



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

№ 1(78)  
2022

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)

**Груцнинова 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, клавесина 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!*

*Мы искренне рады, что вы сохранили интерес к нашему журналу, посвященному как проблемам хореографического искусства, так и искусствоведческой проблематике в целом.*

*В соответствии с Указом Президента России 2022 год объявлен Годом культурного наследия народов России. Этот тематический вектор будет важным направлением для публикаций нашего журнала. В новых выпусках наступившего года вас ждет немало интересных материалов.*

*Примите наши искренние пожелания 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

От редакции	
Новик Ю. О. «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»: путь длиной в 30 лет . . . . .	6

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Грызунова О. В. Выразительный танец на сцене: «Весна священная» И. Стравинского – М. Вигман . . . . .	24
Гуревич В. А. Музыкальная драматургия балетных спектаклей в Туркмении во второй половине XX века . . . . .	39
Радина М. П. К истории балетной студии М. Ф. Кшесинской в Париже. . . . .	46

### МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Парахин В. А., Гладышева М. О. Использование основ классического танца в тренировочном процессе девочек, занимающихся спортивной гимнастикой на этапе углубленной спортивной специализации . . . . .	63
--	----

### ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Байгузина Е. Н. Наследие Татьяны Бруни из фондов Академии Русского балета в контексте советского театрално-декорационного искусства . . . . .	74
Белых С. Г. Идеи Генри Коуэлла в области ритма и создание ритмикона . . . . .	94
Жабрева А. Э. Костюм французского двора последней четверти XV – начала XVI века: по материалам книжных иллюстраций. . . . .	106
Ли Юбин. Традиционная пекинская опера и янбанси: опыт сравнительного анализа. . .	127
Олещенко Е. А. Отношения тела и пространства в цифровой реальности (на примере 3D хореографических фильмов) . . . . .	141
Русаков А. Ю. Блеск и забвение фантастики в российском киноискусстве XX века . . . .	160
Тимофеев А. А. Пространственность в академическом музыкальном исполнительстве в контексте современных технологий . . . . .	171
Правила направления и опубликования научных статей . . . . .	187
Порядок рецензирования научных статей . . . . .	191
Редакционная политика журнала . . . . .	193
Редакционная этика журнала . . . . .	194
К сведению подписчиков . . . . .	195

## CONTENTS

Editorial Board . . . . .	2
Greetings from the Rector . . . . .	3

From the Editorial Board

<i>Novik Yu. O.</i> Bulletin of Vaganova Ballet Academy: A Journey of 30 Years . . . . .	6
--	---

### **THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART**

<i>Gryzunova O. V.</i> “Expressive dance” on the stage: The rite of spring by I. Stravinsky – M. Wigman . . . . .	24
<i>Gurevich V. A.</i> Musical dramaturgy of ballet performances in Turkmenistan in the second half of the 20th century . . . . .	39
<i>Radina M. P.</i> To the history of M. Kschessinska’ ballet studio in Paris . . . . .	46

### **CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE**

<i>Parakhin V. A., Gladysheva M. O.</i> The use of foundations of classic dance in the process of training of young girls practicing artistic gymnastics at the stage of in-depth sports specialization . . . . .	63
---	----

### **THEORY AND HISTORY OF ARTS**

<i>Baiguzina E. N.</i> Tatyana Bruni’s heritage from the museum fund of Vaganova Ballet Academy in the context of Soviet theatrical and decorative art . . . . .	74
<i>Belykh S. G.</i> Henry Cowell’s ideas about rhythm and their implementation in the invention of rhythmicon . . . . .	94
<i>Zhabreva A. E.</i> The French court costume of the last quarter of the 15th – early 16th centuries: According to the book illustrations . . . . .	106
<i>Li Youbing.</i> Traditional Beijing Opera and Yangbang xi: Experience of a Comparative analysis . . . . .	127
<i>Oleschenko E. A.</i> Body and space relationship in digital reality on the example of 3D choreographic films . . . . .	141
<i>Rusakov A. Yu.</i> The brilliance and oblivion of science fiction in the Russian cinema of the 20th century . . . . .	160
<i>Timofeev A. A.</i> Spatiality in academic music performance in the context of modern technologies . . . . .	187
Requirements for author’s manuscripts . . . . .	187
Peer-review . . . . .	191
Editorial policy . . . . .	193
Ethics policy . . . . .	194
To data of followers . . . . .	195

От редакции

УДК 792.8: 050

«ВЕСТНИК АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ»:  
ПУТЬ ДЛИННОЙ В 30 ЛЕТ

Новик Ю. О.<sup>1</sup>

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

Статья научного редактора журнала «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой», приуроченная к его 30-летию юбилею, содержит краткий обзор истории первого периодического издания Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Предлагается периодизация событий, связанных с развитием журнала; намечается траектория его эволюции от научно-популярного до собственно научного издания; выявляются ключевые фигуры, сыгравшие в истории «Вестника» роли его основателей, реформаторов, идейных вдохновителей; перечисляются имена непосредственных исполнителей проекта создания при Академии научного периодического издания «ваковского» уровня.

Автор показывает, что «Вестник» всегда был и остается — даже после вхождения в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ — неотъемлемой частью Академии, развитие журнала, с одной стороны, задается эволюционными потребностями самого вуза, с другой — следует в фарватере перманентных реформ системы высшего образования и науки России.

**Ключевые слова:** «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой», журнал, периодическое издание, наука, развитие, редакция, издательство, ВАК РФ.

BULLETIN OF VAGANOVA BALLET ACADEMY:  
A JOURNEY OF 30 YEARS

*Novik Yu. O.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2. Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article by the Scientific Editor of the journal named “Bulletin of Vaganova Academy Ballet” timed to coincide with its 30th birthday contains a brief overview of the history of the first periodical of Vaganova Ballet Academy. A periodization of events related to the development of the journal is proposed; the trajectory of its evolution from a popular science publication to a proper scientific publication is outlined; the key figures who played the role of its founders, reformers, ideological inspirers in the history of “Bulletin” are identified; the names of the direct executors of the project of creating a scientific periodical publication of the WAC’s level at the Academy are listed.

The author proves that “Bulletin of Ballet Vaganova Academy” has always been and even after being included in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher Attestation Commission (WAC) of the Russian Federation remains an integral part of the Academy; the development of the journal, on the one hand, is set by the evolutionary needs of the university itself, on the other hand, follows in the wake of permanent reforms in the system of higher education and science in Russia.

**Keywords:** “Bulletin of Vaganova Ballet Academy”, journal, periodical, science, development, editorial office, publishing house, Higher Attestation Commission (WAC) of the Russian Federation.

**Благодарности:** Автор выражает глубочайшую признательность всем причастным к работе над «Вестником Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» работникам Школы за совместный труд, деловое и личное общение, побудившее к написанию данной статьи. Особые слова благодарности — глубокоуважаемому ректору Академии, Народному артисту РФ Н. М. Цискаридзе, проректору по науке и развитию, профессиональному главному редактору и вдохновенному писателю С. В. Лавровой, всем вместе коллегам по редколлегии и в отдельности активным, ответственным и опытным рецензентам Л. А. Абызовой, Т. В. Букиной, А. П. Груцыновой, Е. Э. Дробышевой, И. И. Ирхен, Е. В. Кисеевой, В. И. Максимова, Э. В. Махровой, Л. А. Меньшикову, Л. В. Никифоровой, В. О. Петрову, О. И. Розановой, В. А. Шекалову, незаменимым помощникам редакции И. В. Васильеву, И. П. Черепановой, друзьям и недавним редакторам «Вестника» — А. А. Соколову-Каминскому, А. В. Константиновой.

«Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» (далее — «Вестник») — одно из наиболее востребованных отечественных периодических научных изданий о хореографическом искусстве вообще и искусстве балета в частности. К такому мнению редакция журнала приходит, анализируя статистику посещаемости его электронной версии в сети Интернет: 1429 зарегистрировавшихся сайте журнала подписчиков и читателей ожидают выхода номеров «Вестника» текущем году; свыше 100 авторитетнейших искусствоведов из России и других стран сотрудничают с редакцией в качестве рецензентов авторских материалов, выступая гарантами соответствия журнала высоким требованиям ВАК РФ, предъявляемым к научным изданиям, отобранным для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученых степеней кандидата и доктора наук.

2022 год для «Вестника» — юбилейный. Тридцать лет назад, в конце лета 1992 года, тиражированием в Петербургкомстате первого номера журнала завершился необычайно трудоемкий процесс редакционной подготовки к выходу в свет «первого периодического печатного издания» (А. А. Соколов-Каминский) [1] Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (далее — Академия; Школа). Стразу же уточним, что наша логика исчисления праздника противоречит очевидному (на обложке первого номера журнала годом его выпуска значится 1991, а не ожидаемый 1992 год). Так бывает, когда этап допечатной подготовки издания затягивается дольше, чем на один календарный год. В случае с «Вестником» несколько корректурных (пробных) оттисков первого номера журнала, включая обложку, было изготовлено в 1991 году, а настоящий тираж (100 экз.) рабочего экземпляра номера с сохранившей реквизиты прошлого года обложкой — в 1992-м.

Начальная история журнала, как любого начинания, была историей неизбежных редакционных и издательских проб и ошибок (как известно, не обшивается только тот, кто ничего не делает), но все-таки он появился благодаря подвижнической деятельности, организаторским способностям А. А. Соколова-Каминского — первого главного редактора «Вестника». Именно Аркадий Андреевич, работая над содержанием, нашел сквозную идейную нить первого и последующего номеров журнала («Многосторонне отражать жизнь Школы»), задал высокую профессиональную планку качества публикуемых материалов, предложил вариант разбивки контента на постоянные, интересные в первую очередь преподавателям Школы, рубрики: «Методика преподавания. История педагогики»; «Прошлое и его уроки»; «Хроника» [2]. Рубрикация первого номера абсолютно точно указывает на отраслевую научную специализацию журнала: «методика преподавания хореографии», «история преподавания хореографии» сначала в балетной школе Петербурга (Академии), а затем в иных отечественных и зарубежных балетных школах.

Все это говорит о том, что «Вестник» изначально учреждался Академией исключительно для собственных учебных нужд и для своей целевой преподавательской и студенческой аудитории. Именно этим академоцентристским целеполаганием он отличался от других отраслевых (музыковедческих, театроведческих и др.) искусствоведческих журналов 1990-х, созданных научно-исследовательскими институтами Министерства культуры СССР, Академии наук СССР и союзных республик для нужд науки. Руководство учебного заведения в лице ректора, президента К. М. Сергеева стратегически подчиняло цели и задачи редакционно-издательской деятельности миссии Академии — быть достойной славных традиций прошлого, поддерживать непрерываемым авторитет Школы [3, с. 6]. К переименованию Ленинградского академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой (далее — Училище) в Академию русского балета имени А. Я. Вагановой в 1991 году и, соответственно, к изменению статуса учебного заведения со среднего специального на вузовский К. М. Сергеев, будучи истинным патриотом Школы, отнесся восторженно («Виват, Академия!») [3]. Для него решение Правительства РСФСР о «преобразовании» [4] стало актом признания выдающихся заслуг старейшего хореографического учебного заведения России перед Отечеством, заслуженной наградой трудовому коллективу преподавателей и артистов балета за многолетний труд, усилия, направленные на сохранение мастерства классического танца как достояния страны. Гордясь славным прошлым, вагановцы, учил Сергеев, должны думать о будущем, работая «на качественно ином, существенно более высоком уровне» [3, с. 6].

Какими были критерии качества вышей школы вообще и высшей балетной школы в частности на третьем году «перестройки» системы высшего и среднего специального образования распадающегося СССР?

Общие требования к вузам в момент перехода Училища в Академию в общих чертах формулировал лишь один официальный документ — «Временное положение о государственном высшем учебном заведении в РСФСР» 1991 года [5]. Назвавшись вузом (удостоившись «звания» — К. М. Сергеев), Академия, в соответствии с «Временным положением», должна была начать выстраивать систему непрерывного образования, реализуя различные по характеру, объему и уровню образовательные и профессиональные программы и, говоря словами сменившего на ректорском посту К. М. Сергеева Л. Н. Надирова, готовить «высокопрофессиональных специалистов буквально всех “балетных профессий”»: педагогов, и репетиторов, концертмейстеров и дирижеров, хореографов и балетоведов, может быть, даже балетных сценографов и художников по костюмам» [6, с. 5]. Из этого следовало, что в составе Академии, помимо привычных структурных подразделений «среднего звена», должны были появиться новые, «созданные по вузовским образцам» факультеты (педаго-

гический факультет и др.), специальные кафедры (классического, народно-сценического, историко-бытового, дуэтного танца и др.), научные подразделения (научно-методический центр), музей, архивохранилище, видеостудия, редакционно-издательский отдел (далее — РИО).

Первым составом редколлегии (главным образом деканом педагогического отделения А. В. Лисицыным, директором музея М. Л. Вивьен, зав. кафедрой теории и истории хореографического искусства М. А. Ильичевой) под руководством А. А. Соколова-Каминского (1991 / 1992) и И. Д. Бельского с 1991 по 1995 год (т. е. до того, как журнал начал обзаводиться признаками легального издания) было отредактировано четыре «самиздатных» выпуска «Вестника». По словам А. А. Соколова-Каминского, в условиях жесткого дефицита средств в вузе «...ни о какой регистрации... речи не шло». Первый номер журнала (впрочем, как и многие последующие) не был освящен «библиотечной благопорядочностью», то есть отправился в библиотеку Академии без обязательного для последующей каталогизации в ней индекса библиотечно-библиографического классификатора (ББК) [1]. Из так называемого издательского пакета, включающего в себя международный стандартный серийный номер периодического издания ISSN, индекс ББК, индекс(ы) УДК и некоторые другие составляющие, РИО утвердил для журнала лишь знак копирайта (охраны авторского права или закрепления авторского права на публикации за издательством Академии).

Скудный перечень выходных и выпускных данных об издании (сведения о месте выпуска и годе издания, имени издателя, формате бумаги, объеме издания в условно-печатных листах, тираже) в 1999 году пополнился регистрационным номером (№ П 2200). При ректоре Л. Н. Надирове, художественном руководителе Академии и главном редакторе журнала И. Д. Бельском «Вестник» (№ 5) впервые прошел процедуру регистрации в Северо-Западном региональном Управлении комитета РФ по печати, а Академия как издатель официального признанного органами власти периодического издания получила право на законных основаниях производить и распространять отпечатанные типографским способом его тиражи.

Основными способами распространения продукции средств массовой информации до того, как вузы страны не вышли на просторы Интернета и обзавелись собственными сайтами, были подписка, продажа, доставка, раздача периодических печатных изданий. По целому ряду причин только последняя из перечисленных форм распространения оказалась приемлемой для «Вестника» вплоть до 2000 года. Во-первых (эту причину можно отнести к разряду гуманитарно-просветительских), сознание профессорско-преподавательского состава Академии буквально насквозь было (есть и, как думается, будет) пропитано идеями святости традиций Русского балета, опыта предшествующих

поколений преподавателей-охранителей методики А. Я. Вагановой, которыми, как религиозным знанием, нельзя торговать, но можно и нужно делиться бескорыстно, расширяя тем самым круг адептов «вагановского вероучения». Примеров просветительского альтруизма в истории вуза немало. К примеру, в 1996 году вузу удалось в очередной раз консолидировать вокруг себя профессиональные балетные школы России и бывшего СССР предложением стать участниками Международного семинара «Методика А. Я. Вагановой и современный учебный процесс». Последствия мероприятия, закрепленные в Обращении участников к министру культуры РФ и «Решении семинара», были более, чем серьезными: на базе Академии открывался постоянно действующий Международный учебно-методический центр хореографического образования по сохранению и развитию наследия А. Я. Вагановой, а «Вестник», по сути, становился его печатным органом с обновленным названием: «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой и Международного учебно-методического центра хореографического образования по сохранению и развитию наследия А. Я. Вагановой». Учебным заведениям — участникам Центра предоставлялось право внеочередных (бесплатных, как и всем остальным авторам) публикаций в «Вестнике» [7, с. 21]; представители организаций — участников семинара смогли увезти с собой бесплатные отдельные номера тиражей «Вестника» разных лет. Вторая причина, по которой «Вестник» (до 2013 года) просто раздавался желающим, более прозаична: так же, как и Академия, профессиональные балетные училища Российской Федерации, недофинансированные своими учредителями, не могли позволить себе закупку литературы, действуя в рамках ограниченных бюджетных смет.

Начиная с 2000 года, «Вестник» стал распространяться через сайт Академии как сетевое издание, дублирующее своим контентом содержание печатных выпусков журнала. Поскольку доступ к электронным публикациям был свободным, перспектива розничной продажи печатных номеров становилась совсем призрачной. В сложившейся ситуации Академия могла рассчитывать на прибыль исключительно от продажи книг собственного производства. В одном из номеров мы натолкнулись на любопытное, проливающее свет на особенности распространения «Вестника», сообщение: «При одновременном заказе книг “Профили танца” и “Игорь Бельский” бесплатно высылается “Библиографический указатель трудов В. М. Красовской” или два номера “Вестника” (по выбору)» [8, с. 229].

Отдельная тема для разговора о «Вестнике» — тема целевой функции журнала, производной от его целевой предназначенности. Исходя из названия, журнал изначально задумывался как новостное издание, призванное освещать актуальные моменты текущей жизни Школы, получившей импульс развития в связи с переходом в категорию высших ученых заведений Россий-

ской Федерации. Пожалуй, больше, чем русскоязычное название, латентный публицистический и где-то даже журналистский «настрой» издания отражает его переводное английское *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, в том смысле, что бюллетень — это «периодическое или продолжающееся издание, выходящее оперативно, содержащее краткие официальные материалы по вопросам, входящим в круг ведения выпускающей его организации» [9].

Оперативность, скорость распространения информации по каналам периодических печатных СМИ прямо пропорциональна частоте их выходов. Что касается «Вестника», то периодичность его выпусков изначально (один номер раз в два года с 1991 по 1995; один раз в год с 1997 по 2013) не соответствовала ожидавшейся и объявленной в 1991 году (2 или 4 раза в год, по возможности) [1]. Однако делать вывод о публицистическом или непублицистическом характере издания только по одному этому признаку было бы ошибкой. Необходимы более веские, существенные доказательства выдвигаемой нами гипотезы, и они есть. На протяжении всей истории «Вестника» постоянной и обязательной для издания была рубрика «Хроника» основных событий в жизни Академии, наполнявшаяся отчетами о текущей жизни Школы (гастрольных выступлениях и спектаклях, балетных конкурсах, экскурсионно-выставочной деятельности музея / Мемориального кабинета имени М. Х. Франгопуло), списками выпускников, репертуарами и другой подобной довольно специфической информацией, характерной для газетно-журнальной журналистики.

Многие преподаватели и сотрудники Академии, постоянно или эпизодически привлекавшиеся к работе над номерами «Вестника» в качестве составителей и (или) авторов, успешно освоили азы журнальной журналистики и правила редактирования, создания, сбора или подготовки сообщений и материалов для РИО в рамках трех — информационного, аналитического, художественно-публицистического — журналистских жанров.

К информационной публицистике, как известно, относятся заметки, интервью, отчеты, решения, обращения участников мероприятий, некрологи, репортажи. Их предостаточно в изданиях «Вестника» 1991–2013 годов. Публикации этой номинации объединяет событийный повод создания, например: заметки о III Международном балетном конкурсе «Ваганова -Prix», 1995 (№ 5, 1997); некрологи в рубрике «Памяти ушедших» (№ 8, 2000); Решение участников Международного семинара «Методика А. Я. Вагановой...», 1996 (№ 5, 1997); «Хроника 260 лет» Академии Русского балета (№ 7, 1999); поздравления юбилярам (№ 30, 2013); объявления о присвоении ученых званий педагогам (№ 6, 1997), о курсах повышения квалификации для балетных школ, о конференциях кафедр (№ 6, 1997) и др.

Следующий крупный блок публикаций — публицистика или журналистская аналитика, близкая к научной: записи бесед, интервью с деятелями искусства

и культуры (напр.: интервью с А. И. Соколовой (№ 9, 2001)); статьи деятелей искусства и культуры в авторской редакции (напр.: Г. Т. Комлева «Репертуар и школа» (№ 9, 2001)); переводы статей и других материалов зарубежных периодических балетных изданий (напр.: Е. ван Дийк «Танец или театр жеста?» (№ 9, 2001)); рецензии на спектакли и концерты (напр.: О. И. Розанова «Гала-концерт с фейерверком» (№ 30, 2013)) и др.

Не менее показателен для «Вестника» художественно-публицистический жанр. Его представляют мемуары и воспоминания педагогов Академии разных лет, деятелей культуры и искусства (напр.: раздел «Прошлое и его уроки» (№ 1, 1991), А. П. Натарева «Из воспоминаний артистки» (№ 5, 1997)).

Публицистичностью первого десятилетия своего существования «Вестник» очень напоминает пользующийся большим спросом у артистов балетной сцены журнал «Балет» — флагманское издание отечественного балетоведения с момента его появления с согласия ЦК КПСС (в 1981 году журнал назывался «Советским балетом»). Не исключено, что какое-то время «Вестник» издавался, как говорится, с оглядкой на этот журнал. О том, кто входил в состав редколлегии последнего, как она работала и какими принципами руководствовалась, в Академии знали не понаслышке. (В свое время в редколлегию «Балета» входили и К. М. Сергеев, и А. А. Соколов-Каминский.) По свидетельству одного из членов редколлегии, В. В. Ванслова, курс на широкое освещение буквально всех сторон художественной жизни, касающихся искусства танца и балетного театра, был избран сознательно для привлечения максимально возможного числа читателей из сравнительно небольшой группы специалистов и гораздо большей группы любителей. «Разумеется, журнал должен был тогда откликаться на разные общественно-политические даты и освещать их в передовых статьях — без этого его просто закрыли бы. Но с 1990-х годов характер передовиц изменился: из них исчезла идеологизированность и политизированность, зато систематически стали ставиться и освещаться актуальные вопросы художественной жизни и творческой практики» [10].

Интересна оценка Вансловым профессиональных качеств всесоюзного издания. «Советский балет» был, если пользоваться современной терминологией, научно-популярным искусствоведческим изданием. В нем «...печатались статьи как более специального, так и популярного характера», и он «...представлял собою нечто среднее между “толстыми” и “тонкими” журналами...» Первые «...имели ...серьезный, академический характер, печатали обстоятельные статьи ... были рассчитаны прежде всего на специалистов», использовавших в профессиональном общении язык науки и профессии. «Вторые — менее объемные, главное внимание уделяли обзорам художественной жизни, творческим портретам артистов, рецензиям и разнообразным интервью и рассчитаны, конечно, тоже на профессионалов, но в первую очередь на публику, посе-

щающую театры и концертные залы, на широкие круги любителей искусства» [10]. Эти, вторые, были популярными, т. е. доступными, в том смысле, что излагали сложное в доступной для неспециалистов форме.

Представленные в «Вестнике» 1990-х годов материалы разнообразны. Каждый номер — это разнотемная полифония и разноголосица. В общем хоре время от времени раздаются громкие и сильные голоса исполнителей отдельных партий. Так, «партию»-рубрику «Балетная педагогика. Вопросы методики» в 5–9 номерах журнала чрезвычайно профессионально исполнили педагоги характерного, классического, дуэтного / дуэтно-классического танцев Академии (Н. Б. Тарасова, М. А. Грибанова, Л. Н. Сафронова, А. С. Хамзин, В. С. Десницкий, Г. П. Янсон). В тематической рубрике «Балетный театр. История. Теория. Практика» свои навыки научной работы с первоисточниками (архивными и редкими материалами, рукописями и т. п.), высокий уровень обобщения событий и фактов продемонстрировали первые преподаватели кафедр, отвечающих за профессиональную подготовку бакалавров и магистрантов вуза, сторонние преподаватели и ученые (Г. А. Безуглая, Н. Л. Дунаева, А. Я. Шелест, Г. Н. Добровольская, Б. А. Илларионов и многие другие). Благодаря этим людям сам журнал стал заметным явлением в жизни Школы, а редакционно-издательская деятельность — социально значимой, полезной и потому ценимой руководством. Сказанное подтверждается фактом появления (в бытность И. Д. Бельского) в структуре общественных институтов Академии дополнительной к редколлегии структуры редакционно-издательского совета — общественного консультативного органа с широчайшими полномочиями: от разработки тематики издания в целом до обсуждения и утверждения материалов каждого конкретного номера. При этом основной объем работы над принятыми к опубликованию в журнале материалами с 1997 по 2000 год выполняли театровед И. Т. Губская, ученый секретарь Академии, балетный критик Б. А. Илларионов, театровед М. А. Ильичева, балетовед О. А. Федорченко, директор музея Академии М. Л. Вивьен.

Начало второй десятилетки «Вестника» совпало по времени с частичной сменой руководства Академии. В 2001 году к обязанностям художественного руководителя и куратора «Вестника» приступила заслуженная артистка России А. А. Асылмуратова, на должность заведующего РИО была назначена балетный критик Л. И. Абызова, подготовка очередных номеров журнала к выпуску была возложена на театроведа Т. Н. Горину. Событиями с далеко идущими для «Вестника» последствиями оказалось введение в штатное расписание вуза должности проректора по науке и назначение на эту должность В. М. Исакова. Он развернул активную научно-методологическую и административную деятельность по официальному закреплению в Уставе Академии статуса «нетипового образовательного учреждения». Данный статус — тип творческого вуза,

специализирующегося на сфере искусства и культуры, — давал право на проведение вступительных испытаний по собственным правилам Академии, на обучение воспитанников по индивидуальным учебным планам, на ускоренное обучение с учетом особенностей содержания и организации учебного процесса — одним словом, создавал максимально благоприятные условия для «художественного образования и эстетического воспитания граждан, обладающих выдающимися творческими способностями в области искусств» [11].

Новые ориентиры, имевшие отношение к стратегии «модернизации» (В. М. Исаков) [12] вуза, частично скорректировали содержание научно-методической дискуссии преподавателей на страницах «Вестника»: в некоторой степени отвлекли внимание от традиционной для Школы методики преподавания хореографических дисциплин, направили усилия преподавателей / авторов на разработку учебно-методических материалов к интегрированным образовательным программам среднего профессионального образования, новым направлениям подготовки бакалавров и магистров (напр., «Хореографическое искусство»), программ послевузовского профессионального образования.

Усилиями В. М. Исакова в 2004 году в Академии была открыта аспирантура по двум научным специальностям: педагогической — «Теория и методика обучения и воспитания (искусство балета, уровень профессионального образования)» и искусствоведческой — «Теория и история искусства», эффективность деятельности которой напрямую зависела от наличия в Академии специального печатного органа, представляющего результаты научно-исследовательской деятельности аспирантов. Так повестка аспирантуры актуализировала проблему «Вестника» как вида периодического издания. Аспирантам нужен был не просто научный журнал, но солидное и авторитетное издание с безупречной, с точки зрения Высшей аттестационной комиссии при Министерстве образования и науки РФ (далее — ВАК РФ), научной и издательской репутацией.

Около 2004 года перед штатными и внештатными сотрудниками научно-издательского отдела (бывшего РИО) была поставлена задача приведения формы «Вестника» в соответствие действующим в отношении него стандартам по информации, издательскому и библиотечному делу. Предстояло провести тотальную ревизию его характеристик, необходимых для издательского учета, распространения в книготорговой сети, библиотечной идентификации и статистического учета. Некоторые пункты этой обширной «Программы создания научного издания» были выполнены к 2010 году, часть позиций пришлось закрывать после 2014 года, т. е. после вступления в должность проректора по научной работе и развитию С. В. Лавровой (по совместительству руководителя РИО и главного редактора «Вестника»).

Основными итогами «технической» модернизации периодического издания на первом этапе реализации Программы стали:

– Внесение изменений в запись о регистрации журнала как СМИ в связи с частичным изменением наименования. Причину переименования нам установить не удалось, но с 2008 года «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» стал «Вестником Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой».

– Заключение в 2009 году Договора между Академией и Научной электронной библиотекой (НЭБ) о передаче последней права распространения / размещения электронных копий «Вестника» в ее базе данных, представленной в виде информационного ресурса сети Интернет (e-library.ru). Договором также предусматривалось размещение сведений о публикациях «Вестника» (Произведениях) в базе данных РИНЦ (Российского Индекса Научного Цитирования), аккумулирующей библиографическую информацию из ведущих научных журналов, извлеченную из текста статей, а также пристатейных ссылок (списков литературы). По этому договору НЭБ начинала вести учет и собирать статистику обращений пользователей к электронным изданиям «Вестника», переданным в ее базы данных.

– Установление договорных отношений между Академией и ЗАО «Роспечать» в связи с оказанием последним услуги по распространению «Вестника» по подписке.

– Регистрация «Вестника» в Международном центре ISSN (2009) и начало предоставления (2009) обязательных экземпляров тиражей «Вестника» в «Российскую книжную палату» Информационного телеграфного агентства России (ИТАР ТАСС).

– Начальная проработка правовых аспектов редакционной деятельности в форме рекомендаций («сведений») для авторов, с закреплением в этих документах права редакционного совета на экспертизу (рецензирование) и отклонение рукописей.

Любой издатель научного журнала сразу же увидит в последовательности вышеперечисленных действий научно-издательского отдела Академии их логику и замысел: вуз шел к заветной цели — включению «Вестника» в «Перечень ведущих рецензируемых изданий, для опубликования основных научных результатов диссертаций», — шаг за шагом набирая очки и баллы в виде показателей соответствия требованиям к журналам «списка ВАК РФ». В 2012 году, выполнив все оговоренные Решением президиума ВАК РФ № 8/13 «необходимые условия», «Вестник» впервые в своей истории удостоился чести войти в список высокорейтинговых «ваковских» научных изданий.

Впрочем, единожды достигнув столь высокого результата, расслабляться, как показали события следующей десятилетки, не стоило. Минобрнауки РФ регулярно пересматривал и ужесточал собственные требования к претендентам и успешно выдержавшим «испытание списком» научным периодическим изданиям Российской Федерации, ориентируясь в этой части своей деятельно-

сти на критерии оценки качества периодических научных изданий, выработанных международными информационными системами. К примеру, в 2014 году Минобрнауки РФ потребовал от научных издательств определиться с контентом (по нормативу «до тех трех отраслей наук и/или до пяти групп научных работников согласно Номенклатуры научных специальностей») выпускаемых ими периодических изданий; составами редколлегий и/или редакционных советов (по нормативу «не менее восьми специалистов — кандидатов наук или докторов наук... из числа... работников, относящихся к профессорско-преподавательскому составу»); порядком рецензирования поступающих в редакцию материалов; периодичностью (не менее 8 выпусков за 2 года) [13]. Речь шла о реальном, а не формальном соответствии журналов «списка ВАК» стандартом российской и мировой науки. Борьба за качество «Вестника» с конца 2014 года предстояло новому составу редколлегии (13 кандидатов и 9 докторов наук), научному редактору, кандидату искусствоведения А. В. Константиновой, главному редактору, кандидату искусствоведения С. В. Лавровой.

Работа началась с разъяснения потенциальным и ранее публиковавшимся с публицистическими материалами авторам официальной позиции ВАК РФ о том, что основное содержание научного периодического издания должно представлять собой научные статьи, научные обзоры, научные рецензии и отзывы; с распространения знаний об издательских международных форматах и стандартах. Личным примером (собственными публикациями в «Вестнике») имеющие опыт презентации результатов своей научно-исследовательской деятельности в печатных СМИ члены редколлегии демонстрировали начинающим (и, к слову, продолжают демонстрировать сейчас) необходимое и ожидаемое редакцией качество научных статей на выходе.

В 2014 году в предельно сжатые сроки (с ноября по декабрь) научным редактором А. В. Константиновой впервые в истории «Вестника» было подготовлено к печати четыре (а не два, как обычно) номеров издания и таким образом выполнена поставленная Минобрнауки РФ задача увеличения периодичности выпусков журнала в год. По словам Анны Владимировны, порученный ей «объем и специфика “Вестника” были, как говорят в театре, “на преодоление”». Однако совместными усилиями с главным редактором С. В. Лавровой (в общей сложности за год было подготовлено 6 номеров) этот рывок был сделан: «Вечером 31 декабря я шла домой по улице Росси, окрыленная чувством исполненного долга и мистическим ощущением покровительства “гения места” — Агриппины Яковлевны Вагановой (с которой мы родились в один день, 26 июня)» (А. В. Константинова)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> С согласия А. В. Константиновой цитируется фрагмент из неопубликованных материалов, подготовленных ею к 30-летию «Вестника».

В следующем, 2015 году, немало сил было потрачено на создание нормативной базы редакционно-издательского процесса (разработку редакционной политики, требований к рукописям, алгоритма рецензирования авторских материалов, процедуры передачи авторских прав), создание электронной базы данных авторов и подписчиков, апробацию и укоренение традиции проверки рукописей на заимствования с помощью программы «Антиплагиат». Как оказалось, все было не напрасно. Именно оперативная реакция редакции на указания свыше позволила журналу удержаться в списке ВАК РФ после очередного пересмотра списочного состава лучших научно-периодических изданий страны в 2015 году.

Как уже говорилось, курирующий деятельность ВАК Минобрнауки РФ ежегодно пересматривает и обновляет Перечень рецензируемых периодических научных изданий России в рабочем порядке или в рамках широкой компании оптимизации. В 2017 году под «ваковскую» программу оптимизации был подведен мощный государственно-политический фундамент в виде стратегии расширения присутствия российских научных журналов в глобальных индексах цитирования Web of Science и Scopus [14]. На этот раз решение об оставлении в «списке» или исключении из него принималось Минобрнауки РФ с учетом оценки независимыми экспертными организациями (главным образом Ассоциацией научных издателей и редакторов — АНРИ) потенциальных возможностей журналов привлечь к себе внимание мирового сообщества, достигнуть «читаемости» и «цитируемости» российских публикаций зарубежными учеными. Что касается «Вестника», то после рассмотрения его контента тремя экспертными советами ВАК РФ по философским, педагогическим наукам и искусствоведению редакции журнала было настоятельно рекомендовано отказаться от дальнейшей презентации материалов, соответствующих непрофильным ему отраслям науки (09.00.00 — Философские науки и 13.00.00 — Педагогические науки) и сконцентрировать все силы на главном направлении: 17.00.00 — Искусствоведение, объединяющем научные специальности 17.00.01 — Театральное искусство (искусствоведение), 17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение), 17.00.05 — Хореографическое искусство (искусствоведение), 17.00.09 — Теория и история искусства (искусствоведение)), в которых Академия, говоря словами поэта А. Галича, как «...и в области балета», «...впереди планеты всей».

Вуз устроило и решение ВАК РФ сохранить «Вестник» в «списке», и министерское veto на разработку общепедагогической проблематики, поскольку оба этих решения никоим образом не ущемляли интересы аспирантов Академии, обучавшихся по специальности 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» (искусство балета, уровень профессионального образования). Напротив, в рамках научной специальности 17.00.05 — «Хореографическое

искусство (искусствоведение)», они, в соответствии с ее Паспортом, получали исключительное право проводить (и, естественно, публиковать в «Вестнике» результаты) исследования по педагогике танцевальных дисциплин.

Тревоги и волнения 2017 года вместе с редакцией разделил ректор Академии Н. М. Цискаридзе, чьи мысли о научной работе в Школе и о «Вестнике» созвучны некогда высказанным вслух А. Я. Вагановой: «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» (цит. по: [15, с. 61]).

Новая редакция журнала (главный редактор, доктор искусствоведения С. В. Лаврова, научный редактор, доктор культурологии Ю. О. Новик, редакция в составе 17 докторов и трех кандидатов наук) после 2017 года продолжила работу, направленную на повышение качества содержания, формата, языка и библиографической части статей. Для придания стройности контенту были разработаны постоянные тематические рубрики, отличающиеся универсализмом названий. Научным авторитетом и харизмой С. В. Лавровой к сотрудничеству с редакцией журнала было привлечено множество известных отечественных и зарубежных ученых-искусствоведов (в первую очередь музыкантов и музыковедов), профессура высшей школы вузов искусств, артисты сцены и художественные критики.

Если в первые годы переквалификации издания в научное редакция работала в условиях некоторого дефицита рукописей, то примерно к 2018 году редакция столкнулась с диаметрально противоположной проблемой: избытком предложений от желающих публиковаться в «Вестнике». Присмотревшись к тому, как справляются с указанной проблемой другие вузы, мы нашли выход из положения в автоматизации процессов подготовки научного контента (статей). В конце 2019 года Академия присоединилась к Национальному консорциуму российских организаций образования, науки, и культуры (библиотек, научно-исследовательских институтов, вузов и научных центров), обеспечивающих своей деятельностью доступ к авторитетной научной информации в электронной форме (в первую очередь, к базам статей научных журналов), после чего на договорной основе ООО «НЭИКОН ИСП» передало вузу право пользования своей цифровой разработкой — Программой управления деятельностью распределенной редакционной коллегии электронного издания. Тогда же «Вестник» «переехал» с сайта Академии на «нэиконовскую» платформу комплексной поддержки и повышения качества научных журналов Elpub.

Программный комплекс редакционной системы не только заключил в единую сеть конечных пользователей (авторов, членов редакционной коллегии, рецензентов, главного и научного редакторов), но и обеспечил постоянную

и устойчивую связь между ними. Система позволяет буквально в режиме реального времени отслеживать поэтапное продвижение авторской рукописи от начала (отправки материалов) к финалу (опубликования в сети Интернет). Переход на работу в режиме удаленного доступа в 2019 году оказался своевременной мерой, так как обеспечил бесперебойную работу редакции в период пандемии коронавируса и плановый выпуск номеров журнала в электронном виде.

Сегодня НЭИКОН представляет интересы Академии перед крупнейшими провайдерами и регистраторами научной информации, в частности, перед Crossref — официальным Агентством регистрации Цифровых Идентификаторов Объекта (DOI). В 2019 году с помощью инструментов Epub редакция впервые закрепила за опубликованными в шести номерах «Вестника» статьями идентификаторы DOI от «Русского Агентства Цифровой Стандартизации» (РАЦС), создав прецедент для будущей цифровой индексации всех публикаций «Вестника» в глобальной сети Интернет. Благодаря DOI существенно упрощается поиск опубликованных в «Вестнике» авторских материалов отечественными и мировыми библиографическими службами, оценивающими журнал и его главного редактора по целому ряду специфических показателей. Сегодняшний рейтинг «Вестника» достаточно высок. Журнал занимает 18-ю рейтинговую позицию в списке из 54 отечественных научных журналов искусствоведческого профиля по рейтингу SCIENCE INDEX и имеет 0,208 импакт-фактор РИНЦ. Это прекрасный результат «Вестника» за последние 8 лет работы под руководством С. В. Лавровой.

Резюмируя сказанное, хочется еще раз акцентировать внимание на исходном тезисе наших рассуждений: «Вестник» всегда был и остается — даже после вхождения в научный перечень ВАК РФ, означающего формальное переподчинение Минобрнауки РФ, — необъемлемой частью Академии. Сегодня он представляет и отстаивает профессиональные интересы лучших умов вуза — высококвалифицированных (удостоенных ученых степеней и званий и претендующих на них) преподавателей, профессуры кафедр, снискавших народную славу и отмеченных высокими правительственными наградами и званиями работников культуры и искусства, научных работников, аспирантов, а также начинающих путь в науку магистрантов и бакалавров. Распространяя и популяризируя, как прежде, передовой опыт преподавателей Школы, «Вестник» в новых условиях жизни в цифровой научной среде формирует изнутри и создает снаружи вокруг знаменитой Вагановки научное сообщество знатоков искусства театра, музыки, хореографии и, конечно, балета.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Соколов-Каминский А. А. Это начиналось так... [Электронный ресурс]. URL: <https://vaganovaacademy.ru/index.php?id=1142> (дата обращения: 19.01.2022).
2. Содержание // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 1991. № 1. С. 3.
3. Сергеев К. М. Виват, Академия! // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 1991. № 1. С. 6–8.
4. Постановление Совета Министров РСФСР от 01.06.1991 № 304 о преобразовании Ленинградского Академического хореографического училища им. А. Я. Вагановой в Академию русского балета имени А. Я. Вагановой Министерства культуры РСФСР. ГОУ ВПО [Электронный ресурс] URL: <http://sbornik-zakonov.ru/270365.html> (дата обращения: 19.01.2022).
5. Постановление Совета Министров РСФСР от 23 февраля 1991 г. N 119 «Временное положение о государственном высшем учебном заведении в РСФСР» [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/901608283> (дата обращения: 19.01.2022).
6. Надиров Л. Н. Во имя здравого смысла // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 1993. № 2. С. 5–6.
7. Решение участников Международного семинара «Методика А. Я. Вагановой и современный учебный процесс» // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 1997. № 5. С. 19–24.
8. Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2009. № 9. С. 229.
9. ГОСТ 7.60-2003 СИБИД Издания. Основные виды [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200034382> (дата обращения: 19.01.2022).
10. Ванслов В. В. Балет. О журнале «Балет» // Ванслов В. В. О музыке и балете [Электронное издание]. URL: [http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov\\_kniga/balet10.html](http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov_kniga/balet10.html) (дата обращения: 01.02.2022).
11. Закон РФ от 10.07.1992 № 3266-1 (ред. от 28.02.2012) «Об образовании» [Электронный ресурс]. URL: <https://fgosvo.ru/uploadfiles/npo/20120330235140.pdf> (дата обращения: 01.02.2022).
12. Исаков М. В. Особенности модернизации хореографического образования [Электронный ресурс]. URL: <https://kzref.org/sbornik-dokladov-i-tezisev-moskva-2013-377378.html?page=4> (дата обращения: 01.02.2022).
13. Приказ Минобрнауки России от 25.07.2014 № 793 «Об утверждении правил формирования в уведомительном порядке перечня рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук и требований к рецензируемым научным изданиям для включения 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» [Электронный ресурс]. URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrnauki-rossii-ot-25072014-n-793/#100094> (дата обращения: 01.02.2022).

14. Кириллова О. В. Категории и критерии оценки российских журналов и программы их развития [Электронный ресурс]. URL: [https://www.researchgate.net/publication/286252040\\_Kategorii\\_i\\_kriterii\\_ocenki\\_rossijskih\\_zurnalov\\_i\\_programmy\\_ih\\_razvitiya](https://www.researchgate.net/publication/286252040_Kategorii_i_kriterii_ocenki_rossijskih_zurnalov_i_programmy_ih_razvitiya) (дата обращения: 01.02.2022).
15. Исаков В. М., Лебедева Г. К. Некоторые результаты работы аспирантуры Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и проблемы ее развития в условиях реформирования системы хореографического образования // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2009. № 2 (22). С. 59–64.

## REFERENCES

1. Sokolov-Kaminskij A. A. I e`to nachinalos` tak... [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://vaganovaacademy.ru/index.php?id=1142> (data obrashheniya: 19.01.2022).
2. Soderzhanie // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 1991. № 1. S. 3.
3. Sergeev K. M. Vivat, Akademiya! // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 1991. № 1. S. 6–8.
4. Postanovlenie Soveta Ministrov RSFSR ot 01.06.1991 № 304 o preobrazovanii Leningradskogo Akademicheskogo xoreograficheskogo uchilishha im. A. Ya. Vaganovoj v Akademiyu russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj Ministerstva kul`tury` RSFSR. GOU VPO [E`lektronny`j resurs] URL: <http://sbornik-zakonov.ru/270365.html> (data obrashheniya: 19.01.2022).
5. Postanovlenie Soveta Ministrov RSFSR ot 23 fevralya 1991 g. N 119 «Vremennoe polozhenie o gosudarstvennom vy`sshem uchebnom zavedenii v RSFSR» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/901608283> (data obrashheniya: 19.01.2022).
6. Nadirov L. N. Vo imya zdravogo smy`sla // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 1993. № 2. S. 5–6.
7. Reshenie uchastnikov Mezhdunarodnogo seminara «Metodika A. Ya. Vaganovoj i sovremenny`j uchebny`j process» // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 1997. № 5. S. 19–24.
8. Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj. 2009. № 9. S. 229.
9. GOST 7.60-2003 SIBID Izdaniya. Osnovny`e vidy` [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/1200034382> (data obrashheniya: 19.01.2022).
10. Vanslov V. V. Balet. O zhurnale «Balet» // Vanslov V. V. O muzy`ke i balete [E`lektronnoe izdanie]. URL: [http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov\\_kniga/balet10.html](http://www.independent-academy.net/science/library/vanslov_kniga/balet10.html) (data obrashheniya: 01.02.2022).

11. Zakon RF ot 10.07.1992 N 3266-1 (red. Ot 28.02.2012) «Ob obrazovanii» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://fgosvo.ru/uploadfiles/npo/20120330235140.pdf> (data obrashheniya: 01.02.2022).
12. *Isakov M. V.* Osobennosti modernizatsii xoreograficheskogo obrazovaniya [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://kzref.org/sbornik-dokladov-i-tezisov-moskva-2013-377378.html?page=4> (data obrashheniya: 01.02.2022).
13. Prikaz Minobrnauki Rossii ot 25.07.2014 N 793 «Ob utverzhdenii pravil formirovaniya v uvedomitel`nom poryadke perechnya recenziruemy`x nauchny`x izdaniy, v kotory`x dolzhny` byt` opublikovany` osnovny`e nauchny`e rezul`taty` dissertatsiy na soiskanie uchenoj stepeni kandidata nauk, na soiskanie uchenoj stepeni doktora nauk i trebovaniy k recenziruemy`m nauchny`m izdaniyam dlya vklyucheniya v perechen` recenziruemy`x nauchny`x izdaniy, v kotory`x dolzhny` byt` opublikovany` osnovny`e nauchny`e rezul`taty` dissertatsiy na soiskanie uchenoj stepeni kandidata nauk, na soiskanie uchenoj stepeni doktora nauk» [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrnauki-rossii-ot-25072014-n-793/#100094> (data obrashheniya: 01.02.2022).
14. *Kirillova O. V.* Kategorii i kriterii ocenki rossijskix zhurnalov i programmy` ix razvitiya [E`lektronny`j resurs] URL: [https://www.researchgate.net/publication/286252040\\_Kategorii\\_i\\_kriterii\\_ocenki\\_rossijskix\\_zhurnalov\\_i\\_programmy\\_ih\\_razvitiya](https://www.researchgate.net/publication/286252040_Kategorii_i_kriterii_ocenki_rossijskix_zhurnalov_i_programmy_ih_razvitiya) (data obrashheniya: 01.02.2022).
15. *Isakov V. M., Lebedeva G. K.* Nekotory`e rezul`taty` raboty` aspirantury` Akademii Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj i problemy` ee razvitiya v usloviyax reformirovaniya sistemy` xoreograficheskogo obrazovaniya // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2009. № 2 (22). S. 59–64.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; [yulianvk@gmail.com](mailto:yulianvk@gmail.com)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Novik Yu. O. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Ass. Prof.; [yulianvk@gmail.com](mailto:yulianvk@gmail.com)  
Orchid ID: 0000-0002-6953-4452  
Researcher ID: AAC-3132-2022

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

## ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ТАНЕЦ НА СЦЕНЕ: «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ» И. СТРАВИНСКОГО – М. ВИГМАН

*Грызунова О. В.*<sup>1</sup>

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

Партитура «Весны священной» до сих пор востребована хореографами. В 1957 году авторскую версию «Весны священной» представила Мари Вигманн (англ. — Мэри Вигман) — одна из пионеров немецкого выразительного танца. Она привнесла в тематику хореографического искусства насилие, смерть, отчаяние, боль, подчеркнутый натурализм связанных с ними переживаний. Она ратовала за освобождение танца от диктата музыки и сюжета, обязательного следования развлекательным и эстетическим задачам. Верой в новое предназначение хореографии Вигман создавала собственную религию танца в Европе. К партитуре Стравинского Вигман обратилась на 71-м году жизни. В 2013 году на базе театров Оснабрюка и Билефельда была осуществлена реконструкция этого спектакля. Анализ постановки Вигман (ее соотнесение с либретто, музыкальной концепцией и хореографическим решением спектакля 1913 года) позволяет сделать вывод о том, что свою художественную идеологию Вигман подчинила законам театрального восприятия, частично опираясь при этом на традиционные выразительные возможности танца исходя из содержания партитуры.

**Ключевые слова:** «Весна священная», Стравинский, Нижинский, Вигман, Лабан, немецкий выразительный танец, хореографическая реконструкция, хореографическая интерпретация.

“EXPRESSIVE DANCE” ON THE STAGE:  
THE RITE OF SPRING BY I. STRAVINSKY – M. WIGMAN

Gryzunova O. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2. Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

*The Rite of Spring* is still one of the most popular scores among choreographers. In 1957, the author’s version of this score was presented by Mary Wigman (Marie Wiegmann) – one of the pioneers of German expressive dance. Wigman actively introduced themes of violence, death, despair, and pain emphasized naturalism of the experiences associated with them into the themes of choreographic art. She argued for the liberation of dance from the dictates of music and for the separation of dance from the obligatory following of entertainment and aesthetic tasks. Thus, Wigman created her own dance religion in Europe. Wigman turned to Stravinsky’s score at the age of 71. In 2013, the reconstruction of this performance was carried out. The analysis of Wigman’s production based on comparison with the content of the libretto, with the musical concept and with the choreographic solution of the Dyagilev’s performance of 1913. Analysis allows to see that Wigman subordinated her artistic ideology to the laws of theatrical perception and relied on the traditional expressive possibilities of dance in synthesis with the content of the score.

**Keywords:** *The Rite of Spring*, Stravinsky, Nijinsky, Wigman, Laban, German expressive dance, choreographic reconstruction, choreographic interpretation.

«Весна священная» И. Стравинского остается одной из самых востребованных балетных партитур современности<sup>1</sup>. Компактность, плотность и сила ритмической фактуры, мелодическая экспрессивность, стремительность музыкального движения в раскрытии вечной темы жертвенности во имя продолжения жизни делают эту музыку злободневной по сей день.

Экспрессионистский дух музыки обеспечил особую популярность этой партитуры в среде хореографов-авангардистов XX–XXI веков. Спектр осуществленных хореографических трактовок широк: от полного принятия изначальной концепции либретто И. Стравинского – Н. Рериха и ее незначительной трансформации до кардинального отхода от темы архаичного жертвоприношения [2].

---

<sup>1</sup> По данным цифровой базы Stravinsky the Global Dance [1], насчитывается более двухсот хореографических постановок на партитуру «Весны священной» и на ее переложение для двух роялей.

В 1957 году авторскую версию «Весны священной» представила Мари Вигманн (англ. — Мэри Вигман. 1886–1973) — одна из пионеров немецкого выразительного танца.

На начальном этапе, работая с движением тела, Вигманн вкладывала в этот процесс свою трактовку социальных перемен, происходивших в мире. На ее поиски повлияли идеи о свободе человека Ф. Ницше, исследования архетипических истоков психики К. Г. Юнга [3, с. 66]. В танец через творчество Вигманн пришла тема освобождения личности, мотивы смерти, насилия, отчаяния, боли, экстаза. Они предопределили первенство эмоции над формой движения. Если в классическом танце эмоции «замыкались» в каркас абстрактных выверенных движений идеального человеческого тела и их выражение подчинялось определенной художественно-театральной эстетике, то в немецком выразительном танце выражение трагического мироощущения через эмоции стало самоценной «отправной точкой» для танцовщиков и хореографов. Эмоции определяли силу телесного импульса и интенсивность выражаемого чувства. Такой танец позволял корректировать психоэмоциональное состояние, давал возможность «преодолеть физическую и душевную боль» [4, р. 190].

Движения отныне не обязаны были соответствовать канонам эстетики классического балета, соотноситься с характером музыки и даже требовать музыкального сопровождения. Отметим, что деэстетизация хореографии, ее уход от академической балетной основы уже свершились в постановке «Весны священной» 1913 года В. Нижинского. Рецензент той премьеры отмечал: «Можете себе представить? Группы и положения в новом балете производят очень неприятное впечатление. Уж очень все некрасиво. Очень некрасиво топчутся на месте и девушки в красочных костюмах. Они подаются то вперед, то назад... Почему Нижинский заставляет своих танцовщиц держать головы на бок? Получается впечатление, точно кто-то свернул им шеи. Положим, это чисто по-русски. Но уж очень уродливо» [5].

Вигманн активно манифестировала идеи выразительного танца в печати и в выступлениях, умножая своих последователей. Она утверждала, что не чувства являются предметом ее выражения, а «перемены состояния души» [6, р. 62]. Идея отражения через тело меняющегося состояния души проистекает из практических поисков одного из ее наставников — Р. фон Лабана<sup>2</sup> — и его работы с т. н. «естественным движением» [7, с. 202–211]. Танец через естественное движение он рассматривал как средство исцеления разума и тел людей, искалеченных агрессивной цивилизацией, как путь к сохранению индивидуальности и к пропаганде нового образа жизни человечества.

Существенную роль в раскрытии индивидуальности и у Лабана, и у Виг-

---

<sup>2</sup> Настоящее имя — Жан Батист Аттила де Варалья (1879–1958).

ман занимало импровизированное интуитивное движение, также не связанное с эстетическими ограничениями. Вигман ратовала за исполнение спонтанной «естественной» хореографии женщинами перед публикой и тем самым нивелировала развлекательный подтекст танца [8, р. 432]. «Естественное» движение у Вигман не предполагало эстетического ублажения аудитории посредством визуально гармоничных движений, не было связано с идеей демонстрации женственности и гендерной принадлежности [6, р. 46; 9, р. 352].

С одной стороны, в работах Вигман движения передавали эмоциональное состояние [10, р. 832]. С другой стороны, также опираясь на идеи Лабана об отражении в движениях танцовщика космического порядка [7, с. 204], Вигман создавала танец, в котором личный жизненный опыт хореографа уступал место «танцевальному воплощению непостижимого и вечного» [11, с. 77]. Танец, который отрицает театральность и возникает только из интуитивной духовной потребности, она называла мистическим. То есть Вигман намечала, хотя и не в полной мере реализовывала на практике, идею независимости движения от эмоции. Косвенно о поисках Вигман в направлении самоценного движения свидетельствуют очерки писателей, интересовавшихся современным танцем. «В этом нет никакой изобретательности, содержательности, виртуозности или утонченности. Нет соответствия привычному, нет при творства, нет театральности» [8, р. 427], — отзывался в 1914 году о хореографии Вигман ведущий немецкий критик Рудольф Делиус<sup>3</sup>. Ханс Бранденбург<sup>4</sup> в 1921 году отмечал, что танцы Вигман раскрывают не эмоциональное состояние, а воплощают организацию космического пространства. Показательны и слова самой Вигман о том, что «...чистейшее воплощение танцевального замысла — это абсолютный танец в пространстве, который свободен от внешних концепций, свободен от музыки, зеркал внутреннего опыта, турбулентности духа» [6, р. 61].

Таким образом, искания Вигман задавали два вектора для дальнейшей трансформации искусства хореографии. Первый — в направлении раскрытия в движении личностных переживаний, второй — в сторону развития сугубо технологической и пространственной составляющих танца, свободных от эмоциональных, содержательных, ритмических и музыкальных подтекстов.

Цели «естественного движения», в понимании Лабана и Вигман, и цели движения в театральном контексте на сцене различаются. Театральность под-

<sup>3</sup> Рудольф Делиус (Rudolf Hermann Robert Johann von Delius, 1878–1946) — немецкий редактор, писатель, философ, автор монографии о М. Вигман. (von Delius R. Mary Wigman. Dresden: Carl Reissner Verlag, 1925).

<sup>4</sup> Ханс Бранденбург (Hans Brandenburg, 1885–1968) — немецкий писатель, особо интересовавшийся современным танцем и продвигавший его. Участник пластических экспериментов Лабана, Вигман, Далькроза.

разумеает «представление» движущегося тела зрителю с художественно-эстетической целью воздействия на состояние смотрящего, в то время как Лабан, а вслед за ним и Вигман, движения тела трактовали, прежде всего, как средство самораскрытия исполнителя и выражения его субъективного «чувствования» мира на уровне мышечных ощущений от движений. «Идеальный зритель», по Вигман, должен был активно включаться и разделять переживания исполнителя, через внутреннюю работу приобретать общий с исполнителем кинестетический и эмоциональный опыт» [6, р. 60].

«Весна священная» Вигман демонстрирует, как авторский взгляд танцовщицы на природу и суть человеческого движения интегрируется в систему театральных выразительных средств и подчиняется ей (ведь изначально «Весна священная» создавалась именно как театральное зрелище, где музыка, хореография и сценография подчинены одной теме — теме языческого жертвоприношения).

Премьера «Весны священной» Вигман состоялась в 1957 году в рамках Берлинского фестиваля. Поводом к реконструкции этой версии в 2013 году послужило 100-летие балета Игоря Стравинского и 40-летие со дня смерти танцовщицы и хореографа<sup>5</sup>. Возобновление стало возможным благодаря сохранившемуся обильному материалу о спектакле 1957 года и привлечению к работе первых исполнителей.

Многочисленные записи о «Весне» Вигман хранятся в архиве Берлинской академии художеств: цветные эскизы и наброски, рукописные черновики, заметки, ее комментарии к музыке и фотографии. Дополнительный материал представлен в Немецком танцевальном архиве Кёльна: семейный архив Вигман и материалы хореографа Доре Хойер (Dore Hoeyer, 1911–1967) — исполнительницы роли Избранницы. Максимально заполнить хореографические «пробелы» помогли хореографы и исполнители, репетировавшие с Вигман. Работу по реконструкции провели Генриетта Горн (Henrietta Horn), Сьюзан Барнет (Susan Barnett), ученица Вигман Катрин Сехнерт (Katharine Sehnert) с консультативной поддержкой участников спектаклей Вигман Эммы Льюис Томас (Emma Lewis Thomas), Бригитты Херман (Brigitta Herrmann), Сьюзан Линке (Susanne Linke) [12].

Для практической реализации проекта были объединены два танцевальных ансамбля театров Оснабрюка и Билефельда. Состав исполнителей адаптировали к сценам, уменьшив число танцовщиков с 45 до 29. В 2014 году версия Вигман появилась в Баварской государственной опере (Мюнхен) уже с полноценным исполнительским составом. Финансировал работу Фонд танцевального наследия (Tanzfonds Erbe) в рамках Федерального фонда культуры Германии.

<sup>5</sup> Видеозапись реконструкции доступна на сайте Tanzfonds Erbe [12].

Исходным принципом сочинения хореографии, который лег в основу работы хореографа премьеры В. Нижинского в 1913 году, является принцип соотношения темпо-ритмического и эмоционального начала музыки с движением или жестом. При таком подходе любое движение строго подчинялось ритму. Именно для максимального точного воплощения этого принципа Дягилев привлек к работе в качестве ассистентки Нижинского Мари Рамбер — выпускницу школы Далькроза.

Вигман также окончила ритмические курсы Далькроза в 1913 году. Подход Далькроза она оценивала как односторонний: необходимость следовать за музыкой на занятиях порождала у Вигман ощущение тела «в кандалах» [11, с. 26], которое подталкивало к принятию воззрений Лабана о самоценном танце, свободном от подчинения ритму и музыке. Однако при работе над собственной версией «Весны» Вигман не стала полностью порывать с музыкой, а напротив, воспользовалась ею как источником смысла и фундаментом для создания пластического действия.

Идейно-концептуальное решение постановки (анализ структуры спектакля и хореографии дан на основе его реконструкции 2013 года) для Берлинского фестиваля перекликается с версией 1913 года. Как и авторы спектакля дягилевской антрепризы, Вигман воссоздает ритуал жертвоприношения. Последовательность номеров партитуры, которые постепенно подводят к ключевой «Великой священной пляске», сохранена. Узнаваемы основные моменты фабулы спектакля 1913 года: поцелуй земли Старейшим-Мудрейшим, жертвенная финальная пляска. Из ключевых сцен не представлена развернутая напряженная сцена выбора Избранницы, изобретательно и емко решенная Нижинским. У Вигман девушка-Избранница появляется в начале второй картины без связи с происходящим до этого действием, и догадаться о ее роли можно лишь по красному платью.

Прежняя система действующих лиц расширена. Наряду со Старейшим-Мудрейшим на протяжении всего спектакля фигурирует образ Матери. У Старейшего-Мудрейшего и Матери своя свита из четырех жрецов и двух жриц соответственно. Все пантомимные персонажи одеты в серые одеяния в пол и лишены насыщенного хореографического материала. Кордебалет разделен на юношей (в бежево-коричневых одеждах) и девушек (в длинных оранжевых платьях). Хотя по ходу спектакля возникает несколько женских и мужских соло, не считая появления Избранницы, кордебалет, как и в версии Нижинского, остается главной выразительной силой спектакля. В унифицированной лексике на протяжении всего действия он уподоблен «движущимся хорам».

Отсутствие декораций на сцене позволяет сконцентрировать внимание на лаконичном воплощении ритуала в хореографии. Ту же задачу придания ритуалу вневременного звучания решают лишённые этнических мотивов ко-

стюмы<sup>6</sup>. Композиционное решение аскетично: в его основе простые рисунки, круг или полукруг (иногда несколько маленьких кругов), колонны в момент появления Старейшего-Мудрейшего. Скупа и хореография. Важным элементом в ней становятся ритмически варьируемые шаги, бег. Для выражения объединяющей мощи ритуала найден жест — разведенные в стороны согнутые в локтях руки с повернутыми в зал ладонями. Этот жест зарождается в движениях Матери и исполняется вновь и вновь по ходу спектакля: его перенимает кордебалет и повторяет Старейший-Мудрейший. Еще один пластический мотив, пронизывающий хореографию, — пульсирующее движение плечами и корпусом.

Пластическое действие разворачивается со второго номера партитуры «Весенние гадания», когда после варьирования свирельных наигрышей-импровизаций *Вступления* Стравинский обрушивает на слушателей жесткие ритмические удары.

Девушки расселись вокруг Матери, лицом к ней. Спины выгнуты, руки за спиной чуть разведены в стороны, колени согнуты, головы прижаты к коленям. На вступление к «Весенним гаданиям» Мать медленно возносит руки, раскрывает их в стороны широким и плавным движением.

С первыми агрессивно-напряженными остигнутыми «ударами» оркестра плечи девушек начинают ритмично вздрагивать. Простое синхронное лапидарное движение станет связующим пластическим мотивом на протяжении всего спектакля, воплощая нарастание в теле внутренней энергии и одновременно ее сдерживание. Мать, ее магические пассы и образуемый вокруг нее женским кордебалетом рисунок круга задают атмосферу ритуальности. Движения Матери, замкнутой в центре, расширяются: она делает медленные выпады в глубоких приседаниях, продолжает медитативно переводить руки из одного положения в другое. Кордебалет между тем на несколько секунд устремляет к ней вытянутые руки, как к источнику энергии, и вновь материализует ритмический пульс движениями плеч и корпуса, вторя «вздрагивающим» аккордам музыки.

На второе проведение начальной музыкальной темы стремительным ходом появляются юноши — они окружают девушек. Девушки откидывают корпус назад, вытягивают колени, снова закрываются в «кокон», а затем припадают корпусом к полу. Их плечи продолжают вздрагивать.

Юноши, замерев с наклоненным вперед корпусом, перенимают заявленный в начале мотив вздрагивания плечами. Сила импульса в движениях всего кордебалета то нарастает, то прерывается статичными положениями, в то время как Мать продолжает двигаться в медитативной пластике.

---

<sup>6</sup> Костюмы Вильгельма Рейкинга (Wilhelm Reiking) возобновил Питер Альфред (Peter Alfred) по техническим чертежам и фотографиям.



*Илл. 1.* Начало «Плясок щеголих».  
Мать — Клаудиа Браубах (фотограф Беттина Штосс)

В преддверии «Плясок щеголих», о котором возвещает соло валторн, юноши вторгаются в центр круга, замкнув плотное кольцо вокруг Матери, сохраняющей замедленное «дыхание» движений. Мать с женским кордебалетом задает основной мотив-жест спектакля — возносит руки с ладонями, обращенными в зал (илл. 1).

Девушки начинают бег по кругу с воздетыми руками, в то время как юноши опускаются на пол. Юноши вновь включаются в теперь уже совместное движение с девушками, подчиняясь музыке. Полиритмия проникает и в хореографию (юноши бегут, девушки то переступают, варьируя шаги, то двигаются подскоками). Совместное движение по кругу способствует усилению динамики. На несколько секунд образуются пары, ломается беспорядочным передвижением рисунок круга, а затем, напротив, танцующие вовлекаются в стремительное движение, образуя плотный «водоворот» вокруг Матери. К финалу «Пляски щеголих» кордебалет рассыпается, освобождая центральное пространство сцены. К Матери подходят две жрицы.

Эпизод «Игра умыкания» буквально повторяет содержание этой сцены у Нижинского. Мы видим образование пар. Если у Нижинского это происходит стихийно, то у Вигман это явлено через образование сначала одного дуэта, затем — остальных. Мать и жрицы сначала разделяют простран-



Илл. 2. Окончание «Вешних хороводов»  
(фотограф Беттина Штосс)

ка-солистка задает танцевальную фразу из шагов-переступаний, чередующихся с подъемом на полупальцы и приседанием (*demi-plié*). На протяжении номера заданная последовательность шагов будет варьироваться, отражая ритмические и мелодические переливы музыкальной темы. Этими же шагами появляются друг за другом девушки и размеренно двигаются по полукругу. Выход завершается образованием пластической группы. К солистке-девушке, припавшей к полу, сначала позади примыкают две жрицы и Мать, затем, образуя клин, подходят остальные девушки и склоняются вниз. В кульминации на *fortissimo* оркестра выходят юноши. Они приближаются к образовавшемуся клину сзади акцентированными шагами, имитирующими рыхление почвы. Их руки подняты, но теперь ладони сомкнуты в кулак, будто обозначая концентрацию энергии для выплеска боевой агрессии. Этот условный лаконичный жест напоминает аналогичный жест юношей из версии Нижинского. Завершив образование клина, они опускают корпус (илл. 2).

Затем группа медленно распадается, освобождая центр сцены. Мимо склоненных фигур кордебалета друг за другом уходят Жрицы и Мать.

Размеренная пульсация ритма в «Вешних хороводах» стремительно преобразуется в метроритмические перебои «Игры двух городов». Мужская энергия выливается в жажду соревнования. На сцену врываются трое юношей с деревянными боевыми посохами. Они динамичными стелящимися шагами обходят пространство, будто созывая остальных участников. Собравшиеся юноши изображают противников, а трое солистов взмахами посохов условно атакуют. Кульминация номера — эпизод боя двоих юношей (уже без посохов). Соперники внимательно следят друг за другом. Они то отдаляются, то, напротив, внезапно сплетаются телами в стремительно сменяющихся подержках, имитирующих броски и мощные удары. Движения кордебалета на протяжении всего номера лаконичны. Образуя полукруг, юноши и девушки удерживают «пульс» партитуры, вторят ритму покачиваниями корпуса точными шагами

ство сцены на две половины, не давая юноше подойти к девушке, затем замыкают вокруг девушки круг. Однако пара все равно образуется, и ее примеру следуют остальные. Образовавшиеся пары исчезают со сцены, оставляя одну девушку в окружении Матери и двух жриц.

Темпо-ритмически сдержанная первая часть «Внешних хороводов» с напевной хороводной темой отведена выходу женского кордебалета. Девуш-

при перемещениях. Своим решением этот небольшой эпизод боя ассоциируется с номером «Игра умыкания» Мориса Бежара в версии «Весны священной» 1959 года. Дух мужского противоборства у Бежара передан разнообразной, стремительно меняющейся композицией, напористой мощной хореографией, не имеющей ничего общего с попытками воссоздать иллюзию реального боя.

С приближением музыкальной темы Старейшего-Мудрейшего боевой азарт постепенно иссякает. Старец выходит в окружении жриц и Матери по «коридору», образованному кордебалетом. Затем, перестроившись из «коридора» в круг, юноши и девушки замирают с поднятыми руками, ложатся на пол и затишают. Жрицы помогают Старцу опуститься. В центре сцены сохраняет движение лишь Старец, медленно припадающий к земле с поцелуем. Сакральная сцена «Поцелуй земли», как и у Нижинского, — момент абсолютного пластического затишья.

Краткий «вакуум» в музыке мгновенно сменяется стихийным всплеском ритма. Кордебалет медленно встает и будто выходит из оцепенения. Подчиняясь ритмическим и звуковым накатам музыки, он повторяет начальный мотив «вздрагивания плечами».

После беспокойного и агрессивного «Выплясывания земли» во *Вступлении* ко второй части балета воцаряется атмосфера напряженного ожидания. Номера, обозначенные у Стравинского как «Тайные игры девушек. Хожение по кругам», со скрытой от чужих глаз сценой выбора той, что будет принесена в жертву, у Вигман построены на развитии дуэта Избранницы с Юношей. Однако выбор Избранницы сценически не решен. Она появляется на сцене без связи с предыдущим действием. В начале второй картины на сцене — пять пар, а в центре сцены в задумчивости — одинокий юноша. Пары медленно встают и расходятся. Под обволакивающую мягкую мелодию появляется девушка и уводит заждавшегося возлюбленного. На опустевшую сцену выходят друг к другу Юноша и Избранница. Избранница — в красном платье. Юноша сопровождает ее взглядом и не смеет дотронуться. Аскетичная хореография основана на шагах, статуарных позыровках, выпадах, вторящих томительно-монотонным напевам музыки. Ключевым здесь становится мотив невозможности прикосновения к Избраннице, хотя пластические реплики Юноши подчеркивают его стремление к этому. Удел пары — танец на расстоянии. Как и все участники действия, они повторяют сакральный жест — поднимают руки с развернутыми в сторону зала ладонями. Появляющиеся Мать и жрицы разделяют их окончательно. Девушку замыкают в центре.

На музыку «Величания Избранной» возвращается кордебалет. Девушки располагаются полукругом на авансцене спиной к зрителю. Они повторяют то же вздрагивающее движение плечами и корпусом, что в самом начале.



Илл. 3. «Величание Избранной».  
Избранница — Сяо Тин Ляо  
(фотограф Беттина Штосс)

Трое юношей выбегают, держа в руках канат. Они обвязывают им замершую Избранницу (илл. 3).

Пока девушки беспокойно перебегают по сцене, один за другим появляются остальные юноши. Всю людскую массу охватывают общие конвульсии (возвращается мотив поднятых рук с раскрытыми ладонями), далее кордебалет опускается на пол. В конце номера на Избранницу надевают венок. Финальными аккордами номера звучат падения обвязанной жертвы из сторо-

ны в сторону (каждый раз ее подхватывают юноши и возвращают на вертикаль).

Короткое «Взывание к праотцам», построенное на пятикратном проведении одной и той же темы, сопровождается синхронными пластическими репликами кордебалета. Вновь здесь возникают поднятые руки: весь кордебалет в унисон склоняет корпус к земле перед Избранницей.

В номере «Действо старцев-человечьих праотцов» музыкальный колорит мрачнеет. В сопровождении Матери и жриц появляется Старец. К нему подходят жрецы (они медленно повторяют тот же мотив поднятых рук). Неспешные перестроения кордебалета нагнетают ледящую атмосферу. Ритмическая поступь музыки становится все более напряженной. Кордебалет медленно расходится по сторонам и начинает вторить варварским выкрикам музыки резкими сбрасываниями корпуса вперед. Воздетые руки массы теперь уподобляются многочисленным хлыстам, направленным к Избраннице. Финальное экстаичное проведение темы превращается во всеобщее фанатичное шествие вокруг связанной Избранницы, поднятой тремя юношами на руки.

В преддверии финального номера Избранница, медленно кружась, освобождается от каната. Старец снимает с ее головы венок.

Суть спектакля — в финальном номере — «Великой священной пляске». Избранница ритуальной пляской доводит себя до смерти. В версии Нижинского плотная хореография усилена предельным эмоциональным накалом, смесью ужаса и экстаза, которые переживает Избранница. Физическое напряжение исполнительницы здесь в буквальном смысле доходит до предела (сольный номер — один из самых продолжительных в практике балетного театра). У Вигман эта сцена получает, главным образом, пластически-статуарное воплощение, разбавленное всплесками экспрессии (илл. 4; 5).

Статичные позировки то построены на напряженных изломах фигуры, то, напротив, передают физическое бессилие. Дрожь тела передает состоя-

ние страха, кружения — экстатичную подчиненность ритуалу. Тяжеловесные переступания чередуются с быстрыми ритмически витиеватыми вариациями шагов. Если у Нижинского хореография к финалу номера все более уплотняется, движения сохраняют максимальную амплитуду, соответствуя идее ритуальной пляски до изнурения, то у Вигман с приближением финала танцевальная ткань все больше скудеет. Момент смерти Избранницы решен пластически. Замерев в центре, она оборачивается вокруг себя и оглядывает окруживших ее соплеменников, медленно вздымает руки, плавно опускается на колени. С последними музыкальными аккордами пляски корпус девушки обессиленно падает.

«Почти все наши современные танцовщики и танцовщицы воплощают музыку, танцуют чужое, а возможно могли бы создать свое. Освободиться от музыки! Вот что все должны сделать! Только тогда движение сможет развиваться в то, чего все от него ждут: в свободный танец, в чистое искусство»<sup>7</sup>, — утверждала Вигман как идеолог выразительного танца. Ее «Весна священная» — это попытка привнести в театральную музыку авторское понимание природы движения, однако в этой зрелой постановке хореограф практически полностью уходит от идей раскрепощения движения и его освобождения от музыки, от самоценного отображения эмоционального состояния. Столкнувшись на практике с программным содержанием либретто Рериха, со структурными «скрепами» партитуры Стравинского, Вигман подчинила идеологию



Илл. 4. Доре Хойер на репетиции в роли Избранницы



Илл. 5. «Великая священная пляска». Избранница — Сяо Тин Ляо (фотограф Беттина Штосс)

<sup>7</sup> Цит. по: [7, с. 205].

выразительного танца театральным и хореографическим законам.

Хореографическое прочтение Вигман в намеренно лаконичном оформлении Рейнкингга, в сравнении с видением Нижинского и Рериха, уводит от этнографии. Скупое отобранные средства композиции и хореографии передают только суть ритуала жертвоприношения.

После постановки Вигман в Европе появились знаковые версии «Весны священной» Мориса Бежара (1959)<sup>8</sup> и Пины Бауш (1975)<sup>9</sup>. Бежар, создавший полноценный спектакль, отошел от либретто Рериха. Он услышал в музыке культ торжествующего инстинкта продолжения жизни и решил балет в духе абстрактной «эротико-ритмической» [14, с. 103] хореосимфонии. Бауш также сосредоточила внимание на плотском начале, внесла в хореографию более натуралистичные мотивы насилия над женской природой. Тем самым она обозначила дальнейшее движение хореографического искусства Европы от театральности к бытовому натурализму, к инспирированным памятью личным переживаниям постановщика, к его «врожденному» знанию и субъективным трактовкам смыслов [4, р. 188], к уходу от нарратива и от необходимости следовать музыкальной концепции, о которых свободный танец начала XX века и выразительный танец еще только заявляли.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Stravinsky the Global Dancer [Электронный ресурс]. URL: <http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky/index.asp> (дата обращения: 26.03.2021).
2. Грызунова О. В. Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. Саратов. 2017. 27 с.
3. Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания. М.; СПб.: Изд-во «Бослен», Изд-во Европейск. ун-та в СПб., 2020. 253 с.
4. *Huschka Sabine*. Pina Baush, Mary Wigman, and the Aesthetic of “Being Moved” // *New German Dance Studies* / Ed. by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press. 2012. P. 182–200.
5. *Старый Парижанин*. «Освящение весны». Новый балет гг. Рериха, Стравинского и Нижинского // *Театр и жизнь*. 1913. № 23. 25 мая. С. 3–4.
6. *Reynolds D*. Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. Hampshire, England: Dance Books Ltd., 2007. 316 p.

---

<sup>8</sup> Премьера 8 декабря 1959 года, театр де ла Монне, Брюссель. Хореография Мориса Бежара. Декорации и костюмы Пьера Кайля.

<sup>9</sup> Премьера 3 декабря 1975 года, театр Опера хаус, Вупперталь. Хореография Пины Бауш. Сценография Рольфа Борцига.

7. Левина Т. А. Рудольф фон Лабан и его роль в развитии немецкого выразительного танца // Артофера: Перспективы развития и инновации / под общ. ред. Л. В. Санжеевой. СПб.: Астерион, 2017. С. 202–211.
8. Song J. Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch? // Forum for Modern Language Studies. Oxford University Press, 2007. Vol. 43. № 4. P. 427–437.
9. McLary L. A. Restaging Hysteria: Mary Wigman as Writer and Dancer / Studies in 20th Century Literature. Vol. 27. Iss. 2, Article 9. P. 351–369.
10. Funkenstein S. L. There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art // Gender & History. 2005. Iss. 17. № 3. P. 826–859.
11. Вигман М. Абсолютный танец. Воспоминания, письма, статьи / ред.-сост. В. Сорелл. М.: ООО «Арт Гид», 2021. 168 с.
12. Sacre: Mauro de Candia, Gregor Zöllig, Mary Wigman: буклет к премьерному спектаклю. 2013. 128 p.
13. “Le Sacre du Printemps” by Mary Wigman [Электронный ресурс]. URL: <https://tanzfonds.de/en/project/documentation-2013/le-sacre-du-printemps/> (дата обращения: 16.11.2021).
14. Бежар М. Мгновение в жизни другого. М.: Союзтеатр СТД СССР, 1989. 237 с.

## REFERENCES

1. Stravinsky the Global Dancer [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://urweb.roehampton.ac.uk/stravinsky/index.asp> (data obrashheniya: 26.03.2021).
2. Gry`zunova O. V. Xoreograficheskie interpretacii baletov Igorya Stravinskogo «rusского perioda»: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09. Saratov. 2017. 27 s.
3. Sirotkina I. E. Tanecz: opy`t ponimaniya. M.; SPb.: Izd-vo «Boslen», Izd-vo Evropejsk. un-ta v SPb., 2020. 253 s.
4. Huschka Sabine. Pina Baush, Mary Wigman, and the Aesthetic of “Being Moved” // New German Dance Studies / Ed. by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press. 2012. P. 182–200.
5. Stary`j Parizhanin. «Osvyashhenie vesny`». Novy`j balet gg. Rerixa, Stravinskogo i Nizhinskogo // Teatr i zhizn`. 1913. № 23. 25 maya. S. 3–4.
6. Reynolds D. Rhythmic Subjects: Uses of Energy in the Dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. Hampshire, England: Dance Books Ltd., 2007. 316 p.
7. Levina T. A. Rudol`f fon Laban i ego rol` v razvitie nemeckzogo vy`razitel`nogo tancza // Artosfera: Perspektivy` razvitiya i innovacii / pod obshh. red. L. V. Sanzheevoy. SPb.: Asterion, 2017. S. 202–211.
8. Song J. Mary Wigman and German Modern Dance: A Modernist Witch? // Forum for Modern Language Studies. Oxford University Press, 2007. Vol. 43. № 4. P. 427–437.
9. McLary L. A. Restaging Hysteria: Mary Wigman as Writer and Dancer / Studies in 20th Century Literature. Vol. 27. Iss. 2, Article 9. P. 351–369.

10. *Funkenstein S. L.* There's Something about Mary Wigman: The Woman Dancer as Subject in German Expressionist Art // *Gender & History*. 2005. Iss. 17. № 3. P. 826–859.
11. *Vigman M.* Absolyutny`j tanecz. Vospominaniya, pis`ma, stat`i / red.-sost. V. Sorell. M.: OOO «Art Gid», 2021. 168 s.
12. *Sacre: Mauro de Candia, Gregor Zöllig, Mary Wigman: buklet k prem`ernomu spektaklyu.* 2013. 128 p.
13. “Le Sacre du Printemps” by Mary Wigman [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://tanzfonds.de/en/project/documentation-2013/le-sacre-du-printemps/> (data obrashheniya: 16.11.2021).
14. *Bezhar M.* Mgnovenie v zhizni drugogo. M.: Soyuzteatr STD SSSR, 1989. 237 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грызунова О. В. — канд. искусствоведения; [olyaballet@mail.ru](mailto:olyaballet@mail.ru)  
ORCID ID 0000-0002-9066-952X  
Researcher ID AAB-8792-2022

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gryzunova O. V. — Cand. Sci. (Arts), Assistant Professor; [olyaballet@mail.ru](mailto:olyaballet@mail.ru)

УДК 792.8

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ В ТУРКМЕНИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

*Гуревич В. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Статья посвящена истории туркменского балетного театра периода его расцвета. Даны характеристики основных балетных спектаклей, созданных в содружестве туркменских композиторов и балетмейстеров и ознаменовавших новый этап развития национального хореографического искусства. Охарактеризован переход к новым стилистическим средствам и драматургическим концепциям, отразившим лексику современного композиторского письма и столь же современного хореографического решения. Подчеркнуты сложности в дальнейшей эволюции жанра, приведшие, в конце концов, к его фактической ликвидации в постсоветскую эпоху.

**Ключевые слова:** композиторская школа, современная хореография, стилистическое разнообразие, новая тематика, внутрижанровые коллизии.

## MUSICAL DRAMATURGY OF BALLET PERFORMANCES IN TURKMENISTAN IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

*Gurevich V. A.*<sup>1</sup>

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

The article is devoted to the history of the Turkmen ballet theater during its heyday. The characteristics of the main ballet performances created in the community of Turkmen composers and choreographers and marked a new stage in the development of national choreographic art are given. The difficulties in the further evolution of the genre, which eventually led to its actual elimination in the post-Soviet-era, are underlined.

**Keywords:** composer school, contemporary choreography, stylistic diversity, new themes, intragenre collisions.

Оглядываясь на прошлое туркменского балетного театра, нельзя не признать его вершиной, кульминацией период с середины 1960-х до начала 1980-х годов. В это время происходят кардинальные изменения в бытии национальной композиторской школы, в которую приходит группа талантливых молодых авторов — выпускников центральных вузов страны: Н. Халмамедов, Ч. Нурымов, Р. Аллаяров, А. Агаджиков, Р. Реджепов и др. Талантливые от природы, они получили современное образование на «высшем уровне» у таких мэтров, как А. Александров, Г. Литинский, А. Шнитке. Стилистика конца XX века не была для них чужой, непонятной. Они умели пользоваться и пользовались всем спектром технологических приемов новой музыки, не порывая с национальными корнями, а находя им применение в современной полистилистической ситуации.

Происходят принципиальные качественные изменения в труппе Театра оперы и балета им. Махтумкули. В нее вливаются выпускники центральных хореографических училищ страны, ставшие ведущими мастерами туркменской балетной школы: Гульбахар Мусаева, Гузель Хуммаева, братья Юсуп и Ахмед Пурсияновы и др. Свободно владевшие языком новейшей хореографии, они смогли перестроить труппу на современный лад. Отходит на второй план старая дивертисментная форма спектакля, на первый выдвигается хореодрама — балет со сложным сплетением реального и ирреального, конкретно-событийного и символично-условного начал.

Тема борьбы за раскрепощение туркменской женщины — в центре балета М. Равича «Сахра» (1964, постановщик Л. Воскресенская), написанного на либретто Г. Мухтарова по мотивам драмы «Тридцатые годы». В отличие от других туркменских спектаклей на тему о социальных столкновениях периода борьбы с басмаческим движением 1920-х — начала 1930-х годов, финал балета трагический. Однако смерть главных героев (Сахры и Бегенча) не оставляет чувства безысходности: «...в спектакле нет и тени обреченности, он весь пронизан оптимизмом, верой...» [5, с. 187].

В партитуре балета М. Равич демонстрирует свободное владение туркменским мелосом и умение симфонизировать оркестровое изложение. Композитор не изменяет манере, столь удачно запечатленной в «Чудесном лекаре», хотя шаг вперед в «Сахре» очевиден: интонационно материал тут значительно сложнее, а число фольклорных цитат минимально.

Важнейшая веха истории туркменского балета — «Гибель Сухова» Ч. Нурымова (1967). Спектакль для туркменского хореографического искусства этапный, принципиальный. И дело не только в том, что в нем удачно соединились разнообразные яркие характеры персонажей, темперамент и динамика драматургии, единое внутреннее сквозное дыхание сценического движения.

Вместе с автором либретто В. Цопкиным и постановщиком В. Гривицкасом<sup>1</sup> композитор сумел решить актуальную, но, казалось бы, небалетную тему преобразования пустыни (притом решить в обобщенно-философском ракурсе как столкновение Человека с враждебными ему силами (их олицетворение — образ иссушающего все живое Суховея)). Аллегорическая трактовка сюжета — реальные образы воплощены в обобщенных фигурах юноши Батыра и девушки Акгуль — имеет под собой вполне конкретную жизненную основу: вступая в схватку с Суховеем, усмиряя коварную Джейхун (Аму-Дарью), герои балета утверждают непобедимость человеческого духа, вечность стремления людей к совершенствованию, к победе над силами зла.

Многое в балете необычно для национальной хореографии: сочетание условности и символики со зримой реальностью, вплоть до бытовых, «производственных» деталей («Танец строителей» во Второй картине, «Наступление на пустыню» — в Третьей); смелость сценических приемов, воплощенных постановщиком на уровне новейшей хореографической лексики; наконец, музыкальная драматургия, далеко отходящая от номерно-дивертисментной структуры. Сквозное развитие действия преобладает; все, включая «закругленные» эпизоды типа «Танцев цветов» из Четвертой картины, подчинено раскрытию основной идеи произведения.

В следующем балете Нурымова — «Бессмертии» (1972, либретто М. Ахунбаева, Р. Уразгильдеева, постановка У. Сарбагишева, Кыргызский театр оперы и балета) рассказывается о подвиге Героя Советского Союза Чолпонбая Тюлебердиева — киргизского Александра Матросова. Обратившись к киргизском мелосу, композитор нашел глубинные точки соприкосновения двух родственных музыкальных культур — киргизской и туркменской. Нурымов не поддался соблазну стандартного решения: конкретные исторические события трактуются как отражение всеохватной гуманистической идеи. Потому столь логично воспринимаются введенные в спектакль образы Смерти, Тени войны и др. Картины реальной битвы с фашистской нечистью сливаются воедино с борьбой против Войны, Голода, Смерти. Это придает балету особую драматическую силу. Не случайно внимательный исследователь И. М. Вызго-Иванова в статье «Шостакович и музыка Советского Востока» пишет о «пошостаковичски истолкованном конфликте сил добра и зла» в «Бессмертии», пришедшем в произведение туркменского композитора под непосредственным воздействием драматургии Седьмой симфонии Д. Шостаковича [2, с. 76].

---

<sup>1</sup> В создании этого балета нельзя не отметить роль многолетнего сотрудника Министерства культуры Туркменистана драматурга Любови Аннадурдыевой, подсказавшей композитору тему спектакля и составившей его первоначальный план.

Как и в «Гибели Суховея», драматургия спектакля двупланная. Однако есть существеннейшее отличие: оба плана (реально-бытовой и аллегорический) нераздельны, смонтированы в едином композиционном сплаве. Ассоциации с приемами кинематографа тут бесспорны: конкретные явления как бы «перетекают» в картины-символы, эпизоды-воспоминания. Подобная многомерность, музыкально воплощенная в контрастных столкновениях тональных и атональных лейттематических образований, придает произведению черты философско-обобщенного повествования, своего рода трагедии-притчи.

Весной 1977 года состоялась премьера балета Ч. Нурымова «Кугитангская трагедия» (либретто автора, постановка Н. Маркарьянца). Сюжет заимствован из одноименной повести Аннамухамеда Клычева. Это истории трагической любви, уничтоженной силами религиозного фанатизма и мракобесия, но непобежденной, подобно чувству шекспировских героев, даже смертью.

Драматургия балета полна конфликтных ситуаций. Подобно караевскому «Тропую грома», переключки с которым несомненны, «Кугитангская трагедия» опирается на антагонизм полярных интонационных сфер. Доброму миру чувств Сельви и Кияса противостоит мир жестокости, коварства и ненависти, предстоящий в мрачных фигурах Караишана и его приспешников. Особенно выразительны ансамбли-сцены столкновений сил света и тьмы, такие как трио Сельми, Гульшетде и Караишана из Второго акта, схватка Кара и Кияса из Первой картины и др. Ясная диатоника преобладает в вариациях и адажио Сельви и Кияса, напротив, Караишан и его жена Гульшетде очерчены остро диссонирующими линиями.

В 1979 году Чары Нурымов был удостоен за музыку к «Кугитангской трагедии» Государственной премии Туркменистана. Но на судьбе спектакля данный факт не отразился: сложная хореография оказалась, по большому счету, не по силам кордебалету, а музыка была слишком сложной для восприятия обычного зрителя ашхабадской сцены. Возможно, имея «Кугитангская трагедия» несколько лет постановочной практики, спектакль и утвердился бы на подмостках театра, но этого времени у него не было.

В 1970-е увидели свет рампы еще шесть национальных балетных опусов: «Фирюза» А. Агаджикова, «Счастье» К. Кулиева, «Сердце, найденное в песках» А. Кулиева, детские спектакли М. Равича «Капризная Майса» и Д. Нурыева «Добрая волшебница». Этот ряд включает «костюмно-исторический» балет Нурыева «Ниса» (1980, постановщик К. Ниязов), в котором впервые на театральной сцене ожили образы древней Парфии. Постановки в целом были качественными, но принципиально ничего нового в художественный мир туркменской хореографии не внесли.

Примечательно, что с конца 1960-х в Туркменистане не появилось ни одного молодого балетмейстера. Лишенные творческой конкуренции, хореографы

театра оказались в кризисной ситуации: К. Джапаров остался на уровне своих старых спектаклей середины века, а К. Ниязов предпочел слепо копировать приемы школы Григоровича, раз за разом сбиваясь на шаблон. С другой стороны, и сами композиторы не всегда проявляли достаточную требовательность и принципиальность, соглашаясь на далеко не лучшее хореографическое решение. Кроме того, в обновлении лексики были бы полезны экспериментальные постановки камерного плана, столь распространенные ныне в мировой хореографии. Однако, исключая попытку К. Джапарова, чей одноактный балет на музыку А. Агаджикова «Мелодии пустыни» остался единичным и малозначительным явлением, эта разновидность жанра не была затронута.

Большие надежды питали в республике в отношении самого известного из туркменских мастеров отечественного балетного искусства, солиста ленинградского Малого оперного и Мариинского театров Реджепмырата Абдыева. Блестящий танцовщик классического типа, Абдыев с 1971 по 1987 год вел весь основной репертуар тогдашнего Театра имени С. М. Кирова, параллельно получая высшее хореографическое образование по специальности «Режиссура балета» в стенах Ленинградской консерватории. В 1976 году его удостоили звания заслуженного артиста Туркменской ССР. В 1980-х Реджепмырат поставил два новых спектакля на музыку выдающегося туркменского композитора Нуры Халмамедова: «Решающий шаг» (1984) и «Недослушанные песни» (1988) — первые в истории туркменской хореографии (и, к сожалению, оставшиеся единственными) примеры «передачи зрелищно-музыкальных образов, найденных в различных жанрах» [1, с. 196–197].

В основе «Решающего шага» — музыка культового туркменского фильма-эпопеи. «Недослушанные песни» зиждятся на интонационной основе вокального цикла на стихи японских поэтов и ряда других песен и романсов Халмамедова. К сожалению, композитору не довелось принять участие в подготовке «Решающего шага» — он ушел из жизни в 1983 году. Но, надо признать, Абдыев, приняв на себя всю ответственность за решение поставленной задачи, смог успешно с ней справиться: сказалось, несомненно, блестящее знание им специфики балетной драматургии. В итоге получился трехактный спектакль с органичным сочетанием развитого симфонического начала и разнообразной балетной лексики, включающей как классические приемы, так и новации современной хореографии. По-иному построены «Недослушанные песни». Это большой дивертисмент, в каждом из номеров которого дана характерная танцевальная версия популярных в Туркменистане песен и романсов Халмамедова.

На волне успеха «Решающего шага Реджепмырат», патриот родного края, согласился возглавить республиканскую балетную труппу и в течение 1987–1990-х годов возобновил на сцене Театра им. Махтумкули «Бахчисарайский

фонтан», «Баядерку», отредактировал ряд постановок национальных спектаклей. Однако продолжения эта работа не получила: кризис перестроечного времени пагубно отразился на судьбе жанра, и лучший туркменский мастер вернулся в Северную столицу, где до сей поры успешно трудится в качестве балетмейстера-репетитора Мариинского театра.

Впрочем, в независимом Туркменистане классической хореографии места вообще не нашлось. В 2001 году президент Ниязов объявил балет искусством, не соответствующим туркменскому менталитету [4, с. 118]. Театр был закрыт, труппа распущена. После прихода к власти президента Бердымухамедова ситуация несколько изменилась; в конце 2019 года на сцене нового Музыкально-драматического театра были показаны «Паяцы», то есть классическую оперу как бы реабилитировали. Балета, однако, данная тенденция пока ни в коей мере не коснулась. Констатируя печальный факт, думается, следует все же признать, что некие формальные основания для подобной ситуации имелись. Автор этих строк еще 30 лет назад отмечал [3, с. 312], что, принимая внешние формы европейского музыкального театра, туркменский зритель не был в массе своей готов к пониманию балета как такового, исключая такие его родившиеся в советскую эпоху популярные жанровые модификации как ансамбль народного танца типа «Березки» или Ансамбля И. Моисеева (кстати, подобный моисеевскому коллектив, существовавший в республике, новые туркменские власти не ликвидировали). В силу ряда объективных обстоятельств произошел кардинальный разрыв между небольшой группой балетных артистов-профессионалов, способных откликнуться на новации современной хореографии, и национальной зрительской аудиторией, которой подобные театральные открытия были совершенно непонятны и во многом чужды. Разрыв этот и стал одной из главных причин случившегося.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Абукова Ф.* Современное творчество композиторов Туркменистана в контексте культуры нации. М.: Честь, 1994. 270 с.
2. *Вызго-Иванова И.* Шостакович и музыка Советского Востока // Советская музыка. 1983. № 9. С. 72–76.
3. *Гуревич В.* Туркменская советская музыка: дисс. ... д-ра искусствоведения. М.: НИИ искусствознания, 1990. 416 с.
4. *Гуревич В.* Нам не дано предугадать... (композиторские школы постсоветского пространства) // Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы». Н.-Новгород: Деком, 2013. С. 111–120.
5. *Керими К.* Туркменский театр. М.: Искусство, 1964. 228 с.

#### REFERENCES

1. *Abukova F.* Sovremennoe tvorchestvo kompozitorov Turkmenistana v kontekste kul'tury`nacii. M.: Chest`, 1994. 270 s.
2. *Vy`zgo-Ivanova I.* Shostakovich i muzy`ka Sovetskogo Vostoka // *Sovetskaya muzy`ka*. 1983. № 9. S. 72–76.
3. *Gurevich V.* Turkmenskaya sovetskaya muzy`ka: diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. M.: NII iskusstvovoznaniya, 1990. 416 s.
4. *Gurevich V.* Nam ne dano predugadat`... (kompozitorskie shkoly` postsovetskogo prostranstva) // *Mul`tikul`turalizm ili interkul`turalizm? Opy`t Avstrii, Rossii, Evropy`»*. N.-Novgorod: Dekom, 2013. S. 111–120.
5. *Kerimi K.* Turkmenskij teatr. M.; Iskusstvo, 1964. 228 s.

#### СВЕДЕНИЯ Б АВТОРЕ

Гуревич В. А. — д-р искусствоведения, проф.; [vaganovaacademy@yandex.ru](mailto:vaganovaacademy@yandex.ru)  
ORCID 0000-0002-0887-8075

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gurevich V. A. — Dr. Habil. (Arts), Prof.; [vaganovaacademy@yandex.ru](mailto:vaganovaacademy@yandex.ru)

УДК 792.8

## К ИСТОРИИ БАЛЕТНОЙ СТУДИИ М. Ф. КШЕСИНСКОЙ В ПАРИЖЕ

*Радина М. П.*<sup>1</sup>

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

Статья вводит в научный оборот архивный документ из фонда «Великий князь Андрей Владимирович и светлейшая княгиня Романовская-Красинская М. Ф.» Государственного архива Российской Федерации, уточняет сведения о парижском периоде жизни знаменитой русской балерины М. Ф. Кшесинской и ее балетной студии (1929–1964), раскрывает судьбу одной из учениц Кшесинской – Ширли Бридж (Анны Адриановой).

**Ключевые слова:** Матильда Кшесинская, балетные студии, архивные документы, Анна Адрианова, Ширли Бридж, Лоранд Андахазы.

## TO THE HISTORY OF M. KSCHESSINSKA' BALLETT STUDIO IN PARIS

*Radina M. P.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2. Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the document from the fund 'Grand Duke Andrei Vladimirovich and H. S. H Princess Romanovsky-Krasinsky M. F.' in the State Archive of Russia (GARF). The paper clarifies information about the Parisian period of the famous Russian ballerina Mathilde Kschessinska and her ballet studio (1929–1964), reveals the biography of one of Kschessinska students – Shirley Bridge (Anna Adrianov).

**Keywords:** Mathilde Kschessinska, ballet studios, archival documents, Anna Adrianova, Shieley Bridge, Lorand Andahazy.

Исследователи, работающие в архивах, нередко сталкиваются с проблемой атрибуции документов чаще всего из-за «пробелов»: не известен автор текста, или адресат письма, или дата, место его создания. Есть такие «белые пятна» и в делах балерины Императорских театров и педагога Матильды Феликсовны Кшесинской, хранящихся в Государственном архиве России (ГАРФ).

В 1997 году в ГАРФ были переданы документы из семейного архива великого князя Андрея Владимировича и его супруги – балерины Кшесинской,

получившей в замужестве аристократический титул. В архиве сформировали фонд 10060 «Великий князь Андрей Владимирович и светлейшая княгиня Романовская-Красинская М. Ф. (Кшесинская)» [1, с. 96].

В делах фонда есть «статья»<sup>1</sup> ученицы М. Ф. Кшесинской [2]. Этот документ представляет собой машинописный текст на английском языке, на одном листе (без оборота). На странице рукой М. Ф. Кшесинской<sup>2</sup> выполнены пометки чернилами (автограф):

Вверху в центре на французском языке написано: «Париж»; правее — «1 сентября 1961 года».

Внизу под основным текстом стоит подпись: «М. Кшесинская» (фр. *M. Kschessinska*), еще ниже — «Княгиня М. Романовская-Красинская» (англ. *Princesse M. Romanovsky-Krasinsky*).

Слева на полях на французском языке: «Очень, очень хорошо. Я одобряю» (фр. *Tres, tres bien — J'approuve*).

В описании документа указано, что автор его не известен [2].

Ниже приводим основной текст документа на английском языке с параллельным переводом<sup>3</sup>.

*I have stayed more than one month in Paris with my beloved Teacher, the distinguished Mathilde Kschessinska, whose recent memories Dancing in Petersburg have re-acquainted the world with her fabulous history.*

*At her graduation performance from the Russian Imperial Ballet School the Emperor Alexander III uttered these prophetic words: "Be the glory and adornment of our ballet!" She fulfilled these words during a career that has become a legend. Reigning supreme for twenty-five years as "Prima Ballerina Assoluta" of the Imperial Mariinsky Theatre she*

Больше месяца я провела в Париже с моей любимой Учительницей, выдающейся Матильдой Кшесинской, чьи недавно опубликованные мемуары *Dancing in Petersburg*<sup>4</sup> заново познакомили мир с ее невероятной историей.

На выпускном спектакле Русско-го Императорской балетного училища Император Александр III произнес пророческие слова: «Будьте славой и украшением нашего балета!» Эти слова она оправдала своей карьерой, ставшей легендой. Безраздельно правившая в течение двадцати пяти лет как «Прима-

<sup>1</sup> В архивном деле документ значится как статья.

<sup>2</sup> Автор, много работавший с рукописными документами М. Ф. Кшесинской, уверен в том, что данный текст написан именно Матильдой Феликсовной.

<sup>3</sup> Перевод выполнен М. П. Радиной.

<sup>4</sup> *Dancing in Petersburg* — название книги мемуаров М. Ф. Кшесинской, изданной на английском языке в переводе Арнольда Хаскелла в Великобритании (1960) и в США (1961). Первоначально мемуары были опубликованы на французском языке в Париже (*Souvenirs de la Kschessinska*, 1960).

*was the contemporary of such illustrious artists as Christian Johanson, Marius Petipa, Cecchetti, Zucchi, Pavlova, Nijinsky, Karasavina, Fokine, Drigo, Tchaikovsky – to select but a few names out of that golden era.*

*Fleeing from Bolshevism she eventually reached Paris where she opened a School of Ballet. After her marriage to the Grand Duke André of Russia, cousin of the last Czar, she became H. S. H. Princesse Romanovsky-Krasinsky, but by all her adoring students she is called simply “Chere Princesse” or “Petite Princesse”. It was in her Paris studio that I began my studies, introduced by the eminent writer, Arnold Haskell, who recently translated her book. I was immediately impressed by her ever creative spirit, by the dramatic or lyrical feeling with each she imbued even the most technical of exercises. She nurtured in me a passionate dedication to the art of ballet which served me well as a professional artist with Colonel W. de Basil’s Original Ballet Russe de Monte Carlo and later as a teacher in my own school where her counsels on art and method of teaching have always been followed.*

балерина assoluta» Императорского Мариинского театра, она была современницей таких выдающихся художников, как Христиан Иогансон, Мариус Петипа, Чеккетти, Цукки, Павлова, Нижинский, Карсавина, Фокин, Дриго, Чайковский — это лишь избранные имена той золотой эры.

Спасаясь от большевизма, она в конце концов добралась до Парижа, где открыла балетную школу. После того, как она вышла замуж за великого князя Андрея, двоюродного брата последнего царя, она получила титул Ее Светлейшее Высочество княгиня Романовская-Красинская, но все обожающие ее ученики зовут ее просто «Дорогая Княгиня» или «Маленькая Княгиня». Я начала свое обучение в ее парижской студии по рекомендации выдающегося литератора Арнольда Хаскелла (он недавно перевел ее книгу). Я сразу же была покорена ее творческим духом, тем драматическим или лирическим чувством, которым она наполняла каждое, даже самое технически сложное упражнение. Она воспитала во мне страстную преданность искусству балета, что помогло мне как профессиональной артистке труппы *Colonel W. de Basil’s Original Ballet Russe de Monte Carlo*<sup>5</sup>, а затем и как педагогу соб-

<sup>5</sup> После смерти С. Дягилева (1929) его антреприза прекратила существование. Однако в 1932 году Рене Блюм и Василий Григорьевич Воскресенский, известный в театральных кругах как полковник де Базиль, создали новый коллектив — «Русский балет Монте-Карло» (фр. Le Ballet Russe de Monte Carlo), наследовавший многие постановки, декорации, костюмы, а также «базу» в Монте-Карло. Режиссером был приглашен Сергей Григорьев, занимавший эту же должность в компании Дягилева. Однако в 1935 году союз Блюма и де Базиля распался: Блюм создал собственную труппу «Балеты Монте-Карло» (фр. Les Ballets de Monte-Carlo). Группа под руководством де Базиля часто меняла название: «Оригинальный русский балет Монте-Карло полковника В. де Базиля» (фр. Colonel W. de Basil’s Original Ballet Russe de Monte Carlo), «Русский балет полковника В. де Базиля» (фр. Colonel W. de Basil’s Ballet Russe), «Русский балет Ковент-Гардена» (англ. Covent Garden Russian Ballet), «Оригинальный русский балет» (фр. Original Ballet Russe) и др. В данной статье речь идет об одном и том же коллективе де Базиля.

*Reunited with her this summer after a separation of twenty-two years I found the Princesse, in spite of her many years, always young in spirit and full of vitality. As always in the past she interests herself with all that concerns the art of ballet to which she has consecrated her life. Realizing her age, she thinks of perpetuating her teaching method and the great tradition of her Russian heritage and the dance which she has inspired hundreds of students.*

*The Princesse and I spoke at length together about her project and arranged a collaboration whereby she and I, with my husband, Lorand Andahazy, and her son, Prince Vladimir, will carry out this dream of hers. I will go often to Paris to assist the Princesse in her studio which will remain under her direction. Certainly it would be difficult for her to come to America, but she has accepted to take under her patronage our school and company in this country established in St. Paul and Minneapolis. Also envisioned for the future are performance in Paris by our Ballet Borealis Company.*

*On the eve of my departure when I saw my dear Princesse for the last time she said to me, "Having the tenderest affection for you and a great confidence in you, and recognizing that you are most thoroughly a product of my school and have never ceased to your*

ственной школы, в которой всегда следовали ее советам по искусству и методу преподавания.

Воссоединившись с ней этим летом после двадцатидвухлетней разлуки, я нашла, что княгиня, несмотря на свой возраст, всегда молода духом и полна жизненных сил. Как и в прошлые годы она интересуется всем, что касается балетного искусства, которому она посвятила свою жизнь. Осознавая свой возраст, она думает о том, чтобы сохранить свой метод обучения, увековечить великие традиции своего русского наследия, а также танец, которым она вдохновила сотни учеников.

Мы с княгиней долго обсуждали ее проект и договорились о сотрудничестве, в соответствии с которым она с сыном князем Владимиром, я с мужем Лорандом Андахазы осуществим эту ее мечту. Я буду часто приезжать в Париж, чтобы помогать княгине в ее студии, которая по-прежнему будет под ее руководством. Конечно, ей было бы трудно приехать в Америку, но она согласилась взять под свое покровительство нашу школу и компанию в Сент-Поле и Миннеаполисе. Также на будущее запланировано выступление в Париже нашей труппы *Ballet Borealis*<sup>6</sup>.

Накануне моего отъезда, когда я виделась со своей дорогой княгиней в последний раз, она сказала мне: «Имея к тебе нежнейшую привязанность и большое доверие, зная, что ты в полной мере "продукт" моей школы

<sup>6</sup> «Балет Бореалис». Свое имя труппа получила по названию северного сияния – Аврора Бореалис (Аврора – римская богиня утренней зари, Борей – греческий бог ветра).

*quest for perfection in our art, I find you one of the most qualified of my pupils to teach like me and to perpetuate my tradition. All the elements for our collaboration are united therein. And we shall begin it immediately.*

и никогда не прекращала стремиться к совершенству в нашем искусстве, я считаю тебя одной из самых подготовленных моих учениц, чтобы преподавать, как я, и сохранять мои традиции. Мы объединим наши усилия и начнем это немедленно».

При работе с данным документом возникли следующие вопросы.

1. Кто автор текста?
2. Для чего он был написан и «утвержден» М. Ф. Кшесинской?
3. Состоялся ли проект сотрудничества, о котором говорится в тексте?

Попробуем найти ответы на них.

В документе упоминается имя Лоранда Андахазы — мужа автора текста, а также школа в США (в Сент-Поле и Миннеаполисе) и название труппы — «Балет Бореалис».

Обратившись к американской прессе первой половины XX века, мы обнаружим, что Лоранд Андахазы (англ. *Lóránd / Lóránt Andaházy*, 1914–1986) происходит из старинной венгерской семьи. В 1920 году его родители вместе с ним переехали из Венгрии в США и поселилась в Кливленде (штат Огайо) [3]. Подростком он занимался гимнастикой и верховой ездой. В 1935 году на сцене театра Кливленда Андахазы увидел балерину из труппы «Русского балета де Базиля», в которую влюбился с первого взгляда. Попытки встретиться с ней не увенчались успехом, и тогда он решил сам заняться балетом и поступить в эту компанию [4; 3]. Премудростям танца двадцатилетний юноша учился в «Русской императорской балетной школе» (англ. *Russian Imperial Ballet School*) у Сергея (Сержа) Надеждина<sup>7</sup>. Когда труппа де Базиля снова приехала в Кливленд в свой четвертый американский сезон (1936–1937), он прошел просмотр и был принят. Имя Лоранда Андахазы также значится и в списках учеников Матильды Кшесинской: в мае 1937 года он приходил на занятия в ее парижскую студию, когда «Русский балет де Базиля» был в Европе [5, л. 168].

Со своей избранницей Лоранд встретился в том же 1937 году на борту «Нормандии», следующей в Италию [6]. Однако едва начавшийся роман прервался почти на три года: родители девушки были против ее замужества и на-

<sup>7</sup> Сергей Михайлович Надеждин (настоящая фамилия — Осипов, 1880–1958) в 1898 году окончил Императорское театральное училище в Санкт-Петербурге и был определен кордебалетным танцовщиком. В 1901 году окончил драматические курсы и стал актером Александринского театра. Ставил спектакли в Литературно-художественном обществе и в Троицком театре в Санкт-Петербурге. После революции эмигрировал через Константинополь в Париж. За два года (1924–1925) поставил на парижской студии «Альбатрос» пять полнометражных кинофильмов. В 1926 году Надеждин переехал в США. Руководил студией «Балетный модерн» (англ. *Ballet Modern*) в Нью-Йорке, а с 1932 года и почти до конца жизни возглавлял «Русскую императорскую балетную школу» в Кливленде.

стаивали, чтобы она покинула труппу; начиная с 1938 года, Андахазы постоянно гастролировал. В большом австралийском турне он исполнил одну из лучших своих ролей — Золотого раба в «Шехеразаде»<sup>8</sup> [7].

Новая встреча молодых людей состоялась в 1940 году, а 1 февраля 1941 года в «Маленькой церкви за углом» на Манхэттене в Нью-Йорке Лоранд Андахазы обвенчался с Анной Адриановой, солисткой труппы «Русский балет Монте-Карло», после чего пара сразу же отправилась на гастроли в Канаду.

Теперь мы знаем, как звали супругу человека, указанного в документе, но имя Анны Адриановой бесполезно искать в списке учеников Матильды Кшесинской, хранящемся в том же фонде в ГАРФ [5]. В продолжение дягилевской традиции давать иностранным артистам русские имена в труппе «Русский балет Монте-Карло» Анной Адриановой стала американка Ширли Бридж (англ. *Shirley Bridge*, 1916–1983).

Ширли родилась в Рочестере (штат Нью-Йорк) в семье уважаемого доктора Эзры Бридж, интенданта санатория «Йола» (англ. *Iola*). Ее дед Дуглас Волк был художником, чьи картины, например портрет бельгийского короля Альберта I, представлены в Смитсоновском музее американского искусства в Вашингтоне. Там же хранится прижизненная маска и слепок рук Линкольна, сделанные прадедушкой Ширли — скульптором Леонардом Волком.

Вероятно, чувство прекрасного передалось девочке по наследству, но проявилось оно не в изобразительном искусстве, а в желании танцевать. Видя это, родители отдали ее заниматься балетом в школу Энид Кнапп Ботсфорд<sup>9</sup> в родном Рочестере. То, что произошло с ней потом, было похоже на сказку о Золушке.

В феврале 1934 года она увидела балетный спектакль в Истмановском театре<sup>10</sup> и познакомилась с одной из балерин. Затем отец отправил ее к тете в Нью-Йорк, где она смогла увидеть спектакль «Русский балет Монте-Карло» в Театре Сент-Джеймс<sup>11</sup> [8]. Спектакль ее так воодушевил, что она пробра-

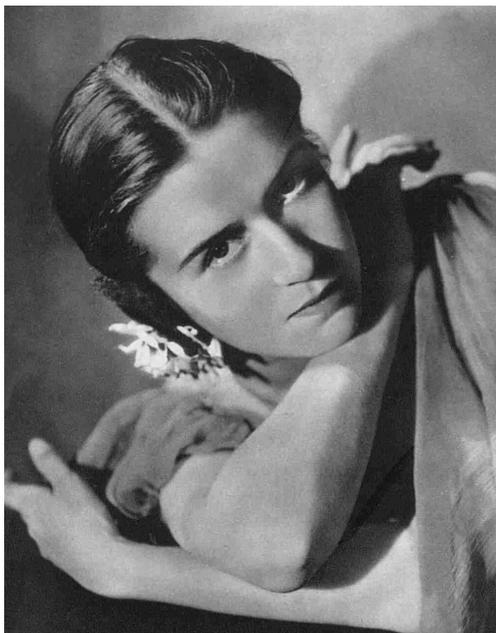
---

<sup>8</sup> «Шехеразада» — балет на музыку Н. Римского-Корсакова в постановке М. Фокина. Декорации и костюмы Л. Бакста. Премьера — 4 июня 1910 г., Париж.

<sup>9</sup> Энид Кнапп Ботсфорд (англ. *Enid E. Knapp Botsford*, 1894–1984) — танцовщица, педагог. Сначала она обучалась музыке, затем (с 1917 г.) балету (у Луиджи Альбетери, балетмейстера «Метрополитен-опера»), далее занималась у Стефано Масканы и Алексея Козлова. В 1920 году Анна Павлова пригласила Ботсфорд в свою студию в Лондон. Вернувшись в Рочестер, при поддержке Джорджа Истмана в 1923 году она основала Балет Истмановского театра (англ. *Eastman Theatre Ballet*), а затем в 1925 году открыла Школу танца Энид Кнапп Ботсфорд (англ. *Enid Knapp Botsford School of Dance*). В 1970-е в этой школе преподавали Дэвид Гейл и Михаил Барышников.

<sup>10</sup> Театр Истмана был открыт в Рочестере в 1922 году.

<sup>11</sup> «Сейнт-Джеймс» — бродвейский театр, открытый в 1927 году.



Илл. 1. Анна Адрианова  
в балете «Хореатриум».

Фото Anthony, The Bystander, 11.08.1937

лась за кулисы, чтобы узнать о возможности просмотра. На удивление, Ширли удостоилась внимания де Базиля и легендарного хореографа Леонида Мясина, который потребовал, чтобы она станцевала на пустой сцене без музыки. На следующий день ей предложили присоединиться к труппе: «Де Базиль и Мясин считали ее многообещающей и талантливой девочкой не только из-за того, как она станцевала, и не из-за того, что она достаточно юна, чтобы учиться профессии, но и потому, что они увидели в ней драйв. Она так хочет танцевать, что будет работать, работать и работать, и только это, сказали они, создаст великих артистов» [9].

Родители Ширли подписали необходимые бумаги, и она отправилась в Филадельфию начинать свою карьеру танцовщицы, став первой американкой в русской компании. 30 апреля балет де Базиля отплыл вместе с ней в Европу. Однако танцу нового члена труппы не хватало «русскости», и полковник де Базиль вместе с английским литератором и балетоведом Арнольдом Хаскеллом убедили Ширли в необходимости дополнительного обучения. Благодаря рекомендации Хаскелла, знакомого с Матильдой Кшесинской, именитая балерина согласилась принять ее для «огранки» таланта [10]. В Париже 14 сентября 1934 года Ширли пришла в ее студию<sup>12</sup> на класс, став 250-й ученицей прославленной танцовщицы [5, л. 151]. Она действительно настолько быстро завоевала расположение Матильды Феликсовны, что вскоре была даже приглашена на обед в дом князя Андрея Владимировича и княгини Красинской, вместе с Арнольдом Хаскеллом, Сержем Лифарем и еще тремя ученицами студии [11, л. 8].

Судя по списку учеников Кшесинской, Бридж периодически посещала ее студию на протяжении трех сезонов: 1934/1935, 1935/1936 и 1936/1937 годов [5], когда оказывалась в Париже. Первый же период обучения продлился не менее шести месяцев. В августе 1935 года к Кшесинской приезжала и первый педагог Бридж — Энид Кнапп Ботсфорд [11, л. 155].

<sup>12</sup> Студию в Париже М. Ф. Кшесинская открыла в 1929 году.

В Париже Ширли Бридж на некоторое время стала Доминэ Богардис. Именно под этим именем она принимала участие в Пушкинском вечере<sup>13</sup> 17 февраля 1935 года. «Большой успех у публики имел “Полет Шмеля” из “Царя Салтана”, в исполнении ученицы студии М. Ф. Кшесинской Доминэ Богардис, отлично справившейся с трудной задачей, поставленной ей Сергеем Лифарем», — сообщила газета «Последние новости» [12]. «Огромные овации для Ширли в Grand Salle Pleyel», — телеграфировала миссис Бридж, которая находилась в Париже с дочерью. «Много вызовов и бисирований. Серж Лифарь хочет, чтобы она поехала с ним в американское турне» [13]. Но Ширли осталась, а 30 апреля 1935 года 17-летняя девушка подписала трехлетний контракт с «Русским балетом де Базиля» [14]. В июне она, теперь под именем Анны Адриановой, дебютировала с сольным номером в балете Леонида Мясина «Хореартиум»<sup>14</sup> на сцене Королевской оперы Ковент-Гардена в Лондоне и дала свой первый автограф [15].



Илл. 2. Анна Адрианова в сольной вариации в балете «Свадьба Авроры». Фото Anthony, The Bystander, 11.08.1937

Затем был восьмимесячный тур по Северной Америке, во время которого артисты выступили в 110 городах США и Канады. «Я собираюсь учиться в следующем году, — сказала она корреспонденту рочестерской газеты. — Это советовал Мясин. Вероятно, я буду заниматься в Лондоне. Конечно, речь не идет о продолжительном обучении. Я буду выступать с труппой во время тура по Европе, а после закрытия сезона у меня будет время на учебу — возможно сразу три месяца. <...> Я знаю, что у меня не будет отпуска в этом году» [16].

<sup>13</sup> Вечер в честь 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина проводился в Зале Рамо (бывший Зал Плейель) Союза русских писателей и журналистов в Париже. Хореографическая программа концерта была подготовлена М. Ф. Кшесинской и С. Лифарем.

<sup>14</sup> «Хореартиум» — одноактный бессюжетный симфонический балет в 4-х частях в постановке Л. Мясина на музыку Четвертой симфонии Й. Брамса. Премьера — 1933, Лондон. Занавес — Ю. Анненков.

Гастроли в Лондоне летом 1936 года для Анны Адриановой были отмечены двумя событиями. В первом спектакле сезона она должна была танцевать два соло в балетах «Хореартиум» и «Свадьба Авроры»<sup>15</sup>, но за день до этого на репетиции подвернула ногу и вынуждена была пропустить две недели (илл. 1; 2).

Однако затем ей представился шанс заменить заболевшую приму труппы Татьяну Рябушинскую<sup>16</sup> во втором представлении балета «Фантастическая симфония»<sup>17</sup> — новинке сезона [17]. На выступление своей ученицы пришла посмотреть Матильда Кшесинская, которая до этого, 14 июля, сама выступала на той же сцене, в последний раз исполнив свою знаменитую «Русскую».

После завершения лондонского сезона Арнольд Хаскелл в большой статье в модном таблоиде «Очевидец» (англ. *The Bystander*) упомянул имя «лиричной» Анны Адриановой, «...которой теперь нужно более обширное музыкальное образование, чтобы стать чем-то действительно прекрасным» [18]. Наблюдая за развитием труппы, Хаскелл понимал, что артисты работают на износ. В той же статье он писал: «Эти молодые танцовщики находятся в критическом возрасте, и они явно перегружены работой. Такой обширный репертуар возможен только в том случае, если, как Дягилев (все еще главный источник вдохновения в балете), ясно понимать, когда нужна остановка для учебы и восстановления, какие мог обеспечить один сезон в Монте Карло. Избыток работы и поездок может полностью разрушить все, что было достигнуто, и все, что впереди, <...> а такую группу нельзя будет собрать снова за одно поколение. Без сомнения, руководство, которое уже продемонстрировало свое мастерство, осознает эти опасности и найдет какой-нибудь способ примирить коммерческие интересы с искусством» [18].

Осенью начался очередной изнурительный американский тур, тогда в труппу был принят Лоранд Андахазы. Анна танцевала много, особенно в балетах Мясина, который был художественным руководителем труппы. Ему нравилась «...ее спонтанная способность мгновенно изобретать шаги под музыку, реаги-

---

<sup>15</sup> «Свадьба Авроры» — дивертисмент по мотивам балета «Спящая красавица» на музыку П. Чайковского с хореографией М Петипа, в редакции и с дополнительными танцами Б. Нижинской. Декорации и костюмы — А. Бенуа. Премьера — 1922, Париж. Для труппы «Русский балет Монте-Карло» дивертисмент был возобновлен Л. Мясиним.

<sup>16</sup> Татьяна Рябушинская (1917–2000) — артистка балета, педагог, ученица М. Ф. Кшесинской. С 1932 по 1939 год — в труппе «Русский балет Монте-Карло». Вместе с Ириной Бароновой и Тамарой Тумановой составила трио «бэби-балерин», была ведущей солисткой труппы. Позднее работала в разных компаниях, руководила собственной студией в Лос-Анджелесе.

<sup>17</sup> «Фантастическая симфония» — одноактный симфонический балет в 5-ти частях в постановке Л. Мясина на музыку Фантастической симфонии Г. Берлиоза. Декорации — К. Берар. Премьера — 24 июля 1936 года, Лондон.

руя на стиль, настроение и ритм пьесы, хотя, вероятно, она никогда раньше ее не слышала» [19, с. 88]. Почти сразу же, как она стала танцевать в труппе, у девушки зародилось желание создать собственный балет. Об этом Ширли-Анна говорила даже прессе. 16 февраля 1937 года, когда в Орегоне специальный поезд, которым ехала труппа, завалило снегом, и он не мог какое-то время двигаться, Адрианова показала Мясину наброски своего хореографического проекта на музыку Симфонии ре минор Сезара Франка. Они долго обсуждали ее задумки. Мясин заинтересовался настолько, что предложил «сотрудничество». Однако, как многие молодые художники, Анна была слишком увлечена идеей независимого творчества, чтобы принять это предложение.

Новый сезон в Лондоне был «коронационным»<sup>18</sup>. Труппа несколько раз выступала перед новоиспеченным королем и королевой Великобритании. В тот год таблоид «Очевидец» посвятил Анне Адриановой целую страницу с двумя фотографиями, назвав ее «самой многообещающей» танцовщицей «...с чистой, настоящей техникой, хорошим чувством музыки и очаровательной нежной сценической индивидуальностью; в ней так много легкости и мягкости, что это является отличительным качеством ее танца» [20].

Пролетел еще один год. Вновь тур по Америке, Лондон, Париж... Теперь труппа должна поехать в Австралию, и тут родители Анны, узнав о развивающемся романе дочери с Лорандом Андахазы, уговаривают ее не продлевать контракт и отдохнуть. Отдых затянулся на два года. Правда, балет она не бросила; к тренировкам прибавились занятия музыкой и драмой в Институте музыки Кейп-Кода (англ. Cape Cod), основанном оперной дивой Мартой Этвуд Бейкер. И лишь в начале декабря 1940 года она вновь присоединилась к вернувшейся из Австралии труппе. Выйдя вскоре замуж за Лоранда Андахазы и оттанцевав в новом американском турне, в апреле 1941 года она вместе с мужем устроила себе медовый месяц в Гаване.

В Европе уже бушевала Вторая мировая война. Лоранд вскоре отправился на фронт и до 1945 года служил лейтенантом в разведывательной роте танкового полка США. Анна, теперь уже Андахазы, за это время родила сына. В августе 1944 года были созданы Объединенные организации обслуживания вооруженных сил США (англ. *United Service Organizations, USO*), под эгидой которых была собрана группа артистов для выступлений в тылу перед солдатами для подъема их боевого духа. Группу, в которую вошли Соня Войциховская<sup>19</sup>, Вирджи-

<sup>18</sup> 11 декабря 1936 года в Великобритании герцог Йоркский стал королем Георгом VI. Короновался он 12 мая 1937 года, и весь год прошел под знаком этого события.

<sup>19</sup> Войциховская Соня (англ. *Woicikowska Sonia*, 1919–?) — дочь артистов балета Леона Войциховского и Елены Антоновой, артистка балета и педагог, ученица Л. Егоровой. Сначала работала в Польском балете в Нью-Йорке под руководством отца, затем в «Русском балете Монте-Карло».

ния Ричардсон<sup>20</sup>, Татьяна Семёнова<sup>21</sup> и Анна Адрианова, возглавил Грант Мурадов<sup>22</sup>, бывший премьер балета «Метрополитен-опера». В начале октября они отправились в Европу с небольшим репертуаром из довольно простых номеров, которые можно было исполнять везде [21]. Путешествуя по воздуху, морю, земле, в том числе на армейских джипах, небольшая концертная бригада, получившая название «Фоксхол балета» (англ. *Foxhole Ballet*), объездила за шесть месяцев всю Италию, а еще за четыре — Голландию, Бельгию, Германию и Францию. В своих мемуарах Матильда Кшесинская писала, что весной 1945 года многие из ее старых учениц из Англии и Америки приехали навестить ее, «...в том числе одна из моих любимейших, Ширли Бридж» [22, с. 278].

Вернувшись в США, Анна и Лоранд Андахазы поселились в Сент-Поле (Миннесота), где планировали обучать детей балету по русской дореволюционной системе. В январе 1947 года они открыли здесь свою Школу классического балета (англ. *Andaházy School of Classical Ballet*); через несколько лет смогли создать и собственную балетную труппу под названием «Андахазы балет Бореалис», которая в 1954 году насчитывала 40 человек. Артисты представляли как постановки из репертуара «Русского балета Монте-Карло», так и собственные сочинения Лоранда и Анны (наконец-то она смогла осуществить замысел о собственном балете). Но к 1966 году было создано всего девять программ (за шестнадцать лет). Зачастую выступления были единичными. Причина тому — нехватка средств. Поэтому надежда на активно гастролирующую труппу осталась лишь мечтой.

Зато в их школе дела шли хорошо. В 1961 году учебное заведение Андахазы насчитывало 520 студентов и являлось крупнейшей школой классического танца в США [23].

В марте 1961 года в Америке вышли мемуары М. Ф. Кшесинской «Dancing in Petersburg», о которых упоминается в описанном выше документе. На свою книгу 89-летняя балерина возлагала надежду, что она «...будет иметь успех

---

<sup>20</sup> Ричардсон Вирджиния (англ. *Richardson Alice Virginia*, 1923–2009) — американская танцовщица-четотчица, известная по бродвейским шоу.

<sup>21</sup> Семёнова Татьяна (англ. *Semenova Tatiana*, 1920–1996) — танцовщица и педагог, основатель Балетной академии Хьюстона, ученица М. Ф. Кшесинской. Танцевала в «Русском балете Монте-Карло», затем — в балетной труппе Парижской оперы. Во время выступления в Риме на разрушенной бомбежкой сцене повредила колено и сломала руку, что стало концом ее исполнительской карьеры. Уехав в США, занялась педагогической деятельностью.

<sup>22</sup> Мурадов Грант (англ. *Mouradoff Grant*) — русский танцовщик и педагог. Был в числе первых учеников М. Ф. Кшесинской. В начале 1930-х несколько лет выступал в Парижской опере; с 1938 по 1941 год был солистом балета в «Метрополитен-опера», также в «Русском балете Монте-Карло» Позднее создал собственную труппу и занялся педагогической деятельностью.

и прибыль с нее облегчит мою жизнь» [24, с. 317]. Можно лишь предположить, что это издание напомнило ее ученице Ширли Бридж о парижской наставнице. Во всяком случае, 18 июня Анна Андахазы отправилась во Францию. В июле к ней должен был присоединиться и муж (после завершения обучающего курса в Кливленде) [25]. Судя по тексту исследуемого документа, Анна провела в Париже месяц, навещая Кшесинскую.

Невозможно сказать, насколько успешной в то время была работа ее студии. Список учеников княгини, хранящийся в ГАРФ, обрывается в апреле 1956 года. Через шесть месяцев (30 октября) скончался ее муж — великий князь Андрей Владимирович. Здоровье самой Матильды Феликсовны ухудшилось. У нее были операции на ноге, которую она дважды ломала, из-за чего была вынуждена ходить с палкой. Кроме того, сильно ухудшилось ее зрение. В июле 1961 года ей прооперировали один глаз, несмотря на это в октябре она смогла возобновить работу в студии. «Я довольна, но очень утомляюсь», — писала она в ноябре в Москву [24, с. 232].

Вернувшись в США, 6 сентября на заседании исполнительного комитета Фонда «Балета Бореалис» в Сент-Поле чета Андахазы объявила «...о союзе “Андахазы балета Боралис” и Школы классического балета Андахазы с широко известной балетной студией Кшесинской в Париже» [23]. В местной газете было напечатано, что, «...по соглашению, госпожа Андахазы будет часто ездить в Париж помогать княгине Романовской-Красинской и ее сыну, князю Владимиру. В ответ княгиня берет под свой патронаж американскую школу, чтобы передать свои методы обучения и способствовать сохранению традиций русского балета. <...> Господин Андахазы также сказал, что в дальнейшем возможно осуществление студенческой программы обмена, а также предусмотрены выступления “Балета Бореалис” в Париже» [там же].

В декабре того же года в русскоязычной американской газете «Новое русское слово», издававшейся в Нью-Йорке, была опубликована статья Георгия Адамовича<sup>23</sup>, подтверждающая намерения Кшесинской о «переустройстве своей балетной школы»: «До сих пор она вела ее одна и неизменно отклоняла всякую помощь, всякое предложение о сотрудничестве, доверяя только самой себе. Но одной из ее любимых учениц, г-же Андахазы, выступавшей в балете Базиля под именем Анны Адриановой, и ее мужу Лоранду Андахазы, удалось то, что не удавалось другим, сравнительно молодым артистам: удалось поколебать знаменитую балерину, убедить ее расширить дело, ввести новые классы и вместе работать над образованием балетной “смены”» [26]. В статье так-

---

<sup>23</sup> Адамович Георгий Викторович (1892–1972) — русский поэт, литературный критик, переводчик. С 1923 года находился в эмиграции, публиковался в журналах «Звено», «Числа», «Встречи», в газете «Последние новости». В 1960-е годы жил в Париже и Ницце.

Paris  
 Le 1 Septembre 1961.

I have stayed more than one month in Paris with my beloved Teacher, the distinguished Meshkide Kshesinska, whose recent memoirs Dancing in Petersburg, have re-acquainted the world with her fabulous history.

At her graduation performance from the Russian Imperial Ballet School the Emperor Alexander III uttered these prophetic words: "Be the glory and adornment of our ballet." She fulfilled those words during a career that has become a legend. Remaining supreme for twenty-five years as "Prima Ballerina Assoluta" of the Imperial Maryinsky Theatre she was the contemporary of such illustrious artists as Christian Johanson, Marius Petipa, Cecchetti, Zucchi, Pavlova, Nijsky, Karasvina, Fokine, Drigo, Tchaikovsky - to select but a few names out of that golden era.

Fleeing from Bolshevism she eventually reached Paris where she opened a school of Ballet. After her marriage to the Grand Duke Andre of Russia, cousin of the last Czar, she became H.S.H. Princesse Romanovsky-Krasinsky, but by all her adoring students she is called simply "Chere Princesse" or "Petite Princesse." It was in her Paris studio that I began my studies, introduced by the eminent Arnold Besseli, who recently translated her book. I was immediately impressed by her ever creative spirit, by the dramatic or lyrical feeling with which she infused even the most technical of exercises. She nurtured in me a passionate dedication to the art of ballet which served me well as a professional artist with Colonel W. de Basil's original Ballet Russe de Monte Carlo and later as a teacher in my own school where her counsels on art and method of teaching have always been followed.

Reunited with her this summer after a separation of twenty-two years I found the Princesse, in spite of her many years, always young in spirit and full of vitality. As always in the past she interests herself with all that concerns the art of ballet to which she has consecrated her life. Realizing her age, she thinks of perpetuating her teaching methods and the great tradition of her Russian heritage in the dance with which she has inspired hundreds of students.

The Princesse and I spoke at length together about her project and arranged a collaboration whereby she and I, with my husband, Lorand Andahazi, and her son, Prince Vladimir, will carry out this dream of hers. I will go often to Paris to assist the Princesse in her studio which will remain under her direction. Certainly it would be difficult for her to come to America, but she has accepted to take under her patronage our school and company in this country established in St. Paul and Minneapolis. Also envisioned for the future are performances in Paris by our Ballet Borealis Company.

On the eve of my departure when I saw my dear Princesse for the last time she said to me, "Having the tenderest affection for you and a great confidence in you, and recognizing that you are most thoroughly a product of my school and have never ceased to yearn your quest for perfection in our art, I find you one of the most qualified of my pupils to teach like me and to perpetuate my tradition. All the elements for our collaboration are united therein. And we shall begin it immediately."

Princesse  
 M. Romanovsky - Krasinsky

Илл. 3. Документ, опубликованный в буклете к представлению труппы «Андахази балет Бореалис» 6 декабря 1961 года

Сайруса Нортрона в Миннеаполисе. В программу спектакля вошли «Серенада» в хореографии Джорджа Баланчина (исполнялась по его разрешению), картина из балета «Свадьба Авроры» и «Шехаразада» Михаила Фокина. К этому событию был выпущен буклет (илл. 3; 4).

Нам удалось связаться с младшим сыном Лоранда Андахазы — Мариусом, который сейчас продолжает дело своих родителей. Он разыскал в семейном архиве это издание. В нем на одной из страниц опубликовано изображение того самого документа, копия которого хранится в ГАРФ. Подпись к нему объясняла, что «Анна Адрианова пишет об установлении связи школы и труппы *Ballet Borealis* с Матильдой Кшесинской». Рядом на развороте помещена фотография княгини Романовской-Красинской в ее парижской студии (с дарственной надписью, адресованной Ширли Бридж в 1935 году), а также фото ее сына Владимира. По всей видимости, исследуемый документ является единственным документальным свидетельством намерений о сотрудничестве двух школ.

4 февраля 1962 года в газете «Звездная трибуна» (англ. *Star Tribune*) была

же говорилось, что сама Кшесинская берет под свою «артистическую опеку» школу в Америке, которая насчитывает более 500 учащихся. Для воплощения это в жизнь, супругам Андахазы придется бывать в Париже довольно часто, «...чтобы объединение двух школ было проведено в действительности» [26].

Тогда же появилась информация о том, что «...господин и госпожа Андахазы приедут в Париж в январе<sup>24</sup> помогать княгине. Визит станет первым шагом в сотрудничестве двух школ, анонсированном в сентябре. В соответствии с ним Андахазы будут помогать княгине управлять ее школой, в свою очередь княгиня берет под патронаж и будет оказывать моральную поддержку школе Андахазы» [27].

6 декабря 1961 года «Андахази балет Бореалис», уже в новом качестве, давал представление в Мемориальном зале

<sup>24</sup> Имеется в виду январь 1962 года.

опубликована рецензия Анны Адриановой на мемуары Кшесинской «*Dancing in Petersburg*». «Самые сложные технические упражнения она наполняла творческим художественным темпераментом, — писала о своем педагоге ее ученица. — В книге она раскрывает свои методы обучения и обсуждает современные тенденции» [28]. В конце статьи говорилось, что в этот день, 4 февраля, Анна уезжает в Париж навестить «Дорогую Княгиню».

Мариус Андахазид подтвердил, что его мать дважды ездила в Париж. Он также указал, что там побывала и группа «...наших танцовщиков, чтобы встретиться и поработать с Кшесинской»<sup>25</sup>. В своей американской школе Анна Адрианова использовала комбинации из парижских уроков. «Я помню, как смотрел урок, который вела моя мама, и она упомянула, что это было одно из упражнений, которые давала Кшесинская, — написал Мариус в письме автору статьи. — Они [родители Мариуса. — М. Р.] были очень взволнованы и серьезно относились к предпринятию по установлению контактов с Кшесинской в Париже». В семейном архиве Мариуса Андахазид хранится тетрадь его матери с записями уроков Матильды Феликсовны, но о дальнейшем сотрудничестве двух школ информация отсутствует.

Свою студию в Париже М. Ф. Кшесинская закрыла в 1964-м, ей было 92 года. В конце 1965 года она сильно заболела, могла пройти всего несколько шагов и почти потеряла зрение [24, с. 280].

Американская школа Андахазид в это время работала успешно: к 1966 году в филиалах, расположенных в разных городах, насчитывалось 600 учеников. Лишь в 1972 году, уже после смерти княгини Романовской-Красинской, артисты «Андахазид балета Бореалис» впервые отправились в европейское турне. Они представляли четыре балета в разных городах Португалии.

Подводя итог проведенному исследованию, можно констатировать, что мы ответили на поставленные вопросы. Проблема с атрибутированием



ABOVE  
MATHILDE KSCHESSINSKA  
PRINCESS ROMANOVSKY-KRASINSKY  
IN HER PARIS STUDIO  
LEFT  
PRINCE WLADIMIR

ANNA ADRIANOVA WRITES ABOUT THE AFFILIATION OF THE BALLET BOREALIS SCHOOL AND COMPANY WITH MATHILDE KSCHESSINSKA

Илл. 4. Матильда Кшесинская с сыном Владимиром.

Фото из буклета к представлению труппы «Андахазид балет Бореалис» 6 декабря 1961 года

<sup>25</sup> Информация из письма Мариуса Андахазид от 17.11.2021.

одного архивного документа решена. Собранные сведения позволяют добавить новые факты к биографии М. Ф. Кшесинской (последнему десятилетию ее жизни в Париже), а также последовательно сообщают о жизни и танцевальной карьере одной из ее учениц.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Понов А. В.* Архивоведение: зарубежная Россия: учеб. М.: Юрайт, 2018. 168 с.
2. Статья неустановленного лица (ученицы) о М. Ф. Кшесинской. Фотокопия с машинописной рукописи на англ. яз. // ГАРФ. Ф. 10060. Оп. 2. Д. 15.
3. *Weinberg S. S.* Growing up in St. Paul. My years at the Andahazy School of Classical ballet // Ramsey County History. 2006. Winter. Vol. 20. Nov. 4. P. 16–20.
4. Victim of love at first Sight, Man studied dancing to Meet Girl // The Gazette (Montreal). 1941. Feb. 3. P. 13; 20.
5. Списки учеников балетной школы М. Ф. Кшесинской с 1929 по 1956 гг., составленные [М. Ф. Кшесинской]. Машинопись, машинописные копии на фр. яз. // ГАРФ. Ф. 10060. Оп. 2. Д. 30.
6. Man who learned to dance so he could meet ballerina marries her // The St. Louis Star and Times. 1941. Feb. 3. P. 6.
7. “Scheherazade”. Lorand Andahazy’s success // The Sydney Morning Herald. 1940. Mar. 9. P. 19.
8. Rochester dancer puts foot on first rung of ladder up // Democrat and Chronicle (Rochester). 1934. Apr. 4. P. 13.
9. *Frawley M.* Young dancer going abroad with ballet // Democrat and Chronicle (Rochester). 1934. Apr. 17. P. 13–14.
10. Youthful dancer quits ballet for special study in Paris // Democrat and Chronicle (Rochester). 1934. Oct. 4. P. 16.
11. Запись хроники событий с 1887 по 1912, 1929 по 1951 годы, составленная М. Ф. Кшесинской: автограф. Машинопись с правкой автора // ГАРФ. Ф. 10060. Оп. 2. Д. 49.
12. Д. На пушкинском концерте // Последние новости. 1935, 20 фев. С. 3.
13. Rochester girl, acclaimed in Paris, sought for ballet tour, but dad prefers she study // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. Feb 20. P. 17.
14. 17-year-old dancer of Rochester is given contract with famous Monte Carlo troupe // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. May 1. P. 17.
15. Shirley Bridge. London debut / Seen and heard by Henry W. Clune // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. Oct. 1. P. 15.
16. *Clune H. W.* Shirley Bridge vows to continue climb as dancer with Ballet of own some day // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. Nov. 23. P. 13; 21.
17. *Stratton S.* Rochester girl dances way to the top in London as chance provides role of

- the great Riabouchinska in Ballet Russe classic // Democrat and Chronicle (Rochester). 1936. Aug. 16. P. 52.
18. *Haskell A. L.* A remarkable ballet season // The Bystander. 1936. Aug. 5. P. 230.
  19. *Walker K. S.* De Basil's Ballets Russes. New York: Atheneum, 1983. 304 p.
  20. Anna Adrianova // The Bystander. 1937. Aug. 11. P. 19.
  21. Foxhole Ballet finds real stage roomier than rear of army truck // The Brooklyn Daily Eagle. 1945. Dec. 12. P. 7.
  22. *Кшесинская М. Ф.* Воспоминания: мемуары / ред. И. Клягина; авт. предисл. В. А. Гаевский. М.: АРТ; М.: Культура, 1992. 413 с.
  23. Twin Cities Ballet gains Paris affiliate // Star Tribune (Minneapolis). 1961. Sep. 7. P. 10.
  24. Матильда и Иосиф Кшесинские. Дневники, письма, воспоминания / автор-сост., коммент. М. П. Радина. М.: Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина, 2018. 448 с.
  25. Tour Jete / About people // Star Tribune (Minneapolis). 1961. Jun. 19. P. 16.
  26. *Адамович Г. М. Ф.* Кшесинская и ее школа // Новое русское слово. 1961, 17 дек. С. 4.
  27. City ballet School gets legacy of Imperial Russ // Minneapolis Sunday Tribune. 1961. Dec. 3. P. 4.
  28. In Memories of Russian Ballerina // Star Tribune (Minneapolis). 1962. Feb. 4. P. 50.

## REFERENCES

1. *Попов А. В.* Arxivovedenie: zarubezhnaya Rossika: ucheb. М.: Yurajt, 2018. 168 s.
2. Stat`ya neustanovlennogo licza (uchenicy) o М. F. Kshesinskoj. Fotokopiya s mashinopisnoj rukopisi na angl. yaz. // GARF. F. 10060. Op. 2. D. 15.
3. *Weinberg S. S.* Growing up in St. Paul. My years at the Andahazy School of Classical ballet // Ramsey County History. 2006. Winter. Vol. 20. Nov. 4. P. 16–20.
4. Victim of love at first Sight, Man studied dancing to Meet Girl // The Gazette (Montreal). 1941. Feb. 3. P. 13; 20.
5. Spiski uchenikov baletnoj shkoly` М. F. Kshesinskoj s 1929 po 1956 gg., sostavlenny`e [М. F. Kshesinskoj]. Mashinopis`, mashinopisny`e kopii na fr. Yaz. // GARF. F. 10060. Op. 2. D. 30.
6. Man who learned to dance so he could meet ballerina marries her // The St. Louis Star and Times. 1941. Feb. 3. P. 6.
7. Scheherazade". Lorand Andahazy's success // The Sydney Morning Herald. 1940. Mar. 9. P. 19.
8. Rochester dancer puts foot on first rung of ladder up // Democrat and Chronicle (Rochester). 1934. Apr. 4. P. 13.
9. *Frawley M.* Young dancer going abroad with ballet // Democrat and Chronicle (Rochester). 1934. Apr. 17. P. 13–14.
10. Youthful dancer quits ballet for special study in Paris // Democrat and Chronicle (Rochester). 1934. Oct. 4. P. 16.

11. Zapis` xroniki soby` tij s 1887 po 1912, 1929 po 1951 gody` , sostavlenaya M. F. Kshesinskoj: avtograf. Mashinopis` s pravkoj avtora // GARF. F. 10060. Op. 2. D. 49.
12. D. Na pushkinskom koncerte // Poslednie novosti. 1935, 20 fev. C. 3.
13. Rochester girl, acclaimed in Paris, sought for ballet tour, but dad prefers she study // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. Feb. 20. P. 17.
14. 17-year-old dancer of Rochester is given contract with famous Monte Carlo troupe // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. May 1. P. 17.
15. Shirley Bridge. London debut / Seen and heard by Henry W. Clune // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. Oct. 1. P. 15.
16. Clune H. W. Shirley Bridge vows to continue climb as dancer with Ballet of own some day // Democrat and Chronicle (Rochester). 1935. Nov. 23. P. 13; 21.
17. Stratton S. Rochester girl dances way to the top in London as chance provides role of the great Riabouchinska in Ballet Russe classic // Democrat and Chronicle (Rochester). 1936. Aug. 16. P. 52.
18. Haskell A. L. A remarkable ballet season // The Bystander. 1936. Aug. 5. P. 230.
19. Walker K. S. De Basil's Ballets Russes. New York: Atheneum, 1983. 304 p.
20. Anna Adrianova // The Bystander. 1937. Aug. 11. P. 19.
21. Foxhole Ballet finds real stage roomier than rear of army truck // The Brooklyn Daily Eagle. 1945. Dec. 12. P. 7.
22. Kshesinskaya M. F. Vospominaniya: memuary` / red. I. Klyagina; avt. predisl. V. A. Gaevskij. M.: ART; M.: Kul`tura, 1992. 413 s.
23. Twin Cities Ballet gains Paris affiliate // Star Tribune (Minneapolis). 1961. Sep. 7. P. 10.
24. Matil` da i Iosif Kshesinskie. Dnevnik, pis` ma, vospominaniya / avtor-sost., komment. M. P. Radina. M.: Gos. centr. teatr. muzej im. A. A. Baxrushina, 2018 448 s.
25. Tour Jete / About people // Star Tribune (Minneapolis). 1961. Jun. 19. P. 16.
26. Adamovich G. M. F. Kshesinskaya i ee shkola // Novoe russkoe slovo. 1961, 17 dek. S. 4.
27. City ballet School gets legacy of Imperial Russ // Minneapolis Sunday Tribune. 1961. Dec. 3. P. 4.
28. In Memories of Russian Ballerina // Star Tribune (Minneapolis). 1962. Feb. 4. P. 50.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Радина М. П. — магистрант; astarta@inbox.ru  
ORCID 0000-0003-1555-0155

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Radina M. P. — Master's Student; astarta@inbox.ru

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 796.4

### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ОСНОВ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В ТРЕНИРОВОЧНОМ ПРОЦЕССЕ ДЕВОЧЕК, ЗАНИМАЮЩИХСЯ СПОРТИВНОЙ ГИМНАСТИКОЙ НА ЭТАПЕ УГЛУБЛЕННОЙ СПОРТИВНОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ

*Парахин В. А.<sup>1</sup>, Гладышева М. О.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Российский государственный университет физической культуры, спорта, молодежи и туризма, Сиреневый б-р, д. 4, Москва, 105122, Россия.

<sup>2</sup> Спортивная школа «БИТЦА» Москомспорта, Балаклавский пр-т, д. 33, Москва, 117303, Россия.

Вершиной физического совершенства является тренированное тело артиста балета. Многие ведущие мастера спортивной гимнастики утверждают, что высшие результаты были достигнуты ими во многом благодаря хорошей хореографической подготовке, они всячески подчеркивают свою любовь к искусству классического балета. Авторы статьи обобщают собственный опыт работы с девочками-гимнастками на этапе углубленной специализации: рассказывают о том, как применяют имеющиеся знания из области балета для достижения наилучших результатов в исполнении композиций вольных упражнений и упражнений на бревне.

**Ключевые слова:** балет, хореография, А. Я. Ваганова, Н. М. Цискаридзе, гимнастика, артистизм, спорт.

## THE USE OF FOUNDATIONS OF CLASSIC DANCE IN THE PROCESS OF TRAINING OF YOUNG GIRLS PRACTICING ARTISTIC GYMNASTICS AT THE STAGE OF IN-DEPTH SPORTS SPECIALIZATION

*Parakhin V. A.*<sup>1</sup>, *Gladysheva M. O.*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Russian State University of Physical Culture, Sport, Youth and Tourism (GTSOLIFK), 4, Sirenevyy Boulevard, Moscow, 105122, Russian Federation.

<sup>2</sup> Sport School *BITZA* of Moskomspor, 33, Balaklavsky prospect, Moscow 117303, Russian Federation.

The peak of physical perfection is the trained body of a ballet dancer. Many leading in artistic gymnastics assert that highest results have been achieved by them, to a great extent, thanks to good choreographic background, and they in every way accentuate their passion to the art of classic ballet. Authors of the article sum up their own experience of working with girl gymnasts at the stage of in-depth specialization: they tell about how they use their knowledge in the field of ballet for achieving best results in the performance of artistic floor compositions and beam routines.

**Keywords:** ballet, choreography, A. Ya. Vaganova, N. M. Tsiskaridze, gymnastics, artistry, sport.

Хореография является важной составляющей многих художественных видов спорта. Она развивает технические навыки, вырабатывает чувство ритма, грациозность и улучшает координацию движений. Таким образом достигается гармоничность, значимая в настоящее время и для спортивной гимнастики. Все это является основанием для того, чтобы начинать обучать девочек хореографии, как только они начинают свои занятия гимнастикой.

Совершенствование всестороннего физического развития гимнасток во многом зависит от правильного подбора средств и методов хореографической подготовки. Постараемся далее выявить взаимосвязь экзерсисов классического танца с показателями повышения уровня исполнительского мастерства в соревновательных комбинациях вольных упражнений и упражнений на бревне у гимнасток этапа углубленной спортивной специализации.

Задачи исследования:

- изучить теорию и методику обучения вольным упражнениям у гимнасток этапа углубленной спортивной специализации и то, как они представлены в специальной литературе;
- опираясь на записи интервью с тренерами, выявить ключевые моменты

составления композиций вольных упражнений, а также описать характерные трудности, возникающие при обучении хореографическим элементам и танцевальным движениям у гимнасток этапа углубленной спортивной специализации;

– с учетом полученных результатов разработать комплекс специальных упражнений хореографической и танцевальной направленности для гимнасток этапа углубленной спортивной специализации.

Высокий исполнительский уровень в спортивной гимнастике предполагает двуединство технической подготовки и художественного воплощения программы. Высокую планку художественного исполнения вольных упражнений задали пионеры отечественной спортивной гимнастики. Соревнования по спортивной гимнастике неизменно пользовались любовью зрителей. Каждая из наших спортсменок (Лариса Латынина, Лариса Петрик, Наталья Кучинская и другие) имела свое лицо, свой стиль. Людмилу Турищеву, к примеру, считали «суховатой», она не отличалась особой выразительностью движений, но у нее была своя исполнительская манера, хорошая хореографическая подготовка, не говоря о том, что она была уникальным бойцом. Яркий след в гимнастике оставила Светлана Хоркина, которая создавала вольные упражнения, отличавшиеся гармоничностью, женственностью и чувством меры.

Просматривая архивные видеозаписи подготовки женской сборной Советского Союза по спортивной гимнастике 1950–1970-х годов, мы видим, как планомерно гимнастки знакомились с основами классического танца. Есть видео, на которых девушки исполняют элементы классического экзерсиса у станка и на середине зала. Качество исполнения достаточно высокое, и сами движения соответствуют требованиям урока классического танца.

Хореографию как дисциплину гимнасткам того времени (ныне тренерам) преподавали профессиональные артисты балета, нередко для постановки вольных упражнений приглашались балетмейстеры.

Современные стандарты подготовки в спортивной гимнастике диктуют свои условия руководству спортивных организаций: в соответствии с должностной инструкцией хореограф обязан иметь, кроме высшего профессионального образования по направлению «хореографическое искусство», и дополнительное образование в области физической культуры и спорта. В связи с этим кадровая политика строится так, что хореографию преподают бывшие гимнастки.

Грациозо Чеккетти в учебнике, посвященном искусству преподавания знаменитого отца, учителя балета Энрике Чеккетти, определяет качества, необходимые хореографу: «...никогда не сможет быть хорошим хореографом тот, кто сам не танцевал, поскольку он не может иметь полное и точное представление о той технике, которая лежит в основе основ этого искусства. Не освоив эту технику в совершенстве, вы никогда ... не сможете обучить ей других» [1, с. 483].

Бывает, что артисты балета по случаю попадают в спортивный зал и стараются применить свои знания: обучают спортсменов сообразно своему пониманию совершенства классического танца. Формы и линии гимнасток часто не соответствуют тому, что они привыкли видеть в зале балетном. И здесь всех ждет разочарование.

Чтобы почувствовать себя хореографом в спорте, необходимо проникнуться уважением к этой деятельности, понять и полюбить вид спорта, слегка снизить планку своих ожиданий и по мере возможности постараться откорректировать и улучшить формы и линии гимнасток, наполнить смыслом и содержанием их упражнения, привить вкус и эстетику движений. Кроме того, необходимо внимательно подбирать музыкальные произведения для сопровождения урока хореографии и для постановки вольных упражнений, давая возможность гимнасткам продемонстрировать индивидуальность, одновременно развивая их душевные качества.

Привитая с детства в балетном зале дисциплина требует со всей ответственностью относиться к любой деятельности, погружаться во все тонкости и детали. Так как иногда ожидания расходятся с действительностью, следует проявлять терпение и снисходительность к ученикам, тем не менее, добиваясь от них по возможности наилучшего исполнения.

В соответствии с существующими Правилами соревнований Международной федерации спортивной гимнастики высокие требования предъявляются не только к качеству выполнения спортсменками технически сложных элементов, но и к исполнительскому мастерству спортсменок в вольных упражнениях и упражнениях на бревне. В Правилах имеется специальный раздел требований, посвященный композиции упражнений и артистическому впечатлению, персональному стилю исполнения и созданию гимнасткой индивидуального образа, который оценивается в баллах. Если до недавнего времени «цена вопроса» исчислялась десятками балла, то теперь «надбавка за артистичность» может составлять целый балл. Необходимо создать оптимальный баланс между технически сложными элементами вольных упражнений и упражнениями на бревне и художественным, эстетическим впечатлением от них; глубже раскрывать индивидуальность конкретной гимнастки, избегать формальности и стереотипности программ.

В настоящее время в мировом гимнастическом спорте подчас лидируют гимнастки из США, которые демонстрируют силовую и энергичную манеру исполнения вольных упражнений. Американских гимнасток отличает свободная манера исполнения, объяснимая их культурными, музыкальными традициями, образом жизни: с детства они участвуют в межшкольных соревнованиях по чирлидингу, состоят в группах поддержки школьных, университетских команд. Увлечение джазом, уличными и другими специфическими видами тан-

цев отражается в вольных упражнениях спортсменок.

Хореографическая подготовка в российской спортивной гимнастике опирается на классическую хореографию. Мягкость и лиричность, присущая классическому танцу, формирует особый стиль наших спортсменок.

В гимнастике под термином «хореография» подразумевают все составляющие искусства танца: классический танец, народный, современный танец, актерское мастерство и др. Хореография в спортивной гимнастике отличается рядом особенностей, связанных со спецификой вида спорта (наличием акробатических и прыжковых элементов; постановкой стоп на узкую опору бревна; работой на мягкой амортизирующей поверхности ковра и многими другими). Используются движения свободной пластики (волны, взмахи, расслабления), специфические «небалетные» прыжки, повороты, виды равновесий [2].

Наибольшее внимание уделяется программным элементам, сложность и качество выполнения которых оценивается при выполнении в вольных упражнениях и упражнениях на бревне: прыжкам и прыжковым соединениям; поворотам (tours, pirouettes); элементам малой акробатики. Применение средств хореографии в гимнастике содействует развитию музыкальности, ритмики, координации, специфических дыхательных возможностей, позволяет выполнять технически сложные упражнения легко, непринужденно и выразительно.

Хореография воспитывает эстетический вкус, развивает творческие способности. У спортсменок вырабатывается правильное отношение к образу, ощущение гармоничности движений, способность с помощью движения передавать при выполнении вольных упражнений и упражнений на бревне эмоциональные состояния, различные настроения, переживания, чувства. Все это делает выступления эмоциональными, зрелищными для болельщиков; привлекает заниматься спортивной гимнастикой.

На уроках хореографии развиваются гибкость, прыгучесть, координация движений, укрепляется опорно-двигательный аппарат. Поскольку спортсменки занимаются хореографией как индивидуально, так и малыми группами, тренировка строится таким образом, что нагрузка имеет высокую интенсивность. Повышается плотность тренировки. Это положительно отражается на функциях сердечно-сосудистой и дыхательной систем, способствует развитию специальной выносливости. Одновременно решаются задачи специальной технической подготовки путем освоения различных элементов и соединений, которые впоследствии включаются в соревновательные программы в вольных упражнениях и упражнениях на бревне.

Согласно Правилам соревнований, строгой оценке подлежат правильное положение тела, положение ног, разведение ног в шпагат, натянутость коленей и стоп, адекватные позиции рук и пр. Выверенность хореографических элементов и строгая система обучения этим элементам способствуют разви-

тию стабильной устойчивости гимнастики в ходе выполнения элементов, предусмотренных Правилами (поворотов, равновесий, приземлений после прыжков и акробатических элементов).

Изучаются многообразные положения и движения рук, ног, корпуса, головы и их различные сочетания. Соответствующая корректировка каждого движения способствует тому, что оно становится выразительным, наполненным смыслом, появляется артистичность исполнения и способность создавать индивидуальный образ в композиции. «Изобразить нельзя, как одушевляют действия ума телодвижения» (Авиценна).

Особое внимание следует уделять работе над мимикой и выражением лица. Гимнастки концентрируются для выполнения акробатических связок, и в этот момент мышцы лица напряжены вместе с остальными мышцами тела. При переходе к танцевальной части лицо подчас сохраняет такое же напряженное выражение. Чтобы избежать этого, необходимо на уроке обращать внимание на то, чтобы лицо было приятным и расслабленным при исполнении хореографических элементов.

Занятия хореографией всегда проводятся под музыку. Музыкальное сопровождение следует выбирать разнообразное, оптимистичное, эмоциональное, мелодичное, удобное для восприятия, позволяющее раскрыть личность спортсменки в ходе исполнения элементов хореографии. Используются классические произведения, народные мелодии, джазовые композиции и популярная музыка в исполнении оркестра. В случае выбора определенного музыкального произведения для вольных упражнений спортсменке разъясняется содержательная часть этого произведения с целью более осмысленного исполнения упражнения. Вольные упражнения составляются хореографом для каждой спортсменки индивидуально, с учетом ее способностей, внешних данных, особенностей характера и темперамента.

Большинство хореографических элементов в спортивной гимнастике имеют свои специальные гимнастические названия, но мы считаем необходимым строить урок с использованием французской терминологии, принятой в классическом танце. Это позволяет стандартизировать движения и элементы, расширяет кругозор спортсменок, развивает память, а также дает возможность использовать знание этой терминологии в случае выбора ими дальнейшей профессии в сфере спортивной хореографии. Ваганова убеждала в необходимости французской терминологии: «...французская терминология, принятая для классического танца... неизбежна, будучи интернациональной. Для нас она то же, что латынь в медицине ...» [3, с. 3].

В ходе теоретических занятий, включенных в хореографическую подготовку гимнасток, им сообщаются некоторые сведения из истории хореографии о происхождении танца, разъясняется смысл танцевальных движений с целью

лучшего понимания предлагаемых элементов, используемых при составлении программ. Экзерсис у станка используется также как средство восстановления после больших физических нагрузок.

Хореография оказывает положительное влияние на развитие психических познавательных процессов: улучшает двигательную память, способствует развитию воображения, сосредоточенности внимания, воли [4, с. 92]. Контролю и тестированию подлежат только обязательные хореографические элементы, которые предусмотрены программой подготовки в спортивной гимнастике и оцениваются судьями согласно Правилам соревнований. Тестирование и контроль проводятся тренером и хореографом.

Освоение всей остальной программы хореографической подготовки не требует проведения тестов, замеров, контрольных уроков, поскольку предусмотрен индивидуальный подход. В вольных упражнениях и упражнениях на бревне используются элементы и комбинации, которые наиболее выигрышно подчеркивают те или иные достоинства гимнастики.

Нами разработан комплекс упражнений, который реализуется на базе ГБУ СШ «Битца» Департамента спорта города Москвы в экспериментальной группе детей, отобранных в дошкольном возрасте по ходатайству ВНИИФК перед Министерством спорта Российской Федерации для изучения эффективности ранней спортивной подготовки. Особый акцент делается на различии подходов к обучению классическому танцу как профессии и обучению основам классического танца как средству достижения высоких результатов в спортивной гимнастике.

Рассмотрим для примера такие движения, как *plie* и *battement tendu* у станка.

*Demi plie* и *grand plie* исполняются по всем позициям с учетом предельно возможной выворотности в этих позициях индивидуально для каждой гимнастки. Гимнасткам свойственно делать приседания, не задумываясь о положении ног при исполнении этого упражнения, нам же необходимо пристально следить за тем, чтобы пятки в *demi plie* были плотно прижаты к полу. Считаем необходимым подключать работу руки и головы как можно раньше, как только будут изучены позиции рук, с целью успешного развития координации, учитывая раннюю специализацию в этом виде спорта. «Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью» [3, с. 4]. Учащиеся хореографических училищ удерживают руку на II позиции довольно долго, до тех пор, пока не будет скрупулезно отработано основное движение *plie*. В условиях подготовки юных гимнасток мы не располагаем таким количеством времени.

В конце этой комбинации выполняется port de bras с наклонами корпуса вперед, в сторону и назад. Такой подход дает возможность гимнастке хорошо ориентироваться в пространстве. Надо отметить, что сложные технические элементы в гимнастике построены так, что голова держится прямо и взгляд направлен вперед или, в случае работы на бревне, вниз [5, с. 307]. Во время вставных танцевальных элементов спортсменка, владея движениями головы и корпуса и таким образом хорошо ориентируясь на площадке, задает себе правильное направление для подхода к следующим техническим элементам. Одновременно все это улучшает эстетику движений и облегчает восприятие зрителями столь сложных элементов гимнастики.

Возвращаясь к сказанному о положении ног в позициях, следует отметить, что в литературе, посвященной хореографии в гимнастике, часто встречается понятие «свободная позиция». Считаем необходимым конкретизировать этот термин.

В спортивную гимнастику девочки отбираются по иным критериям, нежели в хореографическое училище. Их природные данные разнятся. Поэтому так называемая «свободная позиция» для каждого будет своя. Позиция должна быть максимально выворотной настолько, насколько позволяют природные данные. При этом колени проецируются на средний палец стопы, свод стопы приподнят, двуглавые и камбаловидные мышцы приведены вперед. Напряжение и сопротивление мышц при исполнении максимально возможной выворотной позиции способствуют укреплению таких мышц, как портняжная, подвздошно-поясничная, гребенчатая, длинная проводящая и тонкая. При наличии развитых перечисленных мышц гимнастки получают возможность легко и правильно удерживать ногу в положении вперед для выполнения хореографических и гимнастических элементов.

Следующей всегда исполняется дежурная комбинация *battement tendu* по четыре крестом. Она исполняется по I позиции, предельно выворотной для каждой гимнастки индивидуально. Мы не будем подробно останавливаться на работе стопы, положении бедер, спины, поскольку все должно соответствовать методике классического танца.

Особое внимание следует уделить работе рук. Рука плавно поднимается из подготовительного положения через I в III позицию, одновременно выполняются четыре четких *battement tendu* вперед. Во время выполнения четырех *battement tendu* в сторону рука из III позиции опускается во II. При выполнении четырех *battement tendu* назад рука из II позиции возвращается в III, и при последних четырех *battement tendu* в сторону рука из III позиции через I возвращается в исходное положение — подготовительную позицию. Движения руки сопровождаются движениями головы, взгляд направлен внутрь кисти.

Анонсируя методику преподавания классического танца в рамках курса повышения квалификации в своей творческой мастерской, Н. М. Цискаридзе особо отмечал положение рук в III позиции и способ проведения рук из II позиции в III и обратно из III во II. Для гимнастики это — важное замечание, своевременное и полезное. Ведь в спорте глубоко исследуются законы биомеханики, и изучаемая в классическом танце III позиция (когда руки слегка спереди, а не точно над головой) является спорной. В случае настойчивого требования хореографа удерживать руки чуть спереди она мешает исполнению программных элементов — различных поворотов (*tours, pirouettes*) с руками в III позиции. Способ же проведения рук из III позиции во II «по линии уха», на котором настаивает Н. М. Цискаридзе, оказался очень полезным для нас в дальнейшем изучении таких прыжков, как *fouette* и *jete entrelacee*. При этом трудно переоценить важность свободной работы плечевого сустава (Н. М. Цискаридзе, Санкт-Петербург, 2020).

Обязательной является следующая комбинация *battement tendu* с *degage*, которая выполняется очень просто, по одному крестом по III позиции. При выполнении переходов *degage* через *demi plie* особое внимание уделяется пяткам, плотно прижатым к полу. Это упражнение совершенно необходимо для дальнейшего изучения прыжков.

Гимнасткам свойственны различные виды отталкивания при прыжке в зависимости от вида упражнения на разных снарядах, в том числе только стопой с прямой ноги, с пятки, с полупальцев. Но те прыжки, которые используются в вольных упражнениях, должны быть исполнены в соответствии с классическим подходом. Позже мы продолжаем методично отрабатывать эти переходы с одной ноги на другую через *plie* в комбинациях *battement fondu*, *adagio* и *grand battement jete*. Мы следим, чтобы экзерсис представлял собой последовательность упражнений, не перегруженных дополнительными элементами, что созвучно рекомендациям Н. М. Цискаридзе (Санкт-Петербург, 2020).

Периодически экзерсис у станка проводится с использованием низкого напольного бревна, установленного вдоль хореографического станка. С учетом ширины бревна (равной десяти сантиметрам) меняются требования к постановке ног: позиции становятся менее выворотными в стопах, бедра следует разворачивать так же, как при работе на полу, давая возможность подтянуть ягодицы, чтобы избежать излишнего прогиба в пояснице.

Как видно из приведенных примеров, хореографу в спортивной гимнастике необходимо продумывать урок таким образом, чтобы каждая комбинация решала техническую задачу и способствовала развитию танцевальности.

Дети приступают к тренировкам в дошкольном и младшем школьном возрасте, и, поскольку этому возрасту присущи эмоциональная лабильность и незрелость психических познавательных процессов, юные гимнастки не могут

долго и монотонно выполнять упражнения классического экзерсиса. Чтобы не погасить их стремление заниматься хореографией, следует менять вид деятельности, как только становится заметным, что внимание детей ослабевает. Можно предложить им исполнить несложные прыжки в игровой форме, пробежаться по залу или показать импровизацию в стиле Айседоры Дункан. Кроме того, можно задать для выполнения какое-либо очень сложное движение, с которым дети заведомо не смогут справиться, тем самым подогревая их интерес к уроку хореографии. Ведь в этот вид спорта отбираются дети со свойствами личности и типами темперамента, которые позволяют им получать удовлетворение от преодоления трудностей.

Сложность работы хореографа в гимнастике состоит в том, что следует соблюдать правило необходимости и достаточности. Достаточность заключается в привитии гимнасткам вкуса к хореографической составляющей их деятельности, а необходимость — в стремлении не понижать требований на пути к совершенствованию. «Ты можешь стать настолько хорош, насколько захочешь. Главное — усердно работать и верить в себя» (Скотт Эдкинс).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Чеккетти Г.* Полный учебник классического танца / пер. с итал. Е. Лысовой. М.: АСТ: Астрель, 2007. 504 с.
2. *Новикова Л. А., Лисицкая Т. С.* Современный танец в системе подготовки спортсменок в художественной гимнастике: методические рекомендации. М.: РГУФКСМТ, 2015. 39 с.
3. *Ваганова А. Я.* Основы классического танца. Изд. 9-е стер. СПб: Лань; Планета музыки, 2007. 192 с.
4. *Лисицкая Т. С.* Значение двигательной памяти при выполнении сложнокоординационных движений // Спортивный психолог. 2014. № 1 (32). С. 90–94.
5. *Гаввердовский Ю. К.* Теория и методика спортивной гимнастики: уч. в 2 т. М.: Сов. спорт, 2014. Т. 1. 368 с.

#### REFERENCES

1. *Chekketti G.* Polny`j uchebnik klassicheskogo tancza / per. s ital. E. Ly`sovoj. M.: AST: Astrel`, 2007. 504 s.
2. *Novikova L. A., Lisiczskaya T. S.* Sovremenny`j tanecz v sisteme podgotovki sportshenok v xudozhestvennoj gimnastike: metodicheskiye rekomendacii. M.: RGUFKSMT, 2015. 39 s.

3. *Vaganova A. Ya. Osnovy` klassicheskogo tancza. Izd. 9-e ster. SPb: Lan` ; Planeta muzy`ki, 2007. 192 s.*
4. *Lisiczka T. S. Znachenie dvigatel`noj pamyati pri vy`polnenii slozhnokoordinacionny`x dvizhenij // Sportivny`j psixolog. 2014. № 1 (32). S. 90–94.*
5. *Gavardovskij Yu. K. Teoriya i metodika sportivnoj gimnastiki: uch. v 2 t. M.: Sov. sport, 2014. T. 1. 368 s.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Парахин В. А. — канд. пед. наук, доц. каф. теории и методики гимнастики;  
viktor\_pa@rambler.ru

Гладышева М. О. — хореограф отделения спортивной гимнастики;  
evridika06@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Parakhin V. A. — Cand. Sci. (Pedagogy), Ass. Prof. of the Chair;  
viktor\_pa@rambler.ru

Gladysheva M. O. — Choreographer of the Artistic Gymnastics Department;  
evridika06@gmail.com

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 792.8

### НАСЛЕДИЕ ТАТЬЯНЫ БРУНИ ИЗ ФОНДОВ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО ТЕАТРАЛЬНО- ДЕКОРАЦИОННОГО ИСКУССТВА

*Байгузина Е. Н.*<sup>1</sup>

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

В статье анализируются театральные эскизы Татьяны Георгиевны Бруни из фондов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в контексте развития советского театально-декорационного искусства 1920–1970-х годов. Выявляются эволюция стиля, методы работы художницы с изобразительным материалом; уточняется атрибуция ряда произведений, история их бытования. В научный оборот вводятся ранее не известные изобразительные материалы, связанные с оформлением Бруни постановок Ленинградского хореографического училища. Автор приходит к выводам, что стиль Бруни эволюционировал от заостренного геометризма авангарда 1920-х — начала 1930-х годов к мягкой женственности и ироничности зрелого периода творчества (1930–1950-е). Стилистика позднего периода творчества (1960–1970-е), направленная на выявление музыкального образа спектакля, отличалась большей обобщенностью и лаконизмом. Если в 1960-е годы Бруни решала эту задачу графическими средствами, то в 1970-е, включаясь в формирование новой поэтики советского театально-декорационного искусства, — живописными.

**Ключевые слова:** Т. Г. Бруни, балет, советское театально-декорационное искусство, эскизы костюмов, стилистика, Ленинградское хореографическое училище.

TATYANA BRUNI'S HERITAGE FROM THE MUSEUM FUND  
OF VAGANOVA BALLET ACADEMY IN THE CONTEXT  
OF SOVIET THEATRICAL AND DECORATIVE ART

*Baiguzina E. N.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023,  
Russian Federation.

The article analyzes theatrical sketches of Tatyana Georgievna Bruni from the museum fund of the Vaganova Ballet Academy in the context of the development of theatrical and decorative art of the 1920s – 1970s. The author reveals the stylistic evolution of the artist, the methods of her work with visual material, clarifies the attribution of a number of works, the history of their existence. Previously unknown visual materials connected to Bruni's design of the performances of the Leningrad Choreographic School are introduced into scientific circulation. The author comes to the conclusion that Bruni's style developed from the sharp geometrism of the avant-garde of the 1920s. 1930s to the soft femininity and irony of the mature period of creativity (1930–1950s). The stylistics of the late period of creativity (1960–1970s), aimed at identifying the musical image of the performance, was differed by greater generalization and laconicism. If in the 1960s Bruni solved this problem by graphic tools, then in the 1970s with picturesque ones, joining in the formation of a new poetics of the Soviet theatrical and decorative art.

**Keywords:** T. G. Bruni, ballet, Soviet theatrical and decorative art, costume sketches, stylistics, Leningrad Choreographic School.

Имя выдающейся художницы Татьяны Георгиевны Бруни неотделимо от советского музыкального театра, ее творчество охватывает практически весь его хронологический диапазон от двадцатых до восьмидесятых годов XX века. Театральное наследие Бруни необозримо, оно насчитывает несколько тысяч эскизов к более чем двумстам постановкам в разных странах и городах — Петрограде (Ленинграде), Москве, Новосибирске, Киеве, Перми, Ярославле, Свердловске, Новгороде Саратове, Минске, Каире — и отличается широким жанровым разнообразием (оперы и балеты, драматические, кукольные и телевизионные спектакли, представления в цирке и Мюзик-холле). Однако основная часть творческой деятельности Бруни была связана с ленинградским балетным театром. Достаточно вспомнить несколько наиболее значимых спектаклей, оформленных ею: «Болт» (1931), «Тщетная предосторожность» (1937), «Гаяне» (1942), «Мнимый жених» (1946), «Коппелия» (1949), «Го-

лубой Дунай» (1956), «Хореографические миниатюры» (1959), «Маскарад» (1960), «Золушка» (1964), «Доктор Айболит» (1965), «Арлекинада» (1975), «Эсмеральда» (1981) и др.

Об актуальности наследия Бруни свидетельствуют постоянные экспозиции в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства, музее Михайловского театра и др., включающие ее работы в раздел советской эпохи как знаковые. Театральная живопись и графика Бруни активно экспонируется как на персональных выставках художницы (в последние годы — с завидной периодичностью каждые пять лет), так и на выставках, посвященных истории отечественного музыкального театра в России и за рубежом<sup>1</sup>. Ее эскизы давно стали предметом охоты для собирателей и коллекционеров, «шпаргалкой» при восстановлении нашумевших спектаклей советской поры<sup>2</sup>. При всей востребованности Бруни наследие художницы изучено далеко не полно: монография Г. М. Левитина [1], изданная в 1986 году, до сих пор остается единственным в своем роде исследованием творческой биографии Бруни.

Статья посвящена малоизвестным работам Татьяны Георгиевны Бруни (1902–2001)<sup>3</sup> из художественной коллекции Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой<sup>4</sup>, в общей сложности это около ста единиц хранения. Большая часть эскизов Бруни поступила в коллекцию из архива К. М. Сергеева

---

<sup>1</sup> Выставки, посвященные Т. Бруни, за последние десятилетия: «Полифония. От Малевича до Татьяны Бруни. 1910–1930. Театральные эскизы русского авангарда» (Милан, 1998), «Бруни Татьяна Георгиевна. К 100-летию со дня рождения. Театральная живопись и графика» (Санкт-Петербург, Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2002), «Бруни Татьяна Георгиевна. К 100-летию со дня рождения» (Михайловский театр, 2002), «Татьяна Бруни. К 105-летию со дня рождения» (Москва, ЦДХ, 2007), «Легенда Кировского театра» (Вашингтон, 2008) «Татьяна Бруни. К 115-летию со дня рождения» (Михайловский театр, 2017) и др.

<sup>2</sup> Например, в 2005 году в Большом театре А. О. Ратманским был поставлен балет на музыку Д. Д. Шостаковича «Болт», в котором ряд костюмов был исполнен по рисункам Татьяны Бруни 1931 года.

<sup>3</sup> Фонд эскизов из Кабинета истории русского балета имени М. Х. Франгопуло в настоящее время находится в обработке. По этой причине в описаниях анализируемых в статье эскизов Т. Бруни отсутствуют инвентарные номера.

<sup>4</sup> Коллекция располагается в Кабинете истории русского балета имени М. Х. Франгопуло и включает широкий круг произведений изобразительного искусства (живописи, скульптуры и графики), связанных с отечественным балетным театром. Раздел театрально-декорационного искусства содержит сценические костюмы и аксессуары знаменитых танцовщиков, афиши и плакаты. Помимо фотографий, самый многочисленный фонд коллекции — это фонд театральных эскизов (более 400 ед. хр.). Значительная их часть непосредственно связана с Академией Русского балета, ее выпускными и домашними школьными спектаклями; многие из этих эскизов обладают, помимо документальной, несомненной художественной ценностью.

в 2014 году, другая часть, — это, очевидно, подарок Татьяны Бруни своей близкой знакомой и приятельнице Мариэтте Харлампиевне Франгопуло, основательнице музея Академии Русского балета<sup>5</sup>.

Представительница самой продолжительной художественной династии России, Татьяна Бруни с детства была погружена в творческую атмосферу, развивавшую ее многогранные способности. Профессиональное обучение Татьяна начинала в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств у А. Р. Эберлинга, с 1922 года продолжила его в Академии художеств, переименованной тогда в Петроградский ВХУТЕИН. Там она познакомилась со своим будущим мужем, театральным художником Г. Н. Коршиковым, вместе с которым впоследствии оформила скандально знаменитый балет Д. Д. Шостаковича «Болт» (хор. Ф. В. Лопухова). В годы обучения Бруни активно участвовала в студенческом пародийном театре «АХ!», где исполняла все балетные партии, сотрудничала с экспериментальным коллективом «Молодого балета». В последнем безраздельно царствовал Георгий Баланчивадзе, подчас подвергавший критике эскизы Татьяны Бруни, что не мешало начинающей художнице быть «от него без ума совершенно» [2, с. 11].

В дальнейшем она работала с ведущими деятелями советского балетного театра, хореографами и солистами: Б. А. Фенстером, Ф. И. Балабиной, Н. А. Анисимовой, Н. М. Дудинской, К. Я. Голейзовским, К. М. Сергеевым, Р. В. Захаровым, Л. В. Якобсоном, Г. Д. Алексидзе, Н. Д. Касаткиной, В. Ю. Василевым, Н. Н. Боярчиковым, Б. Я. Эйфманом и многими другими. Любовь к балету Бруни пронесла через всю жизнь, о чем в глубокой старости с иронией говорила: «Наш роман с балетом будет длиться до конца жизни. А потом он будет существовать без меня. Меня это немножко тревожит» [3, с. 16].

Особое место в творчестве Бруни занимало Ленинградское хореографическое училище. Художница посвятила ему в конце 1930-х годов серию графических листов «Балетные ребята», оформила в течение жизни не один десяток выпускных спектаклей и концертных номеров: «Том Сойер» (1939), «Барышня-крестьянка» (1940), «Бэла» (1941), «Испанское каприччо» (1944), «Юные патриоты» (1949), «Станционный смотритель» (1955), «Классическая симфония» (1964, 1977), «Нунча» (1969), «Русская симфония» (1973), «Блестящий дивертисмент» (1971), «Поцелуй феи» (1970), «Времена года» (1974), «Бабочки» (1978), «Школа классического танца» (1979) и др.

Эскизы Татьяны Бруни из художественной коллекции Академии Русского балета наглядно иллюстрируют стилистическую эволюцию ее творчества, от

---

<sup>5</sup> М. Х. Франгопуло (1901–1979) в хореографическом училище была личностью легендарной. Выпускница 1919 года, артистка Мариинского (Кировского) театра, выдающийся организатор и педагог, она долгие годы была неутомимой собирательницей и заведующей музеем ЛХУ (Академии Русского балета).



Илл. 1. Эскиз костюма  
Псевдобольшевички  
к концертному номеру «Они о нас»  
(хор. Л. В. Якобсона).  
Т. Г. Бруни.  
Кон. 1920-х – нач. 1930-х гг.  
Бум., гуашь. 20 x 15

ражающую общие магистральные тенденции советского театрално-декорационного искусства конца 1920-х – 1970-х годов. Самые ранние – шесть эскизов костюмов к юмористическому номеру Леонида Якобсона «Они о нас» (конец 1920-х – начало 1930-х). В них ярко проявилось авангардное мышление молодой художницы – геометризм изображений, плакатная лаконичность палитры и силуэтов, включение коллажа (вклеенных газет). Обобщенные персонажи, «Они», читающие французскую прессу, отличаются гротесковостью и заостренными социальными характеристиками: Барышня, Лавочник, Генерал, Старуха. Персонажи «Мы», потрясающие окровавленными топорами, предельно карикатурны: Псевдобольшевичка в красном сарафане украшена кокошником в форме пятиконечной звезды, Псевдобольшевик в лаптях и онучах «до зубов» вооружен патронташем, саблей и револьвером (илл. 1).

В эскизах Бруни акцент ставится на карикатурном отражении кровавой Советской России в зарубежной буржуазной (французской) прессе. Очевидно, этот акцент соответствовал развернутой фабуле детского комедийного номера Якобсона, о хореографической лексике которого более подробные сведения не сохранились.

Сложение индивидуального почерка Бруни (зрелый период творчества с конца 1930-х по 1950-е) приходится на эпоху драмбалета, когда единственным возможным методом работы художников всех мастей становится соцреализм. Окончательное становление стиля Бруни знаменовал балет М. И. Чулаки «Мнимый жених» (1946, хор. Б. А. Фенстера, МАЛЕГОТ<sup>6</sup>), что может проиллюстрировать прелестный эскиз женского костюма (илл. 2).

В основу либретто балета был положен текст комедии Карло Гольдони «Слуга двух господ»: остроумная хореография Фенстера колоритно обыгрывала запутанные хитросплетения сюжета, однако «стремление приблизить балет к гольдониевской комедии, драматизация балета, широкое использо-

<sup>6</sup> МАЛЕГОТ – сокращенное название Ленинградского государственного академического Малого оперного театра.

вание пантомимы в ущерб танцу явилось неизбежной для времени Фенстера данью хореодраме» [1, с. 63].

Бруни, как никто другой, обладала музыкальностью дарования, ощущала специфику мелодической ткани произведения. Дансатная музыка Чулаки перекликалась с итальянскими музыкальными ритмами XVIII столетия, ей вторили игривые рокайльные декорации, изгоняющие «бытовую определенность и этнографическую точность» [4, с. 32], но передающие венецианский дух легким прозрачным колоритом, волнообразным ритмом тканей, завитков и фестонов. Как заметил М. Герман, «Бруни, если можно так выразиться, “историзировала” балет и “балетизировала” историю. Гольдони, и старая Венеция заговорили на языке танца, и танцевали не только исполнители, танцевали и костюмы, дивным образом преображенные в легкие балетные отблески сложных одежд 18 века» [5, с. 5]. В эскизе женского костюма, при всей

его балетной конструктивной основе, чувствуется кокетливая венецианская мода и маскарадная игривость персонажа. Кукольное личико, яркая пластическая характеристика героини, стоящей на пуантах, балетная грация и элегантность, тонкая талия, изящные кисти рук — все это черты, которые будут присущи многим образам Бруни. Балет «Мнимый жених» стал одним из самых репертуарных спектаклей Малого оперного театра, выдержав более ста представлений; и несомненную роль в этом сыграла Татьяна Бруни.

Пережив первую блокадную зиму в Ленинграде, в марте 1942 года Бруни была эвакуирована в Пермь, где ее зачислили художником Кировского театра, также вынужденно переехавшего за Урал. За два сезона в Перми, в условиях тотального дефицита материалов, она самостоятельно оформила шесть балетных спектаклей, среди них — «Спящую красавицу» (1943). По воспоминаниям Татьяны Георгиевны, в этой постановке она старалась воспроизвести планировку и даже цвет декораций К. А. Коровина, исполненных им в 1912 году для Мариинского театра [1, с. 44]. «Коровинский» колоризм Бруни не всем пришелся по вкусу, его сочли слишком пестрым, а костюмы слишком яркими, критика обрушилась на «почти вакханальный хоровод красок» [6, с. 2]. Однако сохранившийся в коллекции акварельный эскиз к сцене охоты с изображе-



Илл. 2. Эскиз женского костюма к балету М. И. Чулаки «Мнимый жених» (хор. Б. А. Фенстера). Т. Г. Бруни. 1946. Бум., акв., гуашь. 44,2 x 32,5. МАЛЕГОТ. Из архива К. М. Сергеева



Илл. 3. Эскиз декорации к балету Л. Делиба «Коппелия» (хор. Н. А. Анисимовой).  
Т. Г. Бруни. 1949. Бум., гуашь. 77,8 x 33

нием густого леса вполне гармоничен по тону, он строится на диагональных музыкальных ритмах, отличается прозрачными переливами зеленоватого колорита. Заранее продумывая передвижение цветowych пятен костюмов на фоне декораций, Бруни вводила в эскиз небольшую мизансцену с придворными дамами в охотничьих костюмах.

Подобное режиссерское решение эскизов декораций в целом характерно для Бруни, например, в эскизе к балету Л. Делиба «Коппелия» (хор. Н. А. Анисимовой, 1949) (илл. 3). Сочный и ироничный, он изображал таинственную мастерскую Коппелиуса, уставленную его изобретениями (заводными куклами), и представлял уже развернутую мизансцену балета.

В эскизе присутствует излишняя дробность сценического пространства и изобилие многочисленных бытовых деталей, типичных для зрелого творчества художницы, приходящегося на эпоху драмбалетов.

В сущности, Бруни была мастером прежде всего лирической музыкальной комедии: ее опыт работы в жанре хореодрамы не всегда был успешен; иным был сам характер дарования. После войны художница все чаще сотрудничала с Ленинградским хореографическим училищем, оформляя для него выпускные и отчетные спектакли, в частности, совместно с художником М. Б. Малобродским — драмбалет «Юные патриоты» (муз. К. А. Кочмарева, хор. Р. В. Захарова и И. В. Смирнова, 1949). Все либретто, разработанное П. Ф. Аболимовым и Р. В. Захаровым, укладывалось в несколько кратких тезисов: «Июльское утро 1941 г. Защита знамени. Клятва юных патриотов. У партизан. Победа и передача спасенного знамени. В Суворовское училище. Награда» [7]. К балету сохранился обширный фотоматериал и рисунки Татьяны Бруни — один эскиз декорации и пятнадцать эскизов костюмов (илл. 4).

Эскиз декорации в виде школьного дворика вышел подчеркнuto идеологизированным (счастливое советское детство) и малохудожественным, а при переводе его в масштаб Кировской сцены и вовсе приобрел угрожающие натуралистичные черты. Декорация Бруни отвечала эстетическим требованиям драмбалета (создание подробной бытовой обстановки, точно передающей место и время действия) и не отвечала задачам художественности. В эскизах костюмов акцент был сделан на детскую бытовую и школьную моду. Хореографического раскрытия образов не было; Бруни активно развивала прежде всего игровую характеристику персонажей, вводя в эскизы бутафорию в виде корзин, горшков с цветами, с которыми взаимодействовали героини. Несмотря на рабочий характер рисунков, обилие в них технических комментариев, детские образы не лишены художественной выразительности и ярко иллюстрируют реалистическую стилистику зрелого периода творчества: кукольное личико, естественные пропорции, легкая светотеневая моделировка фигуры, подробная проработка орнаментов, упругий прерывистый контур, постановка персонажа в V балетную позицию на пуантах, мягкие руки в позиции *allonge* (например, в эскизе костюма главной героини — пионерки Наташи). Эту роль в балете исполняла тринадцатилетняя Наталья Янанис (ныне — заслуженная артистка России, профессор, заведующая кафедрой характерного, исторического, современного танца и актерского мастерства Академии Русского балета).

На излете эпохи хореодрамы Бруни оформляла выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища 1955 года «Станционный смотритель» (муз. А. П. Петрова, хор. М. М. Михайлова, Ю. Д. Воронцова), который «...не претендовал на особую оригинальность решений и шел проторенными путями драмбалета» [8, с. 67]. Его сценографию отличали все те же родовые признаки — иллюстративность, историческая и бытовая достоверность при слабой художественной выразительности. Как отмечал Николай Эльяш, «...идиллический дворик первого акта не передавал тревожной атмосферы, так точно описанной в повести» [9, с. 239] Пушкина. Костюмы персонажей, за исключением центральной танцевальной сцены «Роза и Зефир», были достоверно-бытовыми, воспроизводящими моду пушкинской эпохи, поправка на балет сказалась в их облегченной конструкции. Из всего комплекта эскизов Бруни



Илл. 4. Эскиз костюмов трех девочек  
к балету К. А. Корчмарева «Юные патриоты»  
(хор. Р. В. Захарова, И. В. Смирнова).  
Т. Г. Бруни 1949. Бум., акв. 32,1 x 44,2.  
Из архива К. М. Сергеева

в коллекции сохранился лишь один — эскиз костюма Дуни в русском сарафане к первому акту. В нем художнице удалось создать трепетный лиричный образ юной девушки, подчеркнуть хореографическую основу роли, ее балетную полетность. На выпускном спектакле 9 мая 1955 года роль Дуни исполняла воспитанница выпускного класса Галина Покрышкина, привлекавшая «...одухотворенностью, легкостью, женственной грацией своего танца» [9, с. 239].

На рубеже зрелого и позднего периода творчества Бруни находятся два эскиза костюмов к знаменитому концертному номеру Л. В. Якобсона «Венский вальс» на музыку Р. Штрауса. Шутливую и безмятежную миниатюру блестяще исполняли звезды ленинградского балета — Нинель Кургапкина и Борис Бреговдзе, Наталья Дудинская и Константин Сергеев. В эскизах Бруни читается игривость и кокетливость хореографических образов, ироничность и музыкальность.

В конце 1950-х годов, в эпоху «оттепели» в советском музыкальном театре начались кардинальные изменения: борьба за многообразие художественных форм, избавление от натуралистической достоверности декораций. Процесс формирования новой поэтики был связан с именами молодых хореографов Ю. Н. Григоровича и И. Д. Бельского, вернувших танцу, как ведущему выразительному средству балета, его роль. Теперь сверхзадачей спектакля стала музыка: именно она определяла хореографический и изобразительный образ спектакля. Новое поколение художников (С. Б. Вирсаладзе, С. М. Юнович, В. И. Доррер, Б. А. Мессерер) освобождало сцену от жизнеподобия и повествовательности хореодрамы, прибегая к условной иносказательности оформления. Вместо живописно-объемного решения в мейнстрим вышла графическая тенденция, сказавшаяся, по словам В. И. Березкина, в большей условности и лаконизме, «...графической четкости, всевозможных сценических метафор, символов, изобразительных тропов» [10, с. 326].

Тенденцию подхватили и мастера старшего поколения, что ярко иллюстрирует творчество Татьяны Бруни позднего периода (1960-1980-е). «Оковы хореодрамы» она начала сбрасывать еще при оформлении балета «Маскарад» (1960), создавая обобщенный «безархитектурный» образ Петербурга скупыми средствами графики. Именно к этому обобщенному игровому пространству, несущему основную идею спектакля, к плоскостности, единому цветовому оформлению задника, графичности деталей Бруни будет тяготеть в поздние годы. В 1964 году она оформит для Кировского театра балет С. С. Прокофьева «Золушка» (хор. К. М. Сергеева). В том же году в интервью художественному журналу Бруни сформулирует свою новую концепцию балетной сценографии, основу которой должны составлять «легкие, экономные, мало расписанные фоны (в то же самое время выражающие образ спектакля), фоны, на которых наиболее ясна пластическая выразительность танцующего актера. Иначе го-



Илл. 5. Эскиз декорации ко II акту балета С. С. Прокофьева «Золушка» (хор. К. М. Сергеева). Т. Г. Бруни. 1964. Бум., гуашь. 44,8 x 29,8

вора, нужны декорации подающие, а не поглощающие танцовщика, и минимальное количество вещей, то есть только те предметы, что “станцовываются”, объясняют действие излишней натуралистичностью, не идут в разрез с природой танца» [11, с. 26].

Эти тезисы раскрываются в очаровательном эскизе декорации Бала к балету «Золушка», графическое решение которого созвучно острым ритмам Прокофьева (илл. 5).

Построенный на контрастах темного (фона) и светлого (фигурок), эскиз отличается изяществом рисунка, тонким юмором и сказочной атмосферой: «Легкий, условный антаблемент-лента поддерживается белыми колоннами, которые неожиданно оказываются свободно висящими полотнами. От движения танцующих “колонны” легко разлетаются во все стороны, словно способствуя своим качанием танцу. И под стать этой “архитектуре” — трон, увенчанный короной набекрень, трон, на который можно присесть перед новым пируэтом, перед галопом, перед путешествием, но на котором немислимо “царствовать”» [1, с. 81].

Графичность, лапидарность и лаконизм нарастали в творчестве Бруни в 1960-е годы. В эскизах костюмов окончательно закрепилась кукольная имперсональность образов, легким прерывистым контуром обозначался гибкий, сильно вытянутый силуэт с тонкой талией и мягкие руки в позиции *allonge*, подчеркивалась балетная выворотность и изящество персонажей. Влияние



Илл. 6. Эскиз женского костюма к балету «Карнавал» на муз. Р. Шумана (хор. М. М. Фокина, ред. К. М. Сергеева). Т. Г. Бруни. 1962. Бум., гуашь. 29,6 x 21. Из архива К. М. Сергеева, 2014

изменившейся сценической эстетики сказалось в применении легких, воздушных или струящихся тканей, костюмы отдаленно напоминали стилизуемую эпоху, ушли тщательность и филигранность в прорисовке деталей. Это особенно заметно в эскизах Бруни к балету Р. Шумана «Карнавал», восстановленном в 1962 году в Кировском театре К. М. Сергеевым (по рисункам Л. С. Бакста и хор. М. М. Фокина)<sup>7</sup>. Выдающийся классический танцовщик Кировского театра, педагог, балетмейстер, Константин Михайлович Сергеев (1910–1992), занимал должность художественного руководителя Ленинградского хореографического училища с 1938-го по 1940-й и с 1973-го по 1992 год. Он часто приглашал Татьяну Георгиевну Бруни к оформлению выпускных спектаклей и концертных номеров, и, по-видимому, эта группа эскизов была подарена хореографу самой художницей.

Эскиз женского костюма Бруни к «Карнавалу», довольно аскетично интерпретировавший бакстовский вариант, смотрелся более современным; вызывал ассоциации с женской модой 1950-х годов (илл. 6).

Следуя традициям мирискусников, в духе неоретроспективизма был исполнен Бруни эскиз декорации. С одной стороны, в нем узнавались черты романтической эпохи Шумана, с другой — в графичности хрупкой балюстрады, однотонном черном заднике, свободном пространстве сцены чувствовались немногословность и минимализм современности (илл. 7).

Позже Сергеев возобновил балет «Карнавал» в стенах хореографического училища, в рамках предмета по актерскому мастерству [12 с. 144], воспитанники выступали в костюмах по эскизам Льва Бакста на сцене Школьного театра.

Отдельное место в творчестве Татьяны Бруни занимали эскизы к балету П. И. Чайковского «Щелкунчик». Художница рисовала их «для себя» в 1928, 1933, 1943, 1958 и 1968 годах, хотя сам спектакль ей так и не пришлось оформить [1, с. 100–102]. В коллекции сохранилось два эскиза костюма принца и Маши к третьему акту, они не датированы, но, исходя из общей эволюции стилистики Бруни, их можно отнести к 1968 году. В трактовке образов Маши

<sup>7</sup> Работы к «Карнавалу» поступили в коллекцию из личного архива Сергеева, переданного в Кабинет истории русского балета в 2014 году.

и Принца чувствуется легкость и ироничность, хореографическая музыкальность позировок. При всей сказочности персонажей в их костюмах считывается легкая историческая привязка, например, изящный белый паричок Принца. Эти работы стилистически органичны с эскизом так и нереализованной декорации «Дроссельмейер на мосту» (1968) из коллекции В. Г. Коршиковой, в котором действие балета перенесено в Петербург начала XIX века.

В 1970-е годы в ряде постановок Бруни ощущалось нарастание живописного начала, связанного с формированием новой поэтики советского театрально-декорационного искусства. Теперь не графика, а живопись раскрывала сложные музыкальные темы посредством тонко нюансированного колорита, тогда как сами декорации были минимальны и сводились к красочному заднику-панно, мягким кулисам, прозрачному тюлю. Эту тенденцию можно проследить, в частности, в ряде постановок, оформленных Бруни в 1970-е годы для Ленинградского хореографического училища.

В 1974 году для выпускного спектакля был выбран балет А. К. Глазунова «Времена года», хореографом которого выступил художественный руководитель Константин Сергеев. Спектакль вышел весьма масштабным по меркам училища: в нем участвовали 125 воспитанников всех возрастов. Отталкиваясь от либретто М. И. Петипа, Сергеев создал свою хореографическую поэму, в которой времена года передавали состояние человеческого духа через поэтические образы русской природы. В каждой из четырех картин появлялся новый дуэт Юноши и Девушки; вечный круговорот времен года завершался апофеозом, в центре которого возвышались мальчик и девочка, олицетворявшие будущее поколение. Четыре живописных задника, соответствующие временам года, были исполнены Бруни в импрессионистическом духе, тонко передающем мимолетно-изменчивое состояние природы. Художница стремилась уйти от конкретики: в крупных цветовых пятнах с размытыми контурами лишь слегка угадывались очертания крон деревьев, пульсирующими росчерками намечались стволы, вторящие музыкальным ритмам каждой картины.

Во всем костюмном ансамбле к балету Бруни удалось решить сложную задачу сочетания выразительной образности нарядов с их танцевальностью. Так, в эскизе Девушки-солистки из картины «Зима» художница отталкивалась от русского бытового костюма: облегчая его по законам жанра, она соединяла



Илл. 7. Эскиз декорации к балету «Карнавал» на муз. Р. Шумана (хор. М. М. Фокина, ред. К. М. Сергеева). Т. Г. Бруни. 1962. Бум., гуашь. 24,8 x 41. ГАТОБ. Из архива К. М. Сергеева, 2014



Илл. 8. Эскиз декорации к балету  
«Поцелуй фей» на муз.

И. Ф. Стравинского (хор. Г. Д. Алексидзе).  
Т. Г. Бруни. 1970. Бум., гуашь, зол. кр.  
24 x 32. Из архива К. М. Сергеева, 2014

традиционный женский сарафан и душегрею с балетной туникой. При всем своем лаконизме изобразительный образ передавал душевное и физическое состояние героини, напуганной лютым морозом. Мягким прерывистым контуром художница подчеркивала главную хореографическую составляющую роли, изображая гибкую дрожащую фигурку на высоких пуантах. На выпускном спектакле 22 июня 1974 года партию Девушки исполнила воспитанница седьмого класса Ирина Чистякова [13].

Неоретроспективную стилизацию в романтическом духе в творчестве

Бруни вслед за «Карнавалом» продолжила сценография одноактного балета с использованием музыкального материала фортепианной сюиты Р. Шумана «Бабочки» (хор. С. П. Сидорова, выпускной спектакль ЛАХУ<sup>8</sup>, 1978)<sup>9</sup>. Эскиз декорации состоял из живописного задника с размытыми очертаниями романтического парка и (падуг и кулис), усиливающих загадочную атмосферу карнавала, скрывающих хитросплетения любовных интриг. Словно для проверки будущего впечатления Бруни вводила в эскиз декорации развернутую мизансцену балета, в которой бабочки вовлекали в свою игру страстного, порывистого Гаспара.

В поздний период творчества Бруни особенно любила обыгрывать в декорациях тюлевые завесы и легкие фоны, на которых отточенная танцевальная пластика артистов смотрелась контрастней и выразительней. Примерами подобного рода являются два эскиза к выпускному спектаклю ЛАХУ — балету на музыку И. Ф. Стравинского «Поцелуй фей» (хор. Г. Д. Алексидзе, 1970), поступившие в Кабинет истории русского балета из личного архива К. М. Сергеева в 2014 году (илл. 8).

Они не датированы и не подписаны, к какому именно балету предназначались, однако, используя метод сравнительного анализа, сопоставляя рисунки с архивными фотографиями из Кабинета истории русского балета со сценами из спектакля, можно убедиться, что эскизы созданы для «Поцелуя фей» (илл. 9).

<sup>8</sup> ЛАХУ — сокращенное название Ленинградского академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой (1861–1991).

<sup>9</sup> В 2015 году два эскиза Т. Г. Бруни к балету «Бабочки» передал в дар Академии Русского балета известный петербургский театровед профессор И. В. Ступников.



Илл. 9. Сцена из балета «Поцелуй феи» на муз. И. Ф. Стравинского (хор. Г. Д. Алексидзе). 1970. Выпускной спектакль ЛАХУ в ГАТОБ

Декорация сведена к прозрачным тюлевым занавесам в красках золотой осени, музыкальными ритмами струятся оттенки лимонных тонов, им вторят невесомые фигурки балерин. Очищенное от всяких деталей пространство звучит хрустальной чистотой осеннего воздуха, исчезли какие-либо намеки на место действия, обобщенная сценическая среда воспринимается как метафора романтического балета, каковым и был «Поцелуй феи».

В 1970–1977 годах балетмейстером в Ленинградском хореографическом училище работал молодой Борис Яковлевич Эйфман, поставивший для воспитанников немало новых самостоятельных номеров и балетов, костюмы к которым создавала Бруни<sup>10</sup>. Несмотря на большую разницу в возрасте, этот творческий тандем оказался весьма успешным: Бруни остро чувствовала свежие тенденции в хореографии, предложив лаконичные одежды, звучащие в унисон с новой балетной лексикой. В эскизах к балету «Встречи» на музыку Р. К. Щедрина (1975) ею достигнуто удивительное равновесие образности и танцевальности: с одной стороны, костюмы утилитарны, удобны для сложных акробатических поддержек, с другой — остросовременны (в них появились модные элементы и аксессуары: брюки клеш, облегающие водолазки, футболки, шейные косынки) (илл. 10).

<sup>10</sup> См.: Приложение к статье.



Илл. 10. Эскиз костюма девушки к балету «Встречи» на муз. Р. К. Щедрина (хор. Б. Я. Эйфмана). Т. Г. Бруни 1975. Бум., гуашь, зол. кр. 30 x 20,8

Пластические образы юношей и девушек элегантно рафинированы, с отточенной жестиком, балетной осанкой, мелодичными силуэтами, созданными твердой рукой.

Эстетику классического балета Бруни осмысляла в эскизах к «Классической симфонии» на музыку С. С. Прокофьева, которую она оформляла для хореографического училища дважды: в 1964-м (хор. К. Ф. Боярского) и в 1977-м (хор. С. В. Викулова) годах. В эскизах 1977 года акцент ставился на артистической приподнятости персонажей, лаконичной выразительности костюмов, певучих силуэтах, чистоте классических полировок, целомудренности имперсональных образов.

Предельно графичной и лапидарной выглядит серия эскизов костюмов Бруни к хореографической композиции «Школа классического танца» (муз. Р. Дриго, хор. К. М. Сергеева, 1979)<sup>11</sup>. Выпускной спектакль был приурочен

к 100-летию со дня рождения А. Я. Вагановой, его хореографическая композиция приоткрывала зрителям «лабораторию» урока классического танца [12, с. 145]. В нее входили: экзерсис у палки, экзерсис на середине, адажио, аллегро, вариации на пуантах, общая кода. Декорация, как таковая, в спектакле отсутствовала; на фоне нейтральных сукон стояли высокие старинные канделябры, а по всей длине сцены располагался балетный станок. Этих деталей оказалось достаточно, чтобы передать творчески приподнятую атмосферу хореографической школы, не нуждающуюся в данном случае в большей конкретизации. Кроме того, светильники играли важную роль, организовывая и упорядочивая пустое сценическое пространство, своими мерными ритмам вторя хореографическим экзерсисам.

Очищенными от иллюстративности были и наряды воспитанников, воплощающие в чистом виде эстетику классического балета. Простые лаконичные костюмы девочек представляли традиционную униформу — репетиционные купальники и пачки, цвет которых отличался в зависимости от возрастной группы. Эскизы костюмов исполнены в поздней манере Бруни: тонкие и гибкие фигурки юных балерин чрезвычайно вытянуты, черты лица на ма-

<sup>11</sup> Эскизы к номеру «Школа классического танца» поступили в Кабинет истории русского балета из личного архива К. М. Сергеева в 2014 году.

леньких головках едва намечены. В рисунках все внимание сосредоточено на обобщенно-танцевальной пластике, синхронности исполняемых движений, музыкальной ритмичности экзерсиса, балетном апломбе, профессиональной выворотности ног.

Помимо эскизов к балетам, в коллекции Кабинета истории русского балета хранится несколько необычных работ Бруни — самодельных открыток-писем, адресованных «Матеньке», т. е. Мариэтте Харлампиевне Франгопуло. Бруни поддерживала с ней творческие и дружеские отношения много десятилетий, о чем свидетельствует новогодняя открытка-письмо 1976 года: «Дорогая, любимая наша Матенька! С Новым Годом! Пусть он будет светлым и беспечным. Всего самого лучшего из того, что еще доступно нам, не очень молодым женщинам, желаем Вам с самой нежной к Вам любовью. Очень глупо и обидно, что жизнь складывается так, что мы не видимся, но думаю о Вас часто... Я не-исправимый оптимист и верю, что справедливость должна в конце концов победить. Мой милый, хороший, родной друг пусть Вам будет хорошо. Целую. Валя, Женя. Ваша Таня» [14, с. 1]<sup>12</sup>. «Улыбнитесь моим человечкам!» — пишет Бруни на конверте новогодней открытки, пытаюсь подбодрить подругу. Не улыбнуться, действительно, невозможно, так радостен и волшебен мир балета «Щелкунчика» — Маши, заколдованного принца, сказочника Дроссельмейера, оживляющего кукол.

Для Ленинградского хореографического училища Татьяна Бруни оформила порядка трех десятков спектаклей и концертных номеров<sup>13</sup> с конца 1920-х до 1980 года (к половине из них сохранились эскизы в фондах Кабинета истории русского балета). На девятом десятке лет она продолжала активную жизнь: давала интервью, общалась с мастерами театра, несмотря на отнявшуюся после болезни правую руку, выучилась рисовать левой. В 1988 году Бруни оформляла концертную программу в Кировском театре, приуроченную к 250-летию юбилею Ленинградского хореографического училища. Ею было разработано не только оформление сцены, но и дизайн пригласительных билетов, программ. В фондах музея хранится несколько вариантов этих эскизов, из которых видно, что поиски окончательной композиции были непростыми: неизменным в них оставался классический вид на улицу Зодчего Росси и силуэт балерины. Последним ее даром хореографическому училищу стал дизайн обложки первого выпуска «Вестника Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой» 1991 года

<sup>12</sup> Говоря эзоповым языком о справедливости, которая должна победить, Бруни имела в виду внезапное увольнение Франгопуло с должности заведующей музея в 1975 году; музея, которому она отдала всю жизнь. Увольнение было по политическим мотивам и обжалованию не подлежало: Франгопуло посмела вести переписку с эмигрировавшим из СССР солистом Кировского театра Михаилом Барышниковым.

<sup>13</sup> См. Приложение.

с неизменной романтической балеринкой на логотипе.

Именно балетные спектакли стали подлинной стихией Татьяны Бруни, в них сложился ее неповторимый и узнаваемый стиль. Блестящая рисовальщица, в эскизах костюмов она создавала художественный образ минимальными средствами: гибкими линиями, танцевальными силуэтами, лаконичными цветовыми пятнами, звучащими индивидуальными музыкальными ритмами. В лучших постановках Бруни декорации изобразительными средствами визуализировали музыкальную ткань произведений, тогда как лаконичная выразительность балетных костюмов помогала раскрытию хореографических образов. Изящная стилизация ушедших эпох и тонкий вкус сливались в ее творчестве с детской чистотой образов и жизнерадостностью мировосприятия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Левитин Г. М.* Татьяна Георгиевна Бруни. Л.: Художник РСФСР, 1986. 160 с.
2. Бруни Т. Г. В театре «Ах!» была я Рафаэлем // Санкт-Петербургские ведомости. 1 апр. 1995. С. 11.
3. Бруни Т. Г. Старость — не возраст, а мировоззрение // Вечерний Петербург. 8 авг. 1996. С. 16.
4. *Дрозд Т.* Роман ее жизни // Советский балет. 1984. № 4. С. 32.
5. Герман М. Мир, созданный Т. Бруни // Санкт-Петербургские ведомости. 1996. 13 мая. С. 5.
6. *Гинц С.* «Спящая красавица» в Театре им. Кирова // Звезда (г. Молотов). 1943. № 209. С. 2.
7. Программа отчетно-выпускного спектакля Ленинградского Государственного ордена Трудового Красного Знамени Хореографического училища. 26, 28, 29 июня 1949 г.
8. *Красовская В. М.* Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2005. 424 с.
9. *Эльяш Н.* Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970. 344 с.
10. *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра. Сценографы России в контексте истории и современной практики мирового театра. М.: КРАСАНДР, 2011. 656 с.
11. Бруни Т. Г. Оформление балетного спектакля // Клуб и художественная самодеятельность. 1964. № 6. С. 26–28.
12. Ленинградское хореографическое училище имени А. Я. Вагановой: Альбом / Сост. И. М. Гурков. Л.: Музыка, 1988. 160 с.
13. Программа выпускного спектакля Ленинградского Государственного ордена Трудового Красного Знамени Хореографического училища. 22 июня 1974 г.
14. Бруни Т. Г. Письмо Т. Г. Бруни к М. Х. Франгопуло. 1976 // Архив Кабинета

истории русского балета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Фонд М. Х. Франгопуло. С. 1.

#### REFERENCES

1. *Levitin G. M.* Tat'yana Georgievna Bruni. L.: Khudozhnik RSFSR, 1986. 160 s.
2. *Bruni T. G.* V teatre "Akh" byla ya Rafaelem // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1 aprelya 1995. S. 11.
3. *Bruni T. G.* Starost' ne vozrast, a mirovozzrenie // Vechernii Peterburg. 8 avgusta 1996. S. 16.
4. *Drozd T.* Roman ee zhizni // Sovetskii balet. 1984. № 4. S. 32.
5. *German M.* Mir, sozdannyi T. Bruni // Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1996. 13 maya. S. 5.
6. *Gints S.* «Spyashchaya krasavitsa» v Teatre im. Kirova // Zvezda (g. Molotov). 1943. № 209. S. 2.
7. Programma otchetno-vypusknogo spektaklya Leningradskogo Gosudarstvennogo ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Khoreograficheskogo uchilishcha. 26, 28, 29 iyunya 1949 g.
8. *Krasovskaya V. M.* Balet skvoz' literaturu. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi, 2005. 424 s.
9. El'yash Nikolai. Pushkin i baletnyi teatr. M.: Iskusstvo, 1970. 344 s.
10. *Berezkin V. I.* Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Stsenografy Rossii v kontekste istorii i sovremennoi praktiki mirovogo teatra. M.: KRASANDR, 2011. 656 s.
11. *Bruni T. G.* Oformlenie baletnogo spektaklya // Klub i khudozhestvennaya samodeyatel'nost'. 1964. № 6. S. 26–28.
12. Leningradskoe khoreograficheskoe uchilishche imeni A. Ya. Vaganovoi: [Al'bom / Sost. I. M. Gurkov], L.: Muzyka, 1988. 160 s.
13. Programma vypusknogo spektaklya Leningradskogo Gosudarstvennogo ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Khoreograficheskogo uchilishcha. 22 iyunya 1974 g.
14. *Bruni T. G.* Pis'mo T. G. Bruni k M. X. Frangopulo, 1976 // Arxiv Kabineta istorii russkogo baleta ARB imeni A. Ya. Vaganovoj. Fond M. X. Frangopulo. 2 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Байгузина Е. Н. — канд. искусствоведения, доц.; baielena@mail.ru

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Baiguzina E. N. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; baielena@mail.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ. СПИСОК НОМЕРОВ И СПЕКТАКЛЕЙ,  
ОФОРМЛЕННЫХ Т. Г. БРУНИ  
ДЛЯ ЛЕНИНГРАДСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА

1. «Они о нас» (кон. 1920-х – нач. 1930-х), хор. Л. В. Якобсона. Концертный номер для младших классов.
2. Балет «Том Сойер» (1939), муз. А. Н. Гладковского, хор. Б. А. Фенстера и Б. Малиса. (Костюмы Т. Г. Бруни).
3. Балет «Барышня-крестьянка» (1940), муз. А. К. Глазунова, хор. К. Ф. Боярского. (Костюмы Т. Г. Бруни).
4. Балет «Бэла» (1941), муз. В. М. Дешеева, хор. Б. А. Фенстера.
5. Хореографическая фантазия «Ромео и Джульетта» (1944), муз. П. И. Чайковского, хор. Л. В. Якобсона.
6. Балет «Испанское каприччио» (1944) на муз. Н. А. Римского-Корсакова, хор. Л. В. Якобсона.
7. Балет «Юные патриоты» (1949), муз. К. А. Корчмарева, хор. Р. В. Захарова, И. В. Смирнова. (Совместно с худ. М. Б. Малобродским)
8. Балет «Станционный смотритель» (1955), муз. А. П. Петрова, хор. Ю. Д. Воронцова, реж. М. Б. Михайлова.
9. Танцевальный номер «Вальс-фантазия» (1955), муз. М. И. Глинки, хор. Ю. Н. Григоровича.
10. Балет «Тыгрена и Айе» (1956), муз. Г. А. Портнова, хор. Х. Ф. Мустаева, декорации В. Г. Борисович. (Костюмы Т. Г. Бруни.)
11. Танцевальная сюита «Листиана» (1958), муз. Ф. Листа, хор. К. Я. Голейзовского.
12. Испанская сюита «Праздник в Сарагосе» (1963) на муз. народных испанских песен и танцев, хор. Х. Виана Гомес де Фонсеа.
13. Хореографическая новелла «Нунча» (1964), муз. Д. А. Толстого, хор. К. Ф. Боярского.
14. Балет «Классическая симфония» (1964), муз. С. С. Прокофьева, хор. К. Ф. Боярского.
15. Балет «Жизни навстречу» (1970), муз. Д. Б. Кабалевского, хор. Б. Я. Эйфмана.
16. Балет «Поцелуй феи» (1970), муз. И. Ф. Стравинского, хор. Г. Д. Алексидзе.
17. Балет «Блестящий дивертисмент» (1971), муз. М.И. Глинки, хор. Б. Я. Эйфмана.
18. Балет «Фантазия» (1972), муз. А. С. Аренского, хор. Б. Я. Эйфмана.
19. Балет «Русская симфония» (1973), муз. В. С. Калинникова, хор. Б. Я. Эйфмана.
20. Балет «Времена года» (1974), муз. А. К. Глазунова, хор. К. М. Сергеева.
21. Балет «Встречи» (1975), муз. Р. К. Щедрина, хор. Б. Я. Эйфмана.
22. Хореографическая композиция «Вариации на тему Моцарта» (1975), муз. Ф. Шопена, хор. Г. Д. Алексидзе.

23. Балет «Классическая симфония» (1977), муз. С. С. Прокофьева, хор. С. В. Викулова.
24. Pas de deux из балета «Сатанилла» (1976), муз. Ц. Пуни, хор. М. И. Петипа.
25. Балет «Бабочки» (1978), муз. Р. Шумана, хор. С. П. Сидорова.
26. Хореографическая композиция «Школа классического танца» (1979), муз. Р. Дриго, хор. К. М. Сергеева.
27. «Венгерская рапсодия» на муз. Ф. Листа из балета «Конек-Горбунок» (1980-е), хор. Л. И. Иванова.
28. Празднование 250-летнего юбилея Ленинградского Академического хореографического училища имени А. Я. Вагановой (1988).

УДК 78.01

## ИДЕИ ГЕНРИ КОУЭЛЛА В ОБЛАСТИ РИТМА И СОЗДАНИЕ РИТМИКОНА

*Белых С. Г.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Институт современного искусства, ул. Новозаводская, д. 27 А, Москва, 121309, Россия.

<sup>2</sup> Детская музыкальная школа им. В. А. Моцарта, ул. Таганская, д. 9 стр. 5, Москва, 109147, Россия.

Статья посвящена идеям интеграции звуковысотных и метро-ритмических отношений, присущим теоретической концепции американского композитора Генри Коуэлла. Анализируются идеи об организации ритма, артикулированные в теоретическом труде Коуэлла «Новые музыкальные ресурсы», и практика их воплощения в электромузыкальном инструменте ритмиконе. Автор приходит к заключению о том, что теория Коуэлла является всего лишь вспомогательным средством репрезентации высотно-временных связей, так как точное применение теории возможно лишь в условиях специального механизма, каковым явился ритмикон. Принципы соотнесения обертоновой шкалы с ритмическими пропорциями, которые представил американский композитор-новатор и теоретик новой музыки, были развиты в творчестве французских спектралистов, наметили линию от «Техники моего музыкального языка» О. Мессиана к «Теории единого временного поля» К. Штокахаузена и далее — к идеям Ж. Гризе.

**Ключевые слова:** Генри Коуэлл, «Новые музыкальные ресурсы», ритмикон, обертоновый спектр, спектрализм, новая музыка.

## HENRY COWELL'S IDEAS ABOUT RHYTHM AND THEIR IMPLEMENTATION IN THE INVENTION OF RHYTHMICON

*Belykh S. G.*<sup>1,2</sup>

<sup>1</sup> Institute of modern art, 27 A, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

<sup>2</sup> Children's Music School named after V. A. Mozart, 9, Taganskaya St., Moscow, 109004, Russian Federation.

The article is devoted to the ideas of integration of pitch and metro-rhythmic relations inherent in the theoretical concept of the American composer Henry Cowell. The ideas about the organization of rhythm, articulated in Cowell's theoretical work *New Musical Resources*, and the practice of their

implementation in the rhythmicon, an electric musical instrument, are analyzed. The author comes to the conclusion that Cowell's theory is just an auxiliary means of representing height-time relationships, since the exact application of the theory is possible only under the conditions of a special mechanism, which was the rhythmicon. The innovative composer and theorist of new music were developed in the work of the French spectralists, they outlined a line from O. Messiaen's *Technique of my Musical Language* to K. Stockhausen's *Theory of a Unified Time Field* and further to the ideas of G. Grisey.

**Keywords:** Henry Cowell, *New Musical Resources*, rhythmicon, overtone spectrum, spectralism, new music.

Целью настоящего исследования является анализ идей в области организации ритма, артикулированных в теоретическом труде американского композитора Генри Коуэлла «Новые музыкальные ресурсы» [1], и их практического воплощения в электромузыкальном инструменте ритмиконе.

Несмотря на всю значимость музыкально-теоретических идей и прорывной характер авангардных музыкальных произведений, наследие Коуэлла до сих пор ускользало от исследовательского интереса, и в особенности сказанное справедливо в отношении отечественного музыковедения.

Генри Коуэлл (1897–1965) – выдающийся американский композитор и теоретик, автор множества музыковедческих публикаций. Изложенные в них концепции предопределили развитие многих актуальных композиторских техник и современных технологий. Широкая публика знает Коуэлла как первооткрывателя фортепианных кластеров – техники заполнения по полутоновому или тоновому принципу широких интервалов, которые он предлагал исполнять при помощи предплечий.

«Теория кластерных формаций Коуэлла, – пишет А. Тимошенко в своей диссертации, посвященной теме американского музыкального эксперимента, – ...так или иначе, содержит вышеназванные аспекты изучения кластера [2, с. 68].

В исследовании Тимошенко имя Коуэлла упоминаются в ряду других деятелей американского авангарда, в то время как его творчество и проекция его инноваций на эпоху второго авангарда заслуживают отдельного и детального исследования.

Ранние композиторские работы Коуэлла соотносят с течением американского ультрамодернизма, развитию которого он также способствовал, наряду с такими композиторами, как Ч. Айвз, Ч. Сигер, Р. Кроуфорд Сигер и К. Рагглз.

В «Новых музыкальных ресурсах», написанных в 1919 году и далее переработанных и переизданных в 1930 году, композитор теоретизировал векто-

ры развития новой музыки XX века, получившие свое развитие далее в творчестве таких композиторов второго авангарда, как О. Мессиа́н, К. Штокхаузен и Ж. Гризе. Книга Коуэлла — это попытка связать музыку с исторической родословной и одновременно представить новые направления композиторской техники в отсутствии прежней функциональной тональности.

Представители спектральной школы исследовали гармонические спектры, применяя их как метод организации звукового поля и инструментально-го ресинтеза звука (то есть воссоздания искусственным путем того или иного тембра).

Один из главных идеологов спектрализма Гризе ссылался на Мессиа́на и Штокхаузена, но, тем не менее, Коуэлла в качестве первооткрывателя он не упоминал. Известно, что в творчестве Штокхаузена особую роль сыграла концепция музыкального времени, о чем свидетельствуют статьи, написанные им в середине 1950-х – начале 1960-х годов. В статье «Структура и время опыта» (1955) Гризе изложил теорию «эмпирического времени», которая является прямым развитием идей Мессиа́на. В статье «Как течет время» 1957 года [4] Штокхаузен пытается создать автономную систему, в которой длительность нот и высота звуков, как и у Коуэлла, связаны и унифицированы.

Теории Коуэлла из его трактата были практически применены в создании нового электронного музыкального инструмента, получившего название «ритмикон», который стал одним из самых инновационных инструментов ранней электронной музыки [5].

Важная часть теоретического трактата Коуэлла посвящена в первую очередь идеям развития ритмического потенциала. Ритмы Коуэлла основаны на соотношениях высоты звука, которые он обнаруживает в серии гармонических обертонов, в естественных сериях тонов, созданных из целых кратных основной частоты.

Коуэлл начал работу над «Новыми музыкальными ресурсами» в 1916 году, во время обучения в университете Беркли. Он сделал это по настоянию одного из своих преподавателей — композитора-ульрамоде́рниста Чарльза Сигера. Интерпретация причин, побудивших его к этому, различаются в зависимости от источника. Исследователь творчества композитора Лихтенвангер, в частности, утверждает, что Сигер настоятельно советовал Коуэллу «рационализировать свою манеру игры на фортепиано» [5, p. 250]. Сигер побудил Коуэлла систематизировать новые возможности использования музыкальных ресурсов, одновременно с созданием композитором «...первоначального музыкального материала, воплощающего его нововведения» [6, p. 487].

Примерно с октября 1916-го по январь 1917 года, согласно мнению исследователей (точные даты, представленные в разных источниках, опять же, различаются), на некоторое время его зачислили в Институт музыкального ис-

кусства. Об этом пишет Дэвид Николс. [6, р. 154].) Тогда Коуэлл находился в Нью-Йорке. Вернувшись в Калифорнию, он продолжил творческое общение с Сигером, однако, уже не в рамках занятий гармонией и контрапунктом, а скорее — в форме обмена композиторскими идеями. Работа над «Новыми музыкальными ресурсами» на время была приостановлена, так как, Коуэлл находился тогда на службе в армии в Кэмп-Крэйне (штат Пенсильвания) [5, р. 57].

Первый вариант рукописи Коуэлла 1922 года был снабжен заголовком «Неизвестные ресурсы по музыкальным эффектам», однако позже та же рукопись была переименована: «Новые Музыкальные ресурсы», утверждает Годвин [7, р. 47]. Только в 1928 году Коуэлл решил издать книгу: он распечатал рукопись розовато-лиловыми чернилами на спиртовом дубликаторе и начал искать потенциальных издателей [7, р. 68]. Годвин цитирует письмо от 29 января 1929 года, в котором говорится том, что одно из издательств предлагало Коуэллу свои услуги на условиях финансирования автором первых 500 экземпляров [7, р. 25].

Наиболее важным в трактате является раздел, посвященный развитию ритмических ресурсов. В нем он поддержал некоторые уникальные идеи Сигера: «...отношения высоты тона в полифонических структурах могут создавать гармонический диссонанс, полиритмические структуры могут быть представлены как “ритмический диссонанс”, который Сигер дифференцировал согласно уровням ритмического диссонанса, содержащимся в широком поле «ритмической гармонии» [8, р. 131].

Сигер полагал, что понятие ритмического консонанса применимо к ритмам, которые можно легко разделить друг на друга, например ритм малого барабана в рок-н-ролле. Достаточно противопоставить барабанный паттерн устойчивой пульсации хай-хэта. Ритмическая теория была лишь одним из аспектов теоретической системы Сигера. Его также интересовали иные музыкальные ресурсы, доступные композиторской экспериментальной области: не связанные с высотой тона, которые, как он полагал, могут быть диссонансными (динамика, тембр и артикуляция). Сигер включил все эти музыкальные теории в элементы своей педагогики в области контрапункта и гармонии. Впоследствии Сигер изложил свои идеи в работе «Традиции и эксперимент в новой музыке» [9, р. 122].

Именно Сигер оказал сильнейшее влияние на теоретические концепции Коуэлла. При том, что преемственность идей Сигера очевидна, исследователь Т. Грир утверждает, что идея соотношения звуковысотности с временными пропорциями напоминает корреляцию Сигера, однако «...Коуэлл доводит ее до логических крайностей: так, как если бы он писал набор композиционных вариаций на акустическую тему» [10, р. 37].

Обертоновый ряд в качестве музыкально-теоретической базы исследова-

ния сфокусировал в себе композиторские идеи и интересы Коуэлла. Последующие шаги в разработке ритмов на основе обертонового ряда были сделаны в «Технике моего музыкального языка» О. Мессианом [11]. Мессиаан делает временной фактор («наложенные времена») главной областью своей композиции, организующей все остальные параметры.

Главенство времени проявило себя и в концепции Штокхаузена («Теории единого временного поля»). Композитор утверждает, что время и колебания неразрывно связаны друг с другом, в связи с чем весь спектр звуковых экспериментов существует в двух системах координат: времени и частоты колебаний. В своей концепции он предложил объединить в рамках общего композиционного процесса общеструктурные основания микровремени звука и макровремени ритма. Эта концепция совершила настоящую революцию в современном композиторском мышлении, сделав звук главным объектом и предметом музыкальной композиции и объединив все прочие параметры музыкального структурирования вокруг временной оси. При справедливости этого утверждения подчеркнем также, что истоки идей Штокхаузена лежат в теории Коуэлла.

В «Новых музыкальных ресурсах» Коуэлл описывает процесс, в котором частицы обертонового ряда имеют периодически связанные с ними скорости вибрации. Первые пять обертоновых гармоник и соотношения числа колебаний в заданном промежутке времени у Коуэлла представлены следующей таблицей и схемой внутри таблицы:

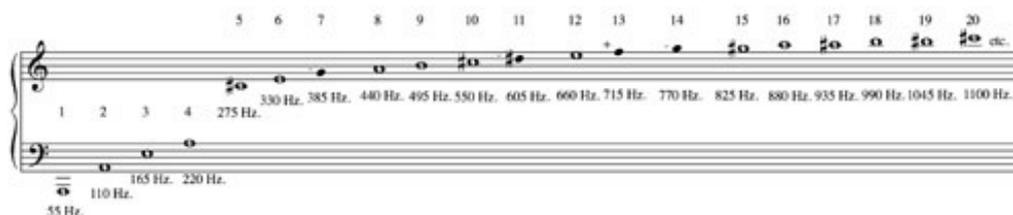
Таблица.

Обертоны	Интервалы	Тоны					Частота (в герцах)
5	терция	E					= 80 Hz
4	кварта	C	16	16	16	16	= 64 Hz
5	Квинта	G	16	16	16	16	= 48 Hz
2	октава	C	16	16	16		= 32 Hz
1	Основной тон	C	16	16	16		=16 Hz

Схема показывает, что за то время, которое необходимо основному тону для его «бытия во времени», происходят частичные колебания и образуются частичные тоны, или обертоны. Каждый из последних также имеет и собственное время акустической реализации. Частоты гармонических обертонов являются кратными основному тону.

Если представить тот же самый обертоновый ряд в его нотации, то можно промаркировать его обозначениями частот (см.: илл. 1).

В «Новых музыкальных ресурсах» Коуэлл описывает причинно-следственные связи обертонов с временным параметром: «...длины колебаний можно рассматривать как образующие паттерн, в котором единицы начинаются в один и тот же момент, и далее разделяются, чтобы вновь соединиться в точ-



Илл. 1. Обертоновая шкала с частотными характеристиками

ках, находящихся на фиксированном расстоянии друг от друга. Они продолжают делать это до тех пор, пока тона звучат вместе. Причина, по которой одновременно звучащие тона приводят именно к обертоновым соотношениям, а не к хаосу звуков, заключается в том, что через равные промежутки времени колебания совпадают. В тонах, образующих музыкальный интервал, существует меньшее количество единиц, которые должны быть пропущены до того момента, когда это совпадение будет восстановлено и звучащий интервал станет единообразным» [1, р. 47].

Спроецировав эту концепцию временной относительности высоты звука в гармоническом ряду на ритм, можно сравнить эти два музыкальных параметра. Основная частота гармонического ряда может быть приравнена к целой ноте, которая, как утверждает Коуэлл, является «...принятой основной единицей измерения музыкального времени (или продолжительности)» [1, р. 48]. В итоге можно создать ритмический ряд полностью аналогичный обертоновому (см.: илл. 2).

Отношения, возникающие в этом ряду, прямо пропорциональны и полностью сопоставимы с гармоническим рядом, так как в последнем имеют место те же простые соотношения 1:2; 1:3; 1:4 и так далее. Только нечетные выражения получают характер ритмических групп триолей и квинтолей.

Идея соотносимости обертоновой и ритмической шкал была действительно революционной. Она дала возможность обретения новой формы ритмическим структурам, выступающим в тесной логической связи с звуковысотностью.

Умозрительное чередование ритмических серий в сериализме начала 1950-х годов, полученных из хроматических рядов длительностей, не было связано с акустическими характеристиками звука. И так было вплоть до появления штокхаузеновской концепции, которая предложила поиск нового единства через переосмысление времени. Ритмическая теория Коуэлла доказывает новаторство композитора, одним из первых предложившего этот принцип в качестве нового инструментария композиторской техники.

Полиритмы Коуэлла, основанные на принципе обертонового ряда, получили полное теоретическое обоснование, однако, не вдохновили музыкан-

## Rhythms Relative to the Harmonic Overtone Series

continuing upward  
Ad infinitum

12th Harmonic Overtone  $12:1$

11th Harmonic Overtone  $11:1$

10th Harmonic Overtone  $10:1$

9th Harmonic Overtone  $9:1$

8th Harmonic Overtone

7th Harmonic Overtone  $7:1$

6th Harmonic Overtone  $6:1$

5th Harmonic Overtone  $5:1$

4th Harmonic Overtone

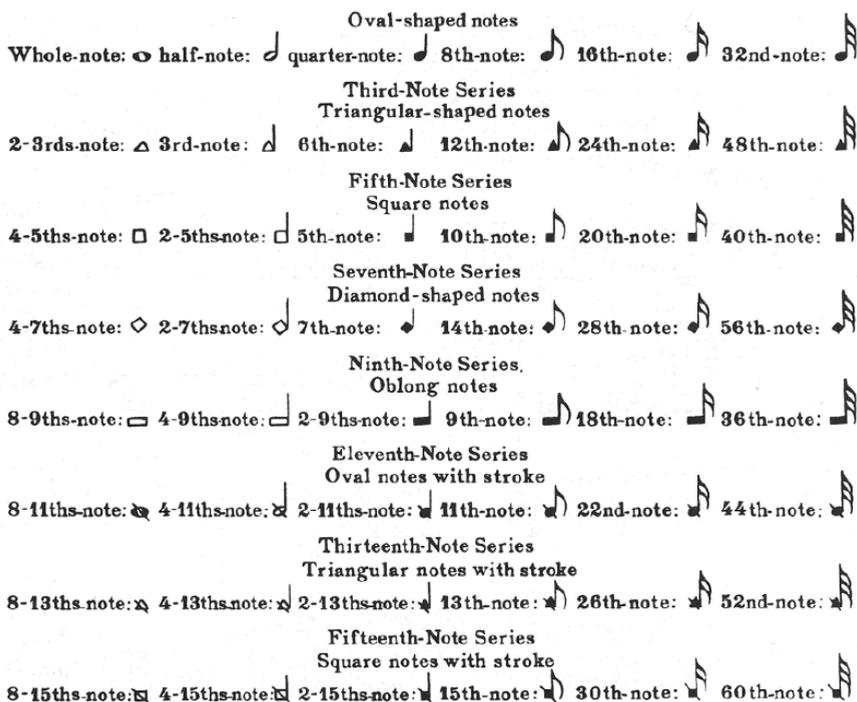
3rd Harmonic Overtone  $3:1$

2nd Harmonic Overtone

1st Harmonic

Detailed description: The image displays a series of musical staves, each representing a harmonic overtone. The staves are labeled on the left from '1st Harmonic' at the bottom to '12th Harmonic Overtone' at the top. To the right of each label is a ratio (e.g., 12:1, 11:1, etc.) and a rhythmic pattern of notes. The 1st harmonic is a single note. The 2nd harmonic is two notes. The 3rd harmonic is three notes. The 4th harmonic is four notes. The 5th harmonic is five notes. The 6th harmonic is six notes. The 7th harmonic is seven notes. The 8th harmonic is eight notes. The 9th harmonic is nine notes. The 10th harmonic is ten notes. The 11th harmonic is eleven notes. The 12th harmonic is twelve notes. The notes are represented by stems with flags, indicating a specific rhythmic value. The patterns show that as the overtone number increases, the number of notes in the rhythmic pattern also increases, and the notes are spaced more closely together.

Илл. 2. Ритмический ряд длительностей



Илл. 3. Обозначения Коуэлла для ритмикона

тов-практиков: «Аргументом против разработки более разнообразных ритмов может быть их сложность в исполнении», — пишет Коуэлл в своем трактате [1, p. 49].

Думая об исполнении и исполнителях, Коуэлл приступил к созданию нового электромеханического инструмента, способного производить полиритмические комбинации. В этом ему помог Лев Сергеевич Термен — великий изобретатель терменвокса и некоторых других электромusикальных инструментов.

Коуэлл и Термен занимались совместными разработками с 1930-го по 1931 год. Результатом этих усилий стал ритмикон, в котором разнообразные ритмы можно было включать и выключать с помощью специального приспособления, аналогичного фортепианной клавиатуре. Последнее давало инструменту возможность использовать его также и в живом исполнении. Коуэлл разработал и свою собственную систему обозначений для этих ритмов с использованием нотных головок разной формы (см.: илл. 3).

Коуэлл использовал эти обозначения для особенностей записи своей фортепианной композиции *Fabric*, в которой применил сложные полиритмические наложения. Каждая клавиша ритмикона запускала посредством нажатия одной единственной ноты действие целой гармонической серии обертонов, которая

## Henry Cowell: *Fabric* (с.1917)

Илл. 4. Коуэлл. *Fabric* для фортепиано

затем пульсировала в соответствии с predeterminedенными заранее соотношениями на частотах (или ритмах), напрямую связывая высоту звука и ритмический параметр в тесном единстве взаимоподобия.

Судьба ритмикона, как и многих других электромузыкальных инструментов, оказалась зависимой от стремительного развития технологий. Очень быстро инструмент устарел и вне теории Коуэлла потерял смысл. Последующее развитие идей ритмикона привело к возникновению так называемых драм-машин. Но в плане реализации полиритмических форм ритмикон является гораздо более гибким инструментом, чем большинство современных драм-машин.

Коуэлл использовал ритмикон и в своей композиторской практике: специ-

ально для этого инструмента он написал пьесы, демонстрирующие его исполнительский потенциал: *Rhythmicana*, или Концерт для ритмикона с оркестром; музыку для скрипки и ритмикона.

Теории Коуэлла стали прообразом теоретической базы для создания современных цифровых ритмиконов, работающих в онлайн режиме. В качестве примера сошлемся на The Online Rhythmicon Ника Дидковски.

Всего изобретателем Львом Терменом было создано три версии ритмикона. В своем первоначальном виде ритмикон, именно как электромузыкальный инструмент, просуществовал недолго. Коуэлл признавался, что ему лично не хватало в этом инструменте степени мелодической свободы [1, р. 86]. Йозеф Шиллингер, единственный владелец компании Rhythmicon до 1960-х годов, утверждал, что эта машина способна воспроизводить звуки, имитирующие игру на африканских барабанах [12, р. 46]. Но все-таки современные попытки воссоздания этой машины доказывают, что подобная технология сегодня безнадежно устарела.

В рамках проведенного исследования нас в первую очередь интересовали теоретические идеи Коуэлла, а не варианты их технического воплощения. Принципы соотношения обертоновой шкалы с ритмическими соотношениями, которые представил американский композитор-новатор и теоретик новой музыки, важны как ее основания, позволившие в дальнейшем определять траектории развития музыки. Они были развиты французскими спектралистами, наметили траекторию движения от «Техники моего музыкального языка» О. Мессиа-на через «Теорию единого временного поля» К. Штокхаузена к идеям Ж. Гризе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Cowell H. *New Musical Resources*, with notes and an accompanying essay by David Nicholls. Cambridge University Press, 1996. 195 p.
2. Тимошенко А. А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции. СПб., 2003. 270 с.
3. Schedel M. Anticipating interactivity: Henry Cowell and the Rhythmicon. // *Organised Sound*. 2002. № 7 (3). P. 247–254.
4. Stockhausen K. *New Morphology of Musical Time* [Written at Mills College, December 1991 for David Bernstein's Seminar on 20th Century Theories of Musical Time]. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.music.princeton.edu/~ckk/smmt/index.html> (дата обращения: 12.12.2012).
5. Lichtenwanger W. *The Music of Henry Cowell*. Brooklyn, NY: Institute for Studies in American Music, 1986. 200 p.
6. Nicholls D. *Henry Cowell's "New Musical Resources"*. Cambridge University Press

- Cambridge, 1996. P. 153–174.
7. *Godwin J.* The Music of Henry Cowell: Ph.D. diss. Cornell University, 1969. Selected Bibliography. 144 p.
  8. *Seeger C.* Tradition and Experiment in (the New) Music in Studies // Musicology II: 1929–1979. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1994. 199 p.
  9. *Cowell H.* Charles Seeger // American Composers on American Music / Ed. Henry Cowell, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1962. P. 119–123.
  10. *Greer T.* Critical Remarks // Seeger Studies in Musicology II: 1929–1979 / Ed. Ann M. Pescatello. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1994. 260 p.
  11. *Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1995. 121 с.
  12. *Brodsky W.* Schillinger J. (1895–1943) Music Science Promethean Reviewed // American Music. 2003. Vol. 21. No. 1. P. 45–73.

#### REFERENCES

1. *Cowell H.* New Musical Resources, with notes and an accompanying essay by David Nicholls. Cambridge University Press, 1996. 195 p.
2. *Timoshenko A. A.* Amerikanskij muzy`kal`ny`j e`ksperimentalizm pervoj poloviny` XX veka: predstavleniya o zvuke, koncepciya instrumenta, kompozicii. SPb., 2003. 270 s.
3. *Schedel M.* Anticipating interactivity: Henry Cowell and the Rhythmicon. // Organised Sound. 2002. № 7 (3). P. 247–254.
4. *Stockhausen K.* New Morphology of Musical Time [Written at Mills College, December 1991 for David Bernstein's Seminar on 20th Century Theories of Musical Time]. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.music.princeton.edu/~ckk/smmt/index.html> (data obrashheniya: 12.12.2012).
5. *Lichtenwanger W.* The Music of Henry Cowell. Brooklyn, NY: Institute for Studies in American Music, 1986. 200 p.
6. *Nicholls D.* Henry Cowell's "New Musical Resources". Cambridge University Press Cambridge, 1996. P. 153–174.
7. *Godwin J.* The Music of Henry Cowell: Ph.D. diss. Cornell University, 1969. Selected Bibliography. 144 p.
8. *Seeger C.* Tradition and Experiment in (the New) Music in Studies // Musicology II: 1929–1979. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1994. 199 p.
9. *Cowell H.* Charles Seeger // American Composers on American Music / Ed. Henry Cowell, New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1962. P. 119–123.
10. *Greer T.* Critical Remarks // Seeger Studies in Musicology II: 1929–1979 / Ed. Ann M. Pescatello. Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1994. 260 p.
11. *Messian O.* Texnika moego muzy`kal`nogo yazy`ka. M.: Greko-latinskij kabinet, 1995.

121 s.

12. *Brodsky W.* Schillinger J. (1895–1943) Music Science Promethean Reviewed // *American Music*. 2003. Vol. 21. No. 1. P. 45–73.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Белых С. Г. – аспирант; belykh0711@gmail.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Belykh S. G. – Postgraduate Student; belykh0711@gmail.com  
ORCID 0000-0001-5386-5217

УДК 75.056(44): 76(44)

КОСТЮМ ФРАНЦУЗСКОГО ДВОРА  
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XV — НАЧАЛА XVI ВЕКА:  
ПО МАТЕРИАЛАМ КНИЖНЫХ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

*Жабрева А. Э.*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Библиотека Российской академии наук, Биржевая линия, д. 1, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

<sup>2</sup> Санкт-Петербургский государственный университет. Факультет искусств. 10-я линия, д. 49, Санкт-Петербург, 199178, Россия.

В статье рассматриваются миниатюры рукописных и гравюры первопечатных книг, созданных во Франции в конце XV — начале XVI века, выявленные в фондах разных библиотек как в оригинале (Библиотека РАН, Российская национальная библиотека), так и в оцифрованном виде (Национальная библиотека Франции, Библиотека Конгресса и др.), а также по иконографии из публикаций XIX–XX веков. Книги представляют собой совершенно разные по содержанию и назначению сочинения: Книги часов для личного пользования, справочник по лекарственным растениям, перевод сочинений Ф. Петрарки и др., но имеющие в своем составе миниатюры или гравюры с изображениями людей. Часть этих источников рассматривается в связи с историей костюма впервые.

Период правления Карла VIII и Людовика XII, ставший переходным временем от высокого Средневековья к Возрождению, отразился на сравнительно быстрой смене форм костюма. Исследование изображений, которыми украшены манускрипты и первопечатные книги, дополняет список уже известных изобразительных источников, расширяет представление о внешнем облике людей разного социального положения и рода деятельности, а также случаях использования того или иного костюма.

**Ключевые слова:** изобразительные источники, миниатюры рукописных книг, гравюры первопечатных книг, история французского костюма XV–XVI веков.

## THE FRENCH COURT COSTUME OF THE LAST QUARTER OF THE 15TH – EARLY 16TH CENTURIES: ACCORDING TO THE BOOK ILLUSTRATIONS

*Zhabreva A. E.*<sup>1,2</sup>

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

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

The article considers manuscript miniatures and engravings of first print books created in France at the end of the 15th – beginning of the 16th centuries. These books were identified from the collections of various libraries both in the original (Russian Academy of science Library, National Library of Russia) and in digital form (National Library of France, Library of Congress etc.), as well as from their publications of the 19th – 20th centuries. The books are completely different in content and purpose of the essay: books of hours for personal use, a handbook on medicinal plants, translations of F. Petrarch's works, etc., but including miniatures or engravings with people images. Some of these sources are considered in connection with the costume history for the first time.

The period of the reign of Charles VIII and Louis XII, which became a transitional time from the High Middle Ages to the Renaissance, was reflected in a relatively rapid change in the costume shape. The study of images that decorate manuscripts and first-print books complements the list of already known pictorial sources. It expands the understanding of the appearance of people of different social status and occupation, cases of using a particular costume.

**Keywords:** pictorial sources, manuscript miniatures, early printed books engravings, history of the 15th – 16th centuries French costume.

Последняя четверть XV – начало XVI века во французской истории – это переходный период от позднего Средневековья к Новому времени. Этот процесс пришелся на годы правления Карла VIII (1470–1498) и Людовика XII (1462–1515). Условием восхождения на престол Людовика XII была его свадьба с Анной Бретонской (1477–1514), вдовой предыдущего короля и правительницей Бретани – одного из крупнейших феодальных владений Европы того времени. Внешняя политика Франции последней четверти XV – начала XVI века, направленная на завоевание Италии, не принесла королевству существенных территориальных приобретений, зато в страну приехало много итальянских скульпторов, художников, ученых, садовников, парфюмеров, портных, ювели-

ров, оказавших сильное влияние на культуру, искусство и быт северного соседа.

Конец XV – первая половина XVI века были периодом формирования абсолютной монархии во Франции, внешним выражением которой стал двор во главе с королем и королевой. Именно в это время усилиями Анны Бретонской двору были приданы те пышные формы, которым следовали все последующие правители: строились замки и общественные здания, интерьеры наполнялись изысканной мебелью и утварью, дорогими шпалерами, золотой и серебряной посудой, украшениями, книгами. Были организованы питомники для экзотических растений и вольеры для птиц. Оруженосцы и лучники охраняли замки, которые наполняли слуги, одетые в ливреи из желтого и красного бархата с отделкой горностаем.

Большую роль при дворе играли дамы, образованию и воспитанию которых королева придавала особое значение. По просьбам уважаемых отцов их дочерей принимали ко двору в «Школу для Дам», где воспитывали красивыми, мудрыми и добродетельными. Они занимались вышивкой, ткачеством, музыкой, изучали основы латыни и истории, любили чтение. Общество прекрасных, элегантных и образованных дам способствовало развитию манер и вкусов всего двора [1, р. 137–138]. Сама королева любила рыцарские романы, покровительствовала писателю и поэту Жану Маро (1483–1526) и художнику Жану Бурдишону (1457–1521), создававшим для нее великолепные книги.

Французский двор становился влиятельным центром культуры и искусства. В быту, литературе и разных видах искусства последняя четверть XV и первые пятнадцать лет XVI столетия были периодом перехода от средневековой эстетики и образа жизни к ренессансным, что наглядно отразилось в смене форм костюма и в сосуществовании старых и новых одеяний.

*Иллюстрированные рукописные и печатные книги рубежа XV–XVI веков – источники изобразительной информации по костюму своего времени*

Отражением данного исторического процесса стали иллюминированные рукописи, создававшиеся по заказу королей и знати для частного использования или по особым придворным случаям (коронациям и похоронам), а также печатные книги. Наряду с живописными и скульптурными портретами, предметами декоративно-прикладного искусства, книжные миниатюры и гравюры содержат информацию о костюмах своего времени. Более того, количество этих источников позволяет представить достаточно подробно варианты бытовавших одежд, их социальную дифференциацию, особенности церемониальных нарядов и королевских регалий.

Уникальной в своем роде является рукописная книга с описанием второго коронавания Анны Бретонской (Waddesdon Manor. Национальный фонд. Великобритания) [2]. На цветных миниатюрах изображены этапы продолжительной

церемонии, интерьеры церковных и дворцовых залов, действия тех или иных лиц во время коронации, шествия и торжественного обеда. Стоит отметить, что сохранилась подобная рукопись с описанием коронавания и въезда в Париж королевы Клод (1499–1524), дочери Анны Бретонской и Людовика XII, супруги короля Франциска I (1515–1547) (Национальная библиотека Франции) [3].

Живописные портреты Карла VIII, Людовика XII и Анны Бретонской отразили придворный костюм рассматриваемого времени. Портрет королевы Анны, представляющий собой миниатюру на дереве (1495) кисти придворного художника Жана Перреалея (ок. 1450/1460 — после 1530), предваряющую книжный блок манускрипта из Национальной библиотеки Франции, уже неоднократно публиковался [4, р. 43; 5, с. 79]. На поясном портрете молодая королева запечатлена в платье темно-розового цвета с узкими рукавами и квадратным вырезом. Застежка платья расположена по центру и обработана черной тесьмой. Волосы прикрыты так называемым «бретонским чепцом».

Целый ряд сохранившихся рукописных книг иллюстрировал придворный художник Жан Бурдишон — портретист, выдающийся представитель французской школы книжной миниатюры. Он оформил книги часов для Карла VIII, Людовика XII, Анны Бретонской и ее маленького сына Шарля-Орланда. Наиболее известной из них является «Большая книга часов Анны Бретонской» — иллюминированная рукопись, созданная приблизительно в 1503–1508 гг. (Национальная библиотека Франции) [6]. Кодекс написан на пергамене, включает 49 полностраничных миниатюр с евангельскими сценами и изображениями святых, архангелов, евангелистов, портретами короля и королевы, дам, охотников, занятых сезонными работами крестьян в костюмах рубежа XV–XVI веков. Художник реалистично представил одежды знати, священнослужителей, горожан и простолюдинов, фактуры и узоры тканей, различия в уборе молодых и пожилых женщин, фасоны поясов, завязок и многое другое. Изысканная красота этой рукописи неоднократно привлекала к себе внимание. В частности, французский исследователь книжной миниатюры сотрудник Французского национального архива А. Лесуа де Ля Марш (1839–1897) с восторгом отзывался об этом памятнике и, видимо, впервые определил имя его создателя, опираясь на документ о выплате Бурдишону в 1508 г. вознаграждения за создание книги часов для королевского употребления [7, р. 240–243, 242].

Примерно в 1498–1499 гг. Бурдишон оформил книгу часов для Людовика XII<sup>1</sup>, в которой, помимо Мадонны, святых и картин календарного цикла, изо-

---

<sup>1</sup> Эта рукопись была разобрана в XVI веке, и долгое время ее судьба оставалась неизвестной. В настоящее время миниатюра с портретом Людовика XII, облаченного в парадные доспехи, находится в Музее Гетти (Лос-Анджелес); часть миниатюр выявлена в разных коллекциях, в том числе в Британской библиотеке. Там же хранится и фрагмент книжного блока. Подробнее о рукописи см.: [8; 9].



Илл. 1. Жан Маро вручает свою книгу «Генуэзский поход» Анне Бретонской.

Выходная миниатюра из рукописи «Le Voyages de Gênes» [14]

бразил короля, в молитвенной позе, облаченным в парадные доспехи и гербовую накидку с королевской символикой Франции. Мастерство художника воспроизвело осязаемый холод металла, блеск золота, невесомость тонких колец на фалангах длинных пальцев.

Руке Бурдишона приписываются также миниатюры из французской рукописи начала XVI века «Стихотворные послания Людовика XII и Анны Бретонской» [10]<sup>2</sup>, составленной во время итальянского похода короля (Российская национальная библиотека). Рукопись, заказанная, как предполагается, самой королевой, представляет собой кодекс ин-кварто, написанный на пергамене; он включает 112 листов, в том числе 11 полностраничных миниатюр с портретами короля и королевы, аллегорическими изображениями, сценкой из жизни крестьян. Отношения Людовика XII и Анны Бретонской считались идеальными, несмотря

на большую разницу в возрасте. Нежные отношения королевской четы отражены в книжных миниатюрах из «Стихотворных посланий». Как исторические источники они бесценны изображениями повседневного быта, интерьеров, утвари, костюмов. Миниатюры опубликованы в ряде изданий, раскрывающих фонды Российской национальной библиотеки [12; 13].

Еще одна рукопись, иллюстрированная Бурдишоном около 1508 г., — «Генуэзский поход» (Национальная библиотека Франции) [14] — стихотворное описание победоносной осады Генуи Людовиком XII в 1507 г. Жана Маро. Миниатюры изображают отдельные эпизоды битвы, торжественный въезд короля в город, сцены из жизни генуэзцев, где представлены итальянские костюмы. Особое внимание в книге привлекают роскошные парадные доспехи короля, его шлем с огромным султаном из белых перьев и убранство коня, занимающие главное место на миниатюре с изображением въезда Людовика в Геную. На выход-

<sup>2</sup> Рукопись «Epistres en vers françois dediees a Anne de Bretagne et Louis XII» в литературе фигурирует под разными названиями, например, «Письма королевских поэтов» [5, с. 33], «Рукопись Fr. F.V.XIV.8 из Санкт-Петербурга» [11]. Манускрипт представляет собой сборник стихов, имитирующих переписку короля и королевы. Подробную характеристику этой рукописи см.: [11].

ной миниатюре манускрипта изображена Анна Бретонская, коленопреклоненный автор, вручающий ей книгу, дочь Клод, придворные (илл. 1).

Существуют несколько экземпляров рукописной книги с описанием торжественного погребения Анны Бретонской [15], отличавшегося невиданной пышностью и продолжительностью [4, р. 95–96]. Впервые в истории по поручению Людовика XII книга в срочном порядке была изготовлена в нескольких экземплярах. Их вручали высокопоставленным участникам печальной церемонии, рассылали к европейским дворам. Церемония сделалась образцом для похорон всех королей и королев Франции, а сама книга — образцом для подобных изданий. Характеристика одного из экземпляров дана Хеленой М. Блём [16], описание миниатюр приведено в публикации французского историка Эмиля Габори (1872–1954) [17]. Рукопись содержит семь миниатюр. На первой из них изображена скончавшаяся королева, лежащая на парадной кровати в замке Блуа, облаченная в «grand robe» (т. е. в «королевском сюрко»<sup>3</sup>) и корону, прикрытая горностаевой накидкой, рядом положены ее регалии (скипетр и «рука правосудия»). Вокруг почившей в черных траурных одеждах стоят мужчины и женщины, произносящие молитвы. На второй миниатюре королева представлена лежащей в гробу, вокруг нее скорбящие; на третьей изображен зал, затянутый черным бархатом, королева покоится на кровати, в ее руках королевские регалии (илл. 2); на четвертой представлена церковь в Блуа; на пятой — прибытие процессии из Блуа в Париж, королеву заменяет манекен, исполненный Жаном Перреалем; на шестой — гроб с телом королевы, установленный в соборе Нотр-Дам; на седьмой — гроб в Базилике Сен-Дени [17, с. 102].

Ценность имеют и другие иллюминированные рукописные и печатные книги рассматриваемого периода. На иллюстрациях — короли, королевы, круп-



Илл. 2. Изображение покойной королевы Анны Бретонской, облаченной в «королевское сюрко». Миниатюра из рукописи «Commémoration et advertisement de la mort de... Madame Anne...» [15]

<sup>3</sup> «Королевским сюрко» принято называть женскую верхнюю одежду без рукавов и боковин, ее юбка держится на плечиках лифа, от которого оставлены лишь центральные части на груди и на спинке. Эти детали так же, как и подол юбки, отделялись мехом горностаея. «Королевское сюрко» бытовало с XIV века и до начала XVI века оставалось официальной одеждой королей [18, с. 205, 536; 19, с. 200].

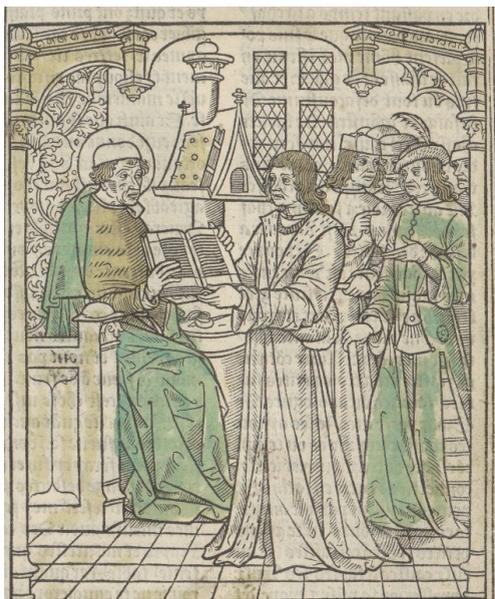


Рис. 3. Издатель Антуан Верар преподносит книгу некоему святому. Фронтиспис [21, р. Aii.]

между с. 292 и 293]. Выходная миниатюра с изображением этого же издателя, преподносящего переводы стихов Ф. Петрарки неизвестному лицу (судя по нимбу над головой, причисленному лику святых), помещена в издании 1490 г. (Библиотека Конгресса) [21] (рис. 3).

Такая же гравюра обнаружена на обороте титульного листа издания «Hortus sanitatis», представляющего собой перевод на французский язык латинского трактата «Сад здоровья» (Библиотека РАН) [22]. На гравюре представлены сразу несколько вариантов мужских костюмов конца XV века. Издатель одет в длинную робу с меховым шалевым воротником и длинными свободными рукавами; головной убор он снял и придерживает его локтем левой руки. Человек, изображенный позади него, похож на итальянца. Он облачен в длинное платье с глухим воротом и разрезом спереди, с узкими рукавами, с ремнем на талии; на нем невысокая плоская шапочка без украшений. Длинное платье человека, вероятно, зажиточного горожанина, стоящего по левую руку от Верара, кажется отставшим от моды. У него глухой ворот, откинутый на спину воротник, застежка на пуговицы в верхней части груди, глубокие боковые

ные сановники, горожане, ремесленники в присущих им одеждах и головных уборах. Среди них интересны книги, имеющие выходные миниатюры или гравюры с изображением момента вручения подносного экземпляра высокопоставленному лицу. Удалось выявить несколько французских инкунабул различного содержания, имеющих такие иллюстрации. Изображения Карла VIII, его супруги, двора и небесных покровителей помещены в книге «La legend dorée» французского переписчика книг, издателя и книгопродавца Антуана Верара (работал в 1485–1512 гг.)<sup>4</sup>. Книга «Epitres de Saint Paul», также изданная Вераром, содержит гравюру на дереве с изображением Анны Бретонской, ее придворных и самого издателя [20, вкл.

<sup>4</sup> «Золотая легенда» (лат. *Legenda aurea* или *Legenda sanctorum*) — собрание жизнеописаний, широко известное и часто издаваемое сочинение в позднесредневековой Европе. Указанная миниатюра опубликована в черно-белом исполнении [20, il. between p. 65 и 66.] и в цвете [4, р. 57].

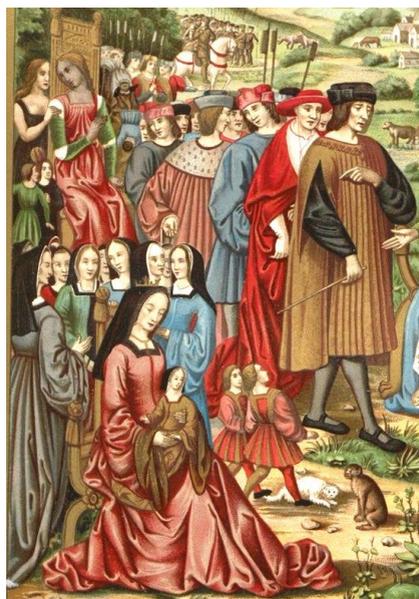
разрезы подола, ремень с прикрепленной к нему сумкой-кошелем треугольной формы. Его головной убор с округлой тульей, поднятыми кверху полями, украшенными пером, отличается от других шапок с плоскими тульями и высокими околышами.

Значение книжных миниатюр как ценного изобразительного источника оценил еще историк, археолог Жюль Этьен Жозеф Кишра (1814–1882), использовавший их как основной источник в своей фундаментальной работе по истории французского костюма [23]. Рассматриваемый отрезок истории проиллюстрирован целым рядом черно-белых контурных рисунков с миниатюр, выявленных среди манускриптов Национальной библиотеки Франции. Отдельным разделом время Карла VIII и Людовика XII представлено и в сочинении Ари Ренана (1857–1900) [24], где также приведены материалы книжных миниатюр, но уже заимствованные из сочинений других авторов. Миниатюры из книги «Четыре сословия общества» (Библиотека Школы изящных искусств, Париж), выполненные Бурдишоном, использованы отечественным историком костюма М. Н. Мерцаловой для характеристики французских костюмов рассматриваемого времени [18, с. 364–369].

Миниатюры и гравюры наряду с другими материалами публиковались в изданиях, посвященных истории Франции в целом и данному времени в частности. Так, некоторые изображения из книги Поля Лакруа (1806–1884) [20] — это черно-белые контурные рисунки в тексте и высококачественные цветные воспроизведения оригиналов на вклеенных листах (илл. 4).

Много иллюстраций из редких книг рубежа XV–XVI века, помещено в альбоме-каталоге, приуроченном к выставке, посвященной 530-летию со дня рождения Анны Бретонской в Замке бретонских герцогов — Музее истории г. Нанта в 2007 г. [4].

Рукописные книги из собрания Анны Бретонской, находящегося в настоящее время в Национальной библиотеке Франции, неоднократно привлекали к себе внимание. Например, диссертация американского исследователя К. Мишель Хирни [25] полностью построена на изучении текстов и миниатюр трех рукописей: «Описание коронавания и въезда в Париж Анны Бретонской»,



Илл. 4. Людовик XII перед Bonne Fortune с королевой Анной, их дочерью Клод, с придворными и дамами. Миниатюра из манускрипта [20, ins. p. 280–281]

«Жизнеописание известных женщин» и «Генуэзский поход».

Возможности книжной миниатюры как изобразительного источника еще далеко не исчерпаны. Это особенно заметно в наши дни, когда появилась возможность знакомиться не только с оригиналами манускриптов и первопечатных книг, но и с опубликованными в высоком разрешении копиями редких изображений в альбомах и каталогах, а также удаленно изучать оцифрованные книжные сокровища библиотек разных стран.

#### *Мужской костюм конца XV – начала XVI века*

В конце XV – начале XVI века мужчины прикрывали нижнюю половину тела короткими калесонами с брагетом (caleçon à braguette), о-де-шосс (le haut-de-chauses) и ба-де-шосс (les bas-des-chausses). Эти три детали заменили бытовавшие прежде брэ и длинные шоссы. Ба-де-шосс (чулки) могли отличаться цветом, даже быть сшитыми из разных по цвету полос. Свита Людовика XII носила оранжевые и желтые чулки, их о-де шосс были из желтого и красного бархата [23, с. 345]. Эти золотисто-оранжево-красные цвета хорошо просматриваются на миниатюрах.

На сорочку надевался пурпуэн – верхняя одежда с отрезным облегающим лифом и баской в виде юбки. Он мог быть с рукавами и без них. В алом пурпуэне с длинными рукавами Людовик XII запечатлен на миниатюре из «Стихотворных посланий»: разрез одежды затянут черными шнурками с золотыми наконечниками, пышные в верхней части рукава от локтя до запястья сильно заужены и застегнуты на четыре мелкие пуговицы. Плечо украшено парными шнурками, которыми, по всей вероятности, рукава прикреплены к лифу. Безрукавные пурпуэны надевались поверх лат. Они служили отличительным знаком рыцаря и дополнительным украшением парадных доспехов, как это можно видеть на миниатюрах из «Генуэзского похода».

Во времена Карла VIII на смену упеляндам пришли робы. Эти свободные распашные верхние одежды шились длиной по щиколотку, до полу и даже длиннее. Их рукава могли быть узкими или свободными, прямоугольной или треугольной формы. Они делались с такими большими разрезами, что в них можно было пропустить руку. Особенно нарядными были королевские робы: сшитые из драгоценных тканей, с длинными, волочащимися по полу подолами, подбитые и опушенные дорогим мехом. Эти одежды использовались для особых церемоний, например, при коронации (как показано на миниатюрах рукописи с описанием въезда и коронации Анны Бретонской). Эстетика позднего Средневековья подразумевала молодежавый вид, стройную фигуру, длинные ноги, тонкую талию, поэтому знатные господа надевали под одежды род бархатного корсета с вставками из стальных полос, на ноги – остроносую обувь, отпускали длинные волосы и гладко брились.

Робы были универсальной одеждой, бытовавшей не только среди аристократов, но и горожан. В них, например, облачены издатели, подносящие свои работы королеве (см. илл. 3). В коричневой длинной робе на черном меху, с широкими рукавами, имеющими большие разрезы от плеча до локтя, представлен Жан Маро, подносящий королеве Анне свою книгу «Генуэзский поход». Наряд придворного поэта, очевидно, более смелый и модный (его черный пурпуэн имеет большой вырез, позволяющий видеть край при собранной белоснежной сорочки), сильно отличается от консервативного облика стоящих поодаль придворных, одетых в робы разной длины с вертикальной застежкой и глухим воротом (см. илл. 1).

К 1510-м годам на смену робам пришли шамарр — сравнительно широкие, но менее длинные (сначала по щиколотку, а затем чуть ниже колена) одежды с рукавами разных форм (илл. 5).

Шамарр тоже подбивались мехом, их рукава имели разрезы и могли откидываться. Но они не приталивались и не подвязывались. Их силуэт уже был иным: более широким и свободным, даже массивным (глубокие складки усиливали этот эффект), придающим мужской фигуре дородность и даже некоторую полноту, что соответствовало эстетике Нового времени. Такую одежду, сделанную из черного бархата на собольем меху, изобразил Бурдишон на плечах придворного сановника, стоящего перед тронем королевы на одной из миниатюр «Стихотворных посланий».

К концу правления Карла VIII головные уборы приобрели форму больших круглых шапок с плоскими или немного скругленными тульями и поднятыми вверх полями. Спереди или сбоку к ним прикреплялись перья или золотой аграф (см.: илл. 3). Затем головные уборы несколько уменьшились, стали более плоскими, их единственным украшением оставался аграф (см.: илл. 4; 5). На раскрашенных миниатюрах эти шляпы бывают красного или черного цвета, у слуг — коричневого цвета разных оттенков.

Длинные носки обуви, как указывал историк материальной культуры Герман Вейс (1822–1897), с 1480 г. сменились короткими и широкими, а с 1500 г. сделались очень широкими и стали дополняться ремешком на щиколотке [26,



Илл. 5. Аристократ в конце правления Людовика XII. Миниатюра из манускрипта [23, р. 345]

с. 80]. Они назывались «лапы» (*pattes*), на миниатюрах изображались обычно черным цветом [23, р. 345] (см.: илл. 4; 5).

На раскрашенных иллюстрациях видно, что отдельные детали костюма бывали разных расцветок, да и сами делились по вертикали и горизонтали (*mi-parti*). Пестрота была особенно во вкусе молодых людей и солдат и даже была введена в костюм слуг, например, пажы Анны Бретонской были одеты в платье *ми-парти* из желтых и черных тканей [23, р. 345].

В жизни французского двора костюм играл не только роль маркера социального статуса человека, но и создавал определенный фон для короля и королевы, придавал пышность придворным церемониям. Регалией короля в то время была орденская цепь, составленная из раковин-гребешков, соединенных шнурами, завязанных бантиками. Этот придворный рыцарский орден Св. Михаила был установлен еще Людовиком XI (1423–1483) в 1469 г. Его цепь неоднократно изображалась на груди Карла VIII и Людовика XII, в том числе на книжных миниатюрах.

Другой особенностью придворного наряда были короткие гербовые накидки (*tabard*), надевавшиеся поверх обычного платья, доспехов или даже монашеского облачения в особых случаях. Гербовые накидки использовались как королем и высшей аристократией, так и их оруженосцами, герольдами, слугами. Накидка в цвете французского герба изображена на плечах Людовика XII в одной из миниатюр из написанной для него книги часов. На рисунках из описания похорон Анны Бретонской представлены накидки, символизирующие двойную власть усопшей королевы: передняя и задняя полость плаща, а также каждый рукав разделены надвое по вертикали, на левой стороне по лазурному фону — золотые французские лилии (герб Франции), на правой — по серебряному фону рядами размещены символические черные горностаевые шкурки (герб Бретани). Сдвоенные гербы размещены по всему павильону, где на смертном одре покоится королева (см.: илл. 2).

#### *Женский костюм рубежа XV–XVI веков*

Женский костюм рассматриваемого периода состоял из следующих предметов: домашние туфли, башмаки, чулки, сорочка, повседневное платье (*котт*), верхнее парадное платье (*роб*), пояс, косынка (*горжет*), воротник, головной убор. Наиболее детальные сведения об этом приведены в упомянутой работе Кишра, где иллюстрации почерпнуты из рукописей рубежа XV–XVI века, а названия предметов одежды — из стихотворной поэмы Оливье де ла Марша (1425/1426–1502). Обратим внимание на те предметы, которые можно рассмотреть на книжных иллюстрациях.

Так, на приведенной Кишра картинке, относящейся к 1488 г., изображена занятая своим туалетом дама. Ее платье (*cotte*), пока еще цельнокроеное, спе-

реди имеет широкий и глубокий вырез, позволяющей надеть его через бедра (илл. 6).

По краям выреза расположены отверстия для шнура (*lacet*), затянув который, женщина получала узкую, облегающую стан, верхнюю часть платья и свободную, расклешенную с помощью клиньев, нижнюю. Вертикальный шов по центру груди, обшитый черной тесьмой, отчетливо виден на вышеописанном портрете Анны Бретонской и на миниатюре «Людовик XII с королевой Анной, их дочерью Клод, с придворными и дамами перед Фортуной» (манускрипт Национальной библиотеки Франции) (см.: илл. 4). Одна из дам в этой групповой сцене изображена со спины, благодаря чему хорошо видно, что платье-котт и сзади имело прилегающий к телу лиф, а тяжелая юбка с небольшим шлейфом заложена глубокими складками.

Юбка котт в конце XV и в начале XVI века была довольно широкой и очень длинной, но в 1510-е гг. она укоротилась до пяток. Сверху повязывался кушак, к которому крепили ножик, кошелек, коробочку для булавок и другие дамские мелочи. Вниз, под шнуровку котт, накладывали воротник особого рода (*collier*) из алой ткани. Поверх же накидывалась косынка (*gorgerette*) из полупрозрачной материи или надевался воротничок в виде полосы плотной ткани (*rièse*), прикрывавший плечи и грудь [23, р. 336].

Верхнее парадное платье (*gobe*) имело плоский прилегающий корсаж с квадратным глубоким декольте, оставлявшим видным край косынки и воротника. Платье имело очень широкие рукава, часто с меховой отделкой, юбка шилась из большого количества ткани, длиной гораздо длиннее, чем до пола, что заставляло подбирать ее на бедра с помощью тесемок и закрепов, как показано на некоторых миниатюрах. Выходные платья шились из парчи с крупным золотым узором по пунцовому фону, рукава отделялись горностаем или соболем. На талию привязывали пояс, к которому крепились четки. В роб из драгоценной золотой ткани одета королева на выходной миниатюре Большой книги часов Анны Бретонской. Отвороты рукавов выполнены из богатого коричневого меха. В других источниках королева запечатлена в алых, желтых, малиновых платьях.

К 1500 г., как указал Кишра, появились первые платья-роб, разрезные от подола до талии, а их длина уменьшилась до пола [23, р. 337]. Но, судя по изо-



*Dame en cotte à sa toilette, d'après le ms. français n° 23451 de la Bibliothèque nationale.*

Илл. 6. Дама, одевающая котт. Миниатюра из манускрипта [23, р. 335]



Илл. 7. Анна Бретонская  
перед Девой Марией.  
Миниатюра из рукописи  
[27, р. 6]

бражениям на миниатюрах из «Стихотворных посланий», «Генуэзского похода» [4, р. 89; 12, р. 248; 13] и других рукописей и печатных книг, такая распашная юбка была привилегией только королевы Анны. Ни одна другая дама, даже ее дочери, не запечатлены в разрезных робах. Можно предположить, что эта исключительная форма юбки изначально делалась для облегчения движений королевы, имевшей одну ногу короче другой. В период правления Франциска I разрезная юбка станет неотъемлемой частью парадного дамского костюма.

Исследователи отмечали скромность повседневных нарядов Анны Бретонской и то, что дамы, желавшие ей угодить, носили такие же [23, р. 338]. Сложилась даже своеобразная придворная униформа, хорошо заметная на миниатюрах. Дамы и девицы из свиты королевы представлены на книжных иллюстрациях одетыми в серые, сиреневатые, коричневые, оранжевые, желтые платья. Их декольте обрамлены узкими белыми полосами и прикрыты более или менее широкими воротниками из черного сукна или бархата. Широкие отвороты рукавов их платьев обычно черного или белого цвета.

При дворе королевы Анны неизменным головным убором был «бретонский чепец» (также «темплет», «шаперон», «куаф»). Он состоял из двух деталей: собственно чепца, отделанного вокруг лица полосой белоснежной ткани, и черного бархатного или суконного покрывала, облегавшего голову и спускавшегося к плечам и на спину. Покрывало вдоль переднего края окаймлялось галуном или ювелирными розетками с вставками из драгоценных камней. Когда Анна Бретонская во время первого вдовства надела черную вуаль, то эта деталь вошла в моду среди придворных дам, а затем и богатых горожанок [26, с. 88]. В таком сложном головном уборе с наколкой, свешивающейся на лоб и ниспадающей на затылок, королева представлена на двух миниатюрах манускрипта «Хвала Богоматери» [27] (Национальная библиотека Франции) (илл. 7). Такой же убор видим на ее портрете из «Стихотворных посланий» [12, р. 248].

Таким был женский костюм конца XV – первого десятилетия XVI века, запечатленный на многих иллюстрациях вышеназванных рукописных и печатных книг.

Исключением из общего правила были те особые события, когда Анна Бретонская надевала «королевское сюрко». В подобном наряде она изображена на выходной миниатюре книги «Похвалы Людовику XII» (Национальная библиотека Франции)<sup>5</sup> (илл. 8).

Конечно, ее сюрко изображено стилизовано. Ткань юбки орнаментирована золотыми королевскими лилиями, равномерно расположенными на лазоревом фоне. Из такой же ткани выполнена мантия, закрепленная на плечах. Горностаевый мех виден на пластроне сюрко, широких рукавах котт и подкладке мантии, подвернутой на колени. Насколько в реальной жизни использовался этот костюм, бытовавший во времена матери Анны Бретонской, пока не ясно. Видимо, иллюстратор книги уже не видел настоящего «королевского сюрко», а следовал полувековой традиции изображать королеву в подобном наряде. Он также увенчал символической короной ее бретонский чепец. Похожим образом одета королева и на выходной миниатюре рукописи «Trésors de l'âme» [4, p. 41]. Архаичность наряда королевы в обеих книгах контрастирует с платьями стоящих рядом придворных дам, соответствующими моде начала XVI века.

Великолепные образцы «королевского сюрко» представлены в «Большой книге часов Анны Бретонской». Однако в них облачена не королева, а Святая Екатерина. Конечно, одевая Святую в королевский наряд, Бурдишон хотел подчеркнуть значимость ее образа, но сегодня это выглядит как визуальное разделение современных ему и евангельских персонажей (подробнее см.: [19, с. 200]). В королевском сюрко Анна Бретонская изображена на смертном одре в миниатюрах рукописи с описанием похорон, и очевидно, что именно так она была облачена в действительности. В таком же наряде Анна изображена на скульптурном портрете в Сен-Дени.



Илл. 8. Клод Сессил вручает королеве Анне Бретонской книгу «Louanges u roy Louis XII de ce nom», которую она заказала. Фронтиспис издания 1508 г. [20, p. 449]

<sup>5</sup> Миниатюра на пергамене из книги «Louanges du roy Louis XII de de nom: miniature de dédicace montrant l'auteur Claude de Seyssel donnant son ouvrage à sa commanditaire Anne de Bretagne» (ок. 1508) опубликована в изд.: [4, p. 177, il. no 112].

Голубой пояс, хорошо заметный на цветных миниатюрах, был особым символом королевы, как и цепь Ордена Св. Михаила была регалией короля [4, р. 57]. Мотив шнура, или веревки (*corde*, кордельер), служившей поясом монахам-францисканцам, появился в Бретани во времена герцога Франциска I (1414–1450), деда Анны Бретонской. Он украшал интерьеры, щиты, книги бретонских герцогов и стал персональным знаком герцогини. Анна, уже став французской королевой, продолжала носить этот пояс, прикрепляя к нему длинные четки. На одной из миниатюр можно видеть небольшие черные пояски, подчеркивающие талии придворных дам. Возможно, они служат знаками того, что эти дамы удостоены чести быть принятыми в Орден шнура, или Орден опоясанных дам, основанного Анной Бретонской для высоко нравственных дам из своего окружения. Впоследствии термин «кордельер» стали использовать для обозначения богатого украшения в виде длинной золотой цепочки, обвивавшей талию и спускавшейся почти до подола юбки [28, с. 206; 29, р. 174]. Такая драгоценность бытовала в аристократическом костюме всего XVI века. Излюбленным украшением женщин были золотые цепочки разной длины и форм.

*Источников не бывает много...*

Время правления Карла VIII и Людовика XII, объединенных незаурядной личностью Анны Бретонской, совпало с переходным периодом от Средневековья к Новому времени. Это заметно как в политической жизни, так и в культуре и искусстве. Зримо этот процесс проявился и в костюме, ведь практически при жизни одного поколения существенно изменились силуэты мужских и женских одежд, головных уборов, обуви. От чисто средневековых удлиненных, зауженных костюмов, длинноносых туфель произошел поворот к нарядам, зрительно расширявшим мужскую фигуру. Женские головные уборы совершенно видоизменились уже к началу рассматриваемого периода: они сделались низкими, частично стали открывать волосы. Костюм дам из аристократической среды начал приобретать элементы каркасного: лиф стал делаться более жестким и плотно охватывать торс, окончательно отделился от юбки, тогда как она еще сохраняла глубокие складки и небольшой шлейф. Талия вернулась на естественное место. Завершение формирования нового силуэта произойдет уже во времена царствования Франциска I.

Рассмотренные иллюстрации, число которых значительно больше, чем удалось представить в рамках одной статьи, подробно и разнообразно показывают костюм французского двора последней четверти XV — начала XVI века. Черно-белые изображения дают представление о силуэте в целом и об отдельных деталях: элементах отделки, глубине складок, форме декольте, а порой помогают понять расположение швов и места стыковок деталей. Цветные ил-

люстрации показывают излюбленные расцветки того времени, отражающие символику цветов: лазоревый цвет французского герба, золотой и красный цвета верховной власти; глубокий коричневый цвет соболя и черные хвостики горносталя на белом фоне как отличительные элементы костюма знати. Характерная для рубежа веков яркость одежд французского двора часто контрастирует с черными и черно-белыми одеяниями монахов и монахинь, которые вносят мрачноватые ноты в придворные церемонии.

Несмотря на то, что изучение миниатюр и гравюр как изобразительного источника для истории костюма берет начало еще во второй половине XIX века, вновь обнаруженные изображения, которых никогда не бывает слишком много, дополняют имеющуюся информацию. Очевиден вывод о том, что миниатюры рукописных и гравюры первопечатных книг дают интересный материал по истории французского костюма. Как уже известные, так и вновь выявленные в данной статье, эти изобразительные материалы отражают костюм, бытовавший во время создания этих книг. Они могут не только служить источником для историка костюма, но и стать подспорьем для художника театра и кино.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Bertière S.* Les reines de France au temps des Valois. [Pt. 1] "Le beau XVIe siècle". Paris: Editions de Fallois, 1994. 417 p.
2. Description du couronnement et de l'entrée à Paris d'Anne de Bretagne: manuscript / Maître de la Chronique scandaleuse. Paris. Vers. 1505.
3. Sacre, couronnement et entrée de Claude de France: manuscript / enlumineur: Maître des Entrées parisiennes. Paris, 1517. A+58 f. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026508t/f45.item.r=Anne%20de%20Breton> (дата обращения: 08.12.2021).
4. Anne de Bretagne: une histoire, un myth. Paris: Somogy, éd. d'art [etc.], 2007. 206 p.
5. *Кудрикова С. Ф.* Франция, XV–XVIII века: биограф. слов. СПб.: Азбука-классика, 2010. 592 с.
6. Horae ad usum Romanum, dites Grandes Heures d'Anne de Bretagne: manuscript / enlumineur: *J. Bourdichon*. Tour, 1505–1510. 238 f. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f1.image.double> (дата обращения: 02.08.21).
7. *Lecoq de la Marche A.* Les manuscrits et la minianure. Paris: Alcid Picard, s. a. 1890. 357 p.
8. A masterpiece reconstructed: The Hours of Louis XII: catalog of an exhibition held at the J. Paul Getty Museum, Oct. 18, 2005 – Jan. 8, 2006, and at the Victoria a. Albert Museum, Feb. 2 – May 1, 2006 / ed. by Th. Kren, M. Evans, essays by J. Backhouse,

- Th. Kren, N. Turner, M. Evans. Los Angeles: London: Getty Publications, British Library, 2005. 9 p. [Электронный ресурс]. URL: [https://books.google.ru/books?id=rh02AgAAQBAJ&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=true](https://books.google.ru/books?id=rh02AgAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true) (дата обращения: 06.12.2021).
9. *Backhouse J.* Bourdichon's 'Hours of Henry VIII' // *The British Museum Quarterly*. 1973. Vol. 37, № ¾ (Autumn). P. 95–102.
  10. *Epistres en vers françois dediees a Anne de Bretagne et Louis XII: manuscript* / J. Lemaire de Belges, F. Andrelibni etc. / enlumineur: J. Bourdichon. Tour, vers. 1512. 112 f.
  11. *Маршандис А., Дюмон Д.* Рукопись FR. F. V. XIV, 8 из Российской Национальной библиотеки Санкт-Петербурга: литературный и исторический анализ // *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология*. 2013. № 3 (33). С. 33–51.
  12. *Voronova T. P., Sterligov A.* Western European illuminated manuscripts of the 8th to 16th centuries in the National Library of Russia, St. Petersburg: France, Spain, England, Germany, Italy, The Netherlands / Ed. M. Grigorieva; transl. M. Faune. Bournemouth: St. Petersburg: Parkstone, Aurora, 1996. 287 p.
  13. *French miniatures 13th–16th centuries = Французская миниатюра XIII–XVI веков: набор откр.* / Гос. публ. б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; авт.-сост. Т. Воронова. Л.: Аврора, 1984. 1 л. обл., 16 откр.
  14. *Marot J.* Le Voyage de Gênes: manuscrit / enlumineur: J. Bourdichon. Tour, vers 1507–1508. A-C + 44 f. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427230m/f1.planchecontact> (дата обращения: 09.12.2021).
  15. *Commémoracion et advertisement de la mort de... Madame Anne, deux foiz royne de France, duchesse de Bretagne...; complainte que fait [Pierre Choque, dit] Bretagne: manuscript*. Paris, 1514. 66 f. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10308875d> (дата обращения: 07.12.2021).
  16. *Bloem H. M.* The processions and decorations at the royal funeral of Anne of Brittany // *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 1992. Т. 54, No. 1. P. 131–160. URL: <https://www.jstor.org/stable/20679245> (дата обращения: 20.11.2021).
  17. *Gabory É.* Iconography d'Anne de Bretagne // *Bulletin de la Societe Archeologique et Historique de Nantes et de la Loire-Inferieure*. 1936. V. 76. P. 93–103.
  18. *Мерцалова М. Н.* Костюм разных времен и народов: в 4 т. М.: Акад. моды; СПб.: Чарт пилот, 1993. Т. 1. 543 с.
  19. *Жабрева А. Э.* Меха, перья и цветы в европейском средневековом костюме: по материалам миниатюр рукописей // *Stratum plus*. 2021. № 5. С. 195–205.
  20. *Lacroix P.* Louis XII et Anne de Bretagne: chronique de l'histoire de France, ouvrage illustré. de 14 chromolithographies, 15 grandes gravures hors texte et d'environ 200 dessins dans le texte d'après les originaux de l'époque. Paris: G. Hurtrel, 1882. IV, 644 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62369897.texteImage> (дата обращения: 09.12.2021).

21. *Petrarca F.* Les apologues [et] fables de Laurens Valle. Paris: Antoine Vérard, ca. 1490. [36] l. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2009rosen0407/?sp> (дата обращения: 06.12.2021).
22. Hortus sanitatis [= Le jardin de santé]. Paris: Antoine Vérard, [s.l. (не ранее 1500)]. P. 1–2.
23. *Quicherat J.* Histoire du costume en France depuis temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle: ouvrage contenant 481 gravures dessinées sur bois d'après les document authentiques par Cheygnard, Pauquet et P. Sellier. Paris: Librairie Hachette et Co, 1875. 680 p.
24. *Renan A.* Le costume en France. Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries reunites, 1890. 274 p.
25. *Hearne K. M.* Anne de Bretagne (r. 1491–1514): images of medieval queenship in early modern France: dissertation ... doctor of Philosophy in Art History in the Graduate School of Binghamton University [Электронный ресурс] / State University of New York. New York, 2002. 378 p. UMI number: 3074488. URL: <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/305434631/D91B3B8B957F45C5PQ/1?accountid=28464> (дата обращения: 12.08.21).
26. *Вейс Г.* Внешний быт народов с древнейших до наших времен: в 3 т. / пер. с нем.: В. Чаева. М.: К. Т. Солдатенков, 1879. Т. 3. Ч. 1. 450 с.
27. *Vérard A.* Louenges a Nostre Dame: manuscript / enlumineur: Maître de la Chronique scandaleuse. Paris, vers 1505–1510. [4]+35 ff.+[1] Bibliothèque nationale de France. [Электронный ресурс]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529691j?rk=21459;2> (дата обращения: 16.12.2021).
28. *Андреева П. П.* Энциклопедия моды. СПб: Литера, 1997. 416 с.
29. *Bradley C. G.* Western world costume: an outline history. London: Peter Owen Ltd, 1954. 451 p.

## REFERENCES

1. *Bertièrre S.* Les reines de France au temps des Valois. [Pt. 1] "Le beau XVIe siècle". Paris: Editions de Fallois, 1994. 417 p.
2. Description du couronnement et de l'entrée à Paris d'Anne de Bretagne: manuscript / enlumineur: Maître de la Chronique scandaleuse. Paris. Vers. 1505.
3. Sacre, couronnement et entrée de Claude de France: manuscript / enlumineur: Maître des Entrées parisiennes. Paris, 1517. A+58 f. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10026508t/f45.item.r=Anne%20de%20Breton> (data obrashheniya: 08.12.2021).
4. Anne de Bretagne: une histoire, un myth. Paris: Somogy, éd. d'art [etc.], 2007. 206 p.
5. *Kudrikova S. F.* Franciya, XV–XVIII veka: biogr. slov. SPb.: Azbuka-klassika, 2010. 592 s.
6. Horae ad usum Romanum, dites Grandes Heures d'Anne de Bretagne:

- manuscript / enlumineur: J. Bourdichon. Tour, 1505–1510. 238 f. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f1.image.double> (data obrashheniya: 02.08.21).
7. Lecoy de la Marche A. Les manuscrits et la minianure. Paris: Alcid Picard, s. a. 1890. 357 p.
  8. A masterpiece reconstructed: The Hours of Louis XII: catalog of an exhibition held at the J. Paul Getty Museum, Oct. 18, 2005 – Jan. 8, 2006, and at the Victoria a. Albert Museum, Feb. 2 – May 1, 2006 / ed. by Th. Kren, M. Evans, essays by J. Backhouse, Th. Kren, N. Turner, M. Evans. Los Angeles: London: Getty Publications, British Library, 2005. 9 p. [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://books.google.ru/books?id=rh02AgAAQBAJ&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=true](https://books.google.ru/books?id=rh02AgAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true) (data obrashheniya: 06.12.2021).
  9. *Backhouse J.* Bourdichon's 'Hours of Henry VIII' // The British Museum Quarterly. 1973. Vol. 37, № ¾ (Autumn). P. 95–102.
  10. Epistres en vers françois dediees a Anne de Bretagne et Louis XII: manuscript / J. Lemaire de Belges, F. Andrelibni etc. / enlumineur: J. Bourdichon. Tour, vers. 1512. 112 f.
  11. *Marshandis A., Dyumon D.* Rukopis` FR. F. V. XIV, 8 iz Rossijskoj Nacional`noj biblioteki Sankt-Peterburga: literaturny`j i istoricheskij analiz // Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tixonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 3: Filologiya. 2013. № 3 (33). S. 33–51.
  12. *Voronova T. P., Sterligov A.* Western European illuminated manuscripts of the 8th to 16th centuries in the National Library of Russia, St. Petersburg: France, Spain, England, Germany, Italy, The Netherlands / Ed. M. Grigorieva; transl. M. Faune. Bournemouth: St. Petersburg: Parkstone, Aurora, 1996. 287 p.
  13. French miniatures 13th–16th centuries = Franczuzskaya miniatyura XIII–XVI vekov: nabor otkr. / Gos. publ. b-ka im. M. E. Salty`kova-Shhedrina; avt.-sost. T. Voronova. L.: Avrorra, 1984. 1 l. obl., 16 otkr.
  14. *Marot J.* Le Voyage de Gênes: manuscrit / enlumineur: J. Bourdichon. Tour, vers 1507–1508. A-C + 44 f. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427230m/f1.planchecontact> (data obrashheniya: 09.12.2021).
  15. Commémoracion et advertissement de la mort de... Madame Anne, deux foiz royne de France, duchesse de Bretagne...; complainte que fait [Pierre Choque, dit] Bretagne: manuscript. Paris, 1514. 66 f. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10308875d> (data obrashheniya: 07.12.2021).
  16. *Bloem H. M.* The processions and decorations at the royal funeral of Anne of Brittany // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1992. T. 54, No. 1. P. 131–160. URL: <https://www.jstor.org/stable/20679245> (data obrashheniya: 20.11.2021).
  17. *Gabory É.* Iconography d'Anne de Bretagne // Bulletin de la Societe Archeologique et Historique de Nantes et de la Loire-Inferieure. 1936. V. 76. P. 93–103.

18. *Merczalova M. N.* Kostyum razny`x vremen i narodov: v 4 t. M.: Akad. mody` ; SPb.: Chart pilot, 1993. T. 1. 543 s.
19. *Zhabreva A. E` .* Mexa, per`ya i czvety` v evropejskom srednevekovom kostyume: po materialam miniatyur rukopisej // *Stratum plus.* 2021. № 5. С. 195–205.
20. *Lacroix P.* Louis XII et Anne de Bretagne: chronique de l'histoire de France, ouvrage illustré. de 14 chromolithographies, 15 grandes gravures hors texte et d'environ 200 dessins dans le texte d'après les originaux de l'époque. Paris: G. Hurtrel, 1882. IV, 644 p. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62369897.texteImage> (data obrashheniya: 09.12.2021).
21. *Petrarca F.* Les apologues [et] fables de Laurens Valle. Paris: Antoine Vérard, ca. 1490. [36] l. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2009rosen0407/?sp> (data obrashheniya: 06.12.2021).
22. Hortus sanitatis [= Le jardin de santé]. Paris: Antoine Vérard, [s.l. (ne ranee 1500)]. P. 1–2.
23. *Quicherat J.* Histoire du costume en France depuis temps les plus reculés jusqu'a la fin du XVIIIe siècle: ouvrage contenant 481 gravures dessinées sur bois d'après les document authentiques par Chevignard, Pauquet et P. Sellier. Paris: Librairie Hachette et Co, 1875. 680 p.
24. *Renan A.* Le costume en France. Paris: Ancienne Maison Quantin, Librairies-imprimeries reunites, 1890. 274 p.
25. *Hearne K. M.* Anne de Bretagne (r. 1491–1514): images of medieval queenship in early modern France: dissertation ... doctor of Philosophy in Art History in the Graduate School of Binghamton University [E`lektronny`j resurs] / State University of New York. New York, 2002. 378 p. UMI number: 3074488. URL: <https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/305434631/D91B3B8B957F45C5PQ/1?accountid=28464> (data obrashheniya: 12.08.21).
26. *Vejs G.* Vneshnij by`t narodov s drevnejshix do nashix vremen: v 3 t. / per. s nem.: V. Chaeva. M.: K. T. Soldatenkov, 1879. T. 3. Ch. 1. 450 s.
27. *Vérard A.* Louenges a Nostre Dame: manuscript / enlumineur: Maître de la Chronique scandaleuse. Paris, vers 1505–1510. [4]+35 ff.+[1] Bibliothèque nationale de France. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8529691j?rk=21459;2> (data obrashheniya: 16.12.2021).
28. *Andreeva R. P.* E`nciklopediya mody`. SPb: Litera, 1997. 416 s.
29. *Bradley C. G.* Western world costume: an outline history. London: Peter Owen Ltd, 1954. 451 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Жабрева А. Э. — канд. пед. наук, член Союза художников; annazhabreva@mail.ru  
ORCID 0000-0002-1246-9485

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhabreva A. E. — Cand. Sci. (Pedagogy), Member of the St. Petersburg Union of Artists;  
annazhabreva@mail.ru

УДК 78.01

## ТРАДИЦИОННАЯ ПЕКИНСКАЯ ОПЕРА И ЯНБАН СИ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

*Ли Юбин*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191086, Россия.

Статья посвящена проблеме жанровой преемственности между модельной оперой *янбан си* и традиционной пекинской оперой. Объясняется специфика жанра пекинской оперы и особенности ее восприятия европейцами; освещается история изучения пекинской оперы вообще и оперы *янбан си* в частности. Жанр *янбан си* прослеживается как политическое и художественное явление, описываются основные структурные особенности, специфика либретто и путь трансформации этого жанра. Автор полагает, что значение модельной оперы вышло из художественно-культурной сферы (театра) и переместилось в сферу политики.

**Ключевые слова:** пекинская опера, *янбан си*, синтетическая форма искусства Мао, Цзян, Культурная революция, политическая история.

## TRADITIONAL BEIJING OPERA AND YANGBANG XI: EXPERIENCE OF A COMPARATIVE ANALYSIS

*Li Youbing*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, R. Moiki emb., St. Petersburg, 191086, Russian Federation.

The article is devoted to the problem of genre continuity between the Yangbang xi model opera and the traditional Beijing opera. The specifics of the Peking opera genre and the peculiarities of its perception by Europeans are explained; the history of the study of the Beijing opera in general and the Yangbang xi opera in particular is covered. The Yangbang xi genre is traced as a political and artistic phenomenon, the main structural features, the specifics of the libretto and the way of transformation of this genre are described. One of the conclusions of the study is that the significance of the model opera has gone beyond the theater, moving from the artistic and cultural sphere to the sphere of politics.

**Keywords:** Beijing opera, the Yangbang xi, Mao's synthetic art form, Jiang, Cultural Revolution, political history.

Пекинская опера, известная европейцам как специфический вид театрального искусства, установивший прочные связи с древними китайскими традициями восприятия действительности, имеет длинную историю существования. Пекинская опера — это разновидность китайской оперы, в которой сочетаются музыка, вокал, пантомима, танец и акробатика. Она является квинтэссенцией древней китайской культуры и насчитывает почти 200-летнюю историю существования. Пекинская опера возникла в конце XVIII века и получила свое развитие и признание к середине XIX века. Ее прообразом считается опера Хуэйцзюй (徽剧), которая затем была объединена с оперой Хань (汉剧) и Куньцюй (崑曲), (вокальное искусство последней в основном происходило из Синьцзяна). Музыка пекинской оперы можно разделить на стили ксипи (西皮) и эрхуанг (二黄). Эта синтетическая форма искусства была чрезвычайно популярна при дворе императоров династии Цин и считается одним из культурных достояний Китая. С историей пекинской оперы связаны две основные тенденции, способствовавшие ее популярности: во-первых, что этот жанр развивался от отдельных провинций до столичных городов, во-вторых, напротив, — от столицы до провинции.

Пекинская опера достигла апогея своего развития в Китайской Республике к 1917 году, когда появилось много замечательных художников, таких как Мэй Ланьфан, Чэн Яньцю, Шан Сяюнь и Гоу Хуэйшэн. Пекинская опера знает четыре основных типа исполнения, включающие в себя вокал, актерскую игру, танец и элементы восточных единоборств. На сцене присутствуют четыре персонажа, главные амплуа которых следующие: мужские — шэн (生), женские — дан (旦), персонажи с раскрашенным лицом цзин (净) и комический персонаж чоу (丑). Мужские роли подразделяются по возрастному принципу: зрелый мужчина — лаошэн (老生); молодой мужчина — сяошэн (小生); мужчина среднего или чуть старше возраста, военный — ушэн (武生). Каждому амплуа свойственны свои вокальные позиции: так, например, для образов сяошэн применяется комбинированная техника пения, сочетающая естественный голос и фальцет.

Если для европейского театра важны главным образом идея спектакля, индивидуальный взгляд и особая позиция режиссера, а также те средства, которыми последний пользуется при постановке спектакля, то ценность пекинской оперы заключается в сохранении традиций исполнения. Зритель приходит в оперу полюбоваться актерской игрой; сюжет и стиль исполнения спектакля ему хорошо известны заранее. Таким образом, можно говорить о том, что основным отличием европейского театрального искусства от искусства пекинской оперы является ориентированность последней на зрителя, с чем связано и жесткое следование вековым традициям исполнения ролей.

Распространенная критика пекинской оперы как в Китае, так и на За-

паде состоит в том, что «всё в ней звучит одинаково». И в этом мы видим отражение музыкальных практик традиционной пекинской оперы. Музыка для пекинских опер редко сочинялась заново: она бралась из набора мелодий, знакомых, как исполнителям, так и публике. В основном она развивалась на основе двух известных китайской публике мелодий, в стилях эрхуан (二黄) и сипи (西皮). Каждая из упомянутых мелодий исполняется в строго фиксированном ритме. В ряду ритмических формул можно назвать: юань-бань (原板), дао-бань (导板), мань-бань (慢板), куай-бань (快板), сань-янь (三眼), эр-лю (二六), лю-шуй (流水). Стилистика мелодий эрхуан ровная, способная передать лирические переживания героев. Сипи, напротив, — мелодия энергичная и бодрая. Используются также и другие мелодии: нань-бан-цзы (南梆子), сы-пин-дяо (四平调).

Пекинская опера последние годы вызывает все больший интерес западных исследователей. Существуют книги и статьи, связанные с этой темой, но большинство из них посвящено лишь социальным или политическим аспектам оперы. Вопросы, касающиеся контекста, в котором развивалась пекинская опера, ее отношения к китайской музыке в целом, а также проблемы драматической значимости не были рассмотрены вдумчиво и проницательно, если вообще затрагивались. Понимание пекинской оперы западными учеными как произведения искусства из-за культурных различий Запада и Востока остается в лучшем случае фрагментарным, а в худшем — искаженным (отчасти потому, что пекинская опера — это устная форма искусства; письменных записей ее музыки или текстов мало).

На русском языке существует ряд исследований, посвященных пекинской опере, в том числе диссертация Т. Б. Будаевой «Музыка традиционного китайского театра Цзинцзюй (Пекинская опера)» [1], а также театроведческая работа Жуань Юнчэнь «Пекинская опера как синтетическое сценическое действие», диссертационное исследование Жэнь Шуай Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности» [2], а также отдельные статьи по проблематике отдельных аспектов пекинской оперы [3; 4; 5].

Пекинская опера в политической истории Китая играет особую роль. За семь лет до создания нового Китая<sup>1</sup> лидер Коммунистической партии Китая Мао Цзэдун обратился к будущим лидерам искусства и литературы на знаменитом Яньаньском форуме литературы и искусства 1942 года, определив таким образом функцию искусства как оружия для объединения и просвещения людей. Но, в функционал искусства, по мнению Мао, входила также и необходимость атаковать и уничтожать врагов. Потребовалось почти два десятиле-

<sup>1</sup> Понятие «Новый Китай» относится к новому режиму, возглавляемому Коммунистической партией Китая после 1949 года.

тия, чтобы теория искусства Мао стала политикой искусства, а его видение — реальностью. Основываясь на речи Мао, произнесенной в Яньане, премьер Чжоу Эньлай в 1963 году представил политику в области искусства как процесс, состоящий из трех частей, упрощенных до следующей словесной триады: «революционизировать, национализировать и популяризировать». Примерно в то же самое время, жена Мао, Цзян Цин, возглавила художественную революцию в Китае. Она взялась реформировать пекинскую оперу, а также отдельные составляющие этого синтетического жанра — балет и симфонию, проявившиеся во время «культурной революции» под названием «янбан си» (样板戏) (переводится буквально как «модельное исполнение»). Это была новая художественная модель оперного театра, созданная, структурированная и нацеленная исключительно на китайскую аудиторию [6].

Однако в октябре 1976 года, всего через месяц после смерти председателя Мао, все радикально изменилось. Вдова Мао Цзян была арестована вместе с несколькими ее коллегами, в том числе Юй Хуэйюном, министром культуры Китая и композитором янбан си. Новым китайским правительством великая пролетарская «культурная революция» была объявлена завершенной, названа «десятилетием катастрофы» и осуждена интеллектуалами как «самый мрачный» период в истории Китая. Для подкрепления этого вердикта все академические исследования «культурной революции» были осуждены. Музыка того периода, включая янбан си, исчезла из передач радио, телевидения и из концертных залов.

Это продолжалось с конца 1970-х до конца 1980-х годов. Политическая оттепель 1990-х постепенно вернула музыкальные произведения «культурной революции» китайскому обществу. С тех пор янбан си переживает период возрождения и является очень популярной формой развлечения публики в театрах, на телевидении, а также в коммерческих проектах и частных развлечениях, таких как караоке.

Однако по сей день янбан си остается одной из самых противоречивых форм китайского искусства. Так считают как некоторые китайские, так и западные ученые: тенденция осуждать «культурную революцию» есть, и она приводит к откровенно негативным оценкам янбан си.

Объективная критика янбан си требует понимания критериев осуждения. Если в западной традиции музыка определяется как музыкальное произведение, а культура считается имеющей отношение к досугу элитарных слоев общества, то не удивительно, что многие западные ученые высказывают негативное мнение о жанре, который они едва знают, да и то только по названию.

### *Литература о янбан си*

Серьезных музыковедческих исследований о янбан си или развитии пекинской оперы после 1950-х годов практически нет. Из недавних публикаций аме-

риканских музыковедов, например из статей Теренса Чонга [7], Нэнси Гай [8] и Дафны Лей [9], в принципе сложно понять, существует ли пекинская опера сейчас в материковом Китае, или же она эмигрировала в Тайвань, Гонконг, Сингапур или китайский квартал Нью-Йорка.

На сегодняшний день защищены две диссертации, касающиеся янбан си. Первая — «Современная революционная Пекинская опера: контекст, содержание и конфликты», автор Гуан Лу из Государственного университета Кента. Это исследование, в котором делается попытка охватить почти все, что связано с Пекинской оперой от 500 года до н. э. по 1997 год [10]. Во введении Лу заявляет, что он был «инсайдером по праву» — профессиональным скрипачом Государственного оркестра и что он в основном играл музыку янбан си во время «культурной революции». Позже Лу стал профессиональным композитором, профессором университета и, наконец, докторантом этномузыкологии. Лу объявляет себя «объективным аутсайдером», стремящимся «завершить тщательное изучение современной революционной пекинской оперы и поделиться с миром одним из самых необычных событий, которые мог бы получить этномузыковед» [10, с. 21].

#### *История термина «янбан си»*

«Янбан си» — это особый термин, обозначающий произведения искусства, одобренные Цзян Цин и другими чиновниками. Первоначальные восемь янбан си включали два формата хореографических представлений (балета), одну симфонию и пять революционных пекинских опер, созданных еще за несколько лет «культурной революции». Количество янбан си увеличилось во время «культурной революции» и к 1976 году их стало в общей сложности восемнадцать. Некоторые приобретали вполне завершенные формы.

В переводе с китайского «янбан» — это «модель» или «прототип». Слово «си» относится к любому виду исполнения. Китайский термин «янбан си», состоящий из сочетания слов, имеет очень широкое значение.

В Китае было много революционных пекинских опер или современных пекинских опер, но не все можно отнести к янбан си. Кажется, что недавно поставленные в Китае пекинские оперы также можно назвать «современной пекинской (или модельной) оперой», т. е. янбан си. Но это далеко не так. На самом деле янбан си — это термин, четко определяющий характер только той категории произведений искусства, которые создавались в период «культурной революции». Этот термин впервые был использован в отношении революционной оперы в шанхайской газете «Освобождение» от 16 марта 1965 года, в которой сценическое произведение «Красный Фонарь» было названо «прекрасным образцом (янбан си) — моделью революционной пекинской оперы» [11]. Два месяца спустя Юань Сюэфэнь, президент Шанхайской

оперы Юэ, написал в одной из пекинских газет: «Товарищи из Национальной пекинской оперной труппы своим упорным трудом подали нам хорошую модель янбан си» [11].

Под жанровое определение янбан си изначально походило восемь революционных произведений: пять опер, два балета и одна симфония. Месяц спустя, 26 декабря 1967 года, газета «Повседневность» опубликовала редакционную статью под названием «Великолепная модель проведения линии искусства председателя Мао», в которой эти восемь работ были названы «революционной художественной моделью, созданной Цзян Цин». (Вероятно, отсюда и пошла поговорка «Восемь опер на восемьсот миллионов человек».) Однако это высказывание часто неправильно толкуют, в том смысле, что во время «культурной революции» было показано только восемь театральных работ. На самом деле все эти восемь произведений были созданы за несколько лет до революции, а к концу 1976 года было исполнено девятнадцать янбан си; еще несколько находилось в разработке [10, р. 26].

Термин «янбан си» был официально признан как название новой категории революционного исполнительского искусства в мае 1967 года, когда передовая статья идеологического журнала Коммунистической партии Китая «Красный флаг» объявила: «Янбан си — это не только превосходный образец для Пекинской оперы, но и во всех областях “культурной революции”»<sup>2</sup>. Таким образом, значение модельной оперы вышло за рамки театра, перейдя из художественно-культурной сферы в сферу политики. Лу Цзайи был главным композитором и руководил последней образцовой работой «Испытания и трудности Мяолин», которая была окончена и начала репетироваться в октябре 1976 года, когда официально завершилась «культурная революция». До этого Лу был одним из композиторов другого янбан си (Паньши Ван или Паньши Бэй), созданного на основе фильма 1975 года.

### *Развитие янбан си*

В XX веке было предпринято много попыток модернизировать пекинскую оперу, но только тип янбан си пустил корни на китайской почве и получил свое развитие. Безусловно, отчасти причиной этого было то, что коммунистическая партия, контролирующая Китай, рассматривала пекинскую оперу как эффективный инструмент пропаганды, и именно поэтому правительство оказывало последней такую мощную поддержку. Хотя Мао Цзэдун призывал пекинскую оперу адаптироваться к новому социалистическому реализму еще

---

<sup>2</sup> Выступление Цзян Цин 1964 года «О пекинской оперной революции» было опубликовано в том же майском номере 1967 года органа КПК «Красный флаг» вместе с редакционной статьей под названием «Приветствуем великую победу Пекинской оперной революции».

во время своего выступления в Яньане в 1942 году, только янбан си под руководством Цзян Цин получила всестороннюю поддержку правительства. Когда Цзян полностью контролировала художественное развитие в период «культурной революции», сочувствующие этому делу художники были защищены от политических преследований и в целом вели стабильный и относительно благополучный образ жизни.

Чтобы новая форма искусства пролетариата соответствовала художественным стандартам, Цзян лично отбирала либретто, композиторов и исполнителей; она даже определяла количество арий и размер оркестра в некоторых произведениях. Несмотря на чрезвычайно негативную репутацию Цзян после «культурной революции», многим, кто работал с ней или знал ее, она казалась знающим пекинскую оперу специалистом, и потому была уважаема. Например, Чжан Чжэнтао, скрипач пекинской оперной труппы времени «культурной революции», в частности говорил, что «...указания товарища Цзян были точными, подробными и очень профессиональными, от аспектов освещения, расположения реквизита и дизайна костюмов до конкретных движений актеров в сцене ... Она действительно знала, о чем говорила» [11, с. 6]. Такой взгляд на Цзян был вполне типичен для тех, кто работал с ней над развитием янбан си.

Следует отметить, что янбан си впервые в истории пекинской оперы открывала персонажи, с которыми обычный человек вполне мог бы себя идентифицировать, подражать им. Как указывал Мао, на пекинской оперной сцене до янбан си доминировали императоры, короли, генералы, министры, ученые и красавицы, но сцена янбан си заполнилась рабочими, крестьянами и солдатами, которые сталкивались с теми же проблемами, что и обычные люди в Китае. Кроме того, жанр янбан си впервые позволил женщинам-актрисам (а не мужчинам-актерам, как было до этого) создать правдивые (а не карикатурные) женские персонажи. Своеобразный «гендерный реализм» объясняет широкую популярность янбан си.

Поскольку коммунистическое правительство поддерживало янбан си в ущерб другим исполнительским видам искусства, на сцене людям было не на что смотреть. Тем не менее, группы любителей янбан си возникли по всей стране, так как спектакли янбан си были хорошо спланированными, ярко декорированными и широко освещались в прессе. Например, в 25-ю годовщину выступления Мао в Яньань была развернута месячная кампания представлений янбан си; для более чем трехсоттысячной аудитории был дано более двухсот представлений.

Возникновение янбан си сопровождалось появлением новых пьес, в центре которых стояли рабочие, крестьяне и солдаты, как главные действующие лица. Из-за этого изменился стиль игры в пекинской опере. Ее язык превратился в форму, которая была ни литературной, ни разговорной. Янбан си при-

нял стандартный разговорный мандаринский диалект, ставший престижным как для образованных людей, так и доступным для рабочего класса. Персонажи, изображенные в янбан си, понравились публике XX века.

После того, как примерно в 1972 году первые восемь янбан си обзавелись своими экранными версиями, возникло обратное движение по возвращению янбан си в местные оперные формы. В дело вступили многочисленные компании-исполнители по всей стране, в том числе в отдаленных (Тибет и Синьцзян) районах. Возможно, одной из самых успешных была синьцзян-уйгурская оперная версия «Красного фонаря», по которой в 1975 году был снят фильм. В то время в Китае было создано в общей сложности сорок восемь образцов янбан си, что подтвердило статус янбан си как истинно революционной модели искусства, распространившейся из городов и охватившей большинство населения отдаленных сельских районов.

Либретто для янбан си заимствовались из более ранних литературных или драматических произведений. Например, янбан си «Красный фонарь» был основан на тексте одноименной шанхайской опере-ху, которая, в свою очередь, пересказывала содержание фильма «Революционный преемник» (Геминг Цзю Хоулайрен, 1963). В основу оперы «Красный фонарь» (Вэн О Хун и А Цзя, 1964) была положена реальная история, произошедшая в Северо-Восточном Китае во время антияпонской войны. Известно, что в том же самом году на Чанчуньской киностудии был снят фильм с тем же самым названием, (режиссер Юй Яньфу). Анализ оперы «Красный фонарь» можно найти в русской язычной статье исследователя К. Ван [5]. В другой опере янбан си «Взять гору тигра стратегией» было переработано содержание романа «Сквозь снежное поле» (1957).

Оригинальные рассказы удовлетворяли потребности новой социалистической формы искусства. В частности, существовала тенденция преувеличивать характеры персонажей: герои героизировались, а злодеи демонизировались. Например, в 1940–50-х годах было выпущено несколько версий «Беловолосой девушки», повествующей о жизни бедного крестьянина, вынужденного продать свою дочь злому домовладельцу за долги. В представлениях до янбан си дочь смирялась со своей судьбой, а отец убивал себя в раскаянии. Однако в версии янбан си отец умирал от рук головорезов домовладельца, защищая свою дочь. Девушка спасалась бегством, создавая тем самым положительный образ бедного крестьянства, оказывающего сопротивление безжалостно притесняющему его классу богатых землевладельцев. Поляризация характеров героев была необходима для раскрытия новой революционной тематики, в частности — призыва Мао к непрерывной классово-борьбе.

Эволюцию янбан си можно разделить на три этапа в зависимости от качества и зрелости оперных музыкальных композиций.

Первый этап представляют такие произведения, как «Красный фонарь» и «Среди тростников» (Шаджибанг, 1964). Большая часть музыки для этих произведений была написана до их включения в «Конвенцию о пробных исполнениях современной Пекинской оперы» 1964 года. Незначительно измененная, эта музыка звучит и сегодня.

Второй этап представлен такими произведениями, как «Взятие горы тигра», «Стратегия» и «На доках». Все они подвергались обширной переработке с 1965 по 1969 год.

Третий, заключительный этап представлен оригинальными произведениями, созданными после 1969 года, — «Одой реке Дракона» и «Горой Азалия».

Ранние реформы, представленные в таких произведениях, как «Красный фонарь» и «Среди тростников», в первую очередь были сосредоточены на технике исполнения, а не на музыкальных нововведениях. Основная задача заключалась в том, чтобы решить, как изобразить героев рабочего класса в классической традиции.

Во-первых, были внесены изменения в костюмы. На смену присущим традиционной опере одеждам с шуиксу («водяными рукавами») пришли костюмы, похожие на одежду обычных людей. Во-вторых, изменилась походка актеров на сцене. Женщины в социалистическом Китае, по крайней мере теоретически, были равны мужчинам, поэтому их шаги должны быть не менее сильными и уверенными, чем шаги их коллег-мужчин. Ушла в прошлое техника сценического передвижения суйбу («сломанная ступенька») — основная походка для исполнителей женских ролей в традиционной пекинской опере, отсылавшая к устаревшему и запрещенному обычаю бинтовать ноги.

«Красный фонарь» и «Среди тростников» сохранили музыкальную лексику традиционной пекинской оперы. Самым значительным музыкальным нововведением этих ранних сценических произведений было оформление арий. Произошел переход от традиционной музыкальной аранжировки ицзюдуён, в которой одна мелодия могла повторяться в опере для нескольких сцен и персонажей, к контрастным музыкальным темам, характеризующим персонажа. Этот принцип отличался от чжуаньюн и чжуаньюном, в которых для каждого персонажа была написана своя мелодия. Подобный подход к музыкальному материалу был очень похож на западную оперу.

«Красный фонарь» и «Среди тростников» — самые ранние примеры тесной связи музыки с характером пекинской оперы. В этих ранних янбан си было внесено несколько изменений с момента их первых постановок в 1964 году до того времени, когда они были превращены в фильмы в 1972-м.

Китайский музыковед Цзюй Цихонг в своей книге «Превосходство и реконструкция» назвал «культурную революцию» движением «творения Бога» и интерпретировал музыкальную деятельность того периода как «божествен-

ную культуру» [12, р. 287]. В том же духе англоязычный исследователь Стивен Фейхтванг, автор труда «Китайские религии», утверждает: «“Культурная революция” сама по себе может рассматриваться как светская или гражданская религия и как ритуализация революции» [13, р. 99]. Если «культурную революцию» с культом Мао рассматривать как религию, то явно янбан си был ее главной литургией.

Янбан си служил пропаганде культа Мао. В ариях янбан си Мао часто сравнивали с солнцем или другими яркими объектами (факелом, к примеру). Во время «культурной революции» в многочисленных плакатах и музыкальных композициях Мао называли «красным солнцем в центре наших сердец» и «спасителем людей». Кроме того, Мао и коммунистическая партия часто «изображались» в ариях как равные части одного целого. Мао рассматривался как воплощение партии или как новая культура, новые обычаи и новые привычки, воплощенные в янбан си (новые костюмы, новый дизайн сцены, новая хореография и многое другое).

Музыкальный язык янбан си находил соответствие с образами и идеями Мао, вызывал эмоциональный отклик у публики. Во-первых, музыка янбан си, использовавшая элементы и приемы западной музыки в пекинской опере, казалась достаточно современной. Во-вторых, музыка янбан си создавала великолепный образ председателя Мао, коммунистической партии и революционных героев, так как в ней присутствовали знакомые песни и народные мелодии. Например, мелодия «Восток красный» была включена в две оперы. Использование этой народной песни не только создало символический образ, но и установило связь между Мао и народом.

В янбан си «Гора Азалия» и «Красный фонарь» музыка заимствует мелодию из «Интернационала», воспевая бескорыстное самопожертвование китайских героев, творящих китайскую и мировую революцию.

Музыка янбан си также продвигала новые социальные стандарты и поп-культуру, впитывая народные мелодии и изменяя мелодическую систему пекинской оперы.

Особую роль играли арии: так, например, в популярной арии «Ода к реке Дракон», исполненной главной женской героиней Цзян Шуйин, говорилось о пользе изучения произведений председателя Мао для обретения мудрости. Жанр янбан си, таким образом, играл важную роль в распространении идей и политической идеологии Мао. Цитаты Мао, как отрывки из Священного Писания, можно было легко применить практически к любой ситуации, и они вмещались во все либретто янбан си. Например, учение Мао «Будь решительным, не бойся жертв и преодолей все трудности, чтобы одержать победу» цитировалось в двух операх. Помимо включения слов Мао в текст оперы, другой широко применяемой техникой было использование параметров сце-

ны. В одной из сцен балета «Красный отряд женщин» цитата Мао даже была включена в декорации (прописана на заднике сцены).

Для янбан си был создан «пантеон героев», олицетворявших социалистические добродетели. Они демонстрировали готовность принести себя в жертву партии и всячески демонстрировали это. Герои янбан си со сцены всячески выказывали свое принятие политических принципов партии. Например, в опере «Горе Азалия» главный герой Кэ Сян олицетворял добродетельного члена коммунистической партии, исполняющего партийный долг, несмотря на личную неприязнь к одному из партийцев. Простые люди в этих историях изображались живыми, добродетельными, живущими в гармонии друг с другом — подобно тому, как коммунисты изображались друзьями народа.

Янбан си — как центральная литургия культа Мао — также выполняла важные социальные функции во время «культурной революции». Посещение янбан си считалось важным светским мероприятием для китайских лидеров и членов КПК, а также для иностранных гостей. Мао посещал премьеры янбан си и обязательно отзывался об увиденном, предлагая каждый раз что-то улучшить (например, как в случае с янбан си «Среди тростников» — изменить название). Когда американский президент Никсон посетил Китай, в культурную программу его пребывания был включен совместный с Цзян Цин и Чжоу Эньлаем просмотр янбан си «Отряд красных».

Профессиональные исполнители янбан си обладали высоким социальным статусом, а некоторые, по окончании сценической карьеры, претендовали и занимали высокие посты в КПК.

Осмысление янбан си помогает нам, в условиях современного взгляда на этот жанр, установить зависимость художественной жизни от политической.

Политические цели Мао были воплощены в эстетике янбан си. В сюжетах янбан си отображались представления о маоистской морали и осуществлялась репрезентация тех ценностей, которые были основополагающими для тоталитарного режима. Несмотря на то, что мы прекрасно понимаем, что модельная опера преследовала достижение определенных политических задач, которые решались через традиционный китайский вид искусства, можно констатировать, что жанр янбан си имел большое значение во время «культурной революции» и его роль была велика в продвижении политической идеологии Мао, а также в обеспечении новых социальных стандартов, поведенческих и ролевых моделей.

На протяжении тысячелетий китайские массы играли не слишком важную роль в национальной политике. Мао прекрасно понимал необходимость привлечения масс к политике, которые должны были ему помочь получить полный контроль над страной. Для этого процесса не было более правильного пути, чем транслировать идеи через традиционный жанр китайского искусства, адаптированный к тоталитарной идеологии.

В современном китайском обществе к явлению «культурной революции» и к революционному искусству янбан си относятся критически: на официальном уровне этот период осуждается. Его представляют, как подлинную катастрофу, длиной в десятилетие. Во время борьбы за власть различные политические кампании, предлагая идеологизированное искусство как средство пропаганды, ломали человеческие судьбы. В 1976 году арест «банды четырех» во главе с Цзян Цин (вдовой Мао Цзэдуна) положил конец «культурной революции».

В современном искусстве образ «жестокого монстра» Цзян Цин запечатлен в опере американского композитора Джона Адамса «Никсон в Китае». Там же звучит фрагмент модельной оперы, спектакля традиционного китайского театра «Красный отряд женщин».

Лишь на первый взгляд Цзян Цин и ее соратники по партии претворяли в жизнь идею Мао о том, что литература и искусство должны восхвалять хозяев страны — рабочих, крестьян и солдат и обнажать уродливые черты через репрезентацию отрицательных персонажей. Они использовали модель оперы как воплощение новой культуры, чтобы отвергнуть традиционное наследие и обесценить прежние формы литературы и искусства. Миссия революции состояла в том, чтобы положить конец этому явлению, а янбан си должна была представить новую форму идеологизированного искусства.

Господство модельных опер янбанси — это образец художественной диктатуры. Никогда за всю долгую историю китайской культуры театральные репертуар, состоявший только из модельных опер, не был таким узким, как в период 1940–1969 годов. Теоретически пролетарская революционная культура по своей сути должна была противоречить религии. Однако образцовые оперы воспевали мудрость Мао, причем до такой степени, что она стала своего рода новой теологией в Китае. Китайский философ Синь Биши критиковал Цзян Цин и ее соратников за то, что они были главными авторами и бенефициарами этого нового богословия в Китае. Он написал следующие строки: «Они позаимствовали название из марксизма [во время «культурной революции» маоизм был эквивалентом марксизма. — Л. Ю.], поэтому они могли скотать население к их собственному делу. И если, материальный ущерб, причиненный “Бандой четырех” хоть и немалый, но сегодня поддается критической оценке, то духовный ущерб не поддается исчислению» [14, с. 175].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дис. ... канд. искусствоведения М. 2011. 28 с.
2. Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые

- особенности: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2018. 240 с.
3. Жуань Юн Чэнь. Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. С. 170–179.
  4. Жуань Юн Чэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие (на примере анализа спектакля Ba Wang Bie Ji «Ба Уан прощается с Юй Цзи») // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 4 (35). С. 70–79.
  5. Ван К. Жанровая специфика цзинцзюй и европейские оперные традиции // Художественное образование и наука. 2019. № 2. С. 44–53.
  6. Цзюй Цихун. История музыки Народной Республики. Пекин: Центральная консерватория музыкальной прессы, 2010. 346 с.
  7. Chong T. Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture // Journal of Southeast Asian Studies. 2003. Vol. 34. No. 3. P. 449–471 [Электронный ресурс]. URL: [www.jstor.org/stable/20072532](http://www.jstor.org/stable/20072532) (дата обращения: 24 июня 2021).
  8. Guy N. Peking Opera and Politics in Taiwan. Champaign: University of Illinois Press, 2005. 240 p.
  9. Daphne Pi-Wei Lei. Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific Palgrave. New York: Macmillan, 2006. 348 p.
  10. Lu Guang. Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1997. 26 p.
  11. Цзюй Цихонг. Превосходство и реконструкция. Шандун: Шаньдун Арт, 2002. 365 с.
  12. Юань Сюэфэн. Образец совершенства // Новости Гуанминг. 22 марта, 1965.
  13. Feuchtwang St. Chinese Religions // Religions in the Modern World: Traditions and Transformations / Linda Woodhead, London: Routledge 2002. P. 99–120.
  14. Xing Bisi. The Enlightenment of Philosophy and Philosophical Enlightenment // Xinhua yuebao. 1978. No. 7. P. 174–179.

## REFERENCES

1. Budaeva T. B. Muzy`ka tradicionnogo kitajskogo teatra czzinczyuj: Pekinskaya opera: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya M. 2011. 28 s.
2. Zhe`n` Shuaj. Kitajskaya «obrazczovaya revolyucionnaya opera»: zhanrovo-stilevy`e osobennosti: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2018. 240 s.
3. Zhuan` Yun Chen`. Vokal`noe iskusstvo Pekinskoj opery` // Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka. 2012. № 3. S. 170–179.
4. Zhuan` Yun Che`n`. Pekinskaya opera kak sinteticheskoe scenicheskoe dejstvo (na primere analiza spektaklya Ba Wang Bie Ji «Ba Uan proshhaetsya s Yuj Czzi») // Mir nauki, kul`tury`, obrazovaniya. 2012. № 4 (35). S. 70–79.
5. Van K. Zhanrovaya specifika czzinczyuj i evropejskie operny`e tradicii // Xudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2019. № 2. S. 44–53.

6. *Czzyuj Cixun*. Istorija muzy`ki Narodnoj Respubliki. Pekin: Central`naya konservatoriya muzy`kal`noj pressy`, 2010. 346 с.
7. *Chong T.* Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture // *Journal of Southeast Asian Studies*. 2003. Vol. 34. No. 3. P. 449–471 [E`lektronny`j resurs]. URL: [www.jstor.org/stable/20072532](http://www.jstor.org/stable/20072532) (data obrashheniya: 24 iyunya 2021).
8. *Guy N.* Peking Opera and Politics in Taiwan. Champaign: University of Illinois Press, 2005. 240 p.
9. *Daphne Pi-Wei Lei.* Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific Palgrave. New York: Macmillan, 2006. 348 p.
10. *Lu Guang.* Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1997. 26 p.
11. *Czzyuj Cixong.* Prevosходstvo i rekonstrukciya. Shandun: Shan`dun Art, 2002. 365 с.
12. *Yuan` Syue`fe`n.* Obrazecz sovershenstva // *Novosti Guanming*. 22 marta, 1965.
13. *Feuchtwang St.* Chinese Religions // *Religions in the Modern World: Traditions and Transformations* / Linda Woodhead, London: Routledge 2002. R. 99–120.
14. *Xing Bisi.* The Enlightenment of Philosophy and Philosophical Enlightenment // *Xinhuayuebao*. 1978. No. 7. P. 174–179.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Юбин — аспирант; 961141867@qq.com

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Li Youbing — Postgraduate Student; 961141867@qq.com

УДК 7.067

## ОТНОШЕНИЯ ТЕЛА И ПРОСТРАНСТВА В ЦИФРОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ (на примере 3D хореографических фильмов)

*Олещенко Е. А.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Школа дизайна, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, Москва, 101000, Россия.

Локдаун, вызванный пандемией, заставил задуматься о физическом присутствии человека в качестве собеседника в цифровой реальности. Тело человека в цифровом пространстве отсутствует; существует лишь его образ, который зачастую презентуется и воспринимается двухмерным. Подобная презентация недостаточна для полного восприятия и осознания тела другого человека.

В данной статье автор предполагает, что для более качественного понимания телесности в цифровом пространстве важен компонент 3D. Опираясь на исследовательские работы в области кинестетической эмпатии и кинематографии, автор показывает, как взаимосвязаны пространство, тело и кинестетическая эмпатия. Расширяя область данных исследований, автор исследует вопрос общего пространства в документальных хореографических фильмах «Пина» Вима Вендерса и «Каннингем» Аллы Ковган, снятых с использованием 3D, и предоставляет анализ того, как данные технологии влияют на изменение границы между пространством зрителя и пространством танцовщика на экране. По мнению автора, изменение данных границ позволяет сильнее воздействовать на ощущение присутствия у зрителей и, как следствие, на ощущение ими телесности и кинестетической эмпатии.

**Ключевые слова:** телесность, пространство, танец, кинестетическая эмпатия, технология 3D, цифровая реальность, хореографический фильм, 3D-фильм.

## BODY AND SPACE RELATIONSHIP IN DIGITAL REALITY ON THE EXAMPLE OF 3D CHOREOGRAPHIC FILMS

*Oleschenko E. A.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> School of Design, National Research University Higher School of Economics, 20, Myasnitskaya St., Moscow, 101000, Russian Federation.

The lockdown caused by the pandemic has increased the presence of digital reality, which does not require the physical presence of a person as an

interlocutor. The human body in this space is absent, there is only his image, which often presented and perceived as two-dimensional object. Presentation in such form is not sufficient for a complete perception and awareness of the body of another person.

In this article, the author suggests that for a better understanding of physicality in digital space, the 3D is the crucial component. Based on the studies in the fields of kinesthetic empathy and cinematography, the author shows the interconnection of space, body and kinesthetic empathy. Expanding the scope of these studies, the author explores the issue of common space in the 3D choreographic documentaries “Pina” by Wim Wenders and “Cunningham” by Alla Kovgan and provides an analysis of 3D technologies affect the change in the boundary between the spectator’s space and the dancer’s space. According to the author, a change in these boundaries allows a stronger influence on the perception of presence of the spectators, their perception of corporeality and kinesthetic empathy.

**Keywords:** corporality, space, dance, kinesthetic empathy, 3D technology, digital reality, choreographic film, 3D movie.

Последние десятилетия гуманитарная мысль знаменуется «поворотом к телу» [1]. Исследования посвящены не только анализу новых социальных практик, но и ответу на вопрос, что такое тело, как его понимать и осмысливать. Сложность изучения заключается в том, что тело, как предмет исследования, находится в поле зрения множества дисциплин. Этим предметом, в частности, интересуются исследователи одежды и моды (Д. Энтуисл) [2], движения, танца (И. Сироткина) [3]. В этой статье мы сфокусируемся на вопросах телесности и кинестетической эмпатии в цифровом пространстве, ставших актуальными в связи с локдауном из-за COVID-19.

Локдаун кардинально изменил формат человеческих отношений и статус присутствия в них цифровых технологий. С одной стороны, локдаун способствовал развитию цифровых технологий и сделал опосредованное общение между людьми более доступным [4], с другой — создал ряд трудностей как для человека, так и для проектов, которые могли существовать только офлайн. Одна из трудностей заключается в эффекте zoom fatigue — усталости и когнитивной нагрузке, которую испытывает человек во время и/или после онлайн общения [5]. Есть сложности в адаптации практик человеческого взаимодействия, которые частично или полностью воплощенных офлайн. Особенно остро данный вопрос коснулся области танцевальных и перформативных практик, которые в локдаун пострадали не только потому что оказались последними в списке помощи от правительств, но и потому что многие из них

в принципе невозможно было перенести или воплотить в цифровой среде [6]. «Подход “просто включи Zoom” игнорирует каждый импульс артиста-исполнителя; танец просто невозможно воспроизвести на экране и ожидать, что он будет таким же» [7, р. 146].

Проблему приближения человеческого общения в цифровой среде аналогично среде офлайн пытаются решить крупные IT-корпорации. Например, проект Google Starline работает над созданием технологии, позволяющей в режиме реального времени общаться с максимально реалистичным 3D изображением другого человека [8]. Meta (бывший Facebook: организация, признанная в РФ экстремистской) пошла по пути создания метавселенной — вселенной, которая бы полностью имитировала реальный мир [9]. Однако пока их проекты не реализованы в полной мере, культурные проекты, в том числе и танцевальные постановки, пытаются максимально адаптироваться к «новой нормальности», перенося проекты в цифровое пространство [10; 11].

Например, постановки Большого театра, «Нью-Йорк Сити Бале», Королевского балета Лондона, а также многих других танцевальных студий и независимых актеров можно теперь смотреть онлайн. Некоторые проекты стали использовать цифровые платформы типа Zoom в качестве площадок для выступлений. Например, в начале пандемии тридцать две балерины исполнили танец «Умирающего лебедя», используя для постановки видеозвонки [12], а легендарная Т. Гарп использовала Zoom для общения и постановки Moves [13]. Танцевальные практики превращаются в цифровые проекты, но непонятно, насколько они могут заменить офлайн среду. Ведь танец является формой человеческого общения, которая выходит за границы визуального восприятия [14]. Снова становится актуальным вопрос, можем ли мы испытывать кинестетическую эмпатию к человеку, смотрящему на нас с экрана, подобную той, что мы испытываем к человеку, находящемуся с нами в одной комнате. Может ли в новой нормальности цифровое искусство стать альтернативой искусству офлайн? Мы считаем, что 3D технологии позволят хореографическим онлайн-практикам углубить опыт зрителя и повысить его кинестетическую эмпатию. В качестве фактов мы будем рассматривать работы в области кинестетической эмпатии и хореографического кино, обладающего теми же признаками и свойствами, что и другие цифровые продукты, однако более сосредоточенных на телесных практиках. Мы рассмотрим, как взаимосвязаны кинестетическая эмпатия и кино; какую роль в формировании кинестетической эмпатии играет пространство, и то, как меняется пространство в фильмах, использующих 3D технологии. На примере документальных хореографических фильмов «Пина» Вима Вендерса и «Каннингем» Аллы Ковган мы покажем, как эти авторы использовали особенности 3D для изменения пространственных границ между зрителем и танцовщиками, и то, как эти изменения влияли на включение и ощущения зрителя от просмотра данных фильмов.

*Взаимосвязь кинестетической эмпатии и кино*

Концепт кинестетической эмпатии в основном сформировался под влиянием работ танцевального критика Джона Мартина в 1930–1960-е годы, который нашел ряд терминов для описания того, что мы называем кинестетической эмпатией, включая «мышечную симпатию» и «метакинез». Он также использовал термин «заражение», имея в виду внутреннее подражание телесным движениям другого человека, заставляющее наблюдателя чувствовать чужое мускульное напряжение как собственное [15]. Позже этот концепт был расширен и включил в себя не только напряжение мышц, но и любое движение другого человека, его позу, ощущения кожи и многие другие ощущения. Так изучение кинестетической эмпатии вышло за пределы танцевальной культуры и затронуло область искусства кино.

Вопрос о кинестетической эмпатии и кино имеет два основных аспекта. Первый касается того, как зритель может переживать телесный опыт актера или танцора. Второй, что именно в кино позволяет зрителю получать подобный опыт. Авторы исследований изначально исходили из того, что зритель следит не за самими движениями живого человека, а за их образами.

Д'Алоя использует концепт Э. Штайн «квази» для описания переживаний кинестетической эмпатии зрителя по отношению к человеку. Он предполагает, что зритель, ставя себя на место актера, испытывает квази-опыт — опыт, похожий на тот, который может переживать актер [16]. Эмпатия в данном контексте аккомпанирует, сопровождает проекцию, которая позволяющую зрителю стать не единым целым с актером, а сопровождать его. Таким образом, эмпатия выступает посредником, который снижает физическую дистанцию между зрителем и актером [16].

В 1953 году Альберт Мишотт разделил эмпатию в кино на моторную и эмоциональную. Моторная эмпатия возникает, когда зритель воспроизводит движение актера на мышечно-скелетном уровне, и предшествует эмоциональной эмпатии. По мнению Адриано Д'Алоя, концептуальная полезность такого разделения состоит в том, что оно позволяет объяснить, как связаны между собой мышечные ощущения зрителя и его эмоциональные переживания по отношению к тому, что происходит на экране [16]. Однако Мишотт, Д'Алоя и многие другие авторы сходятся в том, что эмпатия — это посредник, физически и эмоционально связывающий человека на экране со зрителем. Из-за нее актер воспринимается зрителем как живой человек.

Тем не менее исследователи понимали, что кинестетическая эмпатия у зрителя возникает не только в зависимости от того, как он воспринимает кино, но и в силу того, как это кино снимается и презентуется. В фильмах, кроме движений человека и диалогов, есть другие важные компоненты, включая нарратив, сеттинг, свет, декорации, костюмы, монтаж и пр. (Исследований об этом

недостаточно, чтобы можно было определить значимость компонентов такого взаимодействия. В нашей работе мы в основном будем опираться на мнения К. Вуд, А. Д'Алоя и Д. Рейнольдс, изучавших влияние эстетики кино на кинестетическую эмпатию.)

По мнению Д'Алоя, эстетика кино изначально рассчитывала усилить эмоциональную вовлеченность зрителя, поэтому особым образом презентовала телесную и двигательную культуру персонажей. Особенно это касалось танцевальных, спортивных и батальных сцен, в которых центральными «действующими лицами» были не нарративные и диалоговые структуры, а движения или телесная экспрессия. Данные сцены снимались особым образом, зачастую фокусируясь крупным планом на лицах актеров и их движениях. Д'Алоя, опираясь на научные труды В. Фрибурга, Б. Балаж, С. Эйзенштейна и других исследователей в области кинематографии, полагал, что кино тем самым усиливало формы сенсорного опыта зрителя и позволяло рефлексивно включать его в происходящее. Усиление сенсомоторного опыта зрителя, по его мнению, — это природная составляющая кино, без которой невозможно представить эмпатию [16; 17].

Мнение Вуд совпадает с мнением Д'Алоя о том, что создателей кино мотивирует реакция аудитории. Чтобы зритель кинестетически и эмоционально реагировал, создатели фильма используют различные техники, усиливающие процесс эмпатии зрителя, стирающие границы между ним и экраном. К примеру, такие техники, как синхронность (соотношение движений актера с музыкой и ритмом) и нарративная структура (особенная последовательность движений, кадров и сцен) имеют особую значимость для зрителя, так как вызывают у него личные образы и воспоминания. Запускает зрительские эмоции и техника дефамилиаризации — столкновение зрителя с житейским опытом и изменение отношения к нему. Данные техники реализуются особым видом съемки и монтажа: крупными планами, нестандартными углами, позволяющими взглянуть на привычные движения с другой перспективы. Все эти техники влияют на восприятие зрителя и в совокупности вводят его в эмоциональное состояние [18]. Хотя Вуд и не ранжирует техники по степени значимости, на наш взгляд, особого внимания заслуживает техника дефамилиаризации, так как вбирает в себя концепции и приемы, влияющие на отношения тела и пространства.

#### *Пространство в кино и его влияние на кинестетическую эмпатию*

Вуд ставит вопрос о пространстве и его воздействие на телесный опыт зрителя, анализируя видеоработу А. Рубена «Линии танца», в которой фигуры танцоров, изображенные в виде элементарной графической схемы, двигаются в лимбическом пространстве без поверхности и обозначения линии горизон-

та. Подобное пространство, по мнению Вуд, дефамилиаризирует привычное для зрителя ощущение гравитации, позволяя заново обратиться к нему внимание и пережить его в новом контексте [18].

Вуд обосновывает роль пространства в кино, используя концепт Д. Рейнольдс «кинестетическое воображение». По Рейнольдс, кинестетическое воображение — это аналитическая категория, включающая в себя такие концепты, как «энергия», «кинестезия», «ритм», «восприятие» и «самосознание». По ее мнению, исторический, социологический, политический контексты также влияют на кинестезию, отношение тела и пространства. Последнее Рейнольдс относил к работе Мари Вигман «Меняющийся пейзаж» 1929 года, в которой, как ей казалось, кинестетическое воображение воплощалось в форме отношений между пространством и телом, создавало обезличенное пространство, воплощенное в женщине [18; 19].

Важность пространства в кино и для построения кинестетического пространства также отмечал Д'Алоя, проанализировавший фильм «Гравитация» А. Куарона. По его мнению, пространство, а также связанные с ним явления гравитации, непреодолимой силы, пустоты являются ключевыми элементами фильма, внутри которого происходят все движения актера и относительно которого выстраивается вся операторская работа. Д'Алоя отмечает, что фильмы о космосе (как о пустом пространстве) усиленно заостряют внимание на теле персонажа, его телесных и физиологических функциях, позволяя зрителю телесно переживать соответствующий опыт персонажей [16]. Однако, хотя работы Вуд, Рейнольдс и Д'Алоя и выделяют роль пространства в формировании кинестетической эмпатии, тем не менее, отношение между телом и пространством на экране возникает не всегда. «Мы можем любить (кино о танце или театре) или нет, но не каждый (перформанс) подходит для кино» [20].

### *Технология 3D и кино*

Парадигма плоской картинки в кино изменилась с внедрением 3D технологий. Технологии, которые применялись при 3D съемках, позволили приблизить визуальный опыт зрителя к более реальному, предоставив на экране объем и глубину объектов [21]. Глубина объектов, их выход «за границы» экрана размыл четвертую стену между происходящим на экране и зрителем. И хотя 3D технологии в кино начали применять с 1984 года, популярность они обрели лишь в конце двухтысячных, после выхода на экраны фильма «Аватар» Д. Камерона в 2009 году [22].

В кино о танцах 3D технологии пришли годом позже. В 2010 и 2011 годах вышло несколько хореографических фильмов в 3D: «Уличный танец» М. Гива и Д. Паскини, «Шаг вперед в 3D» Д. М. Чу и «Пина» В. Вендерса [23]. Первые два не были восторженно приняты критиками, которые посчитали 3D техно-

логии, скорее всего, развлекательными, инструментальными кинематографическими технологиями. В фильме Вендерса же, наоборот, 3D технологии стали средством размывать границы между зрителем и экраном, позволили передать пространственный и телесный опыт танцев Пины Бауш. По мнению критиков, 3D позволило зрителю по-новому обратить внимание на тело и в целом переосмыслить эстетику кино [24]. Желание Вендерса показать значимость пространства танцев Пины Бауш, сделать его осязаемым и ощутимым для зрителей стало возможным благодаря именно 3D [25].

Восемь лет спустя, в 2019 году, появился «Каннингем» Аллы Ковган — хореографический фильм о Мерсе Каннигеме, важнейшем представителе современного танца [26]. «Каннингем» был похож по структуре на фильм Вендерса: одна часть была отведена архивным записям (в «Пине» Вендерса это были интервью), другая — танцевальным постановкам, снятым в технологии 3D. Как и для Пины Бауш, пространство для Каннигема было архизначимым: в своих работах он стремился избавиться от фиксированных точек и преодолеть пространство физической реальности. Именно поэтому Ковган и обратилась к технологии 3D как к возможности передать зрителю ощущение пространства. «Просыпается то, что я называю “кинестетическая эмпатия”», — говорила она [27].

Критики встретили «Каннингема» так же восторженно, как и восемь лет до этого встречали «Пину», отметив технологию 3D как важнейший элемент понимания и переживания на экране: «...переходя в трехмерные танцы и сквозь них, она (камера) предлагает иммерсивное ощущение того, что Каннингем назвал “пространством, в котором может произойти все, что угодно”» [28].

Фильмы Вендерса и Ковган имеют схожую в общих чертах структуру как повествования, так и пространства. Далее мы покажем, какие техники и приемы использовали авторы фильмов для глубокого погружения зрителя в экранное пространство.

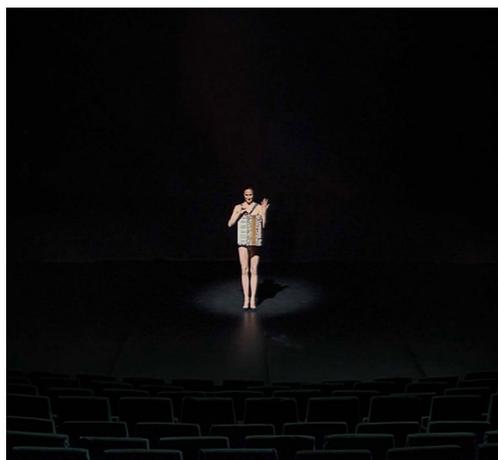
### *3D как ключ к созданию общего пространства*

Для понимания того, какие технологии использовали авторы в объединении пространства зрителя и кино, мы разделили их на четыре условные группы: 1) технологию продолжения пространства зрителя; 2) технологию прорыва границы и перемещения зрителя в пространство кино; 3) технологию слияния пространств; 4) перемещение зрителя из зала на сцену.

Продолжение пространства зрителя можно хорошо увидеть в приемах фильма Вендерса. Изначально в кадре мы видим сцену вместе с рядами зрительских кресел перед ней (см.: илл. 1).

К аналогичному приему прибегает Ковган в «Каннингеме» (см.: илл. 2).

Избранная перспектива как бы продолжает пространство кинотеатра, в ко-



Илл. 1. Фрагмент фильма В. Вендерса «Пина», 2011 г.



Илл. 2. Фрагмент фильма А. Ковган «Каннингем», 2019 г.

тором находится зритель. Она обозначается спинками кресел, которые выглядят так же, как и те, что могут находиться перед зрителем. Зритель смотрит на сцену, находящуюся не на экране, а в пространстве кинозала. Со временем он станет частью танца, но, чтобы это произошло, зритель должен забыть, что между ним и происходящим на экране существует граница в виде экрана.

Прорыв границы и перемещение зрителя в пространство кино. В «Пине» и в «Каннингеме» хореография исполняется в различных локациях и использует различные объекты. Зритель оказывается то перед сценой в театре, то в поезде метро, то в парке, в лесу, или каком-то другом пространстве в качестве зрителя, но никак не в кинозале. Стулья, двери, платья, деревья, дверные пролеты, арки, трубы завода, элеватор, поломанные ветки, бегемот, зонты и многие другие объекты в 3D выглядят так, словно выходят за визуальную границу экрана (см.: илл. 3; 4).

Слияние пространств зрителя и кино происходит в тот момент, когда объектов на экране становится настолько много, что зрителю сложно определить, находятся ли они в пространстве зрителя или в пространстве кино. Так, финальная сцена балета «Полнолуние» — поэтическое высказывание Пины Бауш о воде — постепенно заполняется водой, появляющейся сначала в стакане воды и в финале заполняющей все пространство сцены. Брызги с мокрых платьев и волос танцовщиц, совершающих прыжки, повороты и пролеты, летят в зрителя, стирая физическую границу пространств (см.: илл. 5).

Аналогичное использование объектов, когда смешиваются пространства (мыльные пузыри, вода, мелкие летающие элементы...), встречается и в других 3D хореографических фильмах (например, в «Step Up 3D» и «Streetdance 3D»).

Перемещение зрителя из зала на сцену. Ключевым, нарушающим простран-



Илл. 3. Фрагмент танца на элеваторе.  
Фильм В. Вендерса «Пина», 2011 г.



Илл. 4. Фрагмент постановки  
«Нелепая встреча». Фильм А. Ковган  
«Каннингем», 2019 г.

ство зрителя и кино, на наш взгляд, является момент, когда зритель перемещается из кресла кинозала на сцену и может воспринимать то, что воспринимают танцовщики. Например, в реинкарнированной постановке «Летнего пространства» Ковган осуществила желание хореографа разорвать пространство между зрителем и танцором с помощью декораций Раушенберга и Джаспера Джонса, костюмов и операторской работы. Созданный этими художниками-абстракционистами фон из цветных точек не имеет поверхности и линии горизонта, тем самым полностью устраниаются какие-либо границы пространства как внутри



Илл. 5. Фрагмент балета Пины Бауш  
«Полнолуние». Фильм В. Вендерса  
«Пина», 2011 г.

сцены, так и за ее пределами. Тела танцовщиков в трико, повторяющих орнамент окружающего пространства, сливаются с фоном, но не становятся с ним единым целым, так как ракурс съемки и объем отделяют их от фона. За счет движения камеры танцовщики кажутся людьми, которые парят в пространстве, вбегают, влетают или вылетают из него прямо на зрителя. Движения под таким ракурсом, усиленные объемом, объединяют пространство между танцовщиками и аудиторией: зритель практически чувствует поток воздуха, движущийся от вскинутой руки или ноги. Зритель в этой сцене



Илл. 6. Фрагмент постановки  
«Летнее пространство».  
Фильм А. Ковган «Каннингем», 2019 г.



Илл. 7. Фрагмент постановки  
«Тропический лес».  
Фильм А. Ковган «Каннингем», 2019 г.

уже не просто наблюдатель; он — полноценный участник хореографического действия (см.: илл. 6).

Подобную технику мы можем увидеть и в другом фрагменте фильма, воспроизводящем «Тропический лес» Каннингема. Пространство танца в этом фрагменте также не имеет линии горизонта, а танцоры и объекты практически соприкасаются со зрителями (см.: илл. 7).

В «Пине», в открывающем фильм балете «Весна священная» мы также видим, как смещается роль зрителя. Постановка Бауш отличается ритуальностью, обращением к архетипичности и обрядовости, усиленной Вендерсом через технологию 3D. Так, в постановке присутствует сцена, когда танцовщицы, выполняющие сакральные и экстатические ритмичные движения, измазанные землей и влажные от пота, собираются в плотную группу. Мы наблюдаем со стороны, как они движутся, погруженные в себя. Гнетущая напряженная атмосфера. И вот, когда девушка для жертвоприношения выбрана, мы видим ее в красном платье, ее выдвигают вперед крепкие руки, и это практически руки зрителя. Благодаря сценографии Бауш и Вендерса и технологии 3D, зритель чувствует себя соучастником этого страшного ритуала: камера мелко и ритмично движется вместе с пульсом группы, танцовщицы выстроены перед зрителем и как бы вокруг него. Зрители вместе с участниками труппы берут в кольцо жертву. Расстояние между ними и танцорами за счет эффекта угловой съемки максимально сокращается. Танцовщицы «выступают» в сторону зрителя, позволяют ему «прижаться» к своим влажным спинам и стать реальным участником этой гнетущей сцены (см.: илл. 8).

В «Каннингеме» мы также можем наблюдать процесс включения зрителя



Илл. 8. Фрагмент балета Пины Бауш  
«Весна священная».  
Фильм В. Вендерса «Пина», 2011 г.



Илл. 9. Фрагмент постановки  
«Сюита для пятерых».  
Фильм А. Ковган «Каннингем», 2019 г.

в танцевальную труппу путем изменения перспективы и угла съемки. Например, в «Сюите для пятерых» зритель вращается, останавливается, двигается вместе с танцорами в такой близости от них, что буквально может их коснуться. В «Беге» камера движется между танцорами, создавая настолько плотный визуальный и почти физический контакт, что зритель становится частью труппы; он — часть пространства, в котором происходит движение (см.: илл. 9; 10).

Движения танцовщиков в каждом фильме синхронизируются со звуком (мы слышим каждый шаг танцовщика, шуршание одежды, листья и многое другое), телесный опыт становится еще более богатым, а пространство еще более цельным. Зритель не только переносится в пространство танца, но он также может испытать опыт, недостижимый даже при участии в танцевальном офлайн-перформансе.



Илл. 10. Фрагмент постановки «Бег».  
Фильм А. Ковган «Каннингем», 2019 г.

Техники, которые мы перечислили выше, хоть и представлены как автономные, все же используются авторами в смешанной форме. Можно увидеть, как все они так или иначе направлены на изменение пространственных ощущений, создание общего пространства между зрителем и происходящим на экране, а некоторые из этих техник могут предоставить

опыт, который сложно пережить без 3D (например, виртуальное движение зрителя между танцовщиками в момент танца). Так или иначе, все они направлены на усиление впечатления от просмотра кино, его более глубокое переживание и эмпатию.

*Действительно ли 3D меняет восприятие и переживание опыта?*

Чтобы убедиться в том, что 3D, как технология объединения пространств и техники, действительно позволяют улучшить и углубить опыт зрителя, мы просмотрели некоторые отзывы двух независимых порталов ([www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com) и [www.kinopoisk.com](http://www.kinopoisk.com)) о фильмах «Пина» и «Каннингем».

*О фильме «Пина» В. Вендерса:*

Общий рейтинг на Rottentomatoes — 95%; всего отзывов 106 [Pina – Rotten Tomatoes]. Общий рейтинг на «Кинопоиске» — 7,421 (3805 оценок) из 10; всего рецензий 36 [30].

**Andy W:** «Вендерс не только в полной мере использует возможности 3D-технологии, но и мастерски создает коллаж из эмоциональных путешествий через различные танцевальные последовательности в память о Пине, и в результате получается удивительно трогательный и визуально впечатляющий».

**John H:** «Его (Вендерса) лучшая идея — использовать 3D, чтобы показать танцорам, как они перемещаются по пространству, давая им ощущение живых скульптур».

**Amiram M:** «Удивительное использование 3D-среды. Я не большой поклонник танцев и раньше не был знаком с Пиной, но все же визуально и сюжет мне показались очень интересными».

**Dima Rybakov:** «Фильм просто уникальный. Во-первых, по формату — фильм-танец, когда такое ещё увидишь? Во-вторых, как снято — во время показа кадров постановок создавалось впечатление присутствия в театре, эффект, созданный не без помощи 3D».

**instinct:** «Как не странно, но я ВПЕРВЫЕ пожалел, что смотрю кино не в 3d! Фильм настолько живой и эмоциональный, что его можно только пережить, прочувствовать, а формат 3d усилил бы восприятие и создал эффект присутствия».

*О фильме «Каннингем» А. Ковган:*

Общий рейтинг на Rottentomatoes — 89 %, отзывов 61 [Cunningham – Rotten Tomatoes]. Общий рейтинг на «Кинопоиске» — 6,849 (427 оценок) из 10. Рецензия 1.

**Chris Barsanti, Slant Magazine:** «Усиливая танцы Мерса Каннингема за-

литыми солнечными пятнами фонами и 3D ухищрениями, фильм отступает от принципа своего создателя таким образом, что, кажется, почти передает их первоначальный замысел».

**Peter Howell, Toronto Star:** «Он (фильм) структурно смел, представлен в 3D и посвящен демонстрации, а не объяснению с помощью архивных материалов и новых красочных интерпретаций канона художника».

**Brandy McDonnell, Oklahoman:** «Снятые в ярком 3D, танцевальные сцены действительно прыгают, вращаются и вращаются за пределами экрана, предлагая захватывающее визуальное зрелище, которое больше подчеркивает избретательность Каннингема, чем все красноречивое гудение десятков экспертных интервью».

Хотя на порталах встречаются и негативные отзывы, практически никто не критикует использование 3D технологий в кино и не отрицает его важность для создания фильмов. Оценок и отзывов у фильма «Каннингем» в количественном выражении меньше, чем у «Пины», однако мы связываем это с тем, что «Каннингем» был показан в ряде стран в закрытом прокате и не был доступен широкой публике. Возможно, поэтому «Каннингем» был оценен только критиками масс-медиа.

Допускаем, человек, хоть раз лично побывавший на балете или на другом хореографическом спектакле, не захочет переживать его снова, глядя на экран телевизора или смартфона. Но локдаун изменил парадигму нормальности, перенес в цифровое пространство не только арт-практики, но и близких нам людей. И хотя кажется, что пространственно люди стали ближе, в действительности мы максимально отделились друг от друга эмоционально, отгородившись экранами. Люди, искусство и мир в новой реальности стали плоскими. Из пространства ушла глубина (как геометрическая, так и на уровне ощущений). Испытывать эмпатию в цифровом пространстве становится сложнее, так как другой человек не воспринимается, как если бы он сидел рядом с нами, а пространство вокруг него сужается до размера ладони. С изменением формата пространства меняется не только понимание того, что такое тело, но и уровень нашего телесного и эмоционального переживания [33; 34]. Чем меньше и дальше пространство действия, тем меньше наша включенность и наша эмпатия к происходящему. На смену телесному переживанию и эмпатии приходит усталость.

В этой «новой нормальности» культурные и перформативные практики пытаются создать новые альтернативы, которые позволили бы им выжить, а человеку — продолжать взаимодействовать с искусством. Танцевальные практики перенесли в цифровое пространство, продолжая радовать своим искусством зрителей и приглашая танцоров к переосмыслению самой сути танца [35]. Но размер и плоский формат изображений уже не будоражат взгляд

и тело от созерцания за ним, как раньше. Вопросы пространства, телесности, кинестетической эмпатии в текущей «нормальности» требуют пересмотра и возможных путей решения того, как и в какой форме будут создаваться и созерцаться новые перформативные практики.

Возможным решением для данной проблемы может быть изменение визуального опыта зрителя за счет технологий 3D. Эти технологии влияют на изменение пространства между зрителем и персонажем на экране (танцовщиком, актером), создавая общее пространство и порой включая зрителя в происходящее на экране. Мы увидели, как авторы таких хореографических фильмов, как «Пина» и «Каннигем», используя технологии 3D, влияли на пространство зрителя, то объединяя их с пространством сцены, то прорывая границу между ними; то включая зрителя в танцевальную труппу с «объемными» танцорами и объектами. Изменение восприятия пространства позволило зрителю пережить опыт, если не идентичный участию в офлайн постановке, то, по крайней мере, приблизило к нему и позволило заново телесно ощутить эстетику от созерцания и участия. Цифровые перформативные практики, на наш взгляд, могут стать еще глубже, если использовать такие технологии, как VR и AR, но эти вопросы требуют отдельного изучения и проработки.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Shilling C.* The rise of body studies and the embodiment of society: A review of the field // *Horizons in Humanities and Social Sciences: An International Refereed Journal.* 2016. Vol. 2. № 1. P. 1–14.
2. *Энтуисл Д.* Модное тело. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 392.
3. *Сироткина И.* Сетело: цифровая телесность и кинестезия // *Теория моды: одежда, тело, культура* 2019. № 2. С. 121–139.
4. UN. The new normal is digital [Электронный ресурс]. United Nations, 2020. URL: <https://www.un.org/en/desa/new-normal-digital> (дата обращения: 30.12.2021).
5. *Bailenson J. N.* Nonverbal Overload: A Theoretical Argument for the Causes of Zoom Fatigue // *Technology, Mind, and Behavior.* PubPub, 2021. Vol. 2. № 1.
6. *Bakare L.* UK could become “cultural wasteland” due to coronavirus, say leading artists [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/world/2020/apr/26/uk-could-become-cultural-wasteland-due-to-coronavirus-say-artists/> (дата обращения: 24.11.2021).
7. *Warnecke L.* Art and performance during the time of COVID-19 lockdown // <https://doi.org/10.1080/10130950.2020.1783889> (дата обращения: 24.11.2021)..
8. *Bavor C.* Project Starline: Feel like you’re there, together [Электронный ресурс]. URL: <https://blog.google/technology/research/project-starline/> (дата обращения: 11.11.2021).
9. AR/VR | Meta Research [Электронный ресурс]. URL: <https://research.facebook.com/>

- research-areas/augmented-reality-virtual-reality/ (дата обращения: 03.01.2022).
10. Akbar A. The next act: how the pandemic is shaping online theatre's future [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/sep/21/future-of-live-theatre-online-drama-coronavirus-lockdown> (дата обращения: 23.11.2021).
  11. Cartledge S. How COVID-19 Is Reshaping the Performing Arts – The Theatre Times [Электронный ресурс]. URL: <https://thetheatretimes.com/how-covid-19-is-reshaping-the-performing-arts/> (дата обращения: 25.11.2021).
  12. Fokine M. Swans for Relief. [Электронный ресурс]. YouTube. Swans for Relief. 2020. (дата обращения: 25.11.2021).
  13. Kourlas G. Twyla Tharp and Her Body of Perpetual Motion [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2021/03/18/arts/dance/twyla-tharp-pbs-documentary.html> (дата обращения: 24.11.2021).
  14. Bläsing B., Zimmermann E. Dance Is More Than Meets the Eye—How Can Dance Performance Be Made Accessible for a Non-sighted Audience? // *Frontiers in Psychology*, Frontiers Media S.A., 2021. Vol. 12. P. 985.
  15. Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, empathy, and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42. № 2. P. 49–75.
  16. D'Aloia A. The Character's Body and the Viewer: Cinematic Empathy and Embodied Simulation in the Film Experience // *Embodied Cognition and Cinema*. 2015. № January 2015. P. 187.
  17. D'Aloia A. Cinematic Empathy: Spectator Involvement in the film experience // *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices* / ed. Reynolds D., Reason M. Bristol, Chicago: The University of Chicago Press, 2012. P. 133–161.
  18. Wood K. Kinaesthetic empathy: Conditions for Viewing // *The Oxford handbook of screendance studies* / ed. Rosenberg D. 2016.
  19. Brandstetter G., Reynolds D. Rhythmic subjects: Uses of energy in the dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 43, № 1. P. 101–103.
  20. Vaghi K. Another Kind of Kinesthetic Empathy Is Transmitted on Screen – tanzschreiber [Электронный ресурс]. URL: <https://tanzschreiber.de/en/another-kind-of-kinesthetic-empathy-is-transmitted-on-screen/> (дата обращения: 29.11.2021).
  21. Welchman A. E. The Human Brain in Depth: How We See in 3D // *The Annual Review of Vision Science*. 2016. Vol. 2. P. 345–376.
  22. Tyler A. Avatar Is 10 Years Old: It Changed Movies More Than You Think [Электронный ресурс]. URL: <https://screenrant.com/avatar-release-10-years-ago-movies-changed-how/> (дата обращения: 31.12.2021).
  23. Wenders W. Pina. Germany: IFC Films, 2012.
  24. Ross M. Spectacular Dimensions: 3D Dance Films – Senses of Cinema [Электронный

- ресурс]. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/spectacular-dimensions-3d-dance-films/> (дата обращения: 11.11.2021).
25. Гусятинский Е. Шестирукий ассистент [Электронный ресурс]. URL: [https://expert.ru/russian\\_reporter/2011/09/shestirukij-assistent/](https://expert.ru/russian_reporter/2011/09/shestirukij-assistent/) (дата обращения: 11.11.2021).
  26. Kovgan A. Cunningham. Magnolia Pictures, 2019.
  27. Перепелкин А. Режиссер Алла Ковган — о документальном фильме про Мерса Каннингема [Электронный ресурс]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/interview/alla-kovgan> (дата обращения: 16.11.2021).
  28. Siebert B. ‘Cunningham’ Review: Exploring Space, Time and Dance in 3-D - The New York Times [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2019/12/11/movies/cunningham-documentary-review.html> (дата обращения: 11.11.2021).
  29. Pina / Rotten Tomatoes [Электронный ресурс]. URL: [https://www.rottentomatoes.com/m/pina\\_3d](https://www.rottentomatoes.com/m/pina_3d) (дата обращения: 03.01.2022).
  30. Пина: Танец страсти в 3D — Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/467127/> (дата обращения: 03.01.2022).
  31. Cunningham / Rotten Tomatoes [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rottentomatoes.com/m/cunningham> (дата обращения: 03.01.2022).
  32. Каннингем (2019) — смотреть онлайн — Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1164531/> (дата обращения: 03.01.2022).
  33. Smith R. The Virus Covid-19 and Dilemmas of Online Technology // Consortium Psychiatricum ECO-Vector LLC, 2020. Vol. 1. № 2. P. 64–71.
  34. Сироткина И. Тело снова в моде: корпоральность в эпоху пандемии // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 59. С. 141–158.
  35. Kvitkina L. Locked-In Dance: Reflections on the Pandemic Experience // The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture. 2021. № 02. P. 89–107.

## REFERENCES

1. Shilling C. The rise of body studies and the embodiment of society: A review of the field // Horizons in Humanities and Social Sciences: An International Refereed Journal. 2016. Vol. 2. № 1. P. 1–14.
2. E`ntuisl D. Modnoe telo. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. s. 392.
3. Sirotkina I. Setelo: cifrovaya telesnost` i kinesteziya // Teoriya mody` : odezhdha, telo, kul`tura 2019. № 2. S. 121–139.
4. UN. The new normal is digital [E`lektronny`j resurs]. United Nations, 2020. URL: <https://www.un.org/en/desa/new-normal-digital> (data obrashheniya: 30.12.2021).
5. Bailenson J. N. Nonverbal Overload: A Theoretical Argument for the Causes of Zoom Fatigue // Technology, Mind, and Behavior. PubPub, 2021. Vol. 2. № 1.
6. Bakare L. UK could become “cultural wasteland” due to coronavirus, say leading artists [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/world/2020/apr/26/uk->

- could-become-cultural-wasteland-due-to-coronavirus-say-artists/ (data obrashheniya: 24.11.2021).
7. *Warnecke L.* Art and performance during the time of COVID-19 lockdown // <https://doi.org/10.1080/10130950.2020.1783889> (data obrashheniya: 24.11.2021).
  8. *Bavor C.* Project Starline: Feel like you're there, together [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://blog.google/technology/research/project-starline/> (data obrashheniya: 11.11.2021).
  9. AR/VR | Meta Research [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://research.facebook.com/research-areas/augmented-reality-virtual-reality/> (data obrashheniya: 03.01.2022).
  10. *Akbar A.* The next act: how the pandemic is shaping online theatre's future [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/sep/21/future-of-live-theatre-online-drama-coronavirus-lockdown> (data obrashheniya: 23.11.2021).
  11. *Cartledge S.* How COVID-19 Is Reshaping the Performing Arts – The Theatre Times [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://thetheatretimes.com/how-covid-19-is-reshaping-the-performing-arts/> (data obrashheniya: 25.11.2021).
  12. *Fokine M.* Swans for Relief. [E`lektronny`j resurs]. YouTube. Swans for Relief. 2020. (data obrashheniya: 25.11.2021).
  13. *Kourlas G.* Twyla Tharp and Her Body of Perpetual Motion [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.nytimes.com/2021/03/18/arts/dance/twyla-tharp-pbs-documentary.html> (data obrashheniya: 24.11.2021).
  14. *Bläsing B., Zimmermann E.* Dance Is More Than Meets the Eye—How Can Dance Performance Be Made Accessible for a Non-sighted Audience? // *Frontiers in Psychology, Frontiers Media S.A., 2021. Vol. 12. r. 985.*
  15. *Reason M., Reynolds D.* Kinesthesia, empathy, and related pleasures: An inquiry into audience experiences of watching dance // *Dance Research Journal. 2010. Vol. 42. № 2. P. 49–75.*
  16. *D'Aloia A.* The Character's Body and the Viewer: Cinematic Empathy and Embodied Simulation in the Film Experience // *Embodied Cognition and Cinema. 2015. № January 2015. P. 187.*
  17. *D'Aloia A.* Cinematic Empathy: Spectator Involvement in the film experience // *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices / ed. Reynolds D., Reason M. Bristol, Chicago: The University of Chicago Press, 2012. P. 133–161.*
  18. *Wood K.* Kinaesthetic empathy: Conditions for Viewing // *The Oxford handbook of screendance studies / ed. Rosenberg D. 2016.*
  19. *Brandstetter G., Reynolds D.* Rhythmic subjects: Uses of energy in the dances of Mary Wigman, Martha Graham and Merce Cunningham. // *Dance Research Journal. 2011. Vol. 43, № 1. P. 101–103.*
  20. *Vaghi K.* Another Kind of Kinesthetic Empathy Is Transmitted on Screen – tanzschreiber [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://tanzschreiber.de/en/another-kind-of-kinesthetic->

- empathy-is-transmitted-on-screen/ (data obrashheniya: 29.11.2021).
21. *Welchman A. E.* The Human Brain in Depth: How We See in 3D // The Annual Review of Vision Science. 2016. Vol. 2. P. 345–376.
  22. *Tyler A.* Avatar Is 10 Years Old: It Changed Movies More Than You Think [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://screenrant.com/avatar-release-10-years-ago-movies-changed-how/> (data obrashheniya: 31.12.2021).
  23. *Wenders W.* Pina. Germany: IFC Films, 2012.
  24. *Ross M.* Spectacular Dimensions: 3D Dance Films – Senses of Cinema [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2011/feature-articles/spectacular-dimensions-3d-dance-films/> (data obrashheniya: 11.11.2021).
  25. *Gusyatinskij E.* Shestirukij assistent [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://expert.ru/russian\\_reporter/2011/09/shestirukij-assistent/](https://expert.ru/russian_reporter/2011/09/shestirukij-assistent/) (data obrashheniya: 11.11.2021).
  26. *Kovgan A.* Cunningham. Magnolia Pictures, 2019.
  27. *Perepelkin A.* Rezhisser Alla Kovgan – o dokumental`nom fil`me pro Mersa Kanningema [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/interview/alla-kovgan> (data obrashheniya: 16.11.2021).
  28. *Siebert B.* ‘Cunningham’ Review: Exploring Space, Time and Dance in 3-D - The New York Times [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.nytimes.com/2019/12/11/movies/cunningham-documentary-review.html> (data obrashheniya: 11.11.2021).
  29. Pina / Rotten Tomatoes [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://www.rottentomatoes.com/m/pina\\_3d](https://www.rottentomatoes.com/m/pina_3d) (data obrashheniya: 03.01.2022).
  30. Pina: Tanecz strasti v 3D – Kinopoisk [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/467127/> (data obrashheniya: 03.01.2022).
  31. Cunningham / Rotten Tomatoes [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.rottentomatoes.com/m/cunningham> (data obrashheniya: 03.01.2022).
  32. Kanningem (2019) – smotret` onlajn – Kinopoisk [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1164531/> (data obrashheniya: 03.01.2022).
  33. *Smith R.* The Virus Covid-19 and Dilemmas of Online Technology // Consortium Psychiatricum ECO-Vector LLC, 2020. Vol. 1. № 2. P. 64–71.
  34. *Sirotkina I.* Telo snova v mode: korporeal`nost` v e`poxu pandemii // Teoriya mody`: odezhda, telo, kul`tura. 2021. № 59. S. 141–158.
  35. *Kvitkina L.* Locked-In Dance: Reflections on the Pandemic Experience // The Garage Journal: Studies in Art, Museums & Culture. 2021. № 02. P. 89–107.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Олещенко Е. А. — аспирант; [elenaoleschenko@gmail.com](mailto:elenaoleschenko@gmail.com)

SPIN: 4291-3996

ORCID: 0000-0001-7767-081X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Oleschenko E. A. — Postgraduate Student; [elenaoleschenko@gmail.com](mailto:elenaoleschenko@gmail.com)

УДК 78.071.01: 791.63

## БЛЕСК И ЗАБВЕНИЕ ФАНТАСТИКИ В РОССИЙСКОМ КИНОИСКУССТВЕ XX ВЕКА

*Русаков А. Ю.*<sup>1</sup>

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

В статье рассматриваются роль и значение российского киноискусства в популяризации идеи покорения космического пространства. Отмечается, что отечественный кинематограф создал свой специфический и действенный потенциал продвижения идей, смыслов и ценностей социального характера, в том числе и в формировании интереса к научным и практическим задачам в космической сфере. В статье рассматриваются особенности использования жанра научной фантастики в деле популяризации средствами кинематографа идеи покорения космоса на различных этапах развития страны, а также влияние идеологических концептов на конкретные произведения кинофантастики.

**Ключевые слова:** российская кинофантастика, история кино, космос и киноискусство, популяризация науки и техники, советская идеология и культура.

## THE BRILLIANCE AND OBLIVION OF SCIENCE FICTION IN THE RUSSIAN CINEMA OF THE 20TH CENTURY

*Rusakov A. Yu.*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg State Institute of Film and Television, 13, Pravda Street, St. Petersburg, 191119, Russian Federation.

The article examines the role and significance of Russian cinema in popularizing the idea of conquering outer space. It is noted that the domestic cinema creates its own specific and effective potential for promoting ideas, meanings and values of a social nature, including when applied to scientific and practical problems in the space sphere. The article examines the use of the genre of science fiction in the popularization of the means of cinematography, the idea of conquering space at various stages of the country's development, as well as the influence of ideological concepts on various works of science fiction.

**Keywords:** Russian science fiction, cinema history, space and cinema, popularization of science and technology, Soviet ideology and culture.

Прошло шестьдесят лет со дня первого полета человека в космос. 12 апреля 2021 года в Российской Федерации состоялось празднование юбилея полета Юрия Гагарина. Весомый вклад в то, что именно наша страна стала первой в покорении космоса, внесли не только российские ученые, инженеры, но и кинематографисты.

Достижения в научной сфере во многом предопределяет интерес ученого, исследователя к конкретной теме. Стремление достичь той или иной цели формируют такие факторы, как мировоззрение, образование, воспитание, влияние окружающей среды и внешних обстоятельств. Искусство, и особенно визуальное искусство, играет весьма значимую роль в этом процессе. Кинематограф как самое молодое искусство творчески использовал возможности средств, методов и приемов, наработанных визуальным искусством прошлых веков, и создал свой специфический и действенный потенциал продвижения идей, смыслов и ценностей как сакрального, так и социального характера.

В советский период еще немой кинематограф, обладая исключительно визуальными средствами, играл важную консолидирующую роль в создании системы солидарности в духовной жизни нового общества. Власть активно использовала накопленный человечеством тысячелетний опыт использования визуального искусства для продвижения социальных и политических идей, привлекала литераторов, ученых, деятелей искусства для решения поставленных задач.

В отличие от литературы фантастического жанра, которая уже в 20-е и 30-е годы XX века создала немало интереснейших произведений, отечественный кинематограф не часто обращался к этой теме. В 1924 году вышел первый фильм на тему «фантастики дальнего прицела» — «Аэлита». Только через двенадцать лет был снят весьма интересный фильм «Космический рейс» (1936) Василия Журавлёва, но и после этого дальнейшее развитие этой темы в советском кинематографе не последовало. Первые фильмы на тему завоевания космоса появляются только в конце 1950-х годов. Причина такого отношения к кинофантастике в том, что в первые десятилетия советской власти фантастика не рассматривалась как ресурс идеологической деятельности. Считалось, что эта тема отвлекает народ от важных задач по строительству социалистического общества.

Тем не менее фактор будущего присутствовал в пропагандистской работе первых послереволюционных лет. Нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский еще в 1919 году не только одобрил идею фильма «Железная пята» по роману Джека Лондона, но и написал к нему сценарий. Режиссерами этой первой экспериментальной постановки Госкиношколы были В. Гардин и Е. Иванов-Барков. По сюжету фильма историки государства победившего социализма XXVII века находят дневник, повествующий о социалистиче-

ском движении в начале XX века в США, о кризисе, установлении фашистской диктатуры и последующей мировой революции. Разумеется, что можно лишь отчасти отнести этот фильм к жанру фантастики, т. к. фантастическое здесь играет второстепенную роль. Главное — это конфирмация предлагаемого должного, подтверждение правильности избранного пути. Этому служили не только фантастическое время (будущее), но и фантастическое место. Впоследствии этот прием неоднократно использовался в советском кинематографе. В 1923 году вышел фильм по одноименной пьесе А. В. Луначарского «Слесарь и Канцлер», режиссером которого снова был В. Гардин. Действие фильма происходит в вымышленной стране «Норландии», хотя события очень напоминали то, что случилось в России в 1917 году. В фильме А. Птушко «Новый Гулливер» (1935), который по праву считается шедевром объемной мультипликации, революционные события происходят в кукольной «Лилипутии». Этот же прием был использован в фильме Я. Протазанова «Аэлита» (1924), где события перенесены на другую планету.

Анатолий Луначарский активно привлекал представителей старой интеллигенции к работе на новую идеологию. Он лично пригласил классика дореволюционного кино Я. А. Протазанова работать в Советской России. После сложной судьбы своего знаменитого фильма «Отец Сергей» (1918) Яков Протазанов на некоторое время покинул страну и успешно работал на студиях в Париже и Берлине. После возвращения в Советскую Россию он снял фильм «Аэлита» (1924), который многие считают классикой кинофантастики.

Фильм снят на студии «Межрабпом-Русь» по мотивам одноименной повести, другого бывшего эмигранта, А. Н. Толстого. За это произведение коллеги писателя упрекали его в литературной бульварщине. Критикам и кинодеятелям также был непонятен выбор произведения Протазановым в качестве основы для экранизации. Им казалось странным, что режиссер, в свое время создавший замечательные экранизации отечественной литературной классики, в том числе знаменитый фильм «Отец Сергей» по произведению Л. Н. Толстого, взялся за экранизацию фантастики, а не выбрал литературный источник «более высокого» художественного уровня. Однако кинозрители эту точку зрения не разделяли и шли по несколько раз смотреть эту картину, даже в сильно урезанном виде.

Анализ основных работ Протазанова позволяет предположить, что основной латентный мотив его творчества был связан с идеей разоблачения тщеславия и неоправданных амбиций тех, кто претендует на роль ментора в политической и духовной жизни. Не случайно еще в дореволюционной экранизации А. С. Пушкина «протазановская графиня подмигивала с карты» [1]. В подтверждение этого уместно упомянуть такие картины режиссера, как «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена», «Насреддин в Бухаре»,

и другие. Даже его знаменитая экранизация рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый» в 1926 году посвящена драматическим коллизиям молодых влюбленных, не способных отказаться от социальных стереотипов.

В этом отношении становится понятен выбор темы режиссером в 1923 году. Прослеживается связь между произведением Л. Н. Толстого о сокрушении «идеального» внутреннего духовного мира человека, который, забыв наставления патриархов христианства, возомнил, что «способен не грешить», и произведением А. Н. Толстого под весьма символическим названием «Аэлита». Нужно обладать немалой смелостью, чтобы в разгар реализации радикальных социальных проектов иронично играть словами с греческой приставкой «а» (т. е. «не»), перед словом «элита».

Иронизировать над элитой небезопасно. Тем более, что по сюжету фильма Аэлита с помощью прилетевших к ней землян свергает диктатуру отца, но устанавливает столь же жестокую диктатуру. Это создавало почву для опасных ассоциаций с политическими реалиями времени его создания в 1924 году. Многие современные критики и кинематографисты считали, что экранизация Протазанова не только показала недостаточную приверженность революции, но и продемонстрировала «предполагаемую преемственность с буржуазным кинематографом царской эпохи». Профессор Эндрю Хортон из Университета Лойола (г. Новый Орлеан) в своем эссе о фильме «Аэлита» высказал довольно радикальное мнение об экранизации Протазанова: «Это фильм, который говорит о возрождении, восстановлении, консолидации, прогрессе и будущем, и отвергает революцию как недостижимый утопический идеал» [2].

Разумеется, Протазанов не был диссидентом или затаившимся контрреволюционером, но он всегда был противником всего навязанного и декоративного. Возможно, действительно кто-то из представителей новой партийной элиты понял, что «...главный объект протазановской иронии — претензия приема, системы приемов на тотальное всевластие. Произвольно устанавливаемые людьми правила игры для него абсурдны (в одних случаях комически, в других — трагически) перед лицом единственно достойного игрока — постоянно и прихотливо изменчивой живой жизни» [1]. Поэтому при неизменных аншлагах в кинотеатрах страны (фильм только в Москве продержался на экранах более десяти недель) критические отзывы в советской прессе были крайне отрицательными. Картину заклеили как чисто «нэпманское» эклектичное и сумбурное произведение, и даже как попытку угодить зрителям капиталистических стран.

Сегодня, по прошествии почти века, картину Протазанова считают классикой мировой кинофантастики. Знаменитый писатель-фантаст Фредерик Пол полагал, что это первый полнометражный фильм о космическом полете, и указывал на то, что при всех недочетах фильм «Аэлита» является лучшим науч-

но-фантастическим фильмом эпохи немого кино [3, р. 83]. Многие отмечают его художественные достоинства и смелость в использовании авангардистских идей для создания инопланетного антуража.

Так, кинокритик Кевин Томас считает, что Протазанов в своем фильме, «...повторяя “Кабинет доктора Калигари” (фильм Р. Вине 1920 года “The Cabinet of Dr. Caligari”) в смелом геометрическом дизайне декораций и костюмов в его марсианских сценах... в своей преувеличенной “эмоции” и в захватывающей ауре марсианских сцен...», не только «...напоминает немые фильмы Сесила Блаунта Демилля», но и «...предвосхищает своим театральным футуристическим конструктивистским стилем» и шедевр мирового киноискусства «Метрополис» Фрица Ланга, и популярный голливудский фантастический сериал 1930-х годов «Флеш Гордон» [4].

Американский писатель Джош Джонс писал о фильме Протазанова: «Оглядываясь назад, однако, оказывается, что “Аэлита” была фильмом, опередившим свое время, и действительно произведением классической научной фантастики с ее чрезвычайно творческим использованием технологий, костюмов и декораций». Далее автор указывал, что это фильм предвосхищает и «...более поздние научно-фантастические фильмы, такие как “Дорога к звездам” 1957 года, и далее — к современным шедеврам, таким как “2001” Стэнли Кубрика» [5].

После экранизации «Аэлиты» в годы немого кинематографа в СССР не было желающих работать в жанре кинофантастики. К фантастическим фильмам в 1930–1940-е годы прошлого века в полной мере можно отнести только два фильма. Первый фильм — «Гибель сенсации» («Робот Джима Рипль»), снятый в 1935 году режиссером Александром Андриевским на студии Межрабпромфильм. Он не имел отношения к освоению космического пространства, но сегодня весьма интересен с точки зрения современных научных проблем, связанных с созданием искусственного интеллекта. Фильм снят по мотивам романа Владимира Владко «Железный бунт» и по сути является социальной дистопией с хорошим, правильным (с точки зрения классово-теории марксизма) финалом. Для своего времени фильм снят очень качественно. Сюжет фильма и сегодня крайне актуален, т. к. фактически кинолента говорит об ответственности ученых и изобретателей за свои действия, о мечте всех собственников, владеющих предприятиями, заменить работников на безотказные механизмы и о возможных последствиях этого для людей.

Единственный советский фильм, который можно с оговорками назвать фантастикой «дальнего прицела», это «Космический рейс», но даже он не стал основой для продолжения космической темы в кинематографе. Этот фильм 1936 года режиссера Василия Журавлева больше, чем художественными образами, был интересен своим научно-популярным стилем. В довольно про-

стом сюжете рассказывается о полете на Луну уже в ближайшем, для авторов фильма, будущем — летом 1946 года. С ракетной эстакады на фоне прекрасной ретрофутуристической панорамы (столицы страны, не познавшей ужасов войны), без особых трудностей и предварительной подготовки, красиво взлетает космический корабль. Фильм при слабой художественной составляющей был весьма интересен техническими деталями. Консультантом фильма выступил К. Э. Циолковский. Так, за исключением эстакады, с которой взлетает космический корабль, и приборной доски управления, состоящей из вентилей, остальное предсказано очень близко к действительности. Умело и точно показана невесомость в корабле и движения космонавтов на поверхности Луны, где меньшая сила притяжения. Расчеты и знания великого консультанта были использованы авторами достойно. Уважительное отношение к Циолковскому проявилось в том, что и сам фильм посвящен гениальному ученому-самоучке, и Всесоюзный институт межпланетных сообщений, в котором работают главные персонажи фильма, носит его имя.

Многие из историков киноискусства и сегодня считают, что фильм режиссера Василия Журавлёва был весьма удачным опытом в мировой фантастике. Так, Джанн Васс считает, что «Космический рейс» является лучшим научно-фантастическим фильмом, «...который вышел в Европе в тридцатые годы, хотя это и не очень лестно звучит для европейской научной фантастики того десятилетия» [6].

Помимо «Аэлиты», «Космического рейса» и «Гибели сенсации», других фильмов до 1950-х годов в классическом жанре кинофантастики не было. Некоторые фантастические эпизоды могли присутствовать в фильмах того времени, особенно если они рисовали картины прекрасного будущего страны победившего социализма.

Интересные попытки работать в этом жанре были, но — по сравнению с американской кинофантастикой — незначительное количество советских фантастических фильмов в первые десятилетия советской власти не позволяло говорить о полноценном формировании жанра отечественной кинофантастики.

Необходимо отметить, что фильм «Космический рейс» был одним из последних научно-фантастических фильмов, вышедших не только в СССР, но и в Европе. В 1920-е годы Германия доминировала в области научно-фантастического кино, но после прихода к власти нацистов фантастика стала рассматриваться как нежелательный жанр. Франция и Италия потеряли интерес к фантастике с появлением звукового художественного фильма. Помимо этого, фантастические фильмы со спецэффектами стоили очень дорого, и их производство не могло окупить затраты. Это прочувствовала на себе датская кинокомпания «Nordisk Film», успевшая снять несколько очень неплохих фантастических фильмов. В 1930-е годы киноиндустрия Великобритании пыталась

заработать на научной фантастике, но вскоре оставила эти попытки. В течение 15 лет, между 1936 и 1950 годами, почти все научно-фантастические фильмы были американскими. В 1930-е годы американские киногерои (Флэш Гордон) уже вовсю покоряли не только Марс, но и Вселенную. По бескрайним просторам зарубежных киноэкранов бродили динозавры из затерянных миров. В конце 1930-х годов кинозрителей пугали не только Дракулой, Кинг-Конгом, но и лишенным мимики «Человеком-невидимкой», использовавшим только голос и жесты. Казалось, советский кинематограф должен был дать этому достойный ответ (тем более что литературная фантастика в это время в СССР была качественной и интересной для своего времени), но этого не случилось.

В подтверждение тезиса о том, что крепкая литературная основа для существования кинофантастики была, можно привести слова Г. Уэллса. Во время своего визита в СССР в 1934 году английский фантаст настоял на встрече с А. Р. Беляевым и в Ленинграде высказал мнение о произведениях этого «Русского Жюль Верна»: «Я с удовольствием, господин Беляев, прочитал ваши чудесные романы “Голова профессора Доуэля” и “Человек-амфибия”. О! Они весьма выгодно отличаются от западных книг. Я даже немного завидую их успеху» [7, с. 24]. К тому времени Беляевым уже были написаны такие произведения, как «Голова профессора Доуэля», «Последний человек из Атлантиды», «Властелин мира», «Человек-амфибия», «Продавец воздуха», «Подводные земледельцы» и другие.

Популярность советской литературной фантастики, тем не менее, не оказала влияния на развитие отечественной кинофантастики. В отличие от литературы отечественное кино в те годы фантастику не жаловало. Единственной и неудачной попыткой экранизации произведений Беляева при жизни стал авторский киносценарий по рассказу «Когда погаснет свет», который он написал в 1939 году для Одесской киностудии. Только через четверть века будет экранизовано его произведение «Человек-амфибия», которое станет классикой отечественной кинофантастики. В дальнейшем появятся и другие, менее удачные, экранизации книг Беляева: «Продавец воздуха», «Голова профессора Доуэля».

Официальных документов, где говорилось бы о негативном отношении представителей советской власти к кинофантастике как жанру, обнаружить не удалось. Безразличное отношение к фантастике, скорее всего, объясняется тем, что идеология марксизма-ленинизма в это время занимала монопольную позицию в сознании советских людей, и никакая фантастика не должна была отвлекать от генеральной линии партии — идеи строительства нового социалистического (коммунистического) общества. Идеинный монополизм того времени не позволил в полной мере использовать проектный потенциал и оптимистический взгляд в будущее, а также интересные и новаторские идеи

Н. Ф. Федорова, А. Л. Чижевского. В. И. Вернадского и многих других представителей философии русского космизма.

Ситуация изменилась в 1950-е и 1960-е годы, когда началось активное развитие науки и новых технологий. Научно-техническая революция заняла важное место в борьбе двух общественно-политических систем за военно-техническое превосходство. В это время стали выходить соответствующие фильмы на тему фантастики «ближнего прицела». Это советский двухсерийный фильм «Тайна двух океанов» (1955) режиссера Константина Пипинашвили по мотивам одноименного довоенного романа Григория Адамова. Главным «героем» фильма становится новейшая советская подводная лодка, способная за четыре дня преодолеть Тихий океан и превратиться своим излучателем в «ничто» любую материю.

В эти годы отечественное киноискусство создает ряд картин, где главными героями становятся ученые и исследователи. В этих фильмах, используя новые художественные приемы, достоверно и интересно рассказывают о людях, занимающихся интеллектуальным трудом. Можно вспомнить такие фильмы как «9 дней одного года» (1961) Михаила Ромма, «Барьер неизвестности» режиссера Никиты Курихина (1961), «Иду на грозу» (1965) Сергея Микаэляна. Главных героев в этих фильмах играют замечательные актеры Алексей Баталов, Иннокентий Смоктуновский, Василий Лановой, Вячеслав Шалевич и другие. Авторы создают запоминающиеся яркие образы умных, мужественных, преданных науке людей. Эти фильмы были созвучны времени и выполняли важную социальную функцию. Они поднимали престиж, значение профессии отечественного ученого, многократно повышая конкурсы в технические вузы страны.

В эти годы шло быстрое развитие научно-технической сферы, которая стала одной из главных причин серьезных изменений в мире. Тема, связанная с освоением космического пространства, стала играть важнейшую роль в борьбе двух социально-политических систем.

Вновь появляется фантастика «дальнего прицела». Наиболее интересно она была представлена режиссером Павлом Клушанцевым. Темой космоса Клушанцев увлекся в послевоенный период после знакомства с трудами К. Э. Циолковского. В особенности его заинтересовала тема межпланетных путешествий. В своих научно-популярных фильмах «Полярное сияние» (1946), «Метеориты» (1949) и особенно «Вселенная» (1951) он умело сочетал рассказ о научных фактах с прекрасным изобразительным рядом, удивляя спецэффектами.

В 1957 году в своем знаменитом фильме «Дорога к звездам» он вышел из рамок научно-популярного кино и соединил его с научной фантастикой, поразив зрителей спецэффектами и качеством комбинированных съемок. Анализ отзывов современных зрителей в Сети говорит о том, что наличие столь высо-

кого уровня съемок во второй части этого фильма заставляет представителей молодого поколения усомниться в дате выхода фильма на экраны.

Следующий фильм Клушанцева — «Планета бурь» (1961) стал легендой мировой кинофантастики и до сих пор остается ею. В этом фильме есть все: интересный сюжет, заставляющий зрителей сопереживать космонавтам, уникальный для того времени робот на шарнирах («Железный Джон»), плането-лет, доисторические животные, извержение вулкана и таинственная концовка по поводу возможности инопланетной жизни. Сегодня трудно поверить, что уникальные кадры фильма были сняты не на центральной киностудии страны, а на небольшой студии со скромным бюджетом — «Леннаучфильм».

Еще один научно-фантастический фильм режиссера Клушанцева «Луна» получил высокую награду в 1966 году на IV Международном кинофестивале фантастических фильмов в Италии [8].

К сожалению, не удалось разыскать документальные подтверждения высокой оценки американскими режиссерами Стенли Кубриком и Джоржем Лукасом мастерства Клушанцева [6], но факт остается фактом, что после приобретения права на прокат (фильм был продан в 28 стран мира) из киноленты «Планета бурь» американские режиссеры сделали два фильма: Р. Корман в 1965 году добавил пару сцен и назвал киноленту «Путешествие на доисторическую планету» (*Voyage to the Prehistoric Planet*), а в 1968 году П. Богданович добавил сцены с полуобнаженными доисторическими венерианскими амазонками и назвал это «Путешествием на планету доисторических женщин» (*Voyage to the Planet of Prehistoric Women*). Обе версии с успехом прошли на экранах в США. Схожая история произошла и с другим советским фильмом, поставленным на киностудии им. А. Довженко в 1959 году режиссерами Александром Козырем и Михаилом Карюковым «Небо зовет» (1959). После приобретения прав на прокат в 1962 году американские режиссеры, среди которых был молодой Ф. Коппола, переделали фильм, убрав антиамериканскую пропаганду, вставили любимый Голливудом сюжет про апокалипсис и назвали это «Битва за пределами Солнца» (*Battle Beyond the Sun*).

В дальнейшем тема космоса была продолжена в отечественном кинематографе такими замечательными фильмами, как «Солярис» А. Тарковского, «Укрощение огня» Д. Храбровицкого, и многими другими. Все это говорит о том, что СССР был первым не только в космосе, но и в производстве фантастических фильмов.

Отечественный кинематограф внес значительный вклад в популяризацию идей покорения космического пространства не только в СССР, но и в мире. Образы замечательных ученых, инженеров, отважных первопроходцев в неизданное, фантастические картины космических станций, кораблей и иных миров формировали интерес к научным и практическим задачам в космической сфе-

ре, давали визуальное представление о возможности и реальности пребывания в космическом пространстве, а главное — придавали людям уверенность в том, о чем говорил К. Э. Циолковский, делал со своими соратниками С. П. Королев и осуществил Ю. А. Гагарин: «Невозможное сегодня станет возможным завтра».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Margolit E.* Другой (к 130-летию со дня рождения Якова Протазанова) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/143943/3/print//> (дата обращения: 03.12.2021).
2. *Horton A. S.* Cinema as Social Criticism. New York: Cambridge University Press, 1993. P. 36–47.
3. *Frederik P., Frederik P. IV.* Science Fiction Studies in Film. Ace Books, 1981. 342 p.
4. *Kevin T.* The Rescue of 'Aelita: Queen of Mars' [Электронный ресурс]. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-12-07-ca-5971-story.html> // (дата обращения: 05.12.2021).
5. *Josh J.* Watch the First Russian Science Fiction Film, Aelita: Queen of Mars (1924). Open Culture [Электронный ресурс]. URL: <https://www.openculture.com/2015/06/watch-the-first-russian-science-fiction-film-aelita-queen-of-mars-1924.html> // (дата обращения: 01.12.2021).
6. *Wass J.* Cosmic Voyage [Электронный ресурс] URL: <https://scifist.net/2019/08/13/cosmic-voyage/> (дата обращения: 19.10.2021).
7. *Ляпунов Б. В.* Александр Беляев // Критико-биографический очерк. М.: Советский писатель, 1967. 27 с.
8. *Харитонов Е.* Космическая одиссея Павла Клушанцева. Кино и фантастика. Фэндом — исследование фантастики, статьи о фантастике и фантастах, любители научной фантастики [Электронный ресурс]. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/kino/\\_st03.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st03.htm) (дата обращения: 10.09.2021).

#### REFERENCES

1. *Margolit E.* Drugoj (k 130-letiyu so dnya rozhdeniya Yakova Protazanova) [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.cinematheque.ru/post/143943/3/print//> (data obrashheniya: 03.12.2021).
2. *Horton A. S.* Cinema as Social Criticism. New York: Cambridge University Press, 1993. P. 36–47.
3. *Frederik P., Frederik P. IV.* Science Fiction Studies in Film. Ace Books, 1981. 342 p.
4. *Kevin T.* The Rescue of 'Aelita: Queen of Mars' [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-12-07-ca-5971-story.html> // (data obrashheniya: 05.12.2021).

5. *Josh J.* Watch the First Russian Science Fiction Film, *Aelita: Queen of Mars* (1924). Open Culture [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.openculture.com/2015/06/watch-the-first-russian-science-fiction-film-aelita-queen-of-mars-1924.html> // (data obrashheniya: 01.12.2021).
6. *Wass J.* Cosmic Voyage [E`lektronny`j resurs] URL: <https://scifist.net/2019/08/13/cosmic-voyage/> (data obrashheniya: 19.10.2021).
7. *Lyapunov B. V.* Aleksandr Belyaev // *Kritiko-biograficheskij ocherk*. M.: Sovetskij pisatel`, 1967. 27 s.
8. *Haritonov E.* Kosmicheskaya odisseya Pavla Klushanceva. Kino i fantastika. Fe`ndom – issledovanie fantastiki, stat`i o fantastike i fantastax, lyubiteli nauchnoj fantastiki [E`lektronny`j resurs]. URL: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/kino/\\_st03.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st03.htm) (data obrashheniya: 10.09.2021).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Русаков А. Ю. — д-р филос. наук, проф.; [arkrus@rambler.ru](mailto:arkrus@rambler.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Rusakov A. Yu. — Dr. Habil. (Philosophy), Prof.; [arkrus@rambler.ru](mailto:arkrus@rambler.ru)

УДК 78.01

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ  
В АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ  
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

*Тимофеев А. А.*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

<sup>2</sup> Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, д. 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия.

В статье рассматривается влияние новых технологий на восприятие пространственности в музыкальном исполнительстве. Анализируется разница в восприятии визуальной составляющей исполнения непосредственно в концертном пространстве и в ситуации опосредованности технологиями воспроизведения. Предлагаются понятия «технологическая телесность», «технологическая квазителесность» и «технологическая внетелесность», определяемые по способу организации видео- и аудио ряда, а также наличию или отсутствию видеомонтажа. Обосновываются возможности применения новых видео-аудио технологий для расширения опыта восприятия музыкального исполнительского искусства.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнение, пространство, концертный зал, видеозапись, аудиозапись, монтаж, виртуальная реальность.

Выражаю благодарность за ценные советы при работе над статьей Анастасии Александровне Карабановой и Ирине Викторовне Ряполовой.

SPATIALITY IN ACADEMIC MUSIC PERFORMANCE IN THE  
CONTEXT OF MODERN TECHNOLOGIES

*Timofeev A. A.*<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., St. Petersburg, 198097, Russian Federation.

<sup>2</sup> St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a Matveeva alley, St. Petersburg, 190121, Russian Federation.

The paper studies the new technologies impact on the perception of spatiality in musical performance. The difference of the visual component perception in the concert hall or in a situation of using the reproduction technologies is analyzed.

The concepts of “technological corporeality”, “technological quasi-corporeality” and “technological non-corporeality” are proposed, which are defined by the method of organizing video and audio sequences, as well as by the presence or absence of video editing. The author substantiates the possibilities of using new audio- video technologies to expand the experience of musical performance perception.

**Keywords:** musical performance, space, concert hall, video recording, audio recording, video editing, virtual reality.

Музыка как временное искусство определяет необходимость восприятия музыкального материала в его временном развертывании. Время в этой связи оказывается необходимым внеположенным музыке фактором, обуславливающим развертывание материала. При этом само восприятие времени «создается» музыкальным произведением. Наряду с категорией времени фундаментальную роль в человеческом восприятии мира в целом и в восприятии музыки в частности играет категория пространства. Как справедливо отмечает Г. Орлов, «пространство представляет собой такое же универсальное и неотъемлемое условие существования и опыта, как время» [1, с. 246]. Рассуждая о применении категории пространства по отношению к музыке, Г. Орлов подчеркивает различие между «слуховым» и «акустическим» пространствами: слуховое пространство, по его мнению, представляет собой продукт аналитической работы по различению и упорядочиванию звучащего материала в соответствии с конвенционально принятыми и культурно обусловленными правилами; акустическое же пространство — «передающая среда», физическое пространство, но также и «место обитания, «ложе» звучащей музыки» [1, с. 248], от которого зависит контекстуализация презентации. Восприятие физического пространства музыки сегодня обуславливается двумя основными формами презентации: акустической и технологической, и выявление презентативных особенностей этих двух форм даст возможность не только выявить различия их восприятия, но и обозначить их как формы, принадлежащие разным культурным парадигмам, сосуществующим в современности.

Акустическое пространство является «естественной средой обитания» музыкального искусства, при этом концепция концертного зала — специально созданного для презентации музыки — как правило, признается имеющей основополагающее значение для публичной презентации музыкального ма-

териала<sup>1</sup>. Концертный зал — наиболее осязаемое и физически данное свидетельство уникальности исполнительского акта, соответствующее ценности традиционной культуры, ориентированной на цельность и уникальность: концертный зал — зримое доказательство *истинности* данного момента. Концертный зал сохранил функцию такого свидетельствования по отношению к академической музыке, во многом обусловленную отсутствием электронных технологий в качестве звукогенерирующего звена в презентации классической академической музыки, поскольку технологии сделали возможным создание «симулякров» (Ж. Бодрийяр) такого высокого уровня, что быть абсолютно уверенным в отсутствии симуляции уже невозможно. Однако данность концертного зала и прямая аудио- и особенно видеотрансляция исполнения остаются гарантами *истинности* происходящего, позволяющими проживать *уникальность течения времени*.

Герметичное пространство концертного зала<sup>2</sup>, обуславливающее количественное ограничение зрителей, определяет доминанту стратегии восприятия данного происходящего действия в его пространственной и временной непосредственности как уникального события. Прежде всего пространственность зала создает важнейшее условие восприятия концерта как событийно значимой данности — контекст зала, соприсутствие происходящему отличает восприятие действия в зрительном зале от восприятия через опосредование технических медиасредств. Сопричастность зрителей, находящихся внутри пространства, оказывающегося неотъемлемой частью концертного действия, формирует эффект погружения в происходящую исполнительскую событийность и оказывается попыткой мобилизовать восприятие этой событийности в качестве психического субъективно значимого проживания временного отрезка жизни<sup>3</sup>. Пространственная сопричастность зрителя событию, проис-

---

<sup>1</sup> «Концертный зал — это общественное помещение преимущественно зального типа, единый архитектурный объем которого функционально и конструктивно разделен на две зоны, исполнительскую и слушательскую; предназначенное для исполнения музыки изначально с помощью акустических музыкальных инструментов и для слушания такой музыки без дополнительного звукоусиления; комплекс архитектурных (конструктивных) элементов которого в совокупности с музыкальными инструментами предназначен для создания эффекта двойного акустического преобразования (музыкальный инструмент — акустика зала), обладающего собственным эстетическим качеством» [2, с. 8].

<sup>2</sup> Пространства, не всегда ограниченные четкими физическими границами (например, древнегреческие амфитеатры), также имеют очерченность, обусловленную акустической данностью.

<sup>3</sup> «Концертный зал как пространство музицирования долгое время был единственным местом светского публичного способа контакта с музыкой. Однако уже в начале XX века принципиальная акустическая связность (единство в одном объеме) музыканта и слушателя оказалась разорванной (театрофон, позже радио и грамзапись)» [2, с. 22].

ходящему в зоне непосредственного восприятия, актуализирует значимость события в силу телесности присутствия слушателя, в контексте развития виртуального пространства, приобретающего особое значение: виртуализированному опосредованию технических медиа противопоставляется соприкосновение телесности слушателя «телесности» исполнительского акта в концертном зале. Некоторая сокрытость действия, сохраняющаяся в рамках зала, пространством зала очерчиваемая, при трансляции нивелируется; при этом общедоступность трансляции и обусловленность технологией выводит исполнение из сферы сакрализованного, пусть даже уже в рамках секуляризованного искусства исполнительства. Технические средства, нивелируя сакральные аллюзии концертного действия, превращают исполнение в передачу данных, независимую от пространственной контекстуальности<sup>4</sup>.

Акустика концертного пространства, создаваемая с учетом множества факторов и задач, как правило, нерефлексируема зрителями: «...мы отдаем себе отчет в свойствах физического пространства музыки, только если акустика исключительно хороша или очень плоха» [1, с. 247-248], но обычно акустика воспринимается слушателями как некое «прозрачное естество», подобное воздуху для человека. Однако акустика концертных залов рукотворна и, соответственно, выполняет функцию регулирующего звукового фильтра. Характерно, что в рамках акустического пространства проектируемая для того или иного зала с учетом особенностей слухового восприятия акустика имеет свою «специализацию», наилучшим образом реализующую тот или иной вид звучания, поэтому идеализированная акустика является таковой в достаточно узких рамках форм музыкального материала. Таким образом, статус «прозрачного естества» может быть применен по отношению к акустике с определенными оговорками. Более того, музыкальный инструментарий также фильтрационен ввиду наличия различий в рамках одного вида инструмента (например, фортепиано) не только у разных производителей, но и в рамках одной серии выпуска. При этом следует отметить, что инструмент, конвенционально призна-

---

<sup>4</sup> С другой стороны, возможно принятие в качестве принципиального фактора, влияющего на восприятие исполнения не пространственное соприсутствие-опосредование по отношению к событию (попытка пространственного и инструментального подобия в ретрансляции механического пианино — с одной стороны, и замена этого подобия на виртуализированное сходство представляемых образов события в технологиях звуко- и видеозаписей — с другой), а наличие-отсутствие визуально явленного воплощения исполнения. В этом контексте воспринимаемые зрительно в непосредственной данности механическое пианино и в опосредованности медиа видеозапись оказываются явлениями одного порядка, аудиозапись же оказывается явлением, относящимся к иному — аудиальному — типу рецепции.

ваемой наилучшим, признается таковым нередко из-за конъюнктуры рынка<sup>5</sup>. В сфере технологий «идеализированный» звук, достигаемый в студийной записи, формируется с учетом конкретных данных воспроизводящей аппаратуры и технологий воспроизведения и, таким образом, оказывается непосредственно связан с технологической данностью.

Технологическая пространственность отличается от акустической характером и формами применяемых технических корректировок: акустическое пространство производит фильтрацию (корректировку) с помощью свойств акустики (а также свойств инструмента), технологическое пространство — с помощью свойств техники; соответственно, акустическая фильтрация (корректировка) звука предзадана акустикой, технологическая фильтрация мобильна, рукотворна и многовариантна<sup>6</sup>. При этом, в некотором смысле, предзаданность как акустических свойств любого зала, так и акустических свойств инструментов, а также симбиоз времени и пространства при исполнении отвечают парадигме традиционной культуры, ограничивающей элементную материальную базу видов инструментов для создания произведений искусства. Многовариантность, мобильность, а также отсутствие необходимости симбиоза «здесь и сейчас», проявляющиеся как в огромных возможностях регулирования звуковой реальности (в том числе, при использовании музыкальных синтезаторов различного типа, потенциально симулирующих акустический инструментарий), так и в безграничности возможностей звукового синтеза в рамках электронных технологий, выявляет уже постмодернистское видение коммуникативных взаимодействий и презентаций. Таким образом, не только прослушивание записи или трансляции через технологии является ситуацией опосредованного восприятия исполнения, но и «непосредственное» восприятие в ситуации концертного пространства оказывается опосредованным акустическими особенностями этого пространства. Обозначенные как акустическая и технологическая формы презентации музыкального исполнения могут быть определены в рамках классификации М. Маклюэна культурно-исторических этапов, опирающейся на различия технологических коммуникативно-презентативных основоположений, как явления, принадлежащие разным культурным парадигмам, сосуществующим в современной культуре<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Например, повсеместное наличие на ведущих концертных площадках мира роялей фирмы «Стейнвей» связано не только с отличными техническими характеристиками, но и с эффективным маркетингом.

<sup>6</sup> Необходимо отметить наличие практики технологической фильтрации и в рамках акустической среды, осуществляющееся через звукоусиление и «подзвучку» исполнения.

<sup>7</sup> Как обозначает И. О. Тюрина, «Письменно-печатную культуру Маклюэн относит к устной, а кино и фотографию — к визуальной коммуникации» [3, с. 11].

Таким образом, классификация М. Маклюэна, основанная на механической и электрической формах коммуникации, имеет прямое отношение к классификации акустических и технологических (электрических) форм презентации: в обеих формах применяются технические средства, однако характер этих средств различен. В частности, в качестве примера изменения парадигмы восприятия пространственности вследствие трансформации коммуникативных механизмов можно привести смену механического пианино (как представителя механической формы, фиксирующей мир — мир вещной данности — механическим способом) грампластинкой (как представителя электронной формы, стремящейся к виртуализации вещности мира и провозглашающей виртуальность мира), обусловленную трансформациями форм восприятия исполнительства. Подобно тому, как в рамках электронных технологий монозвучание фиксирует источник звука в его данности в конкретной точке, а стереозвук, создавая объем, распыляет пространственную точку нахождения объекта-источника звука<sup>8</sup>, в контексте двух парадигм механическое пианино точно обозначает источник в его данности, в том числе пространственной, а звукозапись, создавая вариативность звукового приближения, одновременно скрывает инструментальную вещную данность как она есть.

Визуализация в видеозаписи исполнения фокусирует восприятие реципиента на образе, представляемом в пределах технологически реализованного визуального пространства. Образ исполнительского акта, помещенный в границы этого пространства, оказывается вне общего контекста события: его ретрансляция, сама по себе лишаящая эту ретрансляцию событийной уникальности, предоставляя возможность восприятия происходящего вне пространственного контекста, нивелирует «ауру» (В. Беньямин) исполнения. В отличие от механического пианино, стремящегося сохранить «вещное» подобие инструмента записи и воспроизведения и пытающегося тем самым удерживать пространственную и материальную контекстуальность исполнительского акта, звукозапись и даже видеозапись, фокусируя внимание воспринимающего на медийном образе, снимает фактор непосредственного «материального» проживания события. Несмотря на аудиовизуальную убедительность виртуализированного «подобия» (записи) исполнительскому акту, нивелирование соответствующей контекстуальности оставляет для восприятия лишь «эхо» события. Психическая реконструкция акта, осуществляемая воспринимающим медийный образ, принципиально отлична от непосредственного проживания событийной данности.

---

<sup>8</sup> М. Маклюэн обуславливает смену монозвучания стереофонией изменением восприятия музыкального объекта: «Прежде звук шел из одной точки, в соответствии со склонностью визуальной культуры к фиксированной точке зрения» [4, с. 321].

Несмотря на аудиальную природу музыкального искусства и на то, что основным каналом приема музыкальной информации является слух, визуализация исполнителя остается для воспринимающего важнейшим идентификатором источника исполнения. Необходимость непосредственного соприсутствия в ситуации исполнительского акта в дозвукозаписывающую эпоху создавала безальтернативность идентификации, наделяла исполнение субъектным маркером прямой принадлежности данного исполнения конкретному исполнителю. Звукозапись выводит аудиальную информацию из-под непосредственной связи с визуальной: отключив фактор визуальной идентификации, звукозапись отменяет (или, по меньшей мере, делает опосредованной) прямую связь аудиального материала с фигурой исполнителя, тем самым виртуализируя, гипотетизируя его персонализацию по отношению к данному исполнению. Музыкальное исполнительское искусство, представленное в аудиозаписях, таким образом оказывается визуально деперсонализировано по отношению к данной записи как исполнительскому процессу — отсутствие возможности видеть процесс исполнения не позволяет воспринимающему составить полную картину происходящего, основанную на симбиозе аудиального и визуального восприятия (являющуюся нормативизированной со времени возникновения института музыкального исполнительства). Сосредоточение на исключительно аудиальном восприятии в некотором смысле маркирует звуковую природу музыкального искусства, подчеркивая его специфику, однако одновременно ставит под вопрос неизменность роли фигуры исполнителя. Не просто визуальная деперсонализация исполнителя, но, собственно, возможность усомнения в принадлежности исполнителя данному аудиальному музыкальному материалу<sup>9</sup> определяет неизбежность изменения его статуса, функциональности и роли в этих новых реалиях электронной эпохи. Отсутствие непосредственной принадлежности исполнения исполнителю в аудиозаписях, закрепляемое возможностями технических манипуляций, появившихся в условиях студийной записи, провоцирует недоверие реципиентов по отношению к исполнительскому искусству обозначенных исполнителей, в результате которого исполнительство оказывается частично дискредитированным как сфера особых навыков, требующих незаурядного мастерства и таланта: исполнительство оказывается в роли культурного института, сформировавшегося в принципиально других культурных и технологических условиях и оказавшегося лишенной своей сути «персонализированной личности» в ситуации звукоза-

---

<sup>9</sup> Как справедливо замечает А. А. Карабанова, «В современной культуре искусство монтажа приобрело значение самостоятельного творчества» [5, с. 102], когда стали возможны фальсификации: «Показателен в этом отношении случай с английской пианисткой Джойс Хатто, мужу которой удалось выдать записи других пианистов за записи своей жены» [5, с. 102].

писывающих технологий. Видеозапись, в отличие от аудиозаписи, сохраняет визуальную составляющую исполнительского процесса, соответственно, симбиоз визуального и слухового сохраняется. Однако неизбежная опосредованность восприятия технологиями видео- и аудиозаписи также вносит свои коррективы. Технологии видеомонтажа аналогично технологиям аудиомонтажа предоставляют возможности корректировки записи непосредственного процесса исполнения, при этом целостность линейной процессуальности потенциально может быть нарушена не только в аудио, но и в видео: монтаж визуального ряда при сведении материала, записанного с разных «точек», может содержать несоответствие аудиозаписи зафиксированному визуальному ряду, ставя таким образом целостность зафиксированного исполнения под сомнение. В настоящий момент лишь съемка «единым кадром» с подробной фиксацией нюансов процесса исполнения может претендовать на отсутствие нарушения целостности исполнения и соответствие визуального ряда аудиальному.

Непрерывность звукового ряда (несмотря на гипотетическую возможность скрытого звукового монтажа) может коррелировать с видеорядом в ситуации «телесной» непрерывной презентации «камеры-глаза» (несмотря на недоступность для «взгляда» реципиента некоторых точек-ракурсов съемки, достижимых, например, при использовании современных видеокамер, управляемых удаленно) — звуковая «линейность» и непрерывность видео обеспечивают «телесную» аналогию восприятия. Однако такое взаимодействие редко встречается в профессиональной съемке — как правило, непрерывный звуковой ряд, фиксирующийся из неизменной одной или нескольких точек, взаимодействует с прерывно перемещаемыми визуальными планами-«взглядами»<sup>10</sup>. В целом, активное применение монтажа в качестве превалирующего способа организации визуального ряда западного кинематографического искусства и концертных выступлений отобразило стремление западного человека конструировать, структурировать и объективировать происходящее, навязывать порядок, так как западный человек «не может пассивно отдаться неподвластному ему течению времени и просто наблюдать за тем, что оно несет с собой; он должен преодолеть, покорить время» [1, с. 62]. В каком-то смысле это стремление властвовать над происходящим не только выявляет доминанту рации как принципа активно влияющего мировосприятия и соответствующего противопоставления себя как внешнего наблюдателя, но и, возможно, указывает на потаенное глубинное ощущение невозможности вследствие этого мировосприятия пребывания в настоящем как оно есть.

---

<sup>10</sup> «В театре в принципе есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии — это природа второй степени; она возникает в результате монтажа» [6, с. 110].

Аудиальный ряд и в ситуации автономии аудиозаписи и в контексте видеопрезентации сохраняет цельность звукового объекта в его данности независимо от точки восприятия: аудиозапись, как правило, осуществляется из стабильных точек. Звуковой ряд оказывается независимым от перемещений смонтированных взглядов-«точек» и в этом плане оказывается внеположенным предлагаемой клиповой визуальной картинке, так как при сохранении аналогии с непосредственным физическим восприятием при изменении визуального плана звучание также (даже с учетом идеальной акустики концертного пространства, стремящейся сохранять идентичность акустических свойств вне зависимости от точки восприятия) в зависимости от точки «взгляда» претерпело бы изменения. Однако в презентации академического музыкального исполнительства пространственность как сфера мобильных динамических перемещений остается прерогативой визуального ряда, не затрагивающей звуковую сферу. С одной стороны, эта незыблемость, пространственная немодифицируемость аудиального материала сохраняется вследствие восприятия его цельной предметности, которая должна оставаться независимой от влияния внешнего воспринимающего: такая цельность продолжает утверждать закреплённый в XIX веке примат ценности произведения искусства (в том числе исполнительского) как данности, односторонне воздействующей на зрителя. С другой стороны, институция концертного зала изначально фиксирует физическое положение как источника звука (стабильное положение инструментов на сцене), так и воспринимающих (стабильная рассадка слушателей по местам) в едином пространстве, обеспечивая пространственное закрепление точки восприятия; инженерные усилия по обеспечению акустической однородности зала со своей стороны также создают гомогенную, пространственно немодифицируемую звуковую среду. В отличие от тенденций новых технологий виртуальной реальности, стремящихся создать максимально подвижную и модифицируемую наблюдателем среду, способ записи академической музыки принципиально сохраняет предметную цельность звукового материала — как в аудио-, так и в видеозаписи (властные полномочия воспринимающего современную запись академической музыки не распространяются на произвольную пространственно-звуковую модификацию материала) — сохраняет субъект-объектную форму взаимодействия слушателя и материала, в рамках которой произведение искусства утверждает свою автономию от воспринимающего.

Смещение точки наблюдения, постоянно происходящее при восприятии видеозаписи, смонтированной с нескольких видеоракурсов, является действенным способом компенсации технологической опосредованности пространственной данности в видеозаписи. Отсутствие видеомонтажа, при котором съёмка производится из одной точки, или при съёмке, произведенной одной, но движущейся видеокамерой, обеспечивает непрерывность пространствен-

ного восприятия действия — «технологическую телесность». Свойственная человеческому восприятию синхронизированность телесно-пространственного ориентирования, во многом обусловленная приматом визуальной сферы восприятия, соответствует в таком случае непрерывности видеоориентации: видеосъемка, максимально соответствуя механизмам человеческого восприятия, оказывается соотнесена с естеством восприятия, «глаз» видеокамеры идентифицируется как аналог человеческого глаза.

Техника монтажа видео, активно применяющаяся не только в кинопроизводстве (где монтаж отдельных эпизодов — явленный и основной прием создания продукта), но и в записи публичных концертов (где монтаж видеоракурсов производится в контексте целостности концертной ситуации) играет важную роль комментирования происходящего. Профессионально выполненный видеомонтаж концертного действия призван не только хотя бы частично компенсировать средствами технической визуализации происходящую в записи утрату «ауры» (В. Беньямин), но и определенным образом маркировать исполнительскую событийность. Различные визуальные планы, достигаемые при помощи нескольких видеокамер, могут быть призваны обратить внимание воспринимающих на конкретные нюансы исполнения, преподнести артистический жест или выразить состояние. Обдуманное маркирование этих деталей оказывается действенным инструментом ненавязчивого комментирования происходящего, способом воздействия на восприятие воспринимающего, в результате которого последний ощущает удовлетворение от понимания. Таким образом, умелый видеомонтаж может быть эффективным инструментом манипуляции зрительским восприятием: не только в эстетическом ракурсе в качестве способа фокусирования восприятия на определенных событийных элементах, но и в психологическом ракурсе, создающем через такое ненавязчивое маркирование у воспринимающего «удовольствие от текста», субъективное ощущение самостоятельности процесса дешифровки исполнительского сообщения, являющееся иллюзией. На основе непосредственной данности контекста времени (развертывания концертного действия) и пространства (данности концертного пространства-зала) — в отличие от ситуации концерта, декларирующей событийную уникальность, являющейся непременным условием генерирования «ауры» (В. Беньямин) — видеозапись не стремится обеспечить аутентичность восприятия в контексте непосредственности временного развертывания и пространственной определенности нахождения воспринимающего: статике пространственной данности концертной ситуации противопоставляется мобильность пространственного видеопредставления, где технике монтажа отводится одна из ведущих ролей, обеспечивающих видеозаписи презентативную автономность по отношению к форме «живой» концертной ситуации.

В ситуации концерта статичность точки нахождения в пространстве вос-

принимающего «компенсируется» свободой визуального восприятия, происходящего непосредственно в этом концертном пространстве. При восприятии видеозаписи ее пространственная опосредованность зафиксированного действия компенсируется многовариантной нестатичностью визуального образа, достигающейся с помощью монтажа различных видеоракурсов. Эта многовариантность ракурсов, недостижимая при восприятии в рамках «живого» концерта, однако, обусловлена уже режиссерским планом монтажа, независимым от воспринимающего. Следует отметить, что активно развивающиеся технологии виртуальной реальности постепенно решают проблему отсутствия свободы выбора визуального ракурса и опосредованности визуального восприятия записи двухмерным интерфейсом.

Как отмечает Г. Орлов, «В известном смысле человек владеет пространством — пространством, которое занимает его тело, измеряется его движениями, наполняется и организуется его трудами. <...> Различные участки пространства сосуществуют для него в одновременности, и в реальности их не возникает сомнений, находятся ли они в соседних комнатах, по разные стороны океана или в разных галактиках» [1, с. 60–61]. Видеозапись, скомпонованная с помощью техники видеомонтажа, в некотором смысле является расширением опыта восприятия: подобно восприятию последовательности смены планов в кинопродукции просмотр такой видеозаписи предполагает объединение в сознании в линейную целостность мозаичной разрозненности разных планов. Восприятие из точки своей телесности перестраивается в ситуации технического видеомонтажа в восприятие наблюдателя, не привязанного к обусловленности физической данностью единого центра наблюдения, при этом охарактеризованное Г. Орловым «владение пространством» позволяет воспринимающему связывать разрозненные визуально-пространственные образы в единое пространственное поле, идентифицировать их как части целостности воспринимаемого пространства. Эта выработанная в эпоху медиа особенность восприятия — способность перемещать угол зрения вне «телесной пространственности» — актуализирует вопросы соответствия опосредованного технологиями восприятия музыкального материала музыкальному объекту уже не только в срезе проблематики «непосредственности» и «опосредованности» восприятия, взаимоотношений оригинала (живого исполнения) и копии (записи или трансляции), но и в ракурсе трансформаций психических стратегий, затрагивающих изменения восприятия уже самих основополагающих категорий пространства и времени.

В связи с трансформациями как восприятия пространственности в контексте видеотехнологий, так и форм взаимодействия с активно развивающимися технологиями виртуальной реальности роль видеозаписи (и видеотрансляции) может быть переосмыслена. Наряду с определением формы восприятия

в ситуации непосредственного присутствия на концерте как восприятия из целостной «физической телесности» предлагается также обозначить формы восприятия, опосредованные видеотехнологиями. При этом различия этих технологизированных форм обуславливаются способами взаимодействия видео- и аудиопланов с одновременным принятием новых рецептивных возможностей, предоставляемых технологиями. Новые технологии позволяют добиться эффекта, который можно обозначить как «технологическая телесность». Она характеризуется расширением зоны восприятия посредством возможностей виртуального присутствия воспринимающего в любых точках концертного пространства (без использования монтажа), из которых может производиться видеосъемка. Однако, строго говоря, современные медиатехнологии расщепили целостность «технологической телесности» восприятия: при использовании техники видеомонтажа и съемки из любых точек, в том числе недоступных человеку физически, аудиоплан фиксируется из стабильных точек, не перемещающихся вместе с меняющимися видеопланами, таким образом реализуя уже «технологическую внетелесность».

Представляется, что в сохраняющейся в качестве аксиоматичного норматива стационарности точек съятия/записи звука проявляется общее восприятие музыкального исполнения (и, собственно, произведения) как внеположенного субъекту аудиального эстетического объекта, обладающего независимой целостной данностью. Однако развивающиеся технологии виртуальной и дополненной реальности, предлагающие реципиенту не просто взаимодействовать с представленной «реальностью», но и активно влиять на нее, отображают уже иное отношение к предметной артефактности. Даже в сфере презентативности сугубой аудиальности использование технологий пространственного звука, нормативизированное, например, в сфере игровой компьютерной индустрии и позволяющее произвольно менять пространственное ориентирование, может изменить само отношение к «музыкальной объектности». Соответственно такому новому взгляду отношение к музыкальному исполнению может быть трансформировано в сторону более активного влияния на исполнение и, наряду с пассивно-артефактным восприятием, способствовать генерированию собственных «зрительских интерпретаций», а возможность обретения «технологической квазителесности» (при принятии медийного монтажа в качестве нормативного не только в видео-, но и одновременно в аудиопланах) обеспечит расширение опыта пребывания в исполнительском объекте уже не в качестве пассивного воспринимающего, но реципиента, вовлеченного в процесс создания собственного субъективного образа исполнения.

Роль видеофиксации меняется в зависимости от контекста пространственной данности. В пределах одного очерченного акустического пространства (концертного зала или даже открытой площадки, также имеющей незримые

акустические границы) видеоракурсы, использующие монтаж, определяют видеокамеру в качестве внешнего наблюдателя по отношению к фиксируемому звуковому и даже визуальному планам вследствие того, что стационарная фиксация аудиального плана не соотносится с мобильностью видеоракурсов. Такое несовпадение видео- и аудиопланов между собой не позволяет воспринимающему соотнести видеозапись со своим восприятием «из тела» (иная ситуация наблюдается при съемках, охватывающих одну ситуацию с разных акустических (физических) пространств: разные видеоракурсы из разных помещений (например, на сцене и за кулисами), как правило, соответственно синхронизированы с аудиальным планом, таким образом включая симуляцию «телесности» в видео). Соответственно, синхронизированные видео- и аудиопланы меняют восприятие роли видеокамеры, обретающей свойства, придающие ей роль соучастника события<sup>11</sup>. Следует отметить, что звуковые эффекты, подобные «эффекту Допплера»<sup>12</sup>, не будут вносить погрешности в аудиоплан при достижении «технологической внетелесности», так как видеопланы при монтаже будут сменяться мгновенно и аудиоплан не будет подвергаться быстрому перемещению между точками — будет сохраняться статичность «приемника» и «источника» звука.

Таким образом, видеосъемка, обусловленная монтажом и недоступными человеку визуальными планами, с одновременностью стабильности аудиопланов, закрепившейся в качестве норматива фиксации аудио в медиапродукте, не является формой «технологической телесности» ввиду взаимной автономии видео- и аудиопланов и может быть обозначена как «технологическая внетелесность». «Технологизированная телесность» (и «квазителесность» при использовании видеомонтажа) может быть достигнута при одновременном перемещении вместе с видеоракурсом и аудио, обретающим с каждым таким перемещением и новый аудиоплан, непосредственно обусловленный видеоракурсом<sup>13</sup>. Это будет способствовать эффективности комментирования происходящего: изменения в звуковом балансе, неизбежные при соответствующем перемещении аудиоточек, воспринимаемые в качестве искажающих общую звуковую картину, однако, могут быть обоснованы квазиреальностью

---

<sup>11</sup> Проводя аналогии с литературой, видео-, аудиосъемку в ракурсе «технологической телесности», ассоциирующуюся со взглядом «из тела», можно сравнить с литературным повествованием от первого лица; соответственно, «технологическая внетелесность» видео-, аудиосъемки может быть уподоблена повествованию от третьего лица.

<sup>12</sup> Об «эффекте Допплера» см., например, [7, с. 145–148].

<sup>13</sup> Эффект зума в видеосъемке является «технологическим расширением» визуальных возможностей «технологической квазителесности». Он делает возможной вариативность ракурсов зрения — естественного в случае «физической телесности» (при использовании, например, бинокля) и искусственного в случае «технологической телесности».

виртуального — отличающегося от физического — «телесного» перемещения в пространстве концертного зала. Кроме того, представляется перспективным использование видеотехнологий в качестве инструмента, дающего возможность создания собственного пространственного образа исполнения в контексте «технологической квазителесности» и «технологической внетелесности»: наделив реципиента правами видеомонтажа, можно инициировать создание им уникальных визуальных вариантов исполнительского события. В частности, возможность переключения между несколькими камерами, одновременно снимающих презентацию (в недоступном пока варианте — управлении камерами воспринимающим), дала бы возможность воспринимающему создавать собственный вариант аудиовизуального исполнения, субъективизирующего как видео- («технологическая внетелесность»), так и вместе с видео-одновременно аудиоплан («технологическая квазителесность»), что явилось бы новым уровнем «рождения зрителя»<sup>14</sup> в качестве активного интерпретирующего «соприсутствия» воспринимающего в контексте современных медиа.

Проблематика восприятия музыкального исполнения в аспекте пространственности в контексте видеотехнологий не только ставит задачу определения способов визуального восприятия исполнения, но и затрагивает проблему взаимодействия с музыкальным исполнительским медиаобъектом. Принятие аудиального пласта в исполнении как обладающего пространственной фиксированностью источника звука с одновременной не просто мобильностью, но «клипированностью» визуального видеопласта определяет аудиальный пласт в качестве собственно музыкального исполнительского медиаобъекта, обладающего не только автономией по отношению к визуальному, но и принципиально иным статусом. Видеопласт в таком случае выполняет лишь роль комментирования этого музыкального медиаобъекта, не влияющего на его целостность как аудиообъекта. Однако видеозапись является симбиозом визуального и аудиального и визуальное может быть осмыслено уже не в качестве дополнительного комментатора, но в качестве полноправного канала восприятия представленной музыкальной событийности: принимая в расчет предлагаемую концепцию «телесности»/«квазителесности»/«внетелесности» ме-

---

<sup>14</sup> Предлагаемая стратегия активного восприятия коррелирует с идеями Глена Гульда, который в статье 1966 года «Перспективы звукозаписи» предрекает появление нового типа слушателя, уже не пассивно воспринимающего, но создающего собственные интерпретации с помощью монтажа записей разных исполнителей: «Вообразим, к примеру, что кому-то очень нравится в записи Пятой симфонии Бетховена, сделанной Б. Вальтером, экспозиция и реприза первой части, но при этом тот же слушатель предпочитает в разработке версию Клемперера, причем у Клемперера все звучит совершенно в другом темпе <...>. Поскольку проблема корреляции темпа с высотой звука уже решена, можно «одолжить» несколько желаемых тактов у Клемперера и включить их в версию Вальтера...» [8, с. 111].

диапрезентации синтез видео- и аудиопланов может существенно расширить привычный опыт пространственного восприятия музыкального исполнительского медиаобъекта. Более того, концепция «технологической телесности» музыкального исполнения, реализованная с помощью технологий виртуальной реальности, позволяющих воспринимающему не просто погрузиться вглубь объекта, но активно участвовать в его событийности, может через погружение в пространственность как видео-, так и аудиопланов способствовать существенному расширению рамок представлений о музыкальном исполнительском медиаобъекте и формах его восприятия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Орлов Г. Древо музыки. СПб: Композитор, 2005. 440 с.
2. Крамер А. Ю. Концертный зал в европейской и отечественной культуре. Автореф. дисс. ... канд. культурологии. СПб, 2015. 24 с.
3. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический проект, 2015. 443 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2017. 464 с.
5. Карбанова А. А. Фортепианное исполнительство в эпоху звукозаписи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 172. С. 99–105.
6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 70–139.
7. Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М. Фейнмановские лекции по физике. Том 3. Излучение. Волны. Кванты. Эдиториал УРСС, 2004. 240 с.
8. Гульд Г. Перспективы звукозаписи // Гульд Г. Избранное: в 2 кн. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. Кн. 2. С. 95–115.

#### REFERENCES

1. Orlov G. Drevo muzyki. SPb: Kompozitor, 2005. 440 s.
2. Kramer A. YU. Koncertnyj zal v evropejskoj i otechestvennoj kul'ture. Avtoref. diss. ... kand. kul'turologii. SPb, 2015. 24 s.
3. Maklyuen M. Galaktika Gutenberga. Stanovlenie cheloveka pechatayushchego. M.: Akademicheskij proekt, 2015. 443 s.
4. Maklyuen M. Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka. M.: Kuchkovo pole, 2017. 464 s.
5. Karabanova A. A. Fortepiannoe ispolnitel'stvo v epohu zvukozapisi // Izvestiya

Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2014. № 172. S. 99–105.

6. *Ben'yamin V.* Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti // *Ben'yamin V.* Kratkaya istoriya fotografii. M.: Ad Marginem Press, 2015. S. 70–139.
7. *Fejnman R., Lejton R., Sinds M.* Fejnmanovskie lekicii po fizike. Tom 3. Izluchenie. Volny. Kvanty. Editorial URSS, 2004. 240 s.
8. *Gul'd G.* Perspektivy zvukozapisi // *Gul'd G.* Izbrannoe v 2 knigah. Kniga 2. M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2006. S. 95–115.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тимофеев (Мазиков) А. А. — канд. искусствоведения, доц.; [atimoff@yandex.ru](mailto:atimoff@yandex.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Timofeev (Mazikov) Alexander — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; [atimoff@yandex.ru](mailto:atimoff@yandex.ru)

## ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

### **I. Направление научных статей**

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

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

### **II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи**

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

### III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

3.5. Все иллюстрации должны быть представлены отдельными графическими изображениями (формат JPG или TIFF; размер min – 90×120 мм, max – 130×120 мм; разрешение 300 dpi). Иллюстрации нумеруются арабскими цифрами сквозной нумерацией. Одиночный рисунок не нумеруется. Иллюстрации должны иметь наименование и пояснительные данные (подрисовочный 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](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

**ВЕСТНИК**  
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА  
им. А. Я. Вагановой

№ 1 (78), 2022

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](mailto:science@vaganovaacademy.ru)  
При перепечатке ссылка  
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»  
обязательна

Подписано в печать 00.00.0000. Формат 70×100/16.  
Тираж 300 экз. Заказ № 0000000

Отпечатано ООО «Супервэйв»  
193149, РФ, Ленинградская область,  
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15