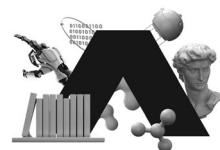




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 2(79)
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)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Дорогие читатели!

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

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Дудина М. К. Жанровое своеобразие балета Фредерика Аштона «Симфонические вариации»	6
Федорченко О. А. Русская жена Жюль Перро: кто она?	16

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

Сапанжа О. С. К истории имен действующих лиц балета Ф. Яруллина «Шурале»	24
Сабатер П. Проблема подготовки пианистов балета: кафедра музыки Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой как международный референт	38
Хазиева Д. З. Деятельность Фр. Хильфердинга и Й. Старцера в Вене в середине XVIII века	50

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Василенко В. В., Кузнецова В. С. Ян Паточка об искусстве как выражении истины бытия	66
Ефанова М. В. Творческая деятельность Е. В. Колобова в контексте концепции режиссерского оперного театра XX века	81
Каминская Е. А. Русская песня как жанр эстрадной музыки	96
Контрерас Кооб А. Роль иммерсивного звука в кино.	105
Филановская Т. А. Коллаборации в контексте социокультурных особенностей периода метамодерна	116
Фурманов А. А. Феномен телесности в трагедии «Владимир Маяковский»	129
Правила направления и опубликования научных статей	139
Порядок рецензирования научных статей	144
Редакционная политика журнала	146
Редакционная этика журнала	147
К сведению подписчиков	148

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	36

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Dudina M. K.</i> Genre Identity of Frederick Ashton's Ballet Symphonic Variations	6
<i>Fedorchenko O. A.</i> Jules Perrot's Russian wife: What is she?	16

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY, MUSIC AND THEATRE

<i>Sapanzha O. S.</i> Main characters in F. Yarullin's ballet Shurale: The history of renaming	24
<i>Sabater P.</i> Problem of training for ballet pianists: The chair of music at Vaganova Ballet Academy in St. Petersburg as an international referent	38
<i>Khazieva D. Z.</i> The activities of F. Hilferding and J. Starzer in Vienna in the middle of the 18th century.	50

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Vasilenko V. V., Kuznetsova V. S.</i> Jan Patochka on art as an expression of the truth of being.	66
<i>Efanova M. V.</i> The creative activity of E. V. Kolobov in the context of director's opera theater concept of the 20th century	81
<i>Kaminskaya E. A.</i> Russian song as a genre of variety music.	96
<i>Contreras Koob A.</i> The role of immersive sound in cinema	105
<i>Filanovskaya T. A.</i> Collaborations in the context of socio-cultural features of the metamodern period	116
<i>Furmanov A. A.</i> The phenomenon of corporeality in the performance Vladimir Mayakovsky	129
Requirements for author's manuscripts.	139
Peer-review	144
Editorial policy	146
Ethics policy	147
To data of followers	148

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.071.1, 7.072.2, 792.8

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ БАЛЕТА ФРЕДЕРИКА АШТОНА «СИМФОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ»

Дудина М. К.^{1, 2}

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

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

В апреле 1946 года Фредерик Аштон представил свой новый шедевр — «Symphonic variations» («Симфонические вариации») на музыку С. Франка. Этот спектакль по сей день остается в репертуаре Королевского балета и отражает специфические особенности английского стиля. Звездный состав исполнителей возглавили Марго Фонтейн и Майкл Сомс, а лаконичное оформление Софии Федорович до сих пор считается классическим и единственно возможным.

В статье представлен анализ хореографического текста «Симфонических вариаций», выделены характерные черты балетмейстерского почерка Фредерика Аштона, приведены художественные обобщения и параллели с учетом культурно-исторического контекста.

Ключевые слова: Фредерик Аштон, английский балет, Симфонические вариации, Сезар Франк, Дэвид Воган, Джули Кавана, хореографическое искусство.

GENRE IDENTITY OF FREDERICK ASHTON'S BALLET SYMPHONIC VARIATIONS

Dudina M. K.^{1, 2}

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

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

In April 1946, Frederick Ashton presented his new masterpiece — *Symphonic variations* with the music of S. Frank. This performance still remains in the repertoire of the Royal Ballet and reflects the specific features of the English style. The stellar cast of dancers was led by Margot Fonteyn and Michael Somes, and Fedorovich's laconic design is still considered as the classic and the only possible one.

The article presents a detailed analysis of the choreographic text of the «Symphonic Variations», highlights the characteristic features of Frederick Ashton's choreographer's style, provides artistic generalizations and historical parallels, taking into account the cultural and historical context.

Keywords: Frederick Ashton, English ballet, *Symphonic variations*, Cesar Franck, David Vaughan, Julie Kavanagh, the art of choreography.

В отечественном балетоведении бытует мнение о значительном русском влиянии на творчество английского балетмейстера Фредерика Аштона. «Хореограф обращался к разным жанрам, ставил большие и одноактные балеты, сюжетные и бессюжетные, среди них были комедийные, драматические, трагические. Не изменял Аштон только одному — классическому танцу, навсегда покорившему его на спектаклях русских артистов» [1, с. 79]. Балет «Симфонические вариации» как нельзя лучше иллюстрирует пристрастие Аштона к классическому танцу и... отрицает русское влияние.

«Симфонические вариации» на музыку Сезара Франка увидели свет в 1946 году. Премьера была запланирована для открытия первого сезона труппы «Садлерс-Уэллс Балле» на сцене Королевской Оперы в Лондоне. Художественный руководитель и идейный вдохновитель труппы Нинетт де Валуа некоторое время колебалась перед принятием приглашения Дэвида Вэбстера, директора Ковент Гарден. Переезд в Королевскую Оперу, помимо явных плюсов, имел и подводные камни. Де Валуа, в частности, опасалась, что едва вставший на ноги английский балет потеряется на большой сцене королевского театра и утратит свою самобытность, свое национальное лицо.

И опасалась она не напрасно. Вот что отмечал балетный критик Дэвид Воган после нескольких вечеров со старым репертуаром в Ковент Гарден: «“Ноктюрн” был не единственным довоенным балетом, который не пережил переезда. Провалились почти все спектакли, чья драматическая и эмоциональная составляющая не возымели должного эффекта на большой сцене. А вот более танцевальные спектакли, такие как “Конькобежцы”, например, вполне органично вписались в новые условия» [2, р. 203].

Поэтому акцент в репертуарной политике был сделан в первую очередь на создание новых оригинальных постановок английских балетмейстеров

и лишь во вторую — на поддержание существующего классического репертуара труппы.

Реализовать задуманный план, однако, не удалось. Накануне заявленной премьеры постановки Аштона танцовщик Майкл Сомс получил серьезную травму колена, и потому премьера «Симфонических вариаций» сместилась на апрель, а 20 марта показали довоенные балеты «Dante Sonata» и «Конь-кобежцы». Тем не менее именно «Симфонические вариации» ознаменовали новую эпоху в развитии английского балета, его переход на новый уровень и новую сцену.

Нинетт де Валуа заказала Аштону торжественный балет, панегирик, призванный прославить важный момент. Исходя из жанра спектакля, можно было предположить, что балетмейстер задействует большой кордебалет, даст возможность выделиться всем мало-мальски техничным солистам, призовет целый штат сценографов для создания пышных декораций и костюмов и поставится занять каждый сантиметр новой большой сцены.

Но Аштон в огромное сценическое пространство выставил шестерых танцовщиков. Лаконичное абстрактное оформление, более чем скромные костюмы не давали никакого намека на торжественность случая. И все-таки — это торжество. Торжество чистого танца, торжество слияния музыки и хореографии в неразрывное целое, торжество безупречного вкуса Аштона и благородного стиля английского балета.

Идею спектакля балетмейстер вынашивал все пять лет войны. Он вспоминал это время так: «Служа в ВВС, видимо, от бесконечных горестей и отчаяния я несколько ушел в мистицизм. Я читал мистическую литературу — труды Святой Терезы Авильской, Хуана де ля Круса и других. Я снова и снова слушал “Симфонические вариации” Сезара Франка и, когда, наконец, решил создать балет на эту музыку, у меня была детально проработанная идея о некоем мистическом браке и Бог знает, о чем еще» [2, р. 203–204].

Аштон отталкивался от структуры вариаций Франка: их композиция своеобразна. «Это — вариации на две темы: первая более скорбного, “вопросительного” склада, а вторая, звучащая издали, носит балладный характер, — писал М. С. Друскин. — Вслед за вступлением возникают три раздела. В первом противопоставлены ранее показанные темы: соревнуясь, их попеременно излагают солист и оркестр. В следующем разделе (Allegretto), соответствующем медленной части симфонии, вторая тема предстает в пяти вариациях и подвергается интенсивному развитию: сначала она излагается в духе мечтательного хора, приобретая затем полетный склад. В финале же (Allegro) главенствует первая тема; она объединяется со второй в героически устремленном порыве» [3, с. 248].

Аштон, следуя за композитором, выделил четыре хореографические части и разработал, судя по сохранившимся дневниковым записям, если не сюжет-

ную экспликацию, то, как минимум, развернутую программу (полностью записи приводит в своей монографии Дэвид Воган [2, р. 204–205]). В ней он оперирует такими образами, как «самоотдача и растворение в Божественной любви», «принятие пострига монахиней», «смена времен года» и «отождествление с женским и мужским началом».

«Все эти вещи если и были включены в балет, то лишь для того, чтобы, подвергнувшись многократной шлифовке, в конце концов, утратить всякие зримые очертания, — сообщал сам балетмейстер в интервью журналу “Балет”. — Я не был настроен перегружать постановку буквальными идеями, а скорее хотел, чтобы зритель мог прочесть в ней что-то свое. Так однажды кто-то сказал мне, что видит в “Симфонических вариациях” утро мироздания. Довольно точно, подумал я» [2, р. 206].

В процессе работы почти все мистическое, да и весь сценарий, исчезли. Как исчез и кордебалет, изначально запланированный. Балет становился все более и более аскетичным. Остались лишь три пары солистов, одетых в изящные стилизации греческих туник у женщин, и классическое трико с одним обнаженным плечом у мужчин. А из всех задуманных декораций — зеленый фон и несколько волнистых и косых прямых линий, весьма отдаленно напоминающие английский пейзаж. Сценограф балета Софья Федорович, ближайший друг и соратник Аштона, по его собственному выражению, работала вместе с балетмейстером над созданием и окончательной отделкой спектакля. Поэтому оформление вместе с концепцией балета упрощалось и становилось все более абстрактным.

Отсрочка премьеры позволила Аштону «отсечь все лишнее». Он вносил изменения в хореографию до последнего дня, но что еще удивительнее, — и после премьеры он все еще был недоволен и продолжал шлифовать спектакль. Что представлял собой этот необычный опус?

С первыми звуками музыки занавес поднимался, открывая зрителю залитое светом пространство, не ограниченное даже задней кулисой — волнообразные линии на зеленом фоне только усиливали ощущение бесконечности. В этом пространстве — шесть безупречных фигур. То ли это греческие статуи, то ли сами античные боги замерли, составив геометрический орнамент. Три женщины на первом плане, трое мужчин позади них. Танцовщики вальяжно расслаблены — свободное положение туловища, «тяжелые» руки, склоненные к правому плечу головы — все в их позах говорит о размышлении и ожидании.

Первыми «оживают» женщины. Широкое *port de bras* оканчивается в положении с изогнутым корпусом и вытянутыми в диагональ руками: одна над головой, другая — к противоположному бедру. Вкупе с мелким *pas de bourgé* создается ощущение едва сдерживаемой динамической напряженности, которая разрешается сильным *grand battement en écartée*, а затем смягчается элегантно

позировкой рук и партерными прыжками. Это движение лейтмотивом проходит через весь балет, равно как и поза *croisé* (одна рука в высокой третьей позиции, другая у груди), в которую танцовщицы то и дело возвращаются.

Солирующему фортепиано вторит мелкая работа ног — легкие прыжки, бег на пальцах, *pas de bourgé*. Амплитуда движений нарастает по мере насыщения оркестровой партитуры. Руки мягко аккомпанируют, сдержанно и редко включаясь в работу.

В какой-то момент «оживает» центральный юноша. Он делает несколько пробных шагов, на миг фиксируя позу после каждого. Танцовщик как будто прислушивается к своим ощущениям, пробудившись после векового сна. Три девушки группируются вокруг него, и начинается *adagio* с участием всех четверых. С тремя своими «музами» юноша обращается с равной степенью отрешенности, не выказывая предпочтения ни одной. Начинаясь с партерных поддержек и живописных групп, *adagio*, сообразно характеру музыки, набирает силу и мощь — высокие поддержки, динамичные вращения и прыжки приводят танцовщиков к яркой кульминационной позе, после которой *adagio* распадается. Танцовщицы возвращаются к своим *port de bras* и диагональным рукам-стрелам. Еще некоторое время они двигаются вокруг солиста, постоянно меняясь местами, словно неустойчивая субстанция, всей группой направляясь вперед к авансцене. Но вот юноша прощается со своими партнершами и уходит вглубь сцены, чтобы «вдохнуть жизнь» в оставшихся до сих пор статичными товарищей.

Следующий эпизод — мужское соло. Это не привычная для нас героическая демонстрация силы и мужественности, а скорее лирическая зарисовка. Движения задает центральный танцовщик, а двое крайних вторят ему канонно. Периодически все трое движутся в унисон. Основные движения — *rond de jambe en l'air sauté*, сдержанные вращения, позы *arabesque* и *attitude* и спокойные высокие *changement de pied*. Необычно для мужского танца положение рук — они вытянуты в стороны или диагонально вниз с согнутыми запястьями. Но поскольку все позы горделивы, а движения спокойны и уверенны, такие руки не придают танцовщикам женственности, делают их похожими на античных богов, сочетающих в себе мужское и женское начала.

В перекличку с мужчинами вступают женщины. И здесь балетмейстер не делает различий в пластике по принципу пола танцовщиков. И те и другие на равных правах исполняют стелющиеся *pas de basques*, мягкие *pas de bourrée dessus-dessous*, широкие *sissonne fermée* и *sissonne ouverte*.

Внезапно танцовщики одним прыжком разлетаются, освобождая пространство сцены. Характер музыки меняется: оркестровое *legato* без всякого перехода сменяется энергичным фортепианным фрагментом. Пришло время для женского соло. Две танцовщицы синхронно движутся по диагонали из правого

верхнего угла сцены в левый нижний и за время вариации успевают пройти эту траекторию трижды. Механическая отрывистая пластика — мелкая техника ног (*sauté* на пальцах, короткие *assemble*, *pas de bourré*, *emboîté*) и острые короткие движения рук — смягчается лишь в третьем диагональном проходе, когда в работу включаются корпус и плавные *port de bras*, причем «колющие» движения стоп сохраняются.

К танцу девушек присоединяется солист. Во вновь образованном трио танцовщицы ведут линию отрывистого хореографического «*pizzicato*», а юноша берет на себя широкие движения и большие прыжки. Вместе они смотрятся необычайно гармонично, как инструменты в оркестре, исполняя каждый свою партию, образуют единую музыкальную ткань.

О музыкальности Аштона не раз было сказано [4, с. 6], однако в «Симфонических вариациях» он превзошел самого себя. Он творит симфоническое полотно танца вместе с композитором. Свободно следует то за мелодией, то за аккомпанементом, выделяет движением музыкальные акценты или, вдруг, выдерживает паузу, которой нет в партитуре. Балетмейстер не буквально «оттанцовывает музыку» — он ведет свою линию вместе с ней, но при этом ни одного «непопадания» не совершает. В итоге получается симбиоз музыки и хореографии, более того, хореография заставляет музыку засверкать новыми красками и выводит «Симфонические вариации для фортепиано с оркестром» из рядовых сочинений в выдающиеся.

Не имеющий музыкального образования Аштон обычно советовался со своим коллегой по театру композитором Константом Ламбертом. Тот консультировал его по части выбора музыкального материала, помогал разобраться с партитурой и зачастую аранжировал существующие произведения под нужды и требования балетмейстера. В случае с «Симфоническими вариациями» Ламберт пытался отговорить Аштона использовать музыку Франка. Он утверждал, что она самодостаточна в своей целостности. Аштон, однако, проявил небывалую настойчивость, и после премьеры балета Ламберт признал, что был неправ [5, р. 310].

Славился Аштон и умением проявлять лучшие стороны танцовщиков. Так и в «Симфонических вариациях» первоначальный состав исполнителей признается непревзойденным, и дело не в техническом мастерстве довоенного поколения артистов, а в том, что балетмейстер ориентировался на индивидуальные особенности той первой шестерки: Марго Фонтейн, Мойры Шерер, Памелы Мэй, Майкла Сомса, Брайана Шоу и Генри Дантона.

Марго Фонтейн и Майкл Сомс уже имели репутацию сложившегося дуэта. Они успешно и слаженно исполняли довоенные постановки Аштона («Гороскоп», «Мудрые девы») и впоследствии вместе перетанцуют весь классический репертуар. Поэтому за ними Аштон оставил лирические *adagio*, а технически

сложную мужскую вариацию доверил Брайану Шоу — самому виртуозному из всей тройки. Эта вариация и по сей день носит его имя.

Итак, после скерцозного трио пришла очередь мужского и женского соло. Вариация Шоу начинается «с места в карьер». Танцовщик на последние аккорды предыдущей части «вылетает» в центр сцены и, не сбавляя скорости, взмывает ввысь мощным *sissonne* и, словно преодолевая законы физики, «выбрасывает» себя обратно в *coupe-jeté en tournant*. Повторив комбинацию несколько раз, он переходит к сочетанию больших прыжков и вращений на авансцене, закрутившись в конце в бешеном темпе в *arabesque*. Несколькими *grand jeté* танцовщик отправляется на круг. Без какой-либо передышки пролетает полный круг комбинацией *jeté en tournant* и *emboîte*, уступая, наконец, место танцовщице (Марго Фонтейн — в первом исполнении).

Мужская вариация оставляла впечатление прямо-таки звериной энергии. Будто сильное животное демонстрирует мощь своего тела, юноша исполняет один трюк за другим, «наращивая обороты», ни разу не передохнув.

Женская вариация построена на мелкой технике и легких прыжках — *sissonne fermée*, *jeté en tournant*, *pas de poisson*, *pas failli* в сочетании с *pas de bourré suivi* и *tours soutenu*. По сути — это не полноценная вариация, а лишь небольшое соло, предшествующее лирическому дуэту.

Уже во время вступления к *adagio* балетмейстер задал основные лейтмотивные движения и позы, которые повторялись и развивались до конца балета. Во-первых — это невысокий *arabesque*, в котором рабочая нога поднята на сорок пять градусов, верхняя часть туловища чуть откинута назад, взгляд направлен в потолок. Эта простая поза создает впечатление, что танцовщица впитывает некую божественную энергию, всей душой устремлена к небесам. Во-вторых — необычное положение рук: балерина одной рукой нежным жестом обвивает голову партнера, а другой словно указывает путь, куда предстоит направиться.

И, наконец, знаменитые «воздушные шаги» Аштона тоже появились здесь. Танцовщик слегка приподнимает партнершу над полом и проносит вперед. Она же имитирует плавные стелющиеся *sissonne fermé*. Создается иллюзия, что неземное существо плывет по воздуху.

Именно такими «шагами», перемежающимися с легким *pas de bourré suivi*, танцовщики проходят круг и еще один по авансцене туда и обратно. Вторая часть *adagio* выстроена по диагонали, излюбленной Аштоном (из верхнего правого угла), и состоит всего из трех движений: *pas glissé* в *arabesque*, *jeté* в поддержке и позы *arabesque*. Повторив комбинацию несколько раз и выполнив серию обводок, пара заканчивает *adagio* и присоединяется к остальным танцовщикам, как бы приглашая их повторить эту лирическую часть.

Две оставшиеся пары принимают приглашение, берутся за руки, как танцующие вокруг «майского дерева», и таким хороводом отправляются вглубь

сцены. Второе *adagio* является вариацией на тему первого. Теперь уже три пары исполняют все те же «воздушные шаги» и обводки. Постепенно нарастает амплитуда и скорость движений: если раньше легкими *fermée* порхала только девушка, то теперь все три танцовщика мощными прыжками с зависанием в воздухе пролетают по сцене, спокойные обводки уступают место стремительным *tours en arabesque*, а едва заметное *suivi* сменяется порывистыми *glissade* на пальцах. Несколько раз повторяется бег взявшихся за руки танцовщиков как символ единения, а может и отсылка к средневековым обрядам «майского дня». Исполнители заканчивают *adagio* в позах, с которых балет начинался, только теперь они объединились в пары и стоят, соприкасаясь правыми плечами (мужчины спиной к зрителю). Видимо, «мистический брак» свершился. Мужское и женское объединились, и последняя часть балета посвящена чествованию этого события.

Резко меняется характер музыки — тревожно-лирическое легатированное *adagio* отступает под натиском брызжущего весельем и торжеством *allegro*. По своему темпу — *allegro non troppo* — последняя часть соответствует балетной коде.

По сути, это и есть кода с небольшим лирическим отступлением, напоминая о главной теме балета. Хореограф дал «высказаться» всем парам по отдельности (используя компактные *ballonné*, *brisé*, *entrechat*, *sissonne*). Затем, развивая те же движения, солируют две крайние пары, в то время как центральные танцовщики удерживают величественный статуарный *arabesque*.

И снова центральный юноша «дирижирует» двумя другими. Он задает движение, они вторят ему. Партнерши присоединяются к танцовщикам, и все три пары в унисон исполняют серию стремительных вращений с мгновенными остановками в графически выверенных позах.

Короткий дуэт центральной пары развивает движения их первого *adagio*. «Воздушные шаги» перерастают в летящие *jeté entrelacé*, *arabesques* увеличиваются в амплитуде — не сорок пять градусов, а все сто восемьдесят, появляются большие позы *écarté* и обводки в *attitude*. Остальные танцовщики подхватывают чуть с запозданием движения солистов, оттесняя их на второй план.

Последние две минуты балета — настоящий апофеоз. Девушки стремительно вращаются вокруг своих партнеров, вовлекая их в неистовое действо. Неутомимые танцовщики, резюмируя, напоминают зрителю движенические лейтмотивы спектакля. Здесь и мелкая техника, и большие прыжки, и вращения, и поддержки, и бег по кругу «майским хороводом», и, наконец, финальный аккорд: все возвращаются в исходную композицию, с которой балет начинался.

Основными балетмейстерскими приемами спектакля стали симфоническое развитие пластических тем, наличие хореографической драматургии (во

многом совпадающей с музыкальной) при отсутствии сюжетной драматургии и классический танец как главное выразительное средство.

В военные годы в английском балетном театре укрепился драмбалет или близкий к нему жанр — спектакль с ясной сюжетной линией, прямолинейными (а иногда и лобовыми) характерами и пантомимой в качестве основного выразительного средства. Аштон шел против течения и возвращал классический (или неоклассический?) танец как главную составляющую балета.

Биограф Аштона Дэвид Воган писал: «Более чем какой-либо другой из его балетов, “Симфонические вариации” — плод глубоких размышлений Аштона и постоянного пересмотра концепции, благодаря чему конечный результат обнаружил безупречную лаконичность высказывания» [2, р. 206].

Его «Симфонические вариации» — это гимн чистому танцу и хореографическое кредо балетмейстера. Он не прячется за пышные декорации и костюмы, не пытается замаскировать композиционные промахи большим кордебалетом, не поучает и не наставляет на путь истинный, но что-то в его спектаклях делает зрителя немного лучше, одухотвореннее. «Если бы все творчество Фредерика Аштона пришлось охарактеризовать всего двумя работами, ими, безусловно, стали бы “Симфонические вариации” и “Тщетная предосторожность”» [6].

Английский критик А. Котон ставил «Симфонические вариации» в один ряд с такими памятниками классической хореографии XX века, как «Шопениана» М. Фокина и «Аполлон Мусагет» Дж. Баланчина [2, р. 207]. Так ли это — вопрос субъективного восприятия, но, безусловно, «Симфонические вариации» продолжают традицию бессюжетных балетов, танцсимфоний, надолго наполняющих сердца зрителей чувством прекрасного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова Л. И. Балет Великобритании XX–XXI веков: учеб. пос. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 184 с.
2. *Vaughan D.* Frederick Ashton and his ballets. London: A. and C. Black, 1977. 522 p.
3. Друскин М. С. История зарубежной музыки XIX века. Вып. 4. Германия, Австрия, Италия Франция, Норвегия, Испания во второй половине XIX века. М.: Музыка, 1983. 528 с.
4. Дудина М. К. Фредерик Аштон — английский балетмейстер: очерк жизни и творчества // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 1. С. 6–15.
5. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
6. *Sorley Walker K.* Ashton, Sir Frederick William Mallandaine (1904–1988), choreographer and director // Oxford Dictionary of National Biography [Электронный

ресурс]. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/article/39922> (дата обращения: 03.02.2021).

7. *Haskell A.* The birth of English ballet // *Journal of the Royal Society of Arts.* 1939. Vol. 87. № 4517. P. 784–806.
8. *Ludden K.* My Margot. Prescott: Fonteyn Academy Press Publication, 2014. 346 p.
9. *Morris G.* Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London: Dance books, 2012. 238 p.
10. *Рославлева Н. П.* Английский балет. М.: Музгиз, 1959. 160 с.

REFERENCES

1. *Abyzova L. I.* Balet Velikobritanii XX–XXI vekov. Uchebnoe posobie. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj, 2021. 184 s.
2. *Vaughan D.* Frederick Ashton and His Ballets. London: A. and C. Black, 1977. 522 p.
3. *Druskin M. S.* Istoriya zarubezhnoj muzyki XIX veka. Vyp. 4. Germaniya, Avstriya, Italiya Franciya, Norvegiya, Ispaniya vo vtoroj polovine XIX veka. M.: Muzyka, 1983. 528 s.
4. *Dudina M. K.* Frederik Ashton — anglijskij baletmejster: ocherk zhizni i tvorchestva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj.* 2021. № 1. S. 6–15.
5. *Kavanagh J.* Secret Muses. The Life of Frederick Ashton. London: Faber and Faber, 1997. 675 p.
6. *Sorley Walker K.* Ashton, Sir Frederick William Mallandaine (1904–1988), choreographer and director // *Oxford Dictionary of National Biography* [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.oxforddnb.com/view/article/39922> (data obrashcheniya: 03.02.2021).
7. *Haskell A.* The birth of English ballet // *Journal of the Royal Society of Arts.* 1939. Vol. 87. № 4517. P. 784–806.
8. *Ludden K.* My Margot. Prescott: Fonteyn Academy Press Publication, 2014. 346 p.
9. *Morris G.* Frederick Ashton's ballets: style, performance, choreography. London: Dance books, 2012. 238 p.
10. *Roslavleva N. P.* Angliiskiy balet. M.: Muzgiz, 1959. 160 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дудина М. К. — аспирант; maria.dudina0410@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Dudina M. K. — postgraduate student; maria.dudina0410@gmail.com

УДК 792.8

РУССКАЯ ЖЕНА ЖЮЛЯ ПЕРРО: КТО ОНА?

*Федорченко О. А.*¹

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

Статья посвящена личной жизни балетмейстера Жюль Перро — его женитьбе на Капитолине Самовской (Воробьевской). О русской жене Перро не сохранилось практически никаких сведений. Историки романтического балета (Айвор Гест и Вера Красовская) о ней говорят, не ссылаясь при этом на первоисточники. Путем детального изучения документов, хранящихся в Российском государственном историческом архиве, удалось установить, что Самовская (Воробьевская) была танцовщицей императорской труппы, а также расставить некоторые вехи на пути ее сценической карьеры.

Ключевые слова: Жюль Перро, Капитолина Самовская (Воробьевская), петербургский балет.

JULES PERROT'S RUSSIAN WIFE: WHAT IS SHE?

*Fedorchenko O. A.*¹

¹ Russian Institute of the Art History, 5, Isaakievskaya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to an unknown page of Jules Perrot's biography, namely his private life and his marriage to Capitoline Samovskaya (Vorobjevskaya). Practically no information has survived about Perrot's Russian wife; historians of romantic ballet (Ivor Guest and Vera Krasovskaya) speak briefly about her without citing any sources. Her traces can be traced on the basis of a detailed research in the archives of the Russian State Historical Archive (RGIA). The fact that she was a dancer with the Imperial Company and some milestones of her stage career can be traced.

Keywords: Jules Perrot, Capitoline Samovskaya (Vorobyevskaya), St. Petersburg ballet.

Жюль Перро окончательно покинул Россию в марте 1861 года. В Санкт-Петербурге он оставил отличную балетную труппу, для которой создал обширный репертуар. Во Францию он возвращался состоятельным господином,

заработавшим за десятилетнюю «беспорочную службу» русскому искусству пожизненную пенсию «по первому разряду 570 руб. в год» [1, л. 61], назначенную императором Александром II. Помимо пенсии и звания, «балетмейстер императорских театров» Жюль Перро увозил во Францию русскую жену и двух малолетних дочерей, Марию и Александрина. Вторая жена Перро осталась в тени первой (Карлотты Гризи); о ней практически ничего не известно. Скупые сведения о ней есть в трудах историков балета Айвора Геста [2] и Веры Красовской [3]. В книге Геста имя Капитолины Самовской шесть раз упоминается на почти четырехстах страницах монографии о Перро, дважды встречается в исследовании Красовской. Между тем представляется важным отдать должное той, которая, разделив свою судьбу с гением хореографии, создала ему теплый дом, в котором так нуждался вечно странствующий сорокалетний балетмейстер и танцовщик. Кто она, хранительница семейного очага Жюль Перро?

Информация о ней более чем скудная. Из книг Геста и Красовской удалось узнать следующее: Капитолина Самовская родилась в Петербурге 15 октября 1829 года; ее матерью была двадцатишестилетняя Елена Самовская [2, р. 359]; свадьба Жюль Перро и Капитолины состоялась летом 1850 года [3, с. 293]; роман Перро с Самовской был «не служебным»: Капитолина «не имела отношения к театру» (В. Красовская) [3, с. 293], не была связана «с миром театра» (Гест) [2, р. 249]. У Перро и Самовской родились две дочери: Мария (13 мая 1850) и Александрина (известен только год рождения — 1853) [2, р. 358]. Капитолина Самовская умерла в Париже 2 августа 1909 года [2, р. 359]. Ни Гест, ни Красовская не называют источники происхождения этой информации. Мы поставили перед собой задачу найти документы, подтверждающие или опровергающие сведения Геста и Красовской о Самовской.

Работая над монографией об истории петербургской балетной труппы в 1850-е годы, автор статьи пристально изучала в РГИА фонд петербургского Театрального училища (№ 498). Не могла не привлечь внимания фамилия «Сомовская», да еще в сочетании с именем «Капитолина». В архивной описи было обнаружено дело № 876 «Об определении Капитолины Сомовской-Воробьевской в казенные воспитанницы». Слишком явными были совпадения имени и фамилии воспитанницы с именем и фамилией русской жены Перро. Совпадал и возраст: в 1840 году Капитолине было 11 лет. Именно в этом возрасте, после первого испытательного года детей, если у них обнаруживали способности, зачисляли в казенные воспитанники Театрального училища. К сожалению, от дела осталась только обложка, а сам документ отсутствует.

Сведения о воспитаннице Капитолине с двойной фамилией Самовская-Воробьевская есть в училищных документах. Например, мы обнаруживаем ее фамилию (в написании Самовская-Воробьевская) в деле «О приеме вос-

питающихся в 1840 году». 23 июня 1840 года директор Императорских театров Гедеонов подписывает приказ о зачислении «кандидатки Капитолины Самовской-Воробьевой, оказавшей хорошие успехи и способность в танцах» в казенные воспитанницы» [4, л. 2]. У кого училась Капитолина, какие именно оценки получала, неизвестно.

В следующий раз в училищных документах ее фамилия встречается в деле «О выпуске воспитывающихся училища на дальнейшую службу», состоявшемся 21 марта 1848 года. В списке принятых в балетную труппу петербургского Большого театра есть Капитолина Воробьевская (уже без Самовской) [5, л. 3].

Вместе с Капитолиной выпускались Катерина Голованова, Мария Козловская, Наталья Сергеева, Антонина Павлова и Мария Терехова. Наиболее способных — Анну Прихунову, Александру Макарову и Тимофея Стуколкина — оставили в школе еще на год в качестве пансионеров [5, л. 3].

По имени Капитолина, нескольким (Сомовская-Воробьевская, Самовская-Воробьева, Воробьевская) вариантам фамилии, с учетом сведений о выпускницах Театрального училища 1848 года мы продолжили поиск личных дел в фонде Дирекции Императорских театров. Практически сразу внимание привлекло дело «О службе кордебалетной танцовщицы Капитолины Воробьевой» [6]. Воробьева, конечно, не Воробьевская, но имя Капитолина — все же не самое распространенное. Исследовательская интуиция не обманула: на первом же листе дела обнаружилась запись: «Кордебалетная танцовщица Капитолина Воробьева по выпуске из Театрального училища поступила к С. Петербургским театрам 1848 года марта 21. Служба же ее считается с 16-летнего возраста, т. е. с 3 октября 1845» [6, л. 1]. Эти строки устанавливают точную дату рождения Капитолины: если 3 октября 1845 года ей исполнилось 16 лет, то она родилась 3 октября 1829 года. Последняя дата совпадает с датой рождения, указанной Гестом по новому григорианскому летоисчислению — 15 октября 1829 года. В деле оказалась и копия метрического свидетельства о крещении Капитолины, которое предъявлялось при поступлении в Театральное училище в 1838 году. Итак, К. Воробьева была незаконнорожденной дочерью девицы Елены Самовской.

Мать Капитолины была дочерью титулярного советника, чиновника 9-го класса. Крестили девочку 5 октября 1829 года в церкви Входа Господня в Иерусалим [6, л. 3], что у Лигова канала¹. Ее восприемниками при таинстве крещения были «департамент Уделов чиновник 12-го класса Иван Декатов и С. Петербургского театра актриса Мария Самовская» [6, л. 3]. Таким образом, найдено документальное подтверждение сведений, приведенных Айво-

¹ Сейчас на месте утраченной церкви находится павильон станции метро «Площадь Восстания».

ром Гестом: Капитолина Самовская, родилась 3 / 15 октября 1829 года, мать — Елена Самовская. Значит, речь идет об одном и том же человеке. В какой момент и по каким причинам Самовская стала Воробьевской? На этот вопрос пока нет ответа. В Театральное училище она была принята как Самовская-Воробьева, по документам закончила как Воробьевская. В личном деле о службе, которое хоть и озаглавлено «О службе кордебалетной танцовщицы Капитолины Воробьевой», она именуется Воробьевской.

Вряд ли детство Капитолины было изобильным: жалование дедушки, чиновника 9-го класса, согласно «Своду уставов о службе гражданской», не превышало 300–400 рублей в год [7]. В Театральное училище она, скорее всего, попала по протекции ее крестной и, судя по всему, тети — Марии Самовской (1806–1856), которая в 1826–1849 годах числилась фигуранткой балетной труппы. В РГИА имеется дело «О службе фигурантки балетной труппы Марии Самовской (она же Марианна)» [8], «дочери титулярного советника» [9, с. 123]. Таким образом, следует откорректировать утверждение, что русская жена Перро была далека от театральных кругов: Капитолина являлась «потомственной» артисткой петербургской балетной труппы (в труппе танцевала ее тетя).

Сведений о театральной карьере Капитолины Самовской (на афишах — Воробьевская) удалось найти немного. 21 марта 1848 года ее зачислили в балетную труппу в фигурантки с жалованием в 174 рубля. Имя Воробьевской иногда мелькает на театральных афишах, в массовых кордебалетных ансамблях. Так, на премьере «Своенравной жены» (14 ноября 1850) она упомянута в числе двадцати артисток, танцевавших краковяк. Но даже и эти упоминания крайне редки. Капитолина Воробьевская, как правило, была среди тех, о ком афиша, перечислив имена десяти – пятнадцати танцовщиц, сообщала: «...и прочие кордебалетные танцовщицы и танцоры». Она не сделала никакой карьеры и до самого увольнения занимала положение фигурантки [10, л. 1]. Именно в этом статусе она указана в «Общем списке артистов балетной труппы» от 1858 года.

Личное дело Капитолины Самовской (Воробьевской) тоже мало что проясняет. Некоторые справки подшиты не в хронологическом порядке, и вообще, документы, находящиеся в нем, относятся лишь к последним двум годам ее службы в Дирекции (1858–1860). Нет в личном деле информации о прибавке жалования. Известно, что Воробьевскую зачислили в балетную труппу на жалование в 174 рубля в год. Борисоглебский сообщает, что в 1858 году ее жалование было увеличено до 300 рублей [8, с. 180], но эта информация не вполне корректна. В 1858 году ее жалование уже составляло 300 рублей. Борисоглебский сделал вывод о прибавке жалования, основываясь на рапорте заведующего балетной труппы. Из него следует, что Капитолина Воробьевская вернулась

из отпуска, в котором она находилась с прекращением жалованья, с опозданием на 15 дней, в связи с этим запрашивалось разрешение на возобновление содержания, которое в 1858 году составляло 300 рублей [6, л. 1]. Однако повышение произошло несколькими годами ранее, так как в «Именном списке артистам балетной труппы», составленном в 1856 году, указывается, что жалованье танцовщицы Воробьевской составляет 300 рублей в год [11, л. 30]. И, главное, в «Деле» нет никакой информации ни о ее замужестве, ни о дочерях, которые, как указывает Гест, родились в 1850 и в 1853 годах. Когда же поженились Перро и Самовская, и был ли вообще заключен этот брак?

Женитьба иностранного подданного римско-католического вероисповедания, каким являлся француз Жюль Перро, на православной подданной Российской империи было делом непростым и длительным. Необходимо было получить разрешения театральной дирекции, Святейшего синода и лично императора. Об этом пути обстоятельно поведала петербургский исследователь балета Ирина Боглачева, рассказывая о женитьбе Мариуса Петипа на Марии Суровщиковой в 1854 году [12]. В театральной канцелярии было заведено дело «По прошению танцовщика Петипа о дозволении ему вступить в брак с танцовщицею Суровщиковою» [13].

Между тем, в отношении Жюля Перро и Капитолины Воробьевской подобного дела не обнаружено. В их личных делах о службе нет никакого упоминания ни о вступлении в брак, ни о прошении на разрешение пожениться. Вполне возможно, что и сам Перро не стремился связать себя с узами брака: его предыдущий брак с Карлоттой Гризи также не был оформлен официально (об этом пишет Айвор Гест [2, р. 36]). То, что брак Перро и Воробьевской не был официально заключен, доказывает «Именный список артистам балетной труппы императорских петербургских театров» 1856 года. В нем напротив фамилии Перро в графе «Женат ли и не имеет ли детей, кого именно, каких лет и какого вероисповедания» значится: «холост» [11, л. 2]. Пустой осталась эта графа и против фамилии Капитолины Воробьевской [11, л. 30].

И все же отношения Перро и Самовской-Воробьевской оставили свой след в архивных документах. В одном из рапортов служащего Конторы имени Перро и Воробьевской упоминаются вместе: «Честь имею уведомить контору Дирекции, что балетмейстер Перро и танцовщица Воробьевская возвратились из данного им отпуска за границу сего 1 июля <1858>» [1, л. 45]. Даты отпусков Капитолины, которые она проводила за границей во Франции, близки по датам с отпусками Жюля Перро: 3 февраля – 15 июня 1858 (Воробьевская) [6, л. 11] и 24 февраля – 1 июня 1858 (Перро) [1, л. 35]; 15 мая – 15 августа 1860 (Капитолина) [6, л. 14] и 21 мая – 21 августа 1860 (Перро) [1, л. 66].

Увольнение Перро от службы в Дирекции Императорских театров ускорило и выход в отставку Капитолины Воробьевской. 26 ноября 1860 года Перро

известили, что с 1 декабря он увольняется от службы [1, л. 74] и может «считать себя свободным от обязанностей при Дирекции» [1, л. 75об.]. Вероятно, увольнение Перро и его предстоящий отъезд во Францию подтолкнули Капитолину к просьбе об отставке, что подтверждает долгие и устоявшиеся отношения с хореографом: даже при отсутствии официального документа о заключении брака Перро планировал возвращение на родину не в одиночестве, а в сопровождении русской семьи. Воробьевская уже отслужила обязательные десять лет, поэтому препятствий со стороны театральной администрации не было. Три дня спустя, 29 ноября 1860 года, Капитолине Воробьевской был выдан аттестат об увольнении из ведомства театральной Дирекции. В нем сообщалось, что «во все время нахождения ея при театрах обязанность свою исполняла при хорошем поведении с усердием» [6, л. 16]. Также Воробьевской дозволялось «беспрепятственное жительство во всех городах Российской империи» [6, л. 16].

23 февраля 1861 года Перро получил свидетельство, разрешающее выезд за границу [1, л. 86]. А вот подобного документа в личном деле Капитолины Воробьевской нет. Впрочем, к этому времени она уже не была служащей театральной Дирекции, и, возможно, она оформляла документы на выезд в другом ведомстве и под фамилией матери как Самовская. Ведь Айвор Гест ее именует Капитолиной Самовской, вероятно, на основании документов, с которыми она приехала во Францию. Но это лишь догадки: Гест, рассказывая о русской жене Жюль Перро, не приводит ни одной ссылки на документы.

Жюль Перро умело скрывал личную жизнь. В воспоминаниях русских артистов о хореографе (Анна Натарова, Тимофей Стуколкин [14; 15]) нет ни слова о его русской жене. Но, несомненно, Капитолина Самовская–Воробьева–Воробьевская сыграла свою роль в истории русского балета: стала женой Жюль Перро, окружила его заботой и покоем, дав возможность сосредоточиться на творчестве. Она была верной спутницей беспокойного хореографа более 40 лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. О службе балетмейстера Перро. 1851–1861 // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 13172.
2. *Guest I. Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet.* London: Dance. Books, 1984. 384 p.
3. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. М.: АРТ, 1995. 432 с.
4. О приеме воспитывающихся в 1840 году // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 868.
5. О выпуске воспитывающихся училища на дальнейшую службу. 1848 год // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 1278.
6. О службе кордебалетной танцовщицы Капитолины Воробьевой. 1858–1860 //

- РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 16542.
7. Табель о рангах [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/табель_о_рангах (дата обращения: 08.11.2021).
 8. О службе фигурантки балетной труппы Марии Самовской (она же Марианна) // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 3038.
 9. Материалы по истории русского балета: в 2 т. / сост. М. В. Борисоглебский. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938. Т. 1. 382 с.
 10. Общий список артистов балетной труппы с 1821 по 1858 гг. // РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 2195.
 11. Именной список артистам балетной труппы императорских с. петербургских театров. 1 марта 1856 года // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 15826.
 12. *Боглачёва И. А.* Артисты Санкт-Петербургского балета: XIX век. СПб.: Чистый лист, 2015. С. 96–97.
 13. По прошению танцовщика Петипа о дозволении ему вступить в брак с танцовщицею Суровщиковой // РГИА. Ф. 497. Оп. 2. Ед. хр. 14497.
 14. *Натарова А.* Из воспоминаний // Исторический вестник. 1903. № 10–12.
 15. *Стуколкин Т.* Воспоминания артиста императорских театров // Артист. 1895. № 45–46.

REFERENCES

1. O sluzhbe baletmejstera Perro. 1851–1861 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 13172.
2. *Guest I. Jules Perrot: Master of the Romantic Ballet.* London: Dance. Books, 1984. 384 p.
3. *Krasovskaya V.* Zapadnoevropejskij baletny`j teatr. Ocherki istorii: Romantizm. M.: ART, 1995. 432 s.
4. O prieme vospity`vayushhixsya v 1840 godu // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. xr. 868.
5. O vy`puske vospity`vayushhixsya uchilishha na dal`nejshuyu sluzhbu. 1848 god // RGIA. F. 498. Op. 1. Ed. xr. 1278.
6. O sluzhbe kordebaletnoj tanczovshhicy Kapitoliny` Vorob`evoi. 1858–1860 // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 16542.
7. Tabel`o rangax [E`lektronny`j resurs]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/tabel`_o_rangax](https://ru.wikipedia.org/wiki/tabel`_o_rangax) (data obrashheniya: 08.11.2021).
8. O sluzhbe figurantki baletnoj truppy`Marii Samovskoj (ona zhe Marianna) // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. xr. 3038.
9. Materialy`po istorii russkogo baleta: v 2 t. / sost. M. V. Borisoglebskij. L.: Leningr. gos. xoreogr. uchilishhe, 1938. T. 1. 382 s.
10. Obshhij spisok artistov baletnoj truppy`s 1821 po 1858 gg. // RGIA. F. 497. Op. 1. Ed. xr. 2195.
11. Imenny`j spisok artistam baletnoj truppy`imperatorskix s. peterburgskix teatrov. 1 marta 1856 goda // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 15826.

12. *Boglachyova I. A.* Artisty` sankt-peterburgskogo baleta: XIX vek. SPb.: Chisty`j list, 2015. S. 96–97.
13. Po prosheniyu tanczovshhika Petipa o dozvolonii emu vstupit` v brak s tanczovshhiceyu Surovshhikovoyu // RGIA. F. 497. Op. 2. Ed. xr. 14497.
14. *Natarova A.* Iz vospominanij // Istoricheskij vestnik. 1903. № 10–12.
15. *Stukolkin T.* Vospominaniya artista imperatorskix teatrov // Artist. 1895. № 45–46.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Федорченко О. А. — канд. искусствоведения; olgafedorcenco@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fedorchenko O. A. — Cand. Sci. (Arts); olgafedorcenco@gmail.com
ORCID 0000-0001-5812-6675

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 792.8

К ИСТОРИИ ИМЕН ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ БАЛЕТА Ф. ЯРУЛЛИНА «ШУРАЛЕ»

*Сапанжа О. С.*¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. Мойки, 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Балет Ф. Яруллина «Шурале» является одним из самых известных балетов, созданных композиторами национальных республик Советского Союза. В центре внимания исследователей традиционно оказываются музыкальные, хореографические, сценографические решения, в то время как история смены названия произведения и имен главных действующих лиц остается за пределами внимания. Между тем архивные материалы позволяют утверждать, что в процессе подготовки и первых лет постановки спектакля смена имен рассматривалась как важная задача, которая обсуждалась с привлечением круга экспертов, а сами имена и их значение оценивались как элемент культурной политики в рамках идеи единства многонационального советского народа.

Ключевые слова: балет, советский балет, балет «Шурале», балет «Али-Батыр», Сюимбике, Фарид Яруллин, Леонид Якобсон.

MAIN CHARACTERS IN F. YARULLIN'S BALLET *SHURALE*: THE HISTORY OF RENAMING

*Sapanzha O. S.*¹

¹ Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, nab. Moiki, 48, St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

Ballet *Shurale* is one of the most famous ballets created by composers of the national republics of the Soviet Union. The researchers traditionally focus on musical, choreographic, and scenic solutions, while the history of changing the

title of the work and the names of the main characters remains beyond attention. Meanwhile, archival materials allow us to assert that during the preparation and the first years of the production of the play, the change of names was considered as an important task, which was discussed with the involvement of a circle of experts, and the names themselves and their significance were evaluated as an element of cultural policy within the framework of the idea of unity of the multinational Soviet people.

Keywords: ballet, the Soviet ballet, ballet *Shurale*, ballet *Ali-Batyr*, Syuimbike, Farid Yarullin, Leonid Yakobson.

История балета «Шурале» Фариды Загидулловича Яруллина (1914–1943) — основоположника национального татарского балета, достаточно хорошо известна. «Шурале» стал, пожалуй, самым известным советским балетом, созданным представителем национальных республик Советского Союза и самым известным произведением татарской музыки [1, с. 183]. При том, что многие произведения, созданные национальными композиторами на основе преданий, легенд и сказаний, имели схожие сюжетные мотивы духов леса («Лесная песня» украинского композитора М. А. Скорульского 1946; «Калевипоэг» эстонского композитора Э. А. Каппа, 1948; «Яг-Морт» композитора Республики Коми Я. С. Перепелицы, 1961), птиц («Полевой цветок (Сир Смиэгэ)» якутских композиторов М. Н. Жиркова и Г. И. Литинского, 1947; «В долине легенд» узбекского композитора У. Р. Мусаева, 1977), охотников («Чурумчуку» якутского композитора Ж. А. Батуева, 1964), ни один спектакль не стал настолько значимым явлением мирового балетного искусства. Более того, он до сих пор представлен на крупнейших сценах. Вторым «национальным» балетом, имеющим такую же счастливую судьбу, является балет Ариф Джангир оглы Меликова (1933–2019) «Легенда о любви» (1961). Однако последний впервые увидел свет в Ленинграде и лишь затем был поставлен в Баку (1962), Москве (1965), в шестнадцати театрах СССР и на зарубежных площадках [2, с. 205].

История «Шурале» иная. Созданный по заказу Казанского театра оперы и балета к Декаде татарского искусства и литературы в 1941 году, поставленный сначала в 1945 году на национальной сцене, в Казани, балет лишь в 1950 году был переработан Леонидом Вениаминовичем Якобсоном (1904–1975) в Ленинграде на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1952 году новая редакция была представлена на сцене Казанского театра оперы и балета, в 1955-м — на сцене Большого театра СССР. Затем началось триумфальное шествие балета по сценам советских и зарубежных театров: Саратова, Улан-Удэ, Уфы, Ульяновска, Челябинска, Новосибирска, Киева, Одессы,

Риги, Львова, Тарту, Вильнюса, Алма-Аты, Ташкента, Душанбе, Софии, Улан-Батора, Бытома, Оломоуца, Росток [2, с. 182].

Имена действующих лиц балета в постановках театров Ленинграда, Казани и Москвы в 1950-е годы

Балет «Шурале» специалисты традиционно относят к большому кругу произведений на сюжеты сказаний, легенд, сказок и преданий, рассматривая музыкальные и сценические решения в контексте татарских национальных традиций, отмечая, что на национальной сцене в спектакле было больше выраженных черт татарской культуры: «...хореографический язык балета в татарском театре во многом отличался от столичных постановок: в танце заметнее проявлялись национальные, характерные, народно-бытовые элементы» [3, с. 93]. На сцене московского и ленинградского театров 1950–1960-х годов преобладала стилизация национального татарского колорита, а не прямое цитирование.

Практически каждый спектакль становился частью повседневности, культурной политики или международной дипломатии. К последним относились балеты, представляемые на мировых сценах в рамках гастролей театров. Однако и внутренняя культурная политика имела большое значение — балетные спектакли формировали представление о классических произведениях, о политических событиях, о народах Советского Союза. Газета «Ленинградская правда» в дни премьеры балета отмечала: «С каждым днем растет и крепнет братское содружество свободных народов Советского Союза. Под солнцем Сталинской Конституции строят они свою счастливую жизнь. Вот почему вполне закономерно появление на сцене одного из лучших театров нашей страны нового хореографического спектакля, созданного по мотивам сказок, песен и легенд татарского народа» [4]. Вслед за газетными передовицами на балет откликнулись художники — одним из самых известных скульптурных произведений на тему «Шурале» стала работа В. И. Сычева «Девушка-птица»,



Илл. 1. Девушка-птица (балет «Шурале»).
В. И. Сычев. Ленинградский
завод фарфоровых изделий

созданная на Ленинградском заводе фарфоровых изделий. Произведение, украшавшее дома ленинградцев, выпускалось на протяжении нескольких лет значительными тиражами, став одним из самых известных произведений скульптора, сочетающих изысканность классического балета и татарский национальный колорит [5, с. 60] (илл. 1).

Поскольку балет формировал представление о многонациональной культуре Советского Союза, имена персо-

нажей (как и само название балета) имели большое значение. В первые годы после премьеры и само название балета, и имена главных действующих лиц менялись. Исследователи музыкальной, хореографической, сценографической истории постановок иногда обращают внимание на эту смену имен, но комментируют чаще всего только смену самого названия балета при первой постановке в Кировском театре в 1950 году с «Шурале» на «Али-Батыр», мотивируя выбор в пользу юноши-охотника невозможностью назвать балет именем отрицательного персонажа [6, с. 128]. Остальные изменения не комментируются. Между тем сама смена имен была весьма показательной, и архивные материалы позволяют уточнить если не причины, то хронологию подобной смены.

Изменения в именах действующих лиц случаются довольно часто. Так, в первых постановках балета «Красный мак» танцовщицу звали Тай Хой, Тая Хоа (а не Тао Хоа), в предварительных вариантах либретто балета «Легенда о любви» царицу зовут Махман Бану (а не Мехмене Бану). Однако изменения в именах действующих лиц «Шурале» были связаны не просто с благозвучием имен, а с мотивами исторического и политического характера.

Изначально в процессе подготовки спектакля на сцене Кировского театра рабочим названием было именно «Шурале». Оно представлено в репертуарном плане 1949 года. Так, в приказе № 133 Комитета по делам искусств при Совете министров СССР 23 февраля 1949 года балет «Шурале» обозначен как спектакль, переходящий на 1950 год [7, л. 1]. В приказе № 15 по Ленинградскому государственному ордену Ленина Академическому театру оперы и балета имени С. М. Кирова от 20 января 1950 года дается ссылка на приказ Комитета по делам искусств при Совете министров СССР за № 35 от 14 января 1950 года и утверждается репертуарный план на 1950 год, в котором обозначен балет «Шурале» со сроком выпуска — май 1950 года [7, л. 2]. Сроки сдачи балета немного задерживались по сравнению с запланированными: согласно трудовому соглашению от 26 января 1949 года с балетмейстером Леонидом Якобсоном, последний осуществлял работу по постановке балета двумя составами исполнителей и должен был сдать его театру не позднее 15 января 1950 года. В договоре есть примечание: «В случае изменения репертуарного плана Театра на 1949 год балетмейстер обязуется выпустить спектакль не позднее 5 июля 1949 года» [8, л. 90].

Итак, зимой 1950 года рабочим названием балета было именно «Шурале». Однако 11 апреля во время производственного совещания было принято предложение об изменении его названия [9, л. 15]. В акте приема спектакля от 23 мая 1950 года указано уже название нового балета в следующей редакции: «Название спектакля «Али-Батыр» («Шурале»), автор Яруллин, постановщик — Якобсон». Там же указан состав просмотровой комиссии (уполномоченный Главреперткома т. Сонин А. В. и члены просмотровой



Илл. 2. И. Д. Бельский
в роли Шурале

комиссии — тт. Б. И. Загурский, Н. И. Фиглин, Л. С. Быкова, Е. С. Деммени, М. А. Рихтер), первый состав исполнителей (Али-Батыр — А. А. Макаров, Птица Сюимбике — Н. М. Дудинская, Шурале — И. Д. Бельский) и заключение — «Спектакль к исполнению разрешить» [8, л. 54] (илл. 2).

В первых программах балета (например, программка спектакля от 28 мая 1950 года) указано именно это название и имена главных действующих лиц — Али-Батыр (исполнитель Б. Я. Брегвадзе), Сюимбике (А. Я. Шелест) и Шурале, владыка леса (Р. И. Гербек) [10, л. 1]. В программке от 20 мая 1951 года также среди главных действующих лиц указаны Сюимбике (Л. И. Войшнис) и Али-Батыр (Б. Я. Брегвадзе). Интересно, что Шурале, по сравнению с программой

1950 года, «перемещается» в перечне действующих лиц с третьей строчки ниже и занимает место после сватов, свах, матери и отца Али-Батыра [10, л. 2].

Первоначальное название балета «Шурале» было возвращено ленинградскому спектаклю спустя два года после премьеры — в 1952 году. 29 августа 1952 года было издано распоряжение по Театру имени С. М. Кирова, подписанное директором театра Г. Н. Орловым:

«В соответствии с указанием Комитета по делам искусств при Совете министров СССР предлагаю во всех печатных изданиях, афишах, программах, рекламах, либретто и т. д. предусмотреть следующие изменения по спектаклю «Али-Батыр»:

1. Спектакль называть «Шурале» (для ориентации зрителя в течение 1952 года указывать в скобках рядом с названием «Шурале» прежнее название балета — «Али-Батыр»).
2. Изменить имена основных героев спектакля — Бытыр вместо Али-Батыр и Биби вместо Сюимбике» [8, л. 52].

В программке спектакля 1 февраля 1953 года указано двойное название балета — «Шурале (Али-Батыр)» [10, л. 14]. Такое же название представлено в специальном издании театра 1953 года. В тексте же издания уже используется только название «Шурале»: «Балет «Шурале» создан на основе татарского народного творчества. Сильный и отважный юноша Али-Батыр, прекрасная девушка-птица Сюимбике, коварный леший Шурале — персонажи татарских легенд и сказок» [11, с. 6]. Как видим, распоряжение от 29 августа 1952 года было выполнено не полностью — название спектакля было изменено, но имена героев пока были представлены в старой редакции. Осенью 1952 года

театр отправлял запрос на восточный факультет Ленинградского государственного университета имени А. А. Жданова о значении имен «Али-Батыр» и «Сюимбике». Ответ, направленный и. о. декана восточного факультета доцента А. Н. Болдыревым на имя заместителя директора Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова К. Д. Остапова содержал следующую характеристику имен: «В ответ на Ваше письмо от 13 октября 1952 года сообщаю Вам, что “Али-Батыр” означает “богатырь Али”, а “Сюимбике” означает “любимая” (а также “преlestь”, “красивая”, “госпожа”)» [12, л. 84].

Новые имена появляются в программках с 1954 года. Так, например, в программе ленинградских театров 11–18 октября 1954 года и в программке 16 марта 1955 года уже используется название балета «Шурале» без уточнения «Али-Батыр», герой получает имя Бытыр (то есть согласно ответу ЛГУ — «богатырь»), а главная героиня отныне указывается без имени (не Сюимбике, не Биби, а просто девушка-птица) [13, с. 8] (илл. 3).

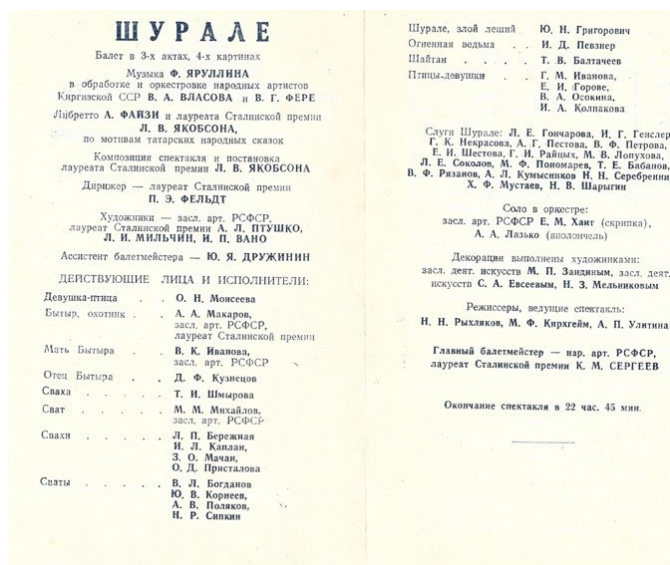
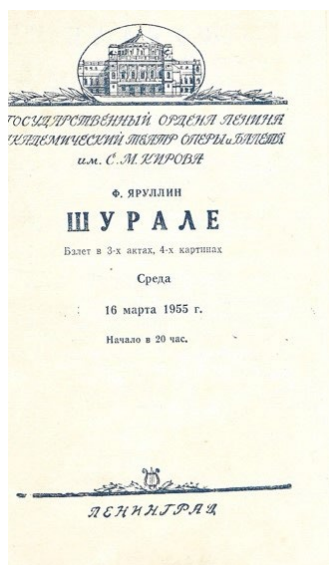
В дальнейшем именно эти имена действующих лиц представлены в программках ленинградского театра второй половины 1950–1960-х годов. Например, в программке спектакля 4 июня 1965 года или 22 июня 1966 года (Ленинградский фестиваль искусств «Белые ночи», посвященный творчеству Д. Шостаковича): девушка-птица (Н. А. Кургапкина), Бытыр, охотник (И. А. Чернышев), Шурале (А. А. Сапогов) [10, л. 30].

Стоит отметить, что изменения имен действующих лиц можно обнаружить уже в самых ранних рабочих вариантах либретто. Мысль о создании произведения по сказке Габдуллы Тукая «Шурале» возникла у Ф. Яруллина в 1938 году. К работе над либретто приступил А. Файзи. Законченный вариант либретто датирован 27 февраля 1939 года. Этот день следует считать сроком завершения основных работ по либретто. После привлечения к работе над балетом Л. Якобсона инициатива по работе над либретто переходит к балетмейстеру. 15 февраля 1941 года Л. Якобсон регистрирует в Управлении по делам искусств под номером 149 новый вариант либретто и режиссерскую экспозицию [14, с. 34].

Рабочие варианты либретто содержат многочисленные правки имен главных действующих лиц. Первый вариант носит иное название — «Сказка о лешем и девушке-птице». Несколько вариантов либретто, напечатанных на машинке, содержат рукописные пометы Л. Якобсона. Один из ранних вариантов содер-



Илл. 3. Сюимбике
(Н. М. Дудинская),
Шурале (Р. И. Гербек),
Али-Батыр (К. М. Сергеев)



Илл. 4–5. Программа спектакля «Шурале». 16 марта 1955 г.

жит следующее название: «Сказка о лешем и девушке-птице (Лесная сказка). Балет в 3-х актах [помета «название условно» дана в скобках]. Либретто и режиссерская экспозиция Леонида Яковсона» [15, л. 21] (илл. 4; 5).

В первом варианте чернилами поверх отпечатанного текста «Шурале» исправлен на «Леший», а «юноша» и «Батыр» — на «охотник», «Скуимбике» — на «девушка» [15, л. 1].

Следующий вариант либретто — либретто «Шурале» Яковсона. Казань 1941 год. Л. Яковсон» [15, л. 22]. В этом варианте либретто уже отпечатаны новые имена персонажей: Охотник, Леший, Девушка.

Третий вариант либретто имеет следующее наименование: «Сказка о лешем и девушке-птице (Лесная сказка). Балет в 3-х актах. Название условно. Либретто и режиссерская экспозиция Леонида Яковсона». Сверху от руки чернилами написано — «Шурале (Леший)» [15, л. 42]. Еще на одном рабочем варианте либретто 1941 года от руки указано: «По мотивам татарских народных сказок» [15, л. 63]. Эти варианты либретто подвергались правке несколько раз: «леший» везде исправлен чернилами на «Шурале», «охотник» карандашом везде исправлен на «Али-Батыр» (далее — везде карандашом — «А-Б»), «девушка» (частично чернилами, частично карандашом) заменена на «Сюимбике» или «С». Итак, уже на стадии подготовки либретто балета к Декаде татарского искусства и литературы в 1941 году и само название балета, и имена действующих лиц постоянно менялись.

В либретто, принадлежащем Ахмету Файзи, охотника зовут Былтыр, девушку — Биби. Сюжет имеет отличия от классического сюжета «Шурале»: в прологе

старушка-сказочница рассказывает детям сказку; введены дополнительные персонажи — звери, заблудившийся бай, русалка, мотылек [16, л. 1–5]. В либретто А. Файзи 1945 года Биби снова заменена на Сюимбике [16, л. 38].

Следующий вариант либретто Л. Якобсона был зарегистрирован в Управлении по охране авторских прав Ленинградского отделения 20 мая 1950 года и в момент подготовки спектакля к премьере на сцене театра оперы и балета имени С. М. Кирова [15, л. 86]. Первые спектакли на сцене Кировского театра прошли, как уже отмечалось, под названием «Али-Батыр».

При постановках балета на сценах других театров вопрос имен действующих лиц также находился в центре внимания. Так, в 1952 году новая редакция балета была поставлена на сцене Казанского театра, и тогда возобновились дискуссии об именах главных персонажей. Так, в частности, 28 июня 1952 года из Главного управления музыкальных театров была направлена телеграмма в руководящие организации Татарской АССР с вопросом о необходимости замены названия идущего на сцене татарского балета «Али-Батыр» (Шурале), а также имени героини: «Театр предлагает “Сказка Кырлая”, имя героини Биби» [17, л. 1]. В программе балета «Шурале» Татарского государственного театра оперы и балета 1954 года (по либретто А. Файзи) от 14 февраля 1953 года имена действующих лиц обозначены следующим образом: Был-тыр, Бибкэй, Шурале.

В период постановки балета на сцене Большого театра СССР также возник вопрос об именах персонажей. Так, главному ученому секретарю президиума Академии наук СССР академику А. В. Топчиеву была направлена следующая телеграмма: «Большой театр выпускает балет “Шурале”. Просим дать консультацию по вопросам значения имен, чтобы театр был убежден, что они не несут в себе никакого отрицательного смысла» [17, л. 2]. 21 января 1955 года заведующий балетной труппой ГАБТ А. Цабель получил ответ от врио директора Института востоковедения Академии наук СССР кандидата экономических наук Е. Ф. Ковалева с копией заключения члена-корреспондента АН СССР лауреата Сталинской премии Е. Э. Бертельса и кандидата филологических наук А. А. Валитовой [17, л. 3]. Этот ответ на пяти страницах содержит развернутый анализ имен героев балета в контексте взаимоотношений России и Казанского ханства [17, л. 4–8]. Рекомендации представителей Института востоковедения не были приняты во внимание, но сам документ — достаточно любопытный и свидетельствует о серьезном интересе к каждой мелочи при постановке новых балетных спектаклей. Вероятно, ответ пришел слишком поздно (он подписан 21-м января). 29 января 1955 года уже состоялась премьера балета на сцене филиала. Приведем этот документ полностью:

Об именах героев балета «Шурале»

Постановку балета «Шурале» по мотивам татарских народных сказок и поэмы Г. Тукая в Большом Академическом театре Союза ССР следует всячески приветствовать, как еще одно яркое проявление дружбы народов.

Сюжет балета выбран весьма удачно, так как сказки о Шурале веками бытовали в татарском народе и привлекали в свое время внимание выдающихся деятелей татарского народа — просветителя и ученого Каюма Насыри и революционного демократа, поэта Габдуллы Тукая, который, следуя пушкинским традициям, дал прекрасную поэтическую обработку наиболее народного варианта сказки о Шурале.

Судя по либретто, изданным в Казани в 1945 г. на татарском языке и в 1950 г. на русском языке, композитор и составитель либретто сумели сохранить и подчеркнуть главную идею как народной сказки, так и поэмы Г. Тукая, а именно — победу крестьянского юноши, простого человека из народа, отважного, находчивого и ловкого, над темными силами зла, воплощенными в образе лешего-Шурале.

Хорошо также, что в балете использована татарская народная сказка о де-вушках-птицах, которая также была отмечена Г. Тукаем как одно из поэтических созданий народа.

В силу того, что, к сожалению, в Институт не была прислана последняя редакция либретто, мы не знаем, сохранили ли постановщики шуточный эпизод о Плешивом-Тазе и подносе, тоже блестяще описанный Тукаем в поэме «Таз».

Между тем, поскольку остроумный и ловкий Плешивец (Таз), бедный и гонимый богачами, всегда умеющий выйти из затруднительного положения и высмеивающий надменных и глупых баев и мулл, является любимым героем сатирических народных сказок, образ его и эпизод с подносом следовало бы сохранить, тем более что в сцене народных игр на свадьбе он очень уместен. Также следовало бы сохранить и главный эпизод в поэме Тукая «Шурале» о поединке джигита Балтыр с недалеким Шурале (джигит с помощью хитрости защемил руку лешего в бревно). В либретто ленинградской постановки эти эпизоды, к сожалению, отсутствуют.

Что касается собственных имен: Алибатыра и Сюибике, которые введены либреттистами произвольно и не имеются ни у Г. Тукая, ни в народных сказках, а потому не представляют собой особой ценности, то их следует обязательно изменить.

В силу неприятной случайности имена эти совпадают с именами исторических лиц, которые в истории татарского народа сыграли отрицательную реакционную роль.

Дело в том, что имя Сюимбике носила последняя ханша Казанского ханства, жена врага Ивана IV Грозного Сафа-Гирея, которая после смерти мужа

была регентшей при своем малолетнем сыне Утемиш-Гирее и, ориентируясь на крымских ханов, вела борьбу против Москвы. Ориентация Сюимбике на Крымское ханство была непопулярной в стране, и часть казанских феодалов, тяготевших к Москве, выдала казанскую царицу Ивану Грозному. В 1551 г. Сюимбике с сыном была отправлена в Москву.

Таким образом имя Сюимбике, которая в свое правление вела реакционную политику, стремясь передать власть над Поволжьем под начало крымского хана, впоследствии стало знаменем буржуазных националистов, которые поднимали ее на щит, как символ «независимости татар от неверных». Особенно ожесточенно эта пропаганда имени Сюимбике, желания отколоться от России и встать под эгиду султанской Турции, велась панисламистами и пантюркистами всех мастей в годы столыпинской реакции. Выходили реакционные книги и статьи, где в ложно патетических тонах описывались страдания и муки царицы Сюимбике, ее плач на могиле мужа Сафа-Гирея и прочее чтиво, которое имело целью выставить Ивана IV, как злодея и варвара, а его племянницу Сюимбике, как страдальцу, боровшуюся за «независимость» татар и за веру ислама.

В свете вышеуказанного, если оставить имя героини балета — Сюимбике, то у части зрителей может возникнуть нехорошая и политически вредная аналогия, а именно аллегорическое сопоставление Шурале с Иваном Грозным, мучающим казанскую царицу Сюимбике.

И это нежелательное сопоставление тем более возможно, что освободителем Сюимбике является Али-батыр, образ которого в татарском народе насаждался муллами, духовенством и клерикальной литературой, как образ святого Али, зятя пророка Мухаммеда, четвертого правоверного халифа, воителя за ислам против неверных. Таким образом аналогия станет еще хуже, и хорошая народная сказка будет искажена, благодаря этим одиозным именам.

Имя Сюимбике, кстати сказать, не имеет широкого распространения в народе, его нет ни в одной народной сказке и песне. Оно получило некоторое распространение только среди части интеллигенции в дооктябрьский период, благодаря тому что стало «модным» из-за старания журнальных писак, а также благодаря тому, что в Казани либерально-буржуазные круги издавали журнал «Сюимбике».

Что касается Али-батыра, то это имя в татарском произношении должно писаться «Гали-батыр», написание же «Али» не соответствует татарской фонетике.

Нам представляется, что лучше всего для главного героя было бы сохранить имя, данное Тукаем, Былтыр, а для девушки взять имя из татарских сказок (Гульчечек — цветок, Сандугач — соловей, Мин-сылу — красавица с родинкой и др.).

Итак, мы считаем нужным еще раз подчеркнуть свой вывод о необходимости изменить имена главных героев балета.

В заключение следует также сказать, что дирекция Большого театра поступит неправильно, если в либретто не будет указано, что балет написан по мотивам татарских народных сказок, а также поэм классика татарской поэзии Г. Тукая. Ибо отрывать народные сказки от их чудесной поэтической обработки — нельзя. Это будет осуждено как в Татарской республике, так и всей востоковедной общественностью. Тем более, что поэт-фронтовик Ф. Яруллин, написавший музыку балета, вдохновлялся именно поэмой Г. Тукая «Шурале».

Как бы ни было изменено либретто новой постановки по сравнению с первоначальными, основной мотив балета несомненно заимствован у Г. Тукая, и было бы оскорблением памяти татарского классика не упоминать на титульном листе его имя.

В составленном в Академии наук заключении стоит обратить внимание на несколько важных обстоятельств. Серьезное значение имел сам выбор темы. В качестве сюжетной основы произведения была взята фольклорная основа, не привязанная к конкретным историческим событиям. Выбирать реальные сюжеты было довольно опасно: в исторической науке второй половины 1940-х годов все положительные тенденции в развитии татарского народа следовало соотносить с ролью русского народа и Российского государства, а завоевание Казанского ханства трактовать как прогрессивное присоединение и связывать с выдающейся ролью Ивана Грозного [18, с. 231–232]. Именно об этом сюжете идет речь в комментариях экспертов. В 1948 году вышла статья А. М. Панкратовой «“Краткий курс истории ВКП(б)” и советская историческая наука», в которой была дана отповедь авторам националистических ошибок в истории Татарстана, а именно приукрашивания роли Золотой Орды [19, с. 296]. Выбор нейтральных фольклорных мотивов давал возможность избежать обвинений в грубых идеологических ошибках. Имя главной героини имело, однако, определенный историко-политический контекст. Авторы рецензии от Академии наук отмечают, что имя татарской царицы Сюимбике (Сююмбике) может быть негативно воспринято широким зрителем. Действительно, как отмечают, вслед за обличаемыми в приведенном выше обзоре «панисламистами и пантюркистами всех мастей», современные исследователи, в начале XX века образ Сюимбике (Сююмбике) применялся в разных вариациях и как имя царицы, и как ее художественное воплощение: «Сююмбике стала символом красоты и самобытности татарской культуры, свободы татарской женщины, а возросший интерес к исторической фигуре Сююмбике в начале XX века свидетельствовал о росте национального самосознания, о развитии идей государственности, женской эмансипации и в целом модернизации татарской культуры этого периода» [20, с. 621]. И хотя прямых

аналогий между фольклорной девушкой-птицей и царицей не было, Театр оперы и балета имени С. М. Кирова с 1952 года имя Сюимбике не использовал.

После премьер 1950 года в Кировском театре и 1952 года в Казанском театре на сцене филиала Большого театра СССР 29 января 1955 года состоялась московская премьера балета «Шурале». Имена действующих лиц остались без изменений: девушка-птица Сюимбике и Али-Батыр. Московский спектакль не имел счастливой судьбы ленинградской постановки. Спектакль был возобновлен в 1958 году, но прошел всего восемь раз, и последнее представление было дано 1 октября 1961 года. В репертуаре Мариинского театра спектакль возобновлялся неоднократно. Первый раз — в 1971 году (в 1980 году он был экранизирован под названием «Лесная сказка» с именами Сюимбике, Али-Батыр, Шурале). Вновь балет появился на сцене в 2009 году. Сегодня действующие лица имеют те самые имена, которые были в программах самых первых спектаклей Кировского театра 1950–1951-х годов: юноша-охотник Али-Батыр, девушка-птица Сюимбике, злобный владыка леса Шурале.

ЛИТЕРАТУРА

3. Дулат-Алеев В. Р. Фарид Яруллин и татарская музыка в межкультурной коммуникации // *Tatarica*. № 2 (3). 2014. С. 174–184.
4. Советские балеты. Краткое содержание / Сост. А. М. Гольцман. М.: Советский композитор, 1984. 320 с.
5. Дони́на Л. Н., Давлетья́нова Г. Р., Такташ Р. И. Формирование сценических традиций национального балета как отражение идентичности татар: на примере балета Ф. Яруллина «Шурале» // Развитие современной науки: теоретические и прикладные аспекты. 2017. № 21. С. 90–95.
6. Али-Батыр. Новый балет в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова // Ленинградская правда. 27 июня 1950.
7. Сапанжа О. С., Иванова Е. В., Баландина Н. А. Советский балет в фарфоровой пластике Владимира Сычева (Ленинградский завод фарфоровых изделий) // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. 2020. № 1. С. 50.
8. Садыкова А. А. Балет Ф. Яруллина «Шурале» как образец татарского национального спектакля в хореографическом прочтении Даурена Абилова // Наука, новые технологии и инновации Кыргызстана. 2018. № 11. С. 127–132.
9. Репертуарный планы театра на 1949 и 1950 гг. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 440.
10. Сметы на новые постановки // ЦГАЛИ СПб. Ф. 337. Оп. 1. Д. 458.
11. Резолюция производственного совещания от 11 апреля 1950 года. Материалы просмотров и обсуждений // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Д. 166. Л. 15.

12. *Архив Л. В. Якобсона. Материалы творческой деятельности. Постановки балетов* // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Ед. хр. 170.
13. *Шурале (Али-Батыр). Редактор В. Богданов-Березовский. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 32 с.*
14. *Шурале. Дело об авторских правах либретто. 15 мая 1941–18 августа 1955* // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Д. 163. 121 л.
15. *Ленинградские театры. Еженедельные программы театров. № 36 (338). 11–18 октября 1954 года. 80 с.*
16. *Алмазова А. А. Об истории создания либретто балета «Шурале»* // Габдулла Тукай и тюркский мир. Материалы международной конференции. Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан / Сост.: Ф. Х. Миннуллина, А. Ф. Ганиева. Казань: Изд-во АН Республики Татарстан, 2016. С. 30–34.
17. *«Шурале». Л. Якобсон. Либретто «Сказка о лешем и девушке-птице». Машинопись. 15.02.1941–10.11.1952* // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Д. 160. 12 л.
18. *«Шурале» А. Файзи. Либретто* // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Д. 161.
19. *Шурале. Переписка с Институтом Востоковедения и др. об именах в балете* // ЦГАЛИ СПб. Ф. 87. Оп. 1. Д. 168.
20. *История Татарстана и татарского народа. 1917–2013. Казань: КФУ, 2014. 434 с.*
21. *Тихонов В. В. Советская историческая наука в условиях идеологических кампаний середины 1940-х – начала 1950-х гг. Дисс. ... д-ра ист. наук. М. 2018. 686 с.*
22. *Габдрафикова Л. Р. Образ Сююмбике в татарской культуре начала XX века* // Золотоордынское обозрение. 2020. № 8 (3). С. 613–623.

REFERENCES

1. *Dulat-Aleev V. R. Farid Iarullin i tatarskaia muzyka v mezhkul'turnoi kommunikatsii* // Tatarica. № 2 (3). 2014. S. 174–184.
2. *Sovetskie balety. Kratkoe sodержanie* / Sost. A. M. Gol'tsman. M.: Sovetskii kompozitor, 1984. 320 s.
3. *Donina L. N., Davlet'ianova G. R., Taktash R. I. Formirovanie stsenicheskikh traditsii natsional'nogo baleta kak otrazhenie identichnosti tatar: na primere baleta F. Iarullina «Shurale»* // Razvitie sovremennoi nauki: teoreticheskie i prikladnye aspekty. 2017. № 21. S. 90–95.
4. *Ali-Batyr. Novyi balet v Teatre opery i baleta imeni S. M. Kirova* // Leningradskaia pravda. 27 iyunia 1950.
5. *Sapanzha O. S., Ivanova E. V., Balandina N. A. Sovetskii balet v farforovoi plastike Vladimira Sycheva (Leningradskii zavod farforovykh izdelii)* // Novoe iskusstvoznanie. Istoriia, teoriia i filosofiia iskusstva. 2020. № 1. S. 50.

6. *Sadykova A. A.* Balet F. Iarullina «Shurale» kak obrazets tatarskogo natsional'nogo spektaklia v khoreograficheskom prochtenii Daurena Abirova // *Nauka, novye tekhnologii i innovatsii Kyrgyzstana*. 2018. № 11. S. 127–132.
7. Repertuarnyi plany teatra na 1949 i 1950 gg. // *TsGALI SPb*. F. 337. Op. 1. D. 440.
8. Smety na novye postanovki // *TsGALI SPb*. F. 337. Op. 1. D. 458.
9. Rezoliutsiia proizvodstvennogo soveshchaniia ot 11 apreliia 1950 goda. Materialy prosmotrov i obsuzhdenii // *TsGALI SPb*. F. 87. Op. 1 D. 166. L. 15.
10. *Arkhib L. V.* Iakobson. Materialy tvorcheskoi deiatel'nosti. Postanovki baletov // *TsGALI SPb*. F. 87. Op. 1. Ed. khr. 170.
11. *Shurale (Ali-Batyr)*. Redaktor V. Bogdanov-Berezovskii. L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1953. 32 s.
12. *Shurale*. Delo ob avtorskikh pravakh libretto. 15 maia 1941–18 avgusta 1955 // *TsGALI SPb*. F. 87. Op. 1. D. 163. 121 l.
13. Leningradskie teatry. Ezhenedel'nye programmy teatrov. № 36 (338). 11–18 oktiabria 1954 goda. 80 s.
14. *Almazova A. A.* Ob istorii sozdaniia libretto baleta «Shurale» // *Gabdulla Tukai i tiurkskii mir. Materialy mezhdunarodnoi konferentsii. Institut iazyka, literatury i iskusstva im. G. Ibragimova Akademii nauk Respubliki Tatarstan / Sost.: F. Kh. Minnullina, A. F. Ganieva. Kazan': Izdatel'stvo Akademii nauk Respubliki Tatarstan, 2016. S. 30–34.*
15. «Shurale». L. Iakobson. Libretto «Skazka o leshem i devushke-ptitse». Mashinopis'. 15.02.1941–10.11.1952 // *TsGALI SPb*. F. 87. Op. 1. D. 160. 120 l.
16. «Shurale» A. Faizi. Libretto // *TsGALI SPb*. F. 87. Op. 1. D. 161.
17. *Shurale*. Perepiska s Institutom Vostokovedeniia i dr. ob imenakh v balete // *TsGALI SPb*. F. 87. Op. 1. D. 168.
18. *Istoriia Tatarstana i tatarskogo naroda. 1917–2013. Kazan': KFU, 2014. 434 s.*
19. *Tikhonov V. V.* Sovetskaia istoricheskaia nauka v usloviiakh ideologicheskikh kampanii serediny 1940-kh – nachala 1950-kh gg. Diss. ... d–ra ist. nauk. M. 2018. 686 s.
20. *Gabdrafikova L. R.* Obraz Siuiumbike v tatarskoi kul'ture nachala KhKh veka // *Zolotoordynskoe obozrenie*. 2020. № 8 (3). S. 613–623.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сапанжа О. С. — д-р культурологии, проф.; sapanzha@mail.ru
SPIN-код: 6063-7030;
AuthorID: 429499;
ORCID: 0000-0001-7874-253

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sapanzha O. S. — Dr. Habil. (Arts), Prof.; sapanzha@mail.ru

УДК 786; 372.878

ПРОБЛЕМА ПОДГОТОВКИ ПИАНИСТОВ БАЛЕТА:
КАФЕДРА МУЗЫКИ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
ИМЕНИ А. Я. ВАГАНОВОЙ КАК МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕФЕРЕНТ

*Сабатер П.*¹

¹ Профессиональная консерватория танца королевы Софии, Торре Мачука, 18007, Гранада, Испания.

Статья посвящена подготовке балетных пианистов в мире и в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой — единственном учебным заведением, занимающем в указанной области позицию международного эталона. Решение проблемы осуществляется на кафедре музыкального искусства, где реализуются бакалаврские и магистерские программы подготовки балетных пианистов. С учетом международного опыта подготовки таких профессионалов анализируются условия, способствующие или препятствующие реализации образовательной программы для пианистов, специализирующихся на балетном исполнительстве вне России, в частности в Испании.

Автор подчеркивает необходимость контекстуализации проблемы, ориентируясь в качестве образца на такое авторитетное международное учреждение, как Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: балетный пианист, балетная музыка, обучение, музыкальное образование, аккомпаниатор, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой.

PROBLEM OF TRAINING FOR BALLET PIANISTS: THE CHAIR
OF MUSIC AT VAGANOVA BALLET ACADEMY IN ST. PETERSBURG
AS AN INTERNATIONAL REFERENT

*Sabater P.*¹

¹ Conservatorio Profesional de Danza Reina Sofía, Torre Machuca s/n 18007, Granada, Spain.

This article focuses on the problem of training for ballet pianists around the world and how *Vaganova Ballet Academy* is an international reference in this area, being the only educational institution that, from its Chair of Music, solves this problem by offering a bachelor's and a master's degree for ballet pianists. Through a brief approach to the international context of the training of these professionals, we will analyze the current situation and some of the parameters

that condition or prevent the regulation of an adequate educational program for those interested in the art of playing for ballet in some countries, such as Spain.

The author emphasizes the need to contextualize the problem taking as a reference an institution of international prestige such as *Vaganova Ballet Academy*, analyzing some of the most outstanding features of the particularities of this reference, in order to establish some conclusions that can serve as a guide for future educational proposals for these professionals in other parts of the world.

Keywords: ballet pianist, ballet music, training, education, music education, accompanist, *Vaganova ballet Academy*.

Introduction

In Spain the figure of the accompanying pianist is a fundamental requirement to ensure a quality teaching-learning process of classical dancers. The fact that no training is offered for pianists in the discipline of musical accompaniment of dance classes, is an incongruity that shows the great neglect that exists by the public administrations of education in the country in this area. That is why it is difficult to find any pianist in the Conservatories of dance in the country who prior to the exercise of their profession received any training on this subject. This means that basically, any qualified pianist who accesses a position of ballet accompanist, with few exceptions, will have no prior knowledge of what it means to accompany a class and will face his work from the most absolute ignorance.

This reality is extrapolated to many countries, with few exceptions where pianists who want to devote themselves or have an interest in this specialty can be trained in an institution, thus avoiding a learning model clearly based on professional practice. Therefore, the training of pianists who wish to be ballet accompanists at the international level is scarce, but their contribution is vital and very relevant.

Let us get acquainted with a bachelor's and a master's degree program¹, implemented at the Vaganova Academy in St. Petersburg which in total adds up to six years of training for pianists who complete both degrees, the Academy is by far the most complete and elaborate reference in the training of these professionals that we can find today.

¹ We would like to clarify that the degrees offered by the Chair of Music at Vaganova Ballet Academy are three: the Bachelor's degree for ballet pianists, the Master's degree in Music for the Art of Ballet and the Master's degree in Ethnochoreography and Ethnomusicology, to which we do not refer because our article is focused on musical training for ballet pianists.

Contextualization

To make the comparison possible, we will give examples of the approach to solving the problem of training accompanist pianists in different countries.

In an international contextualized framework, we see that the situation in which the training of ballet pianists is found is disparate and if we compare, in some cases it is extreme. An institution such as the *École Supérieure de Ballet de Québec* [1] in Canada, for example, would be at the opposite extreme, offering training for pianists of forty-five hours of class and fifteen hours of practice, with the possibility of working at the school once this period is over. One of the requirements for access to this training is previous experience, which leads us to intuit that it is more of a selective process of pianists through a short course, than a training per se. Between the two extremes we find a great diversity of possibilities, where the most outstanding are the Master's degrees offered at institutions such as the *Royal Conservatoire of Scotland* [2], the *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris* [3], or the *University of Arizona* [4] in the United States, among others. Therefore, in a first approximation, we can speak of a very unbalanced and disparate training, which in its extremes can give rise to a contradictory vision as far as the training needs of these professionals are concerned: we are facing a profession that in most places is learned through practice, but which has been shown to require prior training to be carried out satisfactorily, training that is only given in a small number of countries and in a very heterogeneous way.

So, the obvious conclusion to this is that the majority of pianists accompanying ballet will not have access to any training, while some who are lucky enough to have a training program close to their residence will have access to it and others who don't and have the interest, will travel directly to obtain it. That for example is the case of Ho Wen Yang, pianist of the Dance Teq in Toronto, who responds in an interview for the website of the *Royal Academy of Dance* [5] to the question of how he came to train at the Royal Conservatoire of Scotland for its Master's degree:

«Where I come from in Singapore, most of the aspects are concentrated on playing for classes in the studio, and I'm interested in learning more about playing for rehearsals, being a répétiteur and all the other different things, you don't get in a vocational school. Also, to see how dance accompaniment is taught, because, to me, that's always a mystery. I think that up till now, most of us dance accompanists have figured out how to do the job through trial and error...».

«How to do the job through trial and error». Learning through trial and error is the most common system of learning for most ballet pianists. And this is the generalized starting point: an incongruous reality that must change in response to the demand that exists for professionals of this profile.

Recent articles, publications and research on this subject in Spain are categorical in this regard, a curriculum is needed to put an end to this situation, as described

by Luis Vallés: «...there is a curricular void in the present curriculum in the aspect of the piano as an accompanying instrument, which justifies the need for a new curriculum. There has always been a minimum content necessary to equip the pianist who chooses to work as an accompanist for a later performance. But the growing social demand, both in number and quality, makes it essential to create a specialty for pianists who want to become piano accompanists... The musical society demands piano accompanists, both in public and private institutions, but nevertheless they are not given the distinction of a specific qualification, nor directionality, nor training. It will be the pianist with a higher degree who will have to make his own curriculum, extracting later what he has learned to direct it to his later work and end up training himself through experience. From subjects such as transposition, improvisation, sight-reading and score reduction, the accompanying pianist is nourished, but in no case does he have any knowledge of what he is going to accompany...» [6, p. 5].

Pianists who want to devote themselves to the art of accompanying ballet deserve a training that will ensure them a satisfactory exercise in their practice and a knowledge of all the main aspects that occur in this profession: technical class accompaniment, *pas de deux* class, male class, pointe class or repetition in rehearsals, in order to be able to perform them with sufficient security and fluency, thus avoiding experiences as beginners that can be traumatic or tedious and that sometimes trigger the abandonment of many pianists who thus lose interest in the profession at the first attempt. It seems that the system has assumed that by the fact that this professional profile exists, that they are hired and have been performing their work for so many years (the first time that the figure of the piano accompanist appears regulated by decree in Spain is in 2000) [7], the training offer given to piano students in higher education centers in this country, as in others, is more than enough and there is no need to design and create a specific training program for these professionals as Luis Vallés points out: «To date the knowledge that has been imparted has not prevented the normal performance of accompaniment by the professionals dedicated to it, but we believe that a specialization referring to the figure of the piano accompanist that in turn dignifies it is opportune» [8, p. 13].

Every professional has the right to feel dignified when performing his or her work, and can aspire to a recognition that reinforces his self-esteem and strengthens his bond with the work he or she performs, and to achieve this it is essential to have a quality training that guarantees it. This is a fact that we consider indisputable.

This brief contextualization of the ballet pianist profession at an international level is necessary to understand and value the relevance of the training model that has been developed for more than thirty years by the Chair of Music of Vaganova Ballet Academy in St. Petersburg.

The Chair of Music at Vaganova Ballet Academy: Excellent training for excellent education

The volume of work and the technical needs of accompaniment to cover the number of hours taught at *Vaganova Ballet Academy* in St. Petersburg are one of the main challenges for the Academy's Music Chair, from where Prof. Galina Bezuglaia, as Head of the Chair, manages a massive workload to meet the Academy's pianistic needs and to organize the entire content of the two training programs for pianists interested in accompanying ballet: a four-year Bachelor's degree and a two-year Master's degree in Music for Ballet Art. Both programs are taught within the *Academy* itself and on many occasions give rise to situations of duplication, in which some of the students are hired to work at the Academy. This is a fact that seems remarkable to us, given the relevance of learning a profession such as that of ballet piano accompanist within an institution, in this case also so prestigious, guaranteeing these future professionals a direct contact with the practice of teaching the art of ballet from the beginning of their training. We believe that this particularity is something to be taken into account whenever the possibility of designing a training program for ballet pianists arises anywhere in the world: **immersion in the daily practice of ballet in all its aspects, both educational and professional, is essential for quality learning of pianists, so that those centers interested in offering an education to these professionals, should consider as a priority the collaboration with educational institutions of dance, where they are guaranteed an immersion in a contextualized educational process, thus following the training model that is taught within *Vaganova Ballet Academy*.**

Six years of exclusive training for ballet pianists form a solid foundation on which to build a successful professional career. We believe we can thus state that Russia is officially the only country in the international framework where a four-year degree is offered, with a course of subjects ranging from the study of Ballet Theatre Repertoire or Musical Accompaniment of the Dance Lesson, to the study of subjects such as Ballet Terminology, History of Dramatic Theatre or subjects such as Pedagogy or Psychology, as well as more specific subjects of the musical branch such as Musical Forms, Instrumentation, Sight Reading, Fundamentals of Composition and Improvisation [9]. What led the *Vaganova Ballet Academy* to create such a complete training program? Prof. Galina Bezuglaia corroborates the two reasons mentioned above in her book *New Ballet Accompanist*: «The shortage of specialists in ballet theaters and choreographic educational institutions is often compensated by hiring people who do not have a good piano training that meets the high level of modern requirements. Some of the graduates of music schools, who do not have sufficient competence in the profession, try to compensate for their pianistic deficiencies with a good knowledge of the specifics of the art of ballet.

And so, they are in demand as accompanists. However, the results of their activities, which are insufficiently professional in musical terms, sometimes discredit the very idea of choreographic accompaniment, aggravating the problem of involving good musicians in ballet pedagogy and performance. Problems of personnel shortages in turn cannot but affect the quality of musical education for ballet dancers. After all, ballet class students learn to listen, perceive music, dance to music, every day, six times a week. Therefore, the quality of their performance must be impeccable» [10, p. 6].

The shortage of efficient professionals and the lack of training to ensure their existence. These are sufficient reasons that will lead to the creation of a higher education with two degrees for ballet pianists as complete as those offered at the *Academy*. Orienting all its efforts in this direction, the Chair of Music in the early 1990s was guided by the requirements of the State Standards for Higher Professional Education for the training of pianists [10, p. 7] when creating these programs.

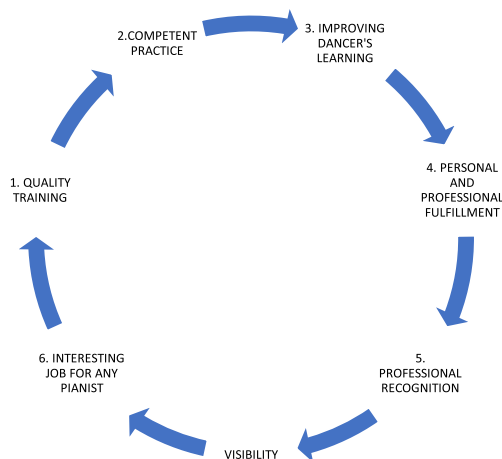
The musical quality on the part of these professionals, as Prof. Galina Bezuglaia emphasizes, had to be impeccable if the standards of excellence in the training of dancers at the *Academy* was to be achieved. The role of music is thus fundamental. Elizabeth Sawyer [11] is also categorical in this respect. For her, the weight of the musical quality of the pianist in the studio is almost directly proportional to the level of musicality of the dancers who have worked with that pianist. Poor musical quality jeopardizes the efficient training of dancers anywhere in the world. It is what we might define as the “loop of mediocrity”, thus using a term Sawyer herself [11] employs to refer to the problem of the lack of musicality in so many dancers because of poor accompaniment in classes and how those dancers, eventually becoming teachers, allow a pattern of poor quality musical accompaniment to repeat itself, thus unconsciously perpetuating cyclically this endless loop of mediocrity: «It is very likely, however, that the average dancer’s lack of a musical sense is partly defense gradually developed against years of musical mediocrity to which they have been exposed. The teachers compound the problem by tolerating this mediocrity which has, in turn, dulled their own response. A vicious cycle is thus established; many dance students will eventually become teachers and perpetuate it unintentionally» [11, p. 84].

To the reader unfamiliar with the discipline of ballet accompaniment this may seem a very extreme statement, but the truth is that, going a little further, even the best of pianists, the most experienced and technically trained, when starting to work accompanying ballet, feel lost, insecure and disoriented, not knowing what to do. At the beginning of her profession, Katherine Teck for example describes how she had many doubts that were difficult to answer: who decides what music is played, how is technology being used in the field of sound applied to dance,

or what is musicality in a dancer? The author describes how from the moment she started working she felt very disappointed at not being able to give an answer to these and other questions and especially at discovering the scarce information that existed in relation to these issues: «When I first started working as a musician for ballet and modern dance, I was disappointed to find relatively little information in print concerning these and other questions» [15, p. 1].

This lack of knowledge jeopardizes the quality of the educational process in which the dancers are immersed and sometimes fosters disinterest in the ballet musical accompaniment itself on the part of the pianists, who feel that they do not know what they have to do and consequently become demotivated or lose interest, seeking another profession more in line with their knowledge and previous training.

Going even further in this approach, sometimes the musical accompaniment that does not reach the desired levels and is not professional enough, discredits the very idea of choreographic accompaniment as explained by Prof. Galina Bezuglaia, [10, p. 6]. This makes good pianists not interested in this profession, thus enlarging the endless loop in which the discipline is immersed, adding to the difficulty of achieving a relationship that we consider indispensable for this loop to be one of quality and not mediocrity, as we pointed out above:



And there are many authors who refer to the direct influence of the quality of music as an indispensable tool that affects the quality of dance teaching. Harriet Cavalli emphasizes the tremendous responsibility we ballet pianists have when it comes to providing quality music to students. In most cases, she stresses, «what you play will be the only music education they receive» [13, p. 88]. «It is our responsibility to produce quality work befitting the 21st century musician» stresses Karen MacIver [14, p. 2]. In the end, as Katherine Teck says «music is the constant companion of the dancer», hence its importance [15, p. 1]. If we take into account

statements like these, which come from great professionals in the discipline of piano for dance, we can only reaffirm the need for good training to fulfill such an important task.

That said, and being recognized worldwide for its excellence in the training of dancers, it was expected that the pianists who work daily in the classes and rehearsals that take place inside the mythical building at 2 Rossi Street, where the *Vaganova Ballet Academy* is located, successfully meet the standards of rigor and resolution in the work that an institution of such a high level needs. With an international prestige and a history whose legacy places it among the elite of the ballet world, the Academy necessarily relies on the best professionals, and that means not only the dance teachers, but also the pianists. Such an institution cannot afford in its routine to deal with pianists who do not work, who do not know how to improvise or who do not master the ballet repertoire and the technical and artistic pianistic skills of the highest classical repertoire as unfortunately happens so often in other parts of the world. The only way to ensure that this does not happen, is to give these pianists the necessary training to work satisfactorily fulfilling the objectives expected of them every day.

One of the hallmarks of the musical accompaniment at the *Vaganova Ballet Academy* is the preference for the classical repertoire in the daily work as an enhancer of excellence and standards of classical dance. It should also be noted that improvisation is a resource constantly used to accompany the technique classes, always being an improvisation with a marked classical style, closely linked to the training of the pianists and the Academy's musical canons. As Prof. Bezuglaia points out, the classical dance class – both today and a hundred years ago – was embodied in an endless variety of daily variations of the many dance steps that make up the training combinations. Classical written music or published compilations of music for the accompaniment of ballet classes can hardly solve by themselves the needs this fact produces, especially the problem of the musical illustration of a dance class, because the sole use of pre-selected music causes the free, spontaneous and improvisatory character of the class to be lost. [11, p. 4]. This is why improvisation becomes an indispensable tool in the daily practice of these professionals, and is also present in the training they receive in the bachelor's and master's degree programs.

Situations such as those analyzed by Ana López in a Professional Dance Conservatory such as the Mariemma in Madrid, where the students suffer on a daily basis from the lack of specialization of many of the pianists who work there due to the lack of training in improvisation that exists today in the training curriculum for pianists in Spain [16, p. 173], is totally alien to the *Academy*, where this type of problem is now a thing of the past. Like Juan Mata points out, the specialization of the dance pianist must include a great capacity for adaptability and flexibility. To

this end, he must develop multiple skills in repertoire and above all in improvisation... Versatility and conviction are the key [17, p. 512] and this is something that the Chair of Music of the *Vaganova Ballet Academy* is very much aware of.

Finally, it should be noted that the *Academy* has 33 professionals dedicated to accompanying the entire volume of classes and rehearsals that take place over six days of intense work and that include everything from technical classes to acting classes (pantomime), character dance classes, rehearsals... the need for pianists is constant. Our final hypothesis is that in the end, demand is what regulates the training market and in countries where the figure of the ballet pianist is scarce, we will hardly find training that goes beyond the occasional advanced course or specific training.

Conclusions

A profession for which there is no training is either because it is very easy to perform and therefore training is unnecessary, or its presence in the labor market is so scarce that its needs go practically unnoticed. In the case of accompanying pianists for ballet, the remarkable thing is that this situation is managed differently in each country, the most widespread being that of hiring professionals with no previous experience who end up learning the trade through practice.

While this need is not covered and the problems associated with this profession are not solved, the system of musical artistic education in these countries that have the profession of ballet accompanist regulated within their labor system but do not have their own qualifications to train these professionals, will suffer from a training gap that will lead to the efficiency of their work being a matter based entirely on practice and the chance to possess certain skills of great value to the profession such as improvisation or sight-reading.

We consider that the model of training given to ballet piano students at *Vaganova Ballet Academy* in St. Petersburg is a model that can be extrapolated to most countries in which, in general, professionals who enter to work in public or private dance institutions usually have a classical training as instrumentalists. The model implemented at *Vaganova Ballet Academy* is clearly adjusted to the parameters of the musical accompaniment of the classical repertoire, being these the context from which one of the most used tools to accompany the technique class, improvisation, is worked. Considering the difficulties faced by so many classically trained pianists around the world when entering the language of improvisation applied to the art of ballet, we believe that the training system taught at *Vaganova Ballet Academy* is an indisputable reference and of great value for this discipline. If we add the fact that the content of the bachelor and master programs offered to these future professionals, prepare them not only in improvisation but in multiple musical educational aspects such as the study of sight reading, the study of ballet

repertoire, psychology, pedagogy, musical forms or harmony, piano soloist repertoire or ensemble, etc. to complete a range of subjects that make up a total of six years of training, we can affirm that this is the most complete educational program that exists for these professionals nowadays.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ecole Supérieure de Ballet du Québec. Ballet Accompaniment. Development program for musicians [Electronic source]. URL: <https://www.esbq.ca/en/news/a-public-piano-for-dancing-in-front-of-l-ecole-superieure/> (Date of consultation: 25.02.2022).
2. Royal Conservatoire of Scotland. MMus/MA Piano for Dance [Electronic source]. URL: <https://www.rcs.ac.uk/postgraduate/piano-for-dance/> (Date of consultation: 25.02.2022).
3. Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris [Electronic source]. URL: <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/discipline/accompagnement-choregraphique-1er-cycle-superieur> (Date of consultation: 25.02.2022).
4. University of Arizona School of Arts. Master of Music in Piano Performance (Dance Accompaniment) [Electronic source]. URL: https://wpu.cfa.arizona.edu/wpcontent/uploads/sites/4/2017/05/22232151/MM.Dance_.Acomp.pdf. (Date of consultation: 26.02.2022).
5. Interview with pianist Ho Wen Yang. Royal Academy of Dance [Electronic source]. URL: <https://www.royalacademyofdance.org/about-us/music-at-the-rad/meet-the-musician/ho-wen-yang/> (Date of consultation: 26.02.2022).
6. Vallés L. Piano Accompaniment II // Artseduca. 2012. N°3. P. 5.
7. Royal Decree 989/2000, of June 2, 2000, which establishes the specialties of the Corps of Music and Performing Arts Teachers, assigns to them the teachers of said Corps and determines the subjects they must teach [Electronic source]. URL: <https://www.boe.es/eli/es/rd/2000/06/02/989> (Date of consultation: 21.02.2022).
8. Vallés L. La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema educativo español (Doctoral thesis). Universidad Jaume I. Valencia. 2015. 13 p.
9. Учебный план магистерской программы «Музыка в искусстве балета» [Электронный ресурс]. URL: https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/magistratura/ucheb_plany/UP-mag-53.04.06-muzykoznanie.pdf (дата обращения 25.02.2022).
10. Безуглая Г. А. Новый концертмейстер балета: учеб. пос. СПб.: Лань – Планета музыки, 2017. 428 с.
11. Безуглая Г. А. История фортепианного сопровождения урока классического танца в музыкальных образцах // Вестник Академии балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1(42). С. 105–122.

12. *Sawyer E.* Dance with the Music: The World of the Ballet Musician. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 364 p.
13. *Cavalli H.* Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers. Gainesville: University Press of Florida, 2001. 425 p.
14. *MacIver K.* The art of class. The studio. [EPUB]. Glasgow, United Kingdom (published independently).
15. *Teck K.* Music for Dance, Reflections on a Collaborative Art. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989. 230 p.
16. *López A.* The piano accompanist of dance: current problems. Advantages of using creative resources. Proceedings of the I Congress of Research in Music Education (CEIMUS). Madrid: Enclave Creativa, 2008. P. 170–176.
17. *Mata J.* Analysis, study and musical proposal for dance. Doctoral Thesis. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid. 2017 (unpublished).

REFERENCES

1. Ecole Supérieure de Ballet du Québec. Ballet Accompaniment. Development program for musicians [Electronic source]. URL: <https://www.esbq.ca/en/news/a-public-piano-for-dancing-in-front-of-l-ecole-superieure/> (Date of consultation: 25.02.2022).
2. Royal Conservatoire of Scotland. MMus/MA Piano for Dance [Electronic source]. URL: <https://www.rcs.ac.uk/postgraduate/piano-for-dance/> (Date of consultation: 25.02.2022).
3. Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris [Electronic source]. URL: <https://www.conservatoiredeparis.fr/fr/discipline/accompagnement-choregraphique-1er-cycle-superieur> (Date of consultation: 25.02.2022).
4. University of Arizona School of Arts. Master of Music in Piano Performance (Dance Accompaniment) [Electronic source]. URL: https://wpu.cfa.arizona.edu/wpcontent/uploads/sites/4/2017/05/22232151/MM.Dance_.Acomp.pdf. (Date of consultation: 26.02.2022).
5. Interview with pianist Ho Wen Yang. Royal Academy of Dance [Electronic source]. URL: <https://www.royalacademyofdance.org/about-us/music-at-the-rad/meet-the-musician/ho-wen-yang/> (Date of consultation: 26.02.2022).
6. *Vallés L.* Piano Accompaniment II // Artseduca. 2012. №3. P. 5.
7. Royal Decree 989/2000, of June 2, 2000, which establishes the specialties of the Corps of Music and Performing Arts Teachers, assigns to them the teachers of said Corps and determines the subjects they must teach [Electronic source]. URL: <https://www.boe.es/eli/es/rd/2000/06/02/989> (Date of consultation: 21.02.2022).
8. *Vallés L.* La especialidad de pianista acompañante en la titulación superior de música: una propuesta de currículum e integración en el sistema educativo español (Doctoral thesis). Universidad Jaume I. Valencia. 2015. 13 p.

9. Uchebny`j plan magisterskoj programmy` «Muzy`ka v iskusstve baleta» [E`lektronny`j resurs]. URL: https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/magistratura/ucheb_plany/UP-mag-53.04.06-muzykoznanie.pdf (data obrashheniya 25.02.2022).
10. *Bezuglaya G. A.* Novy`j koncertmejster baleta: ucheb. pos. SPb.: Lan` – Planeta muzy`ki, 2017. 428 s.
11. *Bezuglaya G. A.* Istoriya fortepiannogo soprovozhdeniya uroka klassicheskogo tancza v muzy`kal`ny`x obrazczax // Vestnik Akademii baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 1(42). S. 105–122.
12. *Sawyer E.* Dance with the Music: The World of the Ballet Musician. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 364 p.
13. *Cavalli H.* Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers. Gainesville: University Press of Florida, 2001. 425 p.
14. *MacIver K.* The art of class. The studio. [EPUB]. Glasgow, United Kingdom (published independently).
15. *Teck K.* Music for Dance, Reflections on a Collaborative Art. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989. 230 p.
16. *López A.* The piano accompanist of dance: current problems. Advantages of using creative resources. Proceedings of the I Congress of Research in Music Education (CEIMUS). Madrid: Enclave Creativa, 2008. P. 170–176.
17. *Mata J.* Analysis, study and musical proposal for dance. Doctoral Thesis. Universidad Rey Juan Carlos. Madrid. 2017 (unpublished).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сабатер Пас — PhD, пианистка, педагог; p.sabater@cpdanzagranada.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sabater Paz — PhD, pianist, teacher; p.sabater@cpdanzagranada.com

УДК 7.021.2; 782.91; 792.8

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФР. ХИЛЬФЕРДИНГА И Й. СТАРЦЕРА В ВЕНЕ В СЕРЕДИНЕ XVIII ВЕКА

*Хазиева Д. З.*¹

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

Статья посвящена австрийскому балетмейстеру Францу Антону Кристофу Хильфердингу (1710–1768), который стоял у истоков балетной реформы и был одним из первых, кто начал преобразования балетного жанра. Творчество этого мастера до сих пор остается мало изученным, а его фигура находится в тени более известных балетмейстеров XVIII века — Г. Анджелини и Ж. Новерра. Автор, опираясь на разрозненные сведения и некоторые новые данные, рассматривает деятельность Хильфердинга в 1750-е годы в Вене, анализирует особенности сотрудничества балетмейстера и композитора Й. Старцера, выявляет характерные особенности музыкально-драматургических решений балетных постановок и определяет роль балетмейстера и композитора в преддверии балетной реформы.

Ключевые слова: Ф. Хильфердинг, Й. Старцер, Вена, середина XVIII века, хореография и музыка.

THE ACTIVITIES OF F. HILFERDING AND J. STARZER IN VIENNA IN THE MIDDLE OF THE 18TH CENTURY

*Khazieva D. Z.*¹

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

The article is devoted to the Austrian choreographer Franz Anton Christoph Hilferding (1710–1768), who stood at the origins of the ballet reform and was one of the first who began the transformation of the ballet genre. The work of this master is still rather modestly studied in the research literature (both domestic and foreign), and his figure is in the shadow of the more famous choreographers of the 18th century G. Angiolini and J. Noverre. The author, relying on scattered information and some new data, examines the activities of Hilferding in the 1750s in Vienna, analyzes the peculiarities of cooperation between the choreographer and composer J. Starzer, reveals the characteristic features of the musical and dramatic solutions of ballet performances and

determines the role of the choreographer and composer in the run-up to the ballet reforms.

Keywords: F. Hilferding, J. Starzer, Vienna of the middle of the 18th century, choreography and music.

Франц Хильфердинг — одна из ярких фигур балетного искусства первой половины XVIII века. Его бурная деятельность как танцовщика и балетмейстера связана в основном с Веной и приходится на 1730–1750-е годы. Его талант и поиски в преобразовании балетного спектакля не только суммировали опыт предшествующего периода, но и предвосхитили реформу Г. Анджолини и Ж. Новерра. Предваряя анализ творческой деятельности Хильфердинга 1740–1750-х годов, необходимо хотя бы кратко воссоздать более или менее целостную картину танцевального искусства более раннего периода.

С конца XVII века небольшие танцевальные представления, состоявшие из чередования преимущественно декоративных и виртуозных танцев, завоевывали признание на сценах Европы. Постановки отличались богатым оформлением, красивыми, порой даже экстравагантными костюмами и были тесно связаны со словом, произнесенным, пропетым или напечатанным. Однако с начала XVIII века отдельные мастера стали вносить изменения в стиль исполнения танцев, пытаясь наполнить его новой эффектностью, рельефностью, эмоциональностью, особой пластичностью, содержательностью и даже драматизмом.

Одним из первых, кто начинал преобразовывать танцевальное искусство, был английский танцовщик и постановщик Дж. Уивер (1673–1760). Владеющий поразительной техникой исполнения, он стремился связать ее с содержанием, наполнить выразительной мимикой, отказавшись от масок, продумать позы, движения. Хореографические драмы постановщика отличались единством действия, точностью в раскрытии сложного характера образа, в опоре на танец как главной формы спектакля. Его мастерство повлияло не только на развитие балета, но отчасти и на «танцевальные развлечения», вставленные между актами в драматических представлениях, например на постановки английской труппы Дж. Ричи (1691–1761). Театральный деятель и артист, основатель и руководитель «Ковент-Гардена», прославившийся трагическими постановками и веселой пантомимой, впервые задействовал в своих представлениях балетных артистов.

Дальнейшие попытки преобразования танцевального искусства продолжались на французской сцене в творчестве Ф. Прево (1680–1741), исполнительское мастерство которой отличалось изяществом, грацией, одухотворенностью и патетичностью. Она принимала участие в создании *pas d' action* — «Трагиче-

ское па» на сюжет четвертого действия «Горациев» Корнеля.

Франсуаза Прево значительно повлияла на свою ученицу — танцовщицу и балетмейстера Мари Салле (1707–1756), которая еще девочкой начала выступать сначала в ярмарочных театрах и в Опере Парижа, позже и в пантомимах Ричи в Лондоне, где сотрудничала с артистами Уивера, и, возможно, сотрудничала с самим балетмейстером. Находясь под влиянием старших артистов и постановщиков, М. Салле продолжила их поиски в своем творчестве, укрепляя связи танцевального движения и мимики, еще больше углубляя выразительность и осмысленность танца. Она предприняла попытку облегчить сценический костюм и выступать не только без маски, но и с распущенными волосами.

Все эти мастера начала XVIII века развивали балетное искусство и предъявляли новые требования к его содержательности, композиции, основой которой стали танец и пантомима, наполненные продуманными и изящными движениями и позами тела, богатой мимикой. Впервые они подчиняли технику исполнения раскрытию характера образа, а не общего характера танца. И значение этих элементов — мимики, жестов, поз — настолько возросло, что выявило необходимость обучать этому искусству не только исполнителей, но и зрителя подготовить к восприятию. Так, стали появляться пособия (например, Дж. Уивера, И. Декарта, Ш. Брюка) сначала только для актеров, а впоследствии, когда закрепились символика каждого жеста и в других видах искусства, то и для риториков, проповедников и художников.

Но все эти поиски воплощались не на больших театральных сценах (не в Опере), где ценилось только высокое виртуозное исполнение, а в маленьких театрах Франции — площадках дель арте и комической оперы, иногда даже в тавернах или в других городах Европы.

В небольших французских театрах, начиная с 1720-х годов, часто ставились балеты-пантомимы, в которых экспериментировали с композицией балетного представления, с темами и выразительностью. Именно на сцене этих театров начинали свою деятельность и достигли известности такие балетмейстеры, как А. Питро, Ж. Гессе и Ж. Новерр. В постановках итальянских трупп уделялось больше внимание именно драматическим пантомимам, в которых виртуозное исполнительское искусство подчинялось сюжетному развитию. Все эти эксперименты находили отражения не только в самих постановках, но и в изложении этих мыслей на бумаге (напр., Дж. Уивер, Л. Каюзак и др.), в полемике французских просветителей, а впоследствии в программах, письмах и эссе будущих балетмейстеров-новаторов Г. Анджолини и Ж. Новерра.

Таким образом, к середине XVIII века сформировался новый драматический танцевальный стиль, который возник из «балетного интермеццо», исполняемого между актами итальянской серьезной оперы. Но постепенно в балете проявлялись «выразительность, вкус и здравый смысл; он приобретал

независимость от вербальной коммуникации и оказался одним из наиболее эффективных средств для экспериментов, требовавшим максимальной концентрации формы и содержания» [1, р. 159]. Новый тип балетного представления приобретал всю большую популярность и начал конкурировать с оперой, к которой был привязан. Но сформировался новый танцевальный вид балетного спектакля не во Франции — ведущей танцевальной стране первой половины XVIII века, а в местах с сильными оперными традициями. Большую роль в развитии балетного искусства сыграла сначала Вена, где уже в 1750-х годах сложился интеллектуально-художественный климат, наиболее благоприятный для развития балетного искусства, потом был Штутгарт, где в 1760-х годах Н. Йомелли работал бок о бок с Ж. Новерром, другие немецкие города и Россия.

Все изменения, которые происходили в хореографическом искусстве во второй трети XVIII века, нашли отражение и в творческой биографии Хильфердинга. Он получил прекрасное балетное образование в Вене, и благодаря своим способностям в 1734 году при поддержке императорского двора был направлен для дальнейшего совершенствования в Париж. Здесь он освоил виртуозный французский стиль танца, проявил себя как талантливый исполнитель и замечательный актер¹; в то же время смог наблюдать за творческими поисками М. Салле в операх Рамо, за игрой одного из лучших актеров того времени Ф. Риккобони и за танцами и постановками Ж.-Ф. Эссе.

Однако, вернувшись в Вену, Хильфердинг был вынужден придерживаться исполнительских традиций, то есть танцевать в маске, в парике и тяжелых костюмах. Начиная с 1740-х годов, он, продолжая выступать как артист, начал ставить свои первые представления, в которые вводил элементы нового. Для этого ему приходилось много анализировать, искать, пробовать, читать и вращаться в художественных кругах Вены, расширяя свои познания. В результате своих экспериментов он отказался от грубых комических элементов в хореографии, от пустой, «акробатической» виртуозности, от масок и причудливых костюмов в серьезных постановках, но сохранил их в фантастических сценах, заменив популярные образы Арлекина, Пульчинеллы и других фигур реальными персонажами, например молотильщиков, угольщиков, венгерских цыган, тирольцев.

Сначала Хильфердинг ставил небольшие балетные номера, сцены, этюды, но постепенно его замыслы превращались в более продолжительные представления с логически связанным сюжетом, ярким красочным пластическим языком, усложненными характерами образов, которые включали в себя и наци-

¹ Хильфердинг родился в театральной семье и получил не только балетное, но и «универсальное», по словам Анджелини, театральное образование.

ональные танцы. При повторении спектакля он мог вносить изменения и тем самым не только совершенствовал свой замысел, но и учитывал способности задействованных артистов. В отличие от балетмейстеров-современников Хильфердинг не стремился теоретически обосновывать свою деятельность, свои преобразования и поиски. Он вообще отвергал значимость слова в балетном искусстве, лишь за редким исключением, когда возникала острая необходимость, обращался к программному пояснению. Деятельность балетмейстера привлекала пристальное внимание венской публики; иногда его критиковали, но чаще хвалили. В одном из писем 1755 года поэт и оперный либреттист П. Метастазιο, сравнивая оперные и балетные постановки, отмечал невероятную силу воздействия творчества Хильфердинга на публику: «Искусство певцов поражает своей виртуозностью, но значительно уступает танцовщикам, задействованным в интермеццо по эмоциональной выразительности, которая трогает сердце» [1, с. 155].

Работа Хильфердинга как танцовщика, композитора и балетмейстера вызвала большой интерес и у венского двора, и у руководителей театров В. Кауница и графа Дж. Дураццо. В 1751 году его назначали балетмейстером венских театров. До недавнего времени считалось, что из творчества этого мастера практически ничего не сохранилось: ни музыка к балетам, ни либретто (напомним, что он отвергал слово в любом его проявлении, даже в виде комментариев или программы балета). Но в последние годы стали доступны новые источники — дневники, партитуры, которые позволяют дополнить сведения о творческой деятельности Хильфердинга в 1750-е годы. Некоторые сведения можно почерпнуть из записей А. Гумпенхубера, К. Цинцендорфа [1, р. 149–158; 2, р. 152–153, 3, р. 80–89], рукописных журналов венских театров, в которых указывались репертуар каждого сезона, имена задействованных артистов и иногда партии, которые они исполняли. Известно, что партитуры балетов, поставленных Хильфердингом, хранятся в Государственном архиве города Тршбоне (Чехия) и в Национальной библиотеке Турина.

Весь этот материал требует серьезного изучения, кропотливой работы. Лишь малая часть партитур проанализирована зарубежными авторами.

С начала XVIII века в Вене действовали два театра — «Бургтеатр» и «Кертнтортеатр». Первый был придворным, и в нем шли представления на итальянском или французском языках для аристократической публики, а иногда только для императорской семьи, второй — национальным. Представления в последнем шли на немецком языке и в основном носили комический характер.

Оба театра содержали независимые друг от друга балетные труппы и состояли из первоклассных исполнителей, среди которых были итальянские и немецкие артисты. Отличались они лишь репертуаром: в «Кертнтортеатре», по словам современников, ставили «повседневные» и «живописные» балетные

постановки, а в «Бургтеатре» чаще обращались к мифологическим и пасторальным сюжетам. Но с 1740-х годов на Австрию усиливалось влияние французской культуры, вызванное политическими и культурными связями между странами. Дипломатическая и театральная переписка между Веной и Парижем, а именно канцлера В. Кауницы и интенданта придворной оперы графа Дж. Дураццо, позволила наладить взаимоотношения с французскими театрами и непосредственно с директором «Опера комик» Ш.-С. Фаваром. Вопросы, которые были затронуты в письмах, касались репертуара, а также исполнителей, которых с удовольствием приглашали к сотрудничеству.

В венских театрах постепенно менялся состав трупп. Если в первой четверти XVIII века в столице работали преимущественно итальянские и немецкие деятели культуры, то к 1750-м годам в Вену устремились музыканты, танцовщики, балетмейстеры, художники и поэты со всех уголков Европы, но особое предпочтение было отдано приезжающим из Франции. Вследствие этого в 1750–1760-е годы в труппах венских театров значительно увеличивается количество французских танцовщиков. Среди целой плеяды ярких и талантливых исполнителей современники выделяли А. Робера (танцовщик), М. Левуара (балетмейстер), Ж. Грегуара (танцовщик), Ж.-Б. Граншана (танцовщик), А. Питро (балетмейстер), М. Фавье (танцовщица), В. Сонье (или Солонье, танцовщик), Ж. Дюпре (танцовщик), М. Леклерк (танцовщица), Т. Фоглиацци и Л. Жофруа-Боден (танцовщицы, которых по мастерству и выразительности сравнивали с М. Салле и М. Камарго), Г. Анджелини (танцовщик и композитор), семейство Соломони (отец — танцовщик и помощник Хильфердинга с 1745 по 1756 год, сын — танцовщик).

Дальнейшие изменения коснулись репертуара театров. В «Бургтеатре» шли постановки, которые переносились на сцену сразу же после парижских премьер. Все они были холодно встречены венской публикой, к тому же в них приходилось вносить изменения, адаптировать их под требования зрителей (например, все оперные постановки сначала шли на французском языке, после их стали переводить на немецкий, а это вело к изменению и в музыкальном материале; в балетных номерах, заимствованных из Парижа, акцент делался только на технике исполнения, а не на раскрытие содержания). Позже появились полностью самостоятельные балетные произведения в различных жанрах, которые исполнялись сначала в Вене, а затем — во Франции. Немецкий театр внимательно изучал постановки «Бургтеатра», ставил пародии на них, а впоследствии тоже стал ставить оригинальные представления, независимые от придворного театра и французских спектаклей.

Следует отметить, что в начале 1750-х годов руководство венских театров обратилось к балетному жанру только для того, чтобы «привлечь внимание тех [зрителей], которые недостаточно хорошо понимали французский язык.

Но к середине 50-х годов отношение к балету изменилось, он постепенно стал ведущим жанром венских театров, в котором ярко проявились революционные устремления новой культурной политики Австрии» [4, р. 63].

Деятельность Хильфердинга как ведущего балетмейстера венских театров (с 1751 по 1758 год) сыграла в этом огромную роль. Он продолжил свои эксперименты с жанрами, формами, сюжетами и композицией балетных спектаклей, и в этом ему помогала творческая команда, в которую входили композитор (возможно, и сценарист) Й. Старцер, Дж. Дураццо, часто выступавший в роли вдохновителя, куратора и отчасти сценариста, иногда и художники, оформлявшие спектакли.

Опираясь на программы постановок 1752–1765 годов, можно проследить, как менялись балетные представления: за вечер могли показать два спектакля, например большой («grand») и небольшой («petit»), или несколько небольших, часто контрастных по содержанию. В них постепенно исчезла зависимость от произнесенного или пропетого слова. Они стали полноценными танцевальными постановками [1, р. 161].

В начале 1750-х годов Хильфердинг начал сотрудничать с К. Глюком², который как музыкальный руководитель венских театров проводил все оперные и балетные репетиции. В этот период балетмейстер работал с разными композиторами (И. Гольцбауэром, Ф. Аспельмайером), но более продолжительным было его сотрудничество со Й. Старцером, который работал в «Бургтеатре» с 1752 года в должности первого скрипача, а с 1754 года стал заведующим балетной частью и фактически определял репертуарную политику театра. С 1754 по 1758 год Старцер становится единственным композитором, с которым тесно работает Хильфердинг.

Таблица 1. Балетные спектакли, поставленные Ф. Хильфердингом на музыку Й. Старцера

Названия балетов (оригинальные)	Названия балетов (перевод)	Жанр / тема балета	Дата постановки	Место постановки
Psyché et l'Amour	«Психея и Амур»	мифологический	12.11.1752	«Бургтеатр»
Poliphème et Galaté	«Полифем и Галатея»	мифологический	03.1752	«Бургтеатр»
Les Américains	«Американцы»	национальный	03.1752	«Бургтеатр»
Orphée et Euridice	«Орфей и Эвридика»	мифологический	03.1752 или 06.1755	«Бургтеатр»
Les Vendangeurs	Сборщик винограда	(Métiers) ремесла	24.10.1753	«Бургтеатр»

² К. Глюк в 1752 году был назначен музыкальным директором в венских театрах. В этот период композитор больше работал в жанрах серьезной и комической оперы, жанр балета привлечет его внимание немного позднее.

Названия балетов (оригинальные)	Названия балетов (перевод)	Жанр / тема балета	Дата постановки	Место постановки
Les Jardiniers ou la Statue	«Садовники, или статуя»	ремесла	24.10.1753	«Бургтеатр»
La Vengeance de Mars	«Мечь Марса»	мифологический	04.1753	«Бургтеатр»
L`Origine de tous les êtres	«Происхождение существ»	мифологический	04.1753	«Бургтеатр»
L`Origine des temps ou les Saisons	«Происхождение времен года»	мифологический	04.1753	«Бургтеатр»
Narcise et la nimphe Echo	«Нарцисс и нимфа Эхо»	мифологический	05.1754	«Бургтеатр»
Ariane et Bacchus	«Ариадна и Бахус»	мифологический	05.1754	«Бургтеатр»
L`Espagnol ou la Serenade	«Испанский, или серенада»	национальный	26.05.1754	Лаксенбург
L`Hongrois	«Венгерский»	национальный	05.1754	«Бургтеатр»
Vertumne et Pomone	«Вертумн и Помона»	мифологический	05.1754	«Бургтеатр»
Les Moissonneurs	«Жнецы (Сборщики урожая)»	ремесла	05.1754	«Бургтеатр»
Les Bucherons	«Дровосеки»	ремесла	05.1754	«Бургтеатр»
Le Adieux des matelots	«Прощание матросов»	фантазия (d`invention – точный перевод изобретение).	05.1754	«Бургтеатр»
Le Matin	«Утро»	фантазия	29.04.1755	Лаксенбург
Le Midi	«День»	фантазия	30.04.1755	Лаксенбург
Le Soir	«Вечер»	фантазия	01.05.1755	Лаксенбург
La Nuit	«Ночь»	фантазия	04.05.1755	Лаксенбург
Atlante et Hippomène	«Атлант и Гипомена»	мифологический	06.1755	«Бургтеатр»
Les Maures vaincus	«Побежденные мавры»	национальный	06.1755	«Бургтеатр»
Le Retour des matelots	«Возвращение моряков»	фантазия	06.1755	«Бургтеатр»
La Pêche	«Рыбалка»	ремесла	06.1755	«Бургтеатр»
Les Savoiards	«Савояры»	национальный	26.04.1756	Лаксенбург
Les Chinois	«Китайцы»	национальный	02.06.1756	Лаксенбург
L`Oiseleur	«Ловля птиц»	ремесла	07.1756	«Бургтеатр»
Les Trois Sœurs rivales	«Три сестры- соперницы»	фантазия	07.1756	«Бургтеатр»
Cirsé et Ulisse	«Цирцея и Улисс»	мифологический	07.1756	«Кернертортеатр»

Названия балетов (оригинальные)	Названия балетов (перевод)	Жанр / тема балета	Дата постановки	Место постановки
L' Enlèvement de Proserpine	«Похищение Прозерпины»	мифологический	07.1756	«Бургтеатр»
Le Campagnard berné	«Одураченный селянин»	фантазия	07.1756	«Бургтеатр»
La Guirlande enchantée	«Зачарованная гирлянда»	фантазия	11.12.1757	«Бургтеатр»
La Force du sang	«Сила крови»	фантазия	24.08.1757	«Бургтеатр»
La Ruse d' amour	«Хитрость любви»	фантазия	22.09.1757	«Бургтеатр»
Le Triomphe des bergers, ou le Serpent	«Триумф пастухов, или Змея»	фантазия	08.1757?	«Бургтеатр»?

Рассмотрим некоторые общие тенденции, которые проявились в балетах 1750-х годов. К сожалению, хореография не сохранилась, но балетные партитуры позволяют проследить поиски новых выразительных возможностей в композиции спектакля и музыкальной драматургии.

В некоторых партитурах сохранились пометки балетмейстера, которые отражают, как менялся музыкальный, а значит, и хореографический материал: порядок следования номеров или вообще переносили некоторые номера в другие по замыслу и содержанию представления. Все зависело от окончательного сценария.

Балетные представления обычно были не очень развернутыми, но именно в 1750-е годы появляются большие спектакли, которые длились от 20 до 30 минут. В отдельных случаях, обычно после премьеры, вызывавшей большой интерес у публики, венские и французские балетмейстеры расширяли материал.

Балетные партитуры Старцера состоят из 10–25 номеров, последний из которых иногда называли «финалом». Композиция, основанная на чередовании танцев с пантомимой, выстраивалась в единое сквозное целое с помощью мотивов, тональных связей, динамического и фактурного контраста. Во многих балетах хореография отталкивалась от музыкального материала. Хильфердинг и Старцер работали в тесном сотрудничестве, обсуждая сцены и выбирая наиболее удачное хореографическое и музыкальное решение.

Балетный спектакль открывался чаще всего увертюрой, называемой симфонией, в которой раскрывался характер будущего представления. Но иногда в нем могла отсутствовать симфония, что указывало на исполнение танцевального спектакля в антрактах оперы. Опера и балет были близки по сюжету и тематическому материалу.

Большую роль в композиции приобретал кордебалет, названный в партитуре как «концерт». Иногда он имел определенное место в представлении: после

симфонии или через несколько номеров после нее. Массовые сцены призваны были оттенить или подчеркнуть выразительность сольного танца. Выход кордебалета мог быть заявлен как отдельный танец, оттеняющий выход соло или дуэта, а иногда как сюита танцев, что вносило разнообразие в построение как отдельной сцены, так и общей композиции балетного спектакля.

В балетных партитурах Старцер опирался на танцы разного характера, но при этом чаще в названии номера он указывал лишь темп исполнения, а не название конкретного танца, за исключением, может быть, наиболее популярных, таких как менуэт, марш, гавот, иногда контрданс и финал.

Современники отмечали, что Старцер легко и быстро сочинял музыку для многих балетов. Он тщательно продумывал музыкальный материал будущего спектакля и стремился к тому, чтобы созданное соответствовало новому типу танца и играло определяющую роль в хореографии спектакля. Но если работа композитора была ограничена во времени, то он мог заимствовать номера других композиторов, при этом чаще всего обращался к произведениям Ж.-Ф. Рамо [1, с. 147].

Старцер одним из первых композиторов в XVIII веке стал продумывать тональный план спектакля. Обычно в его партитурах начало и финал балетного представления шли в одной тональности, а середина, в которой нарастало напряжение или происходили драматические события, звучала в другой тональности. Это было характерно для большинства партитур. Но были постановки, которые основывались на чередовании танцев, то есть на сюитах, и в них представлено другое тональное решение, как, например, в балете «Сезоны»: Зима (G/g), Весна (D/d), Лето (E/e) и Осень (снова G/g).

Хильфердинг и Старцер иногда отказывались от традиционного для XVIII века счастливого финала. И если это было логично по сюжетному развитию в трагических или мифологических балетах, то произведение могло завершиться в миноре.

Большую роль приобрела у Старцера инструментовка. Типичным для театральных постановок и танцевальных вечеров начала XVIII века было использование оркестра, который состоял из струнных, разделенных на группы скрипок, виолончелей, и духовых: флейт, гобоев, фаготов, иногда шалюмо³.

В самых первых своих балетах композитор тоже придерживался этих традиций, однако вскоре он начал экспериментировать. Он ввел новые тембры — альты, валторны — расширил использование шалюмо и др. В каждом балете Старцер старался находить свои выразительные средства, исходя из драматургии спектакля, например, в некоторых номерах балета «Психея и Амур» он использовал альты, которые иногда разделял на две группы и даже поручал

³ Шалюмо — музыкальный инструмент, предшественник кларнета, который часто вводили в оркестр на танцевальных вечерах.

им ведущую мелодическую линию. Время от времени он использовал флейты и шалюмо. В балете «Цирцея и Улисс» он расширил духовую группу: ввел валторны, флейты, английский рожок, шалюмо (последний изображал пение сирен). В таких балетах как «Зачарованная гирлянда», «Прощание матросов» и «В марсельском порту» он расширил ударную группу: ввел барабан, тарелки, кастаньеты, которые были оправданы не только сюжетом, но и новаторским музыкальным решением сцен.

Таким образом, Старцер значительно расширил состав оркестра, связал тембры не только с характеристикой персонажа, но и обрисовкой событий; тщательно продумал штрихи исполнения, мелодический рисунок, усилил красочность звучания и проявил себя как тонкий мастер оркестровки.



Илл. Сцена из балета Ф. Хильфердинга «Великодушный турок». Б. Беллотто

Гравюра Б. Беллотто, изображающая сцену из балета Хильфердинга «Великодушный турок», дает представление о новаторстве его хореографии: выразительные позы, жесты и композиция сцены (см.: 5, с. 285). Художник настолько подробно изобразил оркестровую яму, что можно рассмотреть, помимо музыкантов, играющих на струнных, валторнах, тарелках, турецком барабане, еще и К. Глюка, сидящего за клавесином.

Так как многие партитуры недоступны, мы вынужденно опираемся на отдельные фрагменты, представленные в зарубежных исследованиях, а также найденные нами в рецензиях, письмах и дневниках современников. В своих балетах Старцер был чрезвычайно внимателен и к фактуре изложения материала — унисонного или гомофонно-гармонического; использовал различные возможности динамического, ритмического контраста, техники изложения, отдавая явное предпочтение имитационной. Ярким был и гармонический язык его произведений: он часто использовал повышенную IV ступень, диссонирующие созвучия, модуляции в доминантовую сферу. Нередко Старцер обращался к подлинным народным мелодиям, широко использовал не только вариационную форму и рондо, но и сонатную. Все эти средства приобретали еще большее значение в моменты кульминаций и напряженного развития. Многие его приемы повлияли не только на современников, например, на Глюка, но и оказали в целом значительное влияние на развитие инструментальной музыки XVIII века.

Все эти средства в каждом балете приобретали индивидуальные решение и зависели от замысла всего спектакля. В качестве примера приведем схемы трех наиболее известных балетов Хильфердинга и Старцера. В таблицах отмечаются особенности общей композиции, тонального и тембрового решения.

Таблица 2. Особенности музыкального строения балетов. Балет «Психея и Амур», 1752

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
Sinfonia/Presto	F	C	41	Vn. 1-2, B. c.
1.	F	2/4	12	Vn. 1-2, B. c.
2.	C	2/4	10	Vn. 1-2, B. c.
3.	F	2/4	12	Vn. 1-2, B. c.
4. Andante	F	2/4	26	Vn. 1-2, Va., B. c.
5. Adagio	F	3/4	40	Vn. 1-2, Va. 1-2, B.c., Fl. 1-2, Chal.
6. Allegro moderato/ Allegro molto/ Adagio	d-V/F F-d V/F	2/4 3/4 3/4	40 42 2	Vn. 1-2, B. c. Plus Fl. 1-2., Chal. Minus Chal.
7.	f	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
8. Allegro molto	F	2/4	32	Vn. 1-2, B. c., Fl. 1-2
9. Menuetto	C	3/4	18	Vn. 1-2, B. c., Fl.
10. Minore	c	3/4	16	Vn. 1-2, Va. 1-2, B. c.
11.	c	3/4	16	Vn. 1-2, B. c.
12. Sig Mioni	F	2/4	24	Vn. 1-2, B. c., Fl.
13.	F	2/4	16	Vn. 1-2, B. c., Fl. 1-2
14. =12 Da Capo	F	2/4	24	

Таблица 3. Балет «Пигмалион», 1758

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
Sinfonia/Allegro ma non troppo	D	C	55	В партитуре 1829 года присутствуют только партии первых скрипок. musiksammlung, ÖNB
1.	D	2/4	20	Vn. 1-2, B. c.
2.	D	2/4	12	Vn. 1-2, Va., B. c.
3.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
4. Adagio	G-V/G	3/4	18	Vn. 1-2, Va., B. c.
5. Un poco Allegro	G-D	2/4	18	Vn. 1-2, Va., B. c.
6. Adagio	G/g-V/g	3/4	44	Vn. 1-2, Va, B. c.
7.	G	3/8	32	Vn. 1-2, Va. 1-2, B. c.
8. Adagio	D	3/4	16	Vn. 1-2, Va, B. c., Ob.
9. Allegro	G	2/4	36	Vn. 1-2, Va, B. c.,
10.	G	2/4	16	Vn. 1-2, Va, B. c.
11.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
12.	A	2/4	12	Vn. 1-2, Va, B. c.,
13.	D	6/8	24	Vn. 1-2, B. c.
MMineur	d/D	6/8	32	Vn. 1-2, B. c.
1. Finale	D	2/4	36	Vn. 1-2, Va, B. c.
2.	G	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
3.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.

Таблица 4. Балет «Великодушный турок», 1758

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
Sinfonia	D-V/D	2/4	66	Vn. 1-2, Va., B. c., Hn. 1-2
1. Allegro	D	2/4	24	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
2.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
3.	b	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
4.	D	2/4	32	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
5.	A	2/4	16	Vn. 1-2, B. c.
6.	D	2/4	16	Vn. 1-2, Va., B. c.
7.	D	2/4	16	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
8. Mons: Louis [Mécour]	d/D	2/4	38	Vn. 1-2, B. c.
9. Allegro	G	2/4	28	Vn. 1-2, Va., B. c.
10.	g-B	2/4	12	Vn. 1-2, Va., B. c.
11.	G	3/4	24	Vn. 1-2, Va., B. c.
12.	D	2/4	60	Vn. 1-2, Va., Vc., Ob., Hn. 1-2

Номера	Тональность	Метр	Такты	Инструменты
13.	D	2/4	20	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2, cymb., Turk. drum
14.	d	2/4	20	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2
15. Angiolini/Andante	D	2/4	18	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2,
16. Finale	D	2/4	20	Vn. 1-2, B. c., Hn. 1-2, cymb., Turk. drum

Принятые сокращения:

Vn. — скрипки

Va. — альты

Vc. — виолончели

Fl. — флейты

Ob. — гобои

Hn. — валторны

B. c. — бассо континуо (клавесин)

Cymb. — тарелки

Turk. Drum. — турецкий барабан

Таким образом, Хильфердинг с 1740-х по 1750-е годы в своей творческой деятельности смог не только опереться на традиции балетного искусства, но и на новые эффектные средства, найденные Дж. Уивером, Ф. Прево и М. Салле. Досконально освоив их, он не только дополнил, но и значительно расширил эти возможности и приемы. Небольшие танцевальные сцены и интермедии Хильфердинг постепенно превратил в полноценные спектакли с ясным сюжетом, в основе которых лежали мифологические, аллегорические, исторические, комические или реальные современные, а иногда и драматические источники.

Хильфердинг опирался не только на достижения балетных мастеров — предшественников, но и на опыт серьезной и комической оперы. Это нашло отражение и в тематике его постановок (попытка работать с историко-героическими сюжетами и переход к традиционной сказочно-мифологической тематике балетного жанра), и в создании возвышенных, одухотворенных образов с глубокими чувствами и сильными характерами. Углубление эмоциональности в раскрытии характера способствовало тому, что Хильфердинг создал свой собственный новый тип балетного спектакля — лирическую поэму.

Балетмейстер завершил процесс преобразования хореографического языка: отказался от совершенной, но лишенной художественной наполненности техники исполнения, стремился к красочности, эмоциональности, отточенности в движениях, позах и мимике. Танец и пантомиму он трактовал как основные формы балетного спектакля, широко применял национальные танцы для усиления красочности и оригинальности постановок.

На обновление хореографического языка повлияло и то, что Хильфердинг сближает пантомиму и танец с оперными формами. Так, пантомима перекликается с речитативом, а танец становится близким к сольным или ансамблевым оперным номерам, например арии, дуэту и другим формам. В балетном адажио и аллегро он осознанно усиливал плавность, выразительность и экспрессивность, что было заимствовано из оперного искусства бельканто. Большое внимание он уделял музыкальному решению, тесно сотрудничая с композиторами в создании хореографии сцен, картин и всего спектакля.

Все это способствовало тому, что постановки Хильфердинга получили широкое признание и за пределами Вены. Его балеты ставились в Париже, в разных городах Австрии, Германии и Италии, особенно были популярны в Милане⁴.

В самой Вене до 1758 года существовало понятие «стиль Хильфердинга», основными чертами которого были возвышенность и строгость сюжетов, хореографии и исполнительского мастерства балетных трупп «Бургтеатра» и «Кернтортеатра» [6, р. 113].

После отъезда Хильфердинга в Россию в 1758 году этот стиль начал исчезать, а с 1760-х годов начинается новая глава в развитии балетного театра Вены, связанная уже с именами Глюка и Анджолини. Этот новый творческий союз не только подхватил многие идеи, приемы и решения, но и завершил балетную реформу, которую начал Хильфердинг, и превратил балет в самостоятельный жанр музыкального театра.

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Brown B.* Gluck and the French theatre in Vienna. Oxford University Press, 1991. 489 s.
2. *Dahms S.* Vienna as a Center of ballet reform in the late Eighteenth century // Rudolph R. L., Cherlin M., Filipowicz H. The Great Tradition and Its Legacy: The evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe. Berghahn books, 2004. P. 152–160.
3. *Zinzendorf K.* Aus den Jugendentagebüchern: 1747, 1752 bis 1763 / Ed. by Breunlich M., Mader M. Vienna: Böhlau, 1997. 239 s. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.books.google.ru> (дата обращения: 15.07. 2020).
4. *Warrick R. H., Brown B. A.* The Grotesque Dancer on the Eighteenth-century Stage. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2005. 383 p.
5. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr: ot istokov do serediny XVIII veka. SPb.: Lan'; PLANETA MUZYKI, 2008. 320 s.
6. *Winter M. H.* Pre-Romantic ballet. London: Pitman, 1975. 306 p.

⁴ Этому способствовала театральная традиция обмена артистами между театрами Вены и итальянскими городами.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Хазиева Д. З. — доцент; uchsecr14@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Khazieva D. Z. — Ass. Prof.; uchsecr14@mail.ru

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 7.03

ЯН ПАТОЧКА ОБ ИСКУССТВЕ КАК ВЫРАЖЕНИИ ИСТИНЫ БЫТИЯ

Василенко В. В.¹, Кузнецова В. С.²

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

² Карлов университет, ул. Овощный трх., 560/5, Прага, 116 36, Чехия.

В статье освещается биография чешского философа Я. Паточки, показано влияние философских идей Платона, Г. Гегеля, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, А. Гелена на формирование философии искусства Я. Паточки. Освещаются теоретические проблемы истории искусства, в том числе предназначения искусства, художественного стиля и смысла, особенностей искусства XX века. В научный оборот впервые вводится переведенная на русский язык статья Я. Паточки «Искусство и время» (1966).

Ключевые слова: искусство, подражание, виды искусства, стиль, смысл, метафизическое качество, мир, бытие, время, историческое прошлое, Я. Паточка, Г. Гегель, Э. Гуссерль, М. Хайдеггер, А. Гелен.

JAN PATOCHKA ON ART AS AN EXPRESSION OF THE TRUTH OF BEING

Vasilenko V. V.¹, Kuznetsova V. S.²

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

² Charles University, Ovocný trh 560/5, Prague, 116 36, Czech.

The article highlights the biography of the Czech philosopher J. Patochka. The article shows the influence of the philosophical ideas of Plato, G. Hegel, E. Husserl, M. Heidegger, A. Gehlen on the formation of the philosophy of art of J. Patochka. The theoretical problems of the history of art are highlighted, including the purpose of art, the definition of artistic style and the features

of twentieth-century art. The article *Art and Time* (1966) was translated into Russian for the first time and was introduced into scientific sphere.

Keywords: art, imitation, types of art, style, meaning, metaphysical quality, world, being, time, historical past, J. Patocka, G. Hegel, E. Husserl, M. Heidegger, A. Gehlen.

В Европе М. Хайдеггер и Я. Паточка считаются общепризнанными учениками Э. Гуссерля. В российской философской традиции преемниками идей основателя феноменологии стали Н. О. Лосский, Г. Г. Шпет, А. Ф. Лосев. Хранящийся в Архиве Э. Гуссерля в Лувене экземпляр первого издания книги Г. Шпета «Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы» (1914) содержит дарственную надпись автора, адресованную учителю. В свою очередь Э. Гуссерль в одном из писем Г. Шпету давал следующее напутствие: «...феноменология — новая наука, бесконечно плодотворная почва для работы — бесконечная и плодотворная, как русская равнина, но, как и она, приносящая богатый урожай только благодаря упорному труду (а не громким словам) [1, с. 234-235]. Подаренную Г. Г. Шпетом книгу Э. Гуссерль передал Яну Паточке.

Ян Паточка (1907–1977) — чешский философ, педагог и общественный деятель, автор многочисленных трудов по философии истории, философии искусства и культуры, этике. Он перевел на чешский язык труды Г. Гегеля, подготовил к публикации первое издание сочинений Я. А. Коменского. Философские труды Я. Паточки сохранились в архивных неопубликованных рукописях, машинописных текстах и прижизненных публикациях. Все они были консолидированы в 27-томное собрание и помещены на хранение в Архив Я. Паточки в Праге. Некоторые произведения в разные годы переводились и публиковались на английском, немецком, французском, польском и других языках.

В последние годы имя чешского философа постепенно возвращается из забвения, его сочинения переиздаются. В 2017 году в Праге был открыт мемориал памяти философа, а в Брюсселе состоялась премьера документального фильма «Пражский Сократ».

Изучением философских трудов Я. Паточки начали заниматься с конца 1980-х годов. В 1999 году вышел труд Д. Войтенко «Ян Паточка: об искусстве и философии» [2]. В последние годы были опубликованы работы Д. Блахмутова и М. Шевчика «Интерпретация литературы Паточкой» [3], Л. Учника — «Концепция любви» в последнем эссе Паточки» [4], И. Хватика — «Исследования Яна Паточки о проблеме сакратического гуманизма Масарика» [5], была опубликована статья и монография Я. Йосль «Искусство и забота о душе у Паточки» [6; 7].

В современной России имя чешского философа менее известно. Во-первых, это связано с доминирующим в советский период принципом методологического монизма и единственной возможностью изучения феноменологии с точки зрения марксистско-ленинского критического анализа. Критике так называемых реакционных воззрений западных феноменологов посвящены работы Т. Ойзермана [8] и П. Гайдено [9]. Во-вторых, потому что в СССР труды этих философов на русский язык не переводились и в оригинале были недоступны.

На современном этапе, несмотря на опубликованные на русском языке три работы Я. Паточки, в том числе «Еретические эссе о философии истории» [10] «Европа и Пост-Европа. Постевропейская эпоха и ее духовные проблемы» [11], «Негативный платонизм» [12], с его философскими идеями пока знаком узкий круг отечественных исследователей. Нам удалось обнаружить только статью А. А. Шиян «Гуссерль и Паточка: единство пути или дивергенция направлений?» [13], диссертационное исследование Ю. И. Щербининой «Интерпретация произведений Ф. М. Достоевского в чешской философии XX века» [14] и несколько публицистических заметок.

К философии искусства Я. Паточки отечественные исследователи не обращались. До настоящего момента труды Я. Паточки по данной проблематике на русский язык не переводились. Наиболее значимыми являются работы «Забота о душе» [15], «Искусство и время» [16], «Комениологические исследования» [17], «Тело, общество, язык и мир» [18], «Чехи» [19].

В статье «Искусство и время» (1966) Я. Паточка обращается к целому ряду проблем художественной культуры. Несколько слов об истории появления статьи Я. Паточки. В 1966 году в Праге проходил XVIII Всемирный конгресс Международного общества образования через искусство INSEA¹. В его работе участвовали представители из более чем 20 стран. Участниками конгресса было единодушно признано: «...воспитание посредством искусства является незаменимым средством для понимания повседневной реальности»; педагогов призвали «пробуждать и развивать... в молодежи силы для новой и лучшей жизни» через искусство [20, S. 521-522]. В программу конгресса была включена лекция Я. Паточки о подходах к интерпретации современного искусства, с которой он выступил 4 августа 1966 года [21]. Поскольку лекция читалась на французском языке, автором было принято решение перевести материал на чешский язык и опубликовать его в журнале «Ориентация» [22]. Далее, в 1967 году, на страницах журнала развернулась оживленная дискуссия о современном искусстве, которую поддержал чешский философ, педагог и теоретик

¹ INSEA — International Society for Education through Art — международная ассоциация. Основана в 1951 году в Бристоле для содействия культурно-просветительской деятельности, эстетическому воспитанию и изучению искусства. С 1963 года — консультативная организация ЮНЕСКО.

искусства М. Новак. Он выступил со статьей под названием «Философ о современном искусстве», в которой выразил несогласие с рядом суждений чешского философа, подчеркнув, что «философскую постановку проблемы как одну из фундаментальных поддерживает, хотя во многих отношениях ... она дает повод к дискуссии на уровне, который... в настоящее время является редкостью» [23, с. 33–36]. Также М. Новак усомнился в уместности проводимого Я. Паточкой сравнения современного искусства с классическим, сославшись на тезис чешского философа о том, что классическое искусство «является интерпретацией мира и проникает этим миром, а современное искусство закрыто в самом себе, указывает только на себя и только в себе самом ищет смысл и цель» [23, с. 33–36]. Мнения разошлись в том, что современное искусство, как и классическое искусство, также может быть открыто этому миру и отражать мир. При этом тезис о существовании различий между классическим искусством, искусством Ренессанса и современным искусством, выявленных Я. Паточкой, был принят обоими.

Спустя годы, в 2004 году, не потерявшая своей актуальности статья Я. Паточки «Искусство и время», была переиздана в Праге в сборнике с одноименным названием [16]. Учитывая неразрывную взаимосвязь между движением идей и их исторической «средой обитания» [24, с. 272; 263], кратко коснемся биографии философа и идейных истоков его мировоззрения.

Ян Паточка родился 1 июня 1907 года в небольшом старинном чешском городе Турнов. Его отец преподавал филологию. После переезда в Прагу Я. Паточка обучался в Малостранской немецкой гимназии, где получил хорошее гуманитарное образование. В 1925 году он поступил в Карлов университет на философский факультет, один из старейших центров философского образования в Европе². В университете Я. Паточка изучал историю философии, романистику, славянскую филологию и литературу и другие предметы.

В 1929 году он отправился в Париж и поступил в Университет Сорбонны, где в тот период преподавал Э. Гуссерль. Немецкий философ разрабатывал концепцию естественного жизненного мира (нем. — *lebenswelt*). Завершить свой труд Э. Гуссерль не успел, но тема жизненного мира была продолжена его учениками.

Посещая лекции создателя феноменологической методологии, Я. Паточка увлекся его идеями. В своей квалификационной работе «Естественный мир как философская проблема» [25] он развивал идею множественности реальности. Позже Я. Паточка признавался, что перед ним стояла конкретная задача завершить преодоление позитивистской методологии «...включением в большую традицию философии как науки... как вековой дискуссии об основных

² Карлов университет был основан в XIV веке.

началах *prima philosophia*, справиться для этой цели с главными характеристиками этой традиции и ее нынешним положением ... в виде феноменологии и структурирования духовности» [26, s. 589]. После возвращения в Прагу он успешно защитил диссертацию «Понятие очевидности и его значение для ноэтики».

В период с 1931 по 1934 год Я. Паточка находился в Университете Фрайбурга, посещал семинар М. Хайдеггера по интерпретации «Философии права» Г. Гегеля. По свидетельствам современников, в тот период семинар еще не имел определенного названия, но пользовался популярностью среди молодежи, так как на нем анализировались проблемы личности, государства, права, морали.

По возвращению в Прагу в 1934 году Я. Паточка совместно с немецким философом Э. Утицем организовал Пражский философский кружок, в котором выполнял функции ученого секретаря. Со временем кружок приобрел репутацию одного из ведущих европейских центров феноменологии, объединил выдающихся немецких мыслителей того времени, вынужденных бежать из нацистской Германии. В 1935 году в Прагу по инициативе Я. Паточки прибыл Э. Гуссерль для чтения цикла лекций по феноменологии. В 1938 году, после ухода из жизни Э. Гуссерля, участники кружка первыми начали сбор и издание его рукописных лекций.

Паточка неоднократно подвергался репрессиям со стороны фашистского режима. В 1945–1948 годах он выполнял обязанности иностранного редактора международного феноменологического журнала «Философия и феноменологические исследования», работал в библиотеке Университета Масарика (Брно). После прихода к власти коммунистов в 1948 году и введения в университетское образование марксистско-ленинских дисциплин Я. Паточка вынужден был покинуть университет. Он продолжал писать, но из-за цензурных ограничений не имел возможности публиковать труды. С группой коллег-единомышленников, продолжавших поддерживать академическую научную традицию, организовал бесплатные нелегальные курсы культурного образования.

В 1954–1958 годах Я. Паточка работал в Научно-исследовательском институте педагогики Чехословацкой Академии наук. Занимаясь изучением трудов Я. А. Коменского, он одним из первых обратил внимание на философскую основу теории его воспитания, о чем писал: «Мир — это школа. Это означает, что смысл человеческого бытия и действия — взаимно помогать просвещением и наставлением, подготовкой и примером, пробуждением ответственности. В этом и состоит ее *utilia*, то есть польза, которую воспитатель и воспитуемый друг другу оказывают» [27, s. 506].

После перехода на работу в Институт философии Академии наук в конце 1950-х Я. Паточка вновь обращается к трудам Г. Гегеля «Феноменология духа», «Эстетика», переводит их на чешский язык [28, 29]. Под влиянием идей немецкого

философа продолжает развивать собственную философскую систему. В начале 1960-х он возвращается к проблеме «естественного мира», что находит отражение в статье «К предыстории науки о движении: мир, земля, небо и движение человеческой жизни» (1965) [30]. В данной статье впервые в концепцию естественного мира он включает теорию движения трех смыслов. Движение им понимается не в физическом смысле (как обычно представляет себе современная наука), а в философско-поэтическом или метафорическом смысле. Человеческая жизнь предполагает наличие опоры, на которую опирается движение. Этой опорой является, прежде всего, Земля. Земля дарует жизнь и владеет жизнью.

После защиты в 1967 году докторской диссертации «Аристотель, его предшественники и наследники» Я. Паточка возобновляет преподавательскую деятельность в университете, продолжает проводить так называемые домашние семинары-встречи с учениками и коллегами.

Современное искусство не являлось для чешского философа основным объектом исследования. Как и его выдающегося учителя, Я. Паточку более интересовала онтология, философия истории. Искусство он рассматривал в свете проблем человеческого бытия и кризиса цивилизации. Размышления о сущности и назначении искусства для него стали скорее поиском ответа на вызовы меняющегося «естественного мира». Он шел от естественного мира и явлений в современной художественной практике к феномену творения в искусстве. Как справедливо подчеркивает современный исследователь Я. Йосль, при изучении трудов Я. Паточки по искусству обязательно необходимо учитывать «направленность философского мышления» [6].

В основе философского мышления Я. Паточки лежал феноменологический метод. Философию он выстраивал с помощью феноменологической редукции. Естественный мир понимал как совокупность смыслов, направляющих людей в их сознании, к искусству подходил через размышления об интенциональности знания и смысле воспринимаемого независимо от его существования. Искусство — это способ проявления бытия, с помощью которого оно дается сознанию. Произведения искусства, или творения, есть интенциональные объекты или неполные феномены.

Отталкиваясь от понятий «естественный мир» и «феномен» (Э. Гуссерль), обращаясь к учению Г. Гегеля об абсолютном духе, Я. Паточка предлагает свой способ его постижения. Как отмечалось выше, изучая труды Г. Гегеля, за основу он берет идею индивидуальной человеческой души, наполненной абсолютным духом, и развивает ее на уровне трех стадий движения. В отличие от Г. Гегеля, в философии которого душа восходит от наивно-детского сознания к самосознанию, разуму и зрелому духу, Я. Паточка выделяет три модальности движения идей: движение-закрепление, движение к самовоспроизводству и движение-подъем.

Первый вид движения — это «движение-закрепление» (чешск. — *pohub zakotvení*), в котором человек обращается к тому, что уже есть в этом мире и принимает этот мир в его ситуативной определенности (как и сам мир принимает человека).

Второй вид движения — «движение-самовоспроизводство», или «работа и бой», (чешск. — *pohub sebereprodukce*) представляет собой прямое столкновение человека с объектами этого мира, то есть проявление самого себя в мире, способ открыть себя миру. В этом типе движения человек проявляет свои собственные интересы и реализует свои потребности.

И третий тип движения — «движение-самопознание», или подъем (чешск. — *pohub pravdy*), когда происходит встреча с самим с собой, спровоцированная «великим потрясением». Потрясение, невозможность найти опору во внешнем мире вызывают необходимость обратиться к внутренней сущности человека. Сознание, обращенное к собственному будущему, встречается с представлением о собственной конечности. В такой ситуации человек может совершенно по-другому открыться бытию, изменив свое отношение к нему. Однако такие важные метаморфозы возможны при трансформации отношения к собственной жизни. Наиболее близким данному типу движения истины и решению новой задачи оказывается искусство.

Свое понимание развития искусства от прошлого к настоящему Я. Паточка строил на основе идей Платона и Г. Гегеля. Искусство — это духовная жизнь человека, в которой проявляется абсолютный дух. Искусство представляет собой одну из форм заботы о душе, средством ее восхождения. Забота о душе толковалась Платоном, как «... ум в душе, а душа в теле» [31, с. 434]. Он различал две души: мировую или космическую и индивидуальную. Платон отмечал «сущностную родственность самим идеям» [31, с. 68] в индивидуальной душе, которая одновременно является некоторой частью космической души. Несовершенство, уязвимость души, античный философ обосновывал ее строением, противоборством разных частей. Наиболее совершенная разумная часть души призвана подавлять и подчинять вожделеющую и страстную, или яростную, часть, добиваясь общей гармонии [31, с. 212]. «Попечение обо всей душе в целом» — таково назначение разумной души [31, с. 216]. Если в душе, с точки зрения Платона, преобладают другие части, то душа ухудшается, портится. Поэтому душа нуждается в постоянной заботе, очищении. По Платону забота о душе представляет собой «собрание души» в единое целое, то есть овладение собой во имя всеобщего блага. Искусство является одним из способов заботы о душе. О благотворном влиянии искусства и катарсисе как очищении души человека рассуждал Аристотель.

О движении души размышлял Э. Гуссерль. В ней он находил истоки духовности как важнейшей стороны субъективного мира [32]. Искусство позволяет

человеку очистить сознание от дурного и непредвзято взглянуть на мир, на самого себя. Следуя идеям своих предшественников, Я. Паточка в своем труде «Европа и Пост-Европа. Постевропейская эпоха и ее духовные проблемы» посвятил заботе о душе две главы — «Забота о душе, как оптимистический проект» и «Забота о душе как овладение самим собой» [11, с. 89; 110].

Проблема жизненного мира, которую разрабатывал Я. Паточка, была поставлена Э. Гуссерлем, который исходил из признания естественного данного жизненного мира. Этот мир «...уже всегда присутствует для нас, ведущих в нем бодрствующую жизнь ...он заранее существует для нас и составляет “почву” всякой, теоретической или внетеоретической практики» [33, с. 193]. Естественный мир множественен в смыслах и значениях, несводимых друг к другу. Это «открытый мир доверия и мир смыслового опыта». Основная задача феноменологии, с точки зрения Э. Гуссерля, заключается в структурировании этого опыта и суждений, отделении уровня восприятия от неопределенных переживаний, чувственных ощущений, в том числе первичных ощущений.

Проблема самопознания как субъективного опыта человека и необходимости освобождения сознания человека от излишней информации рассматривалась М. Хайдеггером. Он отталкивался от понимания «феномена», то есть того, что «кажет само себя», что является самопроявляющимся и сомообнаруживающимся бытием, соотнесенным с истиной. По М. Хайдеггеру, феноменальный мир связан с миром явлений и сознанием бытия, но не исчерпывается ими. Следуя мнению Э. Гуссерля, искусство М. Хайдеггер трактовал как феномен или явление, которое хранит и воспроизводит бытие. Искусство — это «...истина сущего, полагающаяся в творении» [34, с. 123]. К произведениям искусства М. Хайдеггер подходил как к творению и как к вещи, различая их между собой. Творение Я. Паточка трактует так же, как и М. Хайдеггер. Оно выдает истинную сущность бытия: «... все открыто возвещает об ином, оно есть открытие иного: творение есть аллегория. С вещью, сделанной и изготовленной, в художественном творении совмещено и соединено еще нечто иное... творение есть символ» [35, с. 7].

Искусство — это «полагание истины в творении» [36, с. 131]: «Сущность искусства, внутри которого покоится художественное творение и покоится художник, есть творящая истина, полагающаяся внутри творения» [36, с. 205].

Следуя традиции Платона, М. Хайдеггер видел в заботе о душе возможность человека избежать «потери своей самости», поглощения этой самости внешним миром. Он различал два способа заботы о душе — озабоченность и заботливость. Заботливость, по М. Хайдеггеру, связана с процессом самопознания и самораскрытия, переживания своего собственно бытия [36].

Нельзя не отметить идейное влияние на Я. Паточку его современника А. Гелена. В статье «Искусство и время» Я. Паточка обращается к «концепции ак-

туализации» А. Гелена, для которого логика развития и функционирования истории искусства выглядит следующим образом: кристаллизация, рационализация, институализация [37, с. 58]. В истории развития западноевропейской живописи А. Гелен выделил три последовательно сменяющихся эпохи, обусловленные тем, какие «специфические идеи «рациональности изображения» доминируют. К идеям рациональности изображения он относил представления об организации, композиции, внутренней структуре изображения и его отношения к внешнему миру» (цит. по Магерски: [37, с. 67]). С точки зрения А. Гелена, до эпохи Ренессанса искусство служило религии, выполняло символическую функцию. Затем, вплоть до XIX века, смысл искусства определялся, исходя из культурного контекста. В XIX веке началась эпоха реализма, когда искусство стало узнаваемо изображать посюсторонний мир, что связано с расширением научного познания. В XX веке приходит эпоха абстракции, когда привычные мотивы отбрасываются, остается только форма в узком смысле слова, творческим методом становятся случайность и эксперимент.

Так же Я. Паточкой была воспринята высказанная А. Геленом в работе «Картины времени» (1960) идея о достижении в культурном развитии конечной цели, своего исторического завершения и, соответственно, исчерпанности «возможностей модернизма» (см. об этом статью Столович: [36, с. 67]). На этой основе строится различие современного и «прежнего» искусства. Редукция, потеря и приобретение, «...демонтаж заключенного в искусстве двойного потенциала, связанного с истолкованием и репрезентацией мира... теперь при отсутствии какого бы то ни было объективного критерия — возрастает свобода как для эстетических устремлений..., так и для утверждения значимости субъекта» [36, с. 68]. Вслед за А. Геленом Я. Паточка обнаруживает признаки техноиндустриальной культуры, в том числе автоматизацию производства, серийность и т. п. Картина высокого качества жизни не порождает ничего основополагающего в содержательном плане. Отсутствуют «великие образцы». Искусство становится оппозиционным по отношению к современной культуре.

Л. Н. Столович считает, что в 1963 году А. Геленом было введено понятие «культурная кристаллизация» в значении периода, когда «все позиции уже определены, ничто больше не движется» [36, с. 70]. Он характеризуется расцветом науки, повышенными требованиями к возможностям человека со стороны общества, опустошением и стагнацией мировоззрения. В этой ситуации искусство находит новую задачу, отвечающую человеческой потребности в «разгрузке». Искусство пытается изменить мир, но не предлагает утопии улучшения общества и человека. Оно ориентируется на обычного человека. В этом состоит его гуманистический смысл. Современное искусство заботится о человеке. А. Гелен пишет: «Внутренние и внешние условия жизни, господствующие в Европе, которая так долго подвергалась опасности, теперь —

после двух мировых войн, — очевидно, больше не позволяют индивиду выдерживать атаки на его психику, сыплющиеся со всех сторон, как это происходило в двадцатые годы» (цит. по Магерски: [37, с. 71]). Именно это состояние, возникающее в сфере искусства, когда «энтузиазм модернизма полностью исчерпал себя в авангардистских движениях... культурное развитие уже достигло конечной цели: возможности пришли к своему историческому завершению» [38, с. 67], «...все возможности данной области реализованы» [38, с. 70], он называет революцией в искусстве, означающей освобождение искусства от его собственной логики и попадание в «новые зависимости». В статье «Искусство и время» Я. Паточка поддерживает и развивает тему революции в искусстве.

В лекции для преподавателей, работающих в сфере художественного образования, Я. Паточка обратился к шиллеровской концепции эстетического воспитания. В «Письмах об эстетическом воспитании человека», рассуждая о том, как художнику уберечься от «порочности своего времени», Ф. Шиллер рекомендовал «жить со своим веком, но не быть его творением», «служить своим современникам», тем, в чем они нуждаются, а не тем, что они хвалят, «изгнать из их наслаждений произвол, легкомыслие, грубость», что приведет к незаметному изгнанию всего этого из действий и помышлений людей [39]. Эстетическое воспитание способствует формированию истинно прекрасных характеров, гармоничному развитию личности.

Итак, судя по статье «Искусство и время», философия искусства Я. Паточки формировалась с опорой на идеи Платона, Ф. Шиллера, Г. Гегеля, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, А. Гелена и др. Искусство, с точки зрения Я. Паточки, есть выражение истины бытия. Искусство отличается от философии, не дотягивает до нее, так как философия есть высокое знание. По сравнению с философией искусство в своих возможностях заботы о душе ограничено. Однако, поскольку никакой другой способ заботы о душе человеку недоступен, искусство играет наиважнейшую роль.

Я. Паточка интерпретировал и творчески перерабатывал идеи своих предшественников. Как-то Ж.-Ф. Лиотар заметил, что философствовать после Сократа — это значит писать. Я. Паточка, несомненно, создавая свои философские труды, опирался на Сократа, а также на Аристотеля, И. Гердера, Р. Ингардена, К. Фидлера, Г. Шпета и др. Целый ряд вопросов, связанных с влиянием идей выдающихся мыслителей прошлого на формирование философских взглядов Я. Паточки, остаются открытыми и могут представлять научный интерес.

ЛИТЕРАТУРА

1. Письма Эдмунда Гуссерля к Густаву Шпету // Логос. 1992. № 3. С. 234–235.
2. *Vojtech D., Patočka J. On Art and Philosophy* // A Decade of Transformation: IWM Junior Visiting Fellows Conferences, Vienna. 1999. Vol. 8. [Электронный ресурс]. URL: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_nlinks&pid=S0121-2494202100010006900015&lng=en (дата обращения: 03.04.2022).
3. *Blahutková D., Ševčík M. Patočkovy interpretace literatury*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. 122 s.
4. *Učník L. The problem of time and eternity in Dostoevsky's The Brothers Karamazov and the Concept of 'Love' in Patočka's last essay* // 6th International Conference of P. E. A. CE (Phenomenology for East-Asian Circle). 20–23 May 2014. The Chinese University of Hong Kong. [Электронный ресурс]. URL: <http://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/34326> (дата обращения: 03.04.2022).
5. *Chvatik I. Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2009. 558 s.
6. *Josl J. Patočkas philosophy of art and care for the soul* // HORIZON. Studies in Phenomenology. 2019. № 8 (2). P. 602–612.
7. *Josl J. Umění a péče o duši u Jana Patočky*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. 142 s.
8. *Ойзерман Т. И. Современный экзистенциализм. Критические очерки*. М.: Мысль, 1967. 565 с.
9. *Гайденко П. Философия искусства Мартина Хайдеггера* // Вопросы литературы. 1969. № 7. С. 94–115.
10. *Паточка Я. Еретические эссе о философии истории*. Минск.: ИП Логвинов, 2008. 204 с.
11. *Паточка Я. Европа и Пост-Европа. Постевропейская эпоха и ее духовные проблемы* / пер. с нем. П. Прилучного. Минск: ИП. Логинов, 2011. 204 с.
12. *Паточка Я. Негативный платонизм* // Топос. Философско-культурологический журнал. 2006. № 3 (14). С. 17–48.
13. *Шиян А. А. Гуссерль и Паточка: единство пути или дивергенция направлений?* // Язык философии: традиции и новации: материалы Межвуз. конф. М.: МГТУ, 2010. С. 161–167.
14. *Щербина Ю. И. Интерпретация произведений Ф. М. Достоевского в чешской философии XX века: автореф. дис. ... канд. фил. наук*. М. 2019. 40 с.
15. *Patočka J., Chvatik I., Kouba P. Péče o duši: soubor statí a přednášek o postavení člověka ve světě a v dějinách*. I. Stati z let. 1929–1952. Praha: OIKOYMENH, 1996. 505 s.
16. *Patočka J., Vojtěch D. a Chvatik I. Umění a čas: [soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění]*. I. Publikované studie. Praha: OIKOYMENH, 2004. 543 s.
17. *Patočka J. a Schifferova V. Komeniologické studie: soubor textů o J. A. Komenském*. Praha: OIKOYMENH, 1997–2003. 3 svazky.

18. *Patočka J., Polivka J.* Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha: ISE, 1995. 203 s.
19. *Patočka J., Palek K., Chvatik I. a Fidelius P.* Češi: soubor textů k českému myšlení a českým dějinám. Praha: OIKOYMENH, 2006. 2 svazky.
20. Art and education. Report from the 18th World Congress of INSEA. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. S. 521–522.
21. Kunst und Erziehung, Bericht über den 18. Kongreß der INSEA. Praha 1966. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. S. 105–113.
22. *Patočka J.* Umění a čas // *Orientace*. 1966. № 5. С. 12–22.
23. *Novák M.* Filosof o moderním umění // *Orientace*. 1967. № 5. S. 33–36.
24. *Репина Л. П., Зерева В. В., Парамонова М. Ю.* История исторического знания. М.: Дрофа, 2004. 288 с.
25. *Patočka J.* Přirozený svět jako filosofický problém. Praha: Nákladatelství Ústředního nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého, 1936. 146 s.
26. *Patočka J.- Zumr J.* K filosofovým šedesátinám. S Janem Patočkou o filosofii a filosofech // *Filosofický časopis*. XV. 1967. s. 585–598.
27. *Patočka J.* O filosofii J. A. Komenského // *Slavia*. 1970. № 39. S. 489–511.
28. *Hegel G. W. F.* Fenomenologie ducha. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. 521 s.
29. *Hegel G. W. F.* Estetik. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky.
30. *Jan Patočka et al.* K prehistorii vědy o pohybu: svět, země, nebe a pohyb lidského života // *Tvář* 2. 1965. №. 10. S. 1–5. [Электронный ресурс]. URL: <https://archiv.janpatocka.cz/items/show/723> (дата обращения: 03.04.2022).
31. *Платон*. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Мысль, 1994. Т. 3. 654 с.
32. *Гуссерль Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию / пер. с нем. А. В. Михайлова, вст. ст. В. А. Куренной. М.: Академический проект, 2009. 489 с.
33. *Гуссерль Э.* Кризис европейских наук и трансцендентная феноменология. Введение в феноменологическую философию. СПб: Владимир Даль, 2004. 400 с.
34. *Крюков А. Н.* Феномен и эстетическое явление: к вопросу о статусе предмета искусства у Хайдеггера // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2018. Т. 19. Вып. 4. С. 98–106.
35. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. Работы разных лет / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
36. *Столлович Л. Н.* Открытка Эдмунда Гуссерля Густаву Шпету // *Кантовский сборник*. 2013. № 1 (43). С. 7–110.
37. *Магерски К.* Арнольд Гелен: современное искусство как символ современного общества // *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11. Социология*. М.: Ин-т науч. инф. по общественным наукам РАН. 2002. №. 1. С. 55–64.
38. *Колленберг-Плотников Б.* Клемент Гринберг и Арнольд Гелен о современности

- искусства // Философско-литературный журнал «Логос». 2015. Т. 25. № 4. С. 58–74.
39. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / вст. ст. О. В. Разумовская М.: Изд-во Литагент РИПОЛ, 2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=678267&p=1> (дата обращения: 01.04.2022).
40. Бойко О. А. Учение Платона о душе // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2021. Т. 10 (61). С. 67–72.
41. Кожарова Т. В. Понятие заботы в творчестве М. Фуко и М. Хайдеггера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия Политология. Международные отношения. 2007. Вып. 2. (Ч. 1). С. 74–83.
42. Розенберг Н. В. «Жизненный мир» как культурно-исторический мир повседневности в феноменологии Э. Гуссерля // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. Вып. 8 (64). С. 251–255.
43. Чепурин К. В. Анализ сознания в «берлинской» феноменологии Г. В. Ф. Гегеля // Вопросы философии. 2009. № 10. С. 134–139.

REFERENCES

1. Pis'ma E'dmunda Gusserlya k Gustavu Shpetu // Logos. 1992. № 3. S. 234–235.
2. Vojtech D., Patočka J. On Art and Philosophy // A Decade of Transformation: IWM Junior Visiting Fellows Conferences, Vienna. 1999. Vol. 8. [Elektronny`j resurs]. URL: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_nlinks&pid=S0121-2494202100010006900015&lng=en (data obrashheniya: 03.04.2022).
3. Blahutková D., Ševčík M. Patočkovy interpretace literatury. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. 122 s.
4. Učník L. The problem of time and eternity in Dostoevsky's The Brothers Karamazov and the Concept of 'Love' in Patočka's last essay // 6th International Conference of P. E. A. CE (Phenomenology for East-Asian Circle). 20–23 May 2014. The Chinese University of Hong Kong. [Elektronny`j resurs]. URL: <http://researchrepository.murdoch.edu.au/id/eprint/34326> (data obrashheniya: 03.04.2022).
5. Chvatik I. Myšlení Jana Patočky očima dnešní fenomenologie. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2009. 558 s.
6. Josl J. Patočkas philosophy of art and care for the soul // HORIZON. Studies in Phenomenology. 2019. № 8 (2). R. 602–612.
7. Josl J. Umění a péče o duši u Jana Patočky. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. 142 s.
8. Ojzerman T. I. Sovremennyy`j e`kzistencializm. Kriticheskie ocherki. M.: My`sl`, 1967. 565 s.
9. Gajdenko P. Filosofiya iskusstva Martina Hajdeggera // Voprosy` literatury`. 1969. № 7. S. 94–115.
10. Patočka Ya. Ereticheskie e`sse o filosofii istorii. Minsk.: IP Logvinov, 2008. 204 s.

11. *Patočka J.* Evropa i Post-Evropa. Postevropejskaya e`poxa i ee duxovny`e problemy` / per. s nem. P. Priluchnogo. Minsk: IP. Loginov, 2011. 204 s.
12. *Patočka J.* Negativny`j platonizm // *Topos. Filosofsko-kul`turologicheskij zhurnal*. 2006. № 3 (14). S. 17–48.
13. *Shiyan A. A.* Gusserl` i Patočka: edinstvo puti ili divergenciya napravlenij? // *Yazy`k filosofii: tradicii i novicii: materialy` Mezhevuz. konf. M.: MGGU, 2010. S. 161–167.*
14. *Shherbina Yu. I.* Interpretaciya proizvedenij F. M. Dostoevskogo v cheshskoj filosofii XX veka: avtoref. dis. ... kand. fil. nauk. M. 2019. 40 s.
15. *Patočka J., Chvatik I., Kouba P.* Péče o duši: soubor statí a přednášek o postavení člověka ve světě a v dějinách. I. Stati z let. 1929–1952. Praha: OIKOYMENH, 1996. 505 s.
16. *Patočka J., Vojtěch D. a Chvatik I.* Umění a čas: [soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění]. I, Publikované studie. Praha: OIKOYMENH, 2004. 543 s.
17. *Patočka J. a Schifferova V.* Komeniologické studie: soubor textů o J. A. Komenském. Praha: OIKOYMENH, 1997–2003. 3 svazky.
18. *Patočka J., Polivka J.* Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha: ISE, 1995. 203 s.
19. *Patočka J., Palek K., Chvatik I. a Fidelius P.* Češi: soubor textů k českému myšlení a českým dějinám. Praha: OIKOYMENH, 2006. 2 svazky.
20. Art and education. Report from the 18th World Congress of INSEA. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. S. 521–522.
21. Kunst und Erziehung, Bericht über den 18. Kongreß der INSEA. Praha 1966. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. S. 105–113.
22. *Patočka J.* Umění a čas // *Orientace*. 1966. № 5. S. 12–22.
23. *Novák M.* Filosof o moderním umění // *Orientace*. 1967. № 5. S. 33–36.
24. *Repina L. P., Zereva V. V., Paramonova M. Yu.* Istoriya istoricheskogo znaniya. M.: Drofa, 2004. 288 s.
25. *Patočka J.* Přirozený svět jako filosofický problém. Praha: Nákladatelství Ústředního nakladatelství a knihkupectví učitelstva československého, 1936. 146 s.
26. *Patočka J.- Zúmr J.* K filosofovým šedesátinám. S Janem Patočkou o filosofii a filosofoch // *Filosofický časopis*. XV. 1967. s. 585–598.
27. *Patočka J.* O filosofii J. A. Komenského // *Slavia*. 1970. № 39. S. 489–511.
28. *Hegel G. W. F.* Fenomenologie ducha. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960. 521 s.
29. *Hegel G. W. F.* Estetik. Praha: Odeon, 1966. 2 svazky.
30. Jan Patočka et al. K prehistorii vědy o pohybu: svět, země, nebe a pohyb lidského života // *Tvář* 2. 1965. №. 10. S. 1–5. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://archiv.janpatocka.cz/items/show/723> (data obrashheniya: 03.04.2022).
31. Platon. Sobranie sochinenij: v 4 t. M.: My`sl`, 1994. T. 3. 654 s.
32. *Gusserl` E`.* Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii. Kniga pervaya. Obshhee vvedenie v chistuyu fenomenologiyu / per. s nem. A. V. Mixajlova, vst. st. V. A. Kurennoj. M.: Akademicheskij proekt, 2009. 489 s.

33. *Gusserl' E.* Krizis evropejskix nauk i transcendentnaya fenomenologiya. Vvedenie v fenomenologicheskuyu filosofiyu. SPb: Vladimir Dal', 2004. 400 s.
34. *Kryukov A. N.* Fenomen i e`steticheskoe yavlenie: k voprosu o statuse predmeta iskusstva u Xajdeggera // Vestnik Russkoj xristianskoj gumanitarnoj akademii. 2018. T. 19. Vy`p. 4. S. 98–106.
35. *Xajdegger M.* Istok xudozhestvennogo tvoreniya. Raboty` razny`x let / per. s nem. A. V. Mixajlova. M.: Akademicheskij proekt, 2008. 528 s.
36. *Stolovich L. N.* Otkry`tk a E`dmunda Gusserlya Gustavu Shpetu // Kantovskij sbornik. 2013. № 1 (43). S. 7–110.
37. *Magerski K.* Arnol`d Gelen: sovremennoe iskusstvo kak simvol sovremennogo obshhestva // Social`ny`e i gumanitarny`e nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 11. Sociologiya. M.: In-t nauch. inf. po obshhestvenny`m naukam RAN. 2002. № 1. S. 55–64.
38. *Kollenberg-Plotnikov B.* Klement Grinberg i Arnol`d Gelen o sovremennosti iskusstva // Filosofsko-literaturny`j zhurnal «Logos». 2015. T. 25. № 4. S. 58–74.
39. *Shiller F.* Pis`ma ob e`steticheskom vospitanii cheloveka / vst. st. O. V. Razumovskaya M.: Izd-vo Litagent RIPOL, 2018. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=678267&p=1> (data obrashheniya: 01.04.2022).
40. *Bojko O. A.* Uchenie Platona o dushe // Mezhdunarodny`j zhurnal gumanitarny`x i estestvenny`x nauk. 2021. T. 10 (61). S. 67–72.
41. *Kozharova T. V.* Ponyatie zaboty` v tvorchestve M. Fuko i M. Xajdeggera // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya Politologiya. Mezhdunarodny`e otnosheniya. 2007. Vy`p. 2. (Ch. 1). S. 74–83.
42. *Rozenberg N. V.* «Zhiznenny`j mir» kak kul`turno-istoricheskij mir povsednevnosti v fenomenologii E`. Gusserlya // Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarny`e nauki. 2008. Vy`p. 8 (64). S. 251–255.
43. *Chepurin K. V.* Analiz soznaniya v «berlinskoj» fenomenologii G. V. F. Gegelya // Voprosy` filosofii. 2009. № 10. S. 134–139.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Василенко В. В. — д-р ист. наук, доц.; vasilvika@yandex.ru
 Кузнецова В. С. — докторант; kuzvalentina2017@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vasilenko. V. V. — Dr. Habil. (History); vasilvika@yandex.ru
 Kuznetzova V. S. — PhD Student; kuzvalentina2017@gmail.com

УДК 782.1

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Е. В. КОЛОБОВА В КОНТЕКСТЕ КОНЦЕПЦИИ РЕЖИССЕРСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА XX ВЕКА

*Ефанова М. В.*¹

¹ Государственный музыкально-педагогический институт имени М. М. Ипполитова-Иванова, ул. Марксистская, д. 36, Москва, 109147, Россия.

В статье рассматривается творческая деятельность Е. В. Колобова как пример сложного и многогранного процесса влияния дирижера на музыкальный материал и сценическое действие. Творческая, а не воссоздающая роль дирижера в оперном спектакле представлены в контексте современного режиссерского оперного театра. Подчеркивается новаторство Е. В. Колобова, которое было основой его личности и условием, позволившим дирижеру стать уникальным явлением отечественной культуры. Отдельно проанализированы три основных направления в творческом стиле маэстро: работа с либретто и партитурой, работа с музыкантами и певцами и постановочная работа. Особое внимание уделено авторскому стилю дирижирования Е. В. Колобова.

Ключевые слова: Е. В. Колобов, творческий стиль, режиссерский оперный театр, работа с либретто и партитурой, работа с музыкантами и певцами, постановочная работа, стиль дирижирования.

THE CREATIVE ACTIVITY OF E. V. KOLOBOV IN THE CONTEXT OF DIRECTOR'S OPERA THEATER CONCEPT OF THE 20TH CENTURY

*Efanova M. V.*¹

¹ Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, 36, Marksistskaya St., Moscow, 109147, Russian Federation.

The article considers the creative activity of E. V. Kolobov as an example of a complex and multifaceted process of the conductor's influence on musical material and stage action. The creative, rather than recreating, role of the conductor in an opera performance is presented in the context of a modern stage director's opera theatre. The innovativeness of E. V. Kolobov, which was the basis of his personality and the condition that allowed the conductor to become a unique phenomenon of the national culture, is emphasized. Three main directions in the maestro's creative style are analyzed separately: work with the

libretto and score, work with musicians and singers, and staging work. Particular attention is paid to E. V. Kolobov's conducting style.

Keywords: E. V. Kolobov, creative style, director's opera theatre, work with libretto and score, work with musicians and singers, staging work, conducting style.

Оперный театр обладает сложной структурой взаимодействий творческих личностей, работающих совместно над общим результатом, — спектаклем. Этапы его создания неизбежно сопровождаются спорами, в ходе которых обнаруживаются, обостряются и находят свое разрешение концептуальные вопросы оригинального прочтения оперы — того, что композитор вложил в текст партитуры. Главным вопросом нередко становится вопрос о совпадении полученного результата (современного спектакля) с тем, что гипотетически хотел представить на сцене композитор, работавший либо в творческом союзе с либреттистом, либо выступавший в двух ипостасях одновременно.

В связи с часто встречающимся расхождением между авторскими, режиссерскими и дирижерскими замыслами встает второй, не менее важный вопрос о допустимости вольного прочтения оригинального текста, а также возможности режиссерских купюр или вставок в партитуру.

Сложный и многогранный характер постановочного процесса привлекал внимание корифеев отечественного и зарубежного музыкознания. Так, в монографии Е. А. Акулова «Оперная музыка и сценическое действие» [1] было предложено фундаментальное видение музыкальной драматургии, в контексте которой автор рассматривает партитуру с позиции теории драмы. Не менее важными стали известный труд Б. Я. Тилеса «Дирижер в оперном театре» [2], в котором отмечено сложное соединение ролей дирижера и режиссера-постановщика в оперном театре, и работа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» [3].

Представляют огромную ценность статьи и монографии практиков, работавших в оперном театре: Б. А. Покровского [4; 5], В. Э. Мейерхольда [6], Г. Л. Ержемского [7], и современных исследователей [8; 9; 10].

При достаточной изученности истории оперы характер влияния дирижера на музыкальный материал и сценическое действие, а также его творческая роль квазисоавтора в оперном спектакле остаются в тени. Ответить на многие актуальные вопросы может помочь анализ дирижерской и постановочной деятельности выдающегося русского дирижера, основателя театра «Новая Опера» Евгения Владимировича Колобова (1946–2002).

Анализ творческой деятельности Е. В. Колобова в период его работы в театре «Новая Опера» позволяет проникнуть в суть его интерпретаций автор-

ских концепций и увидеть меняющуюся роль оркестра в оперных партитурах, а также интерпретационно-эстетические принципы, которые лежат в основе оперного дирижирования.

Известно, что неотъемлемой частью оперного спектакля является симфонический оркестр. То, в какой степени оркестр сможет раскрыть многогранные стороны драматического конфликта, зависит не только от авторской партитуры, выполненной композитором, но и от дирижера, выступающего в роли соавтора.

Выразительные ресурсы оркестра реализуются в оперном спектакле исключительно через фигуру и личность его руководителя — дирижера, который не только осуществляет координацию музыкального ансамбля, обеспечивая непрерывное и согласованное взаимодействие оркестровых групп, оркестра и вокалистов, но и принимает таким образом участие в создании характеров героев и управлении всем сценическим действием.

Роль дирижера не ограничивается выполнением технологических и музыкально-творческих обязанностей. Редакторские правки, внесенные в партитуру в соответствии с его интерпретационно-эстетическими принципами, создают новую систему музыкальных знаков и позволяют дирижеру преобразовать музыку в драматическое действие. Эта трансформация осуществляется как при помощи темпо-ритма, артикуляции, фразировки, штрихов, обозначенных через дирижерские жесты, так и в виде концептуальных и творческих обобщений, отражающихся в оригинальном сочетании смысловых и психологических акцентов. Роль дирижера выходит за пределы функции проводника идей композитора. Он становится соавтором, отвечающим за целостное действие.

Сам музыкант отмечал, что, дирижируя любой симфонией, видел ее как театр [11]. Такое объемное видение музыкального действия неразрывно связано с высоким уровнем воображения, которым характеризовался маэстро. Музыка и театр были для него единым целым. Е. В. Колобов безгранично верил в способность вокального искусства моделировать сценическую реальность.

Богатый эмоциональный мир неизменно отражался на его творческой деятельности: дирижер умел представить публике не просто красивую в музыкальном смысле постановку, но совершенно живую историю.

Личность дирижера тоже не была статичной. Она развивалась параллельно с развитием его творчества, и стремление к новизне выражалось в непрерывном освоении забытых оперных шедевров. Однако вершиной творческой деятельности Е. В. Колобова по праву считается создание театра «Новая Опера», который теперь носит его имя. Название отразило личность дирижера, его интерпретацию слова «опера» как «произведение, сочинение, творчество», а также задало стиль работы нового театра.

Сила исполнения производила на слушателей и критиков такое впечатление, что за Е. В. Колобовым с тех пор закрепился эпитет «неистовый маэстро», в дальнейшем сопровождавший его всю жизнь [11].

Колобов менял музыкальные сцены в партитуре местами, вносил серьезные правки в инструментовку, собственноручно делал купюры. Все эти изменения всегда были направлены на определенную творческую цель и никогда не были выражением желания самоутвердиться любым способом. Доказательством является безупречность результата и тот вкус, с которым выполнялись все редакции.

В творческом стиле Е. В. Колобова важно выделить три основных направления, благодаря которым каждый его спектакль становился ярким событием культурной жизни столицы: работа с либретто и партитурой, работа с музыкантами и певцами и постановочная работа. Рассмотрим их подробнее.

Музыкальный анализ оперных партитур Е. В. Колобов осуществлял с точки зрения театра и театральной концепции. Анализируя в первую очередь нотный текст, он выделял узловой конфликт, все его стороны, определял место завязки и волны развития, кульминации и развязки конфликта и далее соотносил результаты с увертюрой. На основании авторских требований композитора Е. В. Колобов сначала создавал концептуальную основу музыкального решения оперной партитуры — темпо-план. Однако концептуальная основа этим не ограничивалась. Темпераменты и характеры персонажей, последовательность и динамика смены событий и мизансцен, предпочтение тех или иных средств музыкальной выразительности — все это позволяло маэстро размечать границы личностного мира каждого из героев, анализировать психологию их взаимоотношений и создавать зримый психологический пейзаж эпохи и места действия. Передавая часть ответственности режиссеру, своей дирижерской работой и своими редакторскими правками Е. В. Колобов как бы визуализировал партитуру.

Дирижер вначале разрабатывал и уточнял общую идею, замысел и общую схему спектакля, далее соотносил их с авторской партитурой. При выявлении несоответствий начиналась аккуратное, кропотливое редактирование, при котором отчасти затрагивались и фундаментальные параметры музыкального текста, созданного композитором. Внести изменения, нацеленные на реализацию творческого замысла, но не нарушить внутренний баланс оперы и музыкальную драматургию — вот какими задачами руководствовался Е. В. Колобов.

Внося редакторские правки в партитуру, Е. В. Колобов определял время оперного спектакля. Он считал, что современный зритель не готов тратить на прослушивание музыки несколько часов, и потому обычно подвергал купированию авторскую партитуру.



Прим. 1.

Колобов эмоционально воспринимал музыкальный материал, многие моменты интерпретировались им на уровне интуитивного восприятия и потому не поддаются логическому объяснению. Пометки, которые можно увидеть в его партитурах, свидетельствуют именно о таком образно-метафорическом восприятии: «спокойно плывущие курчавые облака», «обнаженный нерв», «золотые эполеты» и др.

Под «курчавыми облаками» он подразумевал не прикосновение к звуку, а особое состояние психики. В оркестровке он использовал специальные технические приемы, и характер пометок позволяет проникнуть в суть работы мастера с партитурой.

Колобов был далек от академического подхода к музыкальному материалу, смысл и структура произведения интересовали его значительно больше. Отсюда следует и тщательность в работе с либретто, и желание очистить оперу от стереотипного толкования и исполнительских штампов. Решить эти творческие задачи ему удавалось за счет самовыражения, которое происходило путем создания собственной редакции либретто и партитуры, которые были приближены к оригиналу только в плане общей концепции.

Самыми характерными приемами работы с оригинальным материалом у дирижера были следующие: изменение формы речитатива, добавление стороннего музыкального материала, переинструментовка, кардинальные купюры.

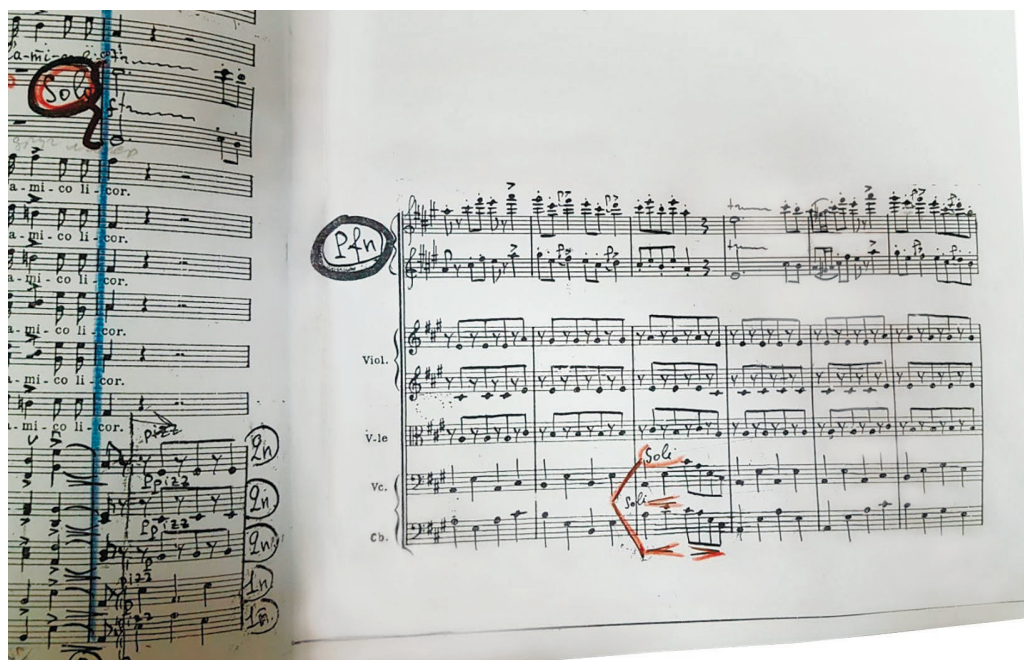
В качестве иллюстрации изменения формы речитатива приводим фрагмент второго действия (картина 4) из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (пример 1).



Прим. 2.

Следующий фрагмент — знаменитая ария Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата» (пример 2). Он иллюстрирует добавление музыкального материала, отсутствовавшего в партитуре Верди.

В авторскую партитуру «Травиаты» Е. В. Колобовым внесено значительное количество интерпретационных правок, и среди них можно увидеть пример переинструментовки (пример 3).



Прим. 3.

Дирижер вычищал из партитуры все бытовые подробности, эмоциональные отступления с целью концентрации действия до предела. Внося правки в партитуру, он был сосредоточен на переосмыслении выразительных средств. Либретто и партитура были для Е. В. Колобова не просто текстами, которыми надо руководствоваться для трансляции замысла композитора, а возможностью провести независимый эксперимент и создать новый спектакль. В итоге такой творческой переработки либретто и партитуры менялась и роль самого дирижера, который становился соавтором композитора.

Примером кардинальных купюр служит фрагмент из оперы А. Г. Рубинштейна «Демон» (примеры 4а, 4б). Е. В. Колобов осуществлял не только удаление фрагментов, но и их перестановку внутри произведения, что в конечном итоге вело к изменениям в авторской драматургии.

Вторым направлением была работа с музыкантами и певцами.

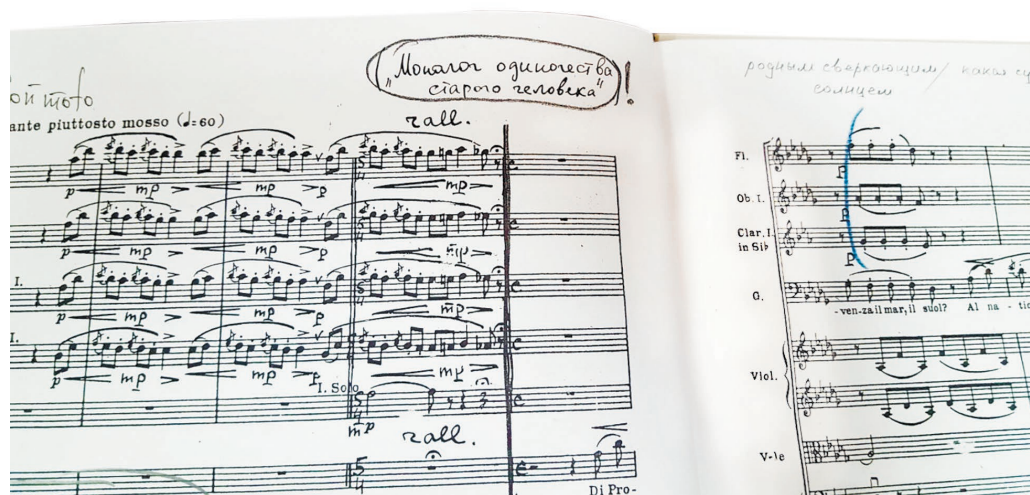
Дирижер, следующий собственной логике работы с оперной партитурой, реализовывал творческую концепцию в ходе работы с оркестром, солистами, ансамблями и хором. В его искусстве существовало гармоничное единство между тактированием, то есть техническими приемами управления музыкальным коллективом, и дирижерским воздействием на выразительную сторону исполнения. Показ вступлений, снятие звука, определение динамики, цезур, пауз, фермат — все было пронизано эмоциональным содержанием.



Прим. 4 а.



Прим. 4 б.



Прим. 5.

В ходе работы с исполнителями Е. В. Колобов использовал разнообразные средства, позволявшие передать коллективу свои творческие идеи. В период подготовительной работы, которой всегда уделялось много времени, главным средством была речь и, собственно, дирижирование. С помощью образной речи он умел разъяснить общую идею, прокомментировать структурные особенности, содержание и характер образов музыкального произведения; в некоторых случаях давал конкретные указания, каким именно приемом или штрихом необходимо исполнять то или иное место. В качестве примера можно привести письменные комментарии, сохранившиеся в партитуре оперы Дж. Верди «Травиатта» к арии Жермона (пример 5).

Исполнение интерлюдии к 4-му акту той же оперы Е. В. Колобов описал на полях партитуры как «обнаженный нерв» (пример 6).

Существенным дополнением к вербальным указаниям был личный исполнительский показ, поскольку в музыкальном искусстве не все может быть разъяснено и описано словами.

Маэстро владел собственной оригинальной системой дирижерской техники и использовал такие схемы тактирования, которые были понятны оркестрантам. Вопрос о том, должны ли быть жесты дирижера сдержанными или, наоборот, свободными от каких-либо ограничений, решались им следующим образом: жесты должны быть в такой степени выразительными, чтобы оказывать адекватное воздействие на оркестр и на слушателей.

В его дирижерском искусстве воплотился целый ряд разнообразных способностей: выражать в жестах содержание музыки, визуализировать



Прим. 6.

музыкальную ткань произведения, вызывая ее художественное воздействие на исполнителей.

Его движения были подчеркнута ритмичны, и все его тело, включая не только руки, но и глаза, мимику и пантомимику, транслировали оркестру ритм. Он жестами обозначал обобщенную ритмическую структуру произведения, его архитектурный ритм.

Техника дирижирования Е. В. Колобова всегда служила главной цели — передаче музыкальной драматургии произведения, ее конфликтности и диалектичности. Тактирование было лишь базой, на которой строилась остальная работа. Анализируя жесты маэстро, можно увидеть, что все технические движения, такие как показ акцентов, фразировки, штрихов стаккато и легато, изменения темпа, динамики, определение качества звука, выходят далеко за рамки тактирования и обретают выразительное значение.

Представляется целесообразным выделить авторский стиль дирижирования Е. В. Колобова, который носит отчетливо режиссерский характер.

Характерный жест колобовского дирижирования — широко расставленные руки, как бы покрывающие боль и тяжесть, умиротворяющие буйство открытой партитуры до неправдоподобного пианиссимо, по его ремарке — «молчание звука», или его утаивание.

Второй жест, который можно уверенно считать частью авторского стиля маэстро — жест в виде «грозы», раздирающей музыкальное время молнией снизу вверх. Это движение, выполненное точно и резко, символизировало резкий переход.

Третий колобовский прием — жест-волна. Когда в музыкально-сценическом действии возникало незаметное нарастание, усиливалось напряжение и происходил переход из одного регистра в другой, или только за счет небольшой модуляции осуществлялось движение от эпического к трагическому, Е. В. Колобов использовал жест-волну. Он выражал переход от размеренности шага к полиритмии, к восхождению и полету.

Жест-лестница — еще один признак авторского стиля в работе с исполнителями. Кисти и пальцы рук, как бы нанизывающие звук, словно жемчуг, а затем — «прорастание», как будто таинственный цветок повисает в воздухе и возникает рассветная тишина — так можно образно описать это движение дирижера.

Когда Е. В. Колобов управлял оркестром, все переживания, мысли и эмоции соединялись в неистовстве и сосредоточенности его лица. Оно само становилось живой партитурой, которая дышала и думала звуком, и подделать это было невозможно.

Третьей составляющей авторского стиля Е. В. Колобова была постановочная работа, включавшая в себя интерпретацию и создание системы образов.

Колобов мыслил, прежде всего, как драматург и как постановщик драматического спектакля. По этой причине оригинальный музыкальный текст мог восприниматься им как помеха, которую следует трансформировать. Изменить инструментовку, сделать купюры, добавить музыкальные фрагменты — дирижер стал по-другому читать традиционный музыкальный текст в тех случаях, когда это было возможно. Изменяя нюансы, штрихи, агогику, он делал новую постановку, то есть через музыкальные средства по-новому интерпретировал образы и создавал их новую систему.

Суть авторского стиля Е. В. Колобова в части создания образов можно описать следующим образом. Дирижер стремился передать переживания героя, его взаимодействие с переживаниями других героев оперы. Для этого он вносил правки в оригинальную концепцию композитора и создавал свой музыкально-сценический труд, мысля драматургически музыкальным языком. Музыка становилась у маэстро основным драматургическим началом, и он сам выступал отчасти в роли композитора, но главным образом — в роли драматурга.

Его «Евгений Онегин» — новое музыкально-сценическое произведение, основанное на желании передать чувства героев и душевную атмосферу вокруг них с такой точностью и глубиной, которая приводит к масштабному развитию музыкальной мысли.

В «Евгении Онегине» Е. В. Колобов дал такую интерпретацию образов, при которой было опущено все, что не имеет непосредственного отношения к главному конфликту произведения.

В классической трактовке дирижер выделил черты героев, которые оказались близки и понятны его современникам, и постарался придать им необходимую

сценическую четкость и законченность. Например, Татьяна Ларина представлена не как робкая девочка с обманутыми надеждами, а как личность, полная энергии, инициативы и веры в человеческое благородство.

Были внесены изменения и в образ Ленского. В нем не остается места для иронии и снисхождения. В трактовке Е. В. Колобова, Ленский — драматический персонаж, серьезный романтик, в котором нет простодушия, но есть искренность, доброта и непосредственность. Его судьба представлена как глубокая драма жизни талантливого поэта.

Интерпретируя образ Онегина, Е. В. Колобов смещает акценты и показывает все то живое и пылкое, что скрывается под маской чопорности и равнодушия. Такая трактовка делает более логичными последние сцены оперы, когда Онегин испытывает бурное чувство любви, горечь разочарования в себе и отчаяние. Музыкальному образу Онегина Е. В. Колобов возвращает лиризм, стремясь показать не внешнюю, а внутреннюю его сторону, но самое главное, что он создает систему образов, при которой каждый персонаж и каждый характер наполняются новым смыслом и содержанием именно в процессе взаимодействия друг с другом. Так, образ Онегина становится невозможно рассматривать в отрыве от образа Татьяны и образа Ленского, а образ Татьяны — в отрыве от образа Онегина и Гремينا.

Постановочная работа над спектаклем «О Моцарт! Моцарт...» также является яркой иллюстрацией реализации авторского стиля Е. В. Колобова. Музыкальная драматургия спектакля включает не только оперу Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», но и фрагменты «Реквиема», фортепианных концертов № 21 и № 23 В. А. Моцарта и увертюру к опере А. Сальери «Тартар». Привлечение к постановке В. В. Васильева позволило добавить в действие хореографию. Камерная одноактная опера Н. А. Римского-Корсакова, в оригинальной версии характеризующаяся ровной интонацией, после включения в нее фрагментов из произведений Моцарта превратилась в глубокую постановку, раскрывающую нравственную и философскую проблематику. Изложение истории взаимоотношений двух композиторов превратилось в спектакль-размышление, наполненный разноплановыми эмоциями (пример 7).

За счет использования авторских приемов в опере появился символизм и значительно усилился мотив противостояния.

Представляется целесообразным перечислить оригинальные постановочные приемы, использованные Е. В. Колобовым в спектакле «О Моцарт! Моцарт...»: оркестр начинает исполнять музыку и одновременно медленно опускается в оркестровую яму; выразительные партии за роялем; застывшие фигуры солистов хора вызывают ассоциации с мраморными скульптурами; пластичный танец солистов балета, олицетворяющих души соперников, — все работает на главную художественную цель: раскрыть внутренний мир двух персонажей,

Andantino grazioso. $\text{♩} = 72$.
 (Старая играет криво на Дюк-Юанн: Моцарт захочет.)
 (Der Greis spielt eine Arie aus Don-Juan: Mozart lockt.)

31

17 *p legato assol.* *pizz.* *pp*

All.^o mod-to

18 Allegro moderato. $\text{♩} = 112$.
p (кораллы *изыскивает*) Ах, Сальери! Ужель и сам ты несмейшься?
 И ты смеяться можешь? *pizz*
 Allegro moderato. $\text{♩} = 112$. *p*

agitato (нервно) *sf*

Нет, мне не смешно, когда маляр не-токий мне *b2.* *sf*

Муниципальный архив
 7/2
 1617
 16571

Прим. 7.

один из которых является страдающим злодеем, а другой — доверчивым гением.

Колобов соединяет то, что кажется несоединимым: светлую музыку и блестящий балетный дивертисмент с мрачным обликом Сальери, выходящим из сценического мрака. Зритель чувствует, его ждет грандиозное и многозначное действие.

Роль хора в авторской интерпретации Е. В. Колобова чрезвычайно важна. Разрушая традиции концертного исполнения «Реквиема», он вводит хор в сценическое действие. И исполнительское мастерство, и костюмы, и подсветка создают яркие эффекты, разбавляют скорбную монохромность постановки и не только делают хор одним из ведущих участников постановки, но и представляют его как мощный, единый организм.

Оригинальная постановка трансформирует классическую оперу в новый жанр, и хотя спектакль определен авторами как «реквием в двух частях», на сцене — синтез оперы, драматического представления и балета, посвященный памяти великого композитора. Гармония слова, музыки и изображения — результат применения принципа контаминации.

Авторский стиль Е. В. Колобова отличается сохранением лучших традиций музыкальных русских театров. Его редакции классических музыкальных текстов продиктованы стремлением к соразмерности и взаимосвязанности музыкального ряда и актерской игры, к созданию такой постановки, в которой сценическая ситуация не отвлекает зрителя ни от музыки, ни от главного художественного замысла. Отсутствие избыточного драматического действия и внешних эффектов, гибкое следование нормам академического искусства позволяет аккуратно и бережно относиться к оригинальному материалу, но и высвечивать в нем наиболее значимые моменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. 455 с.
2. Тилес Б. Я. Дирижер в оперном театре. Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1974. 86 с.
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
4. Покровский Б. А. Моя жизнь — опера. М.: Аграф, 1999. 269 с.
5. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. М., 1973. 305 с.
6. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. 350 с.
7. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1988. 96 с.
8. Альтишулер В. А. Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 194 с.
9. Арановский М. Г. Рукопись в структуре творческого процесса. Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. М.: Композитор, 2009. 340 с.
10. Цодоков Е. С. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 15.12.2021).
11. Попович Н. А. Театр начинается с места // Российская газета. 2011. № 59. 12 с.

REFERENCES

1. *Akulov E. A.* Opernaya muzyka i scenicheskoe dejstvie. M.: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1978. 455 s.
2. *Tiles B. Ya.* Dirizher v opernom teatre. L.: Muzyka. Leningr. отделение, 1974. 86 s.
3. *Leman X.-T.* Postdramaticheskij teatr. M.: ABCdesign, 2013. 312 s.
4. *Pokrovskij B. A.* Moya zhizn' — opera. M.: Agraf, 1999. 269 s.
5. *Pokrovskij B. A.* Ob opernoj rezhissure. M., 1973. 305 s.
6. *Mejerkhol'd V. E.* Stat'i, pis'ma, rechi, besedy. Ch. 1. M.: Iskusstvo, 1968. 350 s.
7. *Erzhemskij G. L.* Psixologiya dirizhirovaniya. M.: Muzyka, 1988. 96 s.
8. *Al'tshuler V. A.* Funkcii orkestra i mesto dirizhera v scenicheskoy interpretacii opery: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb., 2005. 194 s.
9. *Aranovskij M. G.* Rukopis' v strukture tvorcheskogo processa. Ocherki muzykal'noj tekstologii i psixologii tvorchestva. M.: Kompozitor, 2009. 340 s.
10. *Czodokov E. S.* Vizualizaciya opery kak muzykal'nogo proizvedeniya, ili Tipologiya opernoj rezhissury [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashheniya: 15.12.2021).
11. *Popovich N. A.* Teatr nachinaetsya s mestym // Rossijskaya gazeta. 2011. № 59. 12 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ефанова М. В. — доц. каф.; efanov-mvk@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Efanova M. V. — Ass. Prof. of the Chair; efanov-mvk@list.ru

УДК 784.4

РУССКАЯ ПЕСНЯ КАК ЖАНР ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ

*Каминская Е. А.*¹

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

В статье рассматривается история и современное состояние жанра русской песни на эстраде. Автором приводятся аргументы в пользу того, что в настоящее время можно утверждать о русской песне как отдельно сформировавшемся жанре эстрадной музыки, продолжающем свое активное развитие в современности. Русская песня представляет собой обработку народной песни или авторскую стилизацию под фольклор; исполняется в профессиональной народной манере пения, аутентичном или стилизованном костюме. Основная функция — трансляция традиционных ценностей русского народа.

Ключевые слова: русская песня, народная песня, фольклор, фольклорная культура, эстрадная музыка, жанр.

RUSSIAN SONG AS A GENRE OF VARIETY MUSIC

*Kaminskaya E. A.*¹

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

The article examines the history and current state of the genre of Russian song on the stage. The author provides arguments in favor of the fact that at present it can be argued about Russian song as a separately formed pop genre that continues its active development in modern times. It is an adaptation of a folk song or an author's stylization for folklore; performed in a professional folk manner of singing; authentic or stylized costume. The main function is to broadcast the traditional values of Russian people.

Keywords: Russian song, folk song, folklore, folk culture, variety music.

Современная музыкальная культура отличается сложной структурой, в которой стили, направления, жанры, тесно переплетаясь друг с другом, образуют различные контаминации. Следование одному стилю, направлению или жанру давно ушло из исполнительской практики. Размывание границ различных структур, в том числе музыкальных, привело к объединению различных,

иногда ранее несовместимых друг с другом элементов (например, включение в академические музыкальные произведения шумов и звуков индустриально-го города), породило сложную неустойчивую структуру современной музыкальной культуры, унаследовавшей идеи постмодернизма, в том числе, обращение к архаике (прежде всего, к экзотическим культурам) (см. напр.: [1; 2]). Это послужило фактором, повлиявшим на претворение в профессиональной музыкальной деятельности композиторов, аранжировщиков и исполнителей элементов традиционной культуры. К сожалению, история развития русского фольклора как одного из таких элементов позволяет говорить о том, что для современного слушателя он вполне может выступить в качестве того самого экзотического или архаического декоративного элемента, к которому обращаются для придания нового звучания, новой стилистики произведения. В такой культурно-эстетической ситуации развивается специфический жанр русской песни как исторически сложившийся относительно устойчивый вид музыкального произведения, характеризующийся конкретным жизненным предназначением, условиями и средствами исполнения, особенностями содержания и формой его воплощения [3, с. 94], не утрачивающий присущих ей традиционно структурно-мелодических черт, но впитывающий новые музыкальные характеристики, исходящие из трансформации обновляющегося социокультурного и художественно-эстетического контекста культурного пространства¹.

Рассмотрим подробнее, что же представляет собой русская песня как жанр современной эстрадной музыки. Для этого сначала обратимся к истории появления народной песни на сценических площадках. Долгое время традиционный фольклор (народная песня как его часть) бытовал в рамках повседневно-обрядовой жизни народа. С течением времени естественное бытование фольклора становится не единственной его формой. Появляются бродячие артисты-поэты-музыканты (в разных странах они назывались по-разному: трубадуры, труверы, жонглеры, скоморохи и т. п., но это общемировая тенденция), которые, несомненно, используют жанры, формы, образы, тексты фольклора для собственных творческих произведений. Происходит первое появление фольклора на сценических площадках. Именно с разделения людей на исполнителей и зрителей / слушателей начинается процесс изменения формы существования фольклора, в дальнейшем получившей название фольклоризма. Фольклоризм — обращение к фольклору, и шире — к фольклорной культуре, в творчестве профессиональных деятелей искусства, а также его (фольклора) сценическое воплощение.

¹ Аналогичное представление о жанре как о виде (выделено – Е. К.) музыкальных произведений, исторически сложившихся в связи с различными типами содержания музыки, ее жизненными назначениями, функциями и условиями ее исполнения и восприятия, можно встретить в работах Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана. См., напр.: [4].

Далее с развитием культуры и появлением ее новых форм и видов, прежде всего досуговых, возникает необходимость в его заполнении и качественном проведении. Мощным фактором, повлиявшим на изменения в бытовании фольклора, становятся интенсивные процессы урбанизации, ведущие к развитию и усилению влияния городской культуры. Начинают формироваться новые фольклорные жанры и формы постфольклора [5] — городского фольклора (об этом см.: [6; 7; 8 и др.]) или неофольклора (об этом см.: [9]), — образующие широкий пласт фольклорной культуры. Музыкальный фольклор активно выходит из бытового уклада жизни, обрядовой культуры, все в большей мере проецируясь на новые для него сферы: светский досуг и праздничную культуру городского населения, локусы профессиональной художественной деятельности (литературной, изобразительной, декоративно-прикладной, театрализованной и собственно театральной и пр.), закономерно обретая при этом новые группы аудитории и ситуации воздействия на публику. Начинает формироваться отдельный пласт любительского искусства, а затем — художественной самодеятельности как институционально организованной непрофессиональной художественной деятельности. Мы знакомы как с резко отрицательными, так и сугубо положительными оценками данных явлений, однако считаем важным отметить, что они сыграли существенную роль в развитии фольклорной культуры, в том числе в сохранении образцов фольклора во всем многообразии видов и форм музыкального, хореографического, театрального, декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, объективные тенденции развития культуры подготовили представление народной песни как самостоятельного явления на сценических площадках. Это произошло во второй половине XIX века на волне обращения к фольклорной культуре как источнику новых форм, тем, образов, жанров (композиторы «Могучей кучки»; творчество М. А. Врубеля, В. М. Васнецова (фольклорная живопись, «неорусский стиль»). Ранее фольклоризм проявился в творчестве В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Ф. Н. Глинки (на стихи которого написаны «народные» песни, например, «Тройка» («Вот мчится тройка удалая»), П. П. Ершова и др.). Еще раз подчеркнем: и до этого фольклор бытовал на сценических площадках театрализованных действий или театральных постановок, но выполнял функции сопровождения, комментирования повествования, создания необходимого эмоционального фона. И лишь с активным развитием городов народная песня выходит на сценическую площадку как самостоятельный эстрадный жанр. Отметим, что подобные процессы, связанные с фольклором, были вполне симптоматичны: так, например, в это время большой популярностью пользуются исполнения эпических произведений народными сказителями (династии Рябиных, М. Д. Кривополеновой и др.). В этот же период И. Е. Молчановым организуется первый русский

народный хор, Д. А. Агреньевым-Славянским создается Славянская капелла, в начале XX века М. Е. Пятницким — народный хор, положивший начало профессиональным народным хорам и профессиональному народному исполнительству в России. Эти и подобные им коллективы начинают активную исполнительскую деятельность, вынося народные песни на сцену, тем самым популяризируя их, в том числе в рамках эстрадных программ. Одновременно с этим многие исполнители начинают включать в репертуар и исполнять на эстраде (в значении «на подмостках») народные песни в обработке для голоса и фортепиано (Ф. Шаляпин, В. Касторский, А. Вяльцева и др.), опять-таки трансформируя их в соответствии с условиями сценического воплощения. Музыкальный фольклоризм проявляется и в театрализованных представлениях так называемых «лапотников» (исполнителей, стилизовавших свои костюмы под крестьян, прежде всего, обувавших лапти). Таким образом, в конце XIX — начале XX века на эстраде появляется множество разных песенных жанров фольклорной культуры, точнее, активно развивается исполнительский фольклоризм, представленный обращением как к традиционному фольклору (былины / «старины», баллады в исполнении народных сказителей; лирические, разбойничьи, застольные песни в исполнении профессиональных и самодеятельных деятелей культуры, в т. ч. любителей), так и постфольклору (прежде всего, частушкам). В начале XX века на эстраду выходят певицы, снискавшие себе славу именно как исполнители народных песен (О. Ковалева; Н. Плевицкая — «курский соловей», ее подражательницы М. Комарова, М. Лидарская, А. Сокольская; позднее — И. Яунзем и Л. Русланова). Поскольку интерес к их творчеству подогревался современными тому времени средствами массовой информации, то именно воспринимая их материалы, публика знакомялась (как это ни парадоксально звучит) с жанрами фольклорной культуры [10, с. 16–18]. Действительно, трансформация традиционного фольклора и его вытеснение другими культурными формами — естественный процесс развития культуры. Аутентичный фольклор постепенно утрачивает свое доминирующее значение в силу сокращения востребованности в повседневной и/или обрядовой практике. Особенно активно процесс утраты жанров русского традиционного фольклора происходит в XVII–XIX веках, в связи с развитием городов, миграцией населения, десакрализацией жизни, приведшими к изменениям бытового уклада, принятию и усвоению новых ценностей, значений, символов, смыслов. В неизбежных трансформациях содержания культуры «народная песня становилась иным социокультурным явлением в контексте жанровой природы, сюжетно-образной основы, форм бытования, исполнительства» [11, с. 14]. К XIX веку еще сохраняются в традиционных вариантах отдельные обрядовые формы и песни, их сопровождающие, эпические и лирические жанры. Вопросами их сбора и сохранения в тот период

активно начинает заниматься Русское географическое общество и отдельные деятели культуры и искусства (достаточно вспомнить сборники русских народных песен, собранных и обработанных Н. А. Римским-Корсаковым, М. А. Балакиревым, А. К. Лядовым и др.). Именно тревогой о будущем фольклора как истока русской идентичности объясняется интерес к нему. Деятели культуры в своем творчестве доступными для них выразительными средствами доносили до слушателей / зрителей образцы уже частично забытого музыкального фольклора: композиторы делали обработки народных песен, сочиняли в «народном духе» (стилизовали свои мелодии под фольклор); исполнители выносили на сцену те жанры, которые были им наиболее близки, понятны, соответствовали их возможностям, законам сцены и отвечали запросам публики. Так начинает складываться жанр *русской песни* (на тот момент это — народная песня, подвергшаяся композиторской и исполнительской обработке, чаще преобразованная в куплетную форму, сокращенная по необходимости до небольшого количества куплетов (по законам сцены), содержащая инструментальные проигрыши, иногда заменявшие повторение вокального припева). В дальнейшем подлинные народные песни начинают дополняться произведениями, сочиненными самими исполнителями, но воспринимаемыми как народные в силу максимальной степени приближенности по образному и музыкальному языку к народно-песенным образцам (напр.: «На Кургане», «Ой ты, Волга, Волга-реченька» О. Ковалевой — в настоящее время часто публикуется как русская народная песня; «Валенки» Л. Руслановой, созданные на основе цыганской песни и саратовских частушек, и др.). В дальнейшем в репертуар исполнителей народной песни включаются и композиторские произведения, прежде всего, сочиненные в фольклорной стилистике. Ряд таких песен начинает бытовать по фольклорному типу, то есть подвергается вариантному исполнению текста и музыки (например, «Катюша» М. Исаковского и М. Блантера). В середине XX века начинает свою деятельность большое количество государственных русских народных хоров (Уральский народный хор, 1943 г.; Сибирский народный хор, Академический хор русской песни, 1945 г.; Волжский народный хор, 1952 г., Оренбургский народный хор, 1958 г. и др.). Ряд композиторов начинают писать произведения специально для этих коллективов; их руководители делают обработки народных песен, развивая и совершенствуя жанр русской песни. Аналогичная ситуация происходит и с сольными исполнителями народных песен, среди которых — известные М. Мордасова и Л. Зыкина. В репертуаре М. Мордасовой были как народные песни, так и произведения, сочиненные ею. Она, к примеру, является автором текста песни «Гармонь моя»; композитором и автором текстов песен «Ох, проходили, прогуляли», «Расскажу тебе, кума» [12]. В репертуаре Л. Зыкиной были и народные песни и романсы, и авторские сочинения. Складывается целая плеяда

композиторов-песенников, чьи песни входят в популярный репертуар народного исполнителя, зачастую бытуя по фольклорному типу (Н. Аверкин, Г. Пономаренко и др.). Таким образом, можно говорить о том, что к середине XX века русская песня на эстраде уже бытует как жанр, который «формируется и осознается как результат некоторого обобщения частных, единичных, но вариантно повторяющихся форм бытия музыки» [3, с. 111].

Во второй половине XX века этот жанр приобретает новое звучание в деятельности фольклорных самодеятельных и профессиональных коллективов (ансамблях Дмитрия Покровского, «Русская песня», «Золотое кольцо» и др.), исполнительниц народных песен (Е. Шавриной, О. Ворнец, Л. Рюминой, Н. Бабкиной, Н. Банновой, Н. Кадышевой и др.). Конец XX – начало XXI века выводят на сцену ряд новых сольных и коллективных исполнителей народной песни и авторов (включая авторов-исполнителей) песен, стилизованных под фольклор (Пелагея, Т. Кузнецова, «Звента Свентана», «Иван Купало» и др.). При этом фольклор вновь становится источником для многочисленных творческих экспериментов, порождает различные стили и направления современной музыкальной культуры (этно-джаз, фолк-рок, фолк-панк, фолк-металл, этно-электроника (электро-фолк) и др.). При этом *русская песня* продолжает свое развитие как самостоятельный и самодостаточный жанр современной музыкальной культуры. На сегодняшний момент можно сказать, что это исполняемая на сцене *обработка народной песни* (причем эта обработка может быть представлена и современными аранжировками в различных стилях и направлениях) *и/или авторская песня, стилизованная под фольклор, исполняемая в профессиональной народной манере пения* (близкий, но «округленный» звук), *в народном* (аутентичном или стилизованном) *костюме, которая сохраняет при бережном отношении к определенным традиционным чертам способность транслировать устойчивые ценности* (красота русской природы, любовь, семья и др.).

Таким образом, можно утверждать, что русская песня, сохраняя внутреннюю этнокультурную принадлежность, действительно преобразовалась в современный жанр эстрадной музыки (т. е. музыки, исполняемой на сценической площадке), имеющий конкретные функции, специфические средства исполнения, узнаваемое содержание и образы, сценические формы воплощения. В этом, как представляется, можно видеть не только основы жизнеспособности такого традиционного песенного явления, возможности его эффективной адаптации в современных культурно-эстетических условиях, но и выполнения народной песней важнейшей функции — сохранения и трансляции культурной памяти в ярких, эмоционально насыщенных образах.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. 808 с.
2. *Недугова И. А.* Архаизация в культуре. Рассмотрение феномена // *Философия постмодернизма* [Электронный ресурс]. URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=21637 (дата обращения: 15.03.2022.).
3. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке // *Назайкинский Е. В. М.*: Владос, 2003. 248 с.
4. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. С. 21–22.
5. *Неклюдов С. Ю.* Несколько слов о постфольклоре [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm> (дата обращения: 15.03.2022).
6. *Богатырев П. Г.* Фольклор как особая форма творчества // *Вопросы теории народного искусства.* М.: Искусство, 1971. С. 369–383.
7. *Лотман М. Ю.* Блок и народная культура города // *Лотман М. Ю.* Избранные статьи. Таллинн: «Александра», 1993. Т. 3. С. 185–201.
8. *Современный городской фольклор* / отв. ред. серии С. Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2003. 736 с.
9. *Аникин В. П.* Не «постфольклор», а фольклор (к постановке вопроса о его современных традициях) // *Славянская традиционная культура и современный мир: сб. материалов науч.-практ. конф.* М.: Гос. республик. центр рус. фольклора, 1997. Вып. 2. С. 224–240.
10. *Трухина Л. Н.* К проблеме становления жанра русской народной песни на эстраде: на примере творчества Ольги Васильевны Ковалёвой: автореф. дис. ... канд. М. 2015. 36 с. // URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005563345?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 06.09.2021).
11. *Алексеева О. И.* Русская народная песня как этнокультурный концепт: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Белгород. 2006. 25 с. // URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01003262977> (дата обращения: 06.09.2021).
12. *Русские народные песни и частушки, записанные от М. Н. Мордасовой: ноты для голоса, баяна* / сост. М. Мордасова, ред. В. Букин. М.: Сов. Композитор, 1983. // URL: <https://ale07.ru/music/notes/song/npr/mordasova.htm> (дата обращения: 06.09.2021).

REFERENCES

1. *Dzhejmison F.* Postmodernizm, ili Logika kul'tury pozdnego kapitalizma [Postmodernism, or the Logic of the Culture of Late Capitalism] / per. S angl. D. Kralechkina; pod nauch. Red. A. Olejnikova. M.: Izd-vo Instituta Gajdara, 2019. 808 s.

2. *Nedugova I. A.* Arhaizatsiya v kul'ture. Rassmotrenie fenomena [Archaization in culture. Consideration of the phenomenon] // *Filosofiya postmodernizma* [Elektronnyj resurs]. URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=21637 (data obrashcheniya: 15.03.2022.).
3. *Nazajkinskij E. V.* Stil' I zhanr v muzyke [Style and genre in music] // *E. V. Nazajkinskij.* Moscow: Vlado, 2003. 248 s.
4. *Mazel' L. A., Cukerman V. A.* Analiz muzykal'nyh proizvedenij. Elementy muzyki I metodika analiza mal'nyh form [Analysis of musical works. Elements of Music and Methods of Analysis of Small Forms]. M.: Muzyka, 1967. S. 21–22.
5. *Neklyudov S. Yu.* Neskol'ko slov o postfol'klоре [A few words about post-folklore] [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm> (data obrashcheniya: 15.03.2022.).
6. *Bogatyrev P. G.* Fol'klор kak osobaya forma tvorchestva [Folklore as a special form of creativity] // *Voprosy teorii narodnogo iskusstva.* M.: Iskustvo, 1971. S. 369–383.
7. *Lotman M. Yu.* Blok I narodnaya kul'tura goroda [Block and folk culture of the city] // *Lotman M. Yu. Izbrannye stat'i.* Tallinn: «Aleksandra», 1993. T. 3. S. 185–201.
8. *Sovremennyy gorodskoj fol'klор* [Contemporary urban folklore] / otv. Red. Serii S. Yu. Neklyudov. M.: RGGU, 2003. 736 s.
9. *Anikin V. P.* Ne «postfol'klор», a fol'klор (k postanovke voprosa o ego sovremen-nyh traditsiyah) [not “post-folklore”, but folklore (to the question of its modern traditions)] // *Slavyanskaya tradicionnaya kul'tura I sovremennyy mir: sb. Materi-alov nauch.-prakt. Konf.* M.: Gos. Respublik. Centr rus. Fol'klора, 1997. Vyp. 2. S. 224–240
10. *Truhina L. N.* K probleme stanovleniya zhanra russkoj narodnoj pesni na estrade : na primere tvorchestva Ol'gi Vasil'evny Kovalyovoj [On the problem of the formation of the genre of Russian folk song on the stage: on the example of the work of Olga Vasilievna Kovaleva]; avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.01 / Truhina Larisa Nikolaevna; [Mesto zashchity: Gos. In-t iskusstvovznaniya M-va kul'tury RF]. Moscow/2015. 36 s. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01005563345?page=1&rotate=0&theme=white> (data obrashcheniya: 06.09.2021).
11. *Alekseeva O. I.* Russkaya narodnaya pesnya kak etnokul'turnyj edacto [Russian folk song as an ethnocultural concept]; avtoreferat dis. ... kandidata filosofskih nauk : 24.00.01 / Belgorod. Gos. Un-t. – Belgorod, 2006. 25 s. URL: <https://viewer.rusneb.ru/ru/rsl01003262977> (data obrashcheniya: 06.09.2021).
12. *Russkie narodnye pesni I chastushki zapisannye ot M. N. Mordasovoj* [Russian folk songs and ditties recorded by M.N. Mordasova]; noty dlya golo-sa, bayana / sostavitel' M. Mordasova, edactor V. Bukin. Moscow: Sovetskij kom-pozitor, 1983. URL: <https://ale07.ru/music/notes/song/npr/mordasova.htm> (data obra-shcheniya: 06.09.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Каминская Е. А. — д-р культурологии, проф.; kaminskayae@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kaminskaya E. A. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Prof.; kaminskayae@mail.ru

УДК 78.01, 791.43/.45, 79.01/.09

РОЛЬ ИММЕРСИВНОГО ЗВУКА В КИНО

Контрерас Кооб А.^{1, 2}

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, Санкт-Петербург, 199034, Россия.

² Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, 191119, Санкт-Петербург, Россия.

Звуковое решение фильма в современном кино является отражением сложного взаимодействия новых технических возможностей и актуальных течений философского и эстетического характера, которое реализуется в концепции режиссера и сценарии фильма. В жанровом кинематографе звуковое решение ориентировано, прежде всего, на непосредственное воздействие на эмоции зрителя. Оно должно соответствовать замыслу режиссера и сценариста и усиливать образно-содержательные ресурсы других средств киновыразительности. В данной статье анализируется роль иммерсивной составляющей звука в создании «реальности иллюзии», при которой технологии объемного звука (сурраунда), локация дискретных шумов, движущихся объектов, объемный саундскейп могут по-разному проявлять свои возможности. Иммерсивный звук при этом расширяет диегетическое пространство фильма.

Ключевые слова: сурраунд, иммерсивность, киномузыка, жанровый кинематограф, Dolby Atmos.

THE ROLE OF IMMERSIVE SOUND IN CINEMA

Contreras Koob A.^{1, 2}

¹ St. Petersburg State University, Universitetskaya Nab. 7-9, St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

² St. Petersburg State University of Film and Television, 13, Pravda St., St. Petersburg, 191119, Russian Federation.

The sound solution of film in contemporary cinema reflects the complex interaction of new technical possibilities and current currents of philosophical and aesthetic character, which is realized in the director's concept and the film script. In genre filmmaking, the sound solution is primarily oriented towards directly affecting the audience's emotions. It should correspond to the concept of the director and scriptwriter, and enhance figurative and content resources

of other means of cinematographic expressiveness. The role of immersive sound in creating “illusion reality” is analyzed. At the same time, surround technologies, location of discrete noises, moving objects, creation of volumetric soundscapes can manifest their capabilities in different ways. Immersive sound expands the diegetic space of film.

Keywords: Surround, immersive, film music, genre cinema, Dolby Atmos.

Концепция звука в кино отражает сложные процессы взаимодействия технических новаций и актуальных идей режиссера, которое в жанровом кинематографе ориентировано, прежде всего, на зрителя и способствует его полному погружению в произведение. Звуковое решение должно при этом соответствовать замыслу режиссера и сценариста, который обуславливает тематику, жанр и визуальную стилистику фильма, а также усиливать образно-содержательные ресурсы других средств киновыразительности. Примерами могут служить такие, пользующиеся популярностью у массового зрителя жанры, как фантастический фильм, триллер и хоррор. Можно говорить о том, что в наиболее удачных фильмах, их представляющих, звуковое сопровождение при воздействии на зрительскую аудиторию имеет огромное значение.

В современном американском кинематографе звуковое решение фильма является важнейшим средством выразительности, и новейшие технологии в данной области применяются в киноиндустрии сразу после их изобретения. Ярким примером может служить использование *иммерсивного* звука в кино.

Этим термином обозначается определенное звучание, которому присущи признаки пространственности — направленность, объем, ширина. Стереосоздает фронтальный объем, стандартные системы 5.1 и 7.1 окружают зрителя по горизонтали, в то время как системы Dolby Atmos, DTS и Auro 3D, благодаря второму ряду громкоговорителей, обеспечивают звук сверху. Особенность иммерсивного звука заключается в том, что он может расширять звуковое поле дальше экрана, в глубину зала. Слух, в отличие от зрения, воспринимает звук со всех сторон, в том числе оттуда, куда не смотрят глаза. Благодаря этому свойству слуха мы воспринимаем окружающую среду со всех сторон, мы можем услышать звук вне поля зрения, поворачивать голову и направлять глаз к его источнику.

Техническая эволюция сурраунда в кинематографе

Иммерсивный звук имеет свою историю. Так, первой картиной с эффектом многоканального, объемного звучания считается анимационный фильм 1940 года студии Уолта Диснея «Фантазия» (англ. *Fantasia*). Специально для нее была разработана система «фантасаунд» (англ. *Fantasound*). Звук был

записан на отдельной киноплёнке в виде четырехканальной оптической фонограммы, при этом три содержали записи левого, центрального и правого каналов, а четвертый канал предназначался для управления усилительными трактами остальных. Эта фонограмма содержала три контрольных тона, по одному тону для каждого канала; амплитуда тона регулировала коэффициент усиления усилителя соответствующего канала [1, р. 52; 2, р. 12]. Это было сделано для увеличения довольно скромного динамического диапазона, присущего оптической фонограмме, в ту эпоху ориентировавшейся, прежде всего, на воспроизведение речи.

В период разработки данной системы были проведены эксперименты с окружающим звуком при помощи тыловых и фланговых громкоговорителей [3, р. 127–146], а также были предприняты попытки объектного панорамирования, когда дискретный звук перемещался в зале не только по горизонтальной плоскости, но и по высоте, благодаря наличию потолочных громкоговорителей, что уже предвосхищало будущие системы сурраунд и иммерсивного аудио наподобие Dolby Atmos. В итоге экспериментаторы остановились на трех фронтальных каналах, обеспечивающих стереозвук.

Для показа фильма «Фантазия» требовалось два синхронизированных проектора: один — для киноизображения, другой — для звука, так как в стандартной 35-мм киноплёнке не хватало места для многоканальной оптической фонограммы (картина бы значительно уменьшилась, что привело бы к ухудшению качества ее воспроизведения на экране). Оснащение тракта многоканальными дорогостоящими усилителями и дополнительным проектором для воспроизведения звукового трека вместе с синхронизирующей аппаратурой делало данную систему экономически неоправданной, и от нее отказались после нескольких показов (которые, к слову, имели огромный успех). Таким образом, до 1950-х годов в кинематографе оставался монозвук.

Качественный скачок в звукозаписи во второй половине 1950-х годов стал результатом технического прогресса и экономической ситуации в американской киноиндустрии. Отчасти этому способствовало стремительное развитие телевидения, снижавшее кинопосещаемость. В борьбе за зрителя киностудия стала выпускать картины, малопригодные для просмотра на маленьких черно-белых экранах телевизионных приемников. Из-за горизонтального растягивания изображения на экране менялись пропорции, зрители буквально погружались в экран. Появились такие форматы, как Cinerama, Todd-AO, Cinemascope.

Революцию произвела также и магнитная звукозапись (как по техническим параметрам, так и по возможностям монтажа). Благодаря магнитной записи появилась возможность создавать многоканальные фонограммы. Изначально применялись два основных подхода. Cinerama, Warnerphonic и Todd-AO использовали два проектора (как и диснеевский Fantasound), но звук был записан

на перфорированную магнитную 35-мм ленту. Другие экранные форматы — Super Panavision 70, поздние версии Todd-AO и Cinemascope — совмещали звук и изображение на киноплёнке. Звук при этом находился на магнитных полосах, приклеенных к киноплёнке по краям и между перфорациями, и изображением. Так появились многоканальные (от четырех до шести каналов) фонограммы.

Все каналы, кроме одного, распределялись, как правило, между фронтальными громкоговорителями, находящимися за экраном, а один, так называемый «канал эффектов», попадал на громкоговорители, расположенные по тылам и сзади. Например, в системе Cinemascope на 35-мм киноплёнке имелись четыре магнитные полосы для четырех каналов: L, C, R и Effects (левый, центральный, правый и эффекты). В Todd-AO на 70-мм киноплёнке было шесть каналов на четырех дорожках — две широкие (по двум каналам по краям каждой) и две узкие (между изображением и перфорациями по одному каналу): пять фронтальных и один для эффектов. Эти форматы существовали параллельно с монофонической оптической фонограммой, так как не все кинотеатры были оснащены поддерживающих их аппаратурой. К 1960-м годам фильмы снимались в основном в моноформате, а многоканальные фонограммы создавались только для картин с большим бюджетом.

Возрождение многоканального звука в кино началось в конце 1970-х годов благодаря фантастике и Dolby Stereo. Шумоподавление Dolby A, сначала на магнитной ленте, а потом на оптической фонограмме, увеличило динамический и частотный диапазоны. Dolby Stereo на 35-мм плёнке представляет собой четырехканальную фонограмму, записанную на две оптические дорожки на месте оптической фонограммы 35-мм плёнки методом матричного кодирования. Это были три фронтальные канала и один канал эффектов.

Канал эффектов имел ограничение по высоким частотам, и из-за матрицирования звуки одного канала могли проникать в другие. Этот формат предлагал обратную совместимость в режиме моно, но при этом канал эффектов исчезал.

Dolby Stereo на 70-мм киноплёнке имел шестиканальную дискретную магнитную фонограмму, но в отличие от предыдущих систем, с тремя фронтальными, двумя тыловыми каналами и одним каналом для низкочастотных эффектов. Именно эта система и обеспечила настоящий сурраунд (объемный звук). В это время возникла стандартная система 5.1.

Следующий этап — появление системы Dolby Digital, цифрового аналога 70-мм Dolby Stereo, но оптически нанесенной на 35-мм киноплёнку между перфораций одной стороны. Именно этот формат благодаря своей относительной дешевизне обеспечил широкое распространение многоканальных фонограмм. Вслед за Dolby Digital появляются конкурирующие с ней цифровые системы DTS (в которых звук воспроизводился с отдельного диска, а на плёнке записывался только синхросигнал) и SDDS от компании Sony.

В настоящее время Dolby Atmos является расширенной системой, в которой дополнительные боковые громкоговорители и добавленные потолочные громкоговорители позволяют располагать звук по всему залу не только по горизонтали, но и по вертикали. У этой системы появляется объектное панорамирование, при котором звуковой «объект» панорамируется в нужную пространственную точку во время воспроизведения кинокартины за счет использования его метаданных. Традиционные системы, которые обозначаются термином «бэды» (от англ. beds), записываются как многоканальные треки, при этом каждый канал направляется на свой громкоговоритель. Таким образом в Dolby Atmos можно создавать трехмерные бэды с музыкой и шумами, а объекты можно плавно передвигать по залу благодаря большому количеству громкоговорителей и индивидуальному управлению аппаратурой рендеринга.

Применение иммерсивности в диегетическом пространстве

В кинематографе сурраунд используется в основном для создания иммерсивных, правдоподобных сред, которые по замыслу авторов должны незаметно «окутывать» зрителя. В фантастическом кино основная роль иммерсивного звука заключается не в том, чтобы придать звучанию реалистичность, а чтобы акцентировать именно его странность, непривычность. Ведь в фантастике именно непривычность как в зрительном, так и в звуковом плане являются опорами жанра. Цитируя Джона Белтона: «Surround вовсе не предназначен для усиления реальности, а как раз наоборот, для ее отрицания», Уильям Уиттингтон предполагает, что объемный звук имеет особую связь с научной фантастикой, поскольку они подчеркивают «искусственность, которую зрители осознают» [4, p. 119].

Кинематограф, по крайней мере с 1940-х годов, как показывает кинокартина «Фантазия», стремился расширить звуковое поле с помощью сурраунда. Если в «речецентрическом» кинематографе привязанность звука к экрану и отсутствие всякого звукового объема не мешали просмотру фильма, то в музыке, как в случае с «Фантазией», а потом когда экран стал шире, эти недостатки стали довольно заметными. Музыка требует пространства, объема, особенно если это музыка с «плотной» инструментовкой.

Распределение звука по фронтальным каналам способствовало улучшению разборчивости, и, как следствие, музыка воспринималась намного ярче, а шумовая фактура стала более сложной, многослойной. На данном этапе иммерсивность достигалась за счет широкой стереобазы. Применение канала эффектов было усложнено тем, что до появления систем шумоподавления Dolby шум магнитных дорожек был хорошо слышен в тихих местах. Приходилось выключать канал эффектов с помощью записанных тонов на той же дорожке, когда он не звучал, и как следствие, фонограмма была ограничена по высоким частотам.

Моноуральность и низкое качество канала эффектов, а также наличие его только на дорогих киноплёнках с магнитными дорожками, которое ограничивало показ в нескольких кинотеатрах, оборудованных соответствующим образом, предпресли этому каналу фактически полное исчезновение к концу 1950-х годов [5]. Он использовался как эффект и поэтому особенно выделялся из общего звукового поля картины. К тому же не было единого эстетического подхода к его использованию, что часто заставляло зрителей врасплох и отвлекало на себя внимание. Но главной причиной возврата кино к простому стерео- и вообще к оптическому монозвуку стала политика киностудий, стремящихся совместить монозвук и сурраунд фонограммы. Это означало, что при сведении сурраунда фонограмма должна была звучать хорошо и логично в моно. Но поскольку в режиме монозвука фонограмма лишается своей пространственной составляющей, создатели картин вообще не видели смысла ее существования.

Канал эффектов, будучи оторванным от экрана, привносит еще одно измерение в звучание, окутывает зрителя, но, если смикшировать его с фронтальными каналами, эффект будет в любом случае привлекать внимание к экрану, тем самым сохраняя дистанцию между диегезисом (звуком внутри экранного произведения) и зрителем. С другой стороны, отсутствие стереозвука на фронтальных каналах может компенсироваться эффектом звукозрительной ассоциации: при наличии изображения кажется, что источник звука исходит от этого изображения. Этот эффект опирается на физиологию зрения, которое как бы «корректирует» звук, если мозг объединяет звук со зримым предметом. Учитывая данное обстоятельство, а также дороговизну киноплёнки с магнитными дорожками, создатели решили отказаться от сурраунда и сосредоточить свои усилия на внедрении оптической монофонограммы. К тому же зрители воспринимали монофонограмму как «реалистичную», а многоканальную — как «художественную», так как пространственный звук встречался преимущественно в таких жанрах, как мюзикл и эпические мелодрамы при показе на больших экранах в формате Cínegama или на 70-мм киноплёнке, которые казались зрителям более «театрализованными» и поэтому требовали «художественный» звук. Возможно, данная привычка сыграла решающую роль в отказе от многоканальности в пользу старой моно-оптической фонограммы. Пространственный звук обращал на себя внимание и в сознании зрителей был тесно связан с породившими его жанрами.

Все изменилось с появлением Dolby Stereo и применением шумоподавления в конце 1970-х годов. Система Dolby Stereo использовала стандартную 35-мм киноплёнку. Из-за особенности матрицирования звуки могли смещаться, а при насыщенных фронтальных каналах фонограмма могла «коллапсировать» и оказывалась только на передних каналах.

Система Dolby Stereo имеет четыре канала, но они не дискретные. Во время перезаписи звукорежиссер обязательно должен был прослушать фонограмму через аппарат Dolby, чтобы проверить результат матрицирования на наличие артефактов и ошибок. С самого начала стало ясно, что Dolby Stereo не является усовершенствованием предыдущих многоканальных систем, а скорее ухудшением. Но обратная совместимость с монопроекторами, благодаря оптической фонограмме, и процесс матрицирования перевешивали его объективные недостатки.

Именно обратная совместимость ограничивала использование канала эффектов, так как при воспроизведении через монопроектор он полностью игнорировался. Можно сказать, что компания Dolby навязала создателям свою экраноцентрическую концепцию звука: система делала акцент на фронтальных громкоговорителях, а канал эффектов рассматривался ею просто как «эффект». Эта система в принципе не позволяла создать окружающую звуковую среду и сохранила дистанцию между зрителем и диегезисом, как при монофонограмме.

Тем не менее улучшение качества звука было заметное, благодаря расширенному динамическому и частотному диапазонам и тишине фонограммы. Фильмы теперь могли звучать и громче, и тише, шум носителя не мешал тихим звукам. Создание фонограммы Dolby Stereo было дороже, чем традиционной оптической фонограммы. Однако в этот период появились фильмы жанра фантастики, в которых использовались «насыщенное» звуковое сопровождение. Такие фильмы, как «Звездные войны» и «Близкие контакты третьей степени», пользовались огромным успехом, они познакомили массового зрителя с качественным многоканальным звуком.

Система Dolby Stereo стала стандартом киноиндустрии. Тем не менее создатели фильмов, которые нуждались в полноценном пространственном звучании, обходили формат Dolby на 70-мм киноплёнке с магнитными дорожками, перераспределяя их по своему усмотрению. Это стало возможным только на 70-мм киноплёнке, имеющей дискретные дорожки без матрицирования.

В качестве примера можно обратиться к фильму «Апокалипсис наших дней», где используется настоящая квадрофония, позволяющая передвигать звуки по всей горизонтальной плоскости, по-настоящему окутывать зрителя и создавать звуковое поле вокруг него. Это были первые попытки создания иммерсивного звучания, который приближал зрителя к диегезису фильма, убирая расстояние от зрителя до экрана. Но до появления Dolby Digital — это, скорее, исключение.

Система Dolby Digital со своим оптическим форматом на 35-мм киноплёнке, наконец, сделала возможным массовое внедрение полноценного сурраунда в кинематографе. Она содержала пять полноценных дискретных каналов, благодаря отсутствию матрицирования не было никаких технических ограничений в отношении размещения источников по всем каналам, а наличие

отдельного канала позволило направлять самые низкие частоты на специальные громкоговорители.

Стоит отметить, что этот канал содержит только низкочастотные звуки, отфильтрованные из других каналов или специально добавленные, которые физиологически, скорее всего, «ощущаются», чем «слушаются». Подобного рода звуки все чаще стали использоваться в фантастике, но они требуют сабвуферов с большой мощностью для воспроизведения.

Можно было сделать все громкоговорители широкополосными, но это оказалось непрактично, дорого и совершенно не нужно, так как слух не может определить направление звуков ниже 80 Гц, а верхние составляющие, в том числе обертона, производятся другими громкоговорителями. Низкочастотные звуки играют большую роль в фантастике и похожих жанрах, они придают «масштаб» объектам и событиям и добавляют еще одно измерение событиям на экране, содействуя при этом физическому осязанию у зрителя.

Наличие пяти дискретных каналов, трех у экрана и двух окружающих, разрушило экраноцентрическую концепцию предыдущего Dolby Stereo. Теперь у звукорежиссера была настоящая квадрофония, если считать, что центральный канал в основном служил только для речи. Это позволяло не только передвигать звуки вокруг зрителя, но и создавать полноценное звуковое окружение, усиливать иммерсивность. Теперь не техника определяла звуковое решение в сурраунде, а сами звукорежиссеры.

Количество каналов напрямую повлияло на звуковое решение фильмов: чем больше каналов, тем больше количество звуков, воспринимаемых одновременно. Это известный факт психоакустики: увеличение количества каналов влечет за собой увеличение количества отдельно воспринимаемых звуков, то есть увеличивается разборчивость фонограммы (можно легче выделить одновременно звучащие звуки). Как следствие можно нагружать фонограмму намного большим количеством одновременно звучащих звуков, сохраняя разборчивость. Это «помогало» и саунддизайну, который в фантастике играет огромную роль за счет синтеза сложных звуковых объектов из более простых источников.

Возможности нагромождения звуков и создания насыщенных звуковых ландшафтов всегда существовали, вопрос состоял, однако, в том, сколько звуков зритель способен выделить, то есть в разборчивости. При воспроизведении фонограммы в моно звуки могут маскировать друг друга. Когда звуки идут не из одной точки, мозгу легче их отличить. Это было одной из причин, почему стерео быстро стало стандартным в записях классической музыки, с ее насыщенным звучанием, а популярные жанры перешли в стерео только к 1970-м годам.

Сурраунд расширяет диегезис фильма, ведь камера может показать только часть диегезиса. В этом плане картина освобождена от обязательства «подтверждать» визуально диегетические звуки фонограммы, напротив,

звуковой трек теперь создает контекст для изображения. Можно создать необходимую пространственную опору только с помощью звука, создавая при этом стабильную опору для нарратива фильма. Например, можно сделать изображение крупнее, чаще делать переходы, при этом потеря визуальной перспективы компенсируется перспективой звуковой.

С появлением системы Dolby Atmos и подобных 3D систем добавилось еще одно физическое измерение, а именно высота: звук можно было направлять не только по горизонтали, но и по вертикали. К тому же появлялась возможность, которая усиливает эффект погружения, имеющаяся в Dolby Atmos, а именно плавно передвигать и точно размещать звуки (вспомним, что точность расположения объектов не ограничивается каналами бэдов, которых может быть 5–7 по горизонтальной плоскости и 2–4 сверху, а количеством громкоговорителей в кинозале). С трехмерностью появляются новые возможности: увеличение одновременно передвигающихся звуков при сохранении разборчивости за счет второго слоя громкоговорителей и как следствие — более убедительная звуковая атмосфера и реверберации.

Более точное расположение звуковых источников и увеличение разборчивости позволяют использовать сами пространственные характеристики звукового поля как художественное средство. Например, в фильме «Гравитация» постоянное перемещение звука по всему пространству иллюстрирует феномен невесомости путем лишения зрителя не столько визуальной опоры, сколько аудитивной, так как звук и диегетический, и недиегетический постоянно перемещается.

В целом иммерсивный звук необходим для того, чтобы убрать стены кинозала и расширить диегезис за пределами кадра на весь пространственный объем вокруг зрителя. Вместе с этим иммерсивный звук разгружает изображение и берет на себя часть диегетических функций. Что касается недиегетической роли иммерсивного звука, то его способность отделиться от привязки к экрану позволяет музыке звучать, например, как это привычно зрителям в концертном зале, где реверберация приходит со всех сторон, не только спереди, как при стереовоспроизведении. Однако при необходимости иммерсивный звук может «располагать» зрителя и «среди» музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bernard J. All About Surround Sound // *Radio-electronics* 61. 1990. No. 6. P. 51–58.
2. Tomlinson H. 5.1 Surround Sound: Up and Running, Fokal. 2000. 273 p.
3. Garity W. M. E., Hawkins J. N. A. Fantasound // *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 37. 1941. No. 8. P. 147–153.
4. Whittington W. Sound design & science fiction. University of Texas Press, Austin. 2007. 288 p.

5. *Belton J.* "1950's Magnetic Sound: The Frozen Revolution" // *Sound Theory Sound Practice*, ed. by Rick Altman. New York: Routledge. 1992. P. 154–67.
6. *Алдошина И.* Многоканальные пространственные системы. Рекомендации международных стандартов // *Шоу-Мастер*. 2003. № 2; 3. С. 86–89; 92–93.
7. *Голдовский Е. М.* Основы кинотехники / Л. О. Эйсымонт. М.: Искусство, 1965. 636 с.
8. Звуковой эффект. 3D аудио или иммерсивные технологии [Электронный ресурс]. URL: <https://doctorhead.ru/blog/zvukovoy-effekt-3d-audio-ili-immersivnye-tekhnologii/> (дата обращения: 16.01.2022).
9. *Меерзон Б.* Как развивалась технология Surround Sound [Электронный ресурс]. URL: https://www.allprosound.ru/istoriya/Technics/Technics_47.html (дата обращения: 16.01.2022).
10. *Пестриков В. М.* 3D звук: актуальность и технические решения // Актуальные проблемы радио- и кинотехнологий: материалы II Международ. науч.-тех. конф. 24–27 окт. 2017 г. / СПб. гос. ин-т кино и тел. СПб: СПбГИКиТ, 2018. С. 181–194.
11. *Севастьянов С. И.* Новые возможности художественной выразительности при создании кинофонограммы в современных форматах иммерсивного аудио (на примере систем Dolby Atmos, Auro-3D, DTS: X): диплом. работа. М.: ВГИК, 2017. 87 с.
12. Dolby® Atmos® Next-Generation Audio for Cinema. Issue 3 whitepaper. Dolby Laboratories. 2014. 16 p.
13. *Høier Svein.* Surrounded by Ear Candy? The Use of Surround Sound in Oscar-nominated Movies 2000-2010 // *Nordicov Review* 35. Special Issue. 2014. P. 251–262.
14. *Kerins M.* Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age. Indiana University Press, Bloomington, Indiana. 2011. 378 p.
15. *Sawicki M.* Filming the Fantastic: A Guide to Visual Effects Cinematography. Focal Press. 2007. 312 p.
16. Surround Sound Past, Present and Future: A history of multichannel audio from mag stripe to Dolby Digital [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dolby.com> (дата обращения: 16.01.2022).

REFERENCES

1. *Bernard J.* All About Surround Sound // *Radio-electronics* 61. 1990. No. 6. P. 51–58.
2. *Tomlinson H.* 5.1 Surround Sound: Up and Running, Fokal. 2000. 273 p.
3. *Garity W. M. E., Hawkins J. N. A.* Fantasound // *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* 37. 1941. No. 8. P. 147–153.
4. *Whittington W.* Sound design & science fiction. University of Texas Press, Austin. 2007. 288 p.
5. *Belton J.* "1950's Magnetic Sound: The Frozen Revolution" // *Sound Theory Sound Practice*, ed. by Rick Altman. New York: Routledge. 1992. P. 154–67.

6. *Aldoshina I.* Mnogokanal`ny`e prostranstvenny`e sistemy`. Rekomendacii mezhdunarodny`x standartov // Shou-Master. 2003. № 2; 3. S. 86–89; 92–93.
7. *Goldovskij E. M.* Osnovy` kinotexniki / L. O. E`jsy`mont. M.: Iskustvo, 1965. 636 s.
8. Zvukovoj e`ffekt. 3D audio ili immersivny`e texnologii [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://doctorhead.ru/blog/zvukovoy-effekt-3d-audio-ili-immersivnye-tehnologii/> (data obrashheniya: 16.01.2022).
9. *Meerzon B.* Kak razvivalas` texnologiya Surround Sound [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.allprosound.ru/istoriya/Technics/Technics_47.html (data obrashheniya: 16.01.2022).
10. *Pestrikov V. M.* 3D zvuk: aktual`nost` i texnicheskie resheniya // Aktual`ny`e problemy` radio- i kinotexnologij: materialy` II Mezhdunarod. nauch.-tex. konf. 24–27 okt. 2017 g. / SPb. gos. in-t kino i tel. SPb: SPbGIKiT, 2018. S. 181–194.
11. *Sevast`yanov S. I.* Novy`e vozmozhnosti xudozhestvennoï vy`razitel`nosti pri sozdanii kinofonogrammy` v sovremenny`x formatax immersivnogo audio (na primere sistem Dolby Atmos, Auro-3D, DTS: X): diplom. rabota. M.: VGIK, 2017. 87 c.
12. Dolby® Atmos® Next-Generation Audio for Cinema. Issue 3 whitepaper. Dolby Laboratories. 2014. 16 p.
13. Høier Svein. Surrounded by Ear Candy? The Use of Surround Sound in Oscar-nominated Movies 2000–2010 // Nordico Review 35. Special Issue. 2014. R. 251–262.
14. *Kerins M.* Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age. Indiana University Press, Bloomington, Indiana. 2011. 378 p.
15. *Sawicki M.* Filming the Fantastic: A Guide to Visual Effects Cinematography. Focal Press. 2007. 312 p.
16. Surround Sound Past, Present and Future: A history of multichannel audio from mag stripe to Dolby Digital [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.dolby.com> (data obrashheniya: 16.01.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Контрерас Кооб А. — ст. препод. каф.; доц. каф.; contrerasa@mail.ru
ORCID 0000-0003-3877-0409

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Contreras Koob A. — Senior Lecturer of the Department of Information Technologies in the Arts and Humanities; Ass. Prof., Sound department, Screen Arts Faculty; contrerasa@mail.ru
ORCID 0000-0003-3877-0409

УДК 7.067

КОЛЛАБОРАЦИИ В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕРИОДА МЕТАМОДЕРНА

*Филановская Т. А.*¹

¹ Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых,
ул. Горького, д. 87, Владимир, 600000, Россия.

Статья посвящена обоснованию генезиса коллаборации бизнеса и искусства как институций, а также креативному партнерству деятелей искусства различных видов и направлений художественной деятельности. В статье рассматриваются коллаборации в пространстве современной культуры метамодерна, анализируются процессы колебания / осцилляции между противоположными оппозициями, которые, сливаясь воедино, образуют третью смысловую целостность художественных проектов. Эти процессы проиллюстрированы на примере арт-коллабораций в сфере классической и популярной музыки. В результате доказано, что взаимодействие партнеров в таком новом полифункциональном формате, как арт-коллаборация, становится востребованным, так как открывает новые возможности для представления искусства в новых неакадемических формах, что привлекает широкую зрительскую аудиторию.

Ключевые слова: коллаборация, бизнес и искусство, метамодерн, симбиоз, культурное событие, музыкальное направление classical crossover.

COLLABORATIONS IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL FEATURES OF THE METAMODERN PERIOD

*Filanovskaya T. A.*¹

¹ Vladimir State University, A. G. and N. G. Stoletovkyh, 87, Gorky St., Vladimir, 600000,
Russian Federation.

The article is devoted to the substantiation of the genesis of the collaboration between business and art as institutions, as well as the creative partnership of artists of various types and areas of artistic activity. The article discusses collaborations in the space of modern metamodern culture, analyzes the processes of oscillation/oscillation between opposite oppositions, which, merging together, form the third semantic integrity of artistic projects. These processes are illustrated by the example of an art collaboration in the field of classical and popular music. As a result, it has been proved that the interaction of partners in

such a new multifunctional format as an art collaboration is becoming in demand, as it opens up new opportunities for presenting art in new non-academic forms, which attracts a wide audience.

Keywords: collaboration, business and art, metamodern, symbiosis, cultural event, musical direction of classical crossover.

Актуальность проблемы коллаборации бизнеса и искусства, а также партнерство деятелей искусства различных видов и направлений художественной деятельности обусловлена новой культурной реальностью первой четверти XXI века, которая инициирует серьезные трансформации в сфере художественной жизни России. Традиционные стили и жанры в искусстве выходят за привычные рамки и причудливо сочетаются в новых ярких формах; активно развивается новое цифровое искусство; концерты классической и современной музыки превращаются в культурно-развлекательное шоу; зачастую яркая визуальная форма произведения заслоняет глубину его содержания. Нестандартное партнерство известных брендов с представителями искусства, другими словами, коллаборация, создает креативный пакет услуг для более широкой аудитории. На основе партнерства науки, бизнеса, спорта и искусства возникают оригинальные арт-проекты.

Назовем некоторые причины генезиса новых форм совместной деятельности, которые разворачиваются в контексте развития культурных индустрий, меняя художественное сознание и атмосферу современности.

Влияние процессов глобализации, финансово-экономический кризис, межкультурное взаимодействие и взаимовлияние, новые условия жизни, вызванные пандемией, — все это оказывает огромное влияние на культурные смыслы и формы художественной деятельности. С нашей точки зрения, так называемая цифровая революция более всего изменила культурную реальность. Для человека стал доступен огромный контент разнообразной информации; новые коммуникативные формы общения, с одной стороны, влияют на изменение системы нравственных ценностей, с другой, — открывают новые возможности для сотрудничества людей различных профессиональных сообществ и субкультур. Институциональные границы искусства и рынка, искусства и бизнеса, искусства и маркетинга «...привели к возрождению партнерского сотрудничества специалистов, работающих в рамках разных институций» [1].

Коллаборационное целеполагание таких институций, как музей, образование, семья, театр, сегодня становится очевидным. Партнерские проекты создаются для нового, так называемого поколения Z, рожденного на границе двух тысячелетий. Согласно теории поколений, разработанной в 1991 году Нилом Хай (Neil Howe) и Уильямом Штрауссом (William Strauss), оно обладает особой

погруженностью в цифровой мир, мультикультурностью, гиперактивностью, потребностью в безопасности информации, клиповым мышлением, визуальным восприятием информации [2]. Учитывая данный комплекс особых характеристик, необходимо перестраивать формы образовательной, социальной, просветительской деятельности, искать новые возможности в нестандартном партнерстве институций. Например, исследуя возможности музея для образовательных практик, О. В. Ченцова отмечает, что привить непреходящие ценности культуры можно «...только в активной и сложной коллаборации по разным направлениям и формам. В условиях трансинтеграции названных социальных институций и особенностей поколения центениалов они вынуждены расширять свои границы, ища новые конвергентные формы, создавая инновационные среды обучения» [3, с. 6].

Картина мира каждого отдельного человека и наций в целом трансформируется настолько, что мы склонны говорить о культурном сдвиге периода смены тысячелетий. Каждый новый этап развития культуры требует нового названия, которое отражало бы его отличительную сущность от предшествующих этапов развития культуры. В последние десятилетия теории и практики гуманитарных направлений предлагали ввести в научный оборот и предпринимали попытки описать такие термины, как «постпостмодерн», «альтермодерн», «трансмодерн». Наряду с этими понятиями в 2010 году двое голландских философов — Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер — предложили использовать термин «метамодерн». Однако за ним не стоит законченная научная концепция. Это лишь описательное понятие, характеризующее тенденции новых социальных и художественных процессов в обществе. Через эстетику метамодерна современные исследователи пытаются объяснить новую культурную реальность с начала 1990-х годов по настоящее время, чтобы понять иной способ восприятия мира, его отражение в искусстве, а также новый формат интеграции различных институций.

Основная идея метамодерна заключена в семантике термина. Приставка «мета» имеет значение «сверх», «за пределами», «между». Как считает Робин ван ден Аккер, настоящее время отмечено нестабильностью, постоянными колебаниями между точками различных оппозиционных пар: «...говорить о метаксисе означает говорить о движении между (противоположными) полюсами: ...не равновесие, но маятник, качающийся между различными крайностями» [4, с. 61–62]. Действительно, для культуры метамодерна характерно состояние колебания между противоположными идеями предыдущих эпох — модерна и постмодерна — и одновременное их использование. Простого заимствования и использования какой-либо идеи или культурного артефакта предшествующей эпохи быть не может. Изучая теорию межкультурной коммуникации, В. Г. Зинченко пришел к выводу, что артефакт, заимствованный другой, реципиентной

культурой (в нашем случае культурой новейшего времени), не тождественен первому, исконному артефакту донорской культуры, потому что он «...является по отношению к нему метапродуктом, появление которого обусловлено новой реальностью, другой традицией и, в конечном счете, новым потребителем» [5, с. 110–111]. Таким образом, метапродукт новейшей по времени культуры — это не простой синтез артефактов двух предыдущих этапов (модерна и постмодерна), он интерпретируется, приобретает новые свойства в контексте культуры современного периода. Поэтому этот метапродукт — другой по своим свойствам. Подобное явление продолжительного взаимодействия (колебания / осцилляции) в результате прямых и длительных контактов французской и итальянской хореографических образовательных систем на базе театральной школы Петербурга привело к рождению уникальной русской школы классического танца. Этой теме посвящено подробное исследование автора [6].

Идея колебания (осцилляции) между противоположностями приводит к метамодернистскому парадоксу, образуя множественные оксюмороны. Если ранее мы могли назвать лишь несколько лингвистических оксюморонов («живой труп», «ужасно красиво»), то теперь явления синкрезиса, симбиоза противоположностей стремительно распространяются. Именно они определяют не только состояние социума, атмосферу эпохи, но и отличительные признаки современных художественных проектов, в особенности арт-практик. Однако эффект метамодернистской осцилляции имеет особенности. Н. Хрущёва, анализируя теорию Р. Барта, отмечает: «Осцилляция происходит, но она столь быстра, что маятник превращается в марево, ауру, пятно... Не так уж и важно, воспринимать прямое и не прямое как два полюса притяжения, между которыми аффект осциллирует, или как единое целое, сцепляющее оппозиционную пару» [7, с. 110]. Колебания между оппозициями (бизнес — искусство, элитарная — массовая культура, музыкальная классика — популярная эстрада, классический танец — танец модерн, ирония — искренность) постепенно сливаются и образуют новую, третью смысловую целостность. Например, симбиоз академической и популярной формы музыкального искусства рождает новое музыкальное направление — *classical crossover*. Синтез классического и неклассического танца создает американский экспрессионизм в танце. Стиль американского хореографа Джона Батлера включает «...и технику классического танца, и технику танца модерн, и фольклор... Джером Роббинс — балетмейстер, который использует классические балеты, танец модерн и джаз-танец» [8, с. 14].

Человек эпохи модерна — трудящийся, герой, коллективист, и человек эпохи постмодерна — играющий, сатирик, индивидуалист, как будто сливаются в единое целое в метамодерне: «...мы уже видим зарю *Homo Integralis* — человека целостного, равноудаленного от вины модерна и бесстыдства постмодерна, способного решать собственные духовно-эволюционные задачи» [9].

Метамодерн оглядывается на две предыдущие эпохи модерна и постмодерна, постоянно совершая отбор тех или иных идей и одновременно используя концепции обеих эпох. Однако метамодерн не находится под влиянием прежних идеологий в чистом виде; он их перерабатывает, синтезируя, казалось бы, несоединимые вещи.

В контексте трендов метамодерна появляются новые форматы сотрудничества науки и искусства, бизнеса и искусства, академического искусства и искусства модерна. Бизнес меняет стратегии и ищет перспективное партнерство с организациями, занимающимися социокультурной деятельностью; деятели культуры и искусства готовы сотрудничать с брендами, а также объединять различные виды и направления искусства в один проект. Новый формат сотрудничества вызывает небывалый интерес со стороны зрителя. Такое креативное взаимовыгодное сотрудничество нескольких сторон, которое называется коллаборацией, рождает новые, разнообразные формы организации художественных проектов. Лексическое значение слова «коллаборация» — совместная деятельность, взаимодействие. Термин произошел от испанского «*cop*» и латинского «*laborare*» (трудиться). Суть коллабораций заключается в объединении финансовых, территориальных, людских ресурсов для выполнения общего социокультурного проекта. Участниками коллабораций являются «...люди, компании, бренды, научные или общественные организации. Объединив финансы, кадровые и информационные ресурсы, коллабораторы достигают успеха быстрее и с минимумом затрат. Они помогают друг другу заработать, привлечь новую аудиторию, повысить лояльность к фирме и выйти на новые рынки» [10]. Чем неожиданнее коллаборация, тем больше возможностей выйти за рамки привычных форматов взаимодействия с аудиторией. «Вы обращаете внимание на ценности бренда, демонстрируете трепетное отношение, укрепляете доверие к компании и, как следствие, в перспективе влияете и на бизнес-метрики» [11].

Коллаборации становятся новым, полифункциональным форматом сотрудничества, так как решают комплекс экономических, социальных, ментальных задач [12, с. 54–55]. Решая финансовые вопросы, участники культурного события организуют мероприятие на одной площадке, тем самым снижая затраты на аренду. Взаимовыгодное сотрудничество помогает обеспечивать друг друга аудиторией и получать большую прибыль. В контексте решения социальных задач происходит изменение состава и расширение аудитории, в которую включаются косвенно заинтересованные зрители. Решая ментальные задачи, которые объединяют интеллектуальную, эмоциональную, креативную сферу человека, коллаборация способствует рождению новых интересных приемов продвижения и потребления творческого продукта в процессе коллективного сотрудничества.

Партнерское сотрудничество развивается по нескольким направлениям. Рассмотрим механизмы креативного взаимодействия брендов со сферой культуры и искусства.

Популярным форматом коллабораций становится взаимодействие бизнеса в индустрии моды и музыки. В конце ноября 2021 года успешно прошла традиционная неделя моды «Fashion Week» в Москве. К сотрудничеству были привлечены музыканты, которые выступали во время показа коллекций дизайнеров моды. При этом сценический образ вокалистов и музыкантов создавали профессиональные стилисты. Креативное сотрудничество заключалось в том, что артисты выходили на сцену в костюмах, созданных дизайнерами модных коллекций, тем самым продолжая и развивая тему авторских коллекций. Информационным партнером выступили такие медиа-группы, как: журнал «Афиша», «Новый мир», газетная редакция «Эха Москвы». Апартамент-отель «Ханой-Москва» предоставил площадку для проведения яркого культурного события, тем самым решая финансовые проблемы. Многочисленные гости проекта были размещены в этом же отеле. Такое сотрудничество вызвало небывалый интерес и привлекло внимание широкой аудитории: за неделю его посетило более десяти тысяч зрителей.

Коллаборация столь различных по назначению учреждений, как кафе и библиотека, имеет небольшую историю. Преимущества такого партнерства заключаются в повышении комфорта посетителей, в формировании узнаваемого стиля как библиотеки, так и кафе, привлечения внимания широкой аудитории нестандартным способом. «Кафе важно вписаться в концепт культурного пространства. В идеальной картине мира кафе и библиотека должны взаимодействовать и дать синергетический эффект, чтобы каждый получил что-то новое и полезное», — считает Никита Ананьев, генеральный директор сети кофеен *Ôpetit* Санкт-Петербурга, участвующий в партнерском проекте пекарни-кондитерской и библиотеки Французского института в Северной столице [13]. Можно привести немало других проектов сотрудничества кафе и библиотек в Санкт-Петербурге. Например, в кафе Zoom столики стоят рядом с книжными полками, на которых в открытом доступе расположены книги, журналы на любой вкус, которые можно почитать в ожидании заказа. Ресторан «Мы же на ты» сотрудничает с букинистическим магазином, предоставляя посетителям уединенную зону для чтения. Арт-клуб «Книги и Кофе» объединяет любителей искусства в одном пространстве, где можно почитать, послушать музыку и с чашкой ароматного кофе посмотреть кино. Старейший магазин Санкт-Петербурга «Книжная лавка писателей» не отстает от современных трендов партнерства: здесь работает кафе, в котором можно почитать книгу, наблюдая в окно шумную жизнь Невского проспекта. Партнерство кафе как учреждения общественного питания и библиотеки как просветительского учреждения создает новое культурное пространство.

На рынке туристических услуг все большим успехом пользуется такой совместный проект, как кафе-музей. Объединение музейных выставок с предприятием общественного питания дает организаторам и потребителям несомненную обоюдную выгоду. Подобное кафе-музей недавно открыто в Калининграде при музее-квартире «Альтес Хаус», где воссоздана экспозиция повседневного быта жителей Кенигсберга начала XX века. Посетители могут позавтракать в интерьерах предметов быта и оригинальной мебели столетней давности, воспользоваться столовыми приборами ушедшей эпохи, на минутку представить себя жителем Восточной Пруссии.

Выбор и организация пространства, где проходят культурные события, сегодня становится одним из основополагающих требований к презентации современного художественного продукта. Стилистика пространства, его эстетика и философия, световое и колористическое оформление, его предназначение в прошлом придают особую атмосферность культурным событиям, создают настроение публики, дают дополнительные эмоциональные впечатления. Место проведения концерта, спектакля, выставки — это как будто определенная рама, в которую вписано произведение искусства, художественный проект. Известно, что пространство музея способно перевести утилитарный предмет в другой ранг и превратить его в предмет искусства.

Сегодня в знаменитых музеях мира проходят международные турниры по шахматам. С 2012 года Российская шахматная федерация реализует программу «Шахматы в музеях». Международный шахматный турнир «Мемориал Таля» собирает лучших гроссмейстеров мира. Матчи за звание чемпиона проходили в Третьяковской галерее Москвы, в Парижском Лувре, в Русском музее Санкт-Петербурга, в Усадьбе Рукавишниковых в Нижнем Новгороде. Такая коллаборация поднимает статус одновременно музея и шахмат, которые, официально являясь спортом, становятся искусством красивой игры.

Ограничения культурной жизни во время пандемии инициировали и совместную деятельность Международного фестиваля современной хореографии Context, Diana Vishneva с Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, в результате которой был снят фильм «Слепок». Проект объединил профессионалов, представляющих разные виды художественной деятельности: изобразительное искусство, современный танец, музыку, кинематограф. В пространстве классического музея, где экспонаты Древней Греции, Рима, Средневековья и Ренессанса, по сути, сыграли роль уникальной сценографии, балетный танец Дианы Вишневой был вписан в историю западноевропейской цивилизации.

Предлагаются публике и новые формы концерта популярной и классической музыки, которые проходят не в привычном концертном зале, а в ботанической оранжерее. Например, традиционными стали концерты в оранжерее ВДНХ Мо-

сквы, где выступают музыканты-виртуозы из оркестров России и Европы — Simhle Music Ensemble, оркестр Imperialis Orchestra и другие коллективы.

Коллаборация Центра классической музыки во Владимире с Владимиро-Суздальским музеем-заповедником, с другими учреждениями культуры и туризма с 2014 года позволяет успешно реализовывать Open-air фестиваль «Музыкальная экспедиция» в рамках реализации национального проекта «Культура» (художественный руководитель — всемирно известный виолончелист Борис Андрианов). В рамки фестиваля-путешественника объединен цикл концертов классической музыки и туристических поездок по историческим местам Владимирского края и России. Концерты классической музыки проходят в живописных ландшафтах малых городов Владимирской земли, на территории таких культурно-исторических центров, как усадьба «Муромцево» В. С. Храповицкого, усадьба С. И. Танеева в селе Маринино Ковровского района, на территории Свято-Введенского островного монастыря. С Центром классической музыки сотрудничает агрокультурный комплекс Джона Кописки «Богдарня» в Петушках, Дом-музей Александра Бородина, Хрустальный завод им. Акима Мальцова в Гусь-Хрустальном, Дюкинские карьеры Судогодского района, где разрабатываются месторождения доломитов [14].

Рассматривая комбинации партнерства организаций, учреждений, брендов, отдельно взятых творческих людей, можно заметить, что арт-коллаборации имеют несколько уровней. Выше были проанализированы партнерские проекты бизнеса и учреждений культуры и искусства. Не менее продуктивными и интересными являются коллаборации деятелей искусства, представляющих академическое и современное искусство, визуальное, аудиальное и синтетические виды искусства, то есть креативное партнерство деятелей искусства различных видов и направлений художественной деятельности.

В рамках арт-коллабораций «искусство – искусство» взаимодействуют несколько художественных областей, и тем самым открываются возможности для совместной деятельности музыкантов, архитекторов, художников, хореографов, литераторов и театралов. Вариантов комбинаций данных направлений множество, соответственно и вариантов готового продукта для зрительской аудитории тоже немало. Коллаборации могут осуществляться как в одном художественном сегменте, так и вовлекать в проект представителей разных видовых и жанровых направлений. Как справедливо заметили И. М. Аликлеров, А. А. Мезюров, «...арт-коллаборация часто сама по себе является полноценным культурным продуктом и содействует просвещению населения» [15, с. 20].

Рассмотрим примеры творческого партнерства в мире музыки. В соответствии с тенденциями метамодерна происходит симбиоз элитарного и массового искусства, интеграция противоположных стилей — классического и популярного. Например, в филармониях страны распространены и успешно

реализуются общероссийские проекты «Классика в джинсах», «Рок в смокингах», в названиях которых заложен оксюморон и дерзкий вызов как поклонникам классической музыки, так и любителям современных хитов.

На пересечениях академических и популярных форм искусства активно развивается новое музыкальное направление *classical crossover*. В рамках данного направления работает симфонический оркестр Concord orchestra. С 2015 года он успешно гастрольрует, удивляя публику неожиданным симбиозом хореографии, симфонического исполнения рок-хитов групп Nirvana, Kiss, Metallica, Scorpions, Queen и других. В состав симфонического оркестра входит многочисленная скрипичная и духовая группа музыкальных инструментов. Внешний вид музыкантов далек от академических традиций. Они одеты в черные костюмы рок-исполнителей, ритмично двигаются в лучах лазерных прожекторов, создают грандиозное незабываемое шоу. В большой коллектив объединены музыканты-академисты и исполнители эстрадного профиля. Название оркестра как будто утверждает возможность непротиворечивого соединения классического и популярного искусства, ведь слово «Concord» обозначает согласие и гармонию. Художественный руководитель Фабио Пирола — итальянец, который окончил Государственную консерваторию в Бергамо по классу скрипки, умело соединяет академические традиции исполнения с ритмами рок-музыки.

Отметим также важное музыкальное событие, состоявшееся в 2018 году в Камерном зале Московского Дома музыки. Это уникальный концерт «Игра жанров», в программу которого включены классика, джаз и оригинальные обработки современных хитов. Сочинения Моцарта, Гульда прозвучали в новых обработках. Креативное партнерство виолончелиста Бориса Андрианова с джазовым оркестром открыло новые возможности звучания музыкальных шедевров. Исполнение музыки группы Deep Purple в джазовой обработке расширила состав публики в сторону молодежной аудитории.

Музыканты, которые принадлежат к разным стилистическим направлениям, объединяются для создания общего художественного проекта. Иногда результаты превосходят все ожидания. К примеру, в записи сингла к кинофильму «Мисс Сараево» (режиссер Билл Картер) принимали участие рокеры U2 вместе с Брайаном Ино и величайший оперный тенор Лучано Паваротти. Фильм пронзительно рассказывает о конкурсе красоты, проходящем в столице Боснии вопреки страшной разрушительной войне. Вопрос об уместности красоты, бесед, радости во время военных действий подчеркивает лирическая песня, в которой скрыта тревога. Первая часть композиции проникновенно исполняется рок-группой U2 вместе с Брайаном Ино. Но вдруг врывается «...голос итальянской легенды оперы Лучано Паваротти: его мощный тенор, взлетая, поднимает песню до самых вершин эйфории» [16]. Саундтрек, построенный на контрастах музыкального материала, подчеркивает жесткие противоречия

современного мира. Удивительной арт-коллорацией можно назвать выступления музыканта-рокера Стинга в «Олимпийском» с регги-музыкантом с Ямайки Шегги. Ими были исполнены музыкальные композиции совместно записанного альбома «44/876». Это еще один пример неожиданной, но успешной арт-коллорации современных музыкантов. Фанаты Ника Кейва, австралийского рок-музыканта, поэта, автора сценариев и музыки к фильмам, не сразу приняли его совместный проект с поп-звездой и актрисой Кайли Миноуг. В жанре средневековой баллады им была написана и совместно исполнена красивая композиция о трагической истории девушки «Where The Wild Roses Grow», ставшая хитом современности.

Арт-коллорация объединяет музыкантов различных направлений: классической музыки и эстрадной, рок-музыкантов и представителей этники. С другой стороны, в одном культурном событии участвуют как известные группы, так и начинающие музыканты, такое сотрудничество расценивается как творческая поддержка и продвижение талантливых музыкантов, пока не имеющих широкой известности. Ярким примером такого события является ежегодный фестиваль «Усадьба-Jazz», который проходит в Доброграде Владимирской области. Музыканты разных стилей и жанров собираются на одной площадке. Начинающие артисты вместе с настоящими «мэтрами» создают совместные дуэты, придумывают интересные аранжировки и создают нестандартное музыкальное звучание.

Таким образом, в современной культуре метамодерна отсутствует универсальная истина, нет постоянства, всё правильно и неправильно одновременно. Распространенный способ существования человека — маятник, поиск собственной истины и собственного пути. В искусстве приветствуются смелые арт-коллорации, в которых неожиданно сотрудничают представители различных творческих направлений. Так как в современном искусстве нет строгих границ и предписаний, творческие эксперименты разрешены при смешении жанров, форм, стилей. Поиск смыслов, глубины и многомерности в искусстве является как истинным, так и кажущимся. Классические виды искусства — академическая опера, балет, классическая музыка — сохраняются как традиционные формы в вихре и хаосе новых синкретичных форм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернова Е. Сотрудничество художников, ученых и инженеров. От группы «Е.А.Т.» (Experiments in Art and Technology? 1967-1977) до проектов ArsElectronica и РОСНАНО. 19 января 2021 [Электронный ресурс]. URL:<https://artandyou.ru/articles/mezhdisciplinarnye-hudozhestvennye-praktiki-aspekty-istoricheskogo-i-sovremennogo-opyta-kollaboraczij-> (дата обращения: 28.01.2022).

2. *Howe N., Strauss W.* Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069. New York: William Morrow & Company, 1991. 538 p.
3. *Ченцова О. В.* Музей как современный ресурс вузовской образовательной среды: автореф. дисс. ... канд. культурологии. Краснодар, 2020. 22 с.
4. *Аккер Р., Вермюлен Т.* Периодизируя 2000-е, или Появление метамодернизма // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма.* М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 39–82.
5. *Зинченко В. Г.* Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. М.: Флинта: Наука, 2008. 224 с.
6. *Филановская Т. А.* Роль межкультурного взаимодействия в становлении хореографического образования в России // *Знание. Понимание. Умение.* 2011. №1. С. 203–208.
7. *Хрущева Н.* Метамодерн в музыке и вокруг нее. М.: РИПОЛ классик, 2021. 304 с.
8. *Рожко М. Н.* Актуальные вопросы зарубежной хореографии: уч.-метод. пос. Луганск: ЛНУ им. Тараса Шевченко, 2014. 103 с.
9. *Савойский Е.* Проект «Метамодерн»: к преодолению спектакля [Электронный ресурс]. URL <http://metamodernizm.ru/metamodern-project/> (дата обращения: 05.04.2021).
10. *Руднева Т.* Коллаборация: что это такое плюс пять улетных примеров [Электронный ресурс]. URL: <https://postium.ru/kollaboraciya-cto-eto-takoe-primeru/> (дата обращения: 20.01.2022).
11. *Кряквина О.* Арт-коллаборация. Как брендам организовать партнерство [Электронный ресурс]. URL: <https://studio.everypixel.com/ru/blog/collaboration-between-brands-and-artists> (дата обращения: 28.10.2021).
12. *Дробышева Е., Смекалов Ю.* Арт-коллаборации в архитектонике современной культуры // *Художественная культура: история и современность.* С. 53-62 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-kollaboratsiya-v-arhitektonike-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 02.11.2021).
13. Современная библиотека. 21 сент. 2021 г. Книги, кафе в библиотеках и читательские привычки: о чём спорили на дискуссиях «Культуры 2.0» в Коми? [Электронный ресурс]. URL: <https://modern-lib.ru/knigi-kafe-v-bibliotekakh-i-chiatelskie-privichky-o-chem-sporili-na-diskussiyakh-kulturi-2-0-v-komi> (дата обращения: 10.02.2022).
14. *Александрова В.* На «Музыкальной экспедиции-2021» слушателей порадуют не только классикой и джазом [Электронный ресурс]. URL: <https://zebra-tv.ru/novosti/chetvertaya-rubrika/na-muzykalnoy-ekspeditsii-2021-slushateley-poraduyut-ne-tolko-klassikoy-i-dzhazom-no> (дата обращения: 12.10.2021).
15. *Аликлеров И. М., Мезюров А. А.* Арт-коллаборация: эффективный инструмент развития городского культурного пространства // *Муниципалитет: экономика и управление.* 2021. № 4. С. 17–25. [Электронный ресурс]. URL: <https://>

cyberleninka.ru/article/n/art-kollaboratsiya-kak-effektivnyy-instrument-razvitiya-gorodskogo-kulturnogo-prostranstva/viewer (дата обращения: 17.02.2022).

16. Фролов А. Пять неожиданных музыкальных коллабораций [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2018/11/11/piat-neozhidannyh-muzykalnyh-kollaboracij.html> (дата обращения: 17.02.2022).

REFERENCES

1. Chernova E. Sotrudnichestvo xudozhnikov, ucheny`x i inzhenerov. Ot gruppy` «E.A.T.» (Experiments in Art and Technology? 1967-1977) do proektov ArsElectronica i ROSNANO. 19 yanvarya 2021 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://artandyou.ru/articles/mezhdisciplinarnye-hudozhestvennye-praktiki-aspekty-istoricheskogo-i-sovremennogo-opyta-kollaboracij-> (data obrashheniya: 28.01.2022).
2. Howe N., Strauss W. Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069. New York: William Morrow & Company, 1991. 538 p.
3. Chenczova O. V. Muzej kak sovremenny`j resurs vuzovskoj obrazovatel`noj sredy`: avtoref. diss. ... kand. kul`turologii. Krasnodar, 2020. 22 s.
4. Akker R., Vermyulen T. Periodiziruya 2000-e, ili Poyavlenie metamodernizma // Metamodernizm. Istorichnost`, Affekt i Glubina posle postmodernizma. M.: RIPOL klassik, 2019. S. 39–82.
5. Zinchenko V. G. Mezhhul`turnaya kommunikaciya. Ot sistemnogo podxoda k sinergeticheskoy paradigme. M.: Flinta: Nauka, 2008. 224 s.
6. Filanovskaya T. A. Rol` mezhhul`turnogo vzaimodejstviya v stanovlenii xoreograficheskogo obrazovaniya v Rossii // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2011. №1. S. 203–208.
7. Xrushheva N. Metamodern v muzy`ke i vokrug nee. M.: RIPOL klassik, 2021. 304 s.
8. Rozhko M. N. Aktual`ny`e voprosy` zarubezhnoj xoreografii: uch.-metod. pos. Lugansk: LNU im. Tarasa Shevchenko, 2014. 103 s.
9. Savojskij E. Proekt «Metamodern»: k preodoleniyu spektaklya [E`lektronny`j resurs]. URL <http://metamodernizm.ru/metamodern-project/> (data obrashheniya: 05.04.2021).
10. Rudneva T. Kollaboraciya: chto e`to takoe plus pyat` uletny`x primerov [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://postium.ru/kollaboraciya-chto-eto-takoe-primery/> (data obrashheniya: 20.01.2022).
11. Kryakvina O. Art-kollaboraciya. Kak brendam organizovat` partnerstvo [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://studio.everypixel.com/ru/blog/collaboration-between-brands-and-artists> (data obrashheniya: 28.10.2021).
12. Drobysheva E., Smekalov Yu. Art-kollaboracii v arxitektonike sovremennoj kul`tury` // Xudozhestvennaya kul`tura: istoriya i sovremennost`. S. 53-62 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-kollaboratsiya-v-arhitektonike-sovremennoj-kultury> (data obrashheniya: 02.11.2021).

13. Sovremennaya biblioteka. 21 sent.2021 g. Knigi, kafe v bibliotekakh i chitatel'skie privy`chki: o chyom sporili na diskussiyax «Kul'tury` 2.0» v Komi? [E`lektronny`j resurs]. URL:<https://modern-lib.ru/knigi-kafe-v-bibliotekakh-i-chiatelskie-privichky-o-chem-sporili-na-diskusyiakh-kulturi-2-0-v-komi> (data obrashheniya: 10.02.2022).
14. Aleksandrova V. Na «Muzy`kal`noj e`kspedicii-2021» slushatelej poraduyut ne tol`ko klassikoj i dzhazom [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://zebra-tv.ru/novosti/chetvertaya-rubrika/na-muzykalnoy-ekspeditsii-2021-slushateley-poraduyut-ne-tolko-klassikoy-i-dzhazom-no> (data obrashheniya: 12.10.2021).
15. Aliklerov I. M., Mezyurov A. A. Art-kollaboraciya: e`ffektivny`j instrument razvitiya gorodskogo kul`turnogo prostranstva // Municipalitet: e`konomika i upravlenie. 2021. № 4. S. 17–25. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-kollaboratsiya-kak-effektivnyy-instrument-razvitiya-gorodskogo-kulturnogo-prostranstva/viewer> (data obrashheniya: 17.02.2022).
16. Frolov A. Pyat` neozhidanny`x muzy`kal`ny`x kollaboracij [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://rg.ru/2018/11/11/piat-neozhidannyh-muzykalnyh-kollaboracij.html> (data obrashheniya: 17.02.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Филановская Т. А. — д-р культурологии, доц.; filanovskaya@rambler.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Filanovskaya T. A. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Prof.; filanovskaya@rambler.ru
ORCID 0000-0002-9133-2726

УДК 792.03

ФЕНОМЕН ТЕЛЕСНОСТИ В ТРАГЕДИИ «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»

Фурманов А. А.¹

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

Статья посвящена телесности в спектакле «Владимир Маяковский», прошедшем в Петрограде на сцене Луна-парка в начале декабря 1913 года в рамках проекта «первого в мире футуристов театра», организованного силами общества художников «Союз молодежи» и литературно-художественной футуристической группой «Гилея». Автор, используя сравнительный метод, анализирует телесность в театральном значении: с одной стороны, в спектакле представлена модель, при которой исполнитель отказывается от роли в классическом ее понимании, тем самым становясь центральным элементом сценического представления, с другой, — предпринята попытка деконструкции анатомии человеческого тела, что является отличительной чертой эстетики футуризма.

Ключевые слова: футуризм, телесность, монодрама, Ф. Т. Маринетти, В. В. Маяковский, П. Н. Филонов, И. С. Школьник.

THE PHENOMENON OF CORPOREALITY IN THE PERFORMANCE VLADIMIR MAYAKOVSKY

*Furmanov A. A.*¹

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

The article is devoted to the corporeality in the performance *Vladimir Mayakovsky*, held in Petrograd on the stage of Luna Park in early December 1913 as part of the project “the world’s first futurist theater”, organized by the society of artists *Soyuz Molodyozhi* and literary group *Hylaea*. The author, using the comparative method, analyzes corporeality in the theatrical meaning. As a result, on the one hand, the performance presents a model in which the performer abandons the role in its classical sense, thereby becoming a central element of the stage performance. On the other hand, the performance attempts to deconstruct the anatomy of the human body, which is a distinctive feature of Futurist aesthetics.

Keywords: futurism; corporeality; monodrama, F. T. Marinetti, V. V. Mayakovsky, P. N. Filonov, I. S. Shkolnik.

На рубеже XIX–XX веков появлялись новые модернистские художественные направления, которые, хотя и были «вращены» в борьбе натурализма и символизма, тем не менее, были новаторскими, сформировавшими культуру XX века. Одним из таких направлений являлся футуризм.

Датой рождения итальянского футуризма является 20 февраля 1909 года, когда «Манифест футуризма» (впоследствии «Первый манифест футуризма») был опубликован на первой полосе парижской газеты «Фигаро». Его автор — Филиппо Томмазо Маринетти, итальянский литератор и публицист. «Необъятная гордость переполняла наши груди, так как чувствовали, что совершенно одни, точно маяки или выдвинувшиеся вперед часовые, лицом к лицу с армией враждебных звезд, расположившихся лагерем на своих небесных бивуаках. <...> Италия слишком долго была главным рынком старьевщиков. Мы желаем избавить ее от бесчисленных музеев, покрывающих ее бесчисленными кладбищами», — заявляет Маринетти [1, с. 25; 29].

В этом же манифесте наблюдается мотив переосмысления мифологемы тела. Футуристы как «люди будущего» предвкушали «нового человека» вслед за Фридрихом Ницше (хотя и отрицали любую связь с ним!) и грезил мессианскими амбициями: «Мы будем присутствовать при рождении Центавра и скоро увидим полет первых Ангелов!» [1, с. 25].

Также футуристы предъявили миру в качестве идеала маскулинный тип культуры, характеризующийся антиприродным мироощущением («Основными элементами нашей поэзии будут: смелость, дерзость и бунт» [1, с. 27]). По их мысли, только мужское освободительное начало способно преодолеть связанность логикой и законами естественного, биологического мира («Так вот: я признаюсь вам, что мы, мужчины-футуристы, мы чувствуем себя при виде этого упоительного зрелища совершенно оторванными от женщины, ставшей внезапно чересчур земною, или, лучше сказать, символом земли, которую предстоит покинуть» [2, с. 98]). Следовательно, женщина как символ, олицетворяющий романтический образ красоты и нежности, изгонялся из мира искусства («Все делалось с целью подготовить мужественную эпоху, на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам» [3, с. 443]).

Футуристы шли еще дальше и заменяли человеческое тело на механические комплексы или подвижные марионетки. Как верно отмечает исследователь, «тело человека в футуристической культуре превращается в материальный объект; он мыслится не как живой организм из плоти и крови, а как инструмент, выполняющий механические ритуалы и обрядовые функции» [4, с. 154].

Поэтому главные сценические достижения итальянских футуристов связаны с деятельностью художников Фортунато Деперо, Энрико Прамполини, Джакомо Балла. Крупнейший историк сценографии, Виктор Березкин, называет итальянский театр футуристов «театром художника»: «Живописцы-футуристы, обратившись к сцене, чтобы в конечном счете предложить ей самостоятельное произведение театра художника, один из путей к этому видели в преобразовании изнутри самой сцены как визуального мира, в котором действуют актеры» [5, с. 214].

Что касается Маринетти, то свои теоретические взгляды на театр он сформулировал в манифестах: «Манифест драматургов-футуристов» (1911), «Театр Варьете» (1913), «Футуристический синтетический театр» (1915) и т. д.

Не отставали от западных коллег и отечественные футуристы. С 18 по 20 июля 1913 года на съемной даче в Усукиркко (ныне — Поляны) прошел «Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов)». Его итогом стал анонс нескольких театральных постановок: «И в нем [в театре русских футуристов] будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут представлены Дейма: Крученых “Победа над Солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.» (цит. по: [6, с. 24]).

С конца июля по начало сентября 1913 года Владимир Маяковский пробовал себя в качестве публициста. Он написал три статьи для «Кине-журнала»: «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом “театра” как признак возрождения театрального искусства» и «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству. Что несет завтрашний день?». В них 20-летний поэт с первых же строк обозначил круг проблем: «Сегодня я выдвигаю два вопроса: 1. Искусство ли современный театр? 2. Может ли современный театр выдержать конкуренцию кинематографа?» [7, с. 89].

В результате своих размышлений он приходит к выводу, что театр его времени практически полностью подчинен эстетике натурализма, в связи с чем он потерял свою актуальность, уступив место развивающемуся искусству кинематографа. Однако последний Маяковский также считал лишь этапом для появления театра будущего, который начнется с футуристов. Теория вскоре реализовалась на практике. Представления «первого в мире футуристов театра» проходили в Петрограде на сцене «Луна-парка» 2–5 декабря при поддержке «Союза молодежи». Открывала это мероприятие трагедия «Владимир Маяковский» в постановке самого поэта и в декорациях Павла Филонова и Иосифа Школьника. Спектакль был достаточно подробно описан как современниками, так и исследователями, тем не менее, споры вокруг него не прекращаются по сей день.

Тема телесности к концу XIX – началу XX века стала актуальной, в частно-

сти, в области театрального искусства. Мифологема тела проявляется в новой семиотической модели, «в которой иерархия традиционных ценностей и прежних смыслов разрушается, появляется иная “телесная” знаковость» [4, с. 153].

Появляются неакадемические танцы Лои Фуллер и Айседоры Дункан. Если суть хореографии Фуллер строилась на ускользающем, «исчезающем» теле (т. е. формировании некоторого образа серпантина, огня, бабочки), то задачей Дункан было его выявление. Никакой тайны, абсолютная осязаемость, завершенность и изобразительность. Так, например, одним из прозвищ Дункан было «Божественная босоножка» в честь одноименного танца, и, как иронизировал один из отечественных критиков, именно босые ноги «были главной приманкой для публики» [8, с. 400].

Теоретическое осмысление нового функционирования тела и иного понимания телесности пришлось лишь на эпоху постмодерна, когда свойственный для этого времени плюрализм породил множество трактовок понятия «телесности» (например, понятия «тело без органов» Жюль Делеза; «Текстуальное тело» Ролана Барта и т. д.).

Таким образом, проблема телесности была крайне важна для всего XX века, однако именно в эпоху, когда родились новые модернистские художественные направления, началось резкое переосмысление устоявшей парадигмы тела. Если ранее оно олицетворялось с чем-то аморальным, то авангард отменил табу, дав тем самым возможность для новых исканий.

Телесность в спектакле «Владимир Маяковский» необходимо рассматривать с двух точек зрения. Во-первых, с позиции противопоставления главного героя и зрителя. Во-вторых, с точки зрения второстепенных персонажей постановки.

Прежде чем приступить к рассмотрению телесности, необходимо разобраться с тематическо-жанровой составляющей действия.

Темой спектакля является общечеловеческий конфликт, строящийся на противопоставлении одинокого поэта и мира, враждебно настроенного против него. Мир этот реализован за счет поэтических фантазий и кошмаров Маяковского, что дает право многим исследователям относить «Владимира Маяковского» к жанру монодрамы. Сформировавший это понятие Николай Евреинов писал: «...под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается» [9, с. 102]. И действительно, на первый взгляд может показаться, что все так и есть: «...никакого “перевоплощения” не будет, актер Маяковский и поэт Маяковский — одно лицо» [10, с. 572]. Как уже говорилось ранее, зрителю демонстрировался личностный мир поэта, и, вероятно, в зрительном зале находились люди, которые сопереживали Маяковскому. Однако большинство свидетелей данного представления отторгало

коммуникацию футуриста. Такую задачу представление и ставило. «Во время обоих действий публика неистово свистала, шумела, кричала; слышались реплики: “Маяковский идиот, дурак! Сумасшедший!”», — отмечал один из критиков [11, с. 53]. Из этого следует, что «краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене» — отсутствовал [9, с. 105]. Взамен этого поэту удавалось заставить зрителя играть, то есть поставить его самого в центр действия. В качестве примера можно привести момент, когда «Маяковский взял в руки чемодан и собрался уходить, раздался вопль: “Держи его. Отдайте деньги. Мошенники”» [11, с. 53].

Следовательно, в спектакле произошел обмен ролями между зрителем и исполнителем, так как футуристу удалось заставить зрителя сыграть роль черствого обывателя. Для достижения подобной цели ему пришлось сосредоточить власть в своих руках, установив правила игры («Еще один удар гонга, и на авансцену вышел автор, он же режиссер, он же актер — триединая театральная ипостась в одном лице Владимира Маяковского. Он был в цилиндре, в перчатках, в черном пальто, из-под которого дразняще желтела ненавистная футуристическая кофта» [12, с. 144]). Таким образом, Маяковский поставил зрителя в затруднительное положение, так как последний лишен всякой возможности занять позицию дистанцированного наблюдателя, не вовлеченного в действие.

Нечто подобное свойственно перформативным практикам, однако, по определению Эрики Фишер-Лихте, главным различием перформанса и футуристического представления является то, что в последнем «превращение зрителей в актеров происходило в некотором смысле автоматически, поскольку оно не являлось результатом их осознанного решения, а было обусловлено постановочной концепцией» [13, с. 28]. Этот же принцип выражал и сам Маринетти: «Ввести неожиданность и необходимость действовать среди зрителей в партере, ложах и галереях. Примеры наудачу: намазать клеем кресло, чтобы приклеившийся господин или дама возбудили общее веселье. <...> Продавать одно и то же место десяти лицам; в результате — столкновение, споры и азарт...» [14, с. 317]. Поэтому Маяковский в постановке отвергал, в терминологии Фишер-Лихте, «семиотическое тело», то есть тело обозначающее, в пользу «феноменального», то есть физического бытия исполнителя.

Также перформативные практики и театральный футуризм роднит то, что оба эти явления есть путь самовыражения несогласных с устоявшимися традициями как в искусстве, так и в культуре в целом, пытающихся «найти альтернативный способ исследования и переживания искусства в повседневной жизни» [15, с. 8].

Что касается второстепенных персонажей пьесы, то для русского футуризма характерен решительный отказ от актерского исполнения, прежде всего

потому, что профессиональные актеры либо играли самих себя, либо были приверженцами натуралистической школы. В этом случае выделение времени на переучивание не представлялось возможным, так как проекты футуристов ставились в довольно сжатые сроки, да и к тому же они имели довольно краткую сценическую жизнь, в связи с чем «будетляне» не нуждались в постоянной труппе и, что важнее — в «игре» актеров.

Также необходимо обратить внимание на мотивы, заявленные в пьесе. Например, — на мотив уродства и расчлененности. Действующие герои вроде «Человека без уха» или «Человека без глаза и ноги» предстают перед читателем обезображенными телами-монстрами. Это может интерпретироваться как авторская «пощечина» или «плевок» поэта в лицо противника — мещанина-обывателя и классово чуждых культурных канонов» [4, с. 162]. Очевидна и мазохистская тематика, при этом эта жестокость направлена как на себя («Тело безумием качаю»), так и на других («И нечего смеяться! / У меня братец есть, / маленький, — / вы придете и будете жевать его кости. / Вы все хотите съесть!» [16, с. 14]). Как верно отмечает Ирина Сахно, именно через метафору «Тело отдадим обнаженному плясу / На черном граните греха и порока / Поставим памятник» телесность в пьесе проявляет наибольшую выразительность и смысл: «Тело, пресытившись своей физической целостностью, хочет освободиться от прежней телесности — от животворящих органов, а значит, и от витальной силы» [4, с. 162]. Однако заявленное в пьесе не реализуется в самом сценическом действии. Вместо тела исполнителя появлялись щиты, точнее, холсты, натянутые по контуру на фигурные рамы. Это позволяло лишить персонажа объемности, превратив его в плоскую модель. Во многом это заслуга Филонова, сумевшего реализовать страшные видения поэта. Основой для этого послужил его авторский художественный метод, разработанный и обоснованный им в ряде теоретических работ 1910–30-х годов, получивший название «аналитическое искусство». Суть этого явления можно понять из статьи «Канон и закон» 1912 года. В ней Филонов утверждал, что художник не должен замыкаться на цвете и форме, то есть внешнем восприятии объекта. Ему нужно попытаться выявить эволюцию композиции из точки как начала изобразительного произведения: «Позволь вещи развиваться из частных до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал. <...> Но старайся писать наверняка — делай буквально каждый атом» [17, с. 231]. «Нарисованы на этих щитах были длинные, вытянутые красные лица, руки, ноги — все это в типичной филоновской манере; как будто с живых уродов содрали кожу, чтобы до конца обнажить человеческое страдание», — вспоминает один из участников трагедии [12, с. 141]. «Обслужник» щита во время представления передвигал его, спрятавшись за ним в белом халате. Реплики произносились лишь после того, как голова исполнителя выглядывала

из рамы. «О какой бы то ни было жестикуляции нечего было и думать. Вся игра сводилась к читке ролей и к передвижению по прямым направлениям: вперед, назад, вправо, влево, и все это лицом к зрителю. Иначе повернуться было нельзя, так как тогда мы бы оказались “без костюма”» [12, с. 142].

Следовательно, в подобном сценографическом приеме также можно наблюдать принцип «преодоления» человеком его телесности. Драматическим персонажем становится предмет. Осмыслено это будет спустя примерно полвека в теоретических работах Делеза. Сначала в 1969 году в книге «Логика смысла» он заявит о «шизофреническом теле» (оно же — «тело без органов»), аспект которого «состоит в том, что оно является неким телом-решето. <...> Отсюда следует, что тело в целом уже не что иное, как глубина, — оно захватывает и уносит все вещи в эту зияющую глубину...» [18, с. 118]. Это тело без границ. Затем, в работе «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» 1972 года, написанной в соавторстве с Феликсом Гваттари, он расширил данный термин: «Тело без органов — это яйцо, через него проходят оси и рубежи, линии долготы и широты, геодезические линии, градиенты, которые отмечают становления и переходы, направления того, кто развивается в них» [19, с. 38].

К этому приему преодоления живого тела, свойственному футуристическому искусству, Филонов обращался в дальнейшем неоднократно. Так, для постановки терентьевского «Ревизора» в 1927 году художник и его ученики создали костюмы, особенность которых заключалась в том, что определенный предмет вписывался в костюм персонажа согласно его функции. Например, в основе костюма почтмейстера было письмо («почтовые марки и конверты с сургучными печатями складывались в сапоги, возникали в самых неожиданных местах» [20, с. 441]), а Гибнер был увенчан рисунками градусников и мертвой головы.

Таким образом, трагедия «Владимир Маяковский» в рамках футуристической эстетики реализует одну из фундаментальных художественных идей — отрыв от действительности, путем создания абсолютно самодостаточной формы реальности. И где, если не в театре, это реализуемо наиболее эффективно? Одним из механизмов достижения подобной цели для футуристов является то, что неиграющий человек на сцене становится центром многоуровневого представления и самостоятельного художественного мира.

Эта тенденция роднит футуристический театр с крьютическим театром Антонена Арто, где точно так же происходит отказ от «игры». Однако в теории французского режиссера ставится задача преодоления поэтической метафоры. Если в футуристическом представлении герой закликает «заштопать ему душу», то неиграющий актер у Арто ставит задачу преодоления человеческого. Также «принципиальное» различие возникает в отношении зрителя: у футуристов ему навязывается противопоставление и социальная роль,

а у Арто — «установление диалога на общем уровне коллективного бессознательного» [21, с. 133].

Таким образом, в спектакле «Владимир Маяковский» реализуются два аспекта театральной телесности. С одной стороны, неиграющий человек на сцене стал центром многоуровневого представления. С другой, — была попытка разрушения анатомического тела, демонстрирующая бездуховность, овеществление обыденного мира, его механизацию. Оба эти аспекта будут иметь свое непосредственное продолжение и осмысление в XX и XXI веках.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // *Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 25–31.*
2. *Маринетти Ф. Т.* Презрение к женщине // *Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 93–98.*
3. *Крученых А. Е.* Победа над Солнцем [примечания] // *Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера / сост. С. Р. Красицкий. СПб.: Академический проект, 2001. С. 444–445.*
4. *Сахно И. М.* «Стратография тела» в футуристическом театре // *Вестник культурологии. 2010. № 4. С. 153–164.*
5. *Березкин В. И.* История сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.
6. *Матюшин М. В.* Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) / *М. В. Матюшин, А. Е. Крученых, К. С. Малевич // Малевич К. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 3–24.*
7. *Маяковский В. В.* Театр, кинематограф, футуризм // *Война и язык: статьи, очерки. СПб.: Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2021. С. 89–92.*
8. *Беляев Ю. Д.* Мисс Дункан // *Русский театральный фельетон. Л.: Искусство, 1991. С. 399–404.*
9. *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму // *Евреинов В. В. Демон театральности / Сост.; общ. ред. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 99–112.*
10. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство. 1898–1917. М.: ГИТИС, 2014. 588 с.
11. *Бродский А.* Театральная жизнь Петербурга // *Маски. Ежемесячный журнал, посвященный искусству театра. Сезон 1913-1914. № 3. Декабрь 1913. С. 49–59.*
12. *Томашевский К.* Владимир Маяковский // *Театр. 1938. № 4. С. 137–156.*
13. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство Play&Play. Издательство «Канон+». РООИ «Реабилитация», 2021. 384 с.
14. *Маринетти Ф. Т.* Театр Варьете // *Итальянский футуризм: Манифесты*

- и программы. 1909–1941: в 2 т. / Сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 311–318.
15. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 320 с.
 16. Маяковский В. В. Владимир Маяковский: трагедия // *Маяковский В. В. Собр. соч.*: в 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 9. С. 5–24.
 17. Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977 год / Публ. Е. Ф. Ковтуна. Л.: Наука, 1979. С. 216–235.
 18. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
 19. Делез Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 672 с.
 20. Лавренев Б. Второе пришествие Хлестакова // *Терентьев И. Г. Собр. соч.: сборник* / Сост. М. Марцадури, Т. Никольская. Bologna: S. Francesco, 1988. С. 440–445.
 21. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учеб. пос. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 304 с.

REFERENCES

1. *Marinetti F. T. Pervy`j manifest futurizma* // *Ital`yanskij futurizm: Manifesty` i programmy`*. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 25–31.
2. *Marinetti F. T. Prezrenie k zhenshhine* // *Ital`yanskij futurizm: Manifesty` i programmy`*. 1909–1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 93–98.
3. *Krucheny`x A. E. Pobeda nad Solncem [primechaniya]* // *Krucheny`x A. Stixotvoreniya, poe`my`, romany`, opera* / sost. S. R. Krasiczkiy. SPb.: Akademicheskij proekt, 2001. S. 444–445.
4. *Saxno I. M. «Stratografiya tela» v futuristicheskom teatre* // *Vestnik kul`turologii*. 2010. № 4. S. 153–164.
5. *Berezkin V. I. Istoriya scenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny` XX veka*. M.: E`ditorial URSS, 1997. 541 s.
6. *Matyushin M. V. Pervy`j vs Rossijskij s`ezd bayachej budushhego (poe`tov-futuristov)* / M. V. Matyushin, A. E. Krucheny`x, K. S. Malevich // *Malevich K. S. Sobr. soch.*: v 5 t. M.: Gileya, 1995. T. 1. S. 3–24.
7. *Mayakovskij V. V. Teatr, kinematograf, futurizm* // *Vojna i yazy`k: stat`i, ocherki*. SPb.: Limbus Press, Izdatel`stvo K. Tublina, 2021. S. 89–92.
8. *Belyaev Yu. D. Miss Duncan* // *Russkij teatral`ny`j fel`eton*. L.: Iskustvo, 1991. S. 399–404.
9. *Evreinov N. N. Vvedenie v monodramu* // *Evreinov V. V. Demon teatral`nosti* / Sost.; obshh. red. A. Yu. Zubkova, V. I. Maksimova. M.; SPb.: Letnij sad, 2002. S. 99–112.
10. *Rudniczkij K. L. Russkoe rezhisserskoe iskustvo. 1898–1917*. M.: GITIS, 2014. 588 s.
11. *Brodskij A. Teatral`naya zhizn` Peterburga* // *Maski. Ezhemesyachny`j zhurnal*,

- posvyashheny`j iskusstvu teatra. Sezon 1913-1914. № 3. Dekabr` 1913. S. 49–59.
12. *Tomashevskij K.* Vladimir Mayakovskij // *Teatr*. 1938. № 4. S. 137–156.
13. Fisher-Lixte E`. E`stetika performativnosti. M.: Mezhdunarodnoe teatral`noe agentstvo Play&Play. Izdatel`stvo «Kanon+». ROOI «Reabilitaciya», 2021. 384 s.
14. *Marinetti F. T.* *Teatr Var`ete* // *Ital`yanskij futurizm: Manifesty` i programmy`*. 1909–1941: v 2 t. / Sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 311–318.
15. *Goldberg R.* *Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashix dnei*. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstvo «Garazh», 2019. 320 s.
16. *Mayakovskij V. V.* Vladimir Mayakovskij: tragediya // *Mayakovskij V. V. Sobr. soch.*: v 12 t. M.: Pravda, 1978. T. 9. S. 5–24.
17. *Iz istorii russkogo avangarda (P. N. Filonov)* // *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma. 1977 god* / Publ. E. F. Kovtuna. L.: Nauka, 1979. S. 216–235.
18. Delez Zh. *Logika smy`sla*. M.: Akademicheskij Proekt, 2011. 472 s.
19. Delez Zh. *Anti-E`dip: Kapitalizm i shizofreniya*. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2008. 672 s.
20. *Lavrenev B.* *Vtoroe prishestvie Xlestakova* // *Terent`ev I. G. Sobr. soch.: sbornik* / Sost. M. Marczaduri, T. Nikol`skaya. Bologna: S. Francesco, 1988. S. 440–445.
21. *Maksimov V. I.* *Modernistskie koncepcii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy` v teatre XX veka: Ucheb. pos.* SPb.: SPbGATI, 2014. 304 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фурманов А. А. — аспирант; artofur@yandex.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Furmanov A. A. — Postgraduate Student; artofur@yandex.com
ORCID ID: 0000-0002-9874-6526
SPIN: 3063-5778

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

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

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

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

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

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

Редакционная коллегия (редактор) в своей работе ориентируется на требования законодательства Российской Федерации в отношении авторского права, придерживается этических принципов, разделяемых сообществом ведущих издателей научной периодики, несет ответственность за обнаружение авторских произведений, следует основополагающим принципам

- актуальности и оригинальности исследования,
- достоверности результатов и научной значимости выполненной работы,
- признания вклада других исследователей в рассматриваемую проблематику и обязательного наличия библиографических ссылок на использованные материалы,
- представления к числу соавторов всех участников, внесших существенный вклад в проводимое исследование,
- одобрения представленной к публикации работы всеми соавторами,
- незамедлительного принятия мер к исправлению обнаруженных автором или выявленных редакционной коллегией существенных ошибок и неточностей.

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не должен оставлять без ответа претензии, касающиеся рассмотренных рукописей или опубликованных материалов, а при выявлении конфликтной ситуации должны принимать все необходимые меры для восстановления нарушенных прав.

К СВЕДЕНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

Оформить подписку на журнал «Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой» можно в любом отделении почтовой связи России по каталогу Роспечати.

Индекс журнала по каталогу Роспечати — 81620.

Почтовый адрес редакции:

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

Телефон: (812) 456-07-65

<https://vaganov.elpub.ru/jour>

e-mail: science@vaganovaacademy.ru

ВЕСТНИК
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой

№ 2 (79), 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
При перепечатке ссылка
на «Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой»
обязательна

Подписано в печать 19.05.2022. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0000000

Отпечатано ООО «Супервэйв»
193149, РФ, Ленинградская область,
Всеволожский район, пос. Красная Заря, д. 15