг. Во второй части автор обращает внимание на современный танец, на новые спектакли, новые формы танца и методы обучения не только в Ханое, но и в Ханойской области. Третья часть книги знакомит читателя с творчеством восьми известнейших деятелей хореографии Ханойской области, таких как народный артист Чу Туь Куинх (*Chu Thúy Quỳnh*), народный артист Ву Зыонг Зунг (*Vũ Dương Dũng*), доктор искусствоведения, народный артист Нгуен Тхи Хиен (*Nguyễn Thị Hiền*). В этот раздел автор, являющийся доктором искусствоведения, народным артистом Вьетнама, крупнейшим исследователем танцевального искусства Ханойской области, включил очерк и о своей деятельности. Анализом танца Ханоя занимались многие исследователи, но именно эта книга охватывает значительный

пласт информации от истории до географии, от старинного традиционного танца до современного танца в Ханойской области. Новизна ее заключается в разборе тридцати старинных (восстановленных и сохранных) танцев.

Ле Нгок Кань опубликовал и еще одну книгу о хореографии Ханоя и Ханойской области под названием «Тханг Лонг — Ханойский традиционный танец» («Múa cổ truyền Thăng Long-Hà Nội») [16]. Идея ее восходит к 2000-м годам и принадлежит Ханойской танцевальной ассоциации совместно с автором, однако завершить книгу ему удалось только в 2015 году. Группа исследователей в эти годы посетила все населенные пункты, встретила с пожилыми коренными жителями, которые знали народные традиции, взяла интервью и записала видео старинных танцев. «Понимаю, что есть еще несколько старинных танцев, которые уже потерялись и их нельзя восстановить. Это жалость и боль для исследователей и искусствоведов», — писал автор [16, tr. 6].

По сравнению с книгой «Танец Ханойской области» эта показывает прогресс в количестве восстановленных старинных танцев. Исследователь проанализировал около пятидесяти традиционных танцев Ханоя и Ханойской области: танец Бай Бонг (múa báí bông), Бо Бов (múa bỏ bộ), Ка Чу — Кыа Динь (múa sa trừ — cửa đình); танец с флагами (múa chạy cờ), с кубками (múa chén), с колокольчиком (múa chuông), танец дракона (múa rồng), танец с барабанами Нгу Лой (múa trống Ngũ Lôi), танец Чео (múa chèo) и др. Автор, размышлял о значении буддизма⁶ для вьетнамской танцевальной культуры, отметил, что эта религиозная философия оставила отпечаток в танцевальном искусстве. Ле Нгок Кань заметил влияние буддизма в таких танцах, как танец поклонения с фонарями (Múa Lục cúng), танцы в честь умерших (4) и т. д. Книга «Тханг Лонг — Ханойский традиционный танец» на данный момент является последней крупной печатной работой Ле Нгок Каня, освещающей тему традиционных танцев города Ханоя и его области.

Изучение зарубежных танцев во Вьетнаме

Народная хореография Вьетнама является предметной областью, которая интересует многих танцовщиков и исследователей. В последнее время темы,

⁶ Мировоззрение и культура Вьетнама связаны с буддизмом, который в конце I века был привезен из Индии торговцами-мореходами. Вьетнамский народ принял буддизм через фольклор. В памятниках вьетнамского фольклора «Бамбуковое дерево с сотней колена» (Cây tre trăm đốt), «Там и Кам» (Tám cám), «Ман Ньонг» (Mạn nương) и др. объясняются буддийские идеи добра, зла, перерождения, кармы и т. д. В сказке виден не только образ Будды, но и закон причинно-следственной связи, называемый в буддизме кармой. Если люди в жизни соблюдают нормы буддийской морали, совершают добрые дела и не причиняют зла, то они создают себе хорошую карму и обеспечивают себе лучшее перерождение или уход в нирвану. Во вьетнамском языке появились термины, привнесенные из санскрита, такие как But (Будда), Phar (Дхарма), Niet ban (Нирвана), Bo Tat (Бодхитсаттва) и т. д.

связанные с иностранными методами обучения, творчеством и танцевальным искусством зарубежных стран, также начали интересовать вьетнамских исследователей, поскольку Вьетнам сменил политический курс, взяв направление на либерализацию и демократию.

В 2002 году увидела свет книга Ле Нгок Каня «Общее хореографическое искусство» («Đại cương nghệ thuật múa») [17]. В ней представлены хореографические школы США и России, приводятся легенды, мифы о происхождении танца разных стран, например, Греции, Индии, Вьетнама. Автор описал процесс формирования хореографического искусства в связи с условиями окружающей среды и общественным устройством, изучил его формы, характеристики и жанры.

Одна из важнейших работ Ле Нгок Каня «Всемирное танцевальное искусство» («Nghệ thuật múa thế giới») [18] опубликована в 2006 году. В начале книги дан обзор искусства танца в древних цивилизациях, таких как Греция, Месопотамия, Западная Азия, Индия. Затем ученый обратился к дальнейшей истории танцевального искусства. Книга состоит из пяти глав: глава 1. Азиатское танцевальное искусство; глава 2. Европейское танцевальное искусство; глава 3. Искусство латиноамериканского танца; глава 4. Африканское танцевальное искусство; глава 5. Танцевальное искусство Океании (Австралии). Каждая глава, тесно связанная с другими, дает обзор хореографии заявленного в названии региона. Книга Ле Нгок Каня — первая во Вьетнаме крупная работа, знакомящая читателей с мировым танцевальным искусством.

Помимо народного, во Вьетнаме широко распространен классический танец. Колонизация Вьетнама Францией в середине XIX века, создав зависимость страны от европейской державы, принесла положительные моменты в жизнь и быт, в частности, познакомила вьетнамцев с балетом.

По методике обучения исполнителей классическому танцу исследований во Вьетнаме не проводилось. Однако на вьетнамский язык были переведены книги иностранных авторов. Первой, значительной по объему, является работа Чыонг Ле Запа (Trương Lê Giáp)⁷ «Методика классического танца» («Phương pháp huấn luyện Múa cổ điển Châu Âu») [19], в основу которой лег перевод труда Н. И. Тарасова «Классический танец. Школа мужского исполнительства» [20]. Книга представляет интерес переводом терминов, введенных Чыонг Ле

⁷ Чыонг Ле Зап являлся иностранным студентом Московского института театрального искусства (ГИТИС) с 1974 по 1980 год, прошел обучение по программе подготовки хореографов. Вернувшись домой, он посвятил себя переводу книг о балете известных русских хореографов и педагогов. Эти книги стали полезными пособиями для будущих учителей, постановщиков, исполнителей, которым необходимо иметь понимание классического танца для применения его в работе. Переведенные Чыонг Ле Запом книги стали основой профессионального обучения классическому танцу.

Запом в обиход во Вьетнаме. Фразу «классический европейский балет» он ввел для обозначения «классического танца», чтобы отличить его от других видов танца во Вьетнаме.

Перевод знаменитого руководства Н. И. Тарасова состоит, как и оригинал, из двух частей. В первой части подробно рассказывается о школе классического танца, о методах и системе подготовки профессиональных танцовщиков, плане работы педагогов, о том, как оценивать результаты подготовки учащихся. Вторая часть, значительно превосходящая первую по объему, охватывает уроки классического танца, методы освоения движений. В переводном издании присутствуют иллюстрации, которые делают уроки понятными. Знакомство с русским учебником позволило вьетнамским исполнителям, преподавателям и теоретикам в области хореографии использовать методический опыт советского балета.

В 1995 году Чьонг Ле Зап перевел книгу советских авторов В. С. Костровицкой и А. А. Писарева «Школа классического танца» [21] под названием «Европейский классический танец» («Múa cổ điển Châu Âu») [22]. Во «Введении» к книге на русском языке обращено внимание на структуру учебника, которая почти идентична книге А. Я. Вагановой «Основы классического танца». Авторы книги «Школа классического танца» указывали, что «...в отличие от книги Вагановой, движения записаны в более полной форме» [21, с. 13]. Этот перевод многие поколения преподавателей балета во Вьетнаме считают важнейшим ресурсом для изучения русских методов обучения классическому танцу. На сегодняшний день нельзя найти замену книгам, переведенным Чьонг Ле Запом.

В 2019 году доктором искусствоведения *Ле Хай Минем* (Lê Hải Minh) была опубликована первая книга, связанная с современной хореографией, «Вьетнамский современный танец» («Múa đương đại Việt nam») [23]. Современный танец появился во Вьетнаме около тридцати лет назад. Он был уже знаком публике и деятелям искусства. Но, по мнению автора, «...в настоящее время нет конкретных работ на эту тему» [23, tr. 8]. Цель книги состоит в систематизации, устранении пробелов в теории и практике современного танца Вьетнама. Книга включает три главы. В первой автор отделил понятие «современный танец» от понятия «модерн», представил обзор истории становления современного танца в мире, выделил его основные характеристики. Во второй главе рассказано о процессе формирования современного танца во Вьетнаме и этапах его развития. Исследователь выделяет следующие периоды современного танца: 1988–1998, 1998–2008, 2008–2014 годы, обращает внимание на проблемы преподавания, сочинения и исполнения современного танца. Также рассматривается взаимодействие современного танца с музыкой, светом, изобразительным искусством. Последняя часть книги посвящена внешним факторам,

влияющим на современный танец во Вьетнаме, таким как политика, экономика, интересы публики и т. п. Хотя современный танец находится на подъеме, у него есть и ограничения, автор предложил решения по преодолению трудностей. Книга дает читателям информацию о современном танце и его положении сегодня, она является справочником и основой для исследований современного танца во Вьетнаме.

Ряд работ вьетнамских исследователей посвящен иностранным видам танца: в 2010 году Ле Хай Минь защитил магистерскую диссертацию на тему «Изучение европейского классического танца в современных вьетнамских танцевальных представлениях» («Khảo cứu tiếp nhận Múa cổ điển Châu Âu trong các tác phẩm múa hiện đại Việt Nam»), в этом же году в Университете театра и кино Ханоя состоялась защита магистерской диссертации Нгуен Куинь Лана (Nguyễn Quỳnh Lan) на тему «Балет во Вьетнаме. Обучение и исполнительство» («Ballet ở Việt Nam, Đào tạo và biểu diễn»), в 2012 году в этом же университете защищена магистерская работа Дао Фыонг Зуя (Đào Phương Duyệt) «Элементы европейского классического танца в обучении танцевальному искусству во Вьетнаме» («Yếu tố khoa học của Múa cổ điển Châu Âu trong Đào tạo nghệ thuật Múa ở Việt Nam»), в 2014 году там же Као Чи Тхань (Cao Chí Thành) защитил магистерскую диссертацию на тему «Использование методов обучения зарубежных школ классического танца во Вьетнамском балете» («Tiếp thu tinh hoa của một số trường phái Múa cổ điển Châu Âu trong nghệ thuật Ballet Việt Nam»).

Вьетнамская танцевальная ассоциация в течение многих лет проводит научные конференции, посвященные вопросам методики изучения и создания хореографии. Например, в 2012–2013 годах в «Сборнике вьетнамского танцевального искусства» («Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam») [24] представлены статьи, знакомящие с общими теоретическими вопросами в области хореографии Вьетнама: «Вьетнамский современный танец» («Múa hiện đại Việt Nam — những trăn trở nghĩ suy») [25] Чан Ван Хая (Trần Văn Hải), «Что вы видите в классических европейских программах обучения хореографии?» («Thấy gì qua 1 số chương trình đào tạo múa cổ điển châu Âu?») [26] Ле Хай Миня (Lê Hải Minh), «Влияние европейского классического танца на обучение будущих артистов балета» (Tính khoa học và tác dụng của múa cổ điển châu Âu trong đào tạo diễn viên) [27] Буй Тху Хонга (Bùi Thu Hồng).

В области хореографии Вьетнама в настоящее время имеется не так много исследователей, теоретиков и критиков. Выделяется круг известных авторов, преданных профессии и внесших значительный вклад в искусство Вьетнама. Это Лам То Лок, Ле Нгок Кань, Буй Чи Тхань и Чыонг Ле Зап — представители первого поколения артистов, педагогов, хореографов и исследователей вьетнамской хореографии. Они сохранили традиционное танцевальное искусство: с одной стороны, для будущих студентов, учителей, исполнителей и с другой —

для вьетнамской культуры. Труды данных авторов, бесспорно, являются прочной основой для будущих исследований танца во Вьетнаме.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Меньшиков Л. А.* Мифология и искусство в едином семиотическом комплексе традиционной культуры // Российская культура глазами молодых ученых. Вып. 10. Санкт-Петербург: Культ Информ Пресс, 2001. С. 132–144.
2. *Lê Ngọc Canh.* Lịch sử nghệ thuật múa Việt Nam. — Hà Nội: Nhà xuất bản Sân Khấu, 2008. 695 tr. [*Ле Нгок Кань.* История вьетнамского танцевального искусства. Ханой: Театральное издательство, 2008. 695 с. На вьет. яз.]
3. *Lâm Tô Lộc.* Nghệ thuật múa dân tộc Việt. Hà Nội: NXB Văn Hóa, 1979. 157 tr. [*Лам То Лок.* Танцевальное искусство народов Вьетнама. Ханой: Издательство культуры, 1979. 157 с. На вьет. яз.]
4. Китайское письмо [Электронный ресурс]: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Китайское_письмо (дата обращения: 02.06.2020); Ты-ном [Электронный ресурс]: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ты-ном> (дата обращения: 02.06.2020).
5. *Lâm Tô Lộc.* Xòe Thái. Hà Nội: NXB Văn hóa, 1985. 94 tr. [*Лам То Лок.* Сое Тхай. Ханой: Издательство культуры, 1985. 94 с. На вьет. яз.]
6. *Bùi Chí Thanh.* Xòe Thái một giai đoạn phát triển độc đáo. Hà Nội: NXB Hội nghệ sĩ múa Việt Nam, 2007. 219 tr. [*Буй Чи Тхань.* Расцвет Сое Тхай. Ханой: Вьетнамская танцевальная ассоциация, 2007. 219 с. На вьет. яз.]
7. *Bùi Chí Thanh.* Di sản múa dân gian vùng Tây bắc. Hà Nội: NXB Văn hóa dân tộc, 1998. 244 tr. [*Буй Чи Тхань.* Народное танцевальное наследие Северо-Западного региона. Ханой: Издательский дом этнической культуры, 1998. 244 с. На вьет. яз.]
8. *Lê Ngọc Canh.* Tô Đông. Nghệ thuật biểu diễn truyền thống Chăm. Hà Nội: NXB Văn hóa dân tộc, 1995. 342 tr. [*Ле Нгок Кань, То Донг Хай.* Традиционное исполнительское искусство Чам. Ханой: Издательский дом этнической культуры, 1995. 342 с. На вьет. яз.]
9. *Lê Ngọc Canh.* Múa tín ngưỡng dân gian Việt Nam. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 1998. 286 tr. [*Ле Нгок Кань.* Вьетнамский традиционный народный танец. Ханой: Изд-во социальных наук, 1998. 286 с. На вьет. яз.]
10. Người nghệ sĩ mạch suối nguồn văn chảy: Tổ Quốc — Báo điện tử của Bộ Văn hóa Thể thao và Du lịch (Творческий источник не иссякает в художнике: Страна. Электронная газета Министерства культуры, спорта и туризма) [Электронный ресурс]: URL: <http://toquoc.vn/nguoi-nghe-si-va-mach-suoi-nguon-van-chay-99220184.htm> (дата обращения: 02.06.2020).
11. Nghệ thuật múa Hà Nội. Hà Nội: Hội liên hiệp văn hóa nghệ thuật Hà Nội — NXB, 2003. 347 tr. [*Искусство хореографии Ханоя. Ханой: Ханойская ассоциация культуры и искусства, 2003. 347 с. На вьет. яз.]*

12. *Lê Ngọc Canh*. Phương pháp sáng tác múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2004. 255 tr. [*Ле Нгок Кань*. Метод сочинения танца. Ханой: Издательский дом культуры и информации, 2004. 255 с. На вьет. яз.]
13. *Lê Ngọc Canh*. Lịch sử nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Sân khấu, 2008. 695 tr. [*Ле Нгок Кань*. История вьетнамского танца. Ханой: Издательский дом театра, 2008. 695 с. На вьет. яз.]
14. *Lê Ngọc Canh*. Nghệ thuật múa Hà Nội truyền thống và hiện đại. Hà Nội: NXB Hà Nội, 2011. 371 tr. [*Ле Нгок Кань*. Традиционный и современный танец Ханоя. Ханой: Издательский дом Ханой, 2011. 371 с. На вьет. яз.]
15. *Lê Ngọc Canh*. Nghệ thuật múa vùng Hà Nội mở rộng. Hà Nội: NXB Văn hóa, 2014. 195 tr. [*Ле Нгок Кань*. Танцевальное искусство Ханойской области. Ханой: Культура, 2014. 195 с. На вьет. яз.]
16. *Lê Ngọc Canh*. Múa cổ truyền Thăng Long — Hà Nội. Hà Nội: Nxb Văn hóa dân tộc, 2015. 251 tr. [*Ле Нгок Кань*. Тханг Лонг — ханойский традиционный танец. Ханой: Издательство национальной культуры, 2015. 251 с. На вьет. яз.]
17. *Lê Ngọc Canh*. Đại cương nghệ thuật múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2002. 470 tr. [*Ле Нгок Кань*. Общее хореографическое искусство. Ханой: Издательский дом культуры и информации, 2002. 470 с. На вьет. яз.]
18. *Lê Ngọc Canh*. Nghệ thuật múa thế giới. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2006. 446 tr. [*Ле Нгок Кань*. Всемирное танцевальное искусство. Ханой: Издательство информации и культуры, 2006. 446 с. На вьет. яз.]
19. *Tarasop N. I*. Phương pháp huấn luyện Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: Nxb Nghệ thuật, 1981. 615 tr. [*Тарасов Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. Ханой: Искусство, 1981. 615 с. На вьет. яз.]
20. *Tarasov H. I.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1971. 493 с.
21. *Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. М.: Искусство, 1976. 272 с.
22. *Costravitskaia V. S., Pisarep A. A.* Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: NXB văn hoá — thông tin, 1995. 429 tr. [*Костровицкая В. С., Писарев А. А.* Школа классического танца. Ханой: Культурно-информационный издательский дом, 1995. 429 с. На вьет. яз.]
23. *Lê Hải minh*. Múa đương đại Việt nam. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2019. 188 tr. [*Ле Хай Минь*. Вьетнамский современный танец. Ханой: Издательство социальных наук, 2019. 188 с. На вьет. яз.]
24. Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. 421 tr. [Сборник статей о вьетнамском танце. Ханой: Издательство этнической культуры, 2012. 421 с. На вьет. яз.]
25. *Trần Văn Hải*. Múa hiện đại việt nam — những trở ngại suy. Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội:

- NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 70–75. [*Чан Ван Хай*. Вьетнамский современный танец: сб. ст. о вьетнамском танце. Ханой: Издательство этнической культуры, 2012. С. 70–75. На вьет. яз.]
26. *Lê Hải Minh*. Thấy gì qua 1 số chương trình đào tạo múa cổ điển châu âu? // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 394–397. [*Ле Хай Минь*. Что вы видите в классических европейских программах обучения хореографии?: сб. ст. о вьетнамском танце. Ханой: Издательство этнической культуры, 2012. С. 394–397. На вьет. яз.]
27. *Bùi Thu Hồng*. Tính khoa học và tác dụng của múa cổ điển châu âu trong đào tạo diễn viên // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 320–324. [*Буй Тху Хонг*. Влияние европейского классического танца на обучение будущих артистов балета: сб. ст. о вьетнамском танце. Ханой: Издательство этнической культуры, 2012. С. 320–324. На вьет. яз.]

REFERENCES

1. *Men'shikov L. A.* Mifologiya i iskusstvo v edinom semioticheskom komplekse traditsionnoj kul'tury // Rossijskaya kul'tura glazami molodyh uchenyh. Vyp. 10. Sankt-Peterburg: Kul't Inform Press, 2001. S. 132–144.
2. *Lê Ngọc Canh*. Lịch sử nghệ thuật múa Việt Nam. — Hà Nội: Nhà xuất bản Sân Khấu, 2008. 695 tr. [*Le Ngok Kan'*. Istoriya v'etnamskogo tantseval'nogo iskusstva. Hanoj: Teatral'noe izdatel'stvo, 2008. 695 s. Na v'et. yaz.]
3. *Lâm Tô Lộc*. Nghệ thuật múa dân tộc Việt. Hà Nội: NXB Văn Hóa, 1979. 157 tr. [*Lam To Lok*. Tantseval'noe iskusstvo narodov V'etnama. Hanoj: Izdatel'stvo kul'tury, 1979. 157 s. Na v'et. yaz.]
4. Kitajskoe pis'mo [Elektronnyj resurs]: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Kitajskoe_pis'mo (data obrascheniya: 02.06.2020); T'y-nom [Elektronnyj resurs]: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/T'y-nom> (data obrascheniya: 02.06.2020).
5. *Lâm Tô Lộc*. Xòe Thái. Hà Nội: NXB Văn hóa, 1985. 94 tr. [*Lam To Lok*. Soe Thaj. Hanoj: Izdatel'stvo kul'tury, 1985. 94 s. Na v'et. yaz.]
6. *Bùi Chí Thanh*. Xòe Thái một giai đoạn phát triển độc đáo. Hà Nội: NXB Hội nghệ sĩ múa Việt Nam, 2007. 219 tr. [*Bui Chi Than'*. Rastsvet Coe Thaj. Hanoj: V'etnamskaya tantseval'naya assotsiatsiya, 2007. 219 s. Na v'et. yaz.]
7. *Bùi Chí Thanh*. Di sản múa dân gian vùng Tây bắc. Hà Nội: NXB Văn hóa dân tộc, 1998. 244 tr. [*Bui Chi Than'*. Narodnoe tantseval'noe nasledie Severo-Zapadnogo regiona. Hanoj: Izdatel'skij dom ehtnicheskoj kul'tury, 1998. 244 s. Na v'et. yaz.]
8. *Lê Ngọc Canh, Tô Đông*. Nghệ thuật biểu diễn truyền thống Chăm. Hà Nội: NXB Văn hóa dân tộc, 1995. 342 tr. [*Le Ngok Kan', To Dong Haj*. Traditsionnoe ispolnitel'skoe iskusstvo Cham. Hanoj: Izdatel'skij dom ehtnicheskoj kul'tury, 1995. 342 s. Na v'et. yaz.]
9. *Lê Ngọc Canh*. Múa tín ngưỡng dân gian Việt Nam. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 1998.

- 286 tr. [Le Ngok Kan'. V'etnamskij traditsionnyj narodnyj tanets. Hanoj: Izd-vo sotsial'nyh nauk, 1998. 286 s. Na v'et. yaz.]
10. Người nghệ sĩ mạch suối nguồn vẫn chảy: Tổ Quốc — Báo điện tử của Bộ Văn hóa Thể thao và Du lịch (Tvorcheskij istochnik ne issyakaet v hudozhnike: Strana. Ehlektronnaya gazeta Ministerstva kul'tury, sporta i turizma) [Ehlektronnyj resurs]: URL: <http://toquoc.vn/nguoi-nghe-si-va-mach-suoi-nguon-van-chay-99220184.htm> (data obrascheniya: 02.06.2020).
11. Nghệ thuật múa Hà Nội. Hà Nội: Hội liên hiệp văn hóa nghệ thuật Hà Nội — NXB, 2003. 347 tr. [Iskusstvo horeografii Hanoya. Hanoj: Hanojskaya assotsiatsiya kul'tury i iskusstva, 2003. 347 s. Na v'et. yaz.]
12. Lê Ngọc Canh. Phương pháp sáng tác múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2004. 255 tr. [Le Ngok Kan'. Metod sochineniya tantsa. Hanoj: Izdatel'skij dom kul'tury i informatsii, 2004. 255 s. Na v'et. yaz.]
13. Lê Ngọc Canh. Lịch sử nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Sân khấu, 2008. 695 tr. [Le Ngok Kan'. Istoriya v'etnamskogo tantsa. Hanoj: Izdatel'skij dom teatra, 2008. 695 s. Na v'et. yaz.]
14. Lê Ngọc Canh. Nghệ thuật múa Hà Nội truyền thống và hiện đại. Hà Nội: NXB Hà Nội, 2011. 371 tr. [Le Ngok Kan'. Traditsionnyj i sovremennyy tanets Hanoya. Hanoj: Izdatel'skij dom Hanoj, 2011. 371 s. Na v'et. yaz.]
15. Lê Ngọc Canh. Nghệ thuật múa vùng Hà Nội mở rộng. Hà Nội: NXB Văn hóa, 2014. 195 tr. [Le Ngok Kan'. Tantseval'noe iskusstvo Hanojskoj oblasti. Hanoj: Kul'tura, 2014. 195 s. Na v'et. yaz.]
16. Lê Ngọc Canh. Múa cổ truyền Thăng Long — Hà Nội. Hà Nội: Nxb Văn hóa dân tộc, 2015. 251 tr. [Le Ngok Kan'. Thang Long — hanojskij traditsionnyj tanets. Hanoj: Izdatel'stvo natsional'noj kul'tury, 2015. 251 s. Na v'et. yaz.]
17. Lê Ngọc Canh. Đại cương nghệ thuật múa. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2002. 470 tr. [Le Ngok Kan'. Obschee horeograficheskoe iskusstvo. Hanoj: Izdatel'skij dom kul'tury i informatsii, 2002. 470 c. Na v'et. yaz.]
18. Lê Ngọc Canh. Nghệ thuật múa thế giới. Hà Nội: NXB Văn hóa thông tin, 2006. 446 tr. [Le Ngok Kan'. Vsemirnoe tantseval'noe iskusstvo. Hanoj: Izdatel'stvo informatsii i kul'tury, 2006. 446 s. Na v'et. yaz.]
19. Tarasop N. I. Phương pháp huấn luyện Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: Nxb Nghệ thuật, 1981. 615 tr. [Tarasov N. I. Klassicheskij tanets. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva. Hanoj: Iskusstvo, 1981. 615 s. Na v'et. yaz.]
20. Tarasov N. I. Klassicheskij tanets. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva. M.: Iskusstvo, 1971. 493 s.
21. Kostrovitskaya V. S., Pisarev A. A. Shkola klassicheskogo tantsa. M.: Iskusstvo, 1976. 272 s.
22. Kostrovitskaia V. S., Pisarep A. A. Múa cổ điển Châu Âu (Người dịch Trương Lê Giáp). Hà Nội: NXB văn hoá — thông tin, 1995. 429 tr. [Kostrovitskaya V. S., Pisarev A. A. Shkola klassicheskogo tantsa. Hanoj: Kul'turno-informatsionnyj izdatel'skij dom, 1995. 429 s.

Na v'et. yaz.]

23. *Lê Hải Minh*. Múa đương đại Việt nam. Hà Nội: NXB Khoa học xã hội, 2019. 188 tr. [Le Haj Min'. V'etnamskij sovremennij tanets. Hanoj: Izdatel'stvo sotsial'nyh nauk, 2019. 188 s. Na v'et. yaz.]
24. Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. 421 tr. [Sbornik statej o v'etnamskom tantse. Hanoj: Izdatel'stvo ehtnitcheskoj kul'tury, 2012. 421 c. Na v'et. yaz.]
25. *Trần Văn Hải*. Múa hiện đại việt nam – những trăn trở nghĩ suy. Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 70–75. [Chan Van Haj. V'etnamskij sovremennij tanets // Sbornik statej o v'etnamskom tantse. Hanoj: Izdatel'stvo ehtnitcheskoj kul'tury, 2012. C. 70–75. Na v'et. yaz.]
26. *Lê Hải Minh*. Thấy gì qua 1 số chương trình đào tạo múa cổ điển châu âu? // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 394–397. [Le Haj Min'. Chto vy vidite v klassicheskikh evropejskikh programmah obucheniya horeografii? // Sbornik statej o v'etnamskom tantse. Hanoj: Izdatel'stvo ehtnitcheskoj kul'tury, 2012. C. 394–397. Na v'et. yaz.]
27. *Bùi Thu Hồng*. Tính khoa học và tác dụng của múa cô điển châu âu trong đào tạo diễn viên // Tuyển tập những bài viết về nghệ thuật múa Việt Nam. Hà Nội: NXB Văn hóa Dân tộc, 2012. Tr. 320–324. [Bui Thu Hong. Vliyanie evropejskogo klassicheskogo tantsa na obuchenie buduschih artistov baleta // Sbornik statej o v'etnamskom tantse. Hanoj: Izdatel'stvo ehtnitcheskoj kul'tury, 2012. C. 320–324. Na v'et. yaz.]

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Као Тхи Ван Зиём — аспирант, vandiemcao271991@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Cao Thi Van Diem — Postgraduate Student, vandiemcao271991@gmail.com

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА И ТЕАТРА

УДК 784; 378.095

ОПЫТ ПОДГОТОВКИ ВОКАЛИСТОВ ЦЕНТРОМ ОПЕРНОГО ПЕНИЯ ИМЕНИ ГАЛИНЫ ВИШНЕВСКОЙ В РОССИЙСКОЙ СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Савельева Е. П.*¹

¹ Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская ул., д 13/6, Москва, 119034, Россия.

Статья рассматривает уникальный опыт подготовки вокалистов Центра оперного пения в системе дополнительного образования России с момента его открытия в 2002 году по 2012 год. Раскрываются основные идеи этой уникальной образовательной стратегии ее реализации так, как видела их Г. П. Вишневская. Описание традиций, лежащих в основе Программы Центра, вовлекает в орбиту аналитических экскурсов более ранние программы театра La Scala, принципы обучения певца-актера, сформулированные К. С. Станиславским и выдающимся оперным режиссером Б. А. Покровским, в содружестве с которым Г. П. Вишневской были созданы ее лучшие оперные спектакли на сцене Большого театра России. Компаративный подход позволяет говорить об общем и особенном в линии преемственности авторской Программы Центра. В условиях высококонкурентной профессиональной среды, опыт комплексной подготовки молодых певцов к продуктивной работе в оперном театре в качестве солиста, по мнению автора, имеет перспективу дальнейшего изучения и развития.

Ключевые слова: дополнительное профессиональное образование в подготовке вокалистов, Центр оперного пения имени Галины Вишневской, Академия молодых оперных певцов при Мариинском театре, Молодежная оперная программа в Государственном академическом Большом театре России, Академия лирической оперы в Милане, Мирелла Френи, Борис Покровский.

THE EXPERIENCE OF GALINA VISHNEVSKAYA OPERA CENTER IN THE RUSSIAN SYSTEM OF SUPPLEMENTARY PROFESSIONAL EDUCATION

*Savelieva E. P.*¹

¹ Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6, Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 119034, Russian Federation.

The article examines the unique experience of training vocalists of the Opera Singing Center in the system of additional education in Russia from the moment of its opening in 2002 to 2012. The main ideas of this unique educational strategy for its implementation are revealed as GP Vishnevskaya saw them. The description of the traditions underlying the Center's Program involves the earlier programs of the La Scala theater, the principles of training a singer-actor formulated by K.S. Stanislavsky and the outstanding opera director B.A. Vishnevskaya created her best opera performances on the stage of the Bolshoi Theater of Russia. The comparative approach allows us to talk about the general and specific in the line of succession of the author's Program of the Center. In a highly competitive professional environment, the experience of comprehensive training of young singers for productive work in the opera house as a soloist, according to the author, has the prospect of further study and development.

Keywords: supplementary professional programs, Galina Vishnevskaya Opera Center, Mariinsky Academy of Young Opera Singers, Young Artists Opera Program at the Bolshoi Theater, La Scala Academy of Lyric Opera, Mirella Freni, Boris Pokrovsky.

Сегодня едва ли кто-то подвергнет сомнению важность дополнительного профессионального образования. Современный мир высокотехнологичен и предъявляет к специалисту повышенные требования. Возрастает ценность индивидуальных узкоспециализированных знаний и навыков, и учебных курсов, способных их обеспечить. Курс на раннюю специализацию приводит к увеличению часов, выделяемых на освоение предпрофильных и профильных образовательных программ. Однако эти меры не в состоянии обеспечить требуемый уровень развития профессиональных компетенций. В этой связи, важность профессиональных программ в структуре дополнительного образования постоянно повышается. Ведь именно от них зависит востребованность молодого специалиста. Нередки случаи, когда отсутствие специальной дополнительной подготовки тормозит, а то и вовсе препятствует успешной реализации специалиста на профессиональном поприще. Высокий темп работы и по-

стоянная загруженность не позволяют молодым сотрудникам полноценно обучаться в процессе работы, а мобильность персонала в современных условиях разрушает традиции преемственности знаний и навыков. Как следствие, функции профессиональной адаптации молодых специалистов возложены на программы дополнительного образования, лучшие из которых фактически являются инструментами посредничества между студентом и работодателем.

Сфера культуры и искусства в полной мере отражает текущие тенденции настоящего. В вокальном исполнительстве за последние десятилетия были приняты серьезные шаги в направлении развития дополнительного образования. В 1998 году была открыта Академия оперных певцов при Мариинском театре в Санкт-Петербурге [1], в 2002 году — организован Центр оперного пения Галины Вишневской, а в 2009 году была создана Молодежная оперная программа в Государственном академическом Большом театре России [2]. Эти центры взяли на себя не только обеспечение необходимой сценической подготовкой будущих певцов, но и определение траектории их дальнейшего профессионального развития в сфере музыкально-театрального искусства.

Историческое первенство в создании подобного рода программ, цель которых — не воспитание будущего музыканта, а именно совершенствование «прикладных» аспектов его деятельности (шлифовка сценических навыков, становление исполнительской манеры, подбор репертуара) принадлежит Италии. Именно здесь, на базе существующей с 1813 года балетной школы (Scuola di Ballo del Teatro alla Scala) в 1950 году оперным театром Ла Скала по инициативе дирижера Артуро Тосканини была основана Академия музыки Scuola dei Cadetti della Scala. Возродить наследие программы Тосканини было решено в 1997 году, когда благодаря усилиям Риккардо Мути и Лейлы Генсер была организована новая программа, которая получила название Академии лирической оперы (The Academy of Lyric Opera). Впоследствии, управление программой перешло к Мирелле Френи и Ренато Брузону.

С течением времени количество школ-факультетов Академии увеличилось до четырех: музыки, танца, сценографии и менеджмента, а количество образовательных программ возросло до тридцати. Курс обучения в Академии сегодня занимает около двух лет (двадцать месяцев), а в числе ее преподавателей — знаменитые певцы, танцовщики, балетмейстеры, дирижеры, режиссеры и фотографы. С наиболее успешными выпускниками руководство театра Ла Скала заключает рабочие контракты [3].

В России старт нового этапа развития профессиональных программ дополнительного образования фактически совпал с началом нового тысячелетия. Внедрение такого типа программ проходило с учетом европейского опыта. В частности, в становлении Центра оперного пения Г. П. Вишневской европейские связи сыграли значительную роль. Такое предположение выглядит

логичным, учитывая обширную гастрольную географию певицы и продолжительный период ее работы за рубежом¹.

Масштаб творческой фигуры певицы и ее влияние в оперном мире обеспечили участие в программе ведущих представителей российской оперной сцены, без которых практическая реализация программы была бы немыслима. Ей удалось собрать уникальную творческую команду, в которую вошли представители разных специальностей: вокалисты, режиссеры, педагоги сценической речи, дирижеры, хореографы, преподаватели иностранных языков. Из педагогов-вокалистов были приглашены только бывшие и ныне действующие солисты, имеющие обширную сценическую практику в России и за рубежом, члены жюри престижных конкурсов. Все они на протяжении многих лет сочетали успешную сценическую карьеру и педагогическую деятельность. Именно это сочетание позволяло следовать принципу практико-ориентированного обучения, формировать целостное понимание профессии изнутри, представление о том, какие приемы «работают» в каждом конкретном случае.

Одной из задач Центра, согласно Положению об организации учебного процесса [4], стало сохранение традиций русской оперы. Это проявилось не только в репертуаре, но и во многих аспектах деятельности центра: в подходе к обучению как к развитию комплекса взаимосвязанных умений; в отношении к профессии певца как к реализации этого комплекса; этапности освоения учебного репертуара; постепенности ввода нового участника в спектакль. Программа центра не задумывалась как простое повторение европейской модели. Основные усилия были всецело направлены на воспитание певца в традициях национальной оперной школы, развитие традиций Шаляпина и Станиславского, получивших своеобразное преломление в условиях современных реалий. Репетиции оперных партий всегда проводились с учетом предполагаемых условий постановки той или иной сцены, контекста сценической ситуации, перспективы роли².

В отличие от европейских и американских школ, ориентированных на сокращение сроков сценической адаптации и максимально активное привлечение студентов к участию в коммерческих спектаклях, Центр Вишневской изначально уделял большее внимание целенаправленной предварительной подготовке, руководствуясь бережным отношением к голосу певца. Постепенное «вхождение в репертуар» было связано не только с вопросами голосового

¹ С сентября 1969 по январь 1990 года Г. П. Вишневская вместе с мужем М. Л. Ростроповичем жила в США и Франции, неоднократно выступала в крупнейших оперных театрах мира в качестве солистки и режиссера.

² Термин «перспектива роли» дан в соответствии с определением К. С. Станиславского [6].

здоровья, но и с актерским вживанием в роль, с нахождением своего амплуа, а впоследствии — своей аудитории и своего театра.

Главное отличие Центра от аналогичных отечественных программ, ориентированных на пополнение театральной труппы, как неоднократно подчеркивала Г. Вишневская, заключается в подготовке певца-универсала, способного работать в любых специфических сценических и стилистических условиях. Центр оперного пения Галины Вишневской стал одним из флагманских образовательных учреждений подобного типа в Москве и России.

Целью программы стала адаптация начинающих певцов к театральной среде, их самоопределение как оперных артистов. Очень точно характеризует цели и задачи программы Е. В. Опоркова, которая вместе с Вишневской стояла у истоков формирования Центра: «...для Галины Павловны концептуально было главным совершенствование вокального мастерства молодыми певцами, выпускниками консерваторий, здесь они должны набираться театрального опыта и становиться полноценными артистами, для того чтобы понимать, что они делают на профессиональной сцене. Что-то нечто вроде специализации или ординатуры у врачей. Наша основная задача — это воспитание оперного артиста. Не просто вокалиста, талантливо поющего по нотам, а именно артиста. Это принцип Вишневской — она сама, как известно, была не просто вокалисткой, а именно оперной артисткой. Вишневская занимается всегда комплексно — не только сугубо вокальными задачами, хотя и ими, но сразу в целом образом, ролью. И задачи были первоначально именно такими» [5].

Адресаты авторской программы Г. П. Вишневской, (особо подчеркну) обучающиеся на бюджетной основе, — это выпускники высших учебных заведений, начинающие артисты оперных театров.

План подготовки оперного артиста по системе Г. П. Вишневской имел коренные отличия от стандартных образовательных программ своим практическим наполнением. Это интегрированный с театрально-концертной деятельностью учебно-творческий план, в котором все предметы органично слиты в единую комплексную модель подготовки. В нее входят: индивидуальные занятия по вокалу (с участием концертмейстера), индивидуальные занятия с концертмейстером, хормейстером, дирижером и режиссером; изучение основ дирижирования, участие в оркестровых репетициях, спектаклях, концертах, гастролях; индивидуальные занятия и семинары по певческой дикции; групповые занятия и индивидуальные консультации по пластике и танцу, актерскому мастерству, итальянскому и французскому, немецкому языкам, сценическому движению, участие в репетициях спектаклей, спектаклях, проводимых режиссером. Форма аттестации — выступление в спектаклях. За время обучения каждый певец готовит не менее трех (четырех) оперных партий из текущего репертуара Центра и наиболее популярного в стране и мире.

В контексте практики функционирования молодежных программ при оперных театрах обязательное участие солистов в хоровом сценическом ансамбле является востребованным эксклюзивным навыком для оптимизации процесса ввода в спектакли. Аналогичная практика была введена Б. Покровским в его Камерном театре.

Исходя и того, что Центр оперного пения под руководством Галины Вишневской — это некоммерческая организация, по своему типу и виду относящаяся к театральным-концертным учреждениям культуры, а также к образовательным учреждениям дополнительного образования в области оперного искусства, театр Центра снискал репутацию одной из лучших сцен в Москве. Несмотря на то, что постановки осуществлялись исключительно силами учащихся, эту площадку нельзя назвать ученической, так как она функционирует с той же интенсивностью, что и ведущие оперные театры. Показателен тот факт, что спектакль П. И. Чайковского «Иоланта», поставленный под художественным руководством Г. П. Вишневской в сезоне 2005/2006 годов, был удостоен Золотого диплома в номинации «За лучший оперный спектакль» на Московском театральном фестивале.

Для выпускников российских вузов участие в спектаклях театра — одна из реальных возможностей попробовать свои силы в опере. Такого шанса после окончания обучения в вузе можно ждать очень долго, а в условиях высокой конкуренции за роль руководство театра едва ли отнесется снисходительно к вероятным недостаткам дебютного выступления. Безусловно, на практике вхождение в профессиональную театральную деятельность не всегда проходит гладко и может столкнуться с тяжелыми, порой непреодолимыми препятствиями, связанными с отсутствием полноценной актерской, сценической подготовки. Практика вокального «натаскивания» для прослушивания в театр без необходимого подкрепления певческой квалификации предварительным активным опытом владения сценическими навыками, физической и психологической подготовленности к регулярным нагрузкам репертуара, как правило, влечет за собой в лучшем случае «застывание» во втором эшелоне партий.

Подобные ситуации весьма болезненны для начинающего артиста, поэтому своевременное выявление такого рода «противопоказаний» позволяет выпускнику Центра вовремя перенаправить свои усилия в более благоприятное для него профессиональное русло, возможно, приобрести смежную профессию.

Главное преимущество системы воспитания оперного артиста в Центре перед всеми другими молодежными оперными программами, избирательно привлекающими наиболее подготовленных воспитанников в текущий репертуар театров, заключается в том, что сцена театра используется и как учебно-творческая аудитория, и как место проведения театральным-концертной

практики. Как постоянно отмечала сама Г. П. Вишневская, сцена — главный учитель будущего оперного артиста.

К кадровому обеспечению учебно-творческого процесса в первое десятилетие существования Центра был привлечен уникальный педагогический коллектив: певцы с мировым именем — народные артисты РФ И. Масленникова, П. Глубокий, В. Верестников, заслуженная артистка Татарской АССР и РСФСР А. Белоусова, заслуженные артисты РФ Б. Майсурадзе и С. Мурзаев. Высокий артистический и педагогический статус педагогов Центра высоко оценен мировым оперным сообществом, музыкальной общественностью и в том числе руководителями молодежных программ Европы, Великобритании и Америки, с которыми Центр плодотворно сотрудничал. По замыслу Г. П. Вишневской, обучающиеся должны были получать консультации у разных педагогов Центра, поскольку все приглашенные ею выдающиеся артисты были истинными единомышленниками как в технике и эстетике пения, так и в решении актуальных артистических задач. Сама же она еженедельно контролировала процесс подготовки партий, определяя индивидуальную творческую траекторию каждого обучающегося.

Важнейшую роль в процессе воспитания молодого певца Г. П. Вишневская уделяла отбору концертмейстеров. Автор статьи принимала непосредственное участие в конкурсном прослушивании пианистов в 2002 году. Главными критериями для поступления концертмейстера в Центр певича считала высокий уровень профессионального технического и ансамблевого мастерства, стилевую гибкость, «оркестровость» мышления. Концертмейстер оперы ГАБТ А. Басаргина, молодые пианисты С. Чернова, В. Петрова, Г. Мигунов, М. Андреева (Жилина), А. Ситникова стали постоянными помощниками артистов и педагогов, дирижеров, выросли в подлинных мастеров оперно-концертного цеха. Все они являются лауреатами престижных международных конкурсов, в том числе Конкурса имени Г. Вишневской.

Отмечу, что преподаватели всего комплекса учебных дисциплин сформировались как профессионалы именно благодаря театральной практике, получив немалый опыт работы, связанный с постановками. Например, штатный дирижер Центра Я. Ткаленко проходил стажировку в Московском академическом музыкальном театре им. К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, в дальнейшем сотрудничал с Мариинским театром, Московским театром «Геликон-опера», Воронежским театром оперы и балета, в настоящее время он дирижер Детского музыкального театра им. Н. Сац.

Работа обучающихся с дирижерами В. Понькиным, А. Соловьевым (ГАБТ, Михайловский театр), П. Бубельниковым (Музыкальный театр «Зазеркалье», Мариинский театр), всемирно известными оперными дирижерами Д. Юровским, выдающимся артистом балета и педагогом А. Лиепой (ГАБТ России,

ГАБТ им. А. Навои) внесла важные акценты в процесс подготовки современного оперного спектакля. Преподаватель певческой дикции Г. К. Покровская, получив образование на театроведческом факультете Ленинградского института театра, музыки и кинематографии, на протяжении пятнадцати лет заведовала литературной частью Нижегородского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина. Хореограф В. Выгузов выступал в качестве солиста в мюзиклах «Дракула» и «Свадьба соек». Режиссер по вводам в спектакли Л. Токарская — бывшая солистка «Новой оперы». Заслуженный артист РФ, актер, мастер мимики и пластики А. Елизаров уже имел опыт руководства своим театром. Преподаватель французского языка А. М. Левшин известен как поэт, театральный журналист, а также как руководитель независимого Русского театра в Париже «Летний снег».

Курс обучения в Центре изначально был предназначен для подготовки солистов-артистов оперного театра и составлял два года. Как было задумано Г. П. Вишневской, каждый из кандидатов на обучение проходил двухступенчатый отбор согласно критериям вокально-сценических данных и профессионального мастерства. Основным критерием отбора служила перспективность кандидата как будущего исполнителя ведущих партий классических опер отечественного и мирового репертуара. В программу ежегодных конкурсных прослушиваний Г. Вишневской было включено исполнение обязательных оперных арий, в том числе из репертуара Центра, показательных для определения певческих и сценических перспектив претендентов. Наиболее перспективные певцы после окончания срока обучения решением педагогического совета приобретали возможность продления периода сценической практики в качестве солистов Центра, принимающих участие в его текущем репертуаре.

В октябре 2006 года Центр оперного пения под руководством Г. Вишневской (совместно с Департаментом культуры Москвы и Федеральным агентством по культуре и кинематографии) учредил Первый открытый Международный конкурс оперных артистов Галины Вишневской. Для многих талантливых певцов этот конкурс, проходящий раз в два года, открыл дорогу в большую оперу. Победитель I конкурса, солист Центра, бас А. Тихомиров в настоящее время является солистом ведущих мировых оперных театров, солистом ГАБТ, «Новой оперы», музыкального театра «Геликон», лауреатом Премии города Москвы в области литературы и искусства. Все лауреаты прошедших конкурсов состоялись как оперные артисты на сценах Большого и Мариинского театров, в Метрополитен-опере в Нью-Йорке, в Боннской и Римской операх, в театрах Берлина, Гамбурга, Мюнхена, Вены, Рима, Парижа, Франкфурта, на знаменитом Зальцбургском фестивале [7]. Достаточно упомянуть имена О. Петровой (меццо-сопрано) Р. Бурденко, Э. Азизова (баритон), А. Татаринцева, Х. Бадаляна (тенор).

Учрежденными Г. Вишневской специальными призами награждались артисты, в которых певица видела самобытный творческий потенциал. Отмечу специальную награду обучающей направленности — год стажировки в Центре оперного пения. Дипломант II Международного конкурса оперных артистов (2008) К. Филин (бас), стажировавшийся в течение одного сезона, стал солистом Камерной сцены ГАБТ. Отмеченный специальным призом Г. Вишневской «За лучшее исполнение арии русского композитора» тенор Н. Ерохин ныне — ведущий мастер сцены МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, лауреат престижных международных оперных премий.

Инициатива Г. Вишневской нашла свое продолжение на VII конкурсе оперных артистов. Председатель жюри О. Ростропович сообщила вначале: «Новшество в этом конкурсе в этот раз — я попросила каждого из членов жюри предоставить свой личный приз, полезный оперным певцам и открывающий новую дверь в профессиональную жизнь» [8]. Благодаря этой инициативе конкурсанты получили шанс быть отмеченными в большем количестве номинаций, а члены жюри — дополнительную возможность по достоинству оценить их творческую индивидуальность.

Важнейшей составляющей учебного плана, с момента создания Центра, стало регулярное проведение мастер-классов с корифеями мирового оперного искусства. Перечислю основные:

- октябрь 2002 г. — Борис Покровский (режиссер, народный артист СССР);
- март 2003 г. — Галина Вишневская (худ. рук., народная артистка СССР);
- июнь 2003 г. — Мстислав Ростропович (народный артист СССР);
- ноябрь 2003 г. — Зубин Мета (худ. рук. филармонического оркестра Израиля и оркестра Maggio Musicale, Флоренция);
- март 2004 г. — Питер Штайн (режиссер, Германия);
- октябрь 2004 г. — Борис Покровский (режиссер, народный артист СССР);
- ноябрь 2004 г. — Пата Бурчуладзе (бас, Грузия);
- апрель 2005 г. — Карло Пари (концертмейстер-репетитор вокала, Италия);
- октябрь 2005 г. — для артистов Московских кукольных театров, артисты театра марионеток «Сыновья искусства Кутиккио» (Италия);
- февраль 2006 г. — Майкл Элиасен (ректор Института Кертиса, США);
- октябрь 2006 г. — Тереза Берганца (меццо-сопрано, Испания);
- октябрь 2006 г. — Денис О'Нил (тенор, Великобритания);
- май 2007 г. — Томас Хемпсон (баритон, США);
- ноябрь 2007 г. — Риккардо Мути (дирижер, Италия);
- февраль 2008 г. — Пласидо Доминго (тенор, Испания);
- 2008 г. февраль — для артистов Московских кукольных театров, артисты театра марионеток «Карло Колла и Сыновья» (Италия);
- май 2008 г. — Мими Курци (сопрано, ЮАР);

январь 2009 г. – Мауро Тромбетта (артистический директор Римской оперы, Италия);
июнь 2010 г. – Ирина Богачева, народная артистка СССР (меццо-сопрано, Россия);
июнь 2010 г. – Юджин Кон (дирижер, США);
июнь 2010 г. – Тито Капобьянко (режиссер, директор Питтсбургской оперы, директор «Сити Опера», США);
сентябрь 2010 г. – Юджин Кон (дирижер, США);
октябрь 2010 г. – Шерил Милнс (режиссер, США);
ноябрь 2010 г. – Тито Капобьянко (режиссер, директор Питтсбургской оперы, директор «Сити Опера»);
февраль 2011 г. – Михаил Юровский (дирижер, Германия);
март 2011 г. – Мирела Френи для солистов Центра в Академии Ла Скала;
март 2011 г. – Галина Вишневская для солистов Академии в Центре оперного пения;
сентябрь 2011 г. – мастер-классы театра Карло Кола;
26–28 ноября 2012 г. – мастер-класс Миреллы Френи.

Количество часов, отводимое на этот аспект воспитания современного певца-артиста в первое десятилетие работы Центра, было сопоставимо с часами занятий в классах наставников Центра. Важно, что различные форматы международного учебно-творческого взаимодействия (мастер-классы и пресс-конференции, совместные концерты и фестивали) и в настоящее время не только разнообразят культурную жизнь Москвы, но и углубляют международное сотрудничество и активизируют культурный обмен. Кроме того, они способствуют социализации и профессиональному позиционированию будущих выпускников Центра.

В 2012 году одним из таких мероприятий стали «Молодежные оперные ассамблеи», идея создания которых принадлежала Г. П. Вишневской и Пласидо Доминго. В рамках этого проекта состоялись мастер-классы и пресс-конференция Миреллы Френи. В интервью певица отметила недостаточный уровень профессионального мастерства сегодняшних выпускников вузов: «...мы часто встречаем молодых исполнителей, у которых есть прекрасный голос, но абсолютно нет техники. Они не знают, как пользоваться своим голосом. И я сказала себе: ты должна их учить, пока у тебя есть силы. Потому что искусство — это моя жизнь, а для жизни искусства важна молодежь. Когда я поняла, что могу помогать певцам, я “отпустила тормоза” (Френи в переводе с итальянского означает “тормоз”) и работаю на полную мощность» [8].

Эффективность освоения программы Центра несомненна. Только за первое десятилетие существования здесь были поставлены:

2003 г.	«Руслан и Людмила» М. П. Глинки (дирижер-постановщик – В. Понькин, художник по костюмам и сценография – А. Коженкова, художник по свету – С. Макряшин, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская, с участием симфонического оркестра под управлением В. Понькина). «Царская Невеста» Н. А. Римский-Корсакова (дирижер-постановщик – В. Понькин, режиссер-постановщик – И. Поповски, художник по костюмам и сценография – А. Коженкова, художник по свету – С. Макряшин, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская, с участием симфонического оркестра под управлением В. Понькина).
2004 г.	«Фауст» Ш. Гуно (дирижер-постановщик – В. Понькин, режиссер – Н. Андросов, сценография – А. Коженкова, художник по костюмам – Ю. Куприянова, хореография – Н. Андросов, художник по свету – С. Макряшин, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская, с участием симфонического оркестра под управлением В. Понькина, хоровой группы под руководством В. Контарева и балетной группы Московского государственного ансамбля танца «Русские сезоны»).
2005 г.	«Риголетто» Дж. Верди (дирижер-постановщик – В. Понькин, режиссер-постановщик – И. Поповски, сценография и костюмы – А. Коженкова, художник по свету – В. Фролов, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская, с участием симфонического оркестра под управлением В. Понькина). «Вампука» В. Эренберга (дирижер-постановщик – В. Понькин, режиссер-постановщик – Д. Бертман, сценография и костюмы – А. Климов, художник по свету – Д. Исмаилов, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская, с участием симфонического оркестра под управлением В. Понькина).
2006 г.	«Иоланта» П. И. Чайковского (дирижер-постановщик – П. Бубельников, режиссер-постановщик – А. Петров, сценография и костюмы – А. Коженкова, художник по свету – С. Макряшин, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская, с участием симфонического оркестра под управлением В. Понькина).
2007 г.	«Кармен» Ж. Бизе (дирижер-постановщик – Я. Ткаленко, режиссер-постановщик – И. Поповски, сценография – А. Порай-Кошиц, художник по костюмам – А. Коженкова, художник по свету – В. Фролов, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская). «Путешествие в оперу» на музыку из опер М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского (режиссер-постановщик – Л. Токарская, разработка художественной концепции – А. Коженкова, художник по свету + С. Макряшин, дирижер – Я. Ткаленко, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская). «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (дирижер-постановщик – Я. Ткаленко, режиссер-постановщик А. Лиёпа, сценография и костюмы – А. Нежная, хореография – Е. Миронова, художник по свету – В. Фролов, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская). «Пора нам в оперу» на музыку из опер Дж. Верди, Ж. Бизе, Ш. Гуно (режиссер-постановщик – И. Поповски, дирижер-постановщик – И. Лапиныш, художник по костюмам – А. Коженкова, художник по свету – В. Фролов, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская).
2008 г.	«Женитьба и другие ужасы» к 200-летию Н. В. Гоголя, Фантазмагория в 2-х действиях на музыку из опер М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Д. Д. Шостаковича (дирижер-постановщик – Я. Ткаленко, режиссер-постановщик 1-го действия – В. В. Мирзоев, 2-го – В. Стародубцев, художник-постановщик А. Порай-Кошиц, хореография – А. Ощепков, художник по свету – Г. Алексеев, художник по костюмам – А. В. Коженкова, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская).
2009 г.	«Фауст» (восстановление постановки) (дирижер-постановщик – Я. Ткаленко, режиссер возобновления – Л. В. Токарская, сценография – А. Коженкова, художник по костюмам – Ю. Куприянова, хореография – Н. Андросов, художник по свету – С. Макряшин, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская).

2011 г.	«Борис Годунов» (дирижер-постановщик – Г. Ринкявичус, художник-постановщик В. Я. Левенталь, режиссер-постановщик – И. Поповски, художественный руководитель постановки – Г. П. Вишневская).
---------	---

Многочисленные камерные концерты Центра в России и за рубежом получили высокую оценку публики и музыкальных критиков. Показателен тот факт, что в штат оперной труппы ГАБТ, имеющего свою Молодежную программу, были приглашены выпускники Центра 2002–2012 годов: 7 солистов и один стажер на Основную сцену, 8 – на Камерную сцену. Постоянными приглашенными солистами являются еще 4 выпускника Центра. Двое выпускников Центра – тенор О. Долгов и бас А. Тихомиров – являются лауреатами Премии города Москвы в области литературы и искусства.

По содержанию и уровню профессиональной подготовки молодых специалистов образовательная программа Центра Г. П. Вишневской уникальна. Ей «тесны» рамки общеразвивающих программ дополнительного образования для взрослых, поскольку она естественно сочетает в себе нацеленность на решение главных квалификационных задач различных уровней профессионального образования: и специалитета (совершенствование техники вокального исполнительства, искусства оперного пения), и ассистентуры-стажировки с ее квалификационным итогом – «Артист высшей квалификации». Выпускники консерваторий получают здесь уникальную возможность совершенствовать свои актерско-сценические навыки, выпускники театральных вузов – дополнительное время для совершенствования техники вокала. В своем начинании Г. П. Вишневская намного опередила свое время («компетентность» как краеугольный тезис образовательных программ всех уровней появится в Федеральном законе N 273 «Об образовании в Российской Федерации» только через 10 лет, в 2012 г.)

Своеобразие программы, которая обретает с каждым годом новые формы, позволяет ей прочно занять свою нишу в трансграничном пространстве между высшим образованием и оперным театром. Убеждена, что опыт Центра оперного пения может быть полезен при формировании программ повышения квалификации молодых оперных певцов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Академия молодых оперных певцов [Официальный сайт ФГБУК «Государственный академический Мариинский театр»] URL: <https://www.mariinsky.ru/company/academy/about/> (дата обращения: 25.08.2021).
2. Молодежная оперная программа Большого театра [Официальный сайт ГАБТ] URL: <https://www.bolshoi.ru/about/youth/2021/> (дата обращения: 25.08.2021).
3. Academy of Lyric Opera – Accademia Teatro alla Scala. [Электронный ресурс]. URL:

- <https://www.accademiascala.it/en/artistic-groups/lyric-opera> (дата обращения: 25.08.2021).
4. Положение об организации учебного процесса в ГБУК г. Москвы «Центр оперного пения имени Галины Вишневской» [Электронный ресурс]. URL: <http://opera-centre.ru/wp-content/uploads/2019/09/ob-organizacii-uchebnogo-processa.pdf> (дата обращения: 25.08.2021).
 5. Матусевич А. Интервью с продюсером Еленой Опорковой, 11 июля 2010 г. [Портал OperaNews.ru]. URL: <https://www.operanews.ru/oporkova.html> (дата обращения: 25.08.2021).
 6. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Кн. 2. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. СПб.: Прайм–Евроник, 2009. 637 с.
 7. Конкурс оперных артистов Галины Вишневской открывается в Москве [Электронный ресурс]. URL: <https://tass.ru/kultura/6499931> (дата обращения: 25.08.2021).
 8. Муравьева И. Френи без тормозов. Легенда оперной сцены приехала с мастер-классами в Центр оперного пения Галины Вишневской [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2012/11/28/freni.html> (дата обращения: 25.08.2021)
 9. «Неизвестный Шостакович» (105 лет со дня рождения Д. Д. Шостаковича). «Пора нам в оперу», 2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://meloman.ru/concert/neizvestnyj-shostakovich-105-let-so-dnya-rozhdeniya-ddshostakovicha-pora-nam-v-operu-08-11-2011/> (дата обращения: 25.08.2021).
 10. Участники мастер-классов Миреллы Френи выступят с концертом в Москве [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20121128/912573970.html> (дата обращения: 25.08.2021).

REFERENCES

1. Akademiya molody`x operny`x pevcov [Oficial`ny`j sajt FGBUK «Gosudarstvenny`j akademicheskij Mariinskij teatr»] URL: <https://www.mariinsky.ru/company/academy/about/> (data obrashheniya: 25.08.2021).
2. Molodezhnaya opernaya programma Bol`shogo teatra [Oficial`ny`j sajt GABT] URL: <https://www.bolshoi.ru/about/youth/2021/> (data obrashheniya: 25.08.2021).
3. Academy of Lyric Opera – Accademia Teatro alla Scala. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.accademiascala.it/en/artistic-groups/lyric-opera> (data obrashheniya: 25.08.2021).
4. Polozhenie ob organizacii uchebnogo processa v GBUK g. Moskvyy` «Centr opernogo peniya imeni Galiny` Vishnevskoj» [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://opera-centre.ru/wp-content/uploads/2019/09/ob-organizacii-uchebnogo-processa.pdf> (data obrashheniya: 25.08.2021).

5. *Matusevich A.* Interv`yu s prodyuserom Elenoj Oporkovoj, 11 iyulya 2010 g. [Portal OperaNews.ru]. URL: <https://www.operanews.ru/oporkova.html> (data obrashheniya: 25.08.2021).
6. *Stanislavskij K. S.* Rabota aktera nad soboj. Kn. 2. Rabota aktera nad soboj v tvorcheskom processe voploshheniya. Dnevnik uchenika. SPb.: Prajm–Evroznak, 2009. 637 c.
7. Konkurs operny`x artistov Galiny` Vishnevskoj otkry`vaetsya v Moskve [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://tass.ru/kultura/6499931> (data obrashheniya: 25.08.2021).
8. *Murav`eva I.* Freni bez tormozov. Legenda opernoj sceny` priexala s master-klassami v Centr opernogo peniya Galiny` Vishnevskoj [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://rg.ru/2012/11/28/freni.html> (data obrashheniya: 25.08.2021)
9. «Neizvestny`j Shostakovich» (105 let so dnya rozhdeniya D. D. Shostakovicha). «Pora nam v operu», 2011 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://meloman.ru/concert/neizvestnyj-shostakovich-105-let-so-dnya-rozhdeniya-ddshostakovicha-pora-nam-v-operu-08-11-2011/> (data obrashheniya: 25.08.2021).
10. Uchastniki master-klassov Mirelly` Freni vy`stupyat s koncertom v Moskve [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ria.ru/20121128/912573970.html> (data obrashheniya: 25.08.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Савельева Е. А. — проф. каф.; esavele@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Savelieva E. P. — Prof. of the Chair, esavele@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.01

ВНЕТЕЛЕСНАЯ ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ В ОПЕРЕ ТОДА МАХОВЕРА «СМЕРТЬ И ВЛАСТЬ»

Безменов В. С.^{1, 2, 3}

¹ Московский гуманитарный университет, ул. Юности, д. 5, Москва, 115395, Россия.

² Продюсерский центр «Безменов», Октябрьский пр-т д. 16, г. Владимир, 600000, Россия.

³ Институт современного искусства, ул. Новозаводская д. 27 а, Москва, 121309, Россия.

Статья посвящена исследованию новых технологий в современном оперном театре, которые реализуются в творчестве композитора Тода Маховера в проекте Массачусетского технологического университета — опере «Смерть и Власть». Именно это сценическое произведение, получившее статус масштабного роботизированного шоу, является объектом исследования автора. Заявленное в названии статьи словосочетание «внетелесная перформативность» означает передачу физических сущностей актеров через эффект «отсутствующего присутствия», то есть создания ощущения присутствия актера на сцене в то время, когда его там нет. Статья основывается на междисциплинарном подходе, продиктованном сложностью предмета исследования. Автор приходит к выводу, что представленные в опере эффекты не являются принадлежностью чисто оформительской или режиссерской стороны спектакля; они существуют вместе с музыкой и текстом, образуя мощный органически единый механизм.

Ключевые слова: Тод Маховер, трансгуманистическая опера, «опера роботов», внетелесная перформативность.

OUT-OF-BODY PERFORMATIVITY IN TOD MAKHOVER'S OPERA "DEATH AND POWER"

Bezmenov V. S.^{1, 2, 3}

¹ Moscow University for the Humanities, 5, Yunosti St., Moscow, 111395, Russian Federation.

² "Bezmenov" Production Center, 16, Oktyabrskiy Ave., Vladimir, 600000, Russian Federation.

³ Institute of Contemporary Art, 27 a, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The article is devoted to the study of new technologies in the modern opera house, which are implemented in the work of the composer Tod Makhover in a joint project with the Massachusetts Institute of Technology — the opera "Death and Power". It is this stage work, which has received the status of a large-scale robotic show, that becomes the object of research in this article. The phrase "out-of-body performativity" declared in the title of the article is the transfer of the physical entities of the actors through the effect of "absence of presence", that is, creating the feeling of the presence of the actor on the stage, while he is not there. The article is based on an interdisciplinary method of analysis, which is dictated by the complexity of the object of research itself. The conclusion can be the provision that the effects presented in the opera are not part of the purely design or director's side of the performance, they exist together with music and text, forming a powerful organically unified mechanism.

Keywords: Tod Mahover, transhumanist opera, robotic operas, opera-bots, out-of-body performativity.

В исследовательском фокусе данной статьи находится опера американского композитора-экспериментатора Тода Маховера (1953) «Смерть и Власть». Образцы оперного жанра, принадлежащие творчеству этого композитора, демонстрируют особый уникальный подход к пониманию не только оперы, но и музыкального искусства в целом. Для Маховера творчество — это не односторонний процесс, а разнонаправленное движение человеческого творческого потенциала и энергий. Используя идею включения телесной перформативности в свои сочинения, он создает особый инструментарий (так называемые гиперинструменты), а также является автором интерактивного проекта, известного под названием «Опера мозга» [1].

Опера «Смерть и Власть» (2010), именуемая роботизированной оперой или «оперой роботов», открывает новую страницу в истории жанра, сопря-

гаемого с новейшими технологиями, идеями применения искусственного интеллекта и создания оперных ботов. Заявленное в названии словосочетание «внетелесная перформативность» подразумевает не взаимодействие с гиперинструментами, а передачу физических сущностей через эффект «отсутствующего присутствия», т. е. ощущения присутствия актера на сцене в то время, когда его там нет.

Композиторы более ста лет широко применяют электронику в своей профессиональной деятельности; внедрение новых технологий стало частью создания специфического тезауруса новой музыки. Тод Махвер посвятил внушительную часть своего творчества стремительно развивающимся технологиям, сохранив при этом незаменяемое человеческое измерение живой перформативности. Цифровые технологии, прочно вошедшие на настоящее время в пространство академической музыки, оказались актуальными и для современного музыкального театра.

Махвер, помимо композиторской деятельности, занимается также изобретением различных инструментов, таких, например, как гиперчелло. Он утверждает, что именно сегодня пришло время композиторам представить новые формы творчества, а исполнителям — расширить границы экспрессивности за счет трансформации отношений с аудиторией [2].

Как это ни парадоксально звучит, но гипотеза о механистичности технологий не вполне состоятельна. Их развитие, напротив, способствует большей открытости и гибкости современного композитора, исполнителя и слушателя. Стремительно развивающиеся технологии создают возможности создания новых музыкально-перформативных форм; они помогают расширить пределы выразительности и виртуозных возможностей, а также позволяют обратиться к идее гибридизации естественного и искусственного. Это, в свою очередь, дает возможность любителям музыки вновь полноценно участвовать в процессе ее создания и восстановить более здоровую «творческую экологию», чем та, которая существовала до сих пор.

Махвер предлагает оценивать современный инструментарий с позиции новых возможностей и с точки зрения того, что эти осовремененные инструменты добавляют к человеческому опыту. Человеческий опыт с внедрением интерактивности подвержен серьезным изменениям. Меняется и позиция относительно того, должна ли современная композиция быть статичной, жестко зафиксированной, или же она может быть «живой» и обнаруживать факторы изменчивости в процессе исполнения.

Махвер — не только композитор, но и изобретатель, работающий в экспериментальной лаборатории Media Lab Массачусетского университета. В ней для его проектов создаются специальные технологии и особые устройства, безмерно расширяющие исполнительские возможности. Махвер — обладатель

множества призов и наград, в том числе — от Американской академии искусств и литературы, Фондов Фромма и Кусевицкого, Министерства культуры Франции (последнее присвоило ему звание кавалера Ордена искусств и литературы). Он был финалистом Пулитцеровской премии в области музыки 2012 года и первым лауреатом Премии за вклад в искусство (Arts Advocacy Award) Центра исполнительских искусств Дж. Ф. Кеннеди в 2013 году. В 2016 году он стал «композитором года» по версии журнала «Музыкальная Америка» (Musical America).

Жанр оперы составляет особый пласт в творческой деятельности Маховера. Он демонстрирует его изобретательский и композиторский ракурсы. Две его оперы находятся в «рабочем» состоянии (“work in progress”). Работа с ними будет продолжаться в связи с развитием технологий. Это проекты «Опера мозга» и «Смерть и Власть». Две другие оперы — «Valis» и «Шенберг в Голливуде» — проектами не считаются, так как, по сути, открытыми и саморазвивающимися системами не являются (хотя для обеих были разработаны специальные технологии, определяющие содержание).

Сюжетную основу оперы Маховера «Смерть и Власть» составила история, «старая, как само человечество». Главный герой — весьма успешный бизнесмен, пытающийся опровергнуть факт смертности человека. Он одержим идеей оставить свой «виртуальный отпечаток» в вечности.

«Материя смертна, а Система живет вечно» — говорится в вокальной партии Саймона. Для этого персонажа, исчезающего из сценического пространства, создается специальная технология («Система бестелесного присутствия»), после чего жена и дочь начинают общаться с Саймоном опосредованно через движущиеся и воспроизводящие звуки предметы. В этой опере певцы из плоти и крови разделяют сцену с роботами-танцовщиками, со специально созданными для этой постановки «стенами для эмоций» и особой музыкальной люстрой, которая своим видом, скорее, напоминает огромную арфу, чем осветительный прибор.

Замысел оперы «Смерть и Власть» появился еще в 1997 году, когда президент Ассоциации друзей оперы в Монте-Карло (Association des Amis de l'Opera de Monte-Carlo), Каутер Аль-Абуд обратился к композитору Маховеру и Масачусетскому технологическому институту с предложением о создании новой оперы, которая бы произвела настоящую революцию в оперном сообществе, особенно в молодежной среде. Необходимо было сделать что-то свежее и новаторское, не только с точки зрения музыкального стиля, но и в постановке, и технологии производства: драматургическая эстетика должна была быть в основном абстрактной, а жесты — стать одним из ключевых элементов постановки. Интересной и яркой идеей было также и то, что сценическое пространство оживало с помощью робототехники.

Эта опера стала итогом сотрудничества Маховера с создателями технологий Guitar Hero и Hyperinstruments, и проекта «Опера будущего» (Opera of Future Group) из Массачусетского технологического института. Либретто создал поэт Роберт Пинский, а режиссура принадлежит Дайану Паулюсу и голливудскому художнику-постановщику Алексу Макдауэллу (последний воплотил в жизнь утопическую идею «оперы роботов» (OperaBots)).

Премьера оперы состоялась в Монако за шесть месяцев до своего дебюта в США, в театре Бостона, в марте 2011 года. Оригинальный замысел Маховера заключался в том, чтобы соединить исполнителя, который находится вне поля зрения, с его виртуальным бестелесным технологизированным присутствием. Для этого Маховер и два студента Массачусетского технологического института, Питер Торпи и Элли Джессоп, разработали «Систему Бестелесного перформанса», использующую датчики, расположенные на груди, руках и кистях певца — исполнителя роли Саймона. Эти датчики нужны были для измерения его дыхания, жестов, высоты и объема голоса, превращения полученных данных в визуализированного аудиодвойника. Дом Саймона становится калейдоскопическим, пульсирующим, изменяющимся пространством, которое передает присутствие героя. OperaBots — это куклы-роботы с треугольными головами поверх тонких пластиковых трубок, сопровождающие исполнителей на сцене и представленные в реальном времени «кукловодами» с элементами управления Xbox. Сорок три мощных компьютера взаимодействуют с певцами и музыкантами на протяжении всего оперно-роботизированного шоу. Звуковое оборудование содержит сто сорок три динамика.

Музыкальная люстра

Одно из самых замечательных устройств — музыкальная люстра, арфоподобный инструмент, который изящно трансформируясь, постоянно меняет форму. Большую часть действия люстра статично висит над головой актеров и певцов на сцене. Но в движении (например, в одной из сцен с квази-эротическим подтекстом) она спускается и «обволакивает» жену Саймона — скромно одетую Эвви, тоскующую по мужу. «Прикоснись ко мне», — поет она, и в этот момент открываются струны Люстры. С помощью жеста и соответствующего программного обеспечения, она управляет тембром звука своего голоса. Эта чувствительность определяет видение Маховером будущего музыки: «...новая форма персонализированной оперы позволяет любому комбинировать звуки, изображения и истории с тем, чтобы создавать музыкальные рассказы о себе или о своих близких» [3, с. 45].

Технологии видеоигр, применяемые Маховером, призваны к тому, чтобы каждый мог, используя их, почувствовать себя активным участником действия. Следуя за персонажами, зритель и слушатель должны бороться за пони-

мание границ между духом, телом и технологиями. Новый оперный формат обнаруживает линии пересечения технологий и исполнительского искусства, которые в данном случае оказываются представленными под принципиально иным углом [4].

В сюжете оперы «Смерть и Власть» компьютерный гений Саймон Пауэрс, который достаточно прожил в традиционной для человека плотской форме, решил загрузить свое «Я» в «Систему», обретя тем самым цифровое бессмертие. Его жена, дочь и приемный сын должны неминуемо с этим смириться. Однако далее возникают сложности; перед героями встает множество бытийных вопросов: «Присоединятся ли члены семьи к ее главе в его новом цифровом существовании?» и т. п. Эта семейная драма разворачивается как увлекательный спектакль: роботы Саймона (чтобы узнать как можно больше о людях и понять, что такое «конец земного физического существования или смерть») временно превращаются в людей.

«...Смерть? / Окончательные данные уже переставлены?», — спрашивает один из роботов в прологе к опере. «Что такое страдание? / Как я могу понять? / Чего я не чувствую?», — спрашивает другой робот. «Чему мы можем научиться? / Что мы можем от этого получить?» На эти вопросы Саймон отвечает: «Вы увидите, что плоть, кровь, кости... Все это не имеет значения. Это лишь файлы “Системы”» [3, с. 48].

После короткого пролога Саймон входит в «Систему» и технологические чудеса получают власть над сценическим пространством. Саймон уходит со сцены и отправляется в звукоизоляционную будку, расположенную в оркестровой яме. Там он снабжается датчиками, которые позволяют ему создавать именно то, что Маховер называет «бестелесным» перформансом [3, с. 5]. Поющий голос, движения рук, напряжение мышц и частота дыхания, измеряемые через сенсорную гибкую ленту вокруг его груди, улавливают соответствующие сигналы.

После смерти Саймон входит в «Систему» и выходит за пределы своей телесной формы, растворяется в окружающей среде, взаимодействуя с другими персонажами. Эта трансформация является одновременно технологической и метафизической, вызывает к смерти, а также к бессмертию.

Учитывая то, как выразительное исполнение может быть представлено с помощью современных театральных технологий, и, принимая во внимание замысел и препятствующие его осуществлению возможные ограничения, создатели системы понимали, что простой традиционный контроль театральных элементов был бы явно недостаточным для создания выразительного и вызывающего воспоминания представления. Таким образом, «Бестелесная перформативная система» (здесь и далее — БПС) стала способом реального человеческого воздействия, возможностью напрямую контролировать сценическое

представление персонажа.

Необходимо было создать у публики реальное ощущение присутствия главного героя Саймона (после его переноса в «Систему»). Саймон в этой новой форме должен был бы уметь и выражать свои эмоции, и общаться и взаимодействовать с другими актерами на сцене. Если прошлые технологии позволяли актерам и танцовщикам театра расширять свое влияние, манипулируя звуковыми и визуальными элементами, то «Система», или БПС (здесь и далее — Disembodied Performance), начала претворять в жизнь новый подход.

Опера «Смерть и Власть» сосредоточивается на проблеме создания единства между Саймоном Пауэрсом и его новой формой представления в театральной постановке. Предварительно записанная анимация, интерактивные проекции не являются «чистым переводом» символов из одной кодовой системы в другую в соответствии с требованиями оперы. БПС действительно создает необходимые условия для «прямого отображения» исполнителя, находящегося непосредственно в закулисной части, на сцену. То, чего пытались достичь авторы проекта с помощью БПС, это абстракция коммуникативного выражения среды, которая освобождает перформанс от его формы исполнения, с целью воплощения в жизнь любым способом. Таким образом, перевоплощение здесь не должно оставаться без формы. Цель состоит в том, чтобы, дать актеру новое тело, способное к общению и взаимодействию через звук, музыку, движение театральных декораций и визуальные проекции в формах, в которых на сцене человек представлен быть не может.

Новое тело, или тела могут быть не-антропоморфными. При этом совершенно необходимо, чтобы новые представления «предстали» перед публикой как подлинный персонаж. Один из способов понять, как это в принципе возможно, — взглянуть на другие, вызывающие воспоминания формы выражения (музыкальные или же поэтические). Но наиболее эффективным в этом отношении может быть использование визуальных образов и разнообразных видеопроекций.

Сегодня в постановках все чаще используются видео, графика или интерактивные технологии, попадающие в одну из четырех общих категорий: сеттинг (от англ. setting — помещение, установка, обстановка); среда, в которой происходит действие (термин из компьютерных игр); абстрактное окружение, визуализация и зеркальное отображение. Часто статические проекции изображений используются для обозначения настроек. Изображение окружающей среды проецируется на поверхность. Проекция также может быть продолжением освещения. В некоторых случаях абстрактная графика или художественное видео используются для создания «соответственного» антуража. Технологически ориентированный контент может быть предварительно записан или же генерироваться различными способами в реальном времени.

В постановке оперы «Смерть и Власть» известный сценограф Йозеф Свобода предложил способ объединения динамических проецируемых изображений с движущимися изображениями в декорации. Свобода использовал пленку, слайды и лазеры для создания образов. Он также первым наложил проекцию на движущиеся объекты.

Основополагающей идеей БПС было то, что «Система» способна интерпретировать живую трансляцию актера. Существовала необходимость приведения БПС в соответствие с определенными установками [4, с. 68]:

Она должна была отвечать за создание альтернативных представлений живого актера в реальном времени.

БПС должна была сохранить непосредственность поведения актера, чтобы обеспечить его незримое присутствие на сцене.

Датчики и их отклики должны были создать не-антропоморфный рендеринг присутствия на многих носителях, включая графику, звук и роботизированное движение.

Работа системы должна была бы быть прозрачна для исполнителя, и принцип ее действия должен быть ему предельно ясен.

Актер должен был действовать как обычно, только за кулисами, без какой-либо необходимости сознательно манипулировать системой.

Система, как и актер, была способна принимать какое-либо направление.

Режиссер мог модулировать новыми интерпретациями характеристик для достижения желаемого внешнего вида на сцене. «Систему» необходимо было настраивать в режиме реального времени, в котором обратная связь служила для облегчения творческого процесса в традиционном репетиционном контексте.

У пользователя должен был быть диапазон творческой свободы без необходимости всякий раз создавать новые коды для программирования или детали технической реализации во время проектирования процесса.

БПС попадает в категорию технически расширенных спектаклей. Усиленная производительность включает в себя использование технологий, позволяющих опосредовать некоторые аспекты того, что происходит на сцене, путем интерпретации движений исполнителей. Термин несет в себе коннотацию дополненной реальности, предполагающей, что виртуальные или созданные слои изображений, звука или какого-либо другого элемента восприятия, накладываются поверх или же включаются в реальное физическое пространство. Использование электрических сигналов и контроллеров, похожих на клавиатуру, чтобы влиять на освещение сцены и театральные эффекты, предшествуют этому. Физиологические датчики и датчики жестов берут свое начало в 1910-е годы.

В оперной режиссуре различные проекции используются даже в постановках классических опер. Так, например, в постановке П. Селларса 2005 года

(опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда») широко применялись изображения, спроектированные известным мастером видео-арта Биллом Виолой. В этой постановке оперные певцы выступали вместе со своими немymi видео-двойниками. Персонажи (стихии огня и воды, замедленное и реверсивное движение которых ассоциируется с известнейшими работами Моховера) были отражениями творческого почерка видеохудожника.

В постановке Джули Теймор «Грендель» (2007) — оперы американского композитора Эллиота Голденталя были также широко использованы видео-проекции. Изображения проецировались на различные поверхности для создания видео-абстракций.

Оперная версия «Лолиты» В. Набокова композитора Джошуа Файнберга (2006) использует видеопроекции и обработку звука для сопровождения истории внутри бредового внутреннего диалога Гумберта. Актер находится между зрителями и оркестром. Его лицо, развернутое к сцене, проецируется на экран в центре сцены.

Иногда танцовщики оказываются внутри сетки проекций, как будто «внутри сознания» персонажа. Обработка звука позволяет голосу одного актера трансформироваться в голоса других персонажей. Это выглядит как поверхностный слой спектакля, над которым у режиссера почти нет возможности контроля.

В постановке оперы Ольги Нойвирт «Забытое шоссе» (“Lost Highway”) режиссера Дайан Паулюс в Английской национальной опере широко использовались кадры из одноименного фильма Дэвида Линча в качестве видео-проекций. Как и в оперной версии «Лолиты», изображения часто становятся символами или метафорами, показывают петли ночной скоростной трассы. Иногда это была прямая трансляция от персонажа, перемещающегося по площадке с видеокамерой, а съемка велась крупным планом.

Постановка Роберта Лепаж оперы Гектора Берлиоза «Осуждение Фауста» полна визуальных эффектов. Многие образы ассоциируются с работами Цирка дю Солей (Cirque du Soleil). В некоторых сценах используются датчики, установленные на танцовщиках, с которыми они двигаются. На экран проецируются трансформированные изображения. Во многих случаях эти эффекты в «Фаусте» нужны для того, чтобы усиливать эмоциональное содержание: визуальный эффект изображения пламени реагирует на интенсивность голоса вокалиста. Иное можно сказать о «Смерти и власти» Маховера. Здесь визуальные технологии вписаны в сам контекст оперы, в ее многоаспектную партитуру, которая не только отражает музыкальную сторону, но и визуальные и особые эффекты представления персонажей и движений танцовщиков.

Следует также сказать о том, что многие технологические разработки для сцены берут начало в хореографическом искусстве. Поэтому многие искусствоведы исследуют методы включения медиа и визуализации в хореогра-

фию. В 1900 году, когда известная танцовщица Лои Фуллер сменила карьеру актрисы на карьеру хореографа и танцовщицы, она стремилась использовать преимущества электрического сценического освещения. Ее исполнительская деятельность была в равной степени как инновационной, разрабатывающей новые методы танца, так и связанной с эффектами освещения, усиливающими воздушность струящихся шелковых платьев танцовщицы.

Хореография традиционно ставится на музыку и становится своего рода физическим отражением ее ритма и формы. Однако художники стремились изменить эти отношения. Еще в 1965 году Мерс Каннингем и Джон Кейдж создали хэппенинг «Вариации – V» из материала, полученного от взаимодействия танцовщиков со встроенными фотоэлектрическими датчиками и антеннами для маркировки их позиций. Движения и импровизации танцующих служили источниками генерации звуков – принципа, который Кейдж, очевидно, заимствовал от идеи терменвокса для трансформации движений человеческого тела в музыку. Данные, собранные этими датчиками и антеннами, затем запускались и управлялись электронными музыкальными устройствами.

Возможно, самое серьезное влияние на создание БПС оказали исследования, заложенные Айваном Сазерлендом – американским ученым-программистом, применившим впервые объектно-ориентированный подход, который был впоследствии развит в 1960-е. Результатом этого стало возникновение VR реальности. Разделявший идеи Сазерленда Майрон Крюгер, американский компьютерный художник и разработчик ранних интерактивных произведений, как-то заметил, что традиционные взаимодействия человека с компьютером, скорее, носят символический, а не перцептивный характер. Крюгер стремился высвободить виртуальную область из взаимодействия человека с компьютером [5]. Результатом стало то, что Крюгер назвал «отзывчивой средой» [6], которая может быть расширением физических возможностей пользователя, аналогично маклюэновскому расширению человека. Различия между интерактивным искусством и отзывчивой средой заключались в том, что «...художественный материал интерактивного искусства – это автоматизированный диалог между программой и пользователем. Интерактивные произведения искусства обеспечивают критический анализ автоматизированного общения, которое заменяет межчеловеческие отношения во все большем количестве социальных сфер. Таким образом, распределение власти между пользователем и системой – это не только технологическая проблема, но также социальная и политическая проблема» [7].

В соответствии принципом Крюгера в БСП были использованы сенсорные технологии, которые предоставляли Системе обширную информацию о жестах и позволяли ей взаимодействовать с человеком без явного физического контакта (через полученные данные от физического объекта) [8]. Используя ком-

пьютерную обработку изображений, Система передавала элементы физического присутствия актера из одного пространства (за сценой) в другое (на сцене). Эта логика удаленного посредничества принимает участие в создании «отзывчивой» или разумной среды, сопряженной с человеческими взаимодействиями.

Важным фактором становится также и синестезия. Она играет роль посредника в обмене информацией, представленной в мультимодальном качестве. Это свидетельствует в пользу предположения о существовании когнитивных оснований.

Чтобы движение, изображение или звук обладали коммуникативными свойствами, они должны вызвать у реципиента эмоциональную реакцию. Синестетическое представление различных стимулов предполагает, что существуют как когнитивные, так и неврологические основания синестетической выразительности. Большинство форм синестезии являются сенсорными, а не когнитивными, хотя на них также могут влиять и когнитивные процессы. Чтобы эти представления в рамках медиа работали на зрителя, их создатель переводит сообщение на абстрактный носитель. Подобные сенсорные траектории должны быть напрямую связаны с эмоциями, которые они могут передавать.

Эстетический опыт относится к восприятию художественных стимулов и к эмоциональным реакциям. Жестикаляция актера создает предпосылки для восприятия его персонажа: «Усилия актера перевоплотиться в персонаж пьесы вплоть до утраты собственного “я”, в последний раз обоснованные теоретически и в упражнениях Станиславским, служат возможно более полной идентификации зрителя с персонажем или с его антагонистом», — пишет Бертольд Брехт в своей концепции Эпического театра [9, с. 45].

Изначально Маховер представлял себе связь музыки и жеста, движения и хореографии в неразрывном единстве. Он стремился расширить сценографическую технику, выведя ее за пределы обычного использования статичных декораций и плоских видеопроекций. В это же время Маховер поставил задачу перед поэтом Пинским относительно дальнейшего развития литературного первоисточника в либретто.

Пролог. Загрузка и память

В тот момент, когда зрители входят в театр, они сразу же погружаются в особое интерактивное пространство. На сцене они видят различные простые геометрические фигуры. Как только начинается действие оперы, эти фигуры оживают. Они олицетворяют собой сообщество интеллектуальных роботов, которые пробуждаются для того, чтобы провести ритуал-реконструкцию жизненной истории их создателя Саймона Пауэрса.

В тот момент, когда роботы занимают свои места, начинается сцена, обо-

значенная в либретто как «Загрузка памяти». Во время этого процесса аудитория наблюдает, как роботы перевоплощаются в персонажей истории. Мелькают изображения Саймона Пауэрса, его дочери от первого брака Миранды, его третьей жены Эвви и научного сотрудника и протеже Николаса. Представленные в роботизированной форме, они иллюстрируют предысторию жизни этих главных героев. Остальная часть роботов (геометрических фигур) продолжает статично загромождать сценическое пространство.

Сцена I: Саймон и Система

Саймон Пауэрс — энергичный духом, но увядающий физически эксцентричный изобретатель, бизнес-магнат и богатый предприниматель. Он перевоплотится в Систему, которую создал, чтобы сохранить интеллектуальную сущность после своей неминуемой смерти. Его не беспокоит перспектива жизни вне физической формы. Это перевоплощение стало возможным, благодаря собственным технологическим идеям. Его помощник Николас, следуя за экспериментом, готов помочь Саймону осуществить процесс его перехода в новую сущность. Эвви и Миранда несколько напуганы перспективой физической утраты Саймона.

Осуществляя процесс перезагрузки памяти, главный герой делает небольшую паузу, чтобы подумать о своей жизни и о семье. Жизнь и сущность человека, которую он предлагает представить в ракурсе так называемой Системы — это вовсе не тело, не плоть, не нажитое имущество, но нематериальное движение духа и интеллектуальный смысл продолжения жизни в иной, бестелесной форме. Миранда и Эвви не уверены, что процесс перевоплощения завершится удачно и Саймон в этой новой форме будет именно таким, каким он себе ее представляет. Николас завершает процесс загрузки, и Саймон физически исчезает, оставаясь существовать лишь в Системе.

Сцена II: Саймон изнутри Системы

Оказавшись внутри Системы, сущность Саймона подключается к сети, и его теперь уже не человеческое, а оцифрованное сознание трансформируется. Зритель наблюдает за тем, как он пытается собрать свои мысли и принять для себя этот новый образ и новую форму жизни. Он ищет в воспоминаниях следы своей личностной идентичности, свободные от физической оболочки и, в конце концов, находит точку опоры: ему кажется, что новый облик не слишком отличается от физического прототипа смертного человека.

Сцена III: Знакомство

Понимая, что физически Саймона больше нет, Эвви, Николас и Миранда все еще ищут признаки его присутствия. Николас проверяет, насколько

корректно работает Система. Эвви надеется на то, что Саймон когда-нибудь вернется, и одновременно оплакивает физическую утрату любимого мужа. Миранда относится к ситуации, скорее, скептически: она боится полного одиночества: ведь ее отец был для нее единственным близким человеком.

Постепенно мы начинаем ощущать присутствие Саймона в ином обличье: он становится частью дома, который буквально оживает на глазах у зрителя. Стены и мебель оживают, образуя единый «умный дом». И этот дом начинает своей непостижимой кипучей энергией напоминать Саймона.

Сцена IV: Прикосновение Эвви

В доме Пауэрса наступило затишье. Миранда, все еще не уверена, что решение отца подвергнуться подобной трансформации было верным. Она уходит со сцены. Теперь зритель видит только жену Саймона — Эвви, которая отчаянно пытается восстановить утраченную физическую связь со своим мужем и разговаривает с домом, так, как если бы Саймон был жив. Она вспоминает свое прошлое вместе Саймоном. Система ей отвечает. Саймон оживает через люстру в гостиной, которая начинает двигаться и звучать подобно арфе. Люстра-арфа спускается с потолка к Эвви и обнимает ее. Система и Эвви пытаются научиться взаимодействовать через эту новую цифровую форму бессмертия, которая, как казалось в первый момент, разверзла между Эвви и Саймоном пропасть.

Сцена V: Николас и роботы

В своей лаборатории Николас отмечает торжество новых технологий — перезагрузку Саймона в Систему. Годы интенсивного интеллектуального труда воплотили мечту Саймона о технологии цифрового бессмертия. Николас сам испытывал те технологии, которые легли в основание Системы. Молодой человек был сиротой. Саймон вырастил **его** как своего собственного сына. Николас был инвалидом от рождения, у которого отсутствовали конечности. Саймон создал для него протезы, которые не только позволили ему двигаться и обслуживать себя, но существенно повысили его возможности, даже в сравнении с обычным человеком. Николас представляет это как настоящий технологический прорыв, который сегодня создает условия для улучшения человеческой жизни и одновременно является шагом по направлению к перевоплощению в Систему. Выражая свою искреннюю радость по поводу удачных экспериментов, он танцует в ансамбле с несколькими роботами.

Сцена VI: Мир реагирует на опыт перезагрузки в Систему

По прошествии времени Система становится все сложнее и связи утрачиваются. Она перестает соотноситься с физической оболочкой Саймона, и он постепенно дематериализуется и растворяется в Системе. Эвви, Миранда и Нико-

лас начинают привыкать к Саймону в его новой цифровой форме, оживившей дом присутствием его энергии. Саймон, помимо того, что был великим изобретателем, был также весьма успешным бизнесменом. В Системе он более не ведет дела и не занимается торговлей на международном рынке ценных бумаг. Это бездействие спровоцировало полномасштабный экономический кризис. Зависимость бизнеса от живого человеческого общения, даже в деловом бездушном мире, оказалась значительно большей, чем представлялось героям «Смерти и Власти» до дематериализации Саймона.

Эвви блуждает в оцепенении. Она постоянно разговаривает с Саймоном и в какой-то момент слышит глубоко личные слова, обращенные только к ней. Эти слова могут слышать и понимать только они вдвоем.

Миранда сообщает о прибытии делегации, которая настойчиво требует встречи с Саймоном. Необходимо преодолеть те экономические потрясения, которые были вызваны его бездействием. Когда она представляет им Саймона в его новом обличье в Системе, делегаты возмущаются, считая, что подобные выходы наносят ущерб бизнесу. Саймон (Система) насмехается над ними и всячески их унижает. Бизнес-партнеры ставят под сомнение существование Саймона в подобной форме. Миранда потрясена безразличием Системы.

Сцена VII: В Системе

Николас убежден в том, что в Системе его ждет лучшая и самая настоящая жизнь. Он готов присоединиться к Саймону, также совершив перезагрузку своей памяти в Систему. Эвви, которая постоянно поддерживает контакт с Саймоном, также принимает решение исчезнуть в Системе. Миранде трудно принять, что происходит в ее семье, когда она наблюдает, как исчезают один за другим близкие родственники: отец, Эвви и Николас.

Сцена VIII: Загадки памяти. Миранда

Миранда отчаянно пытается спасти Николаса, Эвви и Саймона от растворения в Системе. Она не принимает их образ мыслей и намеренный отказ от человеческого конечного существования в пользу технологизированного бессмертия. Она пытается напомнить им о человеческих добродетелях и потребностях физического мира. Она пытается попросить Саймона проявить сочувствие к нуждам мира людей и откликнуться на ее потребность в дружеском участии. Остались только воспоминания о каком-то подобии нормальной жизни и об ее близких, которые теперь «живут» внутри Системы. Миранда просит о сострадании, и в какой-то момент понимает, что Система античеловечна. Она крайне удивлена, когда Саймон в последний раз предстает перед ней в прежнем человеческом облике. В последней схватке жизни со смертью, физического и технократического, он умоляет ее избавиться от смертной и ма-

териальной сущности человеческой жизни и присоединиться к нему и другим, оставшимся внутри Системы.

Эпилог

Реконструкция завершена. Хотя роботы выполнили поставленные перед ними задачи, они все еще не понимают значения смерти и той истории, которую «человеческие создатели» оставили в качестве своего наследия, которое можно пересказывать до бесконечности.

Технологии БПС

Изначально создатели оперы решили, что традиционные театральные площадки — это не единственные целевые пространства для постановки «Смерти и Власти». Части декораций (стены и люстра), как предполагалось изначально, появятся и в других контекстах: от демонстраций до интерактивных музейных инсталляций. Вспомогательным стал проект «Персональной оперы» (Personal Opera), в рамках которого предполагалось, что каждый человек может создать свою собственную версию Системы и оставить свое собственное мультимедийное наследие. «Персональная опера» будет охватывать несколько платформ, соединенных с мобильными устройствами в сети Интернет.

Дом Пауэрса — бесконечно расширяющееся пространство, которое превращается во взаимосвязанную интеллектуальную систему, позволяющую изменить геометрию реального пространства помещений, а также трансформировать новую форму — волнообразную, вибрирующую и пульсирующую. Система должна была стать отражением и послужить примером структурирования разрозненных воспоминаний, мыслей и желаний Саймона. Для «Смерти и Власти» было необходимо создать общий технический проект, который позволил бы поставить оперу, отрепетировать и исполнять ее в различных пространствах. После премьеры стало ясно, что успешный проект сможет также гастролировать на различных площадках. Поэтому большинство конструкций были уменьшено в размерах с целью использования в возможных альтернативных постановках. Модульные расширения также послужили решением этой проблемы. Так или иначе в разработке технического арсенала для «Смерти и Власти» модульные конструкции сыграли решающую роль. Они позволяли достичь поставленной цели простыми средствами и сделать взаимозаменяемыми отдельные элементы.

Онлайн-интерфейс, аналогичный тому, который был создан Маховером для его «Оперы Мозга»¹, был получен с помощью набора гиперинструмен-

¹ Во втором акте онлайн-интерфейс включался в общую композицию материала, созданного участниками интерактивного проекта «Дебри разума».

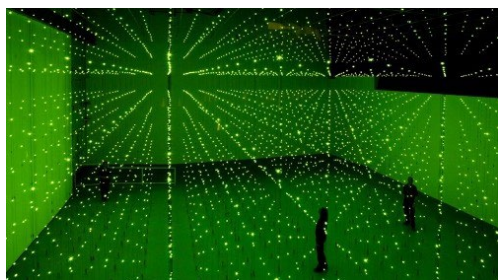


Рис. 1. MATRIX II 2005 года.
Эрвин Реддл. Инсталляция

тов. Основным стала Люстра, которая взлетала над сценой и играла решающую роль во взаимодействии Саймона с его женой. Роботизированная мебель с «походкой» Саймона Пауэrsa, сложно конструктивное футуристическое инвалидное кресло и небольшая механическая птица (компаньон и одновременно игрушка юной Миранды) — все это репрезентанты главного героя.

Третьим важным компонентом сценического оборудования стали световые посредники между Системой и материальным миром. Эффект, который применили в этом случае создатели спектакля, так называемая матрица, — это световая сетка из множества плавающих белых точек, составляющая основу «интеллектуального» света, который заполняет сцену и пространство театра в определенные моменты действия и отображает главного героя. Система, самовыражающаяся посредством «интеллектуального света», в конце оперы становится похожей на инсталляцию Эрвина Реддла MATRIX II 2005 года.

«Опера-боты» и концепция «визуальной оперы»

Концепция «визуальной оперы», в соответствии с которой был осуществлен проект «Смерть и Власть» МахOVERа, должна была стать основой для сценографических решений. Физическая сущность движений объектов сохранялась в таких устройствах, как «Опера-боты», например. Опера-боты, как их называет МахOVER — это роботы, которые могут существовать автономно, но быть связаны с операторским джойстиком и исполнительскими голосами. Опера-боты поют в прологе и эпилоге. МахOVER определяет их так: «Они что-то вроде умерших персонажей во время ранних экспериментов Пауэrsa, которые стали частью процесса разработки Системы, они как ненужные элементы, которые оказались сваленными в углу» [4, с. 78].

Опера-боты стали технологически уникальным средством, разработанным специально для оперы, и они отражают понятие «предметная хореография». В отличие от люстры или стен опера-боты не представляют Саймона в Системе. Это независимые персонажи, воссоздающие историю Саймона Пауэrsa и его семьи. Опера-боты задуманы как физические остатки Системы или роботы-помощники Николаса. Они — первое, что мы видим на сцене, когда входим в театральное пространство. Неодушевленные предметы затем оживают. В начале и в финале оперы эти роботы напоминают скульптурные произведения художницы Рэйчел Уайтрид, создавшей уникальный ряд работ из мусора [4, с. 45]. Используя традиционные методы и материалы, которые обыч-

но применяются для эскизной работы, а не для готовой скульптуры, такие как гипс, резины и различные смолы, Уайтрид создает особые «слепки» пространства. Ожившие опера-боты демонстрируют элементарные навыки социального поведения, представляя некое иерархическое сообщество. Несмотря на то, что зрители слышат лишь какой то странный язык, положенный на музыку, «перевод» сказанного на непонятном языке запускается в виде бегущей строки титров.

Свойства БПС

Пространственность и физичность — главные свойства БПС — прослеживаются буквально во всем. В рамках одноактной структуры оперы действие происходит без антракта и без занавеса. И хотя сегодня одноактные оперы становятся все более распространенными, их сценографическая реализация создает ряд технических проблем. Все входы и выходы из декораций должны происходить непосредственно на глазах у зрителей; при этом необходимо скрыть театральные трюки «за кадром», чтобы не нарушить действие.

Звук в пространстве

В соответствии с главной идеей Маховера в отношении движения звука в пространстве голоса солистов-певцов и инструментальные звуки должны органично сочетаться с электронными звуками². Дополнительные эффекты, в этом, как и в других оперных проектах Маховера, исходят от исполнителей. Исполнитель роли Николаса с помощью протеза руки может управлять акустическими изменениями голоса, а вездесущий Саймон Пауэрс, находясь в Системе, может свободно перемещать свой голос в пространстве театрального зала при помощи пространственных звуковых эффектов.

Первоначальная концепция Маховера состояла в том, что каждый из движущихся по сцене объектов также может быть источником звука. Большая часть музыки оперы была «электрифицирована»: для создания трехмерного звука, способного заполнить весь театр вязкими, обволакивающими звуковыми волнами, использовались методы звуковой проекции. Этот очень сложно осуществимый и одновременно очень яркий 3D звуковой эффект должен был стать всеобщим и частным одновременно, действуя как на публику в целом, так и на каждого слушателя в отдельности.

В арсенал звуковых средств оперы вошли роботизированные музыкальные инструменты и «звуковые аниматроники», например, люстра. Изготовление этих объектов, их взаимодействие с реальными источниками звука создава-

² Подобное нередко происходит в композициях Маховера для акустически усиленных инструментов и гиперинструментов.

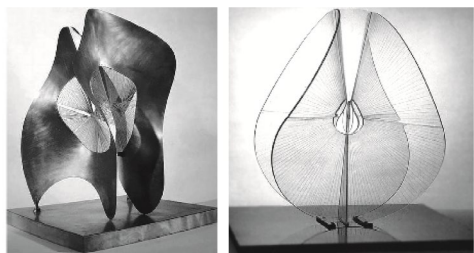


Рис. 2. Конструкция в пространстве.
Арка № 2. Наум Габо. 1958–1963

ли ряд технических проблем. Разработчики применяли альтернативные подходы, не только позволившие создать динамичный звуковой ландшафт на сцене, но и расширить возможности аудио-циркуляции в доме Пауэрса. Эксперименты с использованием амбисонической пространственной ориентации создавали ощутимый звуковой эффект. Амбисонический звук

кодировал аудиоисточники в шести различных измерениях, используя их положение и скорость в качестве 16 каналов, связанных со сферическим гармоническим разложением источника звука в пространстве. Затем звук можно было декодировать применительно к произвольному количеству динамиков в любом масштабе для полного периферического звучания.

Гиперинструмент — Люстра

Люстра — большой струнный музыкальный инструмент. Она висит над центром сцены. Во время Сцены I она становится своего рода звуковой скульптурой. В тот момент, когда Саймон Пауэрс входит в Систему, она является основным элементом дома Пауэрса, благодаря которому он (дом) внезапно оживает и ретранслирует энергию своего хозяина. Люстра может двигаться и утонченно жестикулировать. Она говорит голосом Саймона. Во время IV сцены она опускается на сцену, ее крылья распахиваются и закрываются, чтобы обнять Эвви, жену Пауэрса. Первоначальная идея этой сцены заключалась в том, что Эвви втягивалась бы в люстру потоком воздуха, и ее воздушный танец должен был происходить высоко над сценой [4, с. 80].

Для создания люстры использовались струноподобные поверхности, похожие на произведения скульптора Наума Габо³. В начале 1940-х Наум Габо создал совершенно новый вид скульптуры, источником которой послужили математические модели линейных поверхностей.

Люстра — это струнный и одновременно электрический инструмент (рис. 3).

Крылья Люстры напоминают птицу, а «тело» имеет форму капли. Сердцевина люстры должна быть достаточно прочной, так как внутри требуется разместить электронику. Внутреннее пространство должно было служить агрегатором сигналов, исходящих от струн, и также включать в себя усилители и драйверы для воспроизведения звука.

³ Наум Габо (1890–1977) — выдающийся русский конструктивист, мастер кинетического искусства.

Люстра превратилась в музыкальный инструмент, основанный на игре электромагнитного поля, так как это происходило при звукоизвлечении на терменвоксе. Электромагнитные поля приводятся в действие сигналами на определенных частотах, заставляя струны резонировать. Резонанс достигает как полной длины струны, так и любого из ее обертонов. Гитарные звукосниматели на противоположном конце каждой из струн преобразуют вибрации в звуковой сигнал.



Рис. 3. Люстра (Опера «Смерть и Власть»)

На струнах можно играть в любом из этих частотных диапазонов, и при этом процесс происходит совсем не так, как на традиционных инструментах. Не менее важным оказывается и тактильный фактор: исполнитель может коснуться задействованной струны, укоротить ее, как на скрипке, или же осуществить касание «узла» для звучания обертона.

Приемы звукоизвлечения на Люстре те же самые, что и на струнных инструментах: *pizzicato* (щипком), удар по струне. Подобные эффекты таят в себе множество интересных возможностей: так, например, возможен дуэт, когда на одном инструменте один исполнитель физически касается струн, а в это время другой контролирует сигналы и электромагнитное поле. Обертоны можно было бы воспроизвести так же хорошо и четко, как и в условиях, современной 12-тоновой равномерной темперации, однако, этого Маховеру было недостаточно. Вместо этого Люстра была настроена на 31-тоновую равномерную темперацию, при которой и обертоны, и основные тоны совпадают и хорошо сочетаются как друг с другом, так и с традиционной 12-тоновой настройкой, которая используется в оркестре. Поскольку настройка необычная, несколько нот можно играть на одной струне, в результате этого оказывается задействовано 48 струн из 96. Струна может воспроизводить множество частот и тембров, а музыкальные контроллеры и клавиатуры разрабатываются для того, чтобы позволить это осуществить (представляя Люстру полноценным музыкальным инструментом).

Корпус и струны инструмента были подсвечены, создавая еще одну световую конструкцию. [4, с. 65]. Разработчики привязали лазерные эффекты к каждой активированной струне. Идея состояла в том, чтобы колебания струны были максимально заметны расстоянию. Конструкции представляли светодиодное освещение, которое реагировало на срабатывание струн. Использовались стробоскопические эффекты.

Не менее важным вопросом становится конкретная точка локации, где на-

ходится актер, изображающий Саймона Пауэрс, когда персонаж оказывается внутри Системы. Это интерактивный инструмент, который трансформирует звук. Для отображения Саймона в Системе с помощью стен нужно было создать выразительный визуальный эффект его присутствия. Именно стены должны были взять на себя роль главного героя. Полупрозрачные книги, мерцающие на поверхности стен, добавили новые акценты. В тот момент, когда стены превращались проекционное пространство, использовалось нестандартно высокое разрешение. С его помощью демонстрировались визуальные последовательности перезагрузки в Систему. Саймон отображал свои мысли и реакции при помощи фотографий и видеоизображений. Каждое изображение, каждая фотография в итоге распадалась на пиксели.

В соответствии с концепцией единства звука и изображения не только стены должны были организовывать визуальное подвижное пространство. Звук также должен был представлять определенные пространственные траектории. С учетом важности световых проекций Маховер пытался сделать их музыкальными. Он предполагал, что каждый объект будет иметь свой уникальный звук, и эта особенность должна быть очевидной. Он решил интегрировать ударный инструмент в механизм движущихся визуальных объектов, снабдив его устройством с крошечным динамиком внутри. Каждому объекту был присвоен и свой цвет, и свой звуковой образ. Дополнительно было определено расположение динамиков относительно стен с помощью графического интерфейса или цифровой репрезентации. Стена могла в буквальном смысле «играть» с помощью MIDI-клавиатуры, подключенной к системе управления, одновременно рисуя узоры или воспроизводя MIDI-файлы.

Представление БПС может быть сегментировано на *четыре части*:

Первая часть — это получение данных от датчиков в нескольких измерениях. Это важно для понимания того, что происходит за кулисами и в дальнейшем на сцене. Далее следует моделирование персонажей, или преобразование исходных данных в семантическую модель того или иного персонажа, передающую его когнитивное и аффективное состояние. Семантическая модель оказывается промежуточной в генерации персонажа в изображении актера. Последующие сопоставления моделей приводят к репрезентации полученных данных. Заключительный этап обеспечивает обратную связь с актером, образ которого начинает существовать отдельно от привычного контекста.

Рассмотрение системы с этой позиции обнаруживает модульность конструкции. Каждый из компонентов может принимать различные формы, которые, в свою очередь, могут взаимодействовать через общий интерфейс. В таком качестве Система может функционировать как своего рода инструмент. Конкретные действия позволяют контролировать общий процесс. При наличии прямого сопоставления система функционирует как механизм кон-

троллеров. Воспроизведение определенных звуков, а также данные о времени представляют собой нечто среднее между смоделированными и прямыми категориями данных.

Обратная связь — важнейшее понятие в любой системе, и БСП — не исключение. Поскольку Саймон в Системе должен взаимодействовать с другими персонажами на сцене и отвечать на них, БСП обеспечивает обратную связь с актером за кулисами. Эта обратная связь может быть такой же простой, как массив видеомониторов перед актером с подключенными и замкнутой в сеть камерами, встроенным в сценические декорации. В опере это дает актеру всемогущество Саймона (актер сможет жестикулировать и реагировать на действие на сцене). Актер также использует аудио-монитор, чтобы слышать соединение пения других вокалистов, некоторые звуковые эффекты и музыку.

Используется также несколько различных подходов к актерскому мастерству, взаимодействующему с техническим сложным оснащением. Для этого использовались аудиоанализ актерского пения, жесты и физиологические датчики. За кулисами можно оснастить исполнителя и комнату, в которой он находится, необходимыми технологиями, не заботясь об их внешнем виде. Тем не менее эти датчики и были разработаны настолько качественно (чтобы быть ненавязчивыми и обременительными), насколько это было в принципе возможно.

В «Смерти и Власти» широко используются звуковые усиления, не вполне типичные для оперного театра потому, что в подобном качестве голоса исполнителей могут лучше сочетаться с некоторыми электронными и усиленными акустическими звуками оркестра. Кроме того, голоса двух персонажей, Саймона и Николаса, обработаны также с помощью особых пространственных эффектов. В частности, в случае с актером, изображающим Саймона, был необходим микрофон. В этом — еще один источник выразительности для БПС.

Для создания любых эффектов или обработки звука в режиме реального времени аудио-сигнал с микрофона актера отправляется на компьютер БПС, где мгновенно анализируется и в преобразованном виде возвращается в сценическое пространство. Маховер выбрал извлечение трех параметров из голосового сигнала: амплитуды, мгновенной частоты и параметра, который он назвал «созвучие». БПС-параметры выбираются и вычисляются с частотой дискретизации данных системы из аудио-потока 44,1 кГц⁴.

⁴ Амплитуда — это мгновенная интенсивность звука. В оперном контексте тональная вокализация описывается средствами приблизительной нотации. И, таким образом, определение высоты звука не имеет большого значения. Используется в первую очередь частота, как относительный параметр, который может кодировать что-либо из вокального выражения актера, или, в более длительных временных масштабах, выразительный параметр партитуры [4, с. 90].

«Персональная опера»

Тембр, пожалуй, — один из самых выразительных атрибутов певческого голоса. Партитура МахOVERа требует тонких нюансов вокального тембра, а методы его обработки в режиме реального времени способны создавать яркие звуковые эффекты. Ранее говорилось о представлении проекта в ракурсе так называемой «Персональной оперы». Цель этого проекта заключалась в создании платформы, на которой люди могут рассказывать свою собственную историю и делиться ею. Используя силу музыки в качестве центральной нити повествования, «Персональная опера» должна была обеспечить простой интерфейс для объединения изображений, видео, звука и текста в привлекательном новаторском дизайне.

«Персональная опера» — это приложение для планшета, которое использует аналогичные абстрактные формы и контуры для управления параметрами сюжета. Это новый интерактивный тип оперного жанра, который может проявляться в нескольких формах, позволяющих слушателям настроиться на разные презентации творческих возможностей и различные принципы повествования. Компьютерное веб-приложение или даже мобильное приложение — это индивидуальные траектории, в которых слушатель может использовать личную мультимедийную коллекцию, а также находить для себя дополнительные источники информации. «Персональная опера» также может отображаться как масштабная интерактивная инсталляция.

Подводя итоги, скажем еще раз, что перформативная система, разработанная в опере МахOVERа «Смерть и Власть», является уникальным механизмом взаимодействия актера и реципиента в высокотехнологичном театральном пространстве. Представленные в опере эффекты не являются принадлежностью чисто оформительской или режиссерской стороны спектакля — они существуют вместе с музыкой и текстом, образуя мощный органически единый механизм.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Machover T.* The Brain Opera and Active Music / G. Stocker, C. Schoepf (eds.) // *Memesis: The Future of Evolution.* Ars Electronica. 1996. Festival. Vienna: Springer, 1996. 602 p.
2. *Machover T.* Panel Discusses Robots, Opera, Death, and the Singularity [Электронный ресурс] URL: https://www.mccormick.northwestern.edu/news/articles/archive/2009-2012/article_852.html (дата обращения: 10.12.2020).
3. *Machover T.* Future Opera for Robots and People Too [Электронный ресурс] URL: <https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2013/02/BBVA-OpenMind-Future-Opera-for-Robots-and-People-Too-Tod-Machover.pdf> (дата обращения:

10.12.2020).

4. *Torpey P.-A.* Disembodied Performance Abstraction of Representation in Live Theater // Thesis. Media Arts University of Arizona. Tucson: University of Arizona Press, 2003. 168 p.
5. *Krueger Myron W.* Responsive environments [Электронный ресурс] URL: <https://zeitkunst.org/media/pdf/Krueger1977.pdf> (дата обращения: 10.12.2020).
6. *Бизе П.* «Откуда взялось это “взаимодействие?”»: Краткая история дизайна взаимодействия [Электронный ресурс] URL: <https://ichi.pro/ru/otkuda-vzalos-eto-vzaimodejstvie-kratkaa-istoria-dizajna-vzaimodejstvia-259263757257447> (дата обращения: 10.10.2021).
7. *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. 2-е изд. М.: Гиперборей, Кучково поле, 2007. 464 с.
8. *Blood A. J., Zatorre R. J., Bermudez P., Evans A. C.* Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions // *Nature Neuroscience*. 1999. № 2. Р. 382–387.
9. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. М.: Искусство, 1965. Т. 2. 266 с.

REFERENCES

1. *Machover T.* The Brain Opera and Active Music / G. Stocker, C. Schoepf (eds.) // *Memesis: The Future of Evolution*. Ars Electronica. 1996. Festival. Vienna: Springer, 1996. 602 p.
2. *Machover T.* Panel Discusses Robots, Opera, Death, and the Singularity [Электронный ресурс] URL: https://www.mccormick.northwestern.edu/news/articles/archive/2009-2012/article_852.html (дата обращения: 10.12.2020).
3. *Machover T.* Future Opera for Robots and People Too [Электронный ресурс] URL: <https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2013/02/BBVA-OpenMind-Future-Opera-for-Robots-and-People-Too-Tod-Machover.pdf> (дата обращения: 10.12.2020).
4. *Torpey P.-A.* Disembodied Performance Abstraction of Representation in Live Theater // Thesis. Media Arts University of Arizona. Tucson: University of Arizona Press, 2003. 168 p.
5. *Krueger Myron W.* Responsive environments [Электронный ресурс] URL: <https://zeitkunst.org/media/pdf/Krueger1977.pdf> (дата обращения: 10.12.2020).
6. *Bize P.* «Откуда взялось это “взаимодействие?”»: Краткая история дизайна взаимодействия [Электронный ресурс] URL: <https://ichi.pro/ru/otkuda-vzalos-eto-vzaimodejstvie-kratkaa-istoria-dizajna-vzaimodejstvia-259263757257447> (дата обращения: 10.10.2021).
7. *Maklyue`n G. M.* Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka / per. s angl.

V. Nikolaeva. 2-e izd. M.: Giperboreya, Kuchkovo pole, 2007. 464 s.

8. Blood A. J., Zatorre R. J., Bermudez P., Evans A. C. Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions // *Nature Neuroscience*. 1999. № 2. R. 382–387.
9. Brext B. *Teatr. P`esy`. Stat`i. Vy`skazy`vaniya: v 5 t.* M.: Iskusstvo, 1965. T. 2. 266 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безменов В. С. — аспирант, bezmenov333@yandex.ru
ORCID 0000-0002-0887-8075

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792

ЭСТЕТИКА ПЕРФОРМАТИВНОСТИ В СПЕКТАКЛЕ ДИМИТРИСА ПАПАИОАННУ «ПЕРВАЯ МАТЕРИЯ»

Беляков Н. Е.^{1, 2}

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

² Московская театральная школа Олега Табакова, ул. Чаплыгина, д. 20, стр. 1, Москва, 105062, Россия.

В статье рассмотрены выразительные средства, используемые в постановке спектакля Димитриса Папаиоанну «Первая материя». Стремительное развитие перформативной эстетики в пространстве театрального искусства и обретение ею популярности у современных режиссеров рождает необходимость исследования очередной трансформации театра. На основе методологических принципов «Эстетики перформативности» Э. Фишер-Лихте — фундаментального исследования перформанса в театральном искусстве — в контексте влияния перформативной эстетики на современное театральное искусство проведен анализ спектакля авангардного греческого режиссера Димитриса Папаиоанну «Первая материя».

Ключевые слова: перформанс, эстетика перформативности, Э. Фишер-Лихте, современный театр, Димитрис Папаиоанну, «Первая материя», постдраматический театр.

AESTHETICS OF PERFORMATIVITY IN THE “FIRST MATTER” BY DIMITRIS PAPAYOANNU

Belyakov N. E.^{1, 2}

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

² Oleg Tabakov Moscow Art School, 20 (1), Chaplygina St., Moscow, 105062, Russian Federation.

The article examines the performative means used in directing the play “The First Matter” by Dimitris Papaioannou. The rapid development of performative aesthetics in the space of theatre and the growing popularity of performance among contemporary directors give rise to the need study the transformation of theatricalization. On the basis of “Aesthetics of Performativity” by E. Fischer-

Lichte, a fundamental study of performance in theatre, an analysis of the performance “First Matter” of the avant-garde Greek director Papaioannou was carried out, upon which an attempt was made to determine the influence of performative aesthetics on contemporary theatre.

Keywords: performance, performance aesthetics, E. Fischer-Lichte, modern theater, Dimitris Papaioannou, “First Matter”, post-dramatic theater.

С середины 1960-х годов понятие «перформанс» в искусствоведении использовалось для анализа деятельности художников и художественной практики авангарда. Одно из определений, которое было выведено Р. Голдберг в работе «Искусство перформанса. От футуризма до наших дней» [1], объясняет его как «вид художественной практики; живое искусство в исполнении художников» [1, с. 7]. Однако с течением времени новый термин стал проникать в другие сферы деятельности: лингвистику («перформативные высказывания» Дж. Л. Остин [2]), феминизм (теория гендера Д. Батлер [3]), кинематограф (исследование Л. Малви [4] о нарративном кинематографе), политику (политические перформансы во Франции XX века [5]) и пр. Продолжилось проникновение и в театральное искусство. О необходимости изучения феномена на территории театра писал М. Германн [6], немецкий литературовед и театровед.

Появлению нового термина способствовала «трансформация режиссерского театра в театр режиссера» [7, с. 76]. В результате размывтия границ между видами искусства классическая структура драматического спектакля стала видоизменяться посредством приобретения перформативных свойств. Подтверждение этому можно найти как у отечественных, так и у зарубежных исследователей современного театра. Д. Булычева [8], обращаясь к новым формам искусства, говорила об особой «обратной связи» (эпатаж, экспериментальность, соединение видов, социальность), которая появилась в постсоветской культуре. Ю. Кривцова [9] утверждала, что перформанс находится в коммуникации между различными языками искусства, каждый раз синтезируя нечто новое. В. Алесенкова [7], исследуя парадигму постдрамы, выделила виды перформанса с симулятивной и мистической доминантами (в которые включены такие режиссерские приемы, как отрицание смысла, коллаж, провокация, отказ от мимесиса). Л. Меньшиков [10] в исследовании перформанса определил высокий уровень авторской саморефлексии как одну из его художественных особенностей. Выявленные особенности нового явления позволяют более подробно изучить работы греческого режиссера Димитриса Папаиоанну на предмет воплощения в них перформативной эстетики.

Одной из фундаментальных зарубежных работ является труд немецкого театроведа и педагога Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности»

[6]. В книге раскрыта сущность нового феномена в художественной практике, выявлены основные черты и определена его роль в театральном искусстве, что позволяет применить их в анализе спектакля Папаиоанну «Первая материя». Фишер-Лихте выдвинула несколько ключевых особенностей эстетики перформативности. Современный спектакль являет собой художественное *событие*, а не застывший артефакт в виде литературного произведения. Современный зритель больше не играет роли наблюдателя, он воспринимает спектакль на «телесно-чувственном» уровне, *переживает* эстетический опыт. Действие в перформансе является *автореферентным*, действия художника / перформера зависят от реакции зрителей (происходит обмен функциями между актером и зрителем). Новый вид спектакля подразумевает принцип *отклонения* от знакомой схемы, что позволяет создать эффект неожиданности [6]. Творчество Папаиоанну и его работа «Первая материя» вписываются в парадигму, описанную в теории Фишер-Лихте, что способствует выявлению перформативных свойств внутри спектакля.

Димитрис Папаиоанну стал одним из ведущих современных режиссеров, работающих на стыке жанров и использующих в своем методе перформативные практики. Об этом свидетельствуют несколько фактов. Во-первых, Папаиоанну имеет несколько квалификаций в сфере искусства: за его плечами художественное образование (обучение в Афинской школе искусств), хореографические стажировки по разным направлениям танца (обучение Буто и технике Ф. Хокинса), практика в Вотермилл-центре Р. Уилсона и работа на выпуске его спектаклей. Во-вторых, Папаиоанну соединяет в своей деятельности несколько специализаций: он является постановщиком, художником, хореографом и исполнителем своих работ. Его спектакли не имеют литературной основы, большая их часть поставлена интуитивно и инстинктивно. По словам режиссера, в процессе создания спектакля интеллектуальная методология выбора художественных элементов и выстраивание их последовательности уступает место инстинктивности [11]. Мысли рождаются после многолетней работы над спектаклем, что является отличительной чертой перформативной эстетики, позволяющей отделить ее от эстетики классического драматического искусства. Перед началом воплощения спектакля режиссер не знает наверняка, что он будет делать, а авторское определение смыслов происходит уже после проката спектакля. Выполнение им многих художественных функций в процессе постановки спектакля (работа над сценографией, подбор музыкального материала, создание хореографии и пластической партитуры, режиссура), отсутствие жанровой дифференциации в работах Папаиоанну, провокация чувств зрителя — все это, согласно тезисам Э. Фишер-Лихте, позволяет утверждать, что творчество постановщика имеет перформативный характер.

Спектакль «Первая материя», премьера которого состоялась в 2012 году

в рамках Афинского фестиваля искусств, — один из ярких примеров новой эстетики. За четыре театральных сезона работа режиссера была успешно сыграна в Афинах, Салониках, Нью-Йорке, Эдинбурге, Москве, Виченце, Вене, Равелло, Лондоне [12] и получила критику таких европейских изданий, как *Il Sole 24 Ore* [13], *London Dance* [14], *The Dancing Times* [15], *Il Giornale di Vicenza* [16], *Danza&Danza* [17], *Los Angeles Review of Books* [18], *Eye on the Arts* [19].

Российской публике спектакль «Первая материя» был представлен в Москве на Фестивале современного искусства «TERRITORIA» в 2013 году. Постановка стала одним из ключевых театральных событий фестиваля, о чем свидетельствуют многочисленные отзывы культурных и новостных порталов: о ней отзывались Петербургский театральный журнал [20], Диалог искусств [21], *Colta* [22], Театрон [23], *The Village* [24], *Story* [25], РИА Новости [26], Коммерсант [27]. В большей части статей отсутствует критический анализ спектакля, однако имеющиеся оценки и отзывы являются основанием для изучения авангардной работы режиссера.

Концепция и пространство спектакля. «Первая материя» не имеет литературного первоисточника, спектакль сочинялся режиссером интуитивно. По словам Папаиоанну, постановка была продана на Афинский фестиваль задолго до ее непосредственного появления, известны были только смета и даты показа. Выпуск спектакля пришелся на тяжелое время финансового кризиса в Афинах. После череды крупных и успешных шоу, автору пришлось обратиться к постановкам малой формы, без большого финансирования и продакшена. «Первая материя» — первый спектакль малой формы в творчестве Папаиоанну. Ей предшествовала шестичасовая инсталляция «Внутри», созданная в Афинском театре «Паллас». Тридцать перформеров на протяжении двадцати ночей приходили туда, чтобы, сняв верхнюю одежду и разувшись, принять душ, вытереться полотенцем, пойти на кухню, что-нибудь съесть или выпить, постоять на балконе, посмотреть по сторонам, вернуться в комнату, лечь, укрыться одеялом — и так далее. Последнюю ночь режиссер зафиксировал на камеру, превратив действие в шестичасовую видеоинсталляцию [28]. Спустя несколько лет Папаиоанну сочинил своего рода продолжение «Первой материи» — спектакль «Чернила» («Ink», 2020), в котором постановщик продолжил исследование конфликта естественного и социального проявлений в человеке в дуэте с перформером Шука Хорном.

Папаиоанну сразу нарушил правила традиционного театра. В отличие от классического спектакля, который создается в «черном» пространстве, здесь был выбран белый цвет помещения. Более того, спектакль поставлен в принципиально отличающемся от привычного сценического пространства месте —

на небольшом складе Папаиоанну, где он экспериментировал со своим коллегой Микалисом Теофаноусом. Внезапное ограничение в световом оформлении, костюмах, сценографии, музыке, неприспособленная под театр площадка позволили развернуться творческому процессу.

Папаиоанну характеризовал постановку как экспериментальную, в том числе и из-за того, что сам принял в ней участие после десятилетней сценической паузы. Одной из причин личного участия режиссера в спектакле стал «большой риск в плане театрального производства». «Я хотел взять на себя персонально этот риск. Было увлекательно делать это, несмотря на то, что это было физически невыносимо. И тут для меня нет противоречия. Это было создано мной исходя из того, что я могу сделать», — говорил постановщик [3]. «Первая материя» — внутренний манифест художника, вызов: сможет ли он создать поэтическое театральное произведение простыми средствами. В работе над спектаклем режиссер исследовал «святость простых вещей» [11] и считал, что «самое важное происходит из “эфемерного ничего”, из пустоты, которая в глазах поэта может стать величием» [11].

Выбор реального, живого пространства как места действия спектакля можно считать отличительной чертой перформанса. В сценографическом решении использован интерьер склада, постановщик лишь выстроил сцену из станков длиной в 35 метров. Папаиоанну взял на себя руководство всеми техническими и сценическими процессами действия: режиссер «во всем черном лично проверяет билеты у каждого входящего, и только убедившись, что зал заполнен и все расселись» [20], он выключает зрительский свет, затем включает сценический и начинает действие. Еще одним перформативным элементом стал отказ от момента концентрации, настройки перед спектаклем. Встречая зрителей, режиссер создавал атмосферу реального, перформативного действия, происходящего здесь и сейчас. С первой минуты нахождения зрителей в зале автор вовлекал аудиторию в процесс, заставляя соучаствовать в спектакле.

Метафоры и бессюжетное повествование. В центре «Первой материи» две человеческих фигуры — два тела: первозданное (обнаженное тело перформера Микалиса Теофаноуса) и социализированное (тело Димитриса Папаиоанну в черном костюме и черных ботинках). Фабула спектакля была сформулирована российским критиком так: «Бог творит тело, тело Адама, а уже из этого тела порождает через серию метаморфоз все другие тела, все иные настроения и эмоциональные итоги. Перед нами экзерсисы сотворения мира» [21]. Спектакль наполнен метафорами, возникающими с его начала, где появляются мужские фигуры без голов: вместо головы Папаиоанну — выгребное ведро, из которого вылетают холщовые мешочки (идеи человека), падающие камнем под ноги. Режиссер создает двойную метафору: обнаженное тело перформера

и фанерный лист, закрывающий и заменяющий голову Теофаноуса, — ассоциируются с чистым холстом. Метафорой внутренней борьбы в следующем фрагменте спектакля является физическая попытка одного персонажа буквально пройти сквозь другого. Две фигуры на сцене — части одной личности, с трудом вписывающиеся в одно тело (голова одного становится строго на место головы другого). Так создается метафора соревнования: одна сущность стремится понять другую.

Взаимоотношения исполнителей, по словам постановщика, строятся по принципу двух противоположностей, составляющих одно целое, инь-ян: действия тела (света) и его тени (тьмы) связаны. Обнаженное тело Теофаноуса — метафора молодости, красоты, чистоты, а одетое тело Папаиоанну — разум, «интеллектуально сложное, саморазрушительное существо» [11]. Метафорой соединения сущностей, принятия себя и своих внутренних противоречий является «взрыв». Режиссер издает голосом громкий звук, который подзвучивается плохо настроенным микрофоном.

В одной из сцен с участием Теофаноуса возникает аллюзия с образом распятия: они вместе с Папаиоанну разыгрывают библейский сюжет омовения ног. Постановщик как бы «снимает» перформера с креста и вытирает его ноги белой тканью. Сцена завершается демонстрацией зрителю материи, на которой отчетливо видны ровные черные отпечатки стоп Теофаноуса, что чаще всего, по словам режиссера, вызывало смех аудитории [11]. Отпечаток ступней на полотенце — метафора Туринской плащаницы [29].

На протяжении всего спектакля постановщик демонстрирует отношение творца к его произведению. Если в начале спектакля тело Теофаноуса полностью зависит от персонажа Папаиоанну, который подобно Пигмалиону пытается создать идеальное существо, то к середине действия происходит трансформация отношений. Художник становится жертвой своего произведения, буквально раздавлен им (метафора Франкенштейна). Папаиоанну развенчал заявленный в начале спектакля прием контроля разума над телом, создал метафору власти тела над разумом. Злость режиссера и его уход с площадки, а затем и из зала, ставит в тупик одинокое тело, которое не может существовать без контроля. В наказание Папаиоанну «отрезает» перформеру часть ноги, что дает начало части, построенной на оптической иллюзии. «Я применил аллегория мастер-класса, в котором творец сопоставляет себя со своим творением, — говорил о своей работе Папаиоанну. — В этом спектакле тело человека используется как поле битвы. Я пытаюсь разобрать тело и снова собрать, чтобы прояснить вопросы, окружающие загадку бытия, которые мне интересны» [26].

Аллюзии на изобразительное искусство. Первая часть спектакля вдохновлена античностью, в частности, фризами Парфенона с изображением боя с кен-

таврами (кентавр здесь — символ человека, еще не освободившегося от животных инстинктов). Концепция построения спектакля — путь от двухмерной декоративной композиции (двухмерное изображение, рельеф, прикрепленный к стене, фон) к трехмерной скульптуре (объемное изображение выходит за пределы и границы фона). Папаиоанну как профессиональный художник обратился к сатире на темы изобразительного искусства. В спектакле он высмеивает контрапост — ключевой прием в развитии скульптуры [30]. В сценах, построенных на показе тела Теофаноуса как античной скульптуры, можно заметить переход от плоского симметричного изображения к объемной фигуре, созданной на основе контрастных положений частей тела.

Ирония используется в отношении античных статуй, утративших голову, конечности и гениталии. Папаиоанну, в его понимании, применил в спектакле так называемый «терапевтический сарказм» [11] в отношении своей творческой деятельности, сделав отсылку к режиссированной им церемонии открытия и закрытия Олимпийских игр (2004), в которой главной задачей постановщика было воспевание богатства и многообразия греческой культуры. Античное искусство, по мнению режиссера, — «параноидная эксплуатация тела» [11]. Фрагмент спектакля с локальным освещением торса перформера при помощи фонаря стал данью уважения Огюсту Родену, который ходил проверять свои статуи со свечой в руках.

В «Первой материи» присутствуют также и отсылки к конструктивизму (геометрические фигуры в оформлении спектакля). Исполнители играют с двумя элементами фона: необработанной фанерой, широким прямоугольным листом, из которого появляется обнаженный человек, и черным щитом, обшитым тканью, вытянутым и более элегантно, из которого появляется человек в черном костюме. Режиссер использует мотивы абстрактной живописи, создавая метафору игры. В процессе работы над спектаклем Папаиоанну вдохновлялся творчеством Ф. Бэкона («Триптих», «Study from the Human Body»), К. Малевича («Черный квадрат»), С. Дали («Мученик», «Метаморфозы Нарцисса»), А. Мантеньи («Мертвый Христос»). «И я очень рад видеть их в спектакле. Я использовал материалы, которые стали проверенной временем классикой, и, возможно, моя попытка скомбинировать их необычным способом — лучшее подтверждение их ценности» [26].

Тело и режимы его существования. В центре внимания в спектакле «Первая материя» находится тело, которое не воплощает определенный образ, не переживает заложенных автором эмоций. Тело присутствует в своем первоизданном виде. Папаиоанну почти во всех своих спектаклях работает с обнаженной натурой, создавая отсылки к эстетике античных статуй. В «Первой материи» «тело — всего лишь проницаемость, где телесные возможности — это

игра с соответствующими отражениями» [17]. Режиссер сначала создал идеальную мужскую фигуру (в спектакле виден процесс обработки грубой материи до создания произведения искусства и его презентации), а затем подверг ее разрушению.

Прием деконструкции тела, являющийся одним из основных в творческом методе Папаиоанну [31], сочетается с приемом оптической иллюзии. Режиссер «лишает» тело одной ноги, а затем «отдает» ему свою. Через прием деконструкции Папаиоанну поднимает тему жертвенности и болезненности сосуществования людей: «Оптические иллюзии полностью отражают современное состояние человеческих бытия и сознания, утративших целостность, — и одновременно приближают нас к пониманию современной гармонии, складывающейся из самых разных человеческих переживаний, в том числе страхов и ужасов» [22]. Весь спектакль устремлен к финальной сцене, которую автор характеризовал как «комнату жертвоприношений» [11], где перформеры приходят к пониманию того, что нужно делать, чтобы выжить. Соло Папаиоанну за столом, когда постановщик буквально отрывает свою ногу и жертвует ее статуе, определяет художественное своеобразие спектакля. Помимо демонстрации физических возможностей тела, исследуется его выносливость, работа на пределе физических возможностей.

Тело как художественный инструмент интересует Папаиоанну и с точки зрения физиологии. Он распределяет физиологические функции между исполнителями: разумом (им самим) и физическим телом (Теофаноусом). Особенно важным для постановщика является фрагмент спектакля с омовением перформера, символизирующий очищение и заботу о нем, как отца о сыне. Он исследует тему конечности существования, меняя исполнителей местами: здесь уже персонаж Теофаноуса заботится о персонаже Папаиоанну, как сын об отце. Финал сцены демонстрирует разделение человека на плоть и душу (физическое тело под землей, а душа — над землей). Режиссер использует художественный потенциал пустого пространства и минимального реквизита. Так, сцена ссоры завершается внешней гармонией: Папаиоанну находит физический баланс, держа на голове лист фанеры, а тело Теофаноуса обретает нейтральный баланс со столом, передвигая его по площадке.

Финал спектакля также посвящен телесности и деконструкции тела. Папаиоанну, будучи двигателем действия в спектакле, передает свои функции Теофаноусу, превращая его в перформативную жертву. Последний лишается нижних конечностей и не имеет возможности самостоятельно передвигаться. Здесь режиссер исследует ценность и неповторимость шага. Вертикальное положение на двух ногах, созданное из тел перформеров — своего рода финал эволюционного развития человека. Папаиоанну включает театральный прожектор и отдает источник питания от него Теофаноусу, наделяя последнего функци-

ей двигателя спектакля. Дальнейшие действия разворачиваются следующим образом: Папаиоанну жертвует свои ноги перформеру, выполняя акробатический элемент с передвижением созависимых тел, и создает в паре с Теофаносом «чудище существования» [11]. Режиссер понимает «финал как очищение искусством: модель уносит создателя, смерть человека венчает триумф творца» [21]. Последний интуитивно выбирает момент завершения спектакля путем выключения театрального света. Финал является перформативным, тем самым «живым», непредсказуемым элементом, присущим актуальному искусству.

Черты перформативной эстетики в спектакле. «Первая материя» подчеркивает масштаб воображения, фантазии и изобретательности постановщика. Художественные аллюзии, метафоричные образы, медитативность действия и юмор — элементы, притягивающие внимание к работам Папаиоанну. Режиссер создает сложное сочетание смеха и эпатажа на сцене. По его словам, юмор — лучший способ художественной коммуникации, который максимально раскрепощает людей [11]. Папаиоанну любит создавать пограничные состояния между комедией и трагедией, тем самым стимулируя внимание зрителя. Он уделяет особое внимание длительности сценического процесса: спектакль имеет свой темпоритм, размеренное действие сменяется динамическим и наоборот. Метафоричность как основной режиссерский прием создает пространство для зрительской интерпретации увиденного, вовлекая публику в процесс личного переживания происходящего на сцене. Все эти особенности позволяют сделать вывод о том, что художественное мышление Папаиоанну сочетает в себе принципы театрализации и перформативности.

Анализ выразительного языка показал, что в центре внимания Папаиоанну находятся телесность спектакля, его пространственный, звуковой и визуальный аспекты. Постановщик буквально неотделим от материала, с которым он работает: его тело одновременно выполняет постановочную (режиссер) и исполнительскую (перформер) функции. Папаиоанну соблюдает важное условие современного искусства, с одной стороны, «позволяющее перформативным образом создавать в спектакле телесность, а с другой стороны, позволяющее зрителям эту телесность воспринимать» [6, с. 146]. Функция исполнителей «Первой материи» перформативна: они не «воплощают» образ и не передают смысл, заложенный автором, а «исходят из двойственного характера тела как плоти (“быть телом”) и [как] семиотического тела (“иметь тело”)», где «ключевую роль... играет телесное бытие актера-перформера» [6, с. 154]. Режиссер привлекает внимание к индивидуальности тела исполнителя, призванного воплощать и обозначать самого себя. В «Первой материи» на первый план выведено такое перформативное качество тела, как «присутствие». «Это присутствие, воспринимаемое зрителем, или, точнее, поражающее его как мол-

ния... возникает непредвиденно, этот феномен оказывается неподвластным воле зрителя, непостижимым образом захватывая его полностью... что в свою очередь дает ему возможность почувствовать особую интенсивность собственного присутствия» [6, с. 181]. Следовательно, «присутствие» приравнивается не к реально-телесному, а больше к мыслительному в спектакле.

Пространство спектакля «Первая материя» тождественно месту его проведения, что соответствует еще одному перформативному качеству: перформативное пространство формирует пространство спектакля и определяет условия его восприятия [6, с. 203]. Складское помещение — место действия спектакля — создает атмосферу действия, формирует акустику, цвето-световое решение, где каждый зритель своим присутствием, шорохом, вздохом, перемещением влияет на процесс. Пространство напрямую влияет на манеру движения перформеров. Папаиоанну использует одну из современных стратегий, усиливающую перформативность пространства: «Использование пространства, обладающего некой, не связанной с театром функцией, и исследование специфики подобных пространств и их возможностей» [6, с. 208]. Подобный прием позволил зрителям как бы подглядывать за лабораторным исследованием тел двух исполнителей. Еще одним важным перформативным фактором является атмосфера. Пустой просторный склад создавал ощущение одиночества, пустоты и в тоже время был чистым, светлым, не загроможденным пространством для воплощения мысли режиссера. «Благодаря порождаемой ими атмосфере пространство и предметы производят эффект интенсивного присутствия. Они проявляют не только свои первичные и вторичные свойства, свое специфическое бытие, но и физически приближаются к воспринимающему их субъекту и даже проникают в него, поскольку он находится не вне атмосферы или рядом с ней, а он погружен в нее» [6, с. 219].

Перформативным в спектакле является и звуковой аспект. Действие «Первой материи» разворачивается внутри пространства естественных звуков (шум металлического ведра, звук шагов, шорох фанеры, шум воды, звук прикасающихся друг к другу тел, звуки, издаваемые перформером, скрежет микрофона, кашель зрителей и проч.). Звуковая палитра постоянно трансформируется, что позволяет говорить о близости звукового пласта к событию. Более того, звуковое пространство расширяет границы места действия, впуская в него звуки пространства, находящегося за его пределами, что в свою очередь размывает границы между пространством внутри и пространством снаружи. Использование микрофона, позволяющего отделить голос от тела, также является перформативным: «Процесс произведения подобных звуков [крик, вздох, стон, рыдание, смех] включает в себя разного рода телесные реакции... В то же самое время подобные неречевые звуки способны интенсивно воздействовать на тело слышащего их субъекта» [6, с. 235].

На официальном сайте Папаиоанну в разделе о спектакле «Первая материя» его длительность указана равной 80 минутам. Режиссер нигде не упоминает о продолжительности отдельных сцен перформанса и его общей продолжительности. Можно предположить, что «80 минут» — это среднее время действия, так как внутри спектакля существует много фрагментов, построенных на живых реакциях (начиная от встречи режиссером зрителей и заканчивая финальным «чудищем существования»). Отсутствие четкой отрепетированности позволяет длительности спектакля быть живой, перформативной. Однако контролировать и определять продолжительность перформанса позволяет наличие ритма действия, который Папаиоанну выстраивает за счет динамики медитативных и темпераментных сцен. По мнению Фишер-Лихте, «именно ритм в существенной степени определяет, какие элементы, когда, в какой форме и на какой отрезок времени появляются в спектакле» [6, с. 252]. Так как человеческое тело организовано ритмически (пульс, сердцебиение, дыхание и т. д.), то ритмическое построение действия позволяет зрителю воспринимать эти ритмы и подстраиваться под них. Поскольку ритм каждого человека индивидуален, то совокупность зрителей создает «автопоэтическую петлю ответной реакции», подтверждающую невозможность существования автономных объектов на сцене или в зале. Создается перформативный процесс живого взаимодействия ритмов (перформера с перформером, перформеров с аудиторией и проч.), способствующий благоприятным условиям для формирования «автопоэтической петли ответной реакции», привлекающей внимание зрителей к этому процессу [6, с. 255].

В основе спектакля Д. Папаиоанну «Первая материя» заложены элементы перформативности: действие спектакля разворачивается в нетеатральном пространстве; отсутствует драматический текст в основе спектакля; повествование бессюжетно, наполнено метафорами и аллюзиями; главным выразительным средством в спектакле является тело, существующее в разных режимах (от гармонии до деконструкции); актеры не создают определенный образ и не стремятся к проживанию вымышленных обстоятельств; зритель переживает эстетический опыт на телесно-чувственном уровне. В процессе работы над спектаклем Димитрис Папаиоанну нарушил привычные законы театральности, приблизив «Первую материю» к модели спектакля-перформанса. Режиссер создал в сценическом пространстве метафоры, мысли, которые зритель, находясь в роли непосредственного участника действия, развивает путем личностного переживания и душевного движения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 320 с.
2. Остин Дж. Как производить действия при помощи слов // Остин Дж. Избранное. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 13–135.
3. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory // Theatre Journal. 1988. Vol. 40. No. 4. P. 519–531.
4. Mulvey L. Visual pleasure and narrative cinema // Screen journal. Oxford University Press. Vol. 16. No. 3. P. 6–18.
5. Ельшевская Г. Акции, перформансы, хеппенинги // Arzamas [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1208> (дата обращения: 19.05.2021).
6. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон+, 2021. 376 с.
7. Алесенкова В. Н. Когнитивная теория постдраматического театра: монография. Саратов: Саратовская гос. конс. им. Л. В. Собинова, 2019. 246 с.
8. Булычева Д. Ф. Перформанс и хэппенинг как постмодернистские феномены постсоветской российской культуры: философский анализ. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Астрахань, 2012. 24 с.
9. Кривцова Ю. В. Перформанс в пространстве современной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения. Ярославль, 2006. 189 с.
10. Меньшиков Л. А. Перформанс как пародия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 2. С. 113–129.
11. Choreographer's cut. Dimitris Papaioannou: Interview // Dance Umbrella Digital [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5ltflp5_-p8 (дата обращения: 10.10.2021).
12. Primal Matter // Dimitris Papaioannou Official Web-site [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/26-productions/primal-matter/51-primal-matter> (дата обращения: 01.11.2021).
13. Guatterini M. The body between sacred and profane // Il Sole 24 Ore [Электронный ресурс]. URL: http://www.dimitrispapaioannou.com/images/reviews/Primal-Matter-Marinella_Guatterini_il_Sole_24_Ore_-Eng-18Oct2015.pdf (дата обращения: 01.11.2021).
14. Murphy S. A bit like spying on Dr Frankenstein's laboratory and finding it has been taken over by Jacques Tati // London Dance [Электронный ресурс]. URL: <http://londondance.com/articles/reviews/dimitris-papaioannou-andndash-primal-matter-old-tr/> (дата обращения: 01.11.2021).
15. Roy S. The most unexpected and most effective pairing // The Dancing Times [Электронный ресурс]. URL: http://www.dimitrispapaioannou.com/images/reviews/Primal-Matter_Sanjoy-Roy_Dancing-Times_Eng_Dec1016.pdf (дата обращения: 01.11.2021).
16. Lorenzo Parolin. A birthplace. A memory // Il Giornale di Vicenza [Электронный

- ресурс]. URL: http://www.dimitrispapaioannou.com/images/Reviews/Primal-Matter-Barbara-Codogno-Corriere-Del-Veneto-Eng_3Oct2015.pdf (дата обращения: 01.11.2021).
17. A theatre of movement, rarefied, visionary // Danza&Danza — Choreographer of the Year Award 2015 for the works Primal Matter and Still Life [Электронный ресурс]. URL: https://www.danzaedanza.com/pub/docs/Premio_d&d_2015.pdf (дата обращения: 01.11.2021).
18. Дыск К.-В. An intricate mediation on parts and wholes, Eros and disability // Los Angeles Review of Books [Электронный ресурс]. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/forms-cosmopolitanism/> (дата обращения: 01.11.2021).
19. Lokke G. Minimalist, tranquil eroticism // Eye on the Arts [Электронный ресурс]. URL: http://www.eyedance.org/arts/archives.cfm?id_journal_item=71F5047C-5056-8369-281F16B3CE484B60&category=5FA605C9-8888-46DF-992EB5F4AEACF582 (дата обращения: 01.11.2021).
20. Лебедев С. Ум, газ и совесть нашей эпохи // Петербургский театральный журнал [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/um-gaz-isovest-nashej-epoxi/> (дата обращения: 01.11.2021).
21. Решетникова И. Ландшафт противоречивых смыслов // Диалог искусств [Электронный ресурс]. URL: <https://di.mmoma.ru/news?mid=692&id=117> (дата обращения: 01.11.2021).
22. Матвиенко К. Ключевая задача театра — объяснять человеку устройство мира // Colta [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17090-klyuchevaya-zadacha-teatra-ob-yasnyat-cheloveku-ustroystvo-mira> (дата обращения: 01.11.2021).
23. Павлова А. Учиться понимать друг друга // Театрон [Электронный ресурс]. URL: <http://teatron-journal.ru/2013/10/28/spectacles-drama-territiria-festival/> (дата обращения: 01.11.2021).
24. Бабушкина К. Димитрис Папаиоанну: «Зритель не должен понимать мои идеи» // The Village [Электронный ресурс]. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/weeknd-theatre/295244-intervyu-papaioannu> (дата обращения: 01.11.2021).
25. Смирнова-Гриневиц Н. Фестиваль NET. Откровения театральных перформансов // Story [Электронный ресурс]. URL: <https://story.ru/recomendacii/teatr/festival-net-otkroveniya-teatralnykh-performansov/> (дата обращения: 01.11.2021).
26. Фестиваль «TERRITORIЯ» представляет спектакль «Первая материя» // РИА Новости [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20131004/967657417.html> (дата обращения: 01.11.2021).
27. Шендерова А. Сам себе Пигмалион // Коммерсант [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2314872> (дата обращения: 01.11.2021).
28. Изнанка / Фестиваль-школа современного искусства TERRITOTIЯ [Электронный ресурс]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (дата

обращения: 31.10.2021).

29. Китнис Т. Р. Туринская плащаница // Большая российская энциклопедия: в 35 т. / Гл. ред. Ю. С. Осипов. Т. 32. М.: БРЭ, 2016. С. 534.
30. Контрапост // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / Гл. ред. А. М. Прохоров. Т. 13. М.: Сов. энциклопедия, 1973. С. 66.
31. Беляков Н. Е. Творческий метод греческого режиссера Димитриса Папаиоанну // Художественные практики современного танца. Пространство телесного. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. С. 5–19.

REFERENCES

1. Goldberg R. *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashih dnei*. M.: Ad Marginem Press, 2015. 320 s.
2. Ostin D. *Kak proizvodit' deistviya pri pomoshchi slov* // Ostin D. *Izbrannoe*. M.: Ideya-Press, Dom intellektual'noi knigi, 1999. S. 13–135.
3. Butler J. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* // *Theatre Journal*. 1988. Vol. 40. No. 4. P. 519–531.
4. Mulvey L. *Visual pleasure and narrative cinema* // *Screen journal*. Oxford University Press. Vol. 16. No. 3. P. 6–18.
5. El'shevskaya G. *Akcii, performansy, heppeningi* // Arzamas [Elektronnyj resurs]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1208> (data obrashcheniya: 19.05.2021).
6. Fisher-Lihte E. *Estetika performativnosti*. M.: Play&Play, Kanon+, 2021. 376 s.
7. Alesenkova V. N. *Kognitivnaya teoriya postdramaticheskogo teatra: monografiya*. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2019. 246 s.
8. Bulycheva D. F. *Performans i heppening kak postmodernistskie fenomeny postsovetsoj rossijskoj kul'tury: filosofskij analiz*. Avtoref. dis. ... kand. filos. nauk. Astrahan', 2012. 24 s.
9. Krivcova Y. V. *Performans v prostranstve sovremennoj kul'tury*. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Yaroslavl', 2006. 189 s.
10. Men'shikov L. A. *Perfomans kak parodiya* // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj*. 2018. № 2. S. 113–129.
11. *Choreographer's cut. Dimitris Papaioannou [Interview]* // *Dance Umbrella Digital* [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5lflp5_p8 (data obrashcheniya: 10.10.2021).
12. *Primal Matter* // *Dimitris Papaioannou Official Web-site* [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/26-productions/primal-matter/51-primal-matter> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
13. Guatterini M. *The body between sacred and profane* // *Il Sole 24 Ore* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.dimitrispapaioannou.com/images/Reviews/Primal-Matter->

- Marinella_Guatterini_il_Sole_24_Ore_-Eng-18Oct2015.pdf (data obrashcheniya: 01.11.2021).
14. *Murphy S.* A bit like spying on Dr Frankenstein's laboratory and finding it has been taken over by Jacques Tati // London Dance [Elektronnyj resurs]. URL: <http://londondance.com/articles/reviews/dimitris-papaioannou-andndash-primal-matter-old-tr/> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 15. *Roy S.* The most unexpected and most effective pairing // The Dancing Times [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.dimitrispapaioannou.com/images/Reviews/Primal-Matter_Sanjay-Roy_Dancing-Times_Eng_Dec1016.pdf (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 16. *Lorenzo Parolin.* A birthplace. A memory // Il Giornale di Vicenza [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.dimitrispapaioannou.com/images/Reviews/Primal-Matter-Barbara-Codogno-Corriere-Del-Veneto-Eng_3Oct2015.pdf (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 17. A theatre of movement, rarefied, visionary // Danza&Danza — Choreographer of the Year Award 2015 for the works Primal Matter and Still Life [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.danzaedanza.com/pub/docs/Premio_d&d_2015.pdf (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 18. *Dyck K.-V.* An intricate mediation on parts and wholes, Eros and disability // Los Angeles Review of Books [Elektronnyj resurs]. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/forms-cosmopolitanism/> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 19. *Lokke G.* Minimalist, tranquil eroticism // Eye on the Arts [Elektronnyj resurs]. URL: http://www.eyondance.org/arts/archives.cfm?id_journal_item=71F5047C-5056-8369-281F16B3CE484B60&category=5FA605C9-8888-46DF-992EB5F4AEACF582 (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 20. *Lebedev S.* Um, gaz i sovest' nashej epohi // Peterburgskij teatral'nyj zhurnal [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/um-gaz-isovest-nashej-epoxi/> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 21. *Reshetnikova I.* Landshaft protivorechivyh smyslov // Dialog iskusstv [Elektronnyj resurs]. URL: <https://di.mmoma.ru/news?mid=692&id=117> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 22. *Matvienko K.* Klyuchevaya zadacha teatra — ob'yasnyat' cheloveku ustrojstvo mira // Colta [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/17090-klyuchevaya-zadacha-teatra-ob-yasnyat-cheloveku-ustrojstvo-mira> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 23. *Pavlova A.* Uchit'sya ponimat' drug druga // Teatron [Elektronnyj resurs]. URL: <http://teatron-journal.ru/2013/10/28/spectacles-drama-territiria-festival/> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
 24. *Babushkina K.* Dimitris Papaioannu: «Zritel' ne dolzhen ponimat' moi idei» // The Village [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/weeknd-theatre/295244-intervyu-papaioannu> (data obrashcheniya: 01.11.2021).

25. *Smirnova-Grinevich N.* Festival' NET. Otkroveniia teatral'nykh performansov // Story [Elektronnyj resurs]. URL: <https://story.ru/recomendacii/teatr/festival-net-otkroveniia-teatralnykh-performansov/> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
26. Festival' «TERRITORIYA» predstavlyaet spektakl' «Pervaya materiya» // RIA Novosti [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ria.ru/20131004/967657417.html> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
27. *Shenderova A.* Sam sebe Pigmalion // Kommersant [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2314872> (data obrashcheniya: 01.11.2021).
28. Iznanka / Festival'-shkola sovremennogo iskusstva TERRITOTIYA [Elektronnyj resurs]. URL: https://mmoma.ru/events/festival_territoriya_v_mmoma/?p=9 (data obrashcheniya: 31.10.2021).
29. *Kitnis T. R.* Turinskaya plashchanica // Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya: [v 35 t.] / Gl. red. Y. S. Osipov. T. 32. M.: BRE, 2016. S. 534.
30. Kontrapost // Bol'shaya Sovetskaya enciklopediya: [v 30 t.] / Gl. red. A. M. Prohorov. T. 13. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1973. S. 66.
31. *Belyakov N. E.* Tvorcheskij metod grecheskogo rezhissyora Dimitrisa Papaioannu // Hudozhestvennye praktiki sovremennogo tanca. Prostranstvo telesnogo. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj, 2021. S. 5–19.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Беляков Н. Е. — аспирант, преподаватель сценической пластики; nikebelyakov@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belyakov N. E. — Postgraduate Student, Stage Movement Teacher; nikebelyakov@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5070-4290
SPIN-код: 2815-5489

УДК 78.072.2, 78.03

«ТО, ЧЕМУ НУЖНО И ДОЛЖНО УЧИТЬСЯ»:
СОВЕТСКИЕ МУЗЫКОВЕДЫ СЕРЕДИНЫ 1920-Х ГОДОВ О ДЖАЗЕ

Букина Т. В.^{1, 2}

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

² Работа выполнена при финансовой поддержке Александровского института в Хельсинки. Программа стажировок 2021-22.

Статья знакомит читателя с первой в России научной публикацией, посвященной джазу — сборником переводов «Джаз-банд и современная музыка», подготовленным в 1926 году к печати разрядом Теории и истории музыки Государственного института истории искусств. Учитывая особое положение этого издания в отечественном музыковедении, представляется важным предпринять анализ его концепции: причин обращения советских исследователей к теме джаза, принципов отбора статей для публикации, ракурсов осмысления интересующего их музыкального феномена, его связи с актуальными проблемами советской культуры. Интересно также рассмотреть данный сборник в контексте иных направлений исследований, которые проводили в те же годы сотрудники музыкального разряда ГИИИ: это дает возможность установить его место в музыковедческой парадигме ранней советской эпохи. Такого рода экскурсы представлены в предлагаемой работе.

Ключевые слова: Советское музыковедение 1920-х годов, Государственный институт истории искусств, рецепция джаза в СССР.

“WHAT WE NEED AND SHOULD LEARN”: SOVIET MUSICOLOGISTS
AT THE MID-1920TH ON JAZZ

Bukina T. V.^{1, 2}

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

² The Aleksanteri Institute. Visiting Fellows Programme, 2021-22.

The article familiarizes the reader with the first in Russia scholarly publication, dedicated to jazz — a collection of translated articles “Jazz-Band and Contemporary Music”, issued in 1926 by a department of Theory and history of music of the State Institute of Art History. Given the special place of this edition in domestic musicology, it looks important to analyze its concept. For

example, the reasons why Soviet researchers addressed jazz, the aspects of their particular interest, the principles they elected the articles for publication, and the connections they set between jazz and actual problems of Soviet culture. It is also worth considering this edition within the context of other research projects carried on in the same period at the musical department of the Institute of Art History: it allows ascertaining its place in the musicological paradigm of the early Soviet epoch. Such perspectives are suggested in the given work.

Keywords: Soviet musicology of the 1920th, the State Institute of Art History, reception of jazz in USSR.

Общеизвестно, что с джазовой культурой у отечественной музыкальной науки исторически складывались непростые отношения. Одной из причин, безусловно, была сложность художественной природы джаза, чьи языковые и содержательные параметры оказались явно неконгруэнтны методологическому аппарату академического музыкознания. Не менее важную роль сыграл и социополитический фактор: на рубеже 1920–30-х годов рецепцию джаза в России в значительной мере формировала политика Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), представители которой в своих печатных работах проводили агрессивную антиджазовую агитацию. Во многом вследствие этой деятельности, а также под влиянием дальнейшей политизации всех сфер культуры джазовая музыка на протяжении последующей четверти века вызывала в профессиональном и массовом сознании устойчивые коннотации с образом идеологически чуждого «буржуазного» искусства, обращение к которому могло навлечь на исследователя обвинение в «низкопоклонстве перед Западом». Неудивительно, что первая научная публикация в широкой печати, посвященная джазовой тематике, — статья Валентины Конен «Легенда и правда о джазе», вышедшая в 1955 году в журнале «Советская музыка» [1], — была воспринята профессиональным сообществом не только как пионерный исследовательский проект, но и, во многом, как решительный политический шаг¹. Между тем, подобная роль «аутсайдера» в советском музыковедении установилась за джазом не сразу: красноречивым свидетельством тому может послужить весьма знаменательное издание, вышедшее в Ленинграде еще в первое послереволюционное десятилетие.

Речь идет о сборнике переводов «Джаз-банд и современная музыка», подготовленном к печати в 1926 году Отделом теории и истории музыки Государственного института истории искусств (ГИИИ) [4] (см.: рис.)

Переводы были выполнены сотрудниками института, а редактором выступил 25-летний специалист, ученик и младший коллега Б. В. Асафьева Семен Львович

¹ См. об этом, в частности: [2]. О рецепции джаза в СССР в 1950–60-х гг. см. также: [3].

Гинзбург. В издание вошли статьи четырех зарубежных авторов: американского композитора Льюиса Грюнберга, австрало-американского композитора Перси Гренджера, французского композитора Дариуса Мийо и английского критика Сизера Серчингера; завершает выпуск небольшая заметка редактора, где дается справочная информация о некоторых инструментах джаз-банд. В предисловии к сборнику подчеркивался «пилотный» характер этого издательского проекта: редактор указывал, что его основная цель — «ответить на первый запрос широких музыкальных и внемузыкальных кругов относительно сущности и значения джаза для современной музыки, а, следовательно, и пробудить вдумчивое и серьезное отношение к одной из наиболее горячих проблем музыкальной современности» [5, с. 6–7].

Несмотря на относительную скромность объема (47 страниц) и очерченных задач, сборник «Джаз-банд и современная музыка», безусловно, стал неординарным явлением как первый в отечественной музыкальной науке случай обращения к джазу и, более того, посвящение ему издания «крупной формы». При этом на протяжении нескольких последующих десятилетий он оставался практически единственной в советской науке публикацией, где открыто выражалось сочувственное отношение к джазовому музицированию. Столь небальная по своей тематике работа ярко отражала приоритеты отечественного музыкознания послереволюционной эпохи: его явную экспансионистскую стратегию (стремление предельно раздвинуть границы компетенции своей специальности, охватив смежные дисциплинарные поля)², интерес к широкому кругу музыкальных явлений и инновационным методологиям, желание постичь процессы современной музыкальной жизни, ориентацию на освоение достижений западной музыкальной науки (о многом говорит уже географический охват вошедших в него статей).

Год выхода в печать рассматриваемого сборника также весьма показателен: он приходится на краткий, но знаменательный период временного ос-



Рис. Обложка сборника переводов

² Об экспансионистской стратегии в науке см.: [6].

лабления идеологического давления на культуру. По времени он ограничен, с одной стороны, постановлением Политбюро от 18 июня 1925 года «О политике партии в области художественной литературы», с другой — XV съездом ВКП(б) в декабре 1927 года, где была провозглашена т. н. сталинская «культурная революция», сделавшая своим лозунгом «оживление идеологической борьбы» во всех сферах и последовательное проведение «классовых» позиций в оценке культурных явлений³. По наблюдению И. И. Земцовского, 1926 год стал для раннесоветской истории чем-то вроде «осевого времени», годом «еще не утраченных иллюзий и... не сбывшихся надежд», отмеченным особенной продуктивностью в гуманитарной сфере (и непосредственно в деятельности Института истории искусств), появлением ряда программных изданий, продуктивных исследовательских проектов и целых научных направлений [8]. Постановление 1925 года декларировало намерение партии «бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию», «терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам» и «предупреждать всеми средствами проявление комчванства». Кроме того, утверждалось, что партия «не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению в области литературной формы» и «должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений» [9]. Тем самым получали временную «амнистию», с одной стороны, «неполиткорректные» научные подходы (наподобие формального анализа в искусствоведении), с другой, — «маргинальные» для официальной советской политики художественные направления и жанры. В числе прочего одной из значимых составляющих звукового background'a времени оказался джаз как важная часть индустрии досуга и развлечений эпохи НЭПа. Свидетельством этой значимости стало не только появление в 1920-х годах первых советских джазовых коллективов В. Я. Парнаха и Л. В. Варпаховского, но и проникновение джазового материала в творчество композиторов-авангардистов — Г. Н. Попова, Л. А. Половинкина, А. В. Мосолова. Однако отношение критики к этому явлению оставалось неоднозначным: по утверждению А. Н. Коваленко, даже в наиболее лояльный период «джаз рассматривался как некое пограничное явление, располагающееся между, условно говоря, “ресторанной” или “кабацкой” музыкой и, в более возвышенном представлении, музыкой танцевальной или песенно-танцевальной» [10, с. 11]⁴. В подобном контексте публикация целого сборника работ западных авторов, посвященных феномену джаза, должна была выглядеть довольно экстравагантным решением.

³ Подробнее о сталинской «культурной революции» см., в частности: [7, р. 117–125].

⁴ Об отношении в СССР к танцам см. также: [11, с. 194].

Для отечественного музыкознания 1920-е годы стали периодом институционализации, становления его как самостоятельной научной специальности. Помимо прочего, этот процесс предполагал и приобщение к академическим стандартам научности, носителем которых в данной области выступала в первую очередь европейская музыкальная наука (преимущественно германо- и франкоязычная), имевшая к тому моменту уже многовековой стаж. Между тем, у этой референтной для российских музыковедов группы джаз тоже отнюдь не был в фокусе внимания: как явление новое для европейской культуры, он на рассматриваемом этапе лишь начал подвергаться научному осмыслению. Показательно, что авторы, чьи работы вошли в сборник, были в основном музыкантами-практиками либо, как Серчингер, журналистами, но не музыковедами.

Чем же объяснялось обращение советских специалистов к теме, столь экзотической для академического музыкознания? Учитывая то, что сборник 1926 года представлял, скорее, подступы к изучению джаза, предварительный проект, не получивший тогда продолжения, сегодня можно лишь строить более или менее вероятные гипотезы о причинах этого выбора. Тем не менее есть основания предполагать, что слова Гинзбурга об актуальности джаза для современности не были случайно брошенной фразой. Многие говорят о том, что джазовое искусство было во многих отношениях точкой, в которой сходилась целый ряд важнейших приоритетов послереволюционного музыковедения:

Прежде всего, это его тесная интегрированность в актуальные музыкальные процессы (что отражено и в названии сборника). В середине 1920-х годов ленинградский Институт истории искусств по настойчивой рекомендации Наркомпроса отказался от концентрации на историческом материале и обратился к изучению современного художественного творчества. В частности, его музыкальный отдел с 1924 года сотрудничал с Кружком современной музыки, а с 1926-го — также с Ленинградским отделением Ассоциации современной музыки⁵. Предмет интересов Асафьева и его сотрудников в области музыкального искусства современности был тесно связан с социологической ветвью их исследований — прежде всего, концептом «интонационного словаря эпохи». Этот термин, введенный Асафьевым и получивший в 1920-х годах широкое хождение в кругу его учеников⁶, понимался ими как своего рода звуковой «слепок» конкретного общества, музыкально-лексический «запас» наиболее ходовых, лежащих на слуху интонаций. По мере смены культурных по-

⁵ См. об этом, в частности: [12].

⁶ В первой половине 1920-х годов Асафьев также пользовался понятием «звукового вещества», от которого впоследствии отказался: [13].

колений и обновления кругозора этот «интонационный словарь» непрерывно и неуловимо обновляется, однако наиболее ощутимо такие смены происходят на переломе эпох, в периоды социальных потрясений — этот процесс Асафьев обозначал как «кризис интонаций» или «интонационную революцию» [14, с. 357–358]. Свидетелями как раз одного из таких «интонационных кризисов», глобального тектонического сдвига в области музыкально-языковых средств музыковеды считали в тот момент себя. В плане музыкального материала важным источником обновления интонационного словаря стали интегрированные современными композиторами звуковые явления, лежавшие прежде на периферии академической традиции: аутентичный фольклор и неевропейские культуры, низовые и массовые жанры, явления смежных искусств, бытовые интонации и «индустриальные» ритмы.

Все эти разнообразные проявления «маргинального» звукового опыта в той или иной форме аккумулировало джазовое музицирование, и, вероятно, подобная его принципиальная «лиминальность» (пограничное положение) была одной из причин, привлекавших к нему внимание западных (и, отчасти, отечественных) музыкантов-новаторов. Представленные в ленинградском сборнике 1926 года работы композиторов о джазе (а таковых в издании три статьи из четырех), были, вероятно, важны не только (и не столько) как источник объективной и достоверной информации⁷, сколько в качестве ценного документа творческой рецепции. В своих эссе авторы акцентировали именно те свойства джазового звучания, которые были для них наиболее притягательны в этом «периферийном» искусстве. Показательно, что большинство из них считало, что джазу едва ли суждено оказать сколь-нибудь серьезное воздействие на академическую музыку. И, тем не менее, отмеченные ими элементы джазового «саунда» действительно были усвоены и по-своему претворены академической музыкой, став в ней источником языковых инноваций:

Фольклорные истоки и неевропейское происхождение. Вошедшие в сборник работы отражают этап восприятия джаза как аутентичного (или почти аутентичного) фольклора африканских народов. «Никогда еще не существовало столь классической народной музыки», — утверждал Перси Грэнджер [15, с. 17]. «Их бытовая музыка сохранила неприкосновенность», — убеждал читателя Льюис Грюнберг [16, с. 9]. «Здесь мы соприкасаемся с самими первоисточниками души, с той глубокой стороной человеческой души, которой она обязана своим происхождением», — писал Дариус Мийо [17, с. 31]. Сегодня уже хорошо известно, что интерес европейцев к джазу стал закономерным про-

⁷ Собственно, не все сообщаемые в текстах сведения впоследствии подтвердились и, как это будет очевидно из последующего обзора, публикации содержат множество неточностей.

должением увлечения ориентализмами и «варваризмами» в музыке романтической эпохи. Неудивительно, что авторы опубликованных в сборнике работ фиксировали в звучании джаз-банды в первую очередь характеристики, идущие вразрез с академическими нормами письма: иные ладогармонические структуры (нетемперированные звукоряды и недиадонические лады, лабильные тона, диссонирующие созвучия), иные принципы структурной организации (импровизационность), новый тембровый облик (необычные инструменты, непривычные регистры и приемы звукоизвлечения). «Инструментовка джаз-бандов... примечательна во всех отношениях, — свидетельствовал Грэнджер. — Я считаю ее таким шагом вперед в технике оркестровки, который можно сравнить лишь с расстоянием, пройденным последней в другой области от Бетховена до Вагнера. Она таит в себе блестящие возможности» [15, с. 18].

Однако помимо обогащения музыкального языка, подобные новшества были в перспективе способны преобразить и музыкальную теорию. В середине 1920-х годов одной из наиболее актуальных задач своей науки искусствоведам виделась разработка универсальной методологии анализа, позволявшей учитывать достижения культур за пределами европейской профессиональной традиции. Так, в 1925 году директор ГИИИ академик Ф. И. Шмит, известный специалист по византологии, опубликовал статью, в которой продвигал проект т. н. «коллективистской теории искусства». Появление этой концепции ему представлялось особенно актуальным в преддверии ожидаемой мировой революции, в ходе которой братские «угнетенные народы» будут интегрированы в интернациональное пролетарское сообщество. Такого рода теория должна была, базируясь на марксистской методологии, охватить анализом не только явления элитарной культуры, но и все «искусство низов»: наследие народного творчества, массового искусства, а также незападные профессиональные культуры, включая русскую [18]. Приняв вызов времени, сотрудники Института, в том числе музыковеды, с энтузиазмом разрабатывали новые методы изучения этнической традиции, организуя экспедиции в различные регионы России и союзных республик. Вполне возможно, что опыты музыковедческого анализа джазовой музыки могли рассматриваться деятелями музыкознания как еще один возможный путь к созданию будущей «коллективистской теории» в области музыкального искусства.

Связь с танцевальными жанрами. В 1920-х годах одной из важных сфер интересов руководителя музыкального отдела ГИИИ Б. В. Асафьева стала музыка балета, в том числе современного (И. Стравинского, С. Прокофьева). Этот интерес разделяли и его коллеги по Институту: в рассматриваемые годы в ГИИИ разрабатывался проект создания междисциплинарного сборника,

посвященного искусству балета (к сожалению, неосуществленный)⁸. Анализ балетного творчества привел Асафьева к осмыслению его как одного из важнейших каналов обновления современного музыкального языка: в своих аналитических этюдах музыковеду удалось продемонстрировать, что балетная и, шире, танцевальная музыка становится наиболее активным аккумулятором современного движенческого опыта (включая ритмы города, машин, кино). Благодаря своей непосредственной связи с танцевальным движением она обогащает современный «интонационный словарь» новыми ритмокомплексами и новой «пластической интонацией»⁹. Интерес к организующему началу, приносимому в музыку ритмическими структурами, отразился на научных приоритетах асафьевской школы: например, А. В. Финагин в статье 1923 года «Систематика музыкально-теоретических знаний» включал в структуру теоретического музыковедения ритмологию в качестве самостоятельной дисциплины [21]. Показательно, что все работы, включенные в сборник о джазе, так или иначе рефлексируют новизну ритмического параметра этой музыки: синкопирование, полиритмию и особую графичность мелодического и ритмического рисунка, пришедшего на смену гармоническим изыскам позднего романтизма, тем самым как бы работая на подтверждение гипотезы Асафьева.

Тот факт, что носителем всех этих инноваций стал вид массового искусства, явно смущал авторов статей: «Этим чудесным оркестрам не хватает одного — настоящего концертного репертуара», — констатировал Д. Мийо [17, с. 25–26]. Между тем ленинградским музыковедам подобная амбивалентность, скорее, импонировала: «Можно ли говорить как о несостоящем внимания примитиве, о том, чему нужно и должно учиться?» — декларировал Гинзбург «Предисловии» редактора [5, с. 6]. «История уже давно должна была показать, как властно идет внедрение в искусство всех тех элементов, которые социологически оправданы распространением и потреблением в быту, и уйти от которых — значит отказаться от всего живого и продолжать обольщаться иллюзиями и миражами прошлого», — комментировал он в другом месте [5, с. 3]. Описываемая исследователем ситуация близко корреспондировала феномену «канонизации младших жанров», изучением которого занимались в тот момент коллеги музыковедов по Институту истории искусств Виктор Шкловский и Юрий Тынянов. Данный термин исследователи применяли в отношении литературных явлений, когда тот или иной жанровый элемент или ком-

⁸ В этом коллективном издании должны были принять участие Б. В. Асафьев, И. И. Соллертинский, балетовед Ю. С. Слонимский, театровед А. А. Гвоздев, филолог и переводчик А. А. Франковский, театральные художники А. Н. Бенуа, В. В. Дмитриев и Б. М. Эрбштейн. См. упоминания об этом сборнике в публикации: [19, с. 174–186].

⁹ Подробнее об этом см., в частности: [20].

позиционный прием, бывший прежде принадлежностью низовой литературы, начинает претендовать на новую иерархическую позицию и возводиться в канон — этот процесс, по их мнению, лежит в основе литературной эволюции¹⁰.

Подобная проблематика была предметом пристального внимания и музыкального отдела института, одной из профильных тем которого на протяжении многих лет было исследование музыкального быта, как прошлого, так и настоящего. С 1925 года в отделе даже работал специальный Кабинет по изучению музыкального быта, который занимался, в частности, фиксацией бытовых интонаций, звучавших на улицах, площадях и рынках Ленинграда (выкрики торговцев, газетчиков, попрошайек).¹¹ Музыковедов интересовало, в частности, как бытовой песенный репертуар и повседневный опыт речевого интонирования влияет на профессиональную музыкальную практику и отражается в композиторском творчестве. Это давало им выход на целый спектр исследовательских проблем, имевших отношение как истории музыки, так и к современности: например, позволяло объяснять причины востребованности музыки того или иного автора, мотивы выбора обществом своих «классиков», феномен «деактуализации» или «реактуализации» музыкального наследия, пути «демократизации» современного музыкального творчества и т. п. Насколько можно судить, одна из важных причин интереса к джазу заключалась в предоставляемой им возможности рассмотреть эти процессы «под увеличительным стеклом».

Таким образом, сборник «Джаз-банд и современная музыка» вполне вписывался в гуманитарный тренд «1926 года» — и так же, как и многие другие многообещающие начинания этого периода, данный проект на рассматриваемом этапе не получил продолжения. Начиная с 1928 года работа Института стала подвергаться систематическим атакам в широкой печати, и спустя три года учреждение было расформировано. А сотрудники его музыкального отдела к исследованиям джаза больше не обращались сколь-нибудь систематически. Смена идеологических координат советской культуры повлекла за собой перемену и в оценочных суждениях музыковедов: спустя пять лет после выхода сборника его редактор С. Л. Гинзбург уже писал в одной из своих рецензий для журнала «Рабочий и театр»: «О джаз-музыке не может быть двух мнений. Эта музыка — музыка классово-чуждая, разлагающая, вредная. Это — дурманный, притупляющий сознание и волю танцевальный угар» [25]. Таким образом, музыковеды поколения 1920-х годов во многих случаях становились не только очевидцами или жертвами социополитических перемен, но, нередко, и их проводниками, транслируя в общество новые культурные коды. В этом

¹⁰ См., в частности: [22, 23].

¹¹ См. об этом: [24, с. 144–167].

контексте сборник 1926 года можно рассматривать как по-своему яркий документ исторического момента, запечатлевший важный срез в профессиональном музыковедческом сознании в канун эпохи «культурной революции».

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Дж. Легенда и правда о джазе // Советская музыка. № 9. 1955. С. 22–31.
2. Переверзев Л. Б. Джаз — это проблема (вызов и нескончаемый диалог) // Полный джаз. Вып. 18. [Электронный ресурс]. URL: www.jazz.ru/mag/76/jl.htm. (дата обращения: 01.11.2021).
3. Шак Ф. М. Советский джаз как феномен массовой культуры // Вестник АГУ. Вып. 3 (164). 2015. С. 170–178.
4. Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926.
5. Гинзбург С. Л. Предисловие // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 3–7.
6. Шпигель-Резинг И. Стратегии дисциплины по поддержанию своего статуса // Научная деятельность: структура и институты: сб. переводов. М.: Прогресс, 1980. С. 107–158.
7. Fitzpatrick Sh. Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1992. 265 p.
8. Земцовский И. И. 1926 год // Имена. События. Школы: Страницы художественной жизни 1920-х годов. Вып. 1. СПб.: РИИИ, 2007. С. 151–162.
9. О политике партии в области художественной литературы (резолюция ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 г.) // Известия ЦК РКП(б). № 25–26. 1925. С. 8–9.
10. Коваленко А. Н. Джаз в пространстве отечественной музыкальной культуры 1920–1930-х годов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2014. 22 с.
11. Шмелев С. А. Формирование нового быта молодежи в 1920-е годы // Самарский научный вестник. № 1 (22). 2018. Т. 7. С. 190–196.
12. Друскин М. С. Концерты Государственного Института Истории Искусств // Пять лет новой музыки. Статьи и материалы. Л.: Тритон, 1926. С. 32–36.
13. Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. Пг.: Academia, 1924. С. 65–80.
14. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
15. Грэнджер П. О. Народные истоки джаза // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 16–20.
16. Грюнберг Л. Джаз и будущее музыки // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 8–15.
17. Мило Д. Развитие джаза и североамериканская негритянская музыка // Джаз-банд и современная музыка. Л.: Academia, 1926. С. 21–31.

18. Шмит Ф. И. Государственный Институт истории искусств // Бюллетень ГАХН. 1925. № 1. С. 59–72.
19. Кроленко А. А. Институт и «Academia» (из записных книжек 1923 – 1924 годов) // Российский институт истории искусств в мемуарах. СПб.: РИИИ, 2003. С. 167–190.
20. Букина Т. В. Б. В. Асафьев у истоков «музыкального балетоведения»: технология научного открытия // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4. С. 145–161.
21. Финагин А. В. Систематика музыкально-теоретических знаний // De Musica. Сб. ст. под ред. И. Глебова. Пг.: Петр. Гос. Ак. Фил.-я, 1923. С. 182–191.
22. Шкловский В. Г. Литература «вне сюжета» // Шкловский В. Г. О теории прозы. М.: Круг, 1929. С. 226–245.
23. Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
24. Грубер Р. И. Из области изучения музыкальной культуры современности // Музыкознание: Временник отдела музыки ГИИИ. Л.: Academia., 1928. С. 144–167.
25. Гинзбург С. Л. Джаз в 31-м году // Рабочий и театр. № 18. 1931. С. 4.

REFERENCES

1. Konen V. Dzh. Legenda i pravda o dzhaze // Sovetskaya muzy`ka. № 9. 1955. S. 22–31.
2. Pereverzev L. B. Dzhaz – e`to problema (vy`zov i neskonchaemy`j dialog) // Polny`j dzhaz. Vy`p. 18. [E`lektronny`j resurs]. URL: www.jazz.ru/mag/76/jl.htm. (data obrashheniya: 01.11.2021).
3. Shak F. M. Sovetskij dzhaz kak fenomen massovoj kul`tury` // Vestnik AGU. Vy`p. 3 (164). 2015. S. 170–178.
4. Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926.
5. Ginzburg S. L. Predislovie // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 3–7.
6. Shpigel`-Rezing I. Strategii discipliny` po podderzhaniyu svoego statusa // Nauchnaya deyatel`nost`: struktura i instituty`: sb. perevodov. M.: Progress, 1980. S. 107–158.
7. Fitzpatrick Sh. Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca and London: Cornell Univ. Press, 1992. 265 p.
8. Zemczovskij I. I. 1926 god // Imena. Soby`tiya. Shkoly`: Stranicy xudozhestvennoj zhizni 1920 x godov. Vy`p. 1. SPb.: RIII, 2007. S. 151–162.
9. O politike partii v oblasti xudozhestvennoj literatury` (rezolyuciya CzK VKP(b) ot 18 iyunya 1925 g.) // Izvestiya CzK RKP(b). № 25–26. 1925. S. 8–9.
10. Kovalenko A. N. Dzhaz v prostranstve otechestvennoj muzy`kal`noj kul`tury` 1920–1930-x godov. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Saratov, 2014. 22 s.
11. Shmelev S. A. Formirovanie novogo by`ta molodezhi v 1920-e gody` // Samarskij nauchny`j vestnik. № 1 (22). 2018. T. 7. S. 190–196.

12. *Druskin M. S.* Koncerty` Gosudarstvennogo Instituta Istorii Iskusstv // Pyat` let novoj muzy`ki. Stat`i i materialy`. L.: Triton, 1926. S. 32–36.
13. *Glebov I.* Teoriya muzy`kal`no-istoricheskogo processa kak osnova muzy`kal`no-istoricheskogo znaniya // Zadachi i metody` izucheniya iskusstv. Pg.: Academia, 1924. S. 65–80.
14. *Asaf`ev B. V.* Muzy`kal`naya forma kak process. L.: Muzy`ka, 1971. Kn. 1 i 2. 376 s.
15. *Gre`ndzher P. O.* Narodny`e istoki dzhaza // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 16–20.
16. *Grynberg L.* Dzhaz i budushhee muzy`ki // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 8–15.
17. *Milo D.* Razvitie dzhaza i severoamerikanskaya negrityanskaya muzy`ka // Dzhaz-band i sovremennaya muzy`ka. L.: Academia, 1926. S. 21–31.
18. *Shmit F. I.* Gosudarstvenny`j Institut istorii iskusstv // Byulleten` GAXN. 1925. № 1. S. 59–72.
19. *Krolenko A. A.* Institut i «Academia» (iz zapisny`x knizhek 1923 – 1924 godov) // Rossijskij institut istorii iskusstv v memuarax. SPb.: RIII, 2003. S. 167–190.
20. *Bukina T. V. B. V.* Asaf`ev u istokov «muzy`kal`nogo baletovedeniya»: texnologiya nauchnogo otkry`tiya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 4. S. 145–161.
21. *Finagin A. V.* Sistematika muzy`kal`no-teoreticheskix znaniy // De Musica. Sb. st. pod red. I. Glebova. Pg.: Petr. Gos. Ak. Fil-ya, 1923. S. 182–191.
22. *Shklovskij V. G.* Literatura «vne syuzheta» // Shklovskij V. G. O teorii prozy`. M.: Krug, 1929. S. 226–245.
23. *Ty`nyanov Yu. N.* Literaturny`j fakt // Ty`nyanov Yu. N. Poe`tika. Istoriya literatury`. Kino. M.: Nauka, 1977. S. 255–270.
24. *Gruber R. I.* Iz oblasti izucheniya muzy`kal`noj kul`tury` sovremennosti // Muzy`koznanie: Vremennik otдела muzy`ki GIII. L.: Academia., 1928. S. 144–167.
25. *Ginzburg S. L.* Dzhaz v 31-m godu // Rabochij i teatr. № 18. 1931. S. 4.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Букина Т. В. — д-р. искусствоведения, доц., tbukina2002@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bukina T. V. — Dr. Habil. (Arts), Ass. Prof, tbukina2002@mail.ru

УДК 78.09

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК ПОЗНАВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС

*Курманаев Е. М.*¹

¹ Казахский национальный университет искусств, ул. Независимости, д. 50, г. Астана, Республика Казахстан.

В исследовательском фокусе данной статьи находится двусторонний процесс исполнительской деятельности и рецепции, в которых интерпретатору необходимо учитывать механизмы воздействия психологических факторов на реципиента — слушателя, в ряде случаев, — зрителя, так как исполнительский жест — не менее важная категория в восприятии. Объект исследования — исполнительская деятельность, предмет исследования в данной статье — познавательный процесс и психологические факторы, которые необходимо понимать исполнителю, чтобы построить свою деятельность как систему коммуникации со слушателем.

В статье применяются методологические принципы из области психоакустики, а также принимаются во внимание различные нейрофизиологические факторы, заимствованные из соответствующих исследований. В качестве вывода автор формулирует мнение о том, что исполнительская деятельность музыканта находится в тесной связи с гипотетическим слушателем, что представляет новым взглядом на проблему, так как исполнительская деятельность в прежнем понимании основывалась главным образом на воспроизведении всех нюансов нотного текста, и не рассматривалась в ракурсе исполнительства как коммуникативного акта, сопряженного с психологическими факторами. Эта деятельность является познавательной и основывается на том, чтобы предполагать и «программировать» реакцию реципиента с помощью целенаправленных выразительных механизмов воздействия.

Ключевые слова: психология музыкального восприятия, психоакустика, деятельность музыканта-исполнителя.

EXECUTIVE ACTIVITIES AS A COGNITIVE PROCESS

*Kurmanaev E. M.*¹

¹ Kazakh National University of Arts, 50, Independence St., Astana, Republic of Kazakhstan.

The research focus of this article is the two-way process of performing activity and reception, in which the interpreter must take into account the mechanisms

of the influence of psychological factors on the recipient - the listener, in some cases - the viewer, since the performing gesture is an equally important category in perception. The object of research is performing activity, the subject of research in this article is the cognitive process and psychological factors that must be understood by the performer in order to build his activity as a system of communication with the listener.

The article applies methodological principles from the field of psychoacoustics, and also takes into account various neurophysiological factors borrowed from relevant research. As a conclusion, the author formulates the opinion that the performing activity of a musician is in close connection with a hypothetical listener, which seems to be a new look at the problem, since the performing activity in the previous understanding was based mainly on reproducing all the nuances of the musical text, and was not considered in perspective of performing as a communicative act associated with psychological factors. This activity is cognitive and is based on anticipating and “programming” the recipient’s response with the help of purposeful expressive mechanisms of influence.

Keywords: psychology of musical perception, psychoacoustics, activities of a musician-performer.

Целью данной статьи является анализ специфики исполнительской деятельности с позиций когнитивистики и психоакустики. Представление музыки как познавательного процесса представляется исключительно актуальной исследовательской темой, которая в тоже время является недостаточно изученной. Исследования в области психоакустики, в частности, таких известных ученых, как Ирен Дельеж [1], становятся отправной точкой исследования.

Музыка как познавательный процесс разворачивается в психологическом поле. Проблематика механизмов восприятия музыки получила свое развитие и исследовалась в классических трудах Г. Гельмгольца [2], К. Штумпфа [3], Э. Курта [4], К. Сишора [5], Б. М. Теплова [6] и других. Основными познавательными процессами, опирающимися на законы психологии, становятся следующие факторы:

- первичное ощущение (т. е. психофизический процесс отражения прямого действия звуков на наши органы чувств);
- восприятие или *перцепция* (т. е. система интерпретаций чувственных данных);
- мышление (психический процесс моделирования закономерностей);
- воображение (т. е. процесс создания образа, через перестройку имеющихся представлений).

Вильгельм Вундт предполагал, что ощущения являются одной из первич-

ных форм опыта и возникают под воздействием раздражителя как импульсы [7]. При комплексном воздействии восприятие проявляет себя как целостный и одновременно базирующийся на предшествующем опыте процесс. Так, прошлые впечатления, какие-либо представления и навыки, пишет Е. В. Назайкинский [8, с. 16], влияют существенным образом на процесс восприятия, проецируя этот же принцип и на музыкальное восприятие.

М. Ш. Бонфельд представляет процессы музыкального восприятия и музыкального мышления в едином контексте, объединяя их общим термином «понимание музыки» и связывая с творчеством. Все, связанное «правополушарной сферой понимания — с наслаждением — напрямую зависит от вовлеченности, включенности в творческий процесс [9]. И, следовательно, понимание — на любой его стадии — это не только восприятие, но и творчество», — резюмирует он [9, с. 166].

Исследователи Е. Н. Федорович и Е. В. Тихонова в «Основах музыкальной психологии» пишут об апперцепционной обусловленности — то есть необходимости наличия предшествующего опыта; утверждают, что «та точка, в которой мы прослеживаем опору на предшествующий опыт, служит отправным пунктом в изучении процессов восприятия и мышления, в том числе музыкального» [10, с. 59].

Специалистами в области музыкального восприятия установлено, что в отношении одной и той же музыкальной информации правое и левое полушария обрабатывают ее неодинаково. Так, левополушарные стратегии связаны с аналитическим принципом. Они предполагают структурирование потока звучания и возможность расслышать взаимосвязанность элементов. Правополушарное мышление отталкивается от единичного явления; оно фрагментарно и его основополагающие операции — установить единство образа.

Особенность обработки музыкальной информации состоит в том, что нередко образно-эмоциональный компонент преобладает, а абстрактно-логический уходит на второй план. Наряду с тем, логика построения музыкальной формы, динамики развития музыкального произведения, агогических кульминаций также присутствует в единстве с содержательной стороной. В связи с этим логику музыкальной композиции, а также ее восприятие со стороны исполнителя и с позиции слушателя невозможно недооценивать. Фундаментальные различия в структуре мышления зависят от преобладания эмоционально-образной или логической первичности восприятия. Суть логического мышления — в последовательности операций, тогда как образное мышление характеризуется скачкообразностью, тем не менее, обладающей большей оперативностью в сравнении с логической последовательностью. Нервная система (и одно из ее свойств — лабильность) является нейродинамической детерминантой эмоциональности и связывается с принципом эмоциональной памяти.

Психология музыкального восприятия сложилась исторически как развитие исследований звуковых свойств и специфики музыкального слуха. В фундаментальном труде выдающегося немецкого физиолога, психолога, физика и математика Германа Гельмгольца (1821–1894) «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» предпринимается попытка установления связей между физической и физиологической акустикой с музыкальной наукой и эстетикой [2].

Восприятие музыки — это сложный и комплексный процесс, который начинается с распознавания образов слуховой системой. Ярким примером может служить восприятие звуковысотности. Оно показательно в отношении механизмов распознавания образов, используемых слуховой системой для анализа одновременных и последовательных звуков, в которой они распределяются на отдельные объекты и потоки. При прослушивании музыки или речи в естественной обстановке одновременно могут звучать несколько инструментов или голосов. Задача мозга — попытаться разобрать частоты на источники звука.

Сравнение

Ирен Дельеж в своем эссе [1, р. 35] рассматривает отношения восприятия музыки с двух различных позиций: первая обозначается как внешняя (т. е. основывается на сравнительном анализе автономных музыкальных объектов — разных произведений или различных интерпретаций). Второй принцип — внутренний: в его рамках Дельеж рассматривает сходства, с которыми слушатель отождествляет свои представления с тем же самым произведением или же его интерпретацией. Этот процесс развивается в разных направлениях. В нем невозможно игнорировать важность фактора подобия, в то время как в реальном процессе композиции автор стремится к единству и согласованности, что является весьма существенным механизмом для восприятия слушателя, который стремится понять произведение, когда он слушает его в реальном времени. Последний пункт имеет фундаментальное значение для изучения познания в целом, подчеркивая роль аналогий в процессах восприятия. В таком случае, каким бы ни был способ восприятия, понятие сходства относится к этому процессу изначально. Он необходим для того, чтобы оценить это «сходство»; другими словами, он должен раскрывать те характеристики, по которым объекты, которые сравниваются, различаются, независимо от степени различия.

В своем «Словаре психологии» (1951) французский психолог, один из основоположников французской экспериментальной психологии Анри Пьерон определил концепцию сходства как «психологическое утверждение, которое может оцениваться либо объективно, и, таким образом, это свойство, относящееся к физической размерности, или субъективно, и тогда это является при-

знаком сравнительной бинарности» [11, р. 355]. Анализ этого представления, перенесенный в область музыкального восприятия, приводит к постановке фундаментальных вопросов относительно когнитивной организации процесса слушания произведения. Наряду с тем необходимо прибавить к принципу подобия также и принцип различия, так как мы имеем дело с отношениями, которые можно определить именно как «внешние», то есть устанавливающие сравнения между отдельными и автономными объектами. Или же мы рассматриваем «внутренние» отношения, то есть касающиеся сходства в рамках одного и того же произведения. Критик всегда может аргументированно объяснить, по какой причине он предпочитает одно исполнение другому, почему его в большей степени привлекает интерпретация Пятой симфонии Бетховена в исполнении Фуртвенглера, чем Тосканини. На тех же самых основаниях и существует принцип формирования конкурсной программы из одних и тех же произведений, включенных в конкурсный репертуар и звучащих в различных интерпретациях. Бывают и другие случаи, когда процесс сравнения происходит автоматически непосредственно во время прослушивания музыки. Подобный способ особенно актуален в отношении восприятия темы с вариациями. Тема повторяется, однако меняются композиционные приемы, включаются процессы трансформации, которым она подвергается и которые помогают нам ощутить различия через сопоставление с первоначальным вариантом. Дельеж в своей статье приводит несколько хорошо известных примеров: Гольдберг-вариации Баха, 33 вариации на тему вальса Диабелли Бетховена, Вариации на тему ABEGG Шумана для фортепиано и Вариации Брамса на тему Гайдна для оркестра.

Насколько возможно в подобных случаях сравнивать тему и ее варианты? Утверждается, что это маловероятно, или, во всяком случае, может произойти лишь при необходимости создания специальных условий для познавательного процесса, когда все версии воспроизводились бы одна за другой. В данном контексте Дельеж упоминает одно из исполнений *Notations 1* Пьера Булеза — произведения, которое, как и многие другие в творчестве композитора, представлено несколькими редакциями в различных авторских версиях, где фортепианный вариант воспроизводился перед оркестровым. В результате чего серия из двенадцати коротких пьес была представлена в сравнении с оркестровой версией с тем, чтобы слушатель мог их сопоставить. Таким образом, становилось очевидным, как композитор отступил от оригинальной версии и спроецировал свои идеи в новый звуковой контекст.

Операция сравнения в отношении музыки, как на уровне интерпретации, так и композиторского творчества, является одной из основополагающих. Музыка часто производит свое воздействие путем повторения. Этот эффект возникает в тех случаях, когда одна и та же идея, выраженная в почти одинако-

вой комбинации звуков, несмотря на то, что при своем первом появлении, она, возможно, и не произвела на нас никакого впечатления, меняет наш взгляд в динамическом процессе. Повторяясь снова и снова, эта комбинация может ввести нас в состояние созерцания или же, напротив, реализуется во времени через создание динамической формы, которая вызывает у слушателя яркий эмоциональный отклик.

Генрих Шенкер в своем эссе «Дух музыкальной техники» пишет: «язык предпочитает стратегии прямо противоположные музыке — то есть непрерывному потоку, без повторений» [12, р. 331]. Однако существуют различия в восприятии повторности даже в рамках такого жанра, как «Вариации». Этот жанр, широко применялся как в классико-романтической традиции, так и в условиях додекафонии, когда сама композиторская техника была нацелена на то, чтобы избегать прямых повторов, оставаясь при этом структурно единой. Но само соотношение повтора и различия в психологии восприятия музыки становится основополагающим. Таким образом, система «повторение / вариация» является доминантной психологической потребностью человека.

Сегментация – категоризация – память

Восприятие внутренних процессов в музыкальном произведении и тонких различий в «нюансах» — основа интерпретации. Процесс музыкального восприятия подходит через три стадии, среди которых — *сегментация, категоризация и память*. Эта модель основана на центральной гипотезе, согласно которой слушатель способен сосредоточиться на коротких, но значимых структурах, выделяющихся на общем звуковом фоне. Исходя из этого, он составляет для себя определенные рамки, тем самым ограничивая мнемоническую нагрузку информации, которую получает. Эти фрагменты (значимые структуры) интонационно специфичны для каждого композитора и являются частью целого.

Композиторы, дирижеры часто описывают свойства музыкальной памяти. Пьер Булез пишет о существовании «ядра памяти, частицы которого помогают слушателю двигаться через неизвестную территорию благодаря нескольким сигналам, которые тем сильнее, чем они были впервые восприняты в изолированном качестве. Ибо трудность для слушателя заключается именно в том, чтобы уметь различать в нужный момент, эти триггеры памяти» [13, р. 110]. Эти структуры, повторяющиеся в композиции, могут быть буквальным повторением или варьированием музыкальных элементов на различных уровнях, однако слушатель самопроизвольно их «выбирает» из поверхности музыкальных конструкций, где они проявляются. Существуют также процессы, направленные на неявное вмешательство в отношения сходства / различия.

Различные задачи могут выявить характеристики, основанные на неяв-

ных стратегиях. Еще в конце XIX века, когда только зародилась экспериментальная психология, Вундт намеренно подчеркивал субъективные элементы, присущие групповому восприятию. Он часто упоминал пример непрерывной серии ударов метронома, которые абсолютно идентичны, но инстинктивно воспринимаются как метрические группы по два или три удара. Это означает, что восприятие упорядочивает эти акценты и создает «одинаковые / разные» отношения, которые являются частью формирования группы, когда никакие объективные изменения наблюдать невозможно [14, р. 36]. В своем известном исследовании «Генеративная теория тональной музыки» Лердаль и Джекендорфф [15] разработали систему восприятия ритма в музыке на основе этих законов. Очевидно, что механизмы восприятия, которые можно наблюдать при прослушивании музыки такие же, как и те, которые используются в подобных психологических примерах у Вундта.

Во многих случаях этот процесс выделения элементов из контекста становится спонтанным, устремляясь в сторону от недифференцированного звукового потока. Следовательно, можно было бы предположить аналогичный процесс восприятия, когда на уровне групп, каких-либо периодов или разделов представляется возможным достичь процессов сегментации, которые необходимы. Булез утверждал, что «существует множество сигналов, которые композитор может дать слушателю, чтобы помочь ему следить за развитием музыки. Если один и тот же объект или тот же самый тип объекта вновь зазвучит, то память зафиксирует этот момент, и тогда слушатель сможет понять, что закончился один раздел и начался следующий» [13, с. 107–108]. Таким образом, повторы — это инструменты, обеспечивающие правильное понимание композиторской идеи. Принцип единой «линии» как символа развития произведения во времени находится внутри структур памяти.

Импринтинг — это запечатление. Этот термин был введен ученым К. Лоренцом — одним из основоположников этологии (науки о поведении животных). Его применение к музыке стало уже общеупотребимым, и в данном случае этот термин подразумевает ответ на художественные и культурные стимулы, которые возникают при прослушивании музыки и находят отражение в смысловых установках человека. В музыкальной психологии он является одним из методов, использованных в 1970-е годы для изучения формирования прототипов [16, р. 144]. Этот метод основан на вариативности стимулов: являясь вариациями друг друга, когнитивные механизмы автоматически создают структуру, которая «суммирует» основные элементы. Обычные экспериментальные процедуры для этих исследований связаны тем, что состоят из двух разных фаз: первая — это фаза приобретения, подготавливающая вторую, — экспериментальную, называемую фазой распознавания. Специфика первой, заключается в том, что стимулы имеют своего рода «семейное сходство» с заранее уста-

новленным прототипом. Затем необходимо запомнить различные предметы, чтобы их можно было распознать на этапе эксперимента. Однако они не знают, что некоторые из стимулов не отображаются, и то, что прототип был отброшен. Первоначально присутствуют все элементы, включая прототип. Основная гипотеза этого экспериментального метода состоит в том, что прототип и, возможно, объекты, которые являются очень близкими вариациями, будут ошибочно восприниматься как первоначальный слуховой опыт.

Применительно к музыкальному анализу общеизвестно, что Вагнер выстраивает прочные связи между своими лейтмотивами, звуковыми символами персонажей. Таким образом, звуковая реплика в лейтмотивах приобретает смысловую и даже эмоциональную окраску. Но в то же время он остается «сигналом» и может запускать цепочку воспоминаний всякий раз, когда звучит тот или иной лейтмотив, хотя они могут появляться более или менее часто, на больших или меньших расстояниях и часто непредсказуемым образом. Кроме того, помимо вариаций мотивационных структур, у композитора гораздо больше возможностей, поскольку в опере он может варьировать как инструментальные, так и вокальные тембры. Центральная ось музыкальной композиции, таким образом, — это принцип подобия / различия, который необходимо подчеркнуть и в интерпретации музыкального произведения. Связь построения интерпретационной модели с целостным музыкальным образом также является основополагающей и располагается в центре триады «композитор – исполнитель – слушатель». Именно целостный музыкальный образ находится в фокусе всех трансформационных процессов.

Слышимое, зримое и пространственное

Арановский утверждает, что «слуховые представления не являются пассивными копиями реальных звуковых явлений, но выступают как результат их преобразования на высших уровнях восприятия, в связи с чем формирование слуховых представлений зависит не только от объективных свойств звука, но и от интермодальных связей (в числе которых главная роль принадлежит звукопространственным). Выступая как результат взаимодействия ощущений, они фильтруются, абстрагируются, “геометризуются”» [17, с. 262].

Этот целостный образ может предстать в двух различных ракурсах: сукцессивном и симультанном, где первый характеризуется последовательным восприятием информации, а последний — одномоментным. Симультанный зрительный образ адекватен воспринимаемому пространственному объекту и на уровне рецептора проходит промежуточную стадию превращения в сукцессивный процесс (утверждает Арановский) [17, с. 265]. Сукцессивный ракурс обусловлен самой временной природой музыки и напрямую зависит от слуховых особенностей и возможностей музыканта. Это метод внутренне-

го слуха и постижения музыки через зрительный ряд. Становление зрительного образа «предполагает пространственно-временную развертку изображения, осуществляющую преобразование последовательного временного ряда в одновременно-пространственную структуру», в «симультанный гештальт» [17, с. 266]. Возможности музыканта состоят в способности создания сукцессивного музыкального образа и умения схватывать его, трансформируя зрительные представления в слуховые. Перцептивный опыт для музыканта состоит в соотнесении звуковых знаков с образом и слуховыми представлениями, и в этом процессе немаловажную роль играют воображение и ассоциативное мышление музыканта.

Исполнитель и слушательская аудитория

Эффективное вовлечение аудитории в музыкальное исполнение включает в себя социальные, когнитивные и эмоциональные элементы. Телесное движение музыкантов и общение на уровне исполнитель – слушатель основывается на стремлении последнего увидеть и услышать, каким образом перформативный акт может улучшить передачу как музыкального содержания, так и выражения. Хотя музыка традиционно рассматривается, в первую очередь, как слуховой опыт, визуальный компонент, тем не менее, также очень важен в общении между исполнителем и слушателем. Жестовая и иная невербальная информация обладают важными коммуникативными свойствами и становятся определяющими факторами в повседневных социальных взаимодействиях. Жесты музыкантов могут влиять на восприятие: артикуляция, штрихи, а также выразительные функции (такие как фразировка, динамика и рубато) — все эти факторы позволяют судить о музыкантской выразительности и владении вниманием слушателя.

Эмпатия и музыкальное исполнение

Все большее количество различных теорий исходит из предположения, что слушатель реагирует на эмоционально выразительные музыкальные переживания на уровне эмпатии. В широком смысле эмпатия — это аффективная реакция, которая строится на соответствии аффективному состоянию иного индивидуума, сохраняя, тем не менее, различия между «мной» (исполнителем) и «другим» (слушателем). Предполагается, что понимание исходит из способности перспективного восприятия или проецирования «я» на других людей (в таком случае индивидуум проецирует себя вместо другого). Предлагаемые ключевые механизмы, задействованные в эмпатии, включают общие, подкрепленные общим кодированием восприятия-действия, представления между актором и наблюдателем, а также имитационные или резонансные механизмы, регулируемые регуляторной обработкой и осознанием другого себя.

Модель музыкальных эмпатических взаимодействий, основанная на представлении о том, что они являются еще и неким социальным опытом, помещает в центр коммуникативную цепочку восприятие – действие. Она предполагает, что связь аудитории с исполнителями включает в себя также и социальную эмпатию, развиваемую посредством взаимодействия, исполнителя с аудиторией / слушателем. Эмпатия может способствовать осознанному взгляду на перспективы этих отношений. Модель предполагает, что музыка образует второй тип субъектов (наряду с исполнителями), которым аудитория может сопереживать. Музыкае можно было бы даже приписать наличие некоей абстрактной «личности», которую слушатели пытаются постичь. Третьим элементом становится взаимодействие между соисполнителями, исполнительским агентом и музыкой.

Аффективные реакции на музыкально выразительное исполнение

Известные теории музыкальных эмоций (в частности теория Патрика Жюслена) предполагают, что слушатели реагируют на музыку посредством нескольких различных механизмов, которые включают в себя «восходящее эмоциональное заражение и процессы оценки сверху вниз» [18]. Это говорит в пользу того, что слушатели распознают и «имитируют» эмоциональное выражение музыкального звука. Данные субъективных поведенческих, психофизиологических исследований и данные об активации нервных реакций показывают, что люди могут разделять идентификацию и ощущение аффектов от прослушивания музыки. Именно эти факты мы можем найти в исследовании Эрола и Вусковского [19]. Кроме того, эмоциональные музыкальные выражения передаются с помощью аналогичных паттернов акустических сигналов. Конечно, существует множество потенциальных механизмов, с помощью которых музыкальное исполнение может вызвать у слушателя эмоциональную реакцию. Эмоциональные переживания во время музыкального выступления также могут включать в себя связь с музыкантом как генератором музыкальной сенсорной информации, и здесь роль исполнительского жеста как невербальной коммуникации невероятно возрастает.

Модель совместного эмоционального восприятия движения (SAME), предлагаемая в теории Овери и Мольнара-Сзакарца, утверждает, что наблюдатели / слушатели эмоционально реагируют на музыку через связь с движением, производимым человеком, необходимым для создания музыкального звука [20]. Предполагается задействовать сеть нейронов височной коры, лобно-теменной зеркальной нейронной системы, а также лимбической системы, которая похожа на механизм эмпатии. Совместная активация через эту нейронную сеть между исполнителем музыки и наблюдателем / слушателем также служит для поддержки аффективных реакций наподобие «эмоционального зара-

жения». Кроме того, исследования показывают, что мы можем распознать динамические эмоциональные выражения телесности по образцам характерных двигательных элементов, а наблюдение за эмоциональным выражением другого человека может вызывать аналогичные эмоциональные состояния и у наблюдающих за этим процессом.

Визуализация, наряду со слушанием выступающего музыканта, потенциально увеличивают вклад выразительности исполнителя в исполнение музыкального произведения в ощущаемом реципиентом аффекте, по сравнению с самой музыкальной композицией и другими индукционными механизмами. Действительно, наблюдение за исполнительским процессом музыканта оказывает сильное влияние на наблюдателя, измеряемое с помощью субъективных критериев, таких как «переживаемое напряжение». Ощущаемые аффективные реакции наблюдателей / слушателей не должны изменяться в зависимости от их музыкального опыта. Вполне ожидаемо, что присутствие визуальной, а также слуховой информации усиливает восприятие исполнительской выразительности.

Когнитивное понимание выразительных действий музыканта-исполнителя

Наблюдение за выразительными действиями другого человека дает возможность воспринимать и понимать, до некоторой, степени его экспрессивное состояние. Общие репрезентации объясняют коммуникацию выразительных целенаправленных действий. То есть совместный опыт действий, эмоций и ощущений между людьми обеспечивает нейробиологическую основу для межличностного общения и понимания. Более того, при получении инструкций наблюдателя / слушателя могут взглянуть на выступающего музыканта, чтобы представить, что именно исполнитель чувствует и как действует по отношению к музыке, которую он играет. И это чувственное представление музыки может повлиять на аффективное состояние реципиента. Однако степень, с которой можно с когнитивных позиций воспринять точку зрения выступающего музыканта, или «поставить себя на его место», чтобы понять, его когнитивное и аффективное состояния, вероятно, определяется степенью, в которой слушатель и исполнитель делились бы опытом и ментальными представлениями, или же способностью к пониманию действий.

Таким образом, слушательский опыт, так же как и исполнительский, в отношении программирования и управления слушательской реакцией создает свои варианты воплощения, или нейронные репрезентации, которые нельзя точно спрогнозировать. Гипотетическая система зеркальных нейронов человека (MNS) была предложена в качестве механизма, участвующего в понимании действий, а также механизмов, лежащих в основе когнитивных и аффективных компонентов эмпатии [21]. Согласно этой точке зрения, зеркальные

нейроны активны и срабатывают, когда люди наблюдают или выполняют одно и то же целенаправленное действие. Наблюдаемые действия отображаются в эквивалентных представлениях у наблюдателя. Следовательно, можно ожидать, что степень, в которой слушатели обладают соответствующим слуховым и когнитивным опытом, необходимым для осуществления действия и выполнения задачи, свидетелями которой они являются, будет формировать их восприятие и понимание действия.

Особые двигательные навыки слушателей-профессионалов, связанные с музыкой, могут формировать соответствующие паттерны нейронной активации, восприятия и суждений о воплощении музыкантов-исполнителей. Однако их анализ и категоризация исполнительской деятельности в эти выразительные моменты различались в зависимости от опыта игры на инструменте. Это предполагает, что способность когнитивно воспринимать точку зрения выступающего музыканта и понимать его целенаправленное выразительное действие может быть усилена, если слушатель разделяет с исполнителем одни и те же моторные навыки, связанные с музыкой (особенно когда они играют на одном и том же инструменте).

Подводя итоги нашему исследованию, сделаем выводы, что исполнительская деятельность музыканта находится в тесной связи с гипотетическим слушателем. Это познавательная деятельность, которая основывается на том, чтобы предполагать и по-своему программировать реакцию реципиента с помощью целенаправленных выразительных механизмов воздействия на него.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Deliege I.* Similarity relations in listening to music: How do they come into play? // *Musicae Scientiae Discussion Forum*. 4 A. 2007. P. 9–37.
2. *Helmholtz H.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863. 600 S.
3. *Stumpf C.* Tonpsychologie. Leipzig: S. Hirzel, 1883–1990. Bd. 1. 1883. 447 s.; Bd. 2, 1890. 577 S.
4. *Курт Э.* Музыкальная психология // Альманах музыкальной психологии. М., 1994. 160 с.
5. *Seashore C. E.* The Psychology of Musical Talent. New York: Silver, Burdett & Co, 1919. 309 p.
6. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей: учеб. пос. СПб: Лань, Планета музыки, 2020. 488 с.
7. *Вундт В. М.* Основы физиологической психологии. Об элементах душевной жизни. Интенсивность ощущения Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015. 332 с.
8. *Назайкинский Е. В.* Некоторые особенности музыкознания на исходе XX в. //

- Преподаватель (Музыкант-педагог). 1999. № 4. С. 15–20.
9. *Бонфельд М. Ш.* Понимание музыки: основные стадии процесса // Проблемы и перспективы музыкального образования в XXI веке: мат-лы науч.-практ. конф. М.: МПГУ, 2000. С. 165–167.
 10. *Федорович Е. Н., Тихонова Е. В.* Основы музыкальной психологии: учеб. пос. 2-е изд. М.: Директ-Медиа, 2014. 2020. 488 с.
 11. *Pieron H.* Vocabulaire de la psychologie. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. 308 p.
 12. *Schenker H.* The Spirit of Musical Technique (Der Geist Der Musikalischen Technik) // The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna / Nicholas Cook, Oxford: Oxford University Press, 2007. P. 319–332.
 13. *Boulez P.* Le pays fertile. Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989. 175 p.
 14. *Wundt W. M.* Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung. Leipzig: Heidelberg, C. F. Winter, 1862. 474 S.
 15. *Lerdahl F. A. & Jackendoff R. S.* Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 384 p.
 16. *Rosch E.* Cognitive reference points // Journal of Experimental Psychology: General. 1975. № 104. P. 192–233.
 17. *Арановский М. Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 252–271.
 18. *Juslin P. N., Västfjäll D.* Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms. Behav Brain Sci. 2008. Oct. № 31(5). P. 559–575 [Электронный ресурс] <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>. PMID: 18826699 (дата обращения: 21.10.2021).
 19. *Eerola T., & Vuoskoski J. K.* A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. Music Perception. 2013. № 30(3). P. 307–340 [Электронный ресурс] <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.3.307> (дата обращения: 21.10.2021).
 20. *Molnar-Szakacs I., Wang M. J., Laugeson E. A., Overy K., Wu W. L., Piggot J.* Autism, emotion recognition and the mirror neuron system: the case of music. Mcgill J Med. 2009. Nov. 16. № 12(2). 87 p.
 21. *Milton S. I., Vanman E. J. & Cunningham R.* Cognitive empathy and motor activity during observed actions. Neuropsychologia. 2013. №. 51(6). P. 1103–1108 [Электронный ресурс] <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2013.02.020> (дата обращения: 21.10.2021).

REFERENCES

1. *Deliege I.* Similarity relations in listening to music: How do they come into play? // Musicae Scientiae Discussion Forum. 4 A. 2007. R. 9–37.

2. *Helmholtz H.* Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. Braunschweig, 1863. 600 S.
3. *Stumpf S.* Tonpsychologie. Leipzig: S. Hirzel, 1883–1990. Bd. 1. 1883. 447 s.; Bd. 2, 1890. 577 S.
4. Kurt E`. Muzy`kal`naya psixologiya // Al`manax muzy`kal`noj psixologii. M., 1994. 160 c.
5. *Seashore C. E.* The Psychology of Musical Talent. New York: Silver, Burdett & Co, 1919. 309 p.
6. *Teplov B. M.* Psixologiya muzy`kal`ny`x sposobnostej: ucheb. pos. SPb: Lan`, Planeta muzy`ki, 2020. 488 s.
7. *Vundt V. M.* Osnovy` fiziologicheskoy psixologii. Ob e`lementax dushevnoj zhizni. Intensivnost` oshhushheniya Moskva: Knizhny`j dom «LIBROKOM», 2015. 332 s.
8. *Nazajkinskij E. V.* Nekotory`e osobennosti muzy`koznaniya na isxode XX v. // Prepodavatel` (Muzy`kant-pedagog). 1999. № 4. S. 15–20.
9. *Bonfel`d M. Sh.* Ponimanie muzy`ki: osnovny`e stadii processa // Problemy` i perspektivy` muzy`kal`nogo obrazovaniya v XXI veke: mat-ly` nauch. - prakt. konf. M.: MPGU, 2000. S. 165–167.
10. *Fedorovich E. N., Tixonova E. V.* Osnovy` muzy`kal`noj psixologii: ucheb. pos. 2-e izd. M.: Direkt-Media, 2014. 2020. 488 s.
11. *Pieron H.* Vocabulaire de la psychologie. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. 308 p.
12. *Schenker H.* The Spirit of Musical Technique (Der Geist Der Musikalischen Technik) // The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna / Nicholas Cook, Oxford: Oxford University Press, 2007. R. 319–332.
13. *Boulez P.* Le pays fertile. Paul Klee. Paris: Gallimard, 1989. 175 p.
14. *Wundt W. M.* Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmung. Leipzig: Heidelberg, C. F. Winter, 1862. 474 S.
15. *Lerdahl F. A. & Jackendoff R. S.* Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press, 1996. 384 p.
16. Rosch E. Cognitive reference points // Journal of Experimental Psychology: General. 1975. № 104. P. 192–233.
17. *Aranovskij M. G.* O psixologicheskix predposy`lkax predmetno-prostranstvenny`x sluxovy`x predstavlenij // Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya: sb. st. / M. G. Aranovskij. M.: Muzy`ka, 1974. S. 252–271.
18. *Juslin P. N., Västfjäll D.* Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms. Behav Brain Sci. 2008. Oct. № 31(5). R. 559–575 [E`lektronny`j resurs] <https://doi.org/10.1017/S0140525X08005293>. PMID: 18826699 (data obrashheniya: 21.10.2021).
19. *Eerola T., & Vuoskoski J. K.* A review of music and emotion studies: Approaches, emotion models, and stimuli. Music Perception. 2013. № 30(3). R. 307–340 [E`lektronny`j

- resurs] <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.3.307> (data obrashheniya: 21.10.2021).
20. Molnar-Szakacs I., Wang M. J., Laugeson E. A., Overy K., Wu W. L., Piggot J. Autism, emotion recognition and the mirror neuron system: the case of music. *Mcgill J Med.* 2009. Nov. 16. № 12(2). 87 p.
21. Milston S. I., Vanman E. J. & Cunnington R. Cognitive empathy and motor activity during observed actions. *Neuropsychologia.* 2013. №. 51(6). R. 1103–1108 [E`lektronny`j resurs] <https://doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2013.02.020> (data obrashheniya: 21.10.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Курманаев Е. М. — доц. каф., bntb@mail.ru
ORCID 0002-9133-2726

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kurmanaev E. M. — Ass. Prof. of the Chair, bntb@mail.ru

УДК 7.01

ПОСТМОДЕРН В ИСКУССТВЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Меньшиков Л. А.^{1, 2}

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

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

В статье рассматривается вопрос статуса постмодерна в истории искусства с точки зрения сущности данного феномена и его положения в ряду иных аналогичных явлений. Представлены различные понимания позиции постмодерна в истории — как состояния, ситуации, эпохи, направления, стиля, выявлены сильные и слабые стороны данных точек зрения. Особое внимание уделено интерпретации постмодернистской ситуации с точки зрения ее семиотического статуса, рассмотрена история формирования данного подхода, его объяснительные возможности. Результатом исследования становится определение механизмов постмодернизации в современном искусстве.

Ключевые слова: постмодерн, стиль, эпоха, состояние, ситуация, взрыв, история искусства, кризис.

POSTMODERNITY IN ART: HISTORICAL AND SEMIOTIC ASPECTS

Menshikov L. A.^{1, 2}

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

² St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Glinki St., 2, St. Petersburg, 190000, Russia.

The article considers the issue of the status of postmodernity in the history of art from the point of view of the essence of this phenomenon and its position among other similar phenomena. Various understandings of the position of postmodern in history are presented — as the state, situation, epoch, art direction, style, strengths and weaknesses of these points of view are revealed. Special attention is paid to the interpretation of the postmodernist situation from the point of view of its semiotic status, the history of the formation of this approach, its explanatory capabilities are considered. The result of the study is the definition of the mechanisms of postmodernization in actual art.

Keywords: postmodernity, style, epoch, state, situation, explosion, history of art, crisis.

Вопрос о статусе постмодерна в истории искусств противоречив и не имеет однозначного ответа. Этот вопрос связан, с одной стороны, с выяснением той или иной исторической принадлежности постмодернистской эстетики, с другой стороны, с определением понятия «постмодерн», и с третьей стороны, с попыткой установления морфологического аспекта постсовременного искусства.

Статус постмодернистской эстетики недостаточно определен. Зачастую возникает соблазн совместить постмодернистскую эстетику с постнеклассической. С проектом постнеклассики, отражающей эстетические устремления посткультуры, все более или менее однозначно. Водораздел между неклассикой и постнеклассикой проходит там, где осуществляется размывание границ искусства. Это размывание есть выражение утраты искусством его специфического статуса внутри культуры и деятельности. Где художественная деятельность перестает осознаваться как нечто, принципиально отличающееся от других видов деятельности, наступает посткультура как культура неопределенности, утраты однозначности и любых систем координат. Проявления этого настроения встречаются уже и в первой половине XX века, но лишь во второй его половине эта тенденция становится определяющей, знаменуя начало посткультуры. Она отражается в использовании готовых, «живых» фрагментов реальности в произведении искусства — в «интермедийных» формах, которые первоначально включаются в искусство, демонстрируя его особый статус по отношению к бытовой реальности, а затем заменяют собой художественное, полностью растворяя его в бытовом.

Этот процесс стал решающим фактом для формирования эстетического отношения, сводящегося к неразличению эстетического и неэстетического, художественного и нехудожественного. Такое неразличение вылилось в повсеместное смешение эстетических и неэстетических сфер — характерные для современной жизни эстетизацию быта, повседневности и иных сфер нехудожественной деятельности и дезэстетизацию искусства, лишение искусства чувственно-эстетического начала, ценностного отношения (выразившуюся, в том числе в его концептуализации).

Однозначно описываемый круг явлений, которые можно отнести к постнеклассической эстетике, наводит на мысль о возможности нахождения в ней эстетики постмодернистской. Возникает соблазн провести отождествление: постнеклассика тождественна постмодерну, неклассика тождественна модерну и авангарду. Но эта тождественность лишь кажущаяся. Определение постклассики через разрушение идеала, а постнеклассики через разрушение

искусства (термин «антиискусство», будучи избавленным от ценностно-отрицательной окраски и призванным лишь зафиксировать суть эстетического статуса искусства, очень хорошо подчеркивает это) оказывается недостаточным. В различных направлениях, течениях и группировках модерна и авангарда можно обнаружить признаки постнеклассического эстетического определения искусства, а в отдельных явлениях искусства постмодернистского обнаруживаются черты неклассического эстетического сознания. Говорить можно не о совпадении или параллелизме художественных и эстетических явлений, а лишь о частичном пересечении их. Постмодерн не может быть определен как четко очерченная эстетическая программа, как набор эстетических квалификаций искусства, при том, что стремление к тому, чтобы быть антиискусством — в аспекте антитворчества, невозможности творчества как специфической деятельности, ведущей к возникновению эстетически ценной, самобытной реальности, может привести к желанию толковать его именно таким образом. Основополагающий принцип постмодернистской эстетики — принципиальный отказ от эстетического ограничения (принцип «anything goes», «все годится») — не может быть рассмотрен как новый эстетический принцип. Несмотря на эстетическую природу этого постулата, он может быть рассмотрен лишь как общий принцип деятельности, не имеющей эстетических оснований.

Если постмодерн не является эстетической программой, возникает вопрос о его определении в терминах философии истории искусства — может ли он, в силу художественности результатов, быть квалифицирован в терминах стиля, течения, направления, эпохи в истории искусств? Определение постмодерна с точки зрения его глобального общекультурного характера имеет большой спектр вариантов. Постмодерн может трактоваться как *состояние* — сменившее прежнее состояние человечества, которое рассматривало себя с точки зрения исторической линейной перспективы (здесь можно вспомнить о разных точках зрения на развитие истории во времени — если античность рассматривала развитие общества преимущественно как циклическое, то для христианской цивилизации свойственна линейная трактовка времени — от сотворения мира до конца света; постмодерн становится в этом ряду третьей стадией нового осмысления времени: время в состоянии постмодерна не течет, история не происходит, ничего не меняется, мы живем в состоянии после истории, после окончания какого бы то ни было развития). Постмодерн как состояние — иная форма существования времени, которое перестает течь. Поскольку все уже совершилось, все сделано, все испытано и сотворено, то ничего существенно и не меняется — вот смысл постмодерного состояния. Здесь постмодернистское искусство обособляется в специфический тип художественного творчества, отличающийся от других иным темпораль-

ным характером. Эта инаковость темпорального характера постмодернистской эстетики заключается, собственно, в отсутствии в ней темпоральности, которая заменяется топологией.

Иначе постмодерн может трактоваться как *ситуация* — как переходный, кризисный момент в рамках исторического развития человечества. Неоднократно, например, замечалось, что ситуация, аналогичная ситуации конца XX века, уже много раз имела место в истории, причем, всегда знаменовала собой окончание разнообразных культурных эпох [см., например: 1, с. 8]. Постмодерн как ситуация есть своеобразный конец века, характеризующийся кризисом мироощущения, неверием в существующий порядок вещей, и, соответственно, ироническим отношением к возникшей в предшествующую историческую эпоху системе ценностей. Такая ситуация смеха во время кризиса, «пира во время чумы» — настоящей или кажущейся — возникала многократно, но подобная трактовка лишает постмодернистское искусство его особого статуса в истории художественной культуры, заставляя искать аналоги в предшествующих этапах ее развития. И такие аналоги действительно находятся, но они не позволяют объяснить ряд черт постмодернистской эстетики — например, стремление разрушить искусство.

Еще один взгляд позволяет интерпретировать постмодерн как *эпоху* в истории культуры, вписав его в качестве одного из этапов в линейную последовательную смену историко-культурных эпох. В этой смене можно обнаруживать систематическую последовательность, выявляя общий принцип изменения, который задает «зигзагообразность» исторического «процесса, упорядоченность чередования в ходе его светлого и темного начал» [2, с. 237]. Тем самым удастся найти в истории культуры ряд эпох одного типа и ряд эпох другого типа, к одному из которых будет отнесен постмодерн. Причем на характер концепции совершенно не влияет «качество» смысловозначительного принципа — важно построить общую симметричную картину, в которой всем эпохам, в том числе и постмодерну, отводится четко определенное место. В такой системе совсем не обязательно выявлять общий принцип, задающий «маятниковую» динамику движения, важно просто видеть отличие, фиксирующее необходимость перехода — все равно эпохи будут отделены одна от другой и выстроятся в определенную историческую последовательность. Трактуя постмодерн как эпоху, мы лишаем его (применительно к истории искусства) общей противопоставленности остальным эпохам, он становится однопорядковым с ними явлением, и отличия могут интерпретироваться лишь в терминах перехода от одной эпохи к другой, что, в свою очередь, отнимает основания для исключительности постмодернистской эстетики как эстетического проекта «иного».

Другим будет взгляд на постмодерн, если мы попытаемся описать его в терминах исторической динамики искусства — как *направление, течение, стиль*.

Подобный взгляд вызывает негативную реакцию со стороны многих теоретиков постмодерна, поскольку принято говорить о стилевой неопределенности постмодерна, о бесстилье, о полистилистических тенденциях — свободном смешении и сочетании различных стилей в постмодерне. Но вместе с тем, если мы определим направление как «категорию, фиксирующую сложившиеся характеристики общности художественных явлений» [3, с. 222], то мы без труда обнаружим таковые черты направления в постмодернизме — общность принципов постнеклассической эстетики трудно не заметить (принципы антиискусства, ироничности, цитатности, интертекстуальности, хаотичности, бессмыслия при всей многозначности и неопределенности их трактовок соблюдаются). Если определить постмодернизм как течение («выступающее как частное по отношению к целостному направлению явление» [3, с. 22]), то можно рассмотреть его на основании выделенных признаков, придающих целостность течению, но позволяющих выделить в его рамках многообразные течения — «постмодернизмы» — каждое из которых будет отдавать приоритет той или иной черте творчества или самовыражения художника, а общность художественных явлений всегда возникает объективно в силу сопоставленности каждого текста с предтекстами. По сути, любой текст и основывается на сопоставлении с другими. Наконец, стилистическая обусловленность постмодерна возникает в силу этого сопоставления, создающего некоторую связь, предопределенность восприятия, которая и есть стиль. Стиль постмодернистского текста заключен в пластичности, инаковости и изменчивости всех стадий и результатов художественного творения, в процессуальности актов творчества и восприятия искусства, в постоянном их перетекании друг в друга. На основании этих черт постмодерна как направления, течения и стиля и можно определить его исторический статус как вполне законченного явления в рамках постнеклассической эстетики и даже этапа в общей истории искусств.

Еще одной смысловозначительной чертой постмодерна может быть названо особое существование морфологических характеристик в рамках современного искусства. Морфологически постмодерн демонстрирует новую, особую форму синтеза искусств, которая может быть названа тотальностью. Тотальность, возникшая в модернистскую эпоху как преднамеренный проект преобразования искусств путем целенаправленного их объединения, в постмодерне становится самой плотью искусства, непреднамеренным, но обязательным принципом творчества как деятельности, встраивая его в эволюционную парадигму искусства «синкретизм — синтез искусств — тотальность», или в историческую схему развития культуры «традиция — история — постмодерн», в которой традиционному искусству свойственен синкретизм, большим историческим стилям — та или иная форма синтеза искусств, а постмодерну — принцип тотальности как принцип постоянного соприсутствия в творчестве разных способов выражения.

Ю. М. Лотман в своей книге «Культура и взрыв» анализировал два механизма развития культуры: «Движение вперед осуществляется двумя путями. Наши органы чувств реагируют на небольшие порции раздражений, которые на уровне сознания воспринимаются как некое непрерывное движение. В этом смысле непрерывность — это определенная предсказуемость. Антитезой ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва» [4, с. 17]. В связи с приведенным рассуждением интересным представляется рассмотрение места постмодернистского искусства в историко-культурном процессе. В череде определений постмодерна, существующих в теории искусства, обращают на себя внимание точки зрения на него как на переходную ситуацию в истории. В этом смысле постмодерн может быть интерпретирован как ситуация нестабильности между двумя стабильными эпохами, как ситуация «конца века», завершения и иронического переосмысления самобытной и творческой культурной эпохи.

Именно с этим связано представление о множественности постмодернов, которые завершают собой любой большой стиль — в конце историко-культурной эпохи всегда можно обнаружить явления, в которых она представляется в критическом, ироническом, искаженном ключе, в которых подвергаются осмеянию ее достоинства и выставляются в преувеличенном виде ее недостатки. Постмодерн в таком случае предстает как ситуация своеобразного взрыва. Развитие культуры внутри одного большого стиля — это постепенное накопление изменений, это отработка тонких отличий в рамках установившейся системы координат. Внутри исторического стиля со временем возникает множество мелких отличий, но они не воспринимаются как противоречащие стилю, как инородные по отношению к нему; стиль воспринимается как непрерывность, несмотря на наличие большого количества различных форм внутри него. В его истории происходит постоянное движение, творческое развитие, которое приводит к тому, что стиль превращается в континуум непрерывных изменений, в рамках которого могут существовать крайне различающиеся формы, но они не воспринимаются как радикально различные — внутри стиля, в терминологии Ж. Делеза, может происходить различие, но нет различий [5].

Поэтому стиль непрерывен и предсказуем: внутри него всегда можно проследить, как одно явление вырастает из другого, составляя непрерывное вытекание одних культурных форм из других; всегда можно предсказать направление творческого движения. Но всякий стиль должен иметь завершение, которое носит взрывной характер. Стиль в какой-то момент исчерпывает казавшийся бесконечным набор творческих возможностей, он обрывается и заканчивается ничем — пустотой, которая должна быть чем-то заполнена. Постмодерн наступает неожиданно, непредсказуемо. Исторический постмодерн

второй половины XX века представляет собой радикальное изменение стратегии творчества — вместо традиционного понимания творчества как созидания нового приходит его трактовка как принципа комбинаторики, соединения существующего. Тем самым целиком и полностью изменяется творческая парадигма культуры — происходит взрыв. То же можно сказать и применительно к трактовке постмодерна как повторяющегося явления — на смену серьезной культуре большого стиля приходит ироническое ее переосмысление, взрывающее ее изнутри. На смену творческой стратегии постепенного созидания приходит стратегия осмеяния, разрушения и собирания, склеивания из кусочков распавшейся истории. Поэтому эпоха взрыва содержит в себе две потенциально противоположные тенденции — это, во-первых, слом существующей системы ценностей, и, во-вторых, установление новых ценностей, необычных и непривычных. Эти две противоположные тенденции являются продолжением друг друга, одна без другой в истории не существуют.

Анализируя модель развития культуры, предложенную Ю. М. Лотманом, трудно не заметить, что многочисленные ее аналоги неоднократно возникали в теории культуры. Двойственность процессов созидания чего-то принципиально нового и постепенного введения в культурный оборот уже известного, но нуждающегося в совершенствовании и пригодного для доработки, не раз привлекала внимание ученых. Прототипы подобной концепции могут быть обнаружены во многих сочинениях. Учение Д. Вико о трех эпохах в истории культуры, изложенное в его работе «Основания новой науки об общей природе наций» [6] — эпохах богов, героев и людей, может быть интерпретировано в русле идей о формировании того или иного культурного состояния. Эпоха богов — это время, когда создаются новые предметы и идеи, не известные человечеству, когда создаются новые ценности и устанавливаются координаты новой культуры. Это время характеризуется сложностью социальной жизни и непризнанием новых творческих проявлений. Наследует ей эпоха героев: для того, чтобы изобретения превратились в культуру, необходимо их сделать всеобщим достоянием — это дело героев, живущих в сложное время, на долю которых приходится борьба с косностью и традиционностью общества, не желающего признавать новшества. Наконец, третья эпоха — эпоха людей, во время которой уже приспособленное к жизни изобретение становится всеобщим достоянием и используется повсеместно, становясь основой и общим принципом новой культуры. Так каждая культурная эпоха распадается на три — во-первых, изобретение, взрыв, неблагоприятная реакция на изобретение, во-вторых, распространение его, приобретение новой культурой популярности и устойчивости, в-третьих, нормативное, «нормальное» существование сложившейся культуры, пользование изобретениями, во время которого происходит их оттачивание и совершенствование.

Аналогично трактует историко-культурный процесс Ж. Кондорсе в своей концепции, изложенной в книге «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» [7]: рассуждая об эпохах прогресса, он выделяет два его вида — быстрый и медленный. Прогресс осуществляется только при соединении этих двух механизмов. Быстрый прогресс происходит посредством изобретений, которые маркируют собой новые эпохи в истории культуры — каждое изобретение закладывается в основание новой эпохи, предопределяя глобальный сдвиг на пути ее совершенствования. Но внутри каждой новой эпохи происходит медленный прогресс — приспособление изобретения к существующим культурным условиям, во время которого оно оттачивается, совершенствуется и дает жизнь многим приспособительным механизмам, связанным с ним и вовлекающим его в пространство культуры. Рассуждения Кондорсе еще ближе к концепции Лотмана, чем рассуждения Вико, связь здесь еще более явная: быстрый прогресс аналогичен взрыву, медленный аналогичен осмысленной предсказуемости.

Продолжено рассмотрение данного механизма развития культуры и искусства в культурно-типологической концепции «Постижения истории» А. Тойнби. Английский историк, говоря о способах преодоления вызовов, говорит о многоступенчатости процесса решения задач, возникающих перед цивилизацией. Эта многоступенчатость реализуется в схеме ухода-и-возврата. Данная схема описывает сложности, с которыми всегда сталкивается культура, пришедшая к необходимости ответа на вызов. Сложности связаны с инертностью общества, его нежеланием замечать вызовы. Сделать это может только творец, но его судьба незавидна — решение проблемы, новое изобретение, творение всегда остается невостребованным на протяжении некоторого времени после того, как будет найдено или создано. Оно представляет собой культурный взрыв, поскольку приходит в конфликт с существующим нетворческим обществом, которое своей массой выдавливает его за свои пределы. Но через некоторое время новое решение начинает казаться менее радикальным, менее взрывным, получает право на осуществление — происходит его возврат. В этот момент оно перестает быть взрывом, становится средством постепенного преобразования общества, поскольку представляет собой уже общепринятый ответ на вызов. Здесь действует тот же маятниковый механизм взрыва и постепенного приспособления, которые дополняют друг друга и тем самым совместными усилиями содействуют решению культурного затруднения.

Схожесть оснований этих концепций с идеей Ю. М. Лотмана о «взрывном» характере прогрессивных изменений в культуре лишь подчеркивает своеобразие теории взрыва, состоящее в его семиотической природе. В рамках данной концепции постмодерн становится именно ситуацией творческого взрыва, представляющего собой переходную ситуацию в искусстве. Но воз-

никает вопрос, переходом от чего к чему он является, как может быть оценен творческий потенциал постмодернистской культуры и как может быть описана стадия, к которой она становится переходом. Для ответа на эти вопросы необходимо сравнить ведущие трактовки постмодерна как явления культуры. Семиотический статус постмодерна может быть определен в терминах *состояния, ситуации, эпохи*.

Расценивая постмодерн как состояние культуры, пришедшее на смену всему историческому развитию человечества, как представляли его многие философы, самым авторитетным из которых был Ж. Бодрийяр — то есть как *состояние*, завершающее триаду домодерного общества, проекта модерна (как европейского проекта нового времени) и некоего состояния после модерна, становится понятным, что постмодерн представляется принципиально новым способом жизни человечества — способом жизни вне времени и вне истории, способом жизни с уверенностью в том, что все самое страшное, что могло сделать человечество и что могло произойти, уже осталось в прошлом, а теперь, в новом состоянии культуры, уже ничего не происходит. В этом случае постмодерн представляет собой взрыв только потому, что он есть состояние, наступившее недавно и еще не перешедшее в период своего «нормального» развития. Мы имеем дело с изобретением и становлением постмодернистских стратегий культуротворчества, которые пока еще носят взрывной характер, вызывают недоумение и неудовольствие со стороны большей части общества, но постепенно проникают в плоть культуры, в сознание ее носителей, становясь все более привычными культурными фактами, предметами и идеями, без которых мы постепенно перестаем представлять себе культуру.

Если трактовать постмодерн более узко — как культурную *эпоху*, сменившую эпоху модерна — время рубежа XIX и XX веков — и эпоху авангарда — первую половину XX века, то есть современную эпоху, стоящую в череде эпох (античности, средних веков, Возрождения, барокко, Просвещения, романтизма, реализма), то постмодерн опять же не будет собственно взрывом, но будет включать в себе как «взрывное» состояние, так и состояние спокойное. Временем взрыва внутри постмодерна может быть названо время становления арсенала постмодернистских средств выражения и обоснования необходимости и ценности его эстетических и творческих средств, таких как цитатность, интертекстуальность, ироничность, смешение, хаотичность и прочих подобных. Они появились в результате взрыва, который отверг одновременно две установки — авангардное стремление отбросить все созданное в искусстве и начать созидание новых ценностей с чистого листа, не оборачиваясь на опыт мировой культуры (этому постмодерн противопоставил представление о невозможности творить, не опираясь на культурную традицию и не заимствуя из нее), и стремление прочих предшествующих эпох в истории искусства опи-

ратся лишь на одну избранную культурную модель из существующих, рассматривая ее как идеал (этому постмодерн противопоставил последовательное перемешивание наследия всех возможных культурных эпох и представление о невозможности их четкого противопоставления и разделения в рамках современной культуры).

Наконец, постмодерн как культурная *ситуация* представляет собой подлинный взрыв. Если трактовать его как время «конца века», конца определенной эпохи в истории искусства, время кризиса определенной системы ценностей, то он, действительно, будет представлять собой одновременно и эпоху созидания — эпоху культурного взрыва. Завершая предшествующую эпоху и отрицая ее ценности — с этим связана квалификация как постмодернистских любых явлений в истории искусства, которые отражают ироническое и пародийное переосмысление существующих культурных ценностей (например, переосмысление опыта средневековья в творчестве Рабле, или опыта Просвещения в творчестве Свифта), — постмодерн задает путь формированию новых ценностей через отрицание того, что было ранее. Так, постмодернистская культура второй половины XX века, отрицая наследие авангарда и модерна, закладывает основания для новой культуры — культуры техногенной цивилизации, информационного общества, культуры виртуальной реальности, соединения всех возможных культурных традиций и медиа, новой искренности и метамодерна.

Постмодерн как взрывной процесс не может быть оторван от параллельного ему возрастания стабильности: «Все взрывные динамические процессы реализуются в сложном динамическом диалоге с механизмами стабилизации» [4, с. 17]. Постмодерн включает в себя как изобретение, которое сводится к кристаллизации всех основных постмодернистских мировоззренческих и эстетических принципов (они в рассеянном виде существовали и ранее, но как цельные и самостоятельные механизмы творчества были осмыслены лишь постмодерном: например, цитирование предшествующих текстов использовалось в культуре и ранее, но как принцип творчества осмыслено лишь постмодерном), так и технику — реализацию выработанных принципов, которая происходит как постепенное и всестороннее их оттачивание на практике. Вслед за Ю. М. Лотманом можно выделить «науку и технику» внутри постмодернистской культуры: первая представляет собой ментальное оформление философского аппарата постмодерна, вторая есть выражение ее воплощения в видимые и осязаемые предметные формы искусства, в которых оттачивается разработанная историко-культурная технология.

Постмодерн выступает в данных определениях либо как граница, либо как ограниченное культурное пространство, что позволяет трактовать его в терминах семиосферы: «Мы имеем дело с определенной сферой, обладающей теми признаками, которые приписываются замкнутому в себе про-

странству. Только внутри такого пространства оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации» [9, с. 12]. Пространство взрыва в постмодернистской культуре — это место и процесс выработки новых творческих стратегий, представляющих собой альтернативу предшествующему культурному опыту человечества; эти стратегии претендуют на роль принципиально нового состояния, что позволяет интерпретировать взрывной характер постмодернистской культуры как состояние катастрофы, хаоса — подчеркивая тем самым опасность этого состояния для индивидуального сознания.

Семиотическая характеристика постмодерна позволяет показать его однородность в ряду иных культурных эпох, состояний, ситуаций. Постмодернистская философия трактует постмодерн как исключительную эпоху, не знавшую аналогов в истории. Осознав целостность семиосферного пространства постмодерна, можно увидеть признаки, определяющие его отграниченность от иных явлений, несмотря на претензии на фантомность и неопределенность. Постмодернистская культура подчиняется описанию как набор устойчивых признаков и черт, демонстрируя, что она обладает чертами семиосферы, связанными с «определенной семиотической однородностью и индивидуальностью» [9, с. 13]. Отграниченность постмодерна от иных эпох в истории культуры достаточно резка, граница проведена недавно, поэтому кажется более резкой, чем есть на самом деле, чем границы между иными эпохами, которые «смазываются» под влиянием времени, вследствие обнаружения черт сходства «по разные стороны границ». Тем не менее, изменения, которые произошли в ситуации постмодерна, носят «столь всеохватывающий характер, что следствием их становится полная перемена всего образа жизни людей и всех их культурных представлений. Такие периоды принято называть культурными революциями» [10, с. 97]. Новые культурные технологии, которые получены в пользование во второй половине XX века, пока еще не получили достойного применения: происходит то, что всегда бывает в культуре после взрыва: «Ближайшие последствия обнаруживают повторяемость: получив в свои руки новые мощные средства, общество на первых порах стремится использовать их для старых целей, расширяя свои возможности количественно» [10, с. 98]. Тем самым можно говорить о появлении новых культурных технологий, но применяемых пока не по назначению. Это вызывает болезненное переосмысление статуса культурной эпохи, в которой мы живем, и неопределенность ее самоосознания в мире искусств. В результате «привычное перестает быть эффективным, что порождает массовые ситуации стресса и страха и реанимирует глубоко архаичные модели сознания» [10, с. 111]. Это заставляет трактовать современную культуру с точки зрения шокового состояния сознания (теория футурошока), с точки зрения актуализации первобытной психологии (тео-

рии новой первобытности, неомифологизма). Выражением таких тенденций становится обращенность постмодерна к прежним эпохам в истории культуры, сводящаяся к их цитированию; в этом можно видеть проявление символической природы культуры, свойственной и постмодерну — ей нужно обращение к опыту предшествующих эпох, сконцентрированному в символике заимствуемых текстов: «Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно» [11, с. 11]. Опора на символические основания культуры позволяет объяснить специфику собственно постмодернистского культурного взрыва. Здесь сходятся признаки ранее резко различавшихся в культуре символа и реминисценции, заимствования, которые «идут из текста в глубь памяти, а символ — из глубин памяти в текст» [11, с. 14]. Поэтому и можно определить состояние постмодерна как взрыв, в котором цитата осмысливается символически.

ЛИТЕРАТУРА

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 256 с.
2. Халипов В. В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 233–240.
3. Эстетика: Словарь. Москва: Политиздат, 1989. 447 с.
4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 12–149.
5. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
6. Вико Д. Основания новой науки об общей природе наций. М.: REFL-book, ИСА, 1994. 656 с.
7. Кондорсе Ж.-А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. М.: СОЦЭКГИЗ, 1936. 266 с.
8. Тойнби А. Дж. Постижение истории. Сборник. М.: Рольф, 2001. 640 с.
9. Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 11–24.
10. Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 831. Труды по знаковым системам. Т. 22. Зеркало. Семиотика зеркальности / ред. тома З. Г. Минц. Тарту: ТГУ, 1988. С. 97–116.
11. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 754. Труды по знаковым системам. Т. 21. Символ в системе культуры / Ред. тома Ю. М. Лотман. Тарту: ТГУ, 1987. С. 10–21.

REFERENCES

1. *Zatonskij D. V.* Modernizm i postmodernizm: Mysli ob izvechnom kolovraschenii izyaschnyh i neizyaschnyh iskusstv. Har'kov: Folio; M.: AST, 2000. 256 s.
2. *Halipov V. V.* Postmodernizm v sisteme mirovoj kul'tury // *Inostrannaya literatura*. 1994. № 1. S. 233–240.
3. *Estetika: Slovar'*. Moskva: Politizdat, 1989. 447 s.
4. *Lotman Y. M.* Kul'tura i vzryv // *Lotman Y. M.* Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPb, 2000. S. 12–149.
5. *Delez Z.* Razlichie i povtorenie. SPb.: Petropolis, 1998. 384 s.
6. *Viko D.* Osnovaniya novoj nauki ob obschej prirode natsij. M.: REFL-book, ISA, 1994. 656 s.
7. *Kondorse Z.-A.* Eskiz istoricheskoy kartiny progressa chelovecheskogo razuma. M.: SOTSEKGIZ, 1936. 266 s.
8. *Tojnbi A. D.* Postizhenie istorii. Sbornik. M.: Rol'f, 2001. 640 s.
9. *Lotman Y. M.* O semiosfere // *Lotman Y. M.* Izbrannye stat'i: V 3 t. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tallinn: Aleksandra, 1992. S. 11–24.
10. *Lotman Y. M.* Tekhnicheskij progress kak kul'turologicheskaya problema // *Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta*. Vyp. 831. Trudy po znakovym sistemam. T. 22. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti / Red. toma Z. G. Mints. Tartu: TGU, 1988. S. 97–116.
11. *Lotman Y. M.* Simvol v sisteme kul'tury // *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*. Vyp. 754. Trudy po znakovym sistemam. T. 21. Simvol v sisteme kul'tury / Red. toma Y. M. Lotman. Tartu: TGU, 1987. S. 10–21.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Меньшиков Л. А. — д-р искусствоведения, доц., зав. каф. общественных и гуманитарных наук Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой; lmensch@mail.ru

SPIN-код: 1692-2433

ORCID: 0000-0001-6978-1325

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Menshikov L. A. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof., Head of the Dept. of Social Sciences and The Humanities of St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Prof. of the Dept. of Philosophy, History and Theory of Art of Vaganova Ballet Academy; lmensch@mail.ru

SPIN code: 1692-2433

ORCID: 0000-0001-6978-1325

ПЕРЕЧЕНЬ МАТЕРИАЛОВ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В «ВЕСТНИКЕ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ» В 2021 ГОДУ

- Абызова Л. И.* Кеннет Макмиллан — мастер британского драмбалета. № 2. С. 6-17.
- Абызова Л. И.* Мэтью Борн и его труппа «Новые приключения». № 4. С. 6-22.
- Авдеев В. А.* Возникновение прецизионизма как «машинного искусства» в США: М. Л. Шамберг и Ч. Шилер. № 3. С. 91-98.
- Авдеев В. А.* Дж. Стелла — родоначальник американской урбанистической и индустриальной живописи. № 2. С. 100-109.
- Андриенко Е. А.* Возможные пути сохранения хореографического наследия М. И. Петипа. № 3. С. 6-9.
- Антипин В. В.* Современная хореография в подготовке артистов балета: особенности организации и проведения занятий. № 3. С. 73-90.
- Асташев Д. А.* «Canto rinascimentale e barocco»: содержательное измерение магистерских программ профессионального образования вокалиста в Италии. № 1. С. 70-78.
- Асташев Д. А.* Доменико Барбайя в итальянской опере первой половины XIX века: искусство и бизнес. № 3. С. 99-100.
- Безменов В. С.* Внетелесная перформативность в опере Тода Маховера «Смерть и власть». № 6. С. 133-156.
- Безменов В. С.* Концепция «глобальной деревни» и внешнего расширения человека М. Маклюэна в контексте идей «мировой музыки К. Штокхаузена. № 2. С. 110-119.
- Белова Е. П.* Постановки студии «Драмбалет» 1920-х годов. № 3. С. 10-33.
- Беляков Н. Е.* Преодоление десоматизации в формировании пластической культуры актера. № 1. С. 79-90.
- Беляков Н. Е.* Эстетика перформативности в спектакле Димитриса Папаиоанну «Первая материя». № 6. С. 157-172.
- Босов А. П.* Сцена нерейд из балета Петипа – Чайковского «Спящая красавица». № 3. С. 34-43.
- Букина Т. В.* «То, чему нужно и должно учиться»: советские музыковеды середины 1920-х годов о джазе. № 6. С. 173-184.
- Ван Дунпин.* «Никсон в Китае» Джона Адамса как образец оперы постмодернистской эпохи. № 2. С. 120-134.
- Ван Дунпин.* История создания оперы Джона Адамса «Доктор Атом»: Либретто и музыка. № 4. С. 72-84.
- Василенко В. В.* Проблемы художественного и научного творчества в теоретическом наследии П. А. Сорокина. № 1. С. 91-105.
- Василенко В. В.* Рецензия на монографию С. В. Лавровой «После Вальтера Беньямина:

Новая музыка Германии, Австрии и Швейцарии от эпохи цифрового посткапитализма до COVID 19». № 1. С. 131-139.

Войнова З. А. «Девятая симфония» и «Симфония для одинокого человека» Мориса Бежара: Ницше против Сартра. № 2. С. 43-52.

Гасникова О. В. Пластическая интерпретация оперы в балетный спектакль: балет «Волшебная флейта» на музыку В. А. Моцарта в постановке А. Б. Петрова в театре «Кремлевский балет». № 1. С. 26-42.

Горбатов С. В. Вокально-хореографический спектакль «Донская легенда» — пример сценического воплощения элементов танцевальной культуры казачества. № 4. С. 23-34.

Горн А. В. С. Прокофьев и А. Онеггер: аналогии художественных воплощений. № 4. С. 85-100.

Грибов С. С. Перформансы «Девять вечеров» в истории современного танца. Объектно-ориентированная хореография «Solo» Деборы Хэй. № 2. С. 53-69.

Груцынова А. П. Артур Сен-Леон в зеркале «Музыкального и театрального вестника» (1856–1860). № 5. С. 138-154.

Груцынова А. П. К вопросу о балете для детей в истории отечественного хореографического искусства. № 2. С. 18-33.

Гусейнова З. М. «Гамлет» П. И. Чайковского: симфоническое и сценическое претворение трагедии У. Шекспира. № 1. С. 43-54.

Дешкова И. П. О Вагановой. № 5. С. 35-38.

Дудина М. К. Фредерик Аштон — английский балетмейстер: очерк жизни и творчества. № 1. С. 6-15.

Жабрева А. Э. «Книга сокровищ герцогини Анны Баварской» и ювелирные украшения в костюме европейской знати середины XVI века. № 3. С. 109-121.

Зенкин К. В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта. № 3. С. 122-131.

Иванов-Ракиевский В. А. Проекция методов электронной музыки в фортепианном творчестве Тристана Мюрая на примере цикла «Труды и дни». № 3. С. 132-151.

Иоанну М., Попова И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта. № 6. С. 6-20.

Ирхен И. И., Сяо Хэ. Феномен национальных боевых искусств в танцевальной культуре Китая. № 6. С. 21-32.

Калашишникова Д. И. Особенности балетного творчества Альфреда Шнитке на примере балета «Пер Гюнт». № 5. С. 50-59.

Каминская Е. А., Дудкина Н. П. Народная песня как системообразующий конструкт русской музыкальной культуры. № 5. С. 60-69.

Карташова Д. А. М-ль Рашель в роли Жанны д'Арк («Жанна д'Арк» А. Сумэ, 1846 год, Комеди Франсез). № 2. С. 135-146.

Касенкова Ю. А. Уникальность «Техники балетного артиста» Ольги Спесивцевой. № 5. С. 39-49.

- Киселёв Г. А. Оперетта и музыкальная комедия: музыкально-драматургические особенности и постановочные традиции. № 3. С. 152-165.
- Козлова К. А. «Баядерка» Начо Дуато: подражание классическому наследию или новаторство? № 4. С. 35-45.
- Козырев А. О. О некоторых творческих тандемах выдающихся кинокомпозиторов и кинорежиссеров XX века. № 5. С. 70-83.
- Комлева Г. Т. «Ее не любить нельзя...»: Уланова в моей жизни. № 1. С. 118-122.
- Корчагина Н. В., Кочукова О. В. Реалистические тенденции в творчестве Г. Курбе и русских художников-передвижников: компаративное исследование. № 2. С. 147-159.
- Кошкина О. Ю. Картина Рубенса «Охота на львов» — источник визуального прочтения художниками группы «Эрмитаж». № 4. С. 101-120.
- Кравцов Н. А. Эргономика в системах трехрядных хроматических клавиатур аккордеона. № 2. С. 160-172.
- Крыловская И. И. Театр оперетты Дальнего Востока 1900–1905 годов (по материалам периодики). № 1. С. 55-69.
- Кузьмина Е. А. Образование в российской балетной школе рубежа XX–XXI столетий: вектор модернизации. №. 2. С. 87-99.
- Курманаев Е. М. Исполнительская деятельность как познавательный процесс. № 6. С. 185-199.
- Лаврова С. В., Потолокова М. О., Василенко В. В. Паттерны движений: хореографический минимализм Анны Терезы де Кеерсмакер. № 1. С. 16-25.
- Макарова О. Н. «Дочь фараона» — «золотой балет» петербургского репертуара. № 6. С. 33-44.
- Максимов В. И. Теоретические основы современного танца. № 6. С. 45-55.
- Меньшиков Л. А. Постмодерн в искусстве: исторический и семиотический аспекты. № 6. С. 200-212.
- Панова Е. В., Томашевский И. В. Музыкальные решения балета «Привал кавалерии» И. Армсгеймера в редакциях М. Петипа и П. Гусева. № 6. С. 56-71.
- Папо Э. Влияние русской школы балета на возникновение профессионального балета Боснии и Герцеговины в 30-е годы XX века. № 6. С. 72-86.
- Переверзева М. В. Специфика и исторические пути немецкой народной песни. № 5. С. 98-119.
- Петухова С. А. «Демон» и демоническое: опера Антона Рубинштейна и ее интерпретаторы. №. 5. С. 120-137.
- Попова Н. А. Феномен русского бельканто в оперном творчестве М. И. Глинки. № 3. С. 166-175.
- Портнова Т. В. Театры графа П. Б. Шереметева в Кусково: к проблеме формирования визуально-художественной структуры. № 5. С. 84-97.
- Решетник А. Д. Музыкальные взгляды и принципы А. Д. Каменского. № 4. С. 135-144.
- Розанова О. И. Балетные праздники России. № 5. С. 155-162.
- Розанова О. И. Шостакович и балет. № 2. С. 70-86.

Рябосов А. Ю. «Капкан»: последний спектакль М. А. Захарова. № 4. С. 145-152.

Савельева Е. П. Опыт подготовки вокалистов Центром оперного пения имени Галины Вишневской в российской системе дополнительного профессионального образования. № 6. С. 119-132.

Сачков И. С. Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце. № 4. С. 46-58.

Сибирцева В. Г. Поэзия Клопштока и ее переводы на русский язык: палитра проявления музыкальности. № 2. С. 173-182.

Скосырева А. В. «Altenberg Lieder» А. Берга как преломление малеровской традиции оркестровой песни. № 2. С. 183-195.

Соколов-Каминский А. А. Александр Демидов: Не такой как все. № 1. С. 123-130.

Соколов-Каминский А. А. Балет: классическое наследие. № 3. С. 44-61.

Соколов-Каминский А. А. Балет: от термина — к сути. № 6. С. 87-101.

Соколов-Каминский А. А. Лев Иванов — душа русского балета № 5. С. 6-18.

Стейт Н. Г. «Трансцендентные этюды» Ференца Листа в аспекте эволюции исполнительского искусства XX века. № 4. С. 166-181.

Степанова П. М. Антропологический театр в теории и практике Ежи Гротовского. № 4. С. 121-134.

Тхи Ван Зиен Као. История изучения танцевального искусства во Вьетнаме. № 6. С. 102-118.

Уварова Г. А. Эвритмика и танец: к истории взаимодействия хореографии и метода Эмиля Жак-Далькроза. № 5. С. 19-34.

Упанова А. А. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра С. М. Слонимского: особенности композиции и драматургии. № 4. С. 153-165.

Финкельштейн Ю. А. Особенности сочинений для гитары Сергея Руднева. № 3. С. 176-183.

Халдеева О. К. Искусство «пустяков»: традиция минимального художественного жеста в искусстве XX и XXI веков. № 1. С. 106-117.

Чжао Жунжун. Новые грани китайского романа в творчестве Лю Цуна. № 3. С. 184-192.

Чурилова Е. И. Проблема формирования границ современного танца. № 2. С. 34-42.

Шарнина Л. А. Особенности работы с юношами постмутационного периода в классе вокального педагога в Хоровом училище имени А. В. Свешникова. № 4. С. 59-71.

Щепелева Е. А. «Идеальный Петипа» и «неидеальный Фокин» в балетной критике Волынского 1913 года. № 3. С. 62-72.

Югай И. И. Роль медиа в развитии художественных форм и языка современного искусства. № 2. С. 196-206.

Юдин А. Н. Концертмейстерское искусство дирижера в оперном театре. № 4. С. 182-192.

ВЫПУСКНИКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ
2021 ГОДА

СРЕДНЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Специальность 52.02.01 «Искусство балета»

Башмаков Владислав Валерьевич
Бондарева Юлия Сергеевна
Конькова Мария Анатольевна
Мокроусова Виктория Владимировна
Чернявская Мария Андреевна
Абросимов Денис Дмитриевич
Анвар Акиб Монирулович
Анвар Амира Монируловна
Андрейчик Остап Олегович
Асташонок Алеся Юрьевна
Бегишев Ян Дмитриевич
Биелла Марко
Ботоев Эрик Хетагович
Ванжула Василий Александрович
Григорьева Мария Александровна
Гринчак Александра Руслановна
Джабиев Марат Эдуардович
Динерштейн Софья Ильинична
Долгова Екатерина Александровна
Ефимов Владимир Юрьевич
Захаров Никита Андреевич
Зверева Таисия Владимировна
Зебрина Анна Олеговна
Киселев Владимир Павлович
Колесников Денис Владимирович
Коневцов Александр Юрьевич
Коршунов Евгений Владимирович
Краснощёкова Анастасия Сергеевна

Кустов-Южаков Федор Михайлович
Лыскова Елена Андреевна
Макеева Екатерина Александровна
Морозова Полина Васильевна
Насадович Ева Алексеевна
Никитина Дарья Дмитриевна
Нурлан уулу Нуркубат
Орлова Софья Андреевна
Осетров Антон Андреевич
Сартакова Лада Константиновна
Сурков Виктор Васильевич
Филимонов Александр Борисович

БАКАЛАВРИАТ

Направление подготовки 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Закиева Дильназ Агзамовна
Малмалаева Антонина Павловна
Матюшкина Вероника Александровна
Рыковская Дарина Аслановна
Фурманова Дарья Андреевна

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Искусство балетмейстера»

Баранова Олеся Викторовна
Брицун Анжелика Алексеевна
Косик Александра Михайловна
Лемеш Варвара Алексеевна
Мамбеталиева Алина Аскарровна
Михеева Екатерина Юрьевна
Черных Полина Юрьевна
Ярош Егор Николаевич

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»

Образовательная программа «Менеджмент хореографического искусства»

Билецкая Кристина Владимировна
Луговой Андрей Александрович
Переверзева Анастасия Александровна
Юлбарисов Ришат Фанисович

Направление подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Педагогика балета»

Богомазов Михаил Юрьевич
Быстрова Ирина Олеговна
Дзуреченская Надежда Александровна
Дмитриенко Мария Юрьевна
Камбурова Марина Викторовна
Кочан Дарина Алексеевна
Ли Минмин
Раменская Ксения Сергеевна
Свинко Светлана Александровна
Сорокин Андрей
Тан Цзинлинь

Направление подготовки 52.03.02 «Хореографическое исполнительство»
Образовательная программа «Артист балета»

Буланова Мария Андреевна
Демидова Анастасия Александровна
Нуйкина Анастасия Владимировна
Хорева Мария Владимировна
Азизов Рустам Аскарлович
Аттиков Петр Андреевич
Амиров Санжар Еркинович
Булыгина Алена Владимировна
Володин Александр Михайлович
Воронова София Сергеевна
Инглина Диана Юрьевна
Ионова Дарья Александровна
Малкина Стелла Алексеевна
Могильников Илья Андреевич
Морозов Илья Михайлович
Петухова Мария Юрьевна
Шметоев Алексей Александрович

Направление подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство»
Образовательная программа «Фортепиано»

Саакян Янина Денисовна

МАГИСТРАТУРА

Направление подготовки 50.04.01 «Искусство и гуманитарные науки»
Образовательная программа «Арт-проектирование»

Соланж Алина Евгеньевна

Образовательная программа «Визуальные исследования»

Солдатова Анастасия Сергеевна

Направление подготовки 50.04.04 «Теория и история искусств»
Образовательная программа «Визуальные исследования»

Максимова Алина Андреевна

Образовательная программа «Арт-проектирование»

Арсеньева Екатерина

Образовательная программа «Художественная критика»

Сорока Яна Дмитриевна

Холондович Мария Александровна

Направление подготовки 52.04.01 «Хореографическое искусство»
Образовательная программа «Теория и история хореографического искусства»

Макарова Юлия Сергеевна

Образовательная программа «Продюсирование хореографического искусства»

Майструк Светлана Сергеевна

Образовательная программа «Искусство балетмейстера-постановщика»

Абдрахманов Дамир Робертович

Баженова Екатерина Владимировна

Дидин Ярослав Андреевич

Каргина Виктория Андреевна

Лавриненко Анна Николаевна

Ряполова Мария Юрьевна

Яцкевич Анастасия Антоновна

Образовательная программа «Художественные практики современного танца»

Галанова Екатерина Дмитриевна
Грунтовская Алевтина Дмитриевна
Зиновьева Дарья Максимовна
Ижецкая Марина Сергеевна
Крифариدي Александрас Фемистоклиевич
Назарова Елизавета Алексеевна
Нихейма-Кутузова Дарья Владимировна
Охотников Денис Максимович
Рибкало Анастасия Петровна
Сачков Иван Сергеевич
Соболева Анастасия Алексеевна

Образовательная программа «Педагогика хореографии»

Башкирцева Наталья Валерьевна
Галичанин Альберт Евгеньевич
Зимин Сергей Вениаминович
Жирова Виолетта Владимировна
Касымов Акбар Турсунович
Краснова Лариса Евгеньевна
Малышев Роман Сергеевич
Мартина Звездана Геннадьевна
Селина Яна Викторовна
Сержантова Наталья Сергеевна
Сойко Тая Александровна
Сяо Хэ
Тагунова Ксения Николаевна
Ткаченко Татьяна Валерьевна
Янгиров Эльдар Айдарович

Направление подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»

Образовательная программа «Музыка в искусстве балета»

Петрожицкая Дария Анатольевна

АСПИРАНТУРА

Направление подготовки 50.06.01 «Искусствоведение»

Образовательная программа «Хореографическое искусство»

Антипин Владимир Владимирович

Омельницкая Виктория Викторовна

Образовательная программа «Теория и история искусства»

Еремина-Соленикова Евгения Владимировна

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

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

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

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

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

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должны оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 6 (77), 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 10.01.2022. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0000000

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