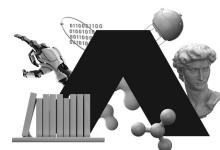




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 3(80)
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., проф. каф. музыкального искусства 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, доц., проф. каф. балетоведения Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

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

Груцынова А. П. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. междисциплинарных исследований музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Москва, Россия.

Дробышева Е. Э. — д-р филос. наук, доц., проф. каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, Россия).

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

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

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. зарубежного искусства Российского государственного института сценического искусства (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., проф. каф. философии, теории и истории 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, проф., зав. каф. органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

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

Пылаева Л. Д. — д-р искусствоведения, доц., проф. каф. теории и истории музыки Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (Пермь, Россия).

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

Ступников И. В. — д-р искусствоведения, проф. (Санкт-Петербург, Россия).

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

Шкалов В. А. — д-р искусствоведения, доц., 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

Гордеев П. Н. Терпсихора против Совнаркома: балетная труппа Мариинского театра в ноябре 1917 – январе 1918 года	6
Грибов С. С. Танец Лои Фуллер как прототип генеративных арт-практик в хореографии	18
Груцынова А. П. «Марко-Бомба» на «Острове танцев».	34
Макарова О. Н. Балеты классического наследия в 1917–1920-е годы в Петрограде: хроника выживания	73
Солохина О. Ю. «Спящая красавица»: утерянные смыслы либретто 1890 года.	83

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Жирова В. В. Значение учебной программы по классическому танцу Ленинградского государственного хореографического техникума 1936 года в становлении методики А. Я. Вагановой.	100
--	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Аникеева М. Д. Сонорный тембр в музыке российских композиторов последней трети XX века.	113
Долгова Д. К. Обработки русских народных песен С. С. Прокофьева: проблема поиска источников	121
Епишин А. В. И. Ф. Стравинский — С. С. Прокофьев: начало дружбы «сыновей» С. П. Дягилева	131
Кумукова Д. Д. «Федра» Цветаевой в контексте эволюции трагического конфликта . . .	149
Чжао Сяолин. Система управления университетским симфоническим оркестром в Китае и функции его дирижера.	167
Стадник Ю. А. Понятие «кинетика» в отечественной этнохореологии	178
Чэнь Ихэн. На пересечении культур: Чжу Сяомэй и ее путь к И. С. Баху	193
Правила направления и опубликования научных статей	206
Порядок рецензирования научных статей	209
Редакционная политика журнала	211
Редакционная этика журнала	212
К сведению подписчиков	213

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	36

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Gordeev P. N.</i> Terpsichore against the Sovnarkom: The ballet company of the Mariinsky theater in November 1917 – January 1918	6
<i>Gribov S. S.</i> Loie Fuller's dance as an anticipation of generative art practices of choreography	18
<i>Grutsynova A. P.</i> Marco-Bomba on the «Island of dances»	34
<i>Makarova O. N.</i> Classical heritage ballets in 1917–1920s in Petrograd: A chronicle of survival	73
<i>Solokhina O. Y.</i> <i>The Sleeping Beauty</i> , 1890: Libretto's Bygone Essence	83

BALLET DANCER TRAINING

<i>Zhirova V. V.</i> The significance of the Leningrad choreographic school 1936 classical dance curriculum in the development of Agrippina Vaganova method	100
--	-----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Anikeeva M. D.</i> Sonoric timbre in the music of Russian composers of the last third of the 20th century	113
<i>Dolgova D. K.</i> Arrangements of Russian folk songs by S. S. Prokofiev: The problem of finding sources	121
<i>Epishin A. W.</i> Stravinsky and Prokofiev: The beginning of friendship of Diaghilev's "sons" . .	131
<i>Kumukova D. D.</i> Phaedra by M. Tsvetaeva in the context of the evolution of the tragic conflict	149
<i>Zhao Xiaolin.</i> The management system of the University Symphony Orchestra in China and the functions of its conductor	167
<i>Stadnik Yu. A.</i> Concept of kinetics in national ethnochoreology	178
<i>Chen Yiheng.</i> At the crossroads of cultures: Zhu Xiaomei and her way to I. S. Bach	193
Requirements for author's manuscripts	206
Peer-review	209
Editorial policy	211
Ethics policy	212
To data of followers	213

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 792.8

ТЕРПСИХОРА ПРОТИВ СОВНАРКОМА: БАЛЕТНАЯ ТРУППА МАРИИНСКОГО ТЕАТРА В НОЯБРЕ 1917 – ЯНВАРЕ 1918 ГОДА

*Гордеев П. Н.*¹

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

В статье на основании впервые вводимого в научный оборот архивного материала исследуется история балетной труппы Мариинского театра на рубеже 1917–1918 годов. После Октябрьской революции танцовщики во главе с Т. П. Карсавиной вместе с другими артистами государственных театров Петрограда заявили о непризнании ими Советского правительства. Однако уже в декабре 1917 года в труппе начал назревать раскол, появились отдельные сторонники большевиков. Решающие дни наступили в начале января, когда представители новой власти перешли к физическому захвату театральных зданий и увольнению недовольных. Балетная труппа, по ряду причин оставшаяся в это время без ярких лидеров, приняла на собрании 8 января резолюцию, возлагавшую на власть моральную ответственность в случае нарушения «автономных» прав балета. Однако нежелание артистов покидать театр (уходить танцовщикам было некуда) вынуждало идти на переговоры с наркомом А. В. Луначарским. В конце января на этих переговорах балетная труппа уже обсуждала вопрос о нормах жалованья, что фактически знаменовало собой признание власти большевиков.

Ключевые слова: русский балет, Мариинский театр, Октябрьская революция, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, А. В. Луначарский.

TERPSICHORE AGAINST THE SOVNARKOM: THE BALLET COMPANY OF THE MARIINSKY THEATER IN NOVEMBER 1917 – JANUARY 1918

*Gordeev P. N.*¹

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

The article examines the history of the ballet troupe of the Mariinsky Theater at the turn of 1917–1918 on the basis of archival material introduced into scientific circulation for the first time. After the October Revolution, the dancers led by T. P. Karsavina together with the other artists of the State theaters of Petrograd, declared their non-recognition of the Soviet government. However, already in December 1917, a split began to brew in the troupe, and individual supporters of the Bolsheviks appeared. The decisive days came at the beginning of January, when the representatives of the new government proceeded to the physical capture of the theater buildings and the lockout of those discontented. The ballet troupe for a number of reasons left without bright leaders at that time, adopted a resolution at a meeting on January 8 that placed moral responsibility on the authorities in case of violation of the “autonomous” rights of the ballet. However, the unwillingness of the artists to leave the theater (the dancers had nowhere to go) forced them to negotiate with People’s Commissar A. V. Lunacharsky. At the end of January during the negotiations, the ballet troupe was already discussing the issue of salary standards, which actually marked the end of “sabotage” and the recognition of the power of the Bolsheviks.

Keywords: Russian ballet, Mariinsky Theatre, October Revolution, T. P. Karsavina, M. Fokine, A. V. Lunacharsky.

Деятельность балетной труппы Мариинского театра в период «саботажа» (т. е. игнорирования широкими кругами интеллигенции, включая артистов бывшей императорской сцены) распоряжений Советского правительства до сих пор остается практически неизученной. В немногочисленных специальных исследованиях этот период характеризуется лишь самыми общими словами («Первое время после Октября... царила растерянность» [1, с. 12]). Туманными сетованиями на сложное время («труппа не знала периода более напряженного и трудного, чем тот, который выпал на долю основоположников советского балетного театра» [2, с. 13], «большинство балетной труппы пребывало в полной растерянности» [3, с. 187]) в основном ограничивается и мемуарная литература. Действительно, в истории балета на рубеже 1917–1918 годов не

было столь ярких событий, как «эмиграция» труппы Александринского театра в театр «Аквариум» на Каменноостровском проспекте или заключение в «Крестах», которое пришлось пережить управляющему оперной труппой Мариинского театра А. И. Зилоти. Однако и для танцовщиков, при старом режиме весьма незначительно вовлеченных в политику, противостояние театрального ведомства с правительством Ленина стало временем испытаний. Им пришлось так или иначе формулировать свою общественную позицию в условиях полной неопределенности, неуверенности в будущем и Мариинской сцены, и всего Российского государства.

К моменту Октябрьской революции балетную труппу Мариинского театра возглавляли управляющий труппой И. Н. Иванов, Художественно-репертуарный комитет во главе с его председателем, знаменитой балериной Т. П. Карсавиной и балетмейстер М. М. Фокин. Все эти должности в 1917 году в соответствии с провозглашенным принципом «театральной автономии» были выборными [4, с. 438–454]. Попытка пришедших к власти большевиков сразу поставить под свой контроль театры, назначив комиссара М. П. Муравьева, заговорившего с артистами в приказном тоне, вызвала негодование в сценическом мире, в том числе и среди танцовщиков. Представители балета наравне с оперной труппой и актерами Александринского театра участвовали 5 ноября в общем собрании артистов государственных театров. Выразив «...негодование виновникам гибели бесчисленных жертв дикой расправы насильников, уничтожения художественных сокровищ, которых восстановить нельзя» (назвать конкретных виновников, как предлагал певец В. И. Лосев, артисты не решились), собрание заявило, что признает «...единственной правомочной властью, действующей в настоящее время в Петрограде, власть законно-выбранного городского головы», которому предлагалось «...приобщить наши силы к совместной работе по спасению города и населения от окончательной гибели, используя наше коллективное участие по усмотрению Городской Думы и Комитета Спасения Родины и революции». В делегацию, которая должна была сообщить эту резолюцию городскому голове Г. И. Шрейдеру, было избрано пять человек, в том числе и представительница балетной труппы Т. П. Карсавина [5, л. 5–7].

За исключением упомянутого собрания, о какой-либо общественно-политической позиции балетной труппы в ноябре 1917 года почти ничего не известно. Протоколы ее общих собраний за это время, если таковые проводились, на данный момент не выявлены, а пресса, с увлечением писавшая о демаршах против большевиков драмы и оперы, не уделяла в этом смысле внимания балету. Упоминалась лишь художественная работа труппы, главным содержанием которой в конце 1917 года стали репетиции балетов М. М. Фокина «Египетские ночи», «Исламей» и «Петрушка» [6, с. 4]. Успех постановки

находился под вопросом ввиду прогрессирующего распада не только городского хозяйства, но и самых общих начал благоустроенной жизни, что не могло не отражаться на бывших императорских театрах. «Балет, говорят, стал неузнаваем, он разваливается», — записала 28 ноября в дневнике мать актрисы Александринского театра Л. Н. Шуваловой писательница С. И. Смирнова-Сафонова (вероятно, со слов дочери) [7, л. 66]. Эта печальная оценка подтверждается и документами. Причем если сами артисты, продолжавшие даже в дни благородного возмущения против «насильников» заваливать Художественно-репертуарный комитет жалобами на допущенную по отношению к ним несправедливость (так, артистка Р. В. Мацкевич 27 октября жаловалась, что ее днем ранее вычеркнули из запасного состава исполнителей в «Дочери фараона», А. П. Константинова 2 ноября требовала не вычитать деньги из содержания ее за неявку в театр, так как она болела, причем все бумаги, подтверждавшие болезнь, потерялись [8, л. 31, 40–41], то разложение технического персонала зашло гораздо дальше.

Яркий эпизод с участием театральных рабочих произошел 27 ноября, на торжественной постановке в Мариинском театре «Руслана и Людмилы», приуроченной к 75-летию оперы. Постановкой танцев заведовал М. М. Фокин¹. Во время антракта он вместе с артистами решил устроить последнюю репетицию сложного танцевального номера (марша Черномора) в максимально возможной тишине, без музыки. Марш сопровождался световыми эффектами, которые производил сидящий в специальной люльке осветитель, манипулировавший лучом света. Как вспоминал много лет спустя заведовавший постановочной частью петроградских государственных театров С. Л. Бертенсон, «...находившийся в тот вечер в “люльке” осветитель почему-то оказался не в духе и, в самый разгар последних режиссерских штрихов Фокина, шепотом отдававшего распоряжения артистам, репетировавшим марш, громко закричал: “Эй, вы там, довольно уже повторять одно и то же! Мне надоело висеть тут, спускайте меня скорее вниз!”». Рабочие выполнили его желание, но «...и Фокин, и артисты были глубоко возмущены таким грубым вмешательством в их работу. На Фокина этот случай произвел громадное впечатление и, как он мне рассказывал много лет позднее, под его влиянием в нем сложилось окончательное решение покинуть Мариинский театр и родину. Для Фокина весь интерес жизни заключался в творческой работе. Работать же в обстановке, где художественное творчество находилось в плену у рабочей силы, он не мог» [10, с. 239–240]. Для мысли об эмиграции у великого балетмейстера были и другие причины. 6 декабря Фокин рассказывал А. Н. Бенуа о том, что он «...из своих окон видел, как матросы вдоль Екатерининского канала несли четы-

¹ Об этом спектакле см. подробнее [9, с. 213].

рех убитых, которых тут же положили в сани. <...> Мне показалось, что сейчас основная мечта Фокина — просто удрать из России», — заключил художник сделанную им после разговора дневниковую запись [11, с. 567–568].

В декабре положение казенной сцены, по-прежнему возглавлявшейся назначенным еще в апреле 1917 года главноуполномоченным по государственным театрам Ф. Д. Батюшковым, не признававшим большевистское правительство, обострилось. 10 декабря нарком просвещения А. В. Луначарский потребовал от Батюшкова «немедленно» явиться к нему для объяснения по поводу «...контрреволюционной политики, озлобленной агитации» в театрах, угрожая в противном случае увольнением. Батюшков ответил, что он не привык подчиняться угрозам и отказался прийти; 12 декабря он был официально уволен Луначарским с должности главноуполномоченного [12, с. 53–56]. Артисты не могли не отреагировать на это: на общем собрании трупп государственных театров, состоявшемся в Мариинском театре 10 декабря, актер Г. Г. Ге от имени труппы Александринского театра (настроенной наиболее оппозиционно по отношению к большевикам) зачитал проект заявления в поддержку Батюшкова, в котором резко осуждалось («...считаем совершенно недопустимым») «...посягательство на свободу действий нашего избранника и представителя» со стороны «...политических партий, незаконных во власти волею всего народа». В течение следующих суток это обращение редактировалось в других труппах и постепенно становилось все более «осторожным» в формулировках. Художественно-репертуарный комитет балетной труппы в своем варианте исключил упоминания об обеспокоенности тяжкими переживаниями России, ремарку о партиях, «незаконных волею народа», и характеристику Батюшкова как «нашего избранника» (оставив только «представителя»). Художественно-репертуарный комитет оперной труппы пошел еще дальше, убрав из заявления фразу об отсутствии давления на артистов со стороны Батюшкова, слово «совершенно» (в сочетании «считаем совершенно недопустимым»), а также упоминание о Батюшкове как представителе артистов [13, с. 144–145]. Таким образом, балетный комитет занял среднюю позицию между александринцами, державшимися твердо антибольшевистского курса, и оперными артистами Мариинского театра, постепенно склонявшимися к сотрудничеству с А. В. Луначарским.

Если комитет пытался придерживаться «умеренной» линии поведения, то в самой балетной труппе в декабре 1917 года нарастал раскол. Часть артистов решительно поддерживала Ф. Д. Батюшкова; к этой группе относился, среди прочих, первый танцовщик П. Н. Владимиров, писавший 31 декабря главноуполномоченному: «Не могу скрыть преклонения перед Вашим достойнейшим ответом этим жестоким “Правителям”. Мы, артисты Государственных театров, должны гордиться и мы гордимся, что во главе нам родно-

го дела стоит Федор Дмитриевич, который смело и мужественно охраняет самое ценное в России — это искусство. Я уверен, что все те, кто честно любит искусство, вместе с Вами и за Вами» [13, с. 149–150]. Сам Батюшков, выступая 11 декабря на заседании делегатов различных установлений бывшего Министерства двора и рассказывая о поддержке, которую ему днем ранее оказали артисты (на общем собрании в Мариинском театре), сообщил: «Однако и среди артистов нашелся большевик (из балетной труппы), который выразился, что хотя Батюшков и против большевиков, однако деньги не брезгует получать из их рук» (фамилию своего оппонента главноуполномоченный, к сожалению, не указал). Впрочем, «...когда такое мнение о Батюшкове стало известно артистам, они устроили Ф. Д. овацию и избрали Главноуполномоченным по Госуд[арственным] театрам» [14, л. 25].

В начале января 1918 года большевики пошли на решительный штурм театрального ведомства. 2 января 1918 года правительственный комиссар В. В. Бакрылов явился в Управление государственными театрами (располагавшееся в историческом здании Дирекции театров) с отрядом красногвардейцев, уволил Ф. Д. Батюшкова и весь состав Канцелярии главноуполномоченного по государственным театрам, силой захватив здание [10, с. 242–243]. Кроме того, приказом А. В. Луначарского были упразднены должности управляющих труппами, а их полномочия переданы «автономным комитетам». В Мариинском театре началась забастовка хора, оркестра и часть солистов, на которую 11 января большевики ответили повторным в течение двух недель арестом управляющего оперной труппой А. И. Зилоти (первый кратковременный арест известный музыкант пережил 30 декабря) [15, с. 4; 16, с. 4]. В тот же день, 11 января, Ф. Д. Батюшков писал своему предшественнику в области театрального управления, бывшему директору императорских театров В. А. Теляковскому: «Не скоро государств[енные] театры оправятся от погрома, если им суждено вообще оправиться, и все-таки это будет не то. Гибели обречен главным образом балет: того, что было не воссоздать» [17, л. 1, об. 2]. Но как же сама балетная труппа реагировала на эти небывалые в анналах русского театра события?

8 января балетные артисты устроили общее собрание. Наиболее влиятельная фигура в труппе, Т.П. Карсавина, тяжело заболев («...с трудом передвигалась от кровати до дивана», — вспоминала балерина спустя годы), в это время отстранилась от работы в художественно-репертуарном комитете [18, с. 4; 19, с. 286]. А. Н. Бенуа, посетивший Карсавину 12 и 18 января, записал, что балерина была «...в ужасе от того, что творится в театре», «...совершенно поссо-

рилась с Фокиным»² и рассказывала, что «...у них по соседству на Марсовом поле каждую ночь происходят убийства» [11, с. 674, 690–691]. При этом Карсавина по мере сил участвовала в общественной жизни театрального ведомства: в частности, в первой половине января она присутствовала как «делегатка от балета» на заседании Художественно-репертуарного комитета Александринского театра, большинство членов которого высказалось за невозможность «продолжать свою деятельность при сложившихся условиях» [21, с. 24]. Учитывая, что мысли М. М. Фокина в то время были поглощены отъездом, для получения разрешения на который ему нельзя было быть заподозренным в нелояльности к новым правителям, а И. Н. Иванов был лишен большевиками поста управляющего труппой, последняя в решающий момент оказалась фактически обезглавленной. Вместо «звезд» Фокина и Карсавиной и первого танцовщика Иванова председательствовать на важном собрании 8 января довелось А. А. Алексееву, занимавшему в труппе невысокое положение «корифея» (между вторыми танцовщиками и кордебалетом) [22, с. 66].

Протокол собрания от 8 января нами не обнаружен, зато в Санкт-Петербургском театральном музее сохранилась принятая на заседании резолюция, в достаточной степени характеризующая общественную позицию труппы. Ее можно назвать умеренно оппозиционной большевикам. Артисты требовали сохранения должности управляющего, в которой они видели только И. Н. Иванова, «пользующегося общим доверием и хорошо знакомого с делом театральной техники», а также продолжения работы канцелярии; реорганизация либо ликвидация последней могла проводиться лишь «представителями всех групп, входящих в состав Гос[ударственных] театр[ов], и с их согласия». Только служащие театров, а не правительство, могли, по мнению балетных артистов, выступать учредителями Совета по управлению государственными театрами, руководящего сценическим ведомством. Резолюция завершалась пафосным обращением, не имевшим формально определенного адресата, но в условиях того времени явно предназначенным властям: «Правильная художественная работа балетной труппы в Государственном Мариинском театре может продолжаться только при полной гарантии сохранения ее автономии, при полной гарантии неприкосновенности ее выборных представителей, руководящих ее деятельностью, и при сохранении всех приобретенных ею прав. При нарушении этих условий, ответственность за могущие быть последствия должна пасть на лиц, своим вмешательством разрушающих одно из самых высоких проявлений творчества Русского духа, одну из вели-

² Фокин упрекнул балерину в том, что она встает между ним и труппой «каменной стеной». Обиженная Карсавина написала заявление о сложении с себя полномочий председателя Художественно-репертуарного комитета [20, с. 4].

чайших художественных ценностей, единственную во всем мире — Русский Балет» [23, л. 1–1 об.].

Сравнивая резолюцию балетной труппы с «непримиримой» позицией, занятой александринцами, С. И. Смирнова-Сазонова записала в дневнике 8 января: «Балетные оставили себе выход, они уйдут только в том случае, если лишат их автономии» [7, л. 170]. Строго говоря, в резолюции вообще не оговаривались сколько-нибудь четко ни «уход» из театра, ни какая-либо другая форма реакции труппы на отказ большевиков выполнять ее требования, вместо этого речь шла о туманных «последствиях». Впечатленные силой, которую большевики не постеснялись применить против Ф. Д. Батюшкова и А. И. Зилоти (последний был не просто главой оперы, но воспринимался публикой, в том числе и наркомом Луначарским, как «директор Мариинского театра» [24, с. 279]), артисты балета опасались репрессий. Если актеры драмы и солисты оперы в то время могли уйти (в случае захвата государственных театров большевиками) с государственной сцены на частную, то танцовщики — нет (частного балетного театра в России не существовало). Однако с психологической точки зрения труппа была не готова смириться с открытым насилием и резко отказаться от непризнания власти Совета народных комиссаров, декларировавшегося как официальная позиция государственных театров на протяжении предыдущих двух с половиной месяцев. Выходом, казалось, стали строгая аполитичность и подчеркивание непременности «автономии» труппы от любого правительства. Для принятия подобной резолюции временное отсутствие ярких лидеров, наподобие критически относившейся к большевикам Т. П. Карсавиной, оказалось дополнительным удобным обстоятельством.

Лозунг «автономии» поначалу был приемлем для А. В. Луначарского; фактический контроль его ставленника В. В. Бакрылова над зданиями и имуществом театрального ведомства, а также нежелание балетных артистов идти на дальнейшее обострение проложили путь к компромиссу. 23 января Луначарский подписал М. М. Фокину долгожданное удостоверение в том, что «...к отъезду артиста Государственных театров Михаила Фокина с женою артисткой В. Фокиной в Швецию препятствий не имеется». Так как Фокины «едут для устройства балетных спектаклей», то им также давалось разрешение «вывезти и ввезти обратно костюмы и другие относящиеся сюда предметы» [25, л. 1]. Ценнейшая в тех условиях бумага, выданная наркомом, открыла Фокину путь в Европу. Остававшиеся в России артисты также поспешили нормализовать отношения с властью. 26 января большая делегация балетных артистов во главе с И. Н. Ивановым, по-прежнему именовавшимся в прессе управляющим труппой (поскольку Иванов, в отличие от Зилоти, не был активным лидером «саботажа», власть, по-видимому, закрывала на это глаза) была на приеме у Луначарского, причем переговоры с наркомом

продлились так долго, что около 30 записанных посетителей на прием попасть не смогли. Артисты привезли на согласование измененный проект «автономии» своей труппы, которая должна была управляться Художественно-репертуарным комитетом и балетмейстером Фокиным (у последнего, впрочем, были другие планы). Танцовщики намеревались устроить и «балетный спектакль для народа» (что в данных условиях было скорее реверансом в сторону властей). Впрочем, «...самым существенным в уставе автономной государственной балетной труппы...» были, как сообщил Иванов газетному корреспонденту, «...новые усиленные нормы артистического труда» [26, с. 4]. Это был финал пути, пройденного балетной труппой: от осуждения «насильников» — до переговоров с ними о повышении жалованья. Эпоха «саботажа», по крайней мере, применительно к балету, подошла к концу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Суриц Е. Я. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917–1927 годах // Советский балетный театр. 1917–1967. М.: Искусство, 1976. С. 7–105.
2. Михайлов М. М. Молодые годы ленинградского балета. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1978. 150 с.
3. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете. М.: Искусство, 1966. 367 с.
4. Гордеев П. Н. Государственные театры России в 1917 году. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 856 с.
5. Переписка по вопросам, связанным с событиями в октябре 1917 г. // РГИА. Ф. 497. Оп. 6. Д. 5129.
6. Фокинские балеты // Петроградская газета. 1917. 14 ноября. № 259.
7. Смирнова-Сазонова С. И. Дневник за 1917 г. // Рукописный отдел Института русской литературы РАН. Ф. 285. № 67.
8. Заявления артистов балета театра в Комиссию по текущим делам балетной труппы по вопросам их работы в театре // ЦГАЛИ СПб. Ф. Р–337. Оп. 1–2. Д. 3.
9. Петербургский балет. Три века: хроника. Т. IV. 1901–1950 / Сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова [авт. проекта и ред.: С. В. Дружинина]. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. 540 с.
10. Бертенсон С. Л. Вокруг искусства. Холливуд: б. и., 1957. 414 с.
11. Бенуа А. Н. Дневник. 1916–1918. М.: Захаров, 2010. 768 с.
12. Первые мероприятия Наркомпроса по управлению театрами (декабрь 1917 г.) / Подготовил В. Д. Зельдович // Исторический архив. 1959. № 1. С. 50–60.
13. «В лице Вашем имеем дело с кристально чистым человеком». Письма деятелей культуры Ф. Д. Батюшкову. Декабрь 1917 г. / Подготовил П. Н. Гордеев. 2016. № 1. С. 143–151.
14. Протоколы и постановления заседаний и общих собраний служащих Канцелярии

- Министерства Императорского Двора о бойкоте Советской власти // РГИА. Ф. 472. Оп. 66. Д. 611.
15. Бинобль. Арест Ал. Ил. Зилоти // Новая Петроградская газета. 1917. 31 декабря. № 23.
 16. Арест А. И. Зилоти // Наш век. 1918. 13 января. № 8.
 17. Батюшков Ф. Д. Письмо Теляковскому В. А. // Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Ф. 280. Ед. хр. 13.
 18. Болезнь Т. П. Карсавиной // Новая Петроградская газета. 1918. 5 января. № 3.
 19. Карсавина Т. П. Театральная улица. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2009. 317 с.
 20. Бинобль. Инцидент Карсавина – Фокин // Новая Петроградская газета. 1918. 12 января. № 7.
 21. В государственных театрах // Театр и искусство. 1918. № 2. С. 24.
 22. Весь Петроград на 1917 год. Пг.: Товарищество А. С. Суворина – «Новое время», 1917. Отд. I. 1596 с.
 23. Проект автономии балетной труппы Государственных Петроградских театров и резолюции Общих Собраний артистов-солистов и балетной труппы о непризнании Совета по управлению государственными театрами // Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Ф. 66. КП 8624/118.
 24. Луначарский А. В. На советские рельсы // Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления. М.: Советская Россия, 1968. С. 275–286.
 25. Фокин М. М. Удостоверение на выезд. 1918 г. // Отдел рукописей и редкой книги Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. Ф. 11. Оп. Р 11. № 15.
 26. Бинобль. Балетные артисты у А. В. Луначарского // Новая Петроградская газета. 1918. 27 января. № 19.

REFERENCES

1. Suricz E. Ya. Nachalo puti. Balet Moskvyy` i Leningrada v 1917–1927 godax // Sovetskij baletny`j teatr. 1917–1967. M.: Iskusstvo, 1976. S. 7–105.
2. Mixajlov M. M. Molody`e gody` leningradskogo baleta. L.: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1978. 150 s.
3. Lopuxov F. V. Shest` desyat let v balete. M.: Iskusstvo, 1966. 367 s.
4. Gordeev P. N. Gosudarstvenny`e teatry` Rossii v 1917 godu. SPb.: Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2020. 856 s.
5. Perepiska po voprosam, svyazanny`m s soby`tiyami v oktyabre 1917 g. // RGIA. F. 497. Op. 6. D. 5129.
6. Fokinskie balety` // Petrogradskaya gazeta. 1917. 14 noyabrya. № 259.

7. *Smirnova-Sazonova S. I.* Dnevnik za 1917 g. // Rukopisny`j otdel Instituta russkoj literatury` RAN. F. 285. № 67.
8. Zayavleniya artistov baleta teatra v Komissiyu po tekushhim delam baletnoj truppy` po voprosam ix raboty` v teatre // CzGALI SPb. F. R-337. Op. 1-2. D. 3.
9. Peterburgskij balet. Tri veka: xronika. T. IV. 1901-1950 / Sost. N. N. Zozulina, V. M. Mironova [avt. proekta i red.: S. V. Druzhinina]. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2015. 540 s.
10. *Bertenson S. L.* Vokrug iskusstva. Xollivud: b. i., 1957. 414 s.
11. *Benua A. N.* Dnevnik. 1916-1918. M.: Zaxarov, 2010. 768 s.
12. Pervy`e meropriyatiya Narkomprosa po upravleniyu teatrami (dekabr` 1917 g.) / Podgotovil V. D. Zel`dovich // Istoricheskij arxiv. 1959. № 1. S. 50-60.
13. «V lice Vashem imeem delo s kristal`no chisty`m chelovekom». Pis`ma deyatelej kul`tury` F. D. Batyushkovu. Dekabr` 1917 g. / Podgotovil P. N. Gordeev. 2016. № 1. S. 143-151.
14. Protokoly` i postanovleniya zasedanij i obshhix sobranij sluzhashhix Kancelyarii Ministerstva Imperatorskogo Dvora o bojkote Sovetskoj vlasti // RGIA. F. 472. Op. 66. D. 611.
15. Binokl`. Arest Al. Il. Ziloti // Novaya Petrogradskaya gazeta. 1917. 31 dekabrya. № 23.
16. Arest A. I. Ziloti // Nash vek. 1918. 13 yanvarya. № 8.
17. *Batyushkov F. D.* Pis`mo Telyakovskomu V. A. // Gosudarstvenny`j central`ny`j teatral`ny`j muzej im. A. A. Baxrushina. F. 280. Ed. xr. 13.
18. Bolezn` T. P. Karsavinoj // Novaya Petrogradskaya gazeta. 1918. 5 yanvarya. № 3.
19. *Karsavina T. P.* Teatral`naya ulicza. Vospominaniya. M.: Centrpoligraf, 2009. 317 s.
20. Binokl`. Incident Karsavina – Fokin // Novaya Petrogradskaya gazeta. 1918. 12 yanvarya. № 7.
21. V gosudarstvenny`x teatrax // Teatr i iskusstvo. 1918. № 2. S. 24.
22. Ves` Petrograd na 1917 god. Pg.: Tovarishestvo A. S. Suvorina – «Novoe vremya», 1917. Otd. I. 1596 s.
23. Proekt avtonomii baletnoj truppy` Gosudarstvenny`x Petrogradskix teatrov i rezolyucii Obshhix Sobranij artistov-solistov i baletnoj truppy` o nepriznanii Soveta po upravleniyu gosudarstvenny`mi teatrami // Sankt-Peterburgskij gosudarstvenny`j muzej teatral`nogo i muzy`kal`nogo iskusstva. F. 66. KP 8624/118.
24. *Lunacharskij A. V.* Na sovetskie rel`sy` // Lunacharskij A. V. Vospominaniya i vpechatleniya. M.: Sovetskaya Rossiya, 1968. S. 275-286.
25. *Fokin M. M.* Udostoverenie na vy`ezd. 1918 g. // Otdel rukopisej i redkoj knigi Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj teatral`noj biblioteki. F. 11. Op. R. 11. № 15.
26. Binokl`. Baletny`e artisty` u A. V. Lunacharskogo // Novaya Petrogradskaya gazeta. 1918. 27 yanvarya. № 19.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гордеев П. Н. — д-р ист. наук, доц. каф.; petergordeev@mail.ru
ORCID 0000-0003-2842-4297

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gordeev P. N. — Dr. Habil. (History), Ass. Prof.; petergordeev@mail.ru

УДК 7.038.6

ТАНЕЦ ЛОИ ФУЛЛЕР КАК ПРОТОТИП ГЕНЕРАТИВНЫХ АРТ-ПРАКТИК В ХОРЕОГРАФИИ

*Грибов С. С.*¹

¹ Алтайский государственный университет, пр. Ленина, д. 61, г. Барнаул, 656049, Алтайский край, Россия.

В статье проводится анализ художественной практики Лои Фуллер с точки зрения синтеза науки, техники и искусства. В историческом контексте исследования применены идеи З. Цилински (археология медиа), способствующие пониманию технической среды в танцевальных работах Фуллер. В статье выдвигается положение о том, что соединение естественно-научного и художественного подходов в личной практике художницы способствовало зарождению новой идентичности танца как формы искусства, проблематизирующего тело в феноменологическом ключе. Художественная практика Фуллер рассматривается как отличающаяся от работ других представителей актуальных в то время танцевальных практик.

Ключевые слова: танец модерн, свободное движение, Лои Фуллер, искусство и технологии, генеративный танец, археология медиа.

Благодарности: публикация подготовлена в рамках научного проекта № 20-312-90022, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

LOIE FULLER'S DANCE AS AN ANTICIPATION OF GENERATIVE ART PRACTICES OF CHOREOGRAPHY

*Gribov S. S.*¹

¹ Altai State University, 61, Lenin Av., Barnaul, 656049, Altai Territory, Russian Federation.

The article analyzes the artistic practice of Loie Fuller from the point of view of the synthesis of science, technology and art. In the historical context of the study, the ideas of Z. Cilinski (media archeology) are applied, which contributes to the understanding of the technical environment in Fuller's dances. The article puts forward the thesis about the combination of natural science and artistic approaches in Fuller's personal practice, which contributed to the emergence of a new dance identity as an art form problematizing the body in a phenomenological way. Fuller's dance is seen in opposition to well-known modernist practices. In addition, the artistic practice of Fuller is seen as different

from the well-known representatives of modern dance.

Keywords: modern dance, Loie Fuller, art and technology, generative dance, media archeology.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 20-312-90022, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Художественная практика первой волны авангарда рубежа XIX–XX веков создала предпосылки для осмысления искусства 1960-х годов. Помимо этого, первый авангард повлиял на зарождение и развитие таких направлений, как визуальные исследования (visual studies) и исследования медиа (media studies). Вальтер Беньямин, изучая технологические расширения искусства, заметил, что новые средства репродукции «достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности» [1, с. 17]. Согласно Беньямину, технологическое искусство не только разрушает сакральную маску творческого акта, но также меняет суть художественной практики и художественного мышления. Действительно, индустриальная эпоха трансформирует художественное мышление в образ новой экономики, которая по-новому распределила время и энергию художника, затрачиваемые на изготовление произведения.

Один из ключевых аспектов в истории авангарда конца XIX – начала XX века связан с переоценкой эстетических функций искусства и актуализацией научно-исследовательской парадигмы. В том числе и исполнительские формы искусства стали применять новые междисциплинарные стратегии. «Новый танец позиционировал себя как подчеркнуто неизобразительный и асен-тиментальный. Для описания его танцовщикам пришлось сменить старинный язык чувств, аффектов и страстей на почти естественно-научную терминологию. Теперь они говорили о вибрациях, пространстве, динамизме, силе, энергии» [2, с. 64]. В этом контексте эксперименты Л. Фуллер — на пересечении хореографического искусства и научных исследований оптики и света — являются предпосылкой к развитию танцевального медиа-перформанса в XX веке. Хотя творчество Фуллер нельзя определить в полной мере сфокусированным в рамках научного искусства («science-art») в том виде, в котором оно было реализовано в 1960-х, тем не менее наличие собственной научной лаборатории, консультации с учеными-исследователями и применение научного языка в художественной практике позволяют артикулировать и определять искусство хореографа в концептуальном поле «научного искусства». Помимо этого,

танцевальную художницу Фуллер можно в полной мере назвать научно-ориентированной личностью ввиду того, что она за исследования оптики и света стала членом Французского астрономического общества.

Исследователь медиа-археологии З. Цилински отмечает, что связи «между такими автономными сферами познания и деятельности, как искусство, наука и технология, во всей их сложности и многообразии, при аналитическом рассмотрении сводятся к различным историческим видам и формам взаимодействия искусства и медиа» [3, с. 13]. Взаимоотношения между искусством и медиа зависят в том числе от научных концепций и технологических разработок своего времени. В искусствоведении не существует единого определения феномена научного искусства и границ его проявления в художественной практике. В широком смысле «science-art» определяется как гибрид искусства, науки и технологий. «Прежде всего, “странность” объектов art&science заключается в их “гибридности”. Но под этим понимается не социальный контекст их существования (Б. Латур), а то, что их существование и восприятие связано с новыми смыслами привычных категорий “искусственного” и “естественного”» [4, с. 115].

Отличие танцевальной практики Фуллер от работ ее современников заключается в том, что она применяла световые технологии, «волшебные фонари», светящиеся краски и эффекты с материалами как возможность создания поэтической логики. В концепции генеративного искусства Э. Колабеллы [5] поэтическая логика является системой искусства, в которой произведение рассматривается в трех модусах: видения, памяти и воображения, что в свою очередь отражает семиотическую классификацию знаков, предложенную Ч. Пирсом, где знак существует в иконическом, индексальном и символическом модусе [6]. Художественные стратегии Фуллер включали классификации и подборки танцевальных жестов соответственно определенному цвету, текстуре и материалам. Теоретические основания творчества Фуллер заключались в исследованиях оптики, света и человеческого восприятия: «Цвет — это рассеянный свет. Лучи света, расщепленные вибрациями, преломляются от одного объекта к другому, и это расщепление, запечатленное на сетчатке, всегда химически является результатом изменений в материи и в лучах света» [7, р. 65]. Таким образом, можно предположить, что художественная практика Фуллер включала генеративные принципы в виде логических конструкций, метафор, а также картографирования сценического пространства.

Искусство авангарда, пересекаясь с новыми научными концепциями, проблематизирует тело в контексте технологий. Тело человека в индустриальную эпоху становится городским, машинизированным. Комфорт и скорость — главные социально-экономические ориентиры конца XIX века. «В XIX веке скорость стала выглядеть совсем по-другому благодаря техническому прогрессу средств передвижения, который обеспечил движущемуся телу удобство. <...> Чем удобнее

становилось телу, тем больше оно отдалялось от общества, путешествуя в тишине и одиночестве» [8, с. 413]. Кроме того, уже в середине XIX века было достигнуто новое понимание человеческого мозга, его анатомических особенностей и связей с окружающей, социокультурной средой. В 1864 году И. М. Сеченов опубликовал свой труд «Рефлексы головного мозга», в котором приведены результаты исследования психологии мышления и особенностей работы мозга. Сеченов так описывал зрительную структуру: «На дне глаза, со стороны, противоположной зрачку, лежит в форме сплошной перепонки окончание зрительного нерва. На этой перепонке, как на фотографической пластинке, рисуются изображения предметов, лежащих перед глазом; и присутствие этих изображений абсолютно необходимо для того, чтобы возможно было зрительное ощущение» [9, с. 32]. В этом описании фотография упоминается в качестве объективного способа сохранения памяти. Фотография становится до определенной степени эквивалентной, по функциям восприятия, человеческому глазу. Однако фотография применяет лишь один канал — визуальный, тогда как зрение человека работает совместно с остальными органами чувств.

Современный танец как направление искусства, зародившееся в конце XIX века, выступает художественной практикой, расширяющей привычное поле зрительского восприятия. «Если мозг напоминает фотографическую пластинку, то усиление зафиксированных в нем колебаний похоже на процесс проявления скрытого изображения. Танец легко вписывается в такую перспективу именно как некая практика реверберации, обнаружения скрытых волн, переходящих из невидимого состояния напряжения в некую обнаружимую глазами колебательную разрядку» [10, с. 281].

Документальная память, свойственная фотографии, с одной стороны, подчеркивает ключевое отличие технологий от живой материи, исключая телесность (присутствие), с другой стороны, представляет собой пугающую точность прошлого, симуляцию движения. В данном случае происходит утрата привычного обращения с материалом как средством получения результата. Беньямин назвал эту утрату потерей ауры, которая несла живое присутствие художника и его телесный контакт с материалом. Теперь, когда есть различные средства технического производства, меняется мышление художника и его взаимоотношения с материалом.

Технические устройства принимают на себя часть функций, традиционно исполняемых телом, что приводит к идее нового материализма в искусстве, приданию автономности вещам и перераспределению нагрузки — с мышечного труда на интеллектуальную деятельность. Таким образом, активная пропаганда механизации художественной деятельности в авангарде начала XX века является закономерной, учитывая масштабы распространения индустриальных и технологических идей.

Футуристические идеи и новый материализм художественной практики начала XX века формируют новый подход ко всем видам искусства. Художники используют материал как концептуальную и физическую основу произведения искусства, наделяя объекты новыми качествами. «Технологические и природные материалы при таком подходе трактуются как акторы, “витальность, траектории и силы” которых несводимы к локальным манифестациям, смыслам, интенциям или символическим значениям, которыми наделяет их человек» [11, с. 47]. Кроме того, материал осмысливается художниками как источник открытия новой чувствительности тела. Филиппо Маринетти исследовал тактильное восприятие через доски, которые представляли собой набор материалов, собранных и классифицированных в соответствии с образным представлением ощущения. «Уверенное, абстрактное, холодное прикосновение — наждачная бумага. <...> Захватывающее, теплое, ностальгическое — бархат, шерсть» [12, р. 267]. Согласно идеям Маринетти, технологии имеют важное значение для обновления телесного восприятия. Помимо тактильных досок, столов, комнат, Маринетти манифестировал идею театра, где зритель будет контактировать с тактильными лентами, движущимися в определенном ритме. «Эти тактильные ленты также могут быть встроены в маленькие катушки с музыкальным и световым сопровождением» [10, с. 268]. Технологии используются художниками для организации генеративной среды.

Современный танец начала XX века включает различные эксперименты с материалами, технологиями, формируя новые отношения с окружающей средой и пространством. Актриса и танцовщица Лои Фуллер, одна из ключевых фигур, трансформировавших новую волну танца, активно резонировала тему технологического прогресса в искусстве движения. Известны ее эксперименты со светом, тканями и другими материалами, которые применялись для генерирования визуального образа тела, демонстрировали его присутствие за пределами кожи. На первый взгляд может показаться, что танец Фуллер был инициирован исключительно желанием создать определенные иллюзии средствами техники. Однако иллюзорность танца Фуллер была связана не только с очарованием световыми технологиями и аттракционами, но имела достаточную мотивацию в области художественного исследования. «Если здесь и присутствует иллюзия, то она следует физическим процессам, и именно они требуют внимания художника. Вопросы, которые ставит танец американки, близки к исследованиям того времени о природе движения и наблюдения за ним» [13, с. 352]. Танец Фуллер, через фильтры световых технологий и тканей, проясняет тело за его реальными границами.

Одна из работ Фуллер — «Серпантинный танец», созданная в 1891 году, построена на движениях и взмахам бамбуковых палок в руках танцовщицы, при этом палки задрапированы полотном. Ткань развевается и перекрывает

тело, которое остается малоподвижным относительно сценического пространства. Постепенно в тканевом вихре зритель перестает замечать тело исполнительницы. Колебания шелковой ткани и световое сопровождение создают эффект кинематографического перемещения исполнительницы в пространстве, из-за чего тело трансформируется в гибрид из ткани, света и движения. В этом ракурсе реальное тело танцовщицы транслирует визуальный образ, собранный из объектов и материалов, проявляя телесность через технологии.

Однако несмотря на усложняющуюся концептуальную идеологию современного танца, его техника движения не всегда виртуозна. Например, «Серпантинный танец» лишен трюков: он включает вращения за счет быстрых переступаний, раскачивание и кругообразные движения руками. В этом аспекте раскрывается идея расширения тела непосредственно через актуальные на то время технологии. «Разрушение непреодолимой преграды между сценическим и обыденным приводит к формированию новой пластической идеологии бытового пространства и формированию новой сценической среды» [14, с. 67]. Сама Фуллер считала свой танец научно-ориентированной практикой художественного исследования. Движение световых лучей, их преломление на поверхности материалов, волны и вибрации — вот что интересовало Фуллер: «Вопрос об освещении, об отражении, о лучах света, падающих на предметы, настолько существенен, что я не могу понять, почему ему придается так мало значения» [7, р. 64]. Относительно светового оформления танца она была основательна и логична: «В своих мемуарах Фуллер описывает изобретение серпантинного танца так, как если бы речь шла о некотором научном открытии» [10, с. 278]. Фуллер поместила свою работу из художественного в научный дискурс. Каждое движение она выверяла согласно физическим параметрам: «Длина и размер шелковой юбки заставляли меня повторять одно и то же движение несколько раз, чтобы придать этому движению характерность. <...> Я исследовала каждое из своих характерных движений, их было двенадцать» [7, р. 281]. Для исполнения каждого из двенадцати танцев Фуллер намеревалась использовать особое освещение, при котором каждому танцу соответствовал определенный цвет. С точки зрения сценического контекста было важно по-новому создать коммуникацию со зрителем, который к тому времени уже был вовлечен в визуально-экранную культуру кинематографа.

Параллельно с увлечением естественно-научными теориями художественное движение того времени тяготело к различным квазинаучным практикам гипноза, спиритизма, подсознания. «Концепции неомагнетизма пересекались со спиритизмом, теософией, неоламаркианским трансформизмом, витализмом А. Бергсона, новыми идеями о радиоактивности и рентгеновском излучении в едином утопическом представлении о достижении состояния, названного Блаватской “космическим разумом”, или, по Жюлю Буа, “сверхсознанием”»

[15, с. 263]. Фуллер даже участвовала в шоу «Quack M. D.», где ей приходилось имитировать сеанс гипноза, достигая определенного эффекта с помощью материалов. В этом шоу танцовщица использовала юбку, которую держала за края — для создания символического образа. Позже этот прием был осмыслен более глубоко, повлияв в том числе на «Серпантинный танец». «Она обнаружила, что может еще больше обогатить танец, манипулируя шелком. Она могла поставить хореографию для шелка, потому что нашла способ математически и систематически контролировать его форму с большой точностью» [16, р. 57]. Несмотря на квазинаучный контекст шоу «Quack M. D.», Фуллер была сфокусирована на создании танца, соответствующего световым и цветовым аспектам представления.

Таким образом, желание Фуллер по-новому воздействовать на зрителя было связано с теорией движения световых волн, которые порождают цветовые колебания, трансформируют тело и сознание зрителя через кожу. Колебания и вибрации ткани в воздухе визуализировали образ тела за его пределами, при том, что Фуллер не прибегала к прямым или косвенным театральным метафорам. «Фуллер изобрела форму искусства, тонко балансирующую между органическим и неорганическим, исполняя на сцене буквальную драму театральной трансформации. В отличие от актеров, играющих театральные роли, или костюмированных танцовщиков, изображающих лебедей, фей или цыган, Фуллер почти никогда не “играла” и не “изображала”» [17, р. 5].

Отказ от традиционных принципов актерского наполнения танца в пользу работы с научными концепциями генерирования волн и цветовых колебаний позволил Фуллер перевести танцевальное искусство в новую парадигму. «Фуллер не следовала ни одному из принципов: она ускользала от простой классификации» [18, р. 91].

Танец Фуллер можно интерпретировать в русле поисков генеративного искусства. Согласно определению Галантера, ключевым аспектом генеративности является система с некоторой степенью автономности [19]. Фуллер тратила довольно много времени на отладку светового потока, «подгоняя» движения и материалы в единую композицию, рисуя чертежи и формулы, создавая тем самым достаточно герметичную систему производства, в котором сюжет не имел значения. Однако, несмотря на нивелирование нарративного слоя, танец Фуллер не воспринимается как набор хаотичных движений благодаря точно выверенной структуре, которая позволяет каждый раз генерировать вибрации тела, служащие созданию волн материалов и светопреломлению лучей света. Данный аспект художественной практики Фуллер перекликается с поисками вариантов соучастия машинных технологий и тела в современном танце. Уже в 1960-х годах дискурс тела и машины приобрел форму художественной практики «без иллюстративного сюжета». Форма и содержание

такого искусства проявляется в рефлексии, возникающей от встречи «органического» и «неорганического». В первой четверти XXI века улучшенные техники визуализации, виртуальные двойники и культ технологий развивают идеи Фуллер в поле медиаискусства. Наследие Фуллер возрождается в художественной практике постмодернистских хореографов, «как в случае с Джоди Сперлинг» [20, р. 224], которая следует концепциям авангардного танца и реконструирует подход Фуллер.

Эксперименты Фуллер из сценических практик успешно переходили в повседневную жизнь, приносили ей популярность: «Ее костюмы копировались и продавались как уличная одежда в универмагах Bon Marche и Louvre. Женщины покупали юбки и шарфы “Лои”; мужчины носили “галстуки Лои”. Завсегдатаи бара потягивали “коктейли Лои”. Фуллер, сообразительная деловая женщина, даже продавала свои изображения в вестибюлях театров в виде ламп, статуэток и других предметов домашнего обихода» [17, р. 6]. Более того, Фуллер преуспела в самом прогрессивном искусстве начала XX века — в кинематографе, работая с братьями Пате, братьями Люмьер и Жоржем Мельесом. Таким образом, Фуллер создала авангардное предприятие с успешной коммерческой структурой. Однако интересы Фуллер лежали куда дальше «очаровывания публики».

Актуальность экспериментов Фуллер обосновывается ее желанием оставаться в современном в то время технологическом «мейнстриме», что требовало тесного сотрудничества с учеными. «Она впитывала технологии как губка, отмечая каждый новый спецэффект и потенциал каждой единицы техники, с которой сталкивалась» [21, р. 6]. Фуллер тесно сотрудничала с физиком Пьером Кюри, астрономом Камилем Фламарионом и была членом Французского астрономического общества. В Париже она руководила лабораторией, включавшей шесть сотрудников, где проводились исследования оптики и света, которые использовались далее в сценической практике. Известно, что некоторые из ее разработок были запатентованы, как, например, светящиеся краски на основе фосфоресцентного пигмента, способные накапливать световую энергию, которую наносили на костюмы исполнительницы. Она разработала костюм на основе палок и крючков, помогающий легко манипулировать тканью, достигая масштабных эффектов в радиусе до трех метров вокруг исполнителя. Также следует заметить, что Фуллер не торопилась демонстрировать свои достижения без должной правовой защиты, оставаясь прагматичной и в юридических вопросах.

Исследования Фуллер были также связаны с психоаналитическими концепциями, пересекающимися с практикой Ж. -М. Шарко, З. Фрейда. Стефан Малларме, современник Фуллер, интерпретировал технические расширения тела в танце как попытку обращения к бессознательному. «Технические достижения Фуллер тесно связаны с гипнотическим эффектом ее искусства. <...> Фул-

лер, которая занимается электрическими экспериментами — двойник гипнотического исполнителя, производитель нескольких идентичностей» [22, р. 760].

Творческое мышление Фуллер основывалось не только на исследовании света и декораций, которые служили эффектному конструированию формы, но также затрагивало художественную коммуникацию и зрительное восприятие. «Танец Лои Фуллер можно понять как театрализацию того, что Фрейд ранее назвал “двойным сознанием” или “диссоциативной истерией” (разделением сознания). Прочтение работ Фуллер в контексте психоаналитических исследований имеет смысл. Её выступления проблематизировали желанное женское тело, воссоздавая его эстетически, подвергая критике объективирующий взгляд зрителя» [23, р. 12]. Усиливал гипнотический эффект перформансов Фуллер также тот факт, что несмотря на отсутствие буквальная иллюстративности, традиционной для хореографии того времени, её танцы отсылали к поэтическому образу через использование особых визуальных средств. Различные работы Фуллер имеют точные названия: «Танец бабочки», «Танец цветка», «Танец огня», «Танец жемчуга», «Танец стали», «Танец серебра». Прибегала Фуллер также и к использованию классических персонажей.

В 1894–1896 годах Фуллер участвовала в создании «Саломей», где в её традиционной манере свет, ткань и тело производили визуальные образы. В этой работе были световые проекции, слайды «волшебных фонарей», которые визуализировали бурю, волны. В 1907 году Фуллер снова работала над «Саломеей», но уже под музыку Ф. Шмитта. Как отмечали современники, «“Саломея” Лои Фуллер самая неожиданная из всех “Саломей”. <...> Она соединяет способы светового воздействия с музыкой Флорана Шмитта, обнаруживая новые эффекты» [24, р. 228]. В этом аспекте художественная практика Фуллер действительно предстает новым танцем, танцем тела, которое зритель не может воспринимать само по себе. Фуллер транслировала движения тела через аудиовизуальные образы, включавшие игру тканей, света, звука. Синтез тела и технологий в перформансах Фуллер был порожден научно-технологическими новациями. «Интересно отметить, что танец в “эпоху механического воспроизводства” не теряет своей “ауры”, а заново изобретает себя и развивается в совершенно особом направлении» [25, р. 62]. Фуллер была одним из тех художников, кто произвел сдвиг в танцевальной драматургии: от линейной структуры, где главенствующее положение занимали сюжет, декорации и виртуозность исполнения, — к генерирующим практикам искусства, включающим работу с нелинейными структурами, научными концепциями.

В междисциплинарных творческих практиках Фуллер не стремилась сделать тело главенствующим объектом перформанса. Тело в перформансах Фуллер генерировало то, что будет более ясно артикулировано в художественной практике танца постмодерн — чистое движение. Говоря естественно-научным языком, тело выполняло циклическую работу. В таком понимании оно ста-

новилося эквивалентным машине. Спустя несколько лет, в 1930-е годы, Алан Тьюринг доказал теорему, в которой компьютер способен создать абстрактно-идеальную модель мозга. Если перевернуть это тождество, то получится образ сознания, являющегося образом компьютера. Эту инверсию имела в виду Фуллер и ее современники, описывающие художественную практику в терминологии гипнотических эффектов. «Ее танец, изобретательный и стимулирующий, избегает повествования. Вместо этого она создает живое движение из форм и светящиеся цвета» [24, р. 35]. Сама Фуллер в большей степени использовала естественно-научные обороты, будучи достаточно образованной в области биологии, физики, химии.

Другим важным аспектом ее художественной практики было разделение танца и хореографии. Хореографией было все, что могло быть зафиксированным, — движения, формулы, переходы света, временные отрезки. С точки зрения восприятия танец Фуллер существовал как автономная сущность, которая могла быть интерпретирована каждым зрителем самостоятельно, поскольку знаки, артикулированные перформансом, не конвенциональны единому линейно-нарративному плану. В перформансах пересекались совершенно противоположные концепции: от имитации природных явлений до кропотливого анализа влияния света и цвета на поведение человека и его движение. «В спокойной атмосфере, в пространстве с зеленым стеклом наши действия отличаются от действий в пространстве с красным или синим стеклом. Обычно мы не обращаем внимания на эту связь действий и их причин. Однако, вещи, которые необходимо соблюдать, когда танцуешь под аккомпанемент света и музыки, должным образом гармонизованы» [14, р. 68].

Танец Фуллер исполнялся одновременно в двух модусах: обыденном и эстетическом. С одной стороны, тело исполняло «другой» танец, который зритель мог и не замечать, это были циклические движения — поднятия, опускания, вращения. С другой стороны, эти простые движения, вписанные в общую хореографию, были генерирующими для складок ткани, которые усиливали вибрации света и цвета, производили эстетический эффект. «Неровности, складки, пещеры — это следы силовых воздействий, следы вибраций, сохраняющиеся на границе. Фуллер, исчезающая в колебаниях тканей, предлагает эстетизированный вариант такой телесной метаморфозы в качестве своего “открытия”, эстетической революции, превращающей диаграмму в основное содержание нового зрелища» [8, с. 305]. Расширяющееся тело исполнителя касается лучами света и вибрациями зрителя, устанавливая коммуникацию. Фуллер была погружена в новую технологическую чувственность, будучи убежденной в особой силе электрического света. Сценическое пространство устраивалось в композиции, где тело и технологии выступали равноправными объектами, обуславливаясь неразрывной связью света — материалов — тела.

Еще одним направлением в деятельности Фуллер была педагогика. В 1908–1909 годах она открыла школу естественного танца, где обучали девочек от четырех до двенадцати лет. Танцы предполагали отказ от танцевальных техник в принципе: «Они носили греческие платья, были босыми и голыми, а танец состоял из естественных движений — бега, прыжков, поворотов, ходьбы и отдыха. Это был свободный стиль танца, и исполнители использовали жесты и движения, естественные для них» [16, р. 64]. Со своими учениками Фуллер проводила много публичных показов, выступая в роли куратора и постановщика. Пространством выступления могло стать любое место на улице. Материалы и ткани по-прежнему занимали важное место в танцевальной практике. «Ветер, тени, солнечный свет, лунный свет стали “специальными эффектами”, их присутствие проявлялось, когда они перемещали или освещали материал. Переноса это на сцену, она создавала атмосферные пейзажи, развешивая занавески вокруг сцены и проецируя на них световые и слайдовые изображения» [16, р. 65]. При всем разнообразии художественной практики Фуллер следует отметить, что она практически не артикулировала в своем творчестве какой-либо метод или технику движения. Этот аспект позволяет провести параллели с практикой современного танца 1960-х. «Храм света», который Фуллер предрекала современному танцу, в той или иной степени проявился в стенах церкви Джадсона (Judson Dance Theater). И хотя танец 1960-х не так крепко связан с оптическими теориями, как творчество Фуллер, там осуществлялись не менее важные исследования вопросов технологий и тела в художественном контексте.

Художественно-исследовательская практика Фуллер является отправной точкой не только зарождения современного танца в теоретическом дискурсе, но также является важной областью медиа-археологии, местом, где роль медиа была осмыслена художником через инструментарий науки. Творчество Фуллер выделяется в хореографическом искусстве потому, что ее опыт взаимодействия с новейшими технологиями того времени в полной мере никто не повторял. Помимо этого, она внесла вклад в развитие танцевальной импровизации: «Она зародила интерес к пластической импровизации, где тело могло свободно двигаться, реагируя только на импульсы спонтанных ощущений» [25, р. 392]. Объективируя тело, приравнивая его к прочим выразительным средствам, Фуллер направляла восприятие зрителя к сотворчеству. Генеративная структура, состоящая из хореографии тела и объектов (фонарей, слайдов, тканей), порождала визуальный ряд абстрактного содержания, что стимулировало внимание зрителя.

Как отмечает Салли Соммер, исследователь художественной практики Фуллер, «ее теории об идиосинкразическом движении, включение неподготовленных исполнителей, научно-ориентированное определение задач тан-

ца, хореографическая структура, допускающая свободу выбора, использование необычного пространства — это идеи, которые будут исследованы снова в другое время и в другом контексте. Любопытно, что эти идеи затмило развитие современного танца в том виде, в каком его практиковали Мэри Вигман, Рут Сен-Дени, Дорис Хамфри и Марта Грэм. Именно хореография и техника этих хореографов заложили основы теории современного танца, а их танцевальные движения сформировали все представления о рамках и методах хореографии» [16, р. 67].

Следует подчеркнуть своеобразие творческих поисков Фуллер на фоне современных ей танцевальных практик. Танец Фуллер отличен от музыкально-ориентированных движений А. Дункан. Хотя обе танцовщицы выступали некоторое время вместе, они существовали в разных концептуальных мирах, не зависящих друг от друга. Танец Дункан имел тесную связь с музыкой, тогда как Фуллер была убеждена, что музыка должна следовать за танцем: «Музыка, однако, должна указывать на форму гармонии или идею с инстинктивным ощущением, и этот инстинкт должен побуждать танцовщика следовать гармонии без специальной подготовки. Это настоящий танец» [7, р. 69]. Этот аспект еще раз подчеркивает, что медиа-среда в перформансах Фуллер была расширением тела, а не его использованием. С другой стороны, немецкий экспрессивный танец Р. Лабана, М. Вигман, ориентированный на классификацию телесных движений, также сфокусирован на выразительности тела. Ключевое отличие Фуллер от практики свободного и выразительного танца состоит в том, что она использовала технические медиа. При том, что это была коммуникация в реальном времени, зритель вполне осознавал реальность танца Фуллер, но видел его расширение за пределами тела. В то время как движениеские техники свободного и выразительного (экспрессивного) танца сосредоточены на телесной выразительности, танец Фуллер выступает в парадигме генеративного символизма, предлагая поток образов через технологические медиа.

Три константы генеративного произведения, согласно Э. Колабелле, — видение, память, воображение — реализуются в практике Фуллер через осознание медиакультуры своего времени и через выверенное вплетение научной деятельности в художественную практику [26]. В определенном смысле она завершила эпоху «волшебных фонарей», придав технологиям перформативный характер, перейдя при этом в новый век медиа — век кинематографа, оптики, машинизации. Помимо этого, художественная практика Фуллер — это единоличная мультидисциплинарная практика. В большей степени она в одностороннем порядке обращалась к сообществу ученых, стимулируя их к творческой коллаборации, в отличие от последующих поколений современного танца, когда интерес технологов и художников был реализован в рамках междисциплинарного сообщества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
2. Сироткина И. Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2021. 238 с.
3. Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019. 440 с.
4. Комаров С. В. «Странные» объекты art&science // Технологос. 2019. № 4. С. 114–127.
5. Colabella E. Poetic Logic // 18th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2015). Milan, 2015. P. 65–80.
6. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 448 с.
7. Fuller L. Fifteen years of a dancer's life: with some account of her distinguished friends. London: H. Jenkins limited, 1913. 300 p.
8. Сеннет Р. Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации. М.: Strelka Press, 2016. 504 с.
9. Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. М.: АСТ, 2014. 350 с.
10. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. Диаграммы. Деформации. Мимесис. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.
11. Ушакин С. «Не взлетевшие самолеты мечты»: О поколении формального метода // Формальный метод: Антология русского модернизма: В 3 т. Т. 1. Системы / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 9–62.
12. Rainey L., Poggi, C., Wittman, L. Futurism: An Anthology. New Haven: Yale University Press, 2009. 624 p.
13. Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Вигарелло Ж. История тела: в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2016. Т. 3. Перемена взгляда: XX век. 464 с.
14. Васильева Е. В., Гырдымова И. О. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе визуальной идентичности XX века // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике. Сб. статей конференции. Казань: КФУ, 2016. С. 66–69.
15. Брауэр Ф. Гипнотический модернизм: Творчество Франтишека Купки как магнитное поле // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сб. статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 262–268.
16. Sommer S. R. Post-Modern Dance Issue. Loie Fuller // The Drama Review. 1975. Vol. 19. № 1. P. 53–67.
17. Gomez A. H. Body Stages: The Metamorphosis of Loie Fuller. Milan: Skira, 2014. 144 p.

18. Kant M. Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller, and: Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism // Dance Research Journal. 2010. Vol. 42. № 1. P. 89–94.
19. Galanter P. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.01.2022).
20. Garelick R. K. Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism. Princeton: Princeton University Press, 2009. 288 p.
21. Heinecke L. Radiant: The Dancer, The Scientist, and a Friendship Forged in Light. N. Y.: Grand Central Publishing, 2021. 336 p.
22. McCarren F. The «Symptomatic Act» circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance // Critical Inquiry. 1995. Vol. 21. № 4. P. 748–774.
23. Kleida D. Cinematographic Motion & Serpentine Dance // Junctions: Graduate Journal of the Humanities. 2017. Vol. 2. № 1. P. 53–64.
24. Jansma L., Mowry C. Jenn E Norton: Slipstream. Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 2018. 75 p.
25. Sommer S. R. Loie fuller's art of music and light // Dance Chronicle. 1980. Vol. 4. № 4. P. 389–401.
26. Меньшиков Л. А. Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 169–178.

REFERENCES

1. Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti // Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse. M.: Medium, 1996. S. 15–65.
2. Sirotkina I. E. Shestoe chuvstvo avangarda: tanec, dvizhenie, kinesteziya v zhizni poetov i hudozhnikov. SPb.: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2021. 238 s.
3. Cilinski Z. Arheologiya media: o «glubokom vremeni» audiovizual'nyh tekhnologij. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 440 s.
4. Komarov S. V. «Strannye» ob'ekty art&science // Tekhnologos. 2019. № 4. S. 114–127.
5. Colabella E. Poetic Logic // 18th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2015). Milan, 2015. P. 65–80.
6. Pirs H. S. Izbrannye filosofskie proizvedeniya. M.: Logos, 2000. 448 s.
7. Fuller L. Fifteen years of a dancer's life: with some account of her distinguished friends. London: H. Jenkins limited, 1913. 300 p.
8. Sennet R. Plot' i kamen': Telo i gorod v zapadnoj civilizacii. M.: Strelka Press, 2016. 504 s.
9. Sechenov I. M. Refleksy golovnog mozga. M.: AST, 2014. 350 s.

10. Yampol'skij M. B. *Demon i labirint. Diagrammy. Deformacii. Mimesis.* SPb.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. 335 s.
11. *Ushakin S.* «Ne vzletevshie samolety mechty»: O pokolenii formal'nogo metoda // Formal'nyj metod: Antologiya russkogo modernizma: V 3 t. T. 1. Sistemy / Pod red. S. A. Ushakina. Ekaterinburg; M.: Kabinetnyj uchenyj, 2016. S. 9–62.
12. *Rainey L., Poggi C., Wittman L.* *Futurism: An Anthology.* New Haven: Yale University Press, 2009. 624 p.
13. *Korben A., Kurtin, Z.-Z., Vigarello, Z.* *Istoriya tela: V 3 t. T. 3. Peremena vzglyada: XX vek.* M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 464 s.
14. *Vasil'eva E. V., Gyrdaymova I. O.* *Ideologiya telesnogo i generativnyj dizajn v sisteme vizual'noj identichnosti XX veka // Vizual'naya kommunikaciya v sociokul'turnoj dinamike. Sb. statej konferencii.* Kazan': KFU, 2016. S. 66–69.
15. *Brauer F.* *Gipnoticheskij modernizm: Tvorchestvo Frantisheka Kupki kak magnitnoe pole // Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoy tradicii k XXI veku. Sb. statej.* M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2018. S. 262–268.
16. Sommer, S. R. *Post-Modern Dance Issue. Loie Fuller // The Drama Review.* 1975. Vol. 19. № 1. P. 53–67.
17. *Gomez A. H.* *Body Stages: The Metamorphosis of Loie Fuller.* Milan: Skira, 2014. 144 p.
18. *Kant M.* *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller, and: Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism // Dance Research Journal.* 2010. Vol. 42. № 1. P. 89–94.
19. *Galanter P.* *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.01.2022).*
20. *Garelick R. K.* *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism.* Princeton: Princeton University Press, 2009. 288 p.
21. *Heinecke L.* *Radiant: The Dancer, The Scientist, and a Friendship Forged in Light.* N. Y.: Grand Central Publishing, 2021. 336 p.
22. *McCarren F.* *The «Symptomatic Act» circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance // Critical Inquiry.* 1995. Vol. 21. № 4. P. 748–774.
23. *Kleida D.* *Cinematographic Motion & Serpentine Dance // Junctions: Graduate Journal of the Humanities.* 2017. Vol. 2. № 1. P. 53–64.
24. *Jansma L., Mowry C.* *Jenn E Norton: Slipstream.* Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 2018. 75 p.
25. *Sommer S. R.* *Loie Fuller's art of music and light // Dance Chronicle.* 1980. Vol. 4. № 4. P. 389–401.
26. *Men'shikov L. A.* *Iskusstvo, sozdayushchee real'nost' // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj.* 2016. № 1 (42). S. 169–178.

СВЕДЕНИЕ ОБ АВТОРЕ

Грибов С. С. — аспирант; freran92@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gribov S. S. — Postgraduate Student; freran92@gmail.com

УДК 782.91, 792.9

«МАРКО-БОМБА» НА «ОСТРОВЕ ТАНЦЕВ»

Груцынова А. П.^{1,2}

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

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

Статья посвящена музыке балета «Марко-Бомба», который в 1936 году поставил А. В. Шатин в театре «Остров танца» (театр был создан на основе школы сценического танца, существовавшей в то время ЦПКО им. Горького в Москве). Балет представляет собой интересный пример спектакля, в котором были объединены несколько расширенное (по сравнению с балетом XIX века) либретто и специально написанная для «Острова танца» музыка. Партитура «Марко-Бомбы» принадлежала С. А. Халатову, который создал музыку, объединив традиции балета XIX века и элементы, близкие зрителю первой половины XX века. Композитор использовал лейтмотивы, характеризующие персонажей, прибег к многочисленным цитатам (как из авторской, так и из народной музыки), включил в партитуру хоры и сольные вокальные номера. «Марко-Бомба» С. А. Халатова представляет собой пример адаптации спектакля XIX века в XX столетии.

Ключевые слова: «Остров танца», «Марко-Бомба», С. А. Халатов, В. А. Шатин, музыка балета, лейтмотив, музыкальная цитата.

MARCO-BOMBA ON THE ISLAND OF DANCES

Grutsynova A. P.^{1,2}

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

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

The article is devoted to the music of the ballet *Marco-Bomba*, which in 1936 was staged by A. V. Shatin at the theater *Island of Dances* (this theater was created on the basis of the school of stage dance, which existed at that time at the Gorky Central Park). This ballet is an interesting example of a performance in which a somewhat expanded (compared to the ballet of the 19th century) libretto and music specially written for the *Island of Dance* were combined. The score of

Marco-Bomba belonged to S. A. Khalatov, who created the music by combining the traditions of the ballet of the 19th century and elements close to the viewer of the first half of the 20th century. The composer used the leitmotifs characterizing the characters, resorted to numerous quotations (both from the author's and folk music), included choruses and solo vocal numbers in the score. *Marko-Bomba* by S. A. Khalatov is an example of an adaptation of a ballet of the 19th century in the 20th century.

Keywords: *Island of dances, Marco-Bomba*, S. A. Khalatov, V. A. Shatin, ballet music, leitmotif, musical quotation.

Открытый в 1928 году и переустроенный через четыре года московский Центральный парк культуры и отдыха, тогда же получивший имя А. М. Горького, имел своей целью не просто представить горожанам возможность приятно провести свободное время на природе — одной из основных его целей было формирование нового человека. «Для воспитания нового советского человека в парке культуры и отдыха использовались такие формы организации досуга, как занятия на спортивных площадках...; аттракционы...; посещение лекций, консультаций...; членство в секциях и кружках (сельского хозяйства, животноводства, химии, физики, техники и др.); посещение театральных спектаклей, киносеансов, концертов, выставок и т. д.» [1, с. 13].

В числе всего прочего парк предлагал и занятия многими видами движения — в рамках мастерской самодеятельного цирка, студии классического танца и свободной пластики, а также в «хореографической лаборатории», которой руководил Е. В. Яворский. Но в 1934 году на уже сформированном фундаменте при секторе искусств ЦПКиО была организована школа сценического танца. Несмотря на то, что это было явлением самодеятельным, образование в школе было весьма серьезным, и далеко не каждый желающий мог действительно стать ее учащимся. «В этот самодеятельный кружок не так легко попасть, — писал автор одного из журналов в 1938 году, — но людей талантливых, по-настоящему готовых отдать свой досуг изучению хореографического искусства, здесь принимают с распростертыми объятиями. Из тысячи ста человек, подавших в прошлом году заявления, сто пятьдесят были отобраны на полуторамесячные испытания. Из них только сорок человек были оставлены для учебы — напряженной, упорной, длящейся 4 года» [2, с. 5]. Таким образом, школа предъявляла весьма высокие требования к ученикам, их отношению к обучению, прививая всем, кто посещал занятия, серьезное, практически профессиональное, отношение к искусству.

Во главе школы стоял А. В. Шатин, со временем возглавивший театр «Остров танца»¹, занятия в ней вели О. В. Некрасова, В. И. Шелепина, А. А. Джури, А. Н. Петров, И. В. Смольцов². Так как после преобразования хореографических студий в школу ученики начали получать более глубокое образование (не только практическое, но и теоретическое), к изучаемой танцевальной программе прибавились новые занятия (история театра, история литературы, история музыки, грим и т. п.). Целью школы сценического танца была подготовка «квалифицированных исполнителей сценического танца из числа танцоров-непрофессионалов» [5, с. 15]. Это естественным образом привело и к следующему шагу — созданию собственного театра, получившего наименование «Остров танца».

Первые выступления на открытой сцене только что организованного театра состоялись в том же 1934 году; их концертные программы составлялись из отдельных номеров. Начиная с 1935 года, сборные программы заменились балетами. Спектакли на «Острове танца» давались четыре месяца (с мая по август включительно³), остальное время отдавалось на постановку балетов и занятия в школе.

Театр был по-своему обаятелен: расположенная на острове на Пионерском пруду сцена «состояла она из двух площадок — верхней круглой, через пандус переходящий в нижнюю в форме трапеции» [3, с. 203], декорациями служила растущая на острове зелень. «Зрители располагались на берегу вначале на деревянных скамьях, которые потом заменили каменными, красиво оформленными, оградили белокаменной балюстрадой» [4, с. 113]. Интересно, что некоторые авторы отзывов на спектакли «Острова танца» проводили параллели со спектаклями прошлой эпохи: «Старая традиция дворянских аристократических поместий с пышными спектаклями “для избранных на лоне природы умерла безвозвратно. Но сотни посетителей парка, расположившиеся возле барьера на одном берегу пруда, каждый вечер с огромным вниманием и интересом следят за танцевальным действием на противоположной стороне водораздела, на нарядно расцвеченном острове приветствуют рождение новой традиции балета “на лоне природы”» [7, с. 3]. Даже само появление артистов на сцене было своего рода представлением: они приплывали на остров на лодке, которую подтягивали с помощью троса.

¹ Подробная и практически исчерпывающая история театра «Остров танца» изложена в статье Е. Я. Суриц [3].

² См. об этом: [4, с. 112].

³ В мае и июне спектакли начинались в 22 часа, в июле и августе — в 21 час 30 минут (см.: [6, с. 25]). В данном случае, вероятно, принципиально важным было наступление темноты для создания наибольшего сценического эффекта в этом открытом театре.

Во второй половине 1930-х годов школа сценического танца ЦПКиО и театр «Остров танца» стали достопримечательностями Москвы, о чем свидетельствуют издававшиеся в то время путеводители по столице. Например, в одном из подобных изданий, уже 1940 года, можно было прочитать следующее: «При выходе из Главной аллеи расположен большой пруд, на котором находится единственный в своем роде хореографический театр “Остров танца”. Сцена хореографического театра — это остров на пруде, заросший вековыми деревьями. Места для зрителей отделены от сцены прудом. Деревья на острове служат естественной декорацией. Пронизанные лучами прожекторов, деревья создают причудливый, сказочный пейзаж. Здесь ежедневно показываются балетные постановки» [8, с. 112].

Действительно, «Остров танца» регулярно показывал новые спектакли: балет «Волшебная флейта» (1934), оперу-балет «Кашей Бессмертный» (1935), наконец, балет-«Марко-Бомба». Дата первой постановки «Марко-Бомбы» не установлена точно: в энциклопедии «Балет» премьера призвана к 16 июля 1936 года [9, с. 334], в статье Е.Я. Суриц — к 8 августа того же года [3, с. 217]. Однако до этого 3 сентября 1935 года в газете «Вечерняя Москва» [7, с. 3] уже была опубликована статья⁴, посвященная новому балету, показанному на «Острове танца». Возможно, в 1935 году состоялась своего рода генеральная репетиция (недаром в статье В. Потапова указывалось, что «...самодеятельный коллектив парка готовил “Марко Бомбу” всего около двух месяцев» [7, с. 3]), тогда как публике театра спектакль показали уже в 1936 году.

Либретто «Марко-Бомбы» было основано на мотивах одноименного балета XIX века⁵. В России он был известен с 1854 года, когда «Перро возобновил одноактный комический балет “Маркобомба” (“*Marcobomba, où le sergent fanfaron*”). ...Авторы музыки и хореографии в афише названы не были» [10, с. 248–249]. Впрочем, кроме Перро называлось и другое имя автора балета — Ж. Петипа («П.[етипа] поставил ещё небольшой балет “Маркобомбу”, который весьма прочно утвердился в репертуаре Императорских театров» [11, с. 630]).

Спектакль, показанный в Петербурге в середине XIX века, опирался на мотивы более ранних вариантов, широко распространенных еще в 1830-е годы. Характеризуя одну из схожих постановок балета, которая шла в конце августа 1839 года в парижском театре *La Renaissance*, неизвестный автор журнала «Le Ménestrel» писал, что «“*El Marcobomba*” — небольшая комедия в духе новелл

⁴ К сожалению, ссылаясь на данную публикацию в своей замечательной статье, Суриц никак не прокомментировала расхождения в датировках.

⁵ Его название в печати того времени весьма вариативно: можно встретить и версию «Марко-Бомба», и «Марко Бомба», и «Маркобомба». В нашей статье мы будем пользоваться вариантом, имеющимся в анализируемом клипоре.

Сервантеса. Сеньор Пьятоли и сеньоры Мария Гоце и Мария Фабиани — танцовщики, полные воодушевления и живости» [12, s. p.]. Судя по именам, исполняли этот балет испанцы, а сам балет, возможно, был привезен ими из Испании (об этом говорит и его название⁶, которое современники использовали без перевода на французский язык), и поэтому для парижской публики он казался новинкой. Автор другого анонимного отзыва на «Маркобомбу» замечал мимоходом, что «...г. Жоли [руководитель театра. — А. Г.], как умелый администратор, умеет разнообразить наши удовольствия» [13, p. 143]. Еще в одном издании можно найти упоминание о том, что «...в театре *La Renaissance* испанские танцовщики давали очень понравившийся национальный комический балет под названием “El Marcobomba”. Венчала танец колоссальная Качуча» [14, S. 524].

Действительно, балет XIX века был сугубо испанским. Если обратиться к доступному нам либретто «Маркобомбы»⁷, относящемуся к московской постановке 1858 года, то становится понятным, что и в русской версии он также не утратил своего национального колорита⁸. Можно предположить, что испанский оттенок балета был необходим для насыщения его всевозможными национальными танцами, которые исполнялись как в первой, так и во второй картине спектакля.

«Марко-Бомба» же, спектакль, показанный на «Острове танца» в 1936 году⁹, претерпел значительные изменения, начало которым было положено изменением места действия. Вместо событий, происходящих в испанской деревне в некое неуказанное время (как чаще всего и бывает в балете), зрителя встречало повествование, вполне определенное как по месту, так и по времени: «...действие происходит в конце XVIII века в Баварии» [15, с. 13]. Благодаря этому изменился (а вернее, расширился) изначально присутствовавший в балете национальный контекст и были открыты дополнительные возможности для создававшего музыку балета композитора. «Марко-Бомба» середины XIX века была сочинением Ц. Пуни, «Марко-Бомба» 1936 года принадлежала С. А. Халатову.

Если бы творчество Халатова не относилось к веку двадцатому, он мог бы стать типичным примером русского музыканта XIX века. Он учил-

⁶ Полное название балета — «El Marcobomba o el sergente fanfarron» («Маркобомба, или сержант-фарфарон»), в русской традиции спектакль получил наименование «Марко Бомба, или Сержант-волохита».

⁷ Балет в одном действии, двух картинах.

⁸ Содержание балета см. в Приложении 1.

⁹ Содержание балета 1936 года, «собранное» нами из ремарок, присутствующих в рукописи клавира, см. в Приложении 2.

ся композиции частным образом, сначала у И. Н. Протопопова, затем у Р. М. Глиэра (у которого продолжил занятия по контрапункту, музыкальной форме и оркестровке). По некоторым сведениям, «...уже в зрелом возрасте... обучался в Московской консерватории, однако не окончил ее» [16]. Однако, будучи учеником Глиэра, он тесно сотрудничал с ним. Когда в 1912 году московским Интернациональным театром был поставлен балет Глиэра «Хризис», он «...шел в инструментовке учеников Глиэра — молодых композиторов А. Юрасовского и С. Халатова» [17, с. 127–128]. В 1913 году на основе партитуры этого балета Халатовым была сделана сюита, исполненная в Одессе и «имевшая значительный успех» [18, с. 196]. В следующем году Халатов также сопровождал Глиэра в его гастрольной поездке в Екатеринослав, Феодосию и Одессу, дирижируя концертами. Однако прямо во время этой поездки, с началом Первой мировой войны, Халатов был призван в армию, что и положило конец выступлениям. После революции Халатов «работал в возникавших тогда молодых студиях (Театр-студия художественно-просветительного Союза рабочих организаций (Х. П. С. Р. О.), Студии сатиры, Театре Корша, в МОДПИКе (Московское общество драматических писателей и оперных композиторов)» [16]. В 1920-е годы Халатов начал писать сценические и оркестровые сочинения (например, известно, что во время поездки в Киев в 1923 году Глиэр «исполнил... сочинения И. Крыжановского, С. Халатова и двух своих бывших киевских учеников — ...Б. Лятошинского и ...М. Фролова» [19, с. 101]). Однако большинство из них составляют именно произведения для театра (не случайно одна из исследовательниц справедливо заметит, что его «творческая деятельность была связана с театром» [20, с. 36]). Среди сочинений Халатова — музыкальная драма «Остров святой Елены», музыкальная комедия «Игра в волан», музыка к спектаклю «Свадьба Фигаро», оперетта «Единственная дочь». С 1930 года Халатов работал в музее Большого театра и в Бюро переписки при Союзе советских композиторов.

Для «Острова танца» Халатов написал балет «Марко-Бомба», а, кроме того, в школе сценического танца ЦПКиО читал курсы истории и теории музыки¹⁰, что свидетельствует о его более тесной, чем написание одного балета, связи с этим коллективом.

Титульный лист клавира «Марко-Бомбы»¹¹ помечен 1935 годом, и на нем еще значатся следующие сведения: «Марко-Бомба. Балет-гротеск в 2-х актах. Сценарий А. В. Шатина. 1935 г.». Авторство Шатина кажется вполне

¹⁰ См.: [4, с. 112].

¹¹ Рукописный экземпляр клавира балета хранится на кафедре хореографии балетмейстерского факультета РАТИ–ГИТИС, деканом которого долгое время был Шатин.

естественным, так как он в то время стоял во главе и школы, и театра. Впрочем, в уже неоднократно цитированной нами статье Е. Я. Суриц можно прочесть, что «...разрабатывавшая либретто ассистентская группа, возглавляемая Яворским (в нее входили в числе других Ирина Манухина и Евгения Мейер), придумала много забавных эпизодов, которые либо дополняли сюжет, либо создавали необходимое настроение» [3, с. 219]. Разрешение сложившегося смыслового противоречия может быть таким: первоначальный вариант либретто (который и лег в основу драматургии созданной музыки) принадлежал Шатину, а дальнейшие преобразования, вероятно, продолжавшиеся на протяжении всего времени постановок «Марко-Бомбы», производились уже целой группой.

В той же статье Суриц говорится и о том, что, балет «...по ходу представлений дополнялся новыми сценами, иногда новой музыкой» [3, с. 219], а в качестве примера упоминается новый танец — «полька с удочкой», созданная для нового (по сравнению с «Маркобомбой» 1854 года) персонажа — Бургомистра. Возможно, если проследить историю именно постановок балета 1930-х годов, окажется, что «Полька» Бургомистра действительно в первых спектаклях не исполнялась; однако уже в датированном 1935 годом клавире она присутствует под названием *Polka-grotesque*¹² (и с уточняющей ремаркой: «Комическая полька Бургомистра»¹³).

Впрочем, вопросы, касающиеся конкретного авторства либретто (скорее всего, в таком дружном ансамбле, какими были школа и «Остров танца», оно в финальном варианте не могло не стать своего рода «коллективным творчеством») и того, использовался ли когда-либо первоначальный вариант музыки балета в спектаклях целиком (а если производились какие-либо его изменения и преобразования, то когда и каким образом это происходило), мы вынуждены оставить без ответов.

Обратимся к тому, что, несомненно, составляет подлинную часть балета «Марко-Бомба» — к его музыке. Рукописный вариант клавира балета, датированный, как уже говорилось, 1935 годом, представляет собой ценнейший материал для исследования, так как хранит не только собственно нотный текст, но и многочисленные выписанные ремарки. Благодаря им чрезвычайно легко соотнести сценическое действие с музыкой.

Два акта «Марко-Бомбы» состоят из тридцати четырех номеров¹⁴,

¹² Правда, в нотном тексте она вычеркнута. Это может говорить о том, что танец действительно некоторое время не исполнялся (правда, когда именно, сказать ныне чрезвычайно трудно).

¹³ Здесь и далее текст ремарок клавира приводится без специальных на то указаний.

¹⁴ Общая продолжительность балета — полтора часа (см.: [7, с. 3]).

из которых двадцать три относятся к первому действию¹⁵ и одиннадцать — ко второму¹⁶. Следует сказать, что подобная своего рода «несимметричность» структуры как формальная (по количеству номеров), так и фактическая (по длительности) может быть вполне объяснена объективными обстоятельствами. Спектакли, предлагавшиеся зрителям «Острова танца», ориентировались на публику, которую вряд ли можно назвать заведомо балетного театра, а потому строение постановки, в которой второе действие немного короче и, надо признаться, динамичнее, чем первое, выглядит весьма логичным.

В обоих действиях номерá условно можно разделить на несколько групп.

Во-первых, это свободно построенные номера-сцены, которые могут включать в себя как пантомимные, так и танцевальные эпизоды, а иногда дополняются и вокальными фрагментами. В первом действии таких номеров пятнадцать, во втором — семь.

Во-вторых, это собственно танцевальные номера (практически все они, кроме «Тирольского танца» первого действия, входят в присутствующие в балете два дивертисмента). В первом действии насчитывается шесть танцев, во втором — четыре.

В-третьих, в балете присутствует вокальная «Баркарола Джулио»¹⁷, которая в первом действии представляет собой отдельный завершённый номер, а во втором входит в состав финала («Проводы актеров») как одна из его частей.

Кроме того, в балете есть один симфонический номер — вступление («Рассвет»), в самом начале которого (согласно ремаркам) убирался занавес¹⁸, но (судя по тем же ремаркам) в это время на сцене ничего не происходило.

¹⁵ 1 Рассвет; № 2 Пробуждение; № 3 Тереза и Рудольф; № 4 Рудольф, Тереза и Амалия; № 4а Смех; № 5 Баркарола Джулио; № 6 Встреча актеров; № 7 Тирольский вальс; № 8 Танец на бочке (праздничный танец «виноделия»); № 9 Джулио на эстраде; № 10 Интермедия; № 11 Акробаты; № 12 Жонглеры; № 13 Кукла; № 14 Смятение публики и Марко-Бомба; № 14а Сцена с калеками; № 15 Тереза и Марко-Бомба; № 16 Веселый танец калек; № 17 Гнев Марко-Бомбы; № 18 Девушки умоляют Марко-Бомба; № 19 Марко-Бомба, Ганс и Амалия; № 20 «Заговор»; № 21 Финал I го акта.

¹⁶ № 22 Сцена с письмами; № 23 Марко-Бомба и Ганс; № 24 Марта и Ганс; № 25 Амалия и Марко-Бомба («пародия на Pas de deux»); № 26 Марко-Бомба в бочке; № 27 Выход «Короля»; № 28 Изгнание Марко-Бомбы; № 29 «Estudiantina» (испанский); № 30 Polka-grotesque; № 31 Tarantella; № 32 Проводы актеров [Финал].

¹⁷ Здесь следует напомнить, что актеры на сцену «Острова танца» приплывали на лодке, а потому, вероятно, включение в балет «Баллады Джулио» не только связано с «намеком» на национальность самого Джулио и актеров, но и является обыгрыванием особенностей театра.

¹⁸ «Занавес был водяной — десятки струй взлетали вверх, закрывая сцену. ...С началом представления занавес опал» [4, с. 112].

Таким образом, большинство номеров «Марко-Бомбы» представляют собой сцены пантомимные, развивающие действие.

О музыке балета было известно, что «...новый автор музыки Халатов обратился как к первоисточнику не к музыке Пуни, а к мелодиям тирольских, немецких, итальянских народных песен» [7, с. 3]. С одной стороны, высказывание вполне верно, с другой — оно не способно *полностью* охарактеризовать сочинение Халатова. Впрочем, следует сказать, что музыка «Марко-Бомбы» не становилась предметом отдельного исследования, а потому мы постараемся несколько расширить знания о ней.

Как уже отмечалось, основу «Марко-Бомбы» составляют номера-сцены, созданные в свободной форме, нередко отмеченной внутренним контрастом. Поэтому композитор был поставлен перед необходимостью использовать какой-либо способ объединения произведения для того, чтобы оно не превратилось в некую дискретную последовательность отдельных номеров. Для этой цели были избраны лейтмотивы (и повторяющиеся темы), часть из которых связана с конкретными персонажами. Подобное решение, являющееся традиционным при создании подобного рода балетных партитур¹⁹, которое облегчает понимание происходящего на сцене и, кроме того, «сшивает» двухактное произведение воедино в восприятии зрителей. Интересно, что наличие лейтмотивов не было замечено «на слух» авторами рецензий, которые упрекали музыку Халатова в отсутствии музыкальной логики: «Партитура вышла заметно компилятивной, лишенной определяющего лейтмотивного звучания, разрозненной и тем самым сохраняющей дивертисментное строение и все композиционные дефекты старого балета» [7, с. 3].

Среди персонажей, действующих в «Марко-Бомбе», собственного музыкального «портрета» (в некоторых случаях его можно назвать скорее «музыкальным наброском») достаиваются не все. В музыке Халатова присутствуют музыкальные облики Марко-Бомбы, Джулио, Марты, Бургомистра и собирательный портрет притворяющихся калеками крестьян. Подобное решение представляется вполне традиционным, если вспомнить, что зачастую в балетных партитурах еще XIX века лейтмотивами или повторяющимися фрагментами далеко не всегда характеризовались именно центральные персонажи²⁰.

Утверждать, что вся музыка балета пронизана звучащими лейтмотивами, нельзя. Однако можно заметить своего рода композиторское изящество, с которым Халатов воспользовался примененными им повторяющимися темами.

¹⁹ Устойчивую традицию можно проследить, начиная с примеров романтических балетов.

²⁰ Например — тема Иллариона в балете «Жизель» в отсутствие темы самой Жизели или Альберта, тема Мэдж (являющаяся цитатой из вариаций Н. Паганини) во французском варианте балета «Сильфида», но не тема главной героини и т. п.

В первую очередь следует сказать о теме Марко-Бомбы, которая в том или ином виде практически постоянно сопутствует своему персонажу. Благодаря устремленным вверх мотивам создается нарочито простоватый самоуверенный музыкальный образ. Интересно, что в этой теме вполне естественно соединяются обязательная для создания образа солдафона маршевость и легкий оттенок легкомысленной польки. В своем первоначальном варианте тема появляется вместе с персонажем, которого она характеризует (см.: Приложение 3, прим. 1).

Однако, показанная в своем первоначальном виде в первом действии, эта тема второй раз в столь же узнаваемом варианте (хоть и с несколько другим характером) появится только в № 27. *Выход «Короля»*, когда история Марко-Бомбы в прямом и переносном смысле будет уже завершена²¹. В этот раз тема должна была звучать нарочито торжественно и излишне возвышенно (недаром Халатов пишет «quasi organo» — «наподобие органа»). Впрочем, торжественность здесь, как и «королевский суд», — лишь театральная игра (см.: Приложение 3, прим. 2).

В большинстве других случаев тема преобразовывается до одного, хорошо узнаваемого маршевого мотива (как это происходит, например, в № 14а. *Сцена с калеками* или в № 19. *Марко-Бомба, Ганс и Амалия*) или просто «сворачивается» в ритмоформулу²², тоже напоминающую об образе Марко-Бомбы.

В начале № 21. *Финал 1-го акта* сам герой находится в доме Амалии и зрителю не виден; его нет на сцене, но присутствие осознается, как слышится почти призрачный вариант темы Марко-Бомбы в музыке. А затем уже появляется и сам пьяный Марко-Бомба с упрощенным, укороченным вариантом темы, где теперь больше легкомысленно подпрыгивающей польки, чем марша (см.: Приложение 3, прим. 3).

Такой же вариант темы, похожий на танец, обнаруживается и в следующем действии, когда «из ратуши вываливается пьяный М.[арко]-Бомба с бутылкой, за ним Ганс с письмом и букетом».

Чрезвычайно любопытно преобразование темы Марко-Бомбы, буквально «на глазах зрителей» происходящее в уже упомянутом № 27. *Выход «Короля»*. В этом номере она звучит в нескольких вариантах. При первом появлении героя перед «Королем» («Джулио приказывает вскрыть бочку, вытащить М.[арко]-Б.[омбу]. М.[арко]-Б.[омба] вылезает») тема снова сокращается до одного неуверенного мотива, который к тому же теряет свою маршевость из-за смены размера с двухдольного на «спотыкающийся» трехдольный. Далее же, когда «Король», разгневанный самоуправством Марко-Бомбы, решив-

²¹ Обманутого и смирившегося со своей участью (браком со счастливой Амалией) Марко-Бомбу благословляет Джулио в облике «Короля».

²² Восьмая, две шестнадцатые, две восьмые.

шего призвать в армию калек, посылает за палачом, тема героя превращается в дрожащий пунктирный ритм на фоне тремоло. О последнем «органном» преобразовании уже было сказано выше.

Столь же часто, как тема Марко-Бомбы, звучит и тема Джулио, который является его драматургическим «противником». В отличие от темы сержанта музыкальный облик Джулио прихотлив и напоминает свободный инструментальный речитатив-импровизацию (см.: Приложение 3, прим. 4).

Причем определение «речитатив» можно напрямую связать с неким пантомимно «проговариваемым» текстом, так как тема Джулио действительно символизирует его сценическую «речь». В № 9. *Джулио на эстраде* Джулио рассказывает сюжет предстоящей интермедии, разыгрываемой актерами, в № 13. *Кукла* — «выносит механическую куклу», которая будет танцевать перед зрителями, в № 14. *Смятение публики и Марко-Бомба* — придумывает, как можно провести Марко-Бомбу с помощью притворных «калек»...

В отличие от темы Марко-Бомбы тема Джулио практически не меняет своего облика; она может быть более краткой и «таинственной», как в № 20. *Заговор*, где ей отвечают «убегающие на цыпочках» восьмые, или одноголосной и словно бы затухающей, как в № 14. *Смятение публики и Марко-Бомба*, но ни характера, ни основных своих черт не меняет. Более того, композитор даже делает ее музыкальным впечатлением, которое завершает балет.

Прочие темы появляются значительно реже, но от этого они не менее яркие и изобразительны. Три раза зрители слышали тему Бургомистра, который, как указывала в статье Суриц, «...перед началом представления... проходил через всю сцену и садился у края воды ловить рыбу» [3, с. 219]. В финале же балета «...он [Бургомистр. — А. Г.] возвращался с рыбной ловли, так и не отреагировав на все происшедшие в его городе события²³» [3, с. 219]. Тема его, в отличие от рассмотренных ранее, связана скорее с внешним обликом персонажа, нарочито юмористическим и узнаваемым (см.: Приложение 3, прим. 5). Из нее мы не сможем сделать никаких выводов относительно характера или сценического облика Бургомистра, единственной особенностью становится ее целеустремленность: герой точно знает, куда и зачем он идет.

В том же варианте тема появится и в № 14. *Смятение публики и Марко-Бомба*, когда Джулио «показывает на Бургомистра» крестьянам, которые не знают, как им поступить при появлении сержанта. Именно в этом номере мы встречаем противоречие между ремарками и изложением действия в цитируемой ста-

²³ Возможно, так и было в поставленном спектакле, а возможно, таким образом эту роль запомнили участвовавшие в нем исполнители. Однако, если судить по ремаркам клавира, то в первом действии Бургомистру представляли Марко-Бомбу и давали прочесть принесенный указ, а во втором — Бургомистр принимал участие в общем празднике, танцуя уже упомянутую польку.

тье, так как, судя по клавиру, «Бургомистр читает указ, оглядываясь на удочки» (правда, потом быстро убегает к реке, увидев, что рыба клюет). Интересно, что в этот момент мы слышим ту же тему, но в ее восходящем варианте (см.: Приложение 3, прим. 6).

Наконец, та же тема (прежде всего, ее ритмика) становится мелодической основой и в *Polka-grotesque*, исполняемой в дивертисменте второго акта самим Бургомистром, которого заставляют плясать крестьяне и актеры.

Еще две повторяющиеся темы балета, характеризующие персонажей, следует отнести не только к лейтмотивам, но и к присутствующим в музыке «Марко-Бомбы» цитированным темам. Мы уже упоминали, что Халатов использовал для создания партитуры заимствованные национальные темы, кроме того (судя по сделанным в клавире пометкам) использовались и темы авторские (нередко настолько трансформированные, что без конкретного авторского указания их трудно угадать²⁴).

Тема Марты представляет собой тему известной песни Ф. Майснера «Im Grünwald, im Grünwald ist Holzauktion» (см.: Приложение 3, прим. 7).

Здесь мы встречаемся с одновременной характеристикой и местности (напомним: действие балета было перенесено из Испании в Баварию), и персонажа. В первый раз тема, включенная в пантомимную сцену (№ 2. *Пробуждение*), предстает несколько преобразованной (см.: Приложение 3, прим. 8).

Во втором же действии эта тема станет основой для веселого танца Марты и Ганса (см.: Приложение 3, прим. 9), которые, встретив друг друга, позабыли о своих хозяевах («Ганс затевает флирт с Мартой. ...Ганс хочет показать Марте своё искусство танца. ...Марта увлекается тоже танцем. Ганс выделяет невероятные “па”»).

Еще одна тема, заимствованная Халатовым и используемая им в балете как лейтмотив, — это тема крестьян, притворяющихся перед Марко-Бомбой «калеками» (см.: Приложение 3, прим. 10). В клавире композитор указывает, что это «тема В. Ребикова», однако сейчас трудно сказать, какое именно произведение В. И. Ребикова было процитировано в «Марко-Бомбе». Эту тему отличает неизменность: Халатов не преобразовывает ее; оставляет узнаваемой в любой ситуации. Она действительно напоминает «калеку» и, словно бы, топчется на одном и том же месте, пробуя шагнуть то в одну, то в другую сторону, оставаясь при этом в исходной точке.

В таком же «неуверенном» виде тема возникает и в № 27. *Выход «Короля»*, когда скорбные «калеки» появляются на сцене перед «Королем», жалуясь на самоуправство Марко-Бомбы. Чуть более «жизнерадостный» вид этой темы можно услышать в № 16. *Веселый танец калек*, когда она становится основой весе-

²⁴ Каждая из использованных цитат педантично отмечена в клавире автором.

лой пляски, символизирующей радость избавления от Марко-Бомбы. Таким образом, цитаты, которые используются Халатовым в музыке балета, не просто расцвечивают ее и создают необходимый национальный колорит, но и отчасти вплетаются в музыкальное повествование в качестве лейтмотивов.

Впрочем, двумя темами объем цитат не ограничивается. В целом имеющиеся в балете заимствования можно разделить на две большие группы: авторские и народные темы²⁵. И использование в лейтмотиве Марты темы песни «Im Grünewald»²⁶, а в качестве характеристики притворных «калек» неконкретизированной темы Ребикова — не единственные тому примеры.

Народные темы, звучащие в музыке «Марко-Бомбы», призваны создавать локальный колорит, осознаваемый широким зрителем, а потому композитор прибегает к тем из них, в которых ярче всего проявляются национальные особенности. Но конкретизировать эти темы, как правило, обозначенные весьма общо, не просто сложно, но практически невозможно.

Так, в начале первого действия Халатов использует некие «тирольские песни», которые, вероятно, призваны характеризовать место действия. В № 3. *Тереза и Рудольф* подобная тема становится одной из мелодических основ танца влюбленных, напоминающего лендлер (см.: Приложение 3, прим. 11).

В № 7. *Тирольский вальс* никак не определенная тирольская тема оказывается основой мелодии, льющейся непрехотливой бесконечной линией (см.: Приложение 3, прим. 12).

Ряд цитат связан с итальянскими (точнее, неаполитанскими) темами, которые характеризуют мир труппы итальянских актеров, «вторгающийся» в спокойный баварский городок. Из заимствованных тем две являются народными, третья — авторская, но от этого не менее популярная.

Единожды в музыке балета появляется тема песни «Io parto» (см.: Приложение 3, прим. 13), звучащая в финале балета и становящаяся основой для завершающего хора:

Также один раз мы слышим песню «Tiritomba» (см.: Приложение 3, прим. 14), которая в № 28. *Изгнание Марко-Бомбы*, правда, обозначена композитором как некая неназванная «неаполитанская песенка»:

Любопытно, что в № 31. *Tarantella* присутствует конкретное указание на использование этой же темы («Tiritomba»), однако, следует признать, что ничего общего с ней эта тема не имеет²⁷ (см.: Приложение 3, прим. 15).

²⁵ В качестве «народных» в некоторых случаях Халатовым отмечены авторские темы (вероятно, из-за их широкой распространенности).

²⁶ Тема характеризуется Халатовым как «народная немецкая», несмотря на авторство Майснера.

²⁷ В этом номере есть другая тема. Возможно, здесь мы имеем дело с опиской.

Еще одна цитата, упомянутая Халатовым без указания авторства, — это известная песня «Funiculi-funicula»²⁸, вернее, ее припев. И в № 22. *Сцена с письмами*, и в № 31. *Tarantella* композитор пользуется ее тарантелльным характером и яркой жизнерадостностью для создания соответствующего образа (см.: прим. 16).

Обратная ситуация происходит с темой, ставшей основой танца № 29. «*Estudiantina (испанский)*» (см.: Приложение 3, прим. 17). Она указана в clavire как «тема М. И. Глинки».

На самом деле здесь, скорее всего, мы имеем дело с примером использования испанской хоты («*Estudiantina*») из книжки записей народных напевов, которую М. И. Глинка вел во время поездки в Испанию (мелодия в ней определена как «*Estudiantina (Estudiante quise ser)*» — Студенческая («Студентом хотел быть»). Мадрид, 3 июня 1846» [21]). Возможно, Халатов встретил хоту именно в этих записях, и указание «тема Глинки» связано не с авторством, а с местом обнаружения.

Наконец, ряд авторских цитат, появляющихся в музыке «Марко-Бомбы», отмечен лишь авторством, а потому чрезвычайно трудно определить, какие именно произведения имел в виду Халатов, оставляя то или иное пояснение. Так, в № 7. *Тирольский вальс* мы находим указание «Шуберт», относящееся к теме, напоминающей лендлер (см.: Приложение 3, прим. 18).

В № 8. *Танец на бочке (праздничный танец «виноделия»)*, поясняя название номера, композитор пишет: «парафраза на темы Шуберта», чем еще больше затрудняет атрибуцию использованных тем, так как пояснение «парафраза» изначально предполагает значительную переработку исходного материала.

Столь же трудно определяема в своем первоисточнике некая «тема Mario Costa», появляющаяся в № 6. *Встреча актеров* и служащая основой своего рода веселого марша (см.: Приложение 3, прим. 19), с которым на площади появляются актеры труппы Джулио (далее та же тема станет и одним из номеров, сопровождающих выступление авторов перед сценической публикой — № 11. *Акробаты*):

В качестве мелодической основы постановки, разыгрываемой актерами (№ 10. *Интермедия*), Халатов избирает хорошо известную тему Ж.-П.-Э. Мартины «*Plaisir d'amour*»²⁹ (см.: прим. 20). Она прекрасно иллюстрирует небольшую театральную сцену, претендующую на театрально-избыточную, с легким оттенком иронии, «куртуазность».

²⁸ Авторы (журналист П. Турко и композитор Л. Денца) создали эту песню в 1880 году по случаю открытия фуникулера на Везувии.

²⁹ В clavire даже аккуратно выписан текст романса, который, скорее всего, оставался инструментальным, так как отсутствует вокальная партия.

Еще одна тема, появляющаяся в «Марко-Бомбе» и чрезвычайно заметная даже без специального указания, — секвенция «Dies iræ» (см.: Приложение 3, прим. 21), включенная в № 27. Выход «Короля» как еще один символ излишней, наигранной театральности (первым таким «знаком» был вышеупомянутый романс «Plaisir d'amour»). Возникает эта мрачная тема, нарочито «уходящая» в глубокие басы, в самый «трагический» момент балета, когда «Король» приказывает позвать палача, чтобы предать Марко-Бомбу смерти.

Наконец, в конце краткой характеристики тем, использованных в балете, укажем на цитату, которая стала своего рода музыкальным «мостиком» между «Маркобомбой» XIX века и сочинением следующего столетия. Халатов осознанно процитировал в своем сочинении тему мазурки из балета Ц. Пуни (см.: Приложение 3, прим. 22), которая послужила штрихом в характеристике заглавного персонажа и напоминала о сценическом первоисточнике балета, дополнительно намекнув на их смысловую связь:

Помимо наличия в «Марко-Бомбе» музыкальных цитат, следует отметить еще одну особенность балета — присутствие в нем вокальных номеров. Конечно, хор³⁰, звучащий в балете, нельзя считать явлением чрезвычайным и абсолютно невиданным³¹, но включение в партитуру сольной *Баркаролы* представляется уже более любопытным³². Тем более, что, скорее всего, пел ее исполнитель роли Джулио³³, который, впрочем, в таком случае должен был быть разносторонне одаренным человеком³⁴. *Баркарола* звучит дважды: в первом действии (в преддверии появления группы актеров) и в финале балета. Тем самым, образуется музыкальная «арка», охватывающая большую часть спектакля. Можно сказать, что четыре первых номера составляют своего рода драматургическое «вступление», экспозицию места действия и персонажей, живущих в городке; собственно же интрига балета начинает развиваться с прибытием труппы актеров и приобретает драматургическую остроту с появлением Марко-Бомбы и Ганса.

³⁰ Кроме ранее упомянутого хора на тему песни «Io parto» в № 32, это и насмешливый хор молодежи в финале первого действия (№ 21).

³¹ Помимо широко известного хора в «Щелкунчике», можно вспомнить хор крестьян в балете «Привал кавалерии» (1896).

³² Можно указать, например, на парижский балет «Гризельда, или Пять чувств» (1848), ныне практически забытый.

³³ Возможно, хоровые номера также исполняли участвовавшие в спектакле танцовщики. К сожалению, нет сведений о каких-либо хоровых занятиях на «Острове танцев».

³⁴ В неоднократно цитированной нами рецензии можно прочесть, что в этом балете «...лучше всех Суворов — быстрый, динамичный Джулио, поражающий природным благородством движений, подлинной легкостью “перекидных прыжков”» [7, с. 3].

Для создания *Баркаролы* Халатов не пользовался конкретными цитатами, прибегая к своего рода обобщенному портрету жанра — покачивающемуся аккомпанементу; теме, напоминающей своим графическим обликом волну; размеру, сочетающему в себе танцевальную мягкость трехдольности и активность двухдольности³⁵ (см.: Приложение 3, прим. 23).

Впрочем, если в основу *Баркаролы* и не была положена какая-то конкретная процитированная народная тема, то близкие ей образцы итальянских песен обнаруживаются с легкостью. Схожий облик имеет, например, неаполитанская «*La Ricciolella*» (см. Приложение 3, прим. 24).

Завершая краткую характеристику музыки «Марко-Бомбы», следует сказать несколько слов о дивертисментах. В двух действиях балета Халатов помещает две последовательности танцев, каждая из которых решает свою задачу.

В первом действии сюита танцев становится сценой «театра в театре», точнее, сценой представления, данного труппой Джулио. В нее входят: № 10. *Интермедия*; № 11. *Акробаты*; № 12. *Жонглеры*; № 13. *Кукла*. И если о первых двух номерах мы уже говорили, то остальные пока оставили без внимания.

№ 12 являет собой звукоизобразительную картинку выступления артистов, почти зримо «перебрасывающихся» краткими секвенционными звеньями (см.: Приложение 3, прим. 25).

Здесь следует упомянуть о том, что в балетных «выступлениях труппы Джулио» участвовали не только учащиеся школы сценического танца, но и ученики циркового отделения школы, которые на самом деле были акробатами и жонглерами (см.: [7, с. 3]). Благодаря этому танцевальный номер приобретал исполнительскую достоверность.

Наконец, столь же звукоизобразителен и № 13. *Кукла*³⁶, начинающийся большим вступлением со скрипа заводимого ключом механизма куклы, которой Джулио хочет поразить воображение зрителей. Ее танец, напоминающий вальс, постоянно сопровождается своего рода «металлическим» дребезжанием, будто шарниры и шестеренки этой куклы давно не смазывали (см.: Приложение 3, прим. 26).

Дивертисмент же, помещенный во второе действие балета, более краток и более традиционен. В него входили три танца (№ 29. «*Estudiantina*» (*испанский*), № 30. *Polka-grotesque*, № 31. *Tarantella*), тематический материал которых уже был нами охарактеризован. Следует, moreover, добавить, что все танцы дивертисмента традиционно соотносятся друг с другом по принципу взаимного темпового контраста. Довольно подвижную *Estudiantina* (*Andantino*) сменяет более

³⁵ Указывать на традиционно «водные» музыкальные ассоциации Es-dur мы не будем.

³⁶ «Астратова... на полных “пуантах” воспроизводит движения “механической куклы”, напоминающей “Коппелию” (танец поставлен опытной балериной Джурри)» [7, с. 3].

спокойная *Polka-grotesque* Бургомистра (Tranquillo), что приводит к самому яркому в этой последовательности контрасту с *Tarantella* (Allegro giocoso).

Завершая анализ музыки «Марко-Бомбы», следует указать на еще одну любопытную деталь. У театра «Остров танца» не было оркестра, а потому исполнителям этого и других балетов приходилось «...выступать под аккомпанемент рояля, передаваемый из радиоузла ЦПКиО» [2, с. 5]. Автор одного из отзывов на другой балет, поставленный «Островом танца» («Красавица Радда»), сетовал, что «...целые картины балета, поэтому..., сопровождаются иногда совершенно дикими звуками» [2, с. 5]. Однако в имеющемся в нашем распоряжении клавире наряду со тщательно выписанными ремарками присутствуют и беглые пометки, сделанные гораздо менее аккуратно и иным почерком. Они касаются не только особенностей музыкального исполнения³⁷ или сценической постановки³⁸, но и инструментального состава. В некоторых номерах (прежде всего в тех, где присутствовали Марко-Бомба и/или Ганс) мы обнаруживаем пометки *Tr.* (труба), *труба*, *барабан*. Чуть реже встречается упоминание о кларнетах (либо как просто указание на звучащий тембр (*Clar.*, *Clarinette*), либо как уточнение конкретного используемого инструмента (*перемена Clarinette*³⁹)). Это противоречит процитированному отзыву, не доверять которому причин нет хотя бы потому, что он принадлежит очевидцу. Впрочем, в статье Суриц можно прочесть, что иногда в спектаклях использовалась «инструментальная группа» [3, с. 203], то есть инструментальный ансамбль. Возможно, в «Марко-Бомбе» звучал именно он. Но в таком случае следует отметить любопытный состав этого ансамбля. Если использование трубы и барабана можно расценить как опосредованную характеристику Марко-Бомбы и Ганса, то о причинах появления именно кларнета как еще одной яркой тембровой краски можно лишь догадываться⁴⁰. Однако указание на перемену кларнетов, совершавшуюся между № 15 и № 16 балета, дополнительно свидетельствует о том, что включение этого инструмента не было эпизодическим и случайным.

Балет «Марко-Бомба» активно исполнялся и вошел в основной репертуар «Островом танца» в 1937 и в 1938 годах. В числе других постановок театра («Танцы народов Советской страны», «Красавица Радда», «Физкультур-

³⁷ Напр.: «subito pp; Пошире!; несколько скорее; dolce; медленно очень; живее» и т. д.

³⁸ Напр.: «вход девушек; палач медленнее; 3 удара в грудь; большая пауза; Марко-Бомба делает 8 шагов; раздача бубнов» и т. п.

³⁹ Чаще всего употребляются кларнеты в двух строях (in A и in B), из которых для диэзных тональностей чаще используется первый, для бемольных — второй.

⁴⁰ Причин тому можно найти множество — от возвышенно-поэтических (например, выразительность тембра) до абсолютно прозаических (возможность пригласить в ансамбль именно кларнетиста, а не какого-либо другого инструменталиста).

ная сюита» и др.) он регулярно упоминался даже в путеводителях по Москве в качестве одной из «достопримечательностей» парка. Впрочем, потом балет был практически забыт, став лишь частью истории школы сценического танца ЦПКиО. Тем не менее «Марко-Бомба» оказался любопытным примером того, как хореографический спектакль XIX века может обрести новую жизнь в следующем столетии. В нем на основе, сложившейся в предшествующую эпоху, было выстроено здание новой постановки.

В отличие от других многочисленных практик XX–XXI века, допускавших переосмысление или полное изменение либретто балета при сохранении партитуры, в случае с «Марко-Бомбой» мы видим обратное: была написана новая музыка, сопутствующая пусть и расширенному, но в основных чертах сохраненному старому сценарию.

Балет С. А. Халатова «Марко-Бомба», с одной стороны, был написан с учетом уже сложившихся традиций (укажем, например, на использование лейт-мотивов или сохраненную практику включения дивертисментной последовательности танцев), а с другой — содержал в себе элементы, призванные сделать постановку близкой и понятной современному зрителю (прежде всего, это многочисленные тематические заимствования, связанные не только с музыкой академической, но и с народной и эстрадной — они легко угадываются даже неподготовленной публикой, или яркая звукоизобразительность, поддерживающая и дополняющая визуальное впечатление от спектакля). И следует признать, что рассмотренный нами балет представляет собой редкий и любопытный пример адаптации спектакля XIX века в следующем столетии.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ БАЛЕТА

«Маркобомба, или Сержант-волокита» (Москва, 1858)⁴¹

[22, с. 223–224]

Действие происходит в испанской деревне. Пляшущих и веселящихся крестьян алькальд призывает пойти на работу, и все уходят вместе с ним. В это время молодые крестьяне Пиетро и Верá, пользуясь отсутствием алькальда, приходят на свидание к его дочерям — Пепите и Кармен; однако отец девушек неожиданно возвращается и сердито прогоняет незадачливых кавалеров.

В это время является крестьянин Бастиан, который сообщает о прибытии рекрутера — сержанта Маркобомбы. Алькальд сзывает крестьян и объявляет им о неприятном известии. Все просят его спасти их от беды, и тогда Алькальд предлагает им притвориться увечными. Обрадовавшиеся выдумке крестьяне, услышав барабанный бой, разбегаются по домам.

Появляется Маркобомба с солдатами и приказывает алькальду собрать крестьян, на что получает ответ, что в этой деревне никого, кроме калек, нет. Сержант не верит и требует позвать всех. В это время дочери алькальда, которым показалось, что все ушли, выбегают из дома и встречают Маркобомбу. Они пугаются, но сержант чрезвычайно любезен, танцует с ними. Однако девушки лишь смеются над ним и убегают.

С жалобой на девушек разгневанный Маркобомба обращается к алькальду, который сообщает ему, что крестьяне собраны. Появляется целое шествие калек, и сержант убеждается, что ни одного пригодного для службы крестьянина в деревне нет. Маркобомба уходит, все на радостях начинают танцевать, и это видит возвратившийся за забытой бумагой сержант. В гневе он приказывает солдатам забрать всех. Крестьянки начинают просить их отпустить, но Маркобомба неумолим. Лишь когда просить приходят Пепита и Кармен, сержант смягчается и решает взять в рекруты лишь некоторых. Их тут же начинают обучать военным приемам, однако они оказываются совершенно не пригодны к службе, потому что страшно пугаются ружей и всего воинского. В это время алькальд приглашает Маркобомбу и всех присутствующих за стол, повеселиться.

Вторая картина балета представляла собой танцевальный дивертисмент.

⁴¹ Содержание балета изложено по тексту изданного либретто [22, с. 223–224].

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

РЕМАРКИ РУКОПИСНОГО КЛАВИРА
БАЛЕТА «МАРКО-БОМБА» (1935)

Первый акт. Рассвет. Проходят поселяне на работу, женщины на рынок. Амалия открывает окно. Тереза открывает окно. Вытряхивают вещи. Вывешивают клетки с птицами. Амалия выходит на рынок. Тереза в амбразуре окна прихорашивается перед зеркальцем. <Появляется> Марта с ведром и метлой. Бургомистр идет к речке удить.

Рудольф вызывает Терезу. Тереза в окошке. Свидание. Тереза берет лейку поливать цветы. Тем временем Амалия возвращается с рынка и, не заметив молодежь, садится и дремлет на лавке. Тереза, расшалившись, поливает цветок в волосах Амалии; та, вскочив, гонит Терезу в дом. Рудольф скрывается. Амалия уходит в дом.

Рудольф снова вызывает Терезу. Тереза из окошка любезничает с Рудольфом. Подстерегавшая их Амалия обливает из окна Рудольфа помоями. Видевшая эту сцену молодежь поднимает Рудольфа на смех.

Звуки мандолины и пения прекращают возню, все бегут к берегу. Медленно подходит лодка с актерами. Джулио, стоя в лодке, поет:

*Нет в мире краше страны моей,
Дивной царицы морей.
Там солнце ярко блещет
В лазури голубой...*

*Я вольной птицей стремлюсь туда
К дальней отчизны брегам,
В песне ее воспеваю всегда
Жизнь ей свою отдам...*

Актеры выходят на берег. Народ их приветствует. Джулио представляет свою труппу и предлагает молодежи веселиться, пока он приготовит эстраду. <Исполняют> «Тирольский вальс», «Танец на бочке» (праздничный танец «виноделия»). Джулио рассказывает вкратце интермедию. <Далее следует> Интермедия. Отъезд Герцога. Герцогиня и Паж. Любовная идиллия. Поцелуй. Появление Герцога, его гнев. Палач. Палач уводит любовников. Герцог «потирает руки». Публика аплодирует. <Актеры продолжают представление>: «Акробаты», «Жонглеры», «Кукла» (Джулио выносит механическую куклу. Заводит ее. Кукла танцует. Публика в изумлении).

Издали <слышится> дробь барабана. За сценой Ганс трубит. Все вздрогнули. [...]. Представление прервано. Джулио уносит куклу. Народ бежит с мест. Приближение Марко-Бомбы с Гансом.

Марко-Бомба. Амалия вьется около Марко-Бомбы. Марко-Бомба галантно расшаркивается. По совету Джулио идут к сидящему у реки Бургомистру. Джулио показывает на Бургомистра. Идут. Марко-Бомба объясняет цель прибытия. Показывает указ. Бургомистр читает указ, оглядываясь на удочки. Рыба «клюет». Бургомистр бежит к реке. Джулио, что-то сообразив, бежит за сцену. Марко-Бомба приказывает Гансу трубить сбор. Ганс играет на трубе и одновременно барабанит.

За сценой движение. Выход «калек». Девушки кидаются к Марко-Бомбе с просьбой не брать их в рекруты. [...] Марко-Бомба начинает «исследовать» калек. [...] Все девушки окружают Марко-Бомбу. Марко-Бомба, завидев Терезу, устремляется за ней. Тереза увлекает Марко-Бомбу в вихре вальса. Рудольф ревнует. Марко-Бомба гоняется за Терезой. Амалия с завистью прекращает ухаживанье за Терезой и сама юлит перед Марко-Бомбой. Но тот, увидев Терезу, бежит за ней.

Оставшись одни, молодые «калеки» бросают костыли и повязки и дико веселятся. Хохочут над Амалией. Общий пляс. Хохот над Амалией и Марко-Бомбой. Амалия бежит искать Марко-Бомбу, чтобы разоблачить симулянтов. [...] Танец и веселье продолжаются.

Появление Марко-Бомбы. Он медленно подходит к «калкам» и раздражается грубой бранью. <Девушки> робко подходят к Марко-Бомбе, моля о пощаде <...>. Марко-Бомба неумолим. <Он> приказывает Гансу муштровать юношей. Ганс трубит и барабанит. Учит маршировке, но ничего не выходит. Ганс их всех уводит под арест в ратушу. Амалия приглашает Марко-Бомбу в дом отдохнуть. Амалия. Марко-Бомба в ответ на приглашение. Марко-Бомба, пропуская Амалию вперед, идет за ней.

Джулио «таинственно» созывает товарищей на совещание и рассказывает о своей затее, как «разыграть» Марко-Бомбу. Все хохочут. Оглядываются, не слышал ли кто. Джулио продолжает. Медленно и таинственно-театрально, как заговорщики, расходятся, прячась, выглядывают из-за углов.

На сцене — никого. В доме Амалии движение. Дверь с шумом распахнулась. Пьяный Марко-Бомба на пороге. Идет, икая, заплетаясь ногами, по направлению к ратуше. Наблюдавшая за ним молодежь хохочет и весело поет ему вслед:

*Смотрите, Амалия,
Каков ваш герой:
Стажил он, каналья,
Вино с колбасой!*

*Сейчас представленья
Сыграем мы с ним,
Привесть в исполнение
Приказ не дадим!*

Все бегут к дверям ратуши и заглядывают в окна.

Второй акт. Сцена с письмами. <Заговорщики пишут письма.> «О безжалостный покоритель моего сердца, выйди на свиданье. Влюбленная в тебя с первого взгляда Те-ре-за!». «О, богиня моих мечтаний, тебя умоляет о свиданьи Марко-Бомба, храбрец и красавец».

Из ратуши вываливается пьяный Марко-Бомба с бутылкой, за ним Ганс с письмом и букетом. Марко-Бомба мечтает о свидании с Терезой. Посылает Ганса к Терезе. Ганс с опаской идет к дому Терезы [...]. Ошибочно стучит в окно Амалии. Открывается окно. Чья-то рука хватается письмо. Окно захлопывается. Букет остался у Ганса. Ганс снова неистово стучит. На стук выходит Марта. Забыв о Марко-Бомбе, Ганс затевает флирт с Мартой. [...] Ганс хочет показать Марте свое искусство танца. [...] Марта тоже увлекается танцем. Ганс выделяет невероятные «па». [...] Ганс вдруг вспоминает о Марко-Бомбе, который тем временем заснул под деревом. Ганс идет к Марко-Бомбе, будит его; тот вспомнил о свидании. Марта, уходя, манит Ганса, и он, оглядываясь на Марко-Бомбу, убегает за ней.

Амалия, закутанная в шаль, выходит на свидание. Марко-Бомба принимает ее за Терезу, упрасивает снять шаль и открыть лицо. Марко-Бомба срывает шаль и, остолбенев, отмахивается от Амалии. Амалия преследует Марко-Бомбу, в чаду увлечения он, спотыкаясь, бежит от нее, ищет, где бы укрыться. Увидев бочку, Марко-Бомба прячется в нее. Амалия, потеряв кавалера из виду, ищет его за сценой.

Наблюдавшие из углов актеры подбегают к бочке и закрывают ее крышкой. Пляшут кругом. Катают бочку по сцене. Бочка катится.

Выходят торжественно герольды с трубами. Выход «Короля» (Джулио) со свитой. Бьют в гонг, ожидая выхода Марко-Бомба из бочки [...]. Джулио приказывает вскрыть бочку и вытащить Марко-Бомбу. Марко-Бомба вылезает.

Король: «Кто ты? и зачем здесь?!». Девушки, «играя роль», умоляют Короля освободить арестованных юношей. Король: «Дай указ!» Рвет указ, приказывает выпустить арестованных. Выход арестованных из ратуши, продолжающих играть «калек». Они падают к ногам Короля. «Позвать палача!»

Марко-Бомбу охватывает предсмертная дрожь. Палач идет, хватается Марко-Бомбу и заносит над его головой секиру. В ужасе выбегает Амалия и бросается на шею Марко-Бомба. Амалия плачет и умоляет сохранить Марко-Бомба жизнь. Король готов помиловать его при условии женитьбы на Амалии. Благословляют «нареченных». Амалия счастлива.

Король предлагает немедленно выслать Марко-Бомбу из местечка вместе с невестой. Народ согласен. Молодежь бежит в дом Амалии, и «конвейером» летят ее вещи и укладываются на тележку. Ганс и Марта не покидают хозяев, едут тоже. Их весело провожают. На радостях танцы и веселье.

<Танцы>. «Estudiantina (испанский)» (актриса труппы Джулио), «Polka-grotesque» (Вспомнив о Бургомистре, тащут его с реки и заставляют плясать, он упирается. Комическая полька Бургомистра. Бургомистр в изнеможении падает под гром аплодисментов), «Tarantella» (Джулио с товарищами показывает «Тарантеллу». Все присоединяются).

Веселье кончено. Актеры собираются уезжать. Проводы и приветствия.
<Все поют>:

*Похожденья здесь Марко-Бомбы
Мы вам старались изобразить.
Коль довольны вы все остались,
Хлопками просим нас наградить.*

*Хитрый Джулио спровадил
В дальний путь вербовщика
И нас всех теперь избавил
От такого дурака.*

*Ей, виват, Джулио,
Браво, Джулио, браво!
Ей, виват, Джулио,
Браво, камарад!*

*А за его искусство,
За то, что нас развлек,
Весёлым комедьянтам
Подносим мы венок.*

*По глади вод зеркальной
Ладья вас понесет,
И вслед привет прощальный
Народ с признанием шлет.*

Проводы актеров. Народ восклицает: «Джулио браво! Джулио браво!». Актеры идут к реке и садятся в лодку. Народ просит Джулио на прощание спеть баркаролу. Джулио поет:

*Нет в мире краше страны моей,
Дивной царицы морей!
Там солнце ярко блещет
В лазури голубой.*

*Я вольной птицей стремлюсь туда,
К дальней отчизны брегам...
В песне ее воспеваю всегда,
Ей свою жизнь отдам!..*

Лодка отчаливает от берега. Народ шлет приветствия.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3



Пример 1. № 14. Смятение публики и Марко-Бомба



Пример 2. № 27. Выход «Короля»



Пример 3. № 21. Финал 1-го акта



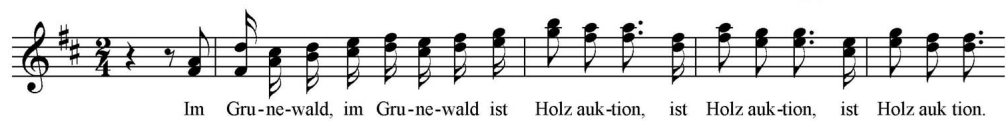
Пример 4. № 6. Встреча актеров



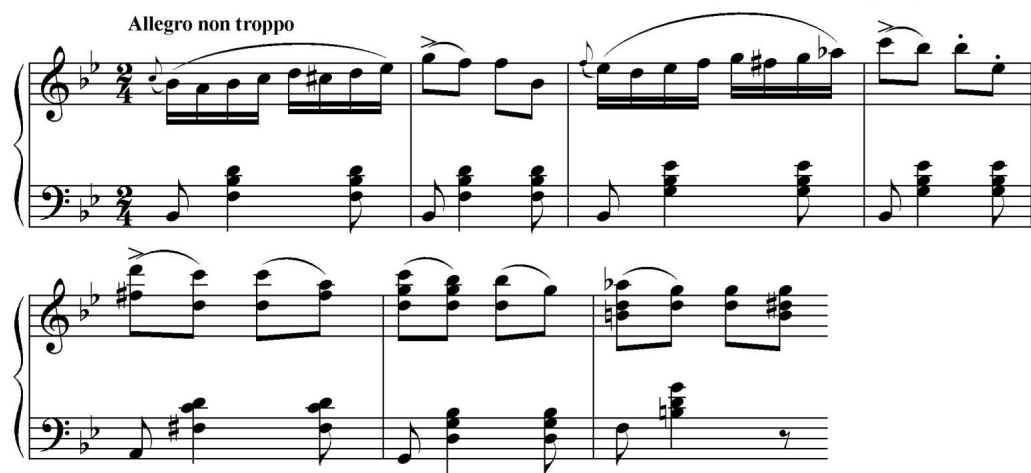
Пример 5. № 2. Пробуждение



Пример 6. № 14. Смятение публики и Марко-Бомба



Пример 7. Ф. Майснер. «Im Grünwald»





Пример 11. № 3. Тереза и Рудольф



Пример 12. № 7. Тирольский вальс

The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics: "По - хож - день - я здесь Мар - ко - Бом - бы мы вам ста-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more complex, arpeggiated pattern in the left hand. The second system continues the vocal line with the lyrics: "ра - лись и - зо - бра - зить." and the piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic and arpeggiated pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

По - хож - день - я здесь Мар - ко - Бом - бы мы вам ста-

ра - лись и - зо - бра - зить.

Пример 13. № 32. Проводы актеров



Пример 14. №. 28. Изгнание Марко-Бомбы



Пример 15. № 31. Tarantella

Tempo I

mf

Пример 16. № 22. Сцена с письмами

Andantino

cantabile

Пример 17. № 29. «Estudiantina (испанский)»

Пример 18. № 7. Тирольский вальс

8^{va}—

a tempo

(8^{va})—

This musical score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'a tempo'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting on a whole rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic and accompanimental lines. A dashed line with '8^{va}—' above the first system and '(8^{va})—' above the second system indicates an octave transposition.

Пример 19. № 6. Встреча актеров

Allegro marziale

ff

This musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked 'Allegro marziale' and 'ff' (fortissimo). It consists of two systems of staves. The first system features a treble clef staff with a complex melodic line including slurs and ties, and a bass clef staff with a simple eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic and accompanimental lines, with the treble staff showing more intricate rhythmic patterns.

Пример 20. № 10. Интермедия

Plai *p* d'a - mour ne du - re qu' un mo - ment Cha

grin d'a - mour du-re tou-te la vi - - - c

Пример 21. № 27. Выход Короля

Lugubre-religioso (quasi organo)

mf pesante

ff *riten.* *ff*

Пример 22. № 19. Марко-Бомба, Ганс и Амалия

Tempo di Mazurka-Tranquillo

Tempo di Massima Tranquillo

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including triplets. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the first measure of the bass staff. The second system continues the melody in the treble staff, which includes a trill-like figure and a fermata. The bass staff continues with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first measure of the bass staff. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking above the final measure of the treble staff.

Пример 23. № 5. Баркарола Джулио

8 Нет ви - ре кра - ше стра - ны мо - ей,

3 3

3 3 3 3

8 див - ной ца - ри - цы мо - рей.

3 3 3 3

Пример 24. «La Ricciolella»

Mme vog - lioi a'n - zo - ra - re oje din - to Frat - ta,

p

Пример 25. № 12. Жонглеры

Tempo giusto

Пример 26. № 13. Кукла

ЛИТЕРАТУРА

1. Шайгарданова Н. Л. Парк культуры и отдыха как явление культуры и воплощение советского идеологического проекта: автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2014. 22 с.
2. Сатаров Г. «Красавица Радда». Хореографический театр «Остров танца» // Декада московских зрелищ. № 21. 1938. С. 5.
3. Суриц Е. «Остров танца» // Мир искусств: Альманах. Вып. 5. СПб.: Алетейя, 2004. С. 198–243.
4. Нора Немченко. О нашей школе и театре «Остров танца» // Балет XX век: страницы истории хореографического искусства России XX века по материалам журнала «Балет». М.: Редакция журнала «Балет», 2011. С. 111–116.
5. Парки культуры и отдыха Москвы. Краткий справочник на летний сезон 1938 г. М.: Тип. изд-ва «Московский рабочий», 1938. 64 с.
6. Португалов П. А. Путеводитель по Центральному парку культуры и отдыха им. А. М. Горького. Москва: Тип. «Рабоч. Москва», 1937. 53 с.
7. Потапов В. «Марко Бомба» // Вечерняя Москва. 1935. № 203 (3532). 3 сентября. С. 3.
8. Длугач В. Л., Португалов П. А. Осмотр Москвы: путеводитель. Изд. 3-е. М.: Московский рабочий, 1940. 416 с.
9. «Маркобомба» // Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 334.
10. Ильичёва М. А. Неизвестный Петипа: Истоки творчества. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2015. 456 с.
11. Петипа Иван (Jean-Antoine) // Русский биографический словарь: в 25 т. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1902. Т. 13. 711 с.
12. Nouvelles diverses // Le Ménestrel. 1839. № 40 (300). 1er septembre. [s. p.].
13. Théâtre de la Renaissance // Journal des artistes. 1839. № 9. 1er septembre. P. 143.
14. III. Theater / Feuilleton // Europa: Chronik der gebildeten Welt. 1839. Dritten Band. S. 520–524.
15. Центральный парк культуры и отдыха имени А. М. Горького // Парки культуры и отдыха Москвы. Краткий справочник на летний сезон 1938 г. М.: Тип. изд-ва «Московский рабочий», 1938. 64 с.
16. Фонд Семёна Александровича Халатова // Музей музыки [Электронный ресурс]. URL: <https://musicmuseum.tumblr.com/post/86291683762> (дата обращения: 09.05.2022).
17. Риттих М. Балетное творчество Глиэра // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.: Музыка, 1967. Т. 2. С. 125–184.
18. Персон Д. М. Концерты, поездки, встречи // Рейнгольд Морицевич Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.: Музыка, 1965. Т. 1. С. 187–254.
19. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 219 с.

20. Киселёва Н. В. Балеты Р.М. Глиэра в историко-культурном контексте: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2016. 220 с.
21. Записи народных напевов / Испания в рукописной наследии Михаила Ивановича Глинки: к 210-летней годовщине со дня рождения композитора // Российская национальная библиотека [Электронный ресурс]. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Glinka/narodnie_napevi.php (дата обращения: 09.05.2022).
22. Маркобомба, или Сержант-волокита // Бурлака Ю. П., Груцынова А. П. Антология балетного либретто. Россия 1800–1917. Москва. Бернарделли, Блазис, Богданов, Бодри, Ваннер, Герино, Глушковский, Гюллень-Сор, Гюс, Дидье, Кшесинский, Ламираль, Малавернь, Омер, Перро, Санковская, Сен-Леон, Теодор (Шион), Эльслер. СПб.: Лань, Планета музыки, 2022. С. 223–224.

REFERENCES

1. *Shajgardanova N. L.* Park kul'tury` i otdy`xa kak yavlenie kul'tury` i voploshhenie sovetskogo ideologicheskogo proekta: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. Ekaterinburg, 2014. 22 s.
2. *Satarov G.* «Krasavicza Radda». Xoreograficheskij teatr «Ostrov tancza» // Dekada moskovskix zrelishh. № 21. 1938. S. 5.
3. *Suricz E.* «Ostrov tancza» // Mir iskusstv: Al`manax. Vy`p. 5. SPb.: Aletejya, 2004. S. 198–243.
4. *Nora Nemchenko.* O nashej shkole i teatre «Ostrov tancza» // Balet XX vek: stranicy istorii xoreograficheskogo iskusstva Rossii XX veka po materialam zhurnala «Balet». M.: Redakciya zhurnala «Balet», 2011. S. 111–116.
5. *Parki kul'tury` i otdy`xa Moskvu`.* Kratkij spravocnik na letnij sezon 1938 g. M.: Tip. izd-va «Moskovskij rabochij», 1938. 64 s.
6. *Portugalov P. A.* Putevoditel` po Central`nomu parku kul'tury` i otdy`xa im. A. M. Gor`kogo. Moskva: Tip. «Raboch. Moskva», 1937. 53 s.
7. *Potapov V.* «Marko Bomba» // Vechernyaya Moskva. 1935. № 203 (3532). 3 sentyabrya. S. 3.
8. *Dlugach V. L., Portugalov P. A.* Osmotr Moskvu`: putevoditel`. Izd. 3-e. M.: Moskovskij rabochij, 1940. 416 s.
9. «Markobomba» // Balet: e`nciklopediya / Gl. red. Yu. N. Grigorovich. M.: Sov. e`nciklopediya, 1981. S. 334.
10. *Il'ichyova M. A.* Neizvestny`j Petipa: Istoki tvorchestva. SPb.: Kompozitor - Sankt-Peterburg, 2015. 456 s.
11. *Petipa Ivan (Jean-Antoine)* // Russkij biograficheskij slovar`: v 25 t. SPb.: Tip. I. N. Skorododova, 1902. T. 13. 711 s.
12. Nouvelles diverses // Le Ménestrel. 1839. № 40 (300). 1er septembre. [s. p.].
13. Théâtre de la Renaissance // Journal des artistes. 1839. № 9. 1er septembre. R. 143.

14. III. Theater / Feuilleton // Europa: Chronik der gebildeten Welt. 1839. Dritten Band. S. 520–524.
15. Central'nyj park kul'tury` i otdy`xa imeni A. M. Gor`kogo // Parki kul'tury` i otdy`xa Moskvyy`. Kratkiy spravochnik na letnij sezon 1938 g. M.: Tip. izd-va «Moskovskij rabochij», 1938. 64 s.
16. Fond Semena Aleksandrovicha Xalatova // Muzej muzy`ki [E`lektronnyj resurs]. URL: <https://musicmuseum.tumblr.com/post/86291683762> (data obrashheniya: 09.05.2022).
17. Rittix M. Baletnoe tvorchestvo Glie`ra // Rejngol`d Moricevich Glie`r. Stat`i. Vospominaniya. Materialy`. L.: Muzy`ka, 1967. T. 2. S. 125–184.
18. Person D. M. Koncerty`, poezdki, vstrechi // Rejngol`d Moricevich Glie`r. Stat`i. Vospominaniya. Materialy`. L.: Muzy`ka, 1965. T. 1. S. 187–254.
19. Gulinskaya Z. K. Rejngol`d Moricevich Glie`r. M.: Muzy`ka, 1986. 219 s.
20. Kiselyova N. V. Balety` R.M. Glie`ra v istoriko-kul`turnom kontekste: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2016. 220 s.
21. Zapisi narodny`x napevov / Ispaniya v rukopisnoj nasledii Mixaila Ivanovicha Glinki: k 210-letnej godovshchine so dnya rozhdeniya kompozitora // Rossijskaya nacional`naya biblioteka [E`lektronnyj resurs]. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/Glinka/narodnie_napevi.php (data obrashheniya: 09.05.2022).
22. Markobomba, ili Serzhant-volokita // Burlaka Yu. P., Grucynova A. P. Antologiya baletnogo libretto. Rossiya 1800–1917. Moskva. Bernardelli, Blazis, Bogdanov, Bodri, Vanner, Gerino, Glushkovskij, Gyullen`-Sor, Gys, Did`e, Kshesinskij, Lamiral`, Malavern`, Omer, Perro, Sankovskaya, Sen-Leon, Teodor (Shion), E`l`sler. SPb.: Lan`, Planeta muzy`ki, 2022. S. 223–224.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grutsynova A. P. — Dr. Habil. (Arts criticism), Ass. Prof.; anna_gru@mail.ru

УДК 982

БАЛЕТЫ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ В 1917–1920-Е ГОДЫ В ПЕТРОГРАДЕ: ХРОНИКА ВЫЖИВАНИЯ

*Макарова О. Н.*¹

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

После революционных событий 1917 года в театры, еще недавно называвшиеся императорскими, пришел новый зритель. В изменившейся стране неизбежным стало обновление репертуара. Для многих балетов Мариуса Петипа окружающие перемены оказались фатальными. Сложность montirovki декораций, большое количество участников этих спектаклей в условиях строгой экономии в стране, нехватка продуктов питания в Петрограде и массовый отъезд артистов за рубеж — все это стало препятствием для дальнейшей сценической жизни многоактных балетов. Те спектакли, которым удалось задержаться в афише, балансировали на грани выживания под натиском новых ценностей и изменившихся вкусов зрителей.

Ключевые слова: балеты классического наследия, революционные события 1917 года, Мариинский театр.

CLASSICAL HERITAGE BALLETS IN 1917–1920S IN PETROGRAD: A CHRONICLE OF SURVIVAL

*Makarova O. N.*¹

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

After the revolutionary events of 1917, a new audience came to the theaters that were recently called imperial theatres. In a changed country, the renewal of the repertoire has become inevitable. For many of Petipa's ballets, the surrounding changes proved fatal. The complexity of setting up the scenery, the large number of participants in these performances became an obstacle to the further stage life of the big ballets in conditions of austerity in the country, the lack of food in Petrograd and the mass departure of artists abroad. The performances that stayed on the billboard were teetering on the brink of survival under the onslaught of new values and changed tastes of the audience.

Keywords: classical heritage ballets, 1917 revolutions, The Mariinsky Theatre.

Рубежный для российской истории 1917 год внес серьезные изменения в жизнь бывших императорских театров. В первые послереволюционные годы в театр пришел новый зритель, и в изменившейся стране неизбежным стало обновление репертуара. Для многих балетов Мариуса Петипа, составлявших основу репертуара и считавшихся гордостью мариинской сцены, перемены оказались фатальными; некоторым спектаклям удалось задержаться в афише. Публикации в прессе тех лет, хроникальные записи в репертуарных книгах Мариинского театра и протоколы заседаний художественного совета театра позволяют представить драматизм сложившейся ситуации, когда, оказавшись под натиском новых ценностей, шедевры прошлого балансировали на грани выживания.

После февральских событий 1917 года балетная труппа Мариинского театра жила по привычному, сложившемуся десятилетиями распорядку. Балетные спектакли давались обычно по средам и воскресеньям, и лишь изредка они появлялись в афише и в другие дни недели. Продолжала действовать абонементная система продажи билетов, которая гарантировала постоянство публики. Хотя Дирекция императорских театров была преобразована в Дирекцию государственных театров (просуществовавшую до ноября 1917 года), в том, что касалось формирования репертуара, в феврале значительных изменений не произошло. Из балетов в афише были представлены масштабные «многонаселенные» спектакли — «Спящая красавица», «Пахита», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Конек-горбунок», «Дочь фараона», «Раймонда», «Ручей», «Эсмеральда»; более камерные — «Жизель» и «Тщетная предосторожность», одноактные — «Испытание Дамиса» и «Арлекинада» и балеты Михаила Фокина.

Перемены стали ощутимы осенью 1917 года. Во-первых, начало вечерних спектаклей сместилось с привычных восьми часов на семь. Несколько месяцев спустя, когда трамваи в городе стали ходить только до шести, начало спектаклей перенесли на 18:00.

В октябре – ноябре 1917 года в Петрограде закрылись многие театры. Из-за беспорядков в Мариинском были отменены спектакли 29, 30 и 31 октября и в первые дни ноября. Михаил Михайлов, в 1917-м еще воспитанник Театрального училища, в воспоминаниях о тех смутных днях рассказывал, как, возвращаясь вечером из театра с Георгием Баланчивадзе, едва не пострадал в перестрелке [1, с. 24–26]. Городскую обстановку в Петрограде пресса сравнивала с московской, где в ходе беспорядков пострадали Большой и Малый театры: «Петроградские театры целы... Спектакли шли даже в самые смертные дни. Артисты пробирались в театры под пулями и, уходя домой из театра, не знали, вернутся ли благополучно домой» [2].

Заведующий отделом Государственных театров Иван Васильевич Эккузович не стеснялся пафоса в обращении к артистам и служащим театров:

«Русский народ и всемирная история театров поймет и оценит ту гигантскую энергию, которая была проявлена большинством артистов и служащих в деле спасения великих театров мира. Небывало тяжелые жизненные условия не смогли подорвать железной воли большинства деятелей родной сцены... Честь и слава тем из оставшихся деятелей (в смысле не уехавших), доброй волей которых первые русские театры идут к спасению!» [3]. Зрительское отношение к происходящему формулировала пресса: «Там перед огнями рампы мы на короткое время переносимся в область здорового бытия и здоровой мысли. Там исчезают страшные призраки современности. Настоящая жизнь — в свете спокойного труда, в сиянии любви и солнца, говорит нам с подмостков: — Я есмь, и я буду! — Вот почему мы так стремимся теперь в театр и так любим его» [4]. Размышления артистов тех лет сегодня звучат особенно пронзительно. На собрании Союза актеров концертмейстер Михаил Карпов как-то предположил: «Если через 20–30 лет станет театров в десять раз больше, чем теперь, то надо надеяться, что мы не услышим ни пушек, ни пулеметов» [5].

В ноябре в городе появились афиши, «...в которых рабочие и деятели сцены умоляли пощадить театры и не выкидывать на улицу тысячи рабочих и служащих» [6]. Театрам угрожало закрытие в целях экономии топлива. «Это все равно что дрожать над свечными огарками при ежедневном тысячном расходе на освещение, — писали в прессе возмущенные театралы. — ...Заботясь так пылко об электрической энергии, совершенно забывают об энергии другого рода — об энергии духа... А надо ли доказывать, как поднимают и усиливают эту энергию театры? Измученные и измотанные люди идут в театр, как в санаторию — лечить душу, оздоравливать дух и поправлять свою работоспособность и волю к жизни» [6].

Из-за дефицита топлива в Мариинском театре спектакли были отменены с 1-го по 10 декабря. А вернувшись на сцену после перерыва, артисты столкнулись с новыми препятствиями: назначенный на 16 декабря спектакль «Дочь фараона» не состоялся из-за того, что театральные плотники запросили за постановку декораций шесть тысяч рублей... Артисты, устраивавшие спектакль в пользу своего фонда, не сочли возможным тратить такие деньги и предпочли остаться без спектакля [7]. В такой ситуации основной удар пришелся на спектакли классического наследия с многочисленными сменами картин. Обилие декораций, очевидно, затрудняло их показ в обстоятельствах новой реальности. В репертуар вернулись одноактные «Привал кавалерии», «Капризы бабочки», из масштабной многоактной «Пахиты» стали исполнять только гран-па.

Несостоявшаяся «Дочь фараона» была запланирована в пользу фонда артистов. Спектакли, часть средств от дохода с которых передавалась на какие-то благие цели, существовали в Мариинском давно. Регулярно театр помогал

страдающим. Не изменил он традициям и в революционные, и военные дни, помогая семьям павших в борьбе за свободу, мобилизованным матросам, передавая средства на культурно-просветительские нужды солдат автомобильной роты. Пришлось помогать и себе: спектакли давались в пользу театральной столовой, фонда артистов. Вырученные средства шли на пособия артистам. Дело в том, что в стране была страшная инфляция. Журналы просили помощи у своих подписчиков, объясняя, что за несколько дней расходы на печать увеличились в тысячу раз. Естественно, зарплаты в государственных театрах за такими изменениями не поспевали.

Артисты уезжали на заработки за границу — не отказывались от предложений личных гастролей, летом выступали в Павловском вокзале, театре Музыкальной драмы, в Таврическом саду, Зоологическом саду в основном с фрагментами из классических балетов [8]. Артисты бывших императорских театров шли в народ, и народ, в свою очередь, приходил в театр. В 1918 году в афише появилось понятие «народный спектакль». Давался он в неабонементные дни (не в среду и не в воскресенье). Первой ласточкой в деле просвещения народа стала «Дочь фараона». Кроме того, афиша 1918 года объявляла спектакли для детей беднейшего населения Петрограда, для учащихся.

Избранный председателем Комитета Государственной балетной труппы Леонид Леонтьев по поводу новой публики говорил, «...что она очень тепло относится к артистам, и единственно, что производит ...неприятное впечатление — это то, что некоторые зрители не считают нужным снимать в театре верхнее платье и даже шапки. В остальном нынешний зритель гораздо экспансивнее прежнего. Нет той мертвящей чопорности, которая всегда царила в балете, и чувствуется, как новая публика постепенно начинает разбираться в тонкостях хореографического искусства, реагируя на хорошее и обходя молчанием не заслуживающее внимания» [9, с. 57].

Билеты в театр продавались хорошо. В 1918 году в качестве бенефиса кордебалета вернулся в афишу снятый пять лет назад балет «Талисман», и публика так набросилась на кассу, что уже в первые три дня от продажи билетов было выручено двадцать тысяч рублей. По словам заведующей распространением билетов артистки Евгении Лопуховой, «за четыре года, что она занимается этим трудным делом, ничего подобного такой жажде попасть на бенефис не было» [10]. Основным источником дохода театра, как и сейчас, были балеты классического наследия.

Леонид Леонтьев жаловался: «Главная беда в том, что с отъездом за границу М. М. Фокина мы остались без балетмейстера. Мы заключим контракт с композитором Н. Н. Черепниным на постановку его балета “Нарцисс” и эхо”. Балет прекрасный, но, увы, некому его ставить! Декорации и костюмы предполагалось заказать Л. С. Баксту, но оказалось, что он во Франции и с ним нельзя

снести. Балет “Петрушка” у нас совсем готов, но опять-таки за отсутствием Фокина мы не можем его ставить. Вообще, с новинками нам не везет. Постановка нового балета Б. Г. Романова “Сольвейг”, вероятно, затянется до января. Причина та, что художник А. Я. Головин остался без своего постоянного помощника и только недавно разыскал его. Что касается репертуара, то у нас в балете он находится в зависимости от наличного состава балерин. Почти каждая балерина несет свой определенный репертуар. Чтобы несколько освежить его, мне пришлось поехать в Москву для привлечения московских балерин. Однако эта поездка не дает пока определенных результатов. Думаю все-таки, что нам удастся выписать на гастроли московскую балерину Кандаурову. Ужасно дает себя чувствовать в балете недоедание. Отсутствие жировых веществ и сахара расслабляюще влияет на организм, и артисты буквально не в силах работать. Даже такой сильный кавалер, как Владимир, жалуется, что с трудом “поддерживает” балерину. Еще адажио проходит благополучно, но на вариации ноги у артистов обыкновенно слабеют, превращаются в какой-то кисель. И оно естественно, потому что одной картошкой нельзя насытиться. На почве этого хронического недоедания происходят и случаи полома ног у танцовщиц, вывихов, растяжений жил и т. д. Целый ряд танцовщиц, на которых держится репертуар, как Гердт, Виль, Люком, Спесивцева и др., превратился в инвалидов» [9, с. 56–57].

Танцевать зачастую было некому. Многие артисты болели. Комитет Государственного балета отправлял предложение приехать в Петербург на ряд гастролей в Мариинском театре бывшей балерине Любове Егоровой. Она же сообщала, что не имеет никакой возможности выбраться из Финляндии [11].

Нехватку исполнительских сил демонстрирует занятость балерины Елены Смирновой. В 1918 году она танцевала 8 декабря «Дочь фараона», 11-го — «Корсар», 12-го должна была выйти в «Лебедином озере», 18-го — в «Раймонде», 22-го — в «Талисмане», 28-го — в «Дочери фараона», 1 января — в «Лебедином», 5-го — в «Талисмане», 12-го — в «Спящей красавице» и 15-го — в «Корсаре». Такая частота выходов на сцену в главных партиях (восемь-десять спектаклей в месяц) для сегодняшних артистов едва ли вообразима.

В 1919 году ситуация еще осложнилась: в театральных залах стоял холод, и некоторые театры для успокоения публики стали печатать в объявлениях температуру зрительного зала. Из-за бумажного кризиса прекратилось издание афиш Государственных театров [12].

Заведующий отделом Государственных театров Эскузович описывал положение дел в театральном мире: «Условия, в которых теперь находятся Государственные театры, таковы, что нельзя ручаться ни за один спектакль. Сейчас без четверти шесть, и я не уверен, что у меня сегодня будут спектакли. Публика, являющаяся в театр, и не подозревает, какие трудности приходится прео-

долететь для того, чтобы спектакль мог состояться. Каждый спектакль зависит от того, имеется ли в запасе достаточное количество бензина, керосина, дров. У нас нет транспорта, и перевозка декораций сопряжена с громадными затруднениями. Не только декорации, но каждую мелочь, каждую палку приходится добывать из складов с большими трудностями. Достаточно сказать, что Государственные театры имеют 12 складов, находящихся на далеком расстоянии друг от друга, в разных концах города. За каждым пустяком приходится ездить из одного склада в другой, из другого в третий и т. д. и все что на большом расстоянии. А часто бывает, что не на чем даже везти, нет автомобиля, бензина. Сами по себе театры, в смысле технической части, тоже представляют такой сложный механизм, который нелегко привести в движение. Сколько, например, разных механизмов находится над сценой Мариинского театра. Все, что надо пустить в ход, а между тем часто нет средств для этого. Кроме всего сказанного — как можно теперь вести какое-нибудь театральное дело, когда нет публики для театров? У меня достаточно энергии и желание работать, но условия до такой степени тяжелы, что, право, спускаются руки. Каждый день боишься какого-нибудь сюрприза. Театральное дело в данный момент — это жонглерство!» [13].

В каком же состоянии переживали эти обстоятельства спектакли? В интересах соблюдения художественного ансамбля, попросту говоря, сохранения качества спектаклей, в Мариинском было установлено ежедневное дежурство представителей от артистов, режиссеров и дирижеров. Дежурили по трое в день, причем велась книга, куда записывались все замеченные промахи, дефекты исполнения, шероховатости и т. д. [14].

О художественном уровне спектаклей свидетельствует выступление в прессе уважаемого критика Акима Волынского. В 1913 году он очень критически высказывался о работе режиссера Николая Сергеева: называл его немзыкальным, ремесленником, не разбирающимся в индивидуальностях труппы, управляющим артистами по команде, как в солдатском строю. В 1922-м Волынский уже с ностальгией вспоминает Сергеева как «репетитора первой классной величины» [15]. Безусловно, надо делать ссылку на то, что раньше и трава была зеленее, но и рациональное зерно в такой перемене есть.

Журналисты, писавшие о театре в прессе, часто уничижительно отзывались о спектаклях наследия. Например, в публикации 1922 года читаем: «Современный зритель слишком культурен, чтобы восторгаться или даже просто переносить терпеливо “Баядерку”» [16]. В 1924-м о «Дочери фараона» отзывались как об «обветшалом скелетообразном» [17] балете, называли спектакль «образцом архаичности, балетом, давно отжившим свой век» [18]: «Совершенно непонятно, для какой цели “Дочь фараона” все-таки держится в репертуаре, и еще менее понятно, зачем такая талантливая артистка как балерина Гердт

хочет оживить своими танцами балет, погребение которого встретят радостно и артист, и зритель» [19].

Однако зритель не спешил прощаться со старыми балетами — они шли при аншлагах. Трепетно относились к ним и артисты. В 1928-м к бенефису Иосифа Кшесинского возобновили уже снятую с репертуара «Дочь фараона». В 1918-м для бенефиса Ивана Кусова был возобновлен балет Петипа «Синяя борода» (1896) с «целой панорамой фантастических, классических и характерных танцев» [20, с. 24], правда, в сокращенном виде.

Сокращения и изменения в спектаклях были неизбежны. Так, еще после революционных событий 1905 года бдительный режиссер Николай Сергеев поспешил убрать из «Спящей красавицы» сцену, которая могла вызвать нежелательные для императорского театра параллели с событиями реальной жизни: у Петипа в прологе при появлении Карабос на пышные кресла короля, королевы и придворных рассаживались крысы и свита злой феи.

Однако балеты классического наследия жили и составляли основу репертуара. В театре в их нужности не сомневались. В 1918-м хореограф Борис Романов, на которого в Мариинском возлагали надежды на обновление репертуара, изучал записи Петипа — зарисовки танцев, либретто балетов, вырезки из французской периодики и заметки о работе над «Спящей красавицей» [21].

Сомнения пришли со стороны. В конце 1920-х Дирекция ленинградских государственных театров инициировала опросы среди рабочих о желательном репертуаре. Опрос показал, что «...пьесы ГАТОБа “Дон Кихот”, “Египетские ночи” ... имеют очень малый спрос, посему театр просили временно воздержаться от включения в недельный репертуар вышеуказанных пьес» [22].

Судьба старых балетов стала обсуждаться на заседаниях художественного совета. В 1930 году Фёдор Васильевич Лопухов предложил критерии для оценки целесообразности их присутствия в репертуаре: «Подходя к старым балетам, предъявляем три основных требования: 1. невредность, 2. демократичность, 3. высокая художественная ценность» [23].

Музыка Чайковского спасла «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро», высокая художественная ценность хореографических ансамблей — «Баядерку», «Раймонду» (хотя ее и решено было пересмотреть). Демократичность нашлась в «Тщетной предосторожности», «Корсаре», «Жизели», «Эсмеральде» и «Дон Кихоте». Пережив заметную нехватку творческих сил, материальные затруднения в театре и порой неодобрительные отзывы новых зрителей, эти спектакли остались в репертуаре и сохраняли хотя бы на сцене частичку ушедшей эпохи, прекрасной и праздничной балетной *belle époque*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлов М. Жизнь в балете. М.; Л.: Искусство, 1966. 314 с.
2. Б. Н. После перерыва // Обозрение театров 1917. 14 ноября. С. 7.
3. Экскузович И. В. К артистам и служащим Государственных театров // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 1. С. 1.
4. Никонов Б. В эти дни // Обозрение театров 1917. 17 ноября. С. 7.
5. Театр в эти дни // Рампа и жизнь. 1917. № 44–46. С. 5.
6. Никонов Б. Снова опасность // Обозрение театров 1917. 19–20 ноября. С. 8.
7. Хроника // Обозрение театров. 1917. 19 декабря. С. 6.
8. Из жизни Государственных театров. Государственный балет // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1919. Сб. I (июль – авг.) С. 180–181.
9. Розенберг И. С. Как работают государственные театры. Балет // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 7. С. 56–58.
10. Хроника. Из жизни государственных театров // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 8. С. 60.
11. Хроника. Из жизни государственных театров // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 3. С. 53.
12. Хроника. Из жизни государственных театров // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1919. № 10. С. 61.
13. Экскузович И. В. Как работают Государственные театры? (Беседа с заведующим отделом государственных театров И. В. Экскузовичем) / [вел] И. Р[озенберг] // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1919. № 10. С. 55–56.
14. Хроника. Из жизни государственных театров // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1919. № 9. С. 25.
15. А. Волынский против А. Волынского // Музыка и театр. 1922. № 3 (10 окт.). С. 9.
16. Стайницкий Н. Репертуар балета // Красная газета. 1922. 28 сентября. С. 3.
17. Гвоздев А. Пока ещё не поздно // Жизнь искусства. 1924. № 24. С. 10.
18. Бродерсен Ю. «Дочь фараона» // Рабочий и театр. 1925. № 44. 3 ноября. С. 7.
19. Квинтов Н. «Дочь фараона» // Жизнь искусства. 1925. № 44. С. 11.
20. Д. Л. К возобновлению балета «Синяя борода» // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 3. С. 24–25.
21. Романов Б. Г. Заметки танцовщика (Работы М. И. Петипа вне репетиционного зала) // Бирюч Петроградских Государственных театров. 1918. № 7. С. 35–39.
22. Выписки из протоколов заседаний Дирекции Лен. Гос. Акад. театров, относящихся к деятельности театра за сезон 1927–1928 // РГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 53. Л. 13.
23. Протоколы заседаний Художественно-политического совета балета // ЦГАЛИ. Ф. 337. Оп. 1. Ед. хр. 71. Л. 5.

REFERENCES

1. *Mixajlov M.* Zhizn` v balete. M.; L.: Iskusstvo, 1966. 314 s.
2. *B. N.* Posle perery`va // Obozrenie teatrov 1917. 14 noyabrya. S. 7.
3. *E`kskuzovich I. V.* K artistam i sluzhashhim Gosudarstvenny`x teatrov // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 1. S. 1.
4. *Nikonov B.* V e`ti dni // Obozrenie teatrov 1917. 17 noyabrya. S. 7.
5. *Teatr v e`ti dni* // Rampa i zhizn`. 1917. № 44–46. S. 5.
6. *Nikonov B.* Snova opasnost` // Obozrenie teatrov 1917. 19–20 noyabrya. S. 8.
7. *Xronika* // Obozrenie teatrov. 1917. 19 dekabrya. S. 6.
8. *Iz zhizni Gosudarstvenny`x teatrov. Gosudarstvenny`j balet* // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1919. Sb. I (iyul` – avg.) S. 180–181.
9. *Rozenberg I. S.* Kak rabotayut gosudarstvenny`e teatry`. Balet // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 7. S. 56–58.
10. *Xronika. Iz zhizni gosudarstvenny`x teatrov* // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 8. S. 60.
11. *Xronika. Iz zhizni gosudarstvenny`x teatrov* // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 3. S. 53.
12. *Xronika. Iz zhizni gosudarstvenny`x teatrov* // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1919. № 10. S. 61.
13. *E`kskuzovich I. V.* Kak rabotayut Gosudarstvenny`e teatry`? (Beseda s zaveduyushhim otdelom gosudarstvenny`x teatrov I. V. E`kskuzovichem) / [vel] I. R[ozenberg] // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1919. № 10. S. 55–56.
14. *Xronika. Iz zhizni gosudarstvenny`x teatrov* // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1919. № 9. S. 25.
15. *A. Voly`nskiy protiv A. Voly`nskogo* // Muzy`ka i teatr. 1922. № 3 (10 okt.). S. 9.
16. *Stajniczkij N.* Repertuar baleta // Krasnaya gazeta. 1922. 28 sentyabrya. S. 3.
17. *Gvozdev A.* Poka eshhe ne pozдно // Zhizn` iskusstva. 1924. № 24. S. 10.
18. *Brodersen Yu.* «Doch` faraona» // Rabochij i teatr. 1925. № 44. 3 noyabrya. S. 7.
19. *Kvintov N.* «Doch` faraona» // Zhizn` iskusstva. 1925. № 44. S. 11.
20. *D. L.* K vozobnovleniyu baleta «Sinyaya boroda» // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 3. S. 24–25.
21. *Romanov B. G.* Zametki tanczovshhika (Raboty` M. I. Petipa vne repeticionnogo zala) // Biryuch Petrogradskix Gosudarstvenny`x teatrov. 1918. № 7. S. 35–39.
22. *Vy`piski iz protokolov zasedanij Direkcii Len. Gos. Akad. teatrov, otnosyashhixsya k deyatel`nosti teatra za sezon 1927–1928* // RGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 53. L. 13.
23. *Protokoly` zasedanij Xudozhestvenno-politicheskogo soveta baleta* // CzGALI. F. 337. Op. 1. Ed. xr. 71. L. 5.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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

УДК 792.8, 82-2

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА»: УТЕРЯННЫЕ СМЫСЛЫ ЛИБРЕТТО 1890 ГОДА

Солохина О. Ю.¹

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

В статье предпринята попытка проанализировать либретто балета «Спящая красавица» 1890 года, которое рассматривается как самостоятельная литературная версия знаменитого сюжета в ряду прочих текстов, включая одноименную сказку Ш. Перро, поскольку имеет ряд нюансов, в значительной мере смещающих привычные смысловые акценты нарратива за пределы таких ставших категорий, как победа добра над злом или любви над злыми чарами. Рассуждения автора строятся на анализе образа крестных фей, а также на рассмотрении природы конфликта между феей Сирени и феей Карабосс. Автор приходит к выводу о том, что, исходя из текста либретто, природа фей-крестных обусловлена древнейшим архетипическим образом богинь, наделяющих судьбой, а также о том, что именно противостояние между феей Сирени и феей Карабосс, реализующееся исключительно в сфере профессионального соперничества, является основным двигателем развития драматического действия.

Ключевые слова: либретто балета «Спящая красавица» 1890 года, И. А. Всеволожский, сказка «Лесная лань» мадам М.-К. д'Онуа, феи-крестные, АТУ-410, богини, наделяющие судьбой, древнеегипетская сказка «Обреченный принц», семь Хатор, фея Сирени, фея Карабосс.

THE SLEEPING BEAUTY, 1890: LIBRETTO'S BYGONE ESSENCE

*Solokhina O. Y.*¹

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

The present article attempts to analyze the libretto of *The Sleeping Beauty* ballet, 1890, which is being considered as an autonomous literary version of the famous story from among other plots on the matter, including the fairy tale by Charles Perrault, for it includes some essential subtleties which significantly shift conventional implications and symbolism of the narrative far beyond such traditional categories as the victory of good over evil or love over evil charms. The author's reasoning is based on the analysis of the collective image of the fairy

godmothers, and also on the examination of the rivalry between the Lilac fairy and the Caraboss fairy. The author comes to the conclusion that due to the text of the libretto, the nature of fairy godmothers is routed in the ancient archetypal image of fortune-teller goddesses, and also that it is the confrontation between the Lilac fairy and the Caraboss fairy, being implemented exclusively within professional opposition, which is the main driver of the drama development.

Keywords: libretto of *The Sleeping Beauty* ballet, 1890, I. A. Vsevolozhsky, *The Fawn in the Wood* fairy tale by Madame M.-K. d'Alnoy, fairy godmothers, ATU-410, fortune-teller goddesses ancient Egyptian fairy tale *The Doomed Prince*, the seven Hathors, Lilac fairy, Caraboss fairy.

Более 130 лет прошло со дня премьеры балета-феерии «Спящая красавица» 1890 года, но интерес к изучению как спектакля в целом, так и рассматриваемых в отдельности друг от друга музыкального, хореографического и сценического текстов балета, не остывает, продолжая вдохновлять исследователей. В настоящей статье предлагается проанализировать литературную основу спектакля — либретто И. А. Всеволожского. Директор Императорских театров¹ рассматривается как самостоятельный автор, который, даже будучи вдохновлен конкретным художественным произведением Ш. Перро, тем не менее, создал оригинальный текст, который, в свою очередь, рождает собственные смыслы. И хотя В. М. Красовская сочла сюжет балета предельно упрощенным [2, с. 133], нам представляется обратное.

Основой для предпринятого исследования стало либретто, опубликованное в программе к премьерному спектаклю 1890 года [3, с. 1–22]. Дополнительно к работе привлекался текст либретто, опубликованный Ю. И. Слонимским в 1977 году² [4, с. 301–317]. Балетный сценарий, разработанный трудом

¹ Согласно Я. Ю. Гуровой, «...с 1 января 1886 по 22 июля 1899, как свидетельствуют приказы и делопроизводственные документы, И. А. Всеволожский Высочайшим соизволением был назначен на должность директора только петербургских Императорских театров» [1, с. 12].

² Ю. И. Слонимский указывает, что опубликованный им текст либретто «Спящей красавицы» 1890 года, является переводом на русский язык франкоязычного рукописного оригинала, хранящегося в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину [4, с. 301]. Однако автор не атрибутирует упомянутый документ как принадлежащий руке И. А. Всеволожского или М. И. Петипа. Ю. И. Слонимский указывает лишь переводчика с французского — А. Л. Андрес [4, с. 301]. При сравнении текстов либретто в программе [3, с. 1–22] и монографии Ю. И. Слонимского [4, с. 301–317] смысловых отличий в сюжете выявлено не было, — лишь лексические нюансы в переводе. Таким образом, первостепенным для автора настоящего исследования стал текст либретто, напечатанный в программе к спектаклю 1890 года. Выдержки из перевода 1977 года носят справочный характер.

И. А. Всеволожского и М. И. Петипа, в круг рассматриваемых источников включен не был в силу того, что он является более подробным изложением сюжета³, составляющего либретто. Известно, что И. А. Всеволожский поделился с П. И. Чайковским планами о написании либретто к «Спящей красавице» Ш. Перро в письме от 13 мая 1888 года, позднее либретто композитору отправлял И. И. Рюмин⁴ [7, с. 169; 170], после чего И. А. Всеволожский повторно написал П. И. Чайковскому. Наконец, 22 августа 1888 года композитор ответил, что получил либретто, и среди прочих лестных отзывов выразил самые искренние поздравления И. А. Всеволожскому «как его автору» [8, р. 104]. Об авторстве И. А. Всеволожского П. И. Чайковский упоминал и в письме к Ю. П. Шпажинской [4, с. 322]. Кроме того, следует отметить, что в ноябре 1888 года композитор имел «...частые совещания с директором театров и балетмейстером Петипа по поводу балета ... *La Belle au bois dormant*» [9], в результате которых М. И. Петипа стал направлять П. И. Чайковскому подробные инструкции⁵ и программы пролога и каждого последующего действия⁶ [11, с. XII]. Иными словами, будь роль И. А. Всеволожского ограничена лишь статусом вдохновителя и «учредителя спектакля» [2, с. 134], он не принимал бы столь активного участия в рабочих совещаниях по его созданию. Кроме того, в конце декабря 1889 года П. И. Юргенсоном была опубликована подготовленная А. И. Зилоти партитура балета (двуручное переложение) с посвящением И. А. Всеволожскому на титульном листе. 12 декабря 1889 года композитор писал П. И. Юргенсону: «Балет я посвящаю Ивану Александровичу Всеволожскому; не забудь это выставить на заглавном листе большими буквами», что и было сделано в соответствии с высказанной просьбой [11, с. XVII]. В собрании сочинений П. И. Чайковского в 1953 году была опубликована полная аутентичная партитура балета, где И. А. Всеволожский указан не только как лицо, которому посвящено произведение, но и как автор либретто [11, с. 4–5].

³ Различия между понятиями «либретто» и «балетный сценарий» см. в монографии Л. И. Абызовой [5].

⁴ В указанном источнике должность И. И. Рюмина (1837–1899) указана некорректно. Чиновник занимал пост управляющего, а не директора Императорского санкт-петербургского театрального училищ [6, с. 247].

⁵ См. музыкально-сценический план балета, оконченный М. И. Петипа 21 января 1889 года, по которому работал П. И. Чайковский [8, с. 129–144]. В монографии Д. Р. Уайли этот документ назван: «Инструкции Петипа для Чайковского к балету “Спящая красавица”» [7, р. 332].

⁶ Балетный сценарий (программа) к фантастическому балету «Спящая красавица» в пяти картинах (фр. – *Programme. La belle au bois dormant. Ballet fantastique en cinq tableaux*), оконченный балетмейстером 5 июля 1889 года, приводится полностью на французском языке в монографии Д. Р. Уайли [8, р. 359–370].

Предлагаемое исследование обусловлено тем, что в последующие за премьерой спектакля годы при его переносе в Москву в 1899 году, постановке в Лондоне в 1921 году, а также при отечественных постановках 1914 и 1922 годов внимание балетмейстеров и постановщиков было сосредоточено в большей степени на аутентичности хореографической и музыкальной ткани спектакля, в то время как оригинальный текст либретто И. А. Всеволожского, к сожалению, остался не востребуемым. Его ни разу не перепечатывали в исходной редакции при дальнейших постановках балета, что прослеживается уже при сравнении либретто 1890 года с либретто 1899-го, написанного А. А. Горским [12]. Подобная невостребованность первоначального либретто вполне объяснима. Событие балета «Спящая красавица» стало настолько мощным, что за долгие годы дальнейших постановок и редакций спектакля источником изложения его сюжета и последовавших интерпретаций постепенно стал сам спектакль 1890 года (или целиком, или частично), а понимание и толкование основных сюжетных линий и характеров действующих лиц стали каноническими. Иными словами, не все нюансы, имевшие место в первоначальном либретто, сохранили свои смысловые доминанты: король окончательно стал безупречным; принцесса обернулась бесподобным воплощением совершенства; на первый план выступила тема торжествующей любви; семь фей стали выступать отдельно друг от друга; фее Сирени, вероятно под влиянием текста Ш. Перро, стало по силам отменить проклятие феи Карабосс; отношения между феей Сирени и принцем Дезирэ ограничились волшебной помощью, а противостояние Карабосс и Сирени перекочевало исключительно в плоскость добра и зла. Начиная с либретто А. А. Горского 1899 года, перед нами уже совершенно другой текст, основой для которого стал сам балет.

Между тем анализ либретто И. А. Всеволожского, рассматриваемого в качестве литературной основы для последующего создания балета, позволяет не только оценить творческий потенциал автора, но и вычленить те смысловые доминанты, которые впоследствии растворились в целостном произведении М. И. Петипа и П. И. Чайковского. В качестве примеров утерянных в связи с переписыванием либретто смысловых нюансов предлагается рассмотреть тему судьбы и ритуальной природы обряда одаривания феями своих крестников; а также пару Фея Карабосс – Фея Сирени, выступающих как две фигуры, драматический конфликт между которыми, развивается вне контекста бинарных оппозиций *добро – зло, свет – тьма* или *жизнь – смерть*.

Считается, что, задумывая балет, И. А. Всеволожский не первым обратился к сюжету знаменитой сказки Ш. Перро. Среди таких спектаклей-предшественников следует упомянуть одноименную английскую «мело-драму» (англ. — *Melo-drama*) 1805 года по пьесе сэра Ламли Сент-Джорджа Skeff-

фингтона *Sleeping Beauty in the Wood*⁷ [13], в которой соединились драма, пение и танец; одноименный французский балет-пантомиму-феерию⁸ 1829 года *La Belle au bois dormant*⁹ по либретто Эжена Скриба [14], а также фантастический балет *La Filleule des Fées*¹⁰ 1849 года¹¹ на либретто Жюля де Сен-Жоржа. Однако при внимательном изучении перечисленных выше либретто становится очевидным, что они могут быть соотнесены с текстом Ш. Перро с очень большой натяжкой.

На первый взгляд, в отличие от своих предшественников И. А. Всеволожский ближе всех следовал сюжету Ш. Перро. Однако, несмотря на кажущуюся схожесть, ему удалось, оставаясь в рамках заданной Ш. Перро стилистики, создать свой собственный авторский нарратив с удивительными по глубине смысловыми доминантами, который, в свою очередь, стал отправной точкой не только для создания одного из самых знаменитых балетов в мире, но и для дальнейших толкований популярного сюжета, ставших возможными благодаря балету.

К концу XIX века накопилось изрядное количество авторских версий сказки не только в литературе, будь то проза и поэзия, но и на сцене. Однако если братья Гримм пересказывали все ту же самую историю Ш. Перро с отдельными элементами сказок мадам д'Онуа, Л. С.-Д. Скеффингтон, Дж. Планше и А. Т. Квиллер-Коуч в Англии; Э. Скриб во Франции, В. А. Жуковский в России придали сюжету локальный или национальный колорит (сказочный, исторический или современный). И. А. Всеволожский остался верен эпохе Луи XIV, благодаря чему в его повествование естественным образом встроились отдельные персонажи или сюжетные повороты из волшебных историй других французских сказочниц, имена которых, как и его собственное, ни в программе, ни в афише указаны не были.

Приведем конкретные примеры. Совершенно очевидно, что образ фей в либретто укоренен не только в тексте Ш. Перро, но и в сказке «Лесная лань» мадам М.-К. д'Онуа (сборник «Новые сказки или модные феи», 1698 [15]), где к новорожденной принцессе являются семь волшебниц. При этом символами шести из них были цветы (роза, тюльпан, анемон, аквилегия, гвоздика и цветок граната). Седьмая же, самая могущественная, являлась в виде огромного

⁷ Букв. с англ. — «Спящая красавица в лесу».

⁸ Фр. — ballet-pantomime-féerie. См.: [14, p. 131].

⁹ Букв. с фр. — «Красавица, спящая в лесу».

¹⁰ Букв. с фр. — «Крестница фей».

¹¹ Премьера спектакля состоялась 8 октября 1849 года в Парижской Opéra. В 1850 году балет был представлен публике в Петербурге под названием «Питомница фей».

рака или старушки. В этой сказке обнаруживаются сразу несколько важных мотивов: количество фей, их характер, манера появления, а также связь с цветами. Сказка была очень популярной и часто переиздавалась как в сборниках, так и отдельно. Примечательно, что одно из таких изданий второй половины XIX века иллюстрировал известный английский художник Уолтер Крейн, изобразивший склонившихся над колыбелью принцессы прекрасных фей, каждая из которых держала посох, увенчанный соответствующими цветками [16, р. 2]. Похожий мотив мы найдем в костюмах И. А. Всеволожского (см. эскизы костюмов фей Кандид, Флёр-де-Фарин и Сирени), хотя в тексте либретто этот мотив не был отражен. В отличие от другого — прибытия фей. Сравним: «...они входят..., а следом идут их карлики с карлицами, еще и согнувшись под тяжестью несомых подарков» [17] у мадам д'Онуа и «...она [фея Сирени. — О. С.] окружена подчиненными ей духами, несущими большие веера, курительницы и поддерживающими мантию своей повелительницы» [3, с. 2] в либретто И. А. Всеволожского. Отметим также и то, что эти семь волшебниц не были добрыми или злыми. Напротив, они могли быть разными, и так же в зависимости от настроения прилетать на разных колесницах, запряженных разными животными, в зависимости от настроения, одаривать новорожденного: «Прибывали они на самых разных колесницах: в одну, эбеновую, запряжены были белые голуби, в другую, из слоновой кости, — стоя воронят; еще были колесницы кедровые и из орлиного дерева. Это означало, что приезжают они с миром и согласием; ибо когда они гневались, то запрягали свои повозки летающими драконами, огнедышащими змеями с горящими глазами или львами, леопардами и пантерами, на которых могли перелетать на другой край света в мгновение ока» [17]. Подобие колесницы (тачку [3, с. 4] / возок [4, с. 04]), «...которую тащат шесть больших крыс» [3, с. 4], [4, с. 304], мы видим и у феи Карабосс, которая представлена как «...самая могущественная и злая во всей стране» [3, с. 3], [4, с. 304]. Подчеркнем, что в тексте либретто нет упоминаний о ее возрасте, — только о ее могуществе. Она единственная въезжает на праздник в экипаже¹². А злая она от природы или разгневанная тем, что пренебрегли заведенным порядком, или ее могуществом, исходя из текста либретто, мы судить не можем. Уродливые пажи и наличие крыс — вовсе не однозначный признак злобности. Они могут символизировать ее гнев и обиду на королевский двор. Ведь то, что волшебница из «Спящей красавицы» Ш. Перро прилетает на помощь королю в колеснице, запряженной огнедышащими дра-

¹² Позднее, в 1921 году, словно развивая этот мотив, Л. С. Бакст превратит его в помпезный катафалк.

конами¹³, вовсе не делает из нее злую фею, а лишь подчеркивает ее настроение.

Особого внимания заслуживает природа волнения короля и королевы из-за того, что забывчивость Каталабюта «...может повлечь за собой много несчастий в судьбе их дорогого ребенка» [3, с. 3–4] / «...может стать причиной больших несчастий и повлиять на судьбу дорогой их дочери» [4, с. 304]. Заметим, что беспокойство родителей связано именно с судьбой, а не с отсутствием у принцессы какого-либо из качеств. Строго говоря, исходя из текста либретто 1890 года, мы не можем судить, чем именно одарили волшебницы младенца: перечисление конкретных даров появится в либретто А. А. Горского 1899 года¹⁴. Иными словами, возможен вывод о том, что приглашенные на праздник волшебницы одаривали новорожденную судьбой.

Коллективный образ фей, действующих как единое целое в назначении судьбы ребенку, подчеркнут в либретто 1890 года и тем, что они обращаются друг к другу «сестра» [3, с. 5]. Однако совершенно очевидно, что здесь мы имеем дело не с родственными связями волшебниц между собой (в противном случае они явились бы на крестины вместе и никого бы не забыли), а с принадлежностью к ритуалу наделения судьбой. Возможно, именно по этой причине феи щедро одаривались перед тем, как сами приносили дары для новорожденной, формируя ее будущность. Рудиментарно этот мотив прослеживается и в тексте Ш. Перро: «...для волшебниц приготовили роскошное угощение. За прибором каждой из них положили великолепный футляр чистого золота, в котором находились золотая ложка, вилка и ножик, усыпанные брильянтами и рубинами» [18, с. 16].

Как уже было отмечено, к концу XIX века накопилось изрядное количество авторских вариантов знаменитой сказки. В международном каталоге типов сказок Аарне-Томпсона-Утера «Спящей красавице» и всем ее вариантам, объединенным одним типом сюжета, присвоен индекс 410 [19, р. 244–245]. Отдельные элементы этого типа фольклористы обнаружили и в сказке, которой более трех с половиной тысяч лет. Во второй половине XIX века был обнаружен папирус, датируемый по разным оценкам периодом XIX–XVIII династий, на котором, среди прочего, обнаружили и древнеегипетскую сказку «Обреченный [на смерть. – О. С.] принц». Находка сразу произвела фурор. Сказку переводили

¹³ «Когда с принцессой приключилась эта беда, добрая волшебница — та, что спасла ей жизнь, заменив смерть столетним сном — находилась в некотором царстве, в далеком государстве, верст тысяч за сорок оттуда; но ей сию же минуту принес известие карлик в семимильных сапогах... Волшебница тотчас пустилась в дорогу и через час приехала в замок на огненной колеснице, запряженной драконами» [18, с. 19].

¹⁴ «Феи... наделяют королевну разными физическими и душевными качествами. Одна дарит красоту, скромность и благоухание ландыша; другая дарит ей голос и беззаботность птички; третья дарит ей мудрость змеи, быстроту и проницательность мысли; четвертая дарит ей заботливость маленькой мышки; пятая дарит ей веселый характер» [12, с. 6].

на английский, французский и немецкий языки лучшие египтологи своего времени — Ч. Гудвин, Г. Масперо, Ф.-Ж. Шаба, Ф. Л. Гриффит, Г. Эберс, У. М. Петри. Среди отечественных египтологов, переводивших сказку уже в XX веке, следует назвать И. С. Кацнельсона, И. Г. Лившица, М. А. Коростовцева и М. А. Чегодаева. Одним из ключевых моментов повествования в сказке является наделение долгожданного новорожденного принца судьбой. К его колыбели являются богини Хатор¹⁵ (мн. ч.) [20, р. 3], чтобы решить его судьбу. Согласно верованиям древних египтян, при рождении ребенка богиня неба, любви, танцев и веселья Хатор, воплотившись в семерых богинь, объединенных ее именем, присутствовала при рождении младенца и предсказывала ему судьбу. Чтобы богини были благосклонны, они задабривались: им возносили молитвы и слагали гимны, преподносили дары. Учитывая разные ипостаси богини Хатор, включая ее связь с миром мертвых, а также тот факт, что греки идентифицировали Хатор с Афродитой [21, р. 428-437], наделение новорожденного любыми из подвластных ей качеств или событий, вплоть до преждевременной смерти (а именно ее предрекают Обреченному царевичу семь Хатор) неудивительно. В южной крипте храма Хатор в Дендере¹⁶ сохранилась выбитая на стенах песнь семи Хатор, обращенная к единой богине Хатор, в которой, среди прочего, она именуется как владычица ликованья, пляски, музыки, игры на арфе, хороводов, плетенья венков, танцев, гимнов, книг, великая обладательница знаний, хозяйка дома писцов [22, с. 128–130]. Не правда ли, очень напоминает посулы новорожденной принцессе в тексте Ш. Перро о том, что та «...будет красивее всех на свете; ...умна как ангел; ...мастерица на все руки; ...будет отлично танцевать; ...голос у нее будет соловьиный, ...[и] она с большим искусством будет играть на всяких инструментах» [18, с. 7], а также в либретто А. А. Горского 1899 года (см. сноску 14), который перечисляет дары фей, отталкиваясь, однако, от их образа в балете, но не в сказке. Напомним, что в тексте 1890 года дары пяти фей упомянуты не были.

Обратим внимание на еще одну интересную деталь. В издании сказок Ш. Перро 1902 года, в отличие от первого издания 1697 года, читаем: «...в качестве крестной [ед. ч. — О. С.] маленькая принцесса получила всех фей, которых смогли отыскать в стране (а нашлось их семь)» (фр. — «...on donna pour marraine [ед. ч. — О. С.]

¹⁵ Примечательно, что в английских переводах коллективный образ Хатор назван именем собственным во множественном числе с определенным артиклем — «The Hathors».

¹⁶ С одной стороны, храм Хатор в Дендере строился в эпоху Птолемея, т. е. после завоевания Египта Александром Македонским, что делает логичным предположение о возможности греко-римского влияния не только на архитектуру комплекса, но и на мифологическую составляющую. Однако, с другой стороны, образ семи Хатор, наделяющих судьбой или изменяющих ее, встречается и в более древних текстах и изображениях. Например, «Небесный бык и семь Хатхор». Роспись в гробнице Нефертари, XIX династия (13–12 вв. до н. э.), Долина цариц, Египет.

à la petite princesse toutes les fées qu'on put trouver dans le pays (il s'en trouva sept)...») [23, р. 16]. Иными словами, следуя дословному переводу, в качестве крестной матери принцесса получила семерых фей. С одной стороны, это можно объяснить банальной опечаткой (отсутствием окончания множественного числа в слове *marraine*), однако, с другой стороны, учитывая сказанное выше о Хатор, являвшейся младенцу, воплотившись в семерых богинь, образ фей становится более читаемым. Сами египтологи в комментариях к своим переводам указывали, что семь Хатор — это прообраз волшебных фей крестных из более поздних сказок.

Заметим также еще одну немаловажную деталь. В отличие от текста сказки Ш. Перро в либретто 1890 года нет ни слова о крестинах (только о приглашенных крестных матерях), что также дает основания для предположения, что в сказке заложен образ наделения судьбой, т. к. представить волшебниц, дающих обеты в церкви от имени новорожденной, а потом творящих волшебство, довольно проблематично. Согласно либретто фей, наделивших Аврору судьбой, именно семь, и Карабосс, хотя и приехала позднее, входит в их число. После ее появления судьба принцессы висит на волоске, поскольку в отличие от остальных шестерых фей Карабосс разгневана, а значит, ее дар полностью обусловлен ее настроением, что предопределяет тяжелое испытание, избежать которого Аврора не сможет (тогда становится возможным рассматривать судьбу как крест). Иными словами, в либретто И. А. Всеволожского мы обнаруживаем древнейший архетипический образ — семь богинь, наделяющих судьбой. Поскольку богини / волшебницы / феи задобрены роскошными подарками и грандиозным приемом, все их дары щедры, а сами они благосклонны. К моменту появления Карабосс принцессу не успевает одарить лишь фея Сирени, о чем Карабосс даже не догадывается. Она попросту поспешила приехать и не сумела стать седьмой и последней.

Совершенно очевидно, что Карабосс разгневана пренебрежением не только к ее могуществу, но, возможно, и тем, что, не вспомнив о ней, забыли и о древнем ритуале, или о том, что ей положено входить в группу фей, наделяющих новорожденных судьбой, а ее лишили и этой привилегии. В таком случае мотив с проклятием злой феи исчезает, уступая место неизбежности дара седьмой феи, а уж каким он станет, решать только ей. И она решает: «Аврора, благодаря дарам ее шести [выделено мной. — О. С.] крестных матерей, — говорит Карабосс, — будет самая красивая, самая соблазнительная, самая умная из всех принцесс в мире; у меня нет власти лишить ее качеств, но чтоб ее счастье никогда не нарушалось — вы видите, как я добра — она заснет первый раз, как уколет себе палец или руку, и сон ее будет вечным» [3, с. 5]. В связи с процитированным фрагментом необходимо подчеркнуть сразу несколько аспектов. Во-первых, Карабосс знает, сколько фей прибыло ко двору на праздник, в то время как в стране множество других фей, несколько из которых появятся на свадьбе Дезирэ и Авроры, что также косвенно указывает на конкретную группу из семерых волшеб-

ниц. Во-вторых, она решает «запечатать» счастье девушки навечно в вечном сне (ведь Гипнос и Танатос — близнецы). И наконец, в-третьих, она не в силах изменить или отменить произнесенного до нее. И это лишний раз доказывает, что феи наделяют младенца судьбой, а не делают ему подарки, а значит, статус каждой феи внутри этого ритуала равнозначен и не зависит от возраста или могущества; их дары равноценны по силе и отмене не подлежат.

Кроме того, Карабосс, творя свой «дар», исходит из того, что остальные шесть фей уже одарили младенца, и в этом заключается ее главный промах. Действуя спонтанно, во власти гнева, она, полагая, что произносит слова последней, седьмой, не допускает, что кто-то еще не высказался. Ранее сформулированное предположение о ритуале подтверждается и тем, что Карабосс называет некоторые из качеств, которыми одарили принцессу в ее отсутствие, а значит, подобный набор привычен и предсказуем, а она точно знает, о чем говорит, т. к. сама входит в число семи волшебниц, наделяющих судьбой. Важно то, что формально она не налагает проклятие; напротив, — внимательно следит за словами и изъясняется метафорически: не произносится слово «смерть», делает акцент на «нерушимости счастья» принцессы, словно в рамках ритуала возможно формировать исключительно счастливую будущность.

Из либретто 1890 года мы не знаем, чем бы одарила Аврору фея Сирени, если бы не прибытие разгневанной Карабосс. Заметим, что в отличие от сказки Ш. Перро, где юная фея, предчувствуя недоброе, прячется за занавесками, фея Сирени нигде не прячется, — она попросту не успевает одарить новорожденную [3, с. 5]. Волшебница, также под влиянием обстоятельств, вынуждена подстроить свой дар под конкретную ситуацию. Она, как и ее разгневанная сестра, не имеет власти лишить принцессу какого-то из даров, включая «вечное счастье» от Карабосс, однако она вправе дополнить дары своим собственным, при этом, как и Карабосс, не отменяя ни один из предыдущих. Именно это обстоятельство оказывается для обиженной феи неприятным сюрпризом (напомним, что она не догадывается, что не все крестные матери высказались). Именно поэтому Карабосс смотрит на фею Сирени «...с подозрением и злостью» [3, с. 6], и предчувствия ее не обманывают.

«Да, ты заснешь, моя маленькая Аврора, как того пожелала наша сестра Карабосс, — говорит фея Сирени, — но не навсегда. Настанет день, когда принц под влиянием твоей красоты поцелует тебя в лоб, и ты очнешься от этого долгого сна, чтобы сделаться подружкой этого принца, чтоб жить счастливой и довольной» [3, с. 6] (сопоставимый перевод — [4, с. 305]). Иными словами, фея Сирени не только не отменяет произнесенного феей Карабосс, но даже не изменяет дара самой могущественной волшебницы. Она фактически дополняет его, продолжая сказанное до нее, сместив акценты с вечного сна на долгий, поскольку главное здесь — сон. Более того, фея Сирени следует тому же трехчастному построению

дара, как и фея Карабосс. У Карабосс: перечисление уже принесенных даров + нерушимость счастья + вечный сон; и у феи Сирени, которая достраивает предсказание с той точки, где остановилась Карабосс: долгий сон + пробуждение от поцелуя любви + счастливый брак. По сути, второе является продолжением первого.

Таким образом, приведенный пример иллюстрирует не наложение проклятия и не борьбу добра со злом, а состязание. Состязание не столько в профессиональном мастерстве, сколько в филигранности построения заклятий в рамках одного ритуала, правила внутри которого нарушать нельзя. Этот раунд выигрывает фея Сирени. Именно поэтому Карабосс «...взбешённая, садится в тачку и исчезает» [3, с. 6]; взбешенная не тем, что король с королевой не будут наказаны смертью единственной дочери, а тем, что поспешила, сама того не желая, предоставив фее Сирени шанс ее вербально перехитрить.

Дальнейшие события демонстрируют, что волшебницы не ограничились наделением принцессы судьбой, — они начали ее самостоятельно реализовывать. Вспомним, что в либретто упоминается об указе Флорестана, который налагает запрет на пользование «иглами и спицами» [4, с. 306] или «иголками и булавками» [3, с. 7]. Важным обстоятельством является и то, что принцесса знает, как выглядят эти предметы: «...я ни разу не держала в руках ни иголки, ни спицы» [4, с. 307] / «...я никогда не беру в руку ни булавку, ни иголку» [3, с. 9–10].

По понятным причинам фее Карабосс тоже известно об указе, поэтому она, действуя по формальному признаку, не собирается его нарушать. Мало того, что она берет свершение своего предсказания в собственные руки, она еще и делает это, используя колющий предмет, не упомянутый в указе. Заметим, что, следуя либретто, она не прячется: «Аврора замечает старуху, которая как будто бьет такт веретеном» [3, с. 10] / «Вдруг Аврора замечает какую-то старуху, которая сидит за прялкой и веретеном словно отбивает такт ее легких па» [4, с. 309]. То есть она на виду, и никто на нее или на веретено / прялку не реагирует так, как на иглы и спицы в руках у бедных вязальщиц.

Отметим, что в отличие от сказки Ш. Перро, где принцессу оберегали не только от самих опасных предметов, но и от знания о страшном даре злобной феи, в либретто 1890 года она прекрасно осведомлена о предсказании, которое ничуть ее не беспокоит. Более того, ей известно и об источниках опасности: «Успокойтесь, чтобы предсказание сбылось, мне нужно уколоть руку или палец, а я никогда не беру в руки ни булавки, ни иголки; я пою, танцую, веселюсь, но никогда не работаю» [3, с. 10]. Иными словами, в перечне опасных предметов, которыми можно уколоться, веретена нет. Возможно, именно поэтому Аврора так бесстрашно «выхватывает» его из рук переоблачившейся в старуху феи Карабосс и начинает с ним танцевать, после чего укалывается и падает.

Здесь за скобками остается другой вопрос по какой причине Карабосс медлила и дожидалась двадцатилетия принцессы. Возможно, она просто устала

ждать, когда реализуется созданная ею часть судьбического сценария, и взяла дело в свои руки. А с другой стороны, потеряй она терпение раньше, пока принцесса еще не вступила в брачный возраст, фее Сирени пришлось бы нелегко.

Как только принцесса падает «бездыханная», появляется фея Сирени и говорит родителям: «...утешьтесь, ...дочь Ваша спит и проспит сто лет, но чтоб ничего не изменилось для ее счастья, вы заснете вместе с ней» [3, с. 11]. Иными словами, фея Сирени продолжает развивать все то же самое заклятье феи Карабосс — *запечатывание счастья Авроры*. Только теперь она его расширяет, обездвижив жизнь всего замка. Волшебница предусмотрительно защищает замок непроходимым лесом и стражами, вероятно, чтобы по случайности принцесса и замок не пробудились раньше времени.

К моменту сцены охоты Демирэ проходит сто лет. Из важных обстоятельств необходимо подчеркнуть, что: 1) у всех соседних королей только сыновья, и принцесс на выданье нет вовсе [3, с. 14]; 2) юношу зовут говорящим именем Демирэ (желанный — от фр. *Désiré*), заимствованным из «Лесной лани» мадам д'Онуа; 3) принц максимально прекрасен и благороден в отличие от принца у Ш. Перро, отцом которого был король, а матерью великанша-людоедка (фр. *l'Ogresse*¹⁷); 4) фея Сирени — «...также крестная мать принца Демира» [3, с. 15], а значит, она участвовала в ритуале одаривания младенца по случаю его крестин и, вполне вероятно, напрогорила ему любовь «...самой красивой, самой очаровательной и самой умной из всех принцесс в мире» [3, с. 15–16]. В этом смысле иллюстративен диалог феи Сирени и принца Демира:

«— Ты еще никого не любишь? — спрашивает она его.

— Нет, — отвечает принц, — благородные барышни моего отчества не овладели моим сердцем, и я предпочитаю остаться холостяком, чем жениться на женщине только из государственного вопроса.

— Если так, — говорит волшебница, — я тебе укажу твою будущую подругу: она самая красивая, самая очаровательная и самая умная из всех принцесс в мире.

— Где ж я могу ее увидеть?

— Я сейчас вызову ее призрак, и если она тебе понравится, ты можешь ее полюбить» [3, с. 15–16].

После того, как принц видит тень Авроры, он уже — «сумасшедший от любви» [3, с. 16]. Фея Сирени предусмотрела практически все. Она обеспечила отсутствие принцесс в соседних королевствах, чтобы принц Демирэ по случайности не влюбился в какую-нибудь другую принцессу. Вероятно, по этой же причине принц не обращал внимания на прочих дам, пусть даже самых достойных и бла-

¹⁷ Огре — от лат. *ogrus*, *ogrus* — наименование inferнального божества 1) в волшебных сказках (великан, существо пугающего вида, питается человеческой плотью); 2) во фразеологический оборотах («есть как великан, иметь зверский аппетит») [24, р. 1775].

городных, поскольку те не были принцессами. И когда Галифрон начал уговаривать принца «быть любезным с дамами, так как он должен будет избрать себе супругу из среды дворянства своего отечества» [3, с. 4], фея Сирени не могла ждать дольше, — она явилась Дезирэ и показала ему ту самую принцессу. Принц безошибочно угадал в волшебном видении судьбу. А между тем, у него попросту не было других вариантов. Помимо всех достоинств Авроры, она была, хоть и спящей, но все же единственной принцессой в округе. На этом фея Сирени не оставилась: она отвезла принца по месту назначения и довела до покоев принцессы. Согласно либретто, чаща и тяжелые ворота замка раскрываются именно перед волшебной палочкой феи, а не при появлении принца [3, с. 17]. Она лишь не сказала, что принцу делать дальше. После тщетных попыток позвать Аврору и разбудить ее родителей, принц сам догадался поцеловать принцессу в лоб. Заметим, что у Ш. Перро королевич только слышит предание о «принцессе красоты неописанной» и, не имея представления о прочих дарованных феями качествах, но, «жаждая любви и славы», решает «попытать счастья» [13, с. 21], не зная, что его ждет в замке и увенчается ли успехом его предприятие. Иными словами, в либретто 1890 года перед нами совсем другой принц — он тот самый, избраннык судьбы, и его крестная мать позаботилась о том, чтобы свершилось предсказанное ею как для принца, так и для принцессы. Пробудившийся король тут же соглашается на брак молодых, произнеся: «Такова ее судьба» [3, с. 19]. Именно судьба, назначенная новорожденной Авроре. Король не подвергает это сомнению, не оспаривает кандидатуру принца, хотя на момент пробуждения принцессы во всех королевствах принцев с избытком, а принцесс нет вовсе.

Все отмеченные мотивы исчезли из последующих либретто. Как уже упоминалось, либретто 1899 года скорее напоминает словесное переложение хореографического текста в вербальный: Флорестан самостоятельно вычеркивает Карабосс из списка приглашенных; она из «самой могущественной» превращается «в самую злую и сварливую» [12, с. 5], уступив прежний статус «могущественной» фее Сирени [12, с. 8]; появляется подробное перечисление даров фей; Карабосс просто хочет отомстить вне зависимости от того, сколько фей успели одарить ребенка; исчезает мотив феи Сирени как крестной принца; принц предчувствует и грезит любовью к еще неведомой для него девушке; фея Карабосс произносит слова «смерть» и «умрет», а фея Сирени отменяет заклятие колдуньи, предрекая и погружение в сон всего замка целиком одномоментно с отменой проклятия, и т. д.

Начиная с 1899 года в последующих либретто к «Спящей красавице» тема феи Сирени и феи Карабосс окончательно перекочевала исключительно в противостояние добра и зла, космоса и хаоса, созидательного и разрушительного, где доброе заклятие отменяет злое, хотя и то, и другое не перестают быть заклятиями, а волшебство, как это продемонстрировано в «Лесной лани», не делится

на злое и доброе — все зависит от настроения того, кто его творит. Кроме того, исчезает крестничество между феей Сирени и принцем Дезирэ. Единственное либретто, где было указано, что фея Сирени приходится принцу Дезирэ крестной матерью, — это либретто «Спящей красавицы» в постановке А. О. Ратманского в АВТ (*American Ballet Theatre*), однако прочие, связанные с этим моментом нюансы, из текста либретто исчезли [25]. Сами по себе подобные исчезновения неудивительны. Ведь, как справедливо написала М. Е. Константинова, «...стоит различать балет «Спящая красавица», премьера которого состоялась в 1890 году, и событие этого балета, которое, оторвавшись в тот же день от непосредственно спектакля, зажило своей жизнью» [26, с. 5].

Настоящая статья ни в коем случае не является попыткой перечеркнуть все ранее сказанное о шедевре П. И. Чайковского и М. И. Петипа — напротив, она представляет собой еще один взгляд на понимание смысловых и образно-драматических функций персонажей, еще одну попытку продемонстрировать, что «Спящая красавица» продолжает порождать смыслы и символы, являясь неиссякаемым источником интерпретаций. Так, продолжая мысль Б. А. Илларионова о том, что именно фея Сирени «...является на протяжении всего спектакля едва ли не основным двигателем сюжетных событий», при этом, даже будучи крестной матерью принцессы, находится «вне образа Авроры» [27, с. 23], выскажем предположение о том, что, на наш взгляд, следуя буквальному тексту либретто 1890 года, основным двигателем сюжетных событий является мотив судьбы, в рамках которого развивается профессиональная дуэль феи Карабосс и феи Сирени. Иными словами, И. А. Всеволожскому удалось создать свою оригинальную версию знаменитого сюжета, высветив совсем иное смысловое наполнение, нежели во вдохновившем его тексте Ш. Перро.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гурова Я. Ю. Иван Александрович Всеволожский и его значение в истории русского музыкального театра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб. 2014. 20 с.
2. Красовская В. М. История русского балета. М.: Искусство, 1978. 228 с.
3. Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х действиях, с прологом. П. Чайковский и М. Петипа // Программы балетов. СПб.: Тип. Императорских СПб. театров (департам. уделов), 1890. VIII. 22 с.
4. Слонимский Ю. И. Драматургия балетного театра XIX века: Очерки, либретто, сценарии / Предисл. П. Гусева. М.: Искусство, 1977. 343 с.
5. Абызова Л. И. Теория и история хореографического искусства. Термины и определения. Глоссарий: учеб. пос. СПб.: Композитор, 2015. 217 с.
6. Прошлое балетного отделения петербургского театрального училища ныне Ленинградского государственного хореографического училища. Материалы по

- истории русского балета / Сост. М. В. Борисоглебский. Л.: Ленингр. гос. хореогр. училище, 1939. Т. 2. 355 с.
7. Слонимский Ю. И. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М.: Музгиз, 1956. 335 с.
8. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon press, 1985. XV. 429 с.
9. Письмо П. И. Чайковского к Н. Ф. фон Мекк от 26.12.1888 года [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1888-456.html> (дата обращения: 25.02.2022).
10. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. примеч. А. Нехендзи, предисл. Ю. И. Слонимского. Л.: Искусство. Ленингр. отд. 1971. 446 с.
11. П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. XIX. Т. 12 (А). Балетное творчество. Спящая красавица. Партитура. 246 с.
12. Спящая красавица. Балет-феерия в 3-х действиях с прологом. Муз. П. И. Чайковского. Сцены и танцы соч. М. И. Петипа. М.: Поставщик Высочайшего Двора Т-во Скор. А. А. Левенсон, 1899. 18 с.
13. The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle. For the Year MDCCCV. Vol. LXXV. Part the Second. London: J. Nichols and Son, 1805. P. 1120–1121; 1146.
14. Scribe E. La Belle au bois dormant // Oeuvres complètes de Eugène Scribe, Opéras, ballets. Sér. 3, Vol. 1. De L'Académie Française. Paris: E. Dentu, Libraire-éditeur, 1875. P. 131–158.
15. La Biche au Bois // Aulnoy, M-me D., Contes nouveaux ou Les fées à la mode. Paris, 1698. Т. 1. P. 228–363.
16. The Fawn in the Wood. N.-Y.: McLoughlin Bros., Publishers, 1875. 16 p.
17. Онуа К д' Лесная лань // Кабинет фей [Электронный ресурс]. URL: <https://facetia.ru/node/4528> (дата обращения: 09.02.2022).
18. Перро Ш. Спящая красавица // Волшебные сказки Перро / перевод с фр. И. Тургенева. СПб., М.: Издание книгопродавца и типографа М. О. Вольфа, 1867. С. 16–26.
19. Uther H.-J. The Types of International Folktales, A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, with the Introduction. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004. 285 p.
20. Goodwin C. W. Translation of the Fragment of a Fabulous Tale: from an Egyptian papyrus in the British Museum. L.: Society of Biblical Archeology, 1874. 8 p.
21. Budge E. A. Wallis. The Gods of The Egyptians or Studies in Egyptian Mythology. L.: Methuen & Co., 1904. Vol. 1. 525 p.
22. Лирика древнего Египта / сост., авт. предисл., авт. примеч. И. С. Кацнельсон, пер. А. А. Ахматова, пер. В. Потапов, худ. Ф. Константинов. М.: Художественная литература, 1965. 158 с.

23. Perrault Ch. La Belle au bois dormant // Les contes de Perrault. Paris, Leipzig: Decallonne-Liagre, Libraire-éditeur, Tournai, 1902. P. 16–23.
24. Dictionnair de la Langue Française. Paris: Le Petit Robert, 2002. 2951 p.
25. The Sleeping Beauty [Электронный ресурс]. URL: <https://www.abt.org/ballet/the-sleeping-beauty/> (дата обращения: 04.03.2022).
26. Константинова М. Е. Спящая красавица: О балете П. И. Чайковского. М.: Искусство, 1990. 238 с.
27. Илларионов Б. А. Всё ли мы знаем о «Спящей красавице»? // Илларионов Б. А. Петипа. Этюды. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 19–25.

REFERENCES

1. Gurova Ya. Yu. Ivan Aleksandrovich Vsevolozhskij i ego znachenie v istorii russkogo muzykal'nogo teatra: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. SPb. 2014. 20 s.
2. Krasovskaya V. M. Istoriya russkogo baleta. M.: Iskusstvo, 1978. 228 s.
3. Spyashhaya krasavicza. Balet-feeriya v 3-x dejstviyax, s prologom. P. Chajkovskij i M. Petipa // Programmy baletov. SPb.: Tip. Imperatorskix SPb. teatrov (departam. udelov), 1890. VIII. 22 s.
4. Slonimskij Yu. I. Dramaturgiya baletnogo teatra XIX veka: Ocherki, libretto, scenarii / Predisl. P. Guseva. M.: Iskusstvo, 1977. 343 s.
5. Abyzova L. I. Teoriya i istoriya xoreograficheskogo iskusstva. Terminy i opredeleniya. Glossarij: ucheb. pos. SPb.: Kompozitor, 2015. 217 s.
6. Proshloe baletnogo otdeleniya peterburgskogo teatral'nogo uchilishha nyne Leningradskogo gosudarstvennogo xoreograficheskogo uchilishha. Materialy po istorii russkogo baleta / Sost. M. V. Borisoglebskij. L.: Leningr. gos. xoreogr. uchilishhe, 1939. T. 2. 355 s.
7. Slonimskij Yu. I. P. I. Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. M.: Muzgiz, 1956. 335 s.
8. Wiley R. J. Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping beauty, Nutcracker. Oxford: Clarendon press, 1985. XV. 429 s.
9. Pis'mo P. I. Chajkovskogo k N. F. fon Mekku ot 26.12.1888 goda [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1888-456.html> (data obrashheniya: 25.02.2022).
10. Marius Petipa: Materialy. Vospominaniya. Stat'i / Sost. i avt. primech. A. Nexendzi, predisl. Yu. I. Slonimskogo. L.: Iskusstvo. Leningr. otd. 1971. 446 s.
11. P. I. Chajkovskij. Polnoe sobranie sochinenij. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1952. XIX. T. 12 (A). Baletnoe tvorchestvo. Spyashhaya krasavicza. Partitura. 246 s.
12. Spyashhaya krasavicza. Balet-feeriya v 3-x dejstviyax s prologom. Muz. P. I. Chajkovskogo. Sceny i tancy soch. M. I. Petipa. M.: Postavshhik Vysochajshego Dvora T-vo Skor. A. A. Levenson, 1899. 18 s.
13. The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle. For the Year MDCCCV. Vol.

- LXXV. Part the Second. London: J. Nichols and Son, 1805. P. 1120–1121; 1146.
14. *Scribe E.* La Belle au bois dormant // Oeuvres complètes de Eugène Scribe, Opéras, ballets. Sér. 3, Vol. 1. De L'Académie Française. Paris: E. Dentu, Libraire-éditeur, 1875. P. 131–158.
15. La Biche au Bois // Aulnoy M-me D., Contes nouveaux ou Les fées à la mode. Paris, 1698. T. 1. P. 228–363.
16. The Fawn in the Wood. N.-Y.: McLoughlin Bros., Publishers, 1875. 16 p.
17. *Onua K d' Lesnaya lan`* // Kabinet fej [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://facetia.ru/node/4528> (data obrashheniya: 09.02.2022).
18. *Perro Sh.* Spyashhaya krasavicza // Volshebny`e skazki Perro / perevod s fr. I. Turgeneva. SPb., M.: Izdanie knigoprodavcza i tipografa M. O. Vol`fa, 1867. S. 16–26.
19. *Uther H.-J.* The Types of International Folktales, A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part I. Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, with the Introduction. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica, 2004. 285 p.
20. *Goodwinn C. W.* Translation of the Fragment of a Fabulous Tale: from an Egyptian papyrus in the British Museum. L.: Society of Biblical Archeology, 1874. 8 p.
21. *Budge E. A. Wallis.* The Gods of The Egyptians or Studies in Egyptian Mythology. L.: Methuen & Co., 1904. Vol. 1. 525 p.
22. *Lirika drevnego Egipta* / sost., avt. predisl., avt. primech. I. S. Kacznel`son, per. A. A. Axmatova, per. V. Potapov, xud. F. Konstantinov. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1965. 158 s.
23. *Perrault Ch.* La Belle au bois dormant // Les contes de Perrault. Paris, Leipzig: Decallonne-Liagre, Libraire-éditeur, Tournai, 1902. P. 16–23.
24. Dictionnairy de la Langue Française. Paris: Le Petit Robert, 2002. 2951 p.
25. The Sleeping Beauty [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.abt.org/ballet/the-sleeping-beauty/> (data obrashheniya: 04.03.2022).
26. *Konstantinova M. E.* Spyashhaya krasavicza: O balete P. I. Chajkovskogo. M.: Iskusstvo, 1990. 238 s.
27. *Illarionov B. A.* Vse li my` znaem o «Spyashhej krasavice»? // Illarionov B. A. Petipa. E`tyudy`. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2018. S. 19–25.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Солохина О. Ю. — аспирант; O_Solokhina@mail.ru

INFORAMATION ABOUT THE AUTHOR

Solokhina O. Y. — Postgraduate Student; O_Solokhina@mail.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.071.5

ЗНАЧЕНИЕ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ ПО КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕХНИКУМА 1936 ГОДА В СТАНОВЛЕНИИ МЕТОДИКИ А. Я. ВАГАНОВОЙ

*Жирова В. В.*¹

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

Статья посвящена учебной программе по классическому танцу 1936 года Ленинградского государственного хореографического техникума. Рассмотрены факторы, повлиявшие на ее формирование, среди которых важнейшим была реорганизация учебного заведения. Произведен детальный разбор материалов программы по годам обучения, а также сравнительный анализ с более ранней программой 1928 года и современной программой 2016 года. В результате исследования была выявлена связь между методикой А. Я. Вагановой и содержанием программы 1936 года.

Ключевые слова: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, А. Я. Ваганова, балет, классический танец, методика, балетная педагогика, учебная программа.

THE SIGNIFICANCE OF THE LENINGRAD CHOREOGRAPHIC SCHOOL 1936 CLASSICAL DANCE CURRICULUM IN THE DEVELOPMENT OF AGRIPPINA VAGANOVA METHOD

*Zhirova V. V.*¹

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

The article is devoted to the Leningrad choreographic school's classical dance curriculum for 1936 considering the factors that influenced its creation, such as the reorganization of the educational process. The materials analyzed by the year

of study. The program is compared to the earlier program for 1928 year and the latest version of Vaganova Ballet Academy's program for 2016 year. As a result, the relationship between the formation of the Agrippina Vaganova's methodology and the improvement of the curriculum for 1936 year was revealed.

Keywords: Vaganova Ballet Academy, A. Vaganova, ballet, ballet pedagogy, classical dance, curriculum, methodology.

В преддверии Октябрьской революции хореографическое образование не имело учебно-методической документации. Нахождение Ленинградского государственного хореографического техникума¹ в ведении Наркомпроса с 1918 по 1936 год содействовало началу регламентации учебного процесса [1, с. 15]. В указанный период подготовка артистов балета была включена в государственную систему образования. Обучение состояло из двух этапов: школы (7 лет) и техникума (2 года), что соответствовало уровням среднего образования. «После Постановления СНК от 23 июля 1930 г. началась реорганизация вузов, техникумов и рабфаков. В 1934 г. Ленинградский хореографический техникум был реструктурирован» [2, с. 16]. Одним из изменений стало добавление дополнительного года обучения в ЛГХТ: это был десятый год обучения, который «отводится совершенствованию студентов в сольных партиях и персональной шлифовке их дарований» [3, с. 9].

В 1936 году вышел сборник программ, отличавшийся от сборника 1928 года [4] расширенным содержанием: в него включили программы по всем специальным дисциплинам (классическому танцу, характерному танцу, пантомиме, поддержке, историко-бытовому танцу, репертуару, анатомии, физиологии и патологии движения, записи танцевальных движений). Брошюра также содержала программы по методике преподавания классического и характерного танцев. Программа по классическому танцу обобщала опыт педагогической деятельности А. Я. Вагановой, которая писала, что она, «работая над своим методом преподавания, пыталась зафиксировать основания науки танца, свои достижения, все то, к чему привел меня многолетний опыт танцовщицы и педагога» [5, с. 15]. В разработке программы и методических пояснений по классическому танцу участвовали М. Ф. Романова, Е. П. Снеткова-Вячеслова, Н. И. Рива, Е. П. Гердт, Б. В. Шаврова, Е. Н. Гейденрейх, М. С. Добролюбова, Е. В. Ширипина, Н. А. Камкова, А. И. Пушкин и Л. С. Петров. В предисловии говорилось: «Публикуемая программа является результатом почти трехлетней работы по фиксации движений и составлению методических ука-

¹ Ленинградский государственный хореографический техникум — название Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой с 1928 по 1938 год.

заний к тем из них, которые на практике вызывают наибольшее количество ошибок, т. е. трудны для усвоения. Изложение движений дано в последовательности их прохождения. Таким образом, публикуемый текст фактически перерастает размер программы и дает схему краткого учебного пособия» [3, с. 9]. Программа была составлена для женского и мужского классов. Отдельные движения мужского урока оговаривались в тексте. «Для программы сохранена французская терминология части, в которой при переводе на русский язык она утратила бы специфический смысл и точность выражения. Упражнения, которые не имеют определения в лексиконе французской балетной техники, названы по-русски» [3, с. 9]. Исключение было сделано для терминологии вращений. Партерные вращения без продвижения было решено называть «пируэтами», а воздушные вращения и вращения с продвижением по диагонали и по кругу — «турами».

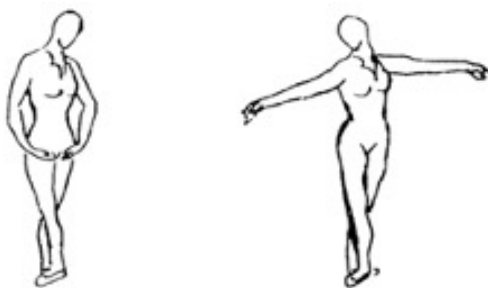
Материалы программы распределены по разделам: 1) у палки; 2) на середине (с дополнительным подразделом адажио); 3) аллегро; 4) упражнения на пальцах (*sur les pointes*).

Первый класс. Программа первого года обучения 1936 года включает в себя упражнения у палки и на середине зала. Первые два месяца экзерсис исполняется лицом к палке (держась двумя руками), начиная с третьего месяца обучения — одной рукой за палку. Основной задачей этого класса является усвоение принятой в классическом танце постановки корпуса, рук, головы и выворотности ног. Кроме самих упражнений и последовательности их изучения, в программе даны методические указания с уточнением возможных ошибок, а также указано максимальное количество повторов. В учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [6] в комментариях отмечен прием исполнения *battement fondu* [6, с. 45], не встречающийся больше на практике. Его особенность заключается в том, что работающая нога открывается с основного (обхват стопой опорной ноги), а не условного *sou-de-pied*. Отдельное внимание в программе 1936 года отведено объяснению позиций рук, взятых из «Основ классического танца» [5] А. Я. Вагановой. К позициям даны иллюстрации. «Позиции рук проходятся, начиная с 3-го урока. После твердого усвоения позиций начинается изучение *port de bras* (не позднее, чем через месяц)» [2, с. 17]. По программе 1936 года *port de bras* изучаются по методике Энрико Чеккетти [8, с. 118], несмотря на то, что в ранее изданных в 1934 году «Основах классического танца» [5] А. Я. Вагановой приведены пять *port de bras*, используемых сейчас. Отсутствует лишь третье *port de bras*, которое будет добавлено во второе издание 1939 года [7, с. 42]. В переведенном на русский язык учебнике Э. Чеккетти [8] *port de bras* не нумеруются. Но для удобства на практике, а также в методических материалах педагогической программы к «*Training the Whole Dancer. Guidelines for Ballet*

Training. American Ballet Theatre National Training Curriculum» [9, р. 13], где port de bras изучаются по его системе, это port de bras называют первым. Исходя из этого, приведенное в сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений» замечание о том, что «терминология port de bras не соответствует сегодняшним обозначениям» [6, с. 46], требует уточнения. Первое port de bras не «дано в варианте demi» [6, с. 46], а является полноценным port de bras по методике Э. Чеккетти.



Илл. 1. Первое port de bras в программе 1936 года [3, с. 18]



Илл. 2. Первое port de bras по системе Э. Чеккетти [8, с. 118]



Илл. 3. Первое port de bras по системе А. Я. Вагановой [7, с. 42]

На середине все движения даются в том же порядке, что и у палки, за исключением *petit battement* и *rond de jambe en l'air*, которые не выполняются на этом году обучения. Также осваивается постановка рук в позициях и позах *croisé*, *effacé* и *écarté*, I, II, III и IV *arabesques*. Двумя руками за палку исполняются маленькие прыжки; позиция ног не оговорена.

Второй класс. Основой программы второго года обучения являются «упражнения, служащие развитию силы ног и совместной работы корпуса, головы, рук» [3, с. 17], а также прыжки начального уровня сложности. Пройденный в первом классе материал повторяется и закрепляется в более быстром темпе. Вводятся *battement frappé* и *double frappé* вперед и назад, в отличие от первого года обучения, где он выполнялся только в сторону. У палки также появляются большие позы *attitude croisé*, *effacé* и *écarté* на 90°. Изучается новая форма *grand battement* — *grand battement jeté pointé* и «приподнимания» на полупальцы и пальцы (в очень медленном темпе, без касковых туфлей, вначале «не приседая предварительно, но с приседанием после опускания на всю стопу» [3, с. 18]). Еще одним новым движением является *battement soutenu*. Комментарий в учебно-методическом пособии «Программа классического танца. 100 лет улучшений» о том, что «в предыдущих программах этого движения нет» [6, с. 53], требует уточнения. *battement soutenu* встречалось в экзерсисе у палки в предыдущей программе 1928 года [4, с. 9] также на втором году обучения. «На середине “приподнимания” на полупальцы также отрабатываются на всех позициях, с уточнением, что в женском классе полупальцы невысокие, в отличие от высоких в мужском. *Grand battement jeté* и *battement développé* исполняются в основных позах классического танца. Изучается *temps lié*, в котором «руки, ноги, корпус и голова должны неразрывно переходить из одного положения в другое» [3, с. 19]. В разделе аллегро идет проработка прыжков с двух на две ноги, с двух на одну и с одной на одну. Вначале все прыжки разбираются, держась двумя руками за палку. Прыжки делаются с паузами, раздельно. Изучается *pas balancé* и *pas de basque*. В женском классе начинается освоение *relevé sur les pointes* (на пальцах). Уточнена постановка учениц на пальцы: «Упор ноги на 1-й и 2-й палец. Следить за тем, чтобы, вставая на пальцы, ученицы не косили подъема» [3, с. 20].

Третий класс. Задачами третьего класса являлись «развитие техники движения ног, рук, корпуса и связи между положениями и поворотами головы с позами и упражнениями, воспитание навыков участия в стройном и четком групповом движении (рисунки, положение, переходы, линии и т. п.), а также начало тренировки восприятия и памяти сменой и разнообразием заданий. Начиная с этого года, ввиду несколько окрепшей мускулатуры, обратить внимание на выразительность поз» [3, с. 20]. Экзерсис у палки начинает исполняться на невысоких полупальцах. В программе приведена рекомендуемая

последовательность его освоения: *battement frappé, battement fondu, soutenu et relevé, petit battement, rond de jambe en l'air* и *battement développé* (на полупальцы подниматься в готовую позу) [3, с. 21]. В аллегро добавляются прыжки с одной ноги на одну (*temps levé, balloné*) и с двух ног на одну (*sissonne ouverte*), начинается изучение *pas de bourrée* и *pas de bourrée dessus-dessous*. Методическое указание, согласно которому на «*sissonne ouverte* руки открываются на высоту 25°» [3, с. 22], сформулированное в сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [6, с. 56], является особенно важным, так как на практике учащимся свойственно завышать позицию рук при выполнении этого прыжка. К тому же «это единственный раз, когда в программах встречается попытка указать точный угол позиций и положений рук» [6, с. 56]. Упражнения на пальцах делаются в медленном темпе, с постепенным ускорением его по мере освоения материала. Количество повторений наращивается, начиная с двух-трех и заканчивая восемью.

Четвертый класс. К задачам обучения на четвертый год добавляются «проработка всех видов *pas de bourrée* на пальцах с участием рук, подготовка корпуса и рук для пируэтов на полу и упражнения для выработки устойчивости (*aplomb*)» [3, с. 24]. Экзерсис у палки выполняется на полупальцах, усложняются комбинации. Новыми движениями являются *ballotté* и *battement tendu pour batterie*. Оба движения встречаются в программе 1928 года [4, с. 10–11], с единственным отличием, что *pas ballotté* исполнялось только в экзерсисе на середине, так что это не новые движения «в сравнении с предыдущими программами» [6, с. 58]. В разделе адажио на середине начинается выполняться *grand rond de jambe développé, preparation pour la petite et grande pirouette*. К *petite pirouette* подготовка идет из IV или V позиции, руки во время *preparation* рекомендовано держать между I и подготовительным положением. К *grande pirouette preparation* изучается со II позиции в *à la seconde, en arabesque* и *en attitude*. В разделе аллегро появляется *sissonne fermée* на все позы классического танца. *Pas de bourrée* выполняется *en tournant*, то есть в повороте, на полупальцах и пальцах, с уточнением, что поворот нужно делать во время второго движения, «голову оставлять лицом к зрителю и слегка перегибать корпус» [3, с. 25]. Начинается изучение больших прыжков: *grand echappé* (с задержкой во II и V позиции) и *grand sissonne ouverte* (без продвижения). В прыжках появляется новый раздел — *batterie*. В программе подробно описана рекомендованная последовательность постепенного ввода прыжков с заносками в урок, а также правила их исполнения: 1) *echappé battu* (открывать ноги без заносок, закрывать заноса), 2) *entrechat quatre*, 3) *entrechat cinq*, 4) *roayle*, 5) *entrechat trois*. В экзерсис на пальцах добавляется большое количество движений со вскоком на одну ногу: *sissonne, sissonne ouverte, echappé sur un pied*.

Пятый класс. На пятом году обучения продолжается развитие устойчивости, то есть вырабатывается *aplomb*. В экзерсис у палки добавляются два новых вида *grand battement*: *balancé* (с добавлением наклона корпуса) и с поднятием на полупальцы и изучается *grand rond de jambe jeté*, во время которого «нога поднимается с I позиции и ведется полусогнутой до 45°, затем «учащемуся предлагается ее «вынуть на цифре 1 ½ и вести вытянутой назад» [3, с. 27]. На середине зала исполняется *temps lié* на 90° и новое тренажное движение *battements divisés en quart*. Еще одно новое движение — это *flic-flac en face*. Оно состоит из двух движений — *flic* и *flac*, второе из которых выполняется с подъемом на полупальцы. Важным движением раздела адажио будет *pirouette lente* во все позы классического танца. Данный термин используется только в программе 1936 года, и он был классифицирован как *pirouette*, а не *tour*, так как поворот делается на одном месте, без продвижения². При первоначальном изучении *pirouette lente* рекомендовано делать с остановками в каждой точке и «делить круг на 8 частей для равномерного поворота» [3, с. 27] и по мере усвоения материала исполнять уже слитно. И. Л. Кузнецов отмечал, что «Н. И. Тарасов предлагал вариант, в котором круг делится на четыре части» [6, с. 60]. После изучения *preparation petite pirouette* в четвертом классе на этом году обучения переходят к выполнению *un tour*. Раздел аллегро продолжает усложняться прыжками с заносками (*échappé*, *assemblé*, *jeté*, *ballonné*, *brisé*). *Brisé* исполняется только вперед с уточнением, что при прыжке нужно «отводить ногу между цифрами 1 и 2, опорная нога ударяет об открытую» [3, с. 28]. Из новых прыжков также вводятся *pas failli*, *sissonne tombé*, *sissonne fondu*, *chassé*, а также *rond de jambe sauté*. В экзерсисе на пальцах появляются *assemblé soutenu en tournant*, *rond de jambe en l'air* (в конце года), *coupé ballonné* и *sissonne ouverte* на 90°.

Шестой класс. На шестом году обучения продолжается развитие техники классического танца. В экзерсис у палки включается единственное новое движение — *grande battement de cuisse* вперед и назад, — исполняемое в женском классе. «Вытянутую ногу бросить на высоту 90°, ударить бедренной частью об опорную ногу» [3, с. 28]. В экзерсисе на середине продолжается работа над вращениями. *Temps lié* также исполняется *en tournant* и одним *pirouette* (из V позиции перед первым и вторым положением). Усложняется построение комбинации адажио, увеличивается количество включаемых в него движений. В раздел аллегро добавляется большое количество материала, маленьких и средних прыжков. Начинается изучение *petite ballotté*, с важным уточнением, подмеченным в сборнике «Программа классического танца. 100 лет улучшений» [6, с. 61], что нужно «задерживать прыжок в V позиции с отклонением корпуса» [3, с. 29], то есть

² В предшествующей и во всех последующих программах используется термин *tour lent*.

работа корпуса добавляется не во время приземления, а во время прыжка. Подробно описан принцип выполнения *gargouillade (rond de jambe doublé*: «Первый *rond de jambe* — на *plié*, второй — на прыжке» [3, с. 29]). К большим прыжкам прибавляется *grand assemblé* и *grand jeté* (из V позиции или с *sissonne tombé*). Еще одним новым движением является *petite cabriole* на 45°, который рекомендуется вначале изучить с положения *effacée* вперед. В мужском классе начинается освоение *tours en l'air en dehors et en dedans*, вначале на половину круга, а потом на целый, «при отрыве от пола нога, находящаяся сзади, сразу переносится вперед» [3, с. 30]. Начинают исполняться *pirouettes* на пальцах. Во все большие позы классического танца делаются *relevé* с ногой на 90° (1–4 движения подряд).

Седьмой класс. На седьмом году обучения заканчивается изучение основных движений классического танца и начинается их сценическая отделка. Единственный новый элемент у палки — одинарный пируэт, добавляемый в комбинации. В экзерсис на середине вводятся двойные *pirouettes en attitude et en arabesque*. К *grande fouetté* есть уточнение, что делается «во время первого положения этого движения наклон корпуса вперед к присогнутой ноге, взгляд устремлен на носок ноги» [3, с. 31]. Подробно описан принцип работы корпуса на *renversé*: «Первое движение — наклон корпуса вперед, второе движение — запрокидывать корпус назад» [3, с. 31]. В комбинации адажио рекомендуется включать большие прыжки. Раздел аллегро усложняется средними прыжками (*jeté fondu*), исполнением движений *en tournant (petit jeté battu, sissonne ouverte)*, а также большими прыжками (*grande jeté, grande cabriole, grande fouetté, saut de basque*) [3, с. 32]. В мужском классе вводятся два тура в воздухе. В программе указано, что следует постепенно ускорять темп комбинаций аллегро. Основным новшеством экзерсиса на пальцах является изучение туров по диагонали (*en dehors* и *en dedans*), вначале в замедленном темпе и с остановками, исключая ее по мере освоения.

Первый курс техникума. На первом курсе техникума, соответствующем восьмому году обучения, продолжается работа над поставленными в седьмом классе задачами. Новых движений в экзерсисе у палки больше нет, кроме усиления комбинаций двойными турами вместо пройденных в седьмом классе одинарных. В экзерсисе на середине вводятся *pirouette à deux tours, renversé en écarté* и *grande fouetté en tournant*. В аллегро большое количество новых движений исполняется только в мужском классе (*grande cabriole double, grande pirouette, grande pas de basque*). В женском классе продолжается изучение больших прыжков: перекидное *jeté, pas de ciseaux, grand jeté renversé, grand pas de chat* [3, с. 33]. Экзерсис на пальцах усложняется новыми вращениями (*fouetté* на пальцах и *tour chaînés*), а также *grande fouetté en tournant en arabesque*.

Второй курс техникума. Основной задачей второго курса техникума по-прежнему является сценическая отделка пройденного материала. Все комби-

нации исполняются в более быстром темпе, а также должны быть более сложными и развернутыми по своему построению. «Повороты удваиваются, пируэт делается в 3 тура. Вырабатывается непринужденность и сила больших прыжков *jeté* и *кабриолей*» [3, с. 34]. Изучаются три новых прыжка: *grande jeté en tournant*, *entrechat six de volé* и *grande ballotté*. Идет важная работа над танцевальностью и выразительностью.

Третий курс техникума. На последнем курсе новый материал не изучается. Работа направлена на раскрытие индивидуальности, «совершенствование и разработку персональных свойств студента» [3, с. 34].

Сравнительный анализ программы 1936 года с предшествующей программой 1928 года [4] показывает, что материал и скорость его усвоения практически идентичны. При этом кардинально отличается принцип изложения. Если программа 1928 года является фактически перечнем движений, распределенных на восемь лет обучения по уровню их сложности, то программа 1936 года содержит методические пояснения, из-за которых становится готовым методическим пособием для педагогов классического танца, чем представляет огромную ценность. На качество нового пособия повлияло становление методики А. Я. Вагановой, а именно издание «Основ классического танца» [5]. Г. Д. Кремшевская писала, что «появление учебника тесно связано с возникновением в 1934 году педагогического отделения при Ленинградском хореографическом училище. Теперь ей [А. Я. Вагановой. — В. В. Жирова] предстояло не только научить выполнять движения по всем установленным ею правилам, не только учить танцевать, но на основе своего метода учить, как надо обучать будущих артисток балета» [10, с. 109].

Тем не менее ряд изменений в программу 1936 года в сравнении с программой 1928 года был внесен.

В первом классе в экзерсис у палки введен *battement tendu jeté*, изучаемый по программе 1928 года на втором году обучения. В экзерсисе на середине исполняется *développé*, но не вводятся *rond de jambe en l'air* и *petit battement*.

Во втором классе из экзерсиса на середине исключается первая часть старинного движения *temps de courante*, представляющая собой комбинацию *grande plié* с *port de bras* и изложенная Леопольдом Адисом в сборнике «Классики хореографии» в редакции Е. И. Чеснокова, переведенном с французского языка Л. Д. Блок [11, с. 198]³. В раздел *аллегро* добавляется прыжок *sissonne simple*.

³ Стоит уточнить, что описание движения находится не «во вступительной статье Л. Д. Блок» [6, с. 6], а в самом тексте Адиса, зафиксировавшего урок Ф. Тальони [11, с. 198]. П. А. Силкин отмечал, что «данная комбинация применялась и в уроке Э. Чекетти» [12, с. 49]. Более подробно обе части *temps de courante* изложены в книге «A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cecchetti)» [13, с. 106] Сирилом Бомонтом и Станиславом Идзиковским. Эти материалы также изданы в учебном пособии П. А. Силкина «История и теория балетной педагогики. Классический танец» [12, с. 49].

В третьем классе в материале 1928 года встречаются движения на пальцах у палки и вторая часть *temps de courante* на середине, исключенные из программы 1936 года, в которую вводятся два новых раздела: адажио и упражнения на пальцах (*sur le pointes*), включающие в себя *pas de bourrée suivi*, *assemblé soutenu en face* и *glissade*.

В четвертом классе в экзерсис у палки добавляется *ballotté*, которое по программе 1928 года исполняется только на середине. На пальцах дополнительно добавляются *sisonne*, *sisonne ouverte*, *échappé sur un pied*.

В пятом классе на середине движение *tour lent* переименовывается в *pirouette lente*. В аллегро вводится одно новое движение — *rond de jambe sauté*, а также все новые движения на пальцах.

В шестом классе экзерсис у палки и на середине идентичны программе 1928 года. На пальцах добавляется *ballonné* и *relevé* с ногой на 90°.

В седьмом классе в разделе аллегро по программе 1936 года *grande cabriole* изучается в женском классе и мужском классе, а по программе 1928 года только в мужском. К движениям на пуантах прибавляются двойные пируэты и туры по диагонали.

На первом курсе техникума в аллегро изменена терминология — перекидное *jeté* вместо *jeté entrelacé*. Исключается *entrechat sept*.

На втором курсе техникума в разделе аллегро изучается *grande jeté en tournant*, *grande ballotté*, пройденные годом ранее по программе 1928 года, и *entrechat six de voilée*, не встречающийся в предыдущей программе.

При сравнении программы 1936 года с актуальной программой Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой 2016 года [14] можно проследить основные изменения, произошедшие в технике классического танца. «Система Вагановой не стоит на месте. Она не является застывшей формой. Она вбирает в себя новые направления и веяния в искусстве хореографии, которые появляются и сегодня» [15, с. 82]. Материал первого года обучения двух программ идентичен, кроме наличия в программе 2016 года экзерсиса на пальцах и более обширного раздела *allegro*. Программы второго и третьего классов 1936 года технически уступают новой программе, в частности, отсутствием изучения вращений и более поздним введением исполнения экзерсиса у палки на полупальцах. При анализе программ четвертого и пятого классов разрыв в скорости освоения и объеме материала увеличивается и сокращается только в восьмом классе. При этом в программе 2016 года содержится много технически сложного материала, требующего виртуозности исполнения, который так и не будет затронут в программе 1936 года. Единственное движение из этой программы, не встречающееся в современной, — это *grande battement de cuisse* в экзерсисе у палки, изучаемое на шестом году обучения. Программа 1936 года выделяет дополнительный раздел на середине — «адажио». Он является очень важным, особенного

для женского класса; поэтому очень грамотным приемом было структурирование в отдельную группу движений, которые будут комбинироваться в маленькое и большое *adagio* на середине. В программе 2016 года большее внимание уделено технике мужского танца, которая сильно прогрессировала. Материал обеих программ содержит методические пояснения, но они носят различный характер: если в программе 1936 года пояснения касаются правил исполнения движений, то в программе 2016 года прописана музыкальная длительность выполнения движения. В обоих материалах указано рекомендуемое количество повторений.

Данные сравнительного анализа программы 1936 года с программой 1928 и 2016 годов приведены в таблице:

Таблица № 1. Сравнительный анализ учебных программ 1928, 1936 и 2016 годов

Параметры сравнения	Программа 1928 года	Программа 1936 года	Программа 2016 года
Количество лет обучения	8	10	8
Терминология	Французская	Французская	Французская
Методические пояснения	Отсутствуют	Присутствуют	Присутствуют
Распределение по разделам	У палки, на середине зала, <i>allégro</i> (со 2-го класса)	У палки, на середине, <i>аллегро</i> (со 2-го класса), <i>adagio</i> и упражнения на пальцах (с 3-го класса)	Экзерсис у палки, экзерсис на середине зала, <i>allegro</i> , экзерсис на пальцах
Постановка учениц на пуанты	2-й класс	2-й класс	1-й класс, 2-я четверть
Экзерсис у палки на полупальцах	3-й класс (низкие), 4-й класс	3-й класс (низкие), 4-й класс	2-й класс
Изучение маленьких вращений	4-й класс — подготовка, 5-й класс — вращения	4-й класс — подготовка, 5-й класс — вращения	2-й класс — подготовка и факультативно вращения
Начало изучения больших туров	4-й класс — подготовка, 5-й класс — вращения	4, 5-й класс — подготовка, 6-й класс — вращения	4-й класс — подготовка, 5-й класс — вращения
Начало изучения заносок	4-й класс	4-й класс	3-й класс
Начало изучения больших прыжков	4-й класс	4-й класс	4-й класс

По итогам анализа программы 1936 года по классическому танцу можно сделать вывод, что она является важным звеном в становлении методики А. Я. Вагановой. Если предшествующая программа 1928 года представляет собой список движений, распределенных по классам, то есть буквально отвечает на вопрос,

что учить на каждом году обучения, то программа 1936 года содержит еще и ответы, как нужно это делать. При сравнении материала программ 1928 и 1936 годов заметен сдвиг в пальцевой технике, упражнения на пальцах даже вынесены в отдельный раздел. Программа 2016 года, являющаяся актуальной программой Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, технически более насыщена, чем программа 1936 года. При их сравнении видна динамика изменений, произошедших в технике классического танца. При этом программа 1936 года содержит важные методические пояснения, актуальные и для современной педагогики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирова В. В. Учебная программа по классическому танцу 1928 года // Ежегодный Альманах студенческого научного общества Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2020. С. 15–20.
2. Фомкин А. В. Исторические традиции современного балетного образования: На материале деятельности танцевальной Ея Императорского Величества школы – Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: Дис. ... канд. пед. наук. СПб., 2008. 213 с.
3. Учебные программы ЛГХТ / Е. И. Чесноков. Л.: ЛГХТ, 1936. 82 с.
4. Учебный план и программы вступительных испытаний / И. И. Соллертинский. Л.: ЛГХТ, 1928. 16 с.
5. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ – ГИХЛ, 1934. 192 с.
6. Кузнецов И. Л., Цискаридзе Н. М. Программа классического танца. 100 лет улучшений. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. 335 с.
7. Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.; М.: Искусство, 1939. 131 с.
8. Чеккетти Г. Полный учебник классического танца. М.: АСТ, 2010. 512 с.
9. Training the whole dancer. Guidelines for ballet training. American Ballet Theatre National Training Curriculum. New York, 2008. 91 p.
10. Кремшневская Г. Д. Агриппина Ваганова. Л.: Искусство, 1981. 162 с.
11. Адис Л. Традиции французской школы танца: Извлечение из книги «Théorie de la gymnastique de la théâtrale» // Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. С. 194–219.
12. Силкин П. А. История и теория балетной педагогики. Классический танец: Учеб. пособие. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2014. 312 с.
13. Beaumont C., Idzikowski S. A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cecchetti). New York, 1975, 201 p.
14. Классический танец: Рабочая программа дисциплины по специальности 52.02.01 Искусство балета / Отв. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016. 60 с.

15. Грибанова М. А., Васильев И. В. О методологии педагогики балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 79–84.

REFERENCES

1. Zhironova V. V. Uchebnaya programma po klassicheskomu tancu 1928 goda // Ezhegodnyj Al'manah studencheskogo nauchnogo obshchestva Akademii Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj, 2020. S. 15–20.
2. Fomkin A. V. Istoricheskie tradicii sovremennogo baletnogo obrazovaniya: Na materiale deyatel'nosti tanceval'noj Eya Imperatorskogo Velichestva shkoly — Akademii Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj: Dis. ... kand. ped. nauk. SPb., 2008. 213 s.
3. Uchebnye programmy LGHT / E. I. Chesnokov. L.: LGHT, 1936. 82 s.
4. Uchebnyj plan i programmy vstupitel'nyh ispytaniy / I. I. Sollertinskij. L.: LGHT, 1928. 16 s.
5. Vaganova A. Y. Osnovy klassicheskogo tanca. L.: OGIZ-GIHL, 1934. 192 s.
6. Kuznecov I. L., Ciskaridze N. M. Programma Klassicheskogo tanca. 100 let uluchshenij. SPb., 2021. 335 s.
7. Vaganova A. Y. Osnovy klassicheskogo tanca. L.; M.: Iskusstvo, 1939. 131 s.
8. Chekketti G. Polnyj uchebnik klassicheskogo tanca. M.: AST, 2010. 512 s.
9. Training the whole dancer. Guidelines for ballet training. American Ballet Theatre National Training Curriculum. New York, 2008. 91 p.
10. Kremshchanskaya G. D. Agrippina Vaganova. L.: Iskusstvo, 1981. 162 s.
11. Adis L. Tradicii francuzskoj shkoly tanca: izvlechenie iz knigi «Théorie de la gymnastique de la théâtrale» // Klassiki horeografii. L., M.: Iskusstvo, 1937. S. 194–219.
12. Silkin P. A. Istoriya i teoriya baletnoj pedagogiki. Klassicheskij tanec: Ucheb. posobie. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. YA. Vaganovoj, 2014. 312 s.
13. Beaumont C., Idzikowski S. A manual of theory and practice of classical theatrical dancing (méthode Cecchetti). New York, 1975, 201 p.
14. Klassicheskij tanets: Rabochaya programma discipliny po special'nosti 52.02.01 Iskusstvo baleta / Otv. red. L. A. Men'shikov. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj, 2016. 60 s.
15. Griбанова М. А., Васильев И. В. О методологии педагогики балета // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1. С. 79–84.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Жирова В. В. — аспирант; viozhiva@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhirova V. V. — Postgraduate Student; viozhiva@gmail.com

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.02

СОНОРНЫЙ ТЕМБР В МУЗЫКЕ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

*Аникеева М. Д.*¹

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

Сонорный тембр в сонорных сочинениях российских композиторов последней трети XX века является важнейшим предметом исследований. Для демонстрации множества подходов и методов использования сонорного тембра автор анализирует творчество композиторов С. Губайдулиной, А. Шнитке, Н. Корндорфа, Г. Уствольской. Сонорный тембр рассматривается в общем, как синкретический тембр и тембровая фактура. Также анализируются частные (громкостные, регистровые и артикуляционные) свойства сонорного тембра. Автор демонстрирует, как глубоко и подробно разрабатывался и развивался сонорный тембр в сочинениях композиторов последней трети XX века, когда развитие драматургии музыкального сочинения начинало все больше зависеть от тембрального, а не гармонического и мелодического факторов. И сегодня в современной музыке проваляются аналогичные тенденции.

Ключевые слова: сонорика, сонорный тембр, синкретический тембр, тембровая фактура, динамика, регистр, артикуляция.

SONORIC TIMBRE IN THE MUSIC OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE LAST THIRD OF THE 20TH CENTURY

*Anikееva M. D.*¹

¹ V. S. Popov Academy of Choral Art, 2, Festivalnaya St., Moscow, 125565, Russian Federation.

Sonorous timbre in sonorous works of Russian composers of the last third of the twentieth century is the most important subject of research. To demonstrate

a variety of approaches and methods of using sonoric timbre, the author analyzes the works of composers S. Gubaidulina, A. Schnittke, N. Kordorf, G. Ustvolskaya. The sonoric timbre is considered in general as a syncretic timbre and timbral texture. Private (loud, register and articulatory) properties of the sonority timbre are also analyzed. The author demonstrates how the sonoric timbre was deeply and thoroughly developed and developed in the works of composers of the last third of the 20th century, when the development of the dramaturgy of musical composition began to depend more and more on timbral, rather than harmonic and melodic factors. Even today, modern music shows similar trends.

Keywords: sonorica, sonoric timbre, syncretic timbre, timbral texture, dynamics, register, articulation.

В музыке XX века тембр впервые отделяется от звуковысотности и становится самостоятельным параметром композиции. XX век — век новых технологий, научных достижений, освоения космоса, урбанизации и мировых войн. В новых жизненных обстоятельствах появилась возможность иного восприятия окружающего мира, освоения новых звуков и красок. В музыке возникает огромное количество новаторских идей и технологий, новые виды музыкальных инструментов — электроакустические (электрогитара, синтезатор, терменвокс, волны Мартено и т. п.), экзотические квази-инструменты (например, “звучащие предметы”); тембровая палитра оркестровых инструментов пополняется новыми изобретенными приемами звукоизвлечения. Поэтому одной из центральных тем музыковедческих исследований становится тембр.

Когда тембр незнаком, слушательское внимание сосредоточивается на самих тембровых свойствах звука, потому что мозгу необходимо исследовать звук и найти его источник органами слуха. Именно в этот момент на первый план выходят сонорные качества сигнала. М. Арановский предположил, что именно отвлеченность (внепредметность) звукового сигнала формирует конкретность восприятия качеств самого звука (в то время как физические свойства звука-знака не задерживают на себе внимания, отсылая мысль к своему источнику). Чем выше отвлеченность, внепредметность звука, тем ярче воспринимается окраска звука, тем больше становится степень конкретности его чувственно-воспринимаемой физической формы [1, с. 252].

Также важно сказать о структурах (тембровой горизонтали и тембровой вертикали) организации музыки. Г. Баншиков считает, что тембровая вертикаль представляет собой распределение тембров относительно фактуры [2, с. 52]. Тембровая горизонталь является распределением тембров в форме, что особенно важно. Но в полифонической музыке горизонталь и вертикаль взаимодействуют друг с другом и образуют новую структуру тембровой диагонали, отражающую осо-

бенность имитационно-полифонической формы. Тембровая диагональ, выполняющая важную формообразующую функцию в полифонической музыке, представляет собой единство тембрового развития и голосоведения.

Восприятие тембра зависит от многих факторов, таких, к примеру, как громкость, высотная позиция, темп, ритм, способ звукоизвлечения. Все они органично соединены. Поэтому мы слышим тембр как единую структуру. Соноризм часто называют музыкой тембров; при восприятии сонорной музыки от слушателя требуется предельная внимательность, чуткость к изменениям в звучании и артикуляции. И. Шабунова выделяет способы, которыми регулируется взаимодействие элементов в конкретных тембровых комплексах:

синтез на полифонической основе — комплементарно-сонорный способ координации элементов;

синтез в условиях кластерной техники — способы наслоения и переплетения линий, способ дозирования звуковых качеств;

синтез шумовых звучаний — способы наслоения ритмических линий и сцепления разнохарактерных темброфонем;

синтез на основе технологии электронного звукосинтеза — способ монтажного смешения звуковых субстанций [3, с. 35].

В соноризме существуют чистые тембры (например, виолончели или баяна) и синкретические. Во втором случае вместо тембра, при слушании которого определяется конкретный инструмент, приходит тембр, в котором на первое место выходят его суммарные и ассоциативные возможности. Особенно это важно в оркестровых сочинениях: оркестровые тембры сливаются в один темброво-фактурный комплекс, в «новую мелодию». Среди сонорных тембров возникают и внемузыкальные слуховые представления (грохот, шорох и т. д.).

В сонорной музыке очень важным становится соединение тембров, их взаимопроникновение, взаимозаменяемость, либо наоборот — яркое противопоставление по тембральному признаку. Например, в сочинении Губайдулиной «Семь слов» взаимопроникают и мимикрируют друг под друга тембры виолончели и баяна. Так, баян может звучать как продолжение тембра виолончели.

В указанном сочинении можно найти пример тембрального противопоставления, на котором строится тембральная драматургия у струнного оркестра. Части сочинения со струнным «хором» начинаются с игры *ordinari*, но в конце выводятся в сонорную плоскость из-за использования кластеров флажолетов. Обе плоскости противопоставляются друг другу.

В сонорной музыке тембр плотно взаимодействует с фактурой. Это взаимодействие можно анализировать с помощью термина «тембральная сонорность». При политембровом виде фактуры суммарное тембровое качество поглощает естественную окраску отдельных инструментов. Тембральная сонорность воспринимается в виде «одного звука», усложненного в структурном отношении.

Обратимся далее к сочинению А. Шнитке «Гимн № 1» для виолончели, арфы и литавр. Основой композиции является церковный трехголосный гимн «Святый Боже» в расшифровке М. Бражникова. В этом произведении выбор инструментов, сделанный композитором, говорит о чутком и внимательном отношении к тембру как важнейшему способу выразительности. Сочинение начинается с сонорной вертикали, где складывается очень необычное, сложное звучание.

Здесь на первое место выходит передача пространства храма, его акустики, «гулкости». Церковный хор заменяется инструментальным трио; виолончель написана арпеджио с приемом *pizz. sempre*, а тембр арфы представлен статичными низкими аккордами (совершенно нетипичными для арфовой игры). Сочетание этих двух инструментов с литаврами создает уникальный тембровый звукомир. При соединении звуков первого аккорда в вертикаль мы получаем звуки *des fis g his d dis e f ais h cis*. Это хроматический комплекс, растянутый на две октавы. Далее следует пара сонорных аккордов: *c e g a cis fis h d es* и *cis g b a e ffis his d dis* (с глиссандирующими **b** в *cis*). Это прекрасный пример для иллюстрации органичного соединения сонорного тембра с сонорной фактурой.

В конце XX века важным фактором восприятия тембра становится *артикуляция*: тембр начинает особенно зависеть от способа звукоизвлечения и исполнения. Возникают новые способы звукоизвлечения; композиторы изыскивают максимальное тембровое разнообразие для каждого инструмента оркестра; появляются новые инструментальные техники.

По способам звукоизвлечения можно классифицировать «новые звуки» следующим образом:

1) звуки, сыгранные инструментами оркестра с традиционным звукоизвлечением, которые образуются благодаря различным необычным, странным сочетаниям инструментов;

2) звуки инструментов оркестра, образуемые с помощью использования расширенных техник звукоизвлечения;

3) звуки, извлекаемые на новых музыкальных инструментах: электронных, шумовых и др.

Особое значение артикуляция приобретает в камерных сонорных сочинениях, поскольку в них нет той большой звуковой массы, способной произвести сонорный эффект. Поэтому композиторы всячески усложняют и изменяют тембр каждого инструмента.

Обилие артикуляционных приемов и композиторских техник дает большую свободу тембровому развитию. В сочинениях российских композиторов последней трети XX века артикуляционные приемы используются очень точно, реже, чем у многих западных коллег (что можно интерпретировать как тенденцию сохранять баланс между традициями и новаторством). Важ-

но учитывать специфику культурной жизни СССР того времени, в частности, «ограничения на доступ» к зарубежной музыке. Приведем несколько вариантов использования «западных» примеров.

Как пример сонорного обращения с унисоном можно привести «Канон памяти Стравинского» для струнного квартета А. Шнитке.

В первых тактах сочинения каждый инструмент использует отличный от остальных артикуляционный прием. У первой скрипки — *sul ponticello*, у второй — *sul tasto*, у альты — *ordinari*, у виолончели — *pochissimo vibrato*. Всех роднит только то, что струнные идут с сурдинами.

В творчестве С. Губайдулиной приемы звукоизвлечения имеют не только колористический, но и символический смысл. Так, например, в 7-й части сочинения «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра игра за подставкой символизирует наличие границы между земным и небесным. А движение флажолетами в 4-й части сочинения «Радуйся!» для скрипки и виолончели имеет трактовку мира небесного, божественного. Для достижения новых выразительных эффектов композитор всегда первым делом знакомится с инструментом, глубоко вникает в его структуру и особенности игры.

В сочинении Н. Корндорфа “*Passacaglia*” для виолончели соло один из эпизодов построен на необычном сочетании игры виолончели с артикуляцией *col legno batutto* и речитатива виолончелиста голосом.

Важнейшими артикуляционными приемами новейшей музыки становятся мультифоники на духовых инструментах — извлечение двух и более звуков одновременно с помощью специальной аппликатуры. Многозвучные комплексы духовых образуют сонорное единство по вертикали. Пример — вторая часть сочинения С. Губайдулиной “*Hommage a T. S. Eliot*”. В данном случае мультифоники исполняются кларнетом и фаготом.

В сочинении Н. Корндорфа “*Confessiones*” перед ц. 40 используются мультифоники у фагота в динамике *ff*.

Регистровое расположение имеет важное значение в характере тембра, так как оно может резко и ярко менять окраску звучания. А. Сохор выделяет четыре вида характеристики тембра, один из которых — регистровый. Он пишет: «...общеизвестна роль регистра инструмента в окраске звука. В большинстве случаев светлая окраска свойственна верхнему, темная — нижнему регистру. Таков регистровый тембр» [5, с. 105]. В сонорике важны крайности, в том числе и в упомянутом виде техники. Материал становится тем более сонорным, чем более высокий или низкий берется регистр, а максимально сонорным он оказывается в крайне высоком или крайне низком звучании: там, где высоты менее различимы, тембр инструмента становится менее узнаваем. Наибольший результат регистровый параметр приносит при использовании кластеров.

Особенности регистрового расположения можно пояснить примером из сочинения С. Губайдулиной “Quasi hoquetus”. Очень показателен ряд кластеров у фортепиано с ц. 59 по ц. 60. За пять тактов он проходит путь от высокого регистра к низкому, демонстрируя тембральную разницу, образуемую исключительно регистровым расположением.

Низкий регистр фортепиано в ц. 61 в совокупности с динамикой (*sf*) создает эффект ударного инструмента, резкого и оглушающего.

Говоря о важности крайностей в сонорике, нельзя обойти вниманием свойство *громкостной динамики* звука. *Forte* на максимуме возможностей инструментов, приводящее к ощущению тотального шума, или наоборот — почти неслышимое *piano*, при котором возможность тоновой различимости понижается, увеличивают сонорный эффект музыкального текста. Громкостные свойства можно разделить на *одноплановые* (с динамической слитностью и, соответственно, меньшей различимостью тонов) и *многоплановые* (с различной динамикой и более различимыми отдельными тонами).

Сочинение, в котором показательно используются громкостные свойства звука, — “Pianissimo” А. Шнитке. Драматургия и форма сочинения в целом построены на динамических преобразованиях (от *ppp* до *fff*). Эти динамические крайности передают совершенно разные образы, выстраивая во взаимопроникновении и сопоставлении четкую драматургию сочинения. Композитор вдохновлялся несколькими представлениями: химическими опытами («словно темное бродящее вещество, ... постепенно поднимается и взрывается») [6, с. 63] и рассказом Ф. Кафки «В исправительной колонии» («...чудовищная машина, приведя в действие свои неописуемые механизмы, начертала в конце концов на теле наказуемого совершенно элементарную сентенцию») [6, с. 64].

“Pianissimo” начинается с динамики *ppp*. Вкупе со штрихом *non vibrato* возникает едва уловимый, далекий образ, олицетворяющий статический полюс драматургии. Струнные создают одноплановую сонорную громкостную массу, основанную на 12-тоновой серии.

Вторая громкостная крайность — *f-ff-fff* — дается в кульминации сочинения. Здесь совсем другой (противоположный) полюс драматургии — взрывной, суперактивный. Tutti оркестра на такой громкостной динамике создает оглушительное, сковывающее своим напором и яростью созвучие, подавляющее в целостном эффекте деление на записанные отдельные голоса (в ц. 106). Особенно ярко кульминационный поединок конфликтующих динамических начал прописан композитором в ц. 109–111, где после сброса динамики сначала очень выпукло звучит *ppp*, а после затем оркестровым tutti резко обрывается оглушительное, подводящее итог сочинению, *fff*.

Динамика занимает важное место в творчестве Г. Уствольской. Во многих ее сочинениях драматургия и форма часто строятся на противопоставлении

предельных уровней динамики, например, — 2-я симфония 1979 года. Начиная с ц. 12 друг на друга наслаиваются кластеры деревянных духовых (*cresc.* от *pp* до *fff*), кластеры труб (*cresc.* от *pp* до *fff*) и удары при помощи кластера у фортепиано (в примере фортепиано трактуется в большей степени как ударный инструмент).

Рассмотрев сонорный тембр в общем (как синкретический тембр и как тембровую фактуру) и частном (громкостные, регистровые, артикуляционные свойства), мы увидели, насколько глубоко и подробно сонорный тембр разрабатывается и развивается в сочинениях композиторов последней трети XX века. В XXI веке композиторы продолжают углублять и расширять свои познания в области тембра. Развитие драматургии музыкального сочинения все больше допускает действие тембрального фактора вместо гармонического и мелодического. Звук начинает представляться как самодостаточный объект познания, который может быть и сверхмногоголосным пластом, и сонором — точкой с определенной высотой звучания, и шумом. Развитие электронной музыки дает все больше вариантов работы с тембром, создания новых звучаний и самого глубоко погружения в тембральные свойства звука.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления / сост. М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 252–271.
2. Банищikov Г. И. Законы функциональной инструментовки: уч. пос. СПб.: Композитор, 1999. 240 с.
3. Шабuнова И. М. О функциях тембра в современной музыке: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1987. 207 с.
4. Денисов Э. В. Новая техника — это не мода // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. С. 33–38.
5. Сохор А. Н. Статьи о современной музыке. Л.: Советский композитор, 1974. 105 с.
6. Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.

REFERENCES

1. *Aranovskij M. G.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // *Problemy` muzy`kal`nogo my`shleniya / sost. M. Aranovskij.* М.: Музы`ка, 1974. S. 252–271.
2. *Banshchikov G. I.* Zakony` funkcional`noj instrumentovki: uch. pos. SPb.: Kompozitor, 1999. 240 s.
3. *Shabunova I. M.* О функциях тембра в современной музы`ке: дис. ... канд. искусствovedeniya. М. 1987. 207 s.
4. *Denisov E`. V.* Novaya texnika — e`to ne moda // *Svet. Dobro. Vechnost`. Pamyati E`disona Denisova. Stat`i. Vospominaniya. Materialy`.* М.: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo, 1999. S. 33–38.
5. *Soxor A. N.* Stat`i o sovremennoj muzy`ke. L.: Sovetskij kompozitor, 1974. 105 c.
6. *Xolopova V. N., Chigareva E. I.* Al`fred Shnitke. М.: Sovetskij kompozitor, 1990. 350 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Аникеева М. Д. — аспирант; 1462803@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anikeeva M. D. — Postgraduate Student; 1462803@mail.ru

УДК 784.4, 398.8

ОБРАБОТКИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН С. С. ПРОКОФЬЕВА: ПРОБЛЕМА ПОИСКА ИСТОЧНИКОВ

*Долгова Д. К.*¹

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

В ходе исследования прокофьевских обработок русских народных песен одной из важнейших задач является поиск их достоверных источников. В научной литературе практически отсутствуют сведения об источниках, положенных в основу обработок Прокофьева. Обнаруженные соответствия между обработками и опубликованными этнографическими материалами, а также архивными фонографическими записями выявили особенности творческого метода композитора,

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, обработки народных песен, композитор и фольклор, Е. В. Гиппиус, А. В. Руднева.

ARRANGEMENTS OF RUSSIAN FOLK SONGS BY S. S. PROKOFIEV:

THE PROBLEM OF FINDING SOURCES

*Dolgova D. K.*¹

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

In the course of the study of Prokofiev's treatments of folk songs, one of the most important tasks is to find their reliable sources. In the existing scientific literature on the subject of research, there is practically no information about the sources underlying the treatments. The found correspondences between Prokofiev's treatments and the published ethnographic materials, as well as archival phonographic recordings, will allow us to draw some conclusions about the composer's creative method.

Keywords: S. S. Prokofiev, arrangements of folk songs, composer and folklore, E. V. Gippius, A. V. Rudneva.

Обработки русских народных песен оп. 104 были написаны Прокофьевым в конце 1944 года по предложению Е. В. Гиппиуса для участия в закрытом конкурсе Комитета по делам искусств (Всесоюзного гастрольно-концертного объ-

единения) на создание нового эстрадного репертуара. Известно, что «...по музыкальному разделу в конкурсе приняло участие 29 авторов, представивших 56 произведений» [1, с. 77]. Первую премию присудили обработке С. С. Прокофьева — «В лете калина», вторую — его же «Зеленой рощице» (всего были присуждены одна первая премия и по четыре вторых и третьих) [1, с. 76–77].

Цикл состоит из двенадцати песен, одна из которых относится к жанру свадебных, а остальные — хороводные и лирические. Обработки предназначены для женского голоса с фортепиано. При отсутствии сюжетной линии и драматургической идеи, цикл представляет собою ряд зарисовок лирического характера.

Создание двух дуэтов ор. 106 связано с участием композитора в конкурсе Всесоюзного радио. Сергей Сергеевич написал весной 1945 года две обработки для мужского дуэта — тенора и баса с фортепиано. В поисках музыкальных источников он вновь обращается к Е. В. Гиппиусу: «Меня привлекали своей свежестью новые записи русского фольклора», — говорил композитор [1, с. 77]. В отличие от предыдущего опуса обработок известно, что теперь композитор желал обратиться к песням эпического склада [2, с. 495]. В качестве материала Прокофьев выбрал былину и мужскую лирическую песню. Большинство песен, взятых за основу обработок, не были ранее использованы никем из композиторов, и они являются ярчайшими образцами песенных традиций различных жанров и регионов России.

Создание обработок ор. 104 и ор. 106 можно назвать в некоторой степени кульминацией фольклорной линии творчества Прокофьева. Выявление методов работы с этнографическими источниками не только дополняет и раскрывает теоретические положения о его музыкальном стиле, но и формирует представление о развитии жанра обработки народных песен в 1930–1940-е годы и о специфике взаимодействия композиторов того времени с фольклорным материалом.

В результате работы с научной литературой по теме исследования выявились проблемы, главной из которых является отсутствие полных и достоверных сведений об источниках, положенных в основу обработок. Несмотря на значительный интерес к творчеству С. С. Прокофьева в отечественном музыковедении, тема обработок песен до сих пор не была полноценно раскрыта ни в одном из известных трудов. В наиболее ранней и значительной работе, монографии «Прокофьев» И. В. Нестьева 1957 года [3], обработкам посвящен небольшой раздел, в котором присутствуют, в том числе, и некоторые сведения об истории создания и поиска материалов этих двух опусов. Однако, к сожалению, исследователь не делает каких-либо конкретных отсылок на литературу или архивные материалы. В более поздних работах авторы также ссылаются на сведения, представленные Нестьевым, либо вовсе не касаются вопроса атрибуции народных песен, использованных композитором. Данное обстоя-

тельство затрудняет возможность установить степень преобразования фольклорного материала в жанровом и композиционном отношениях.

Таким образом, задачами настоящего исследования являются:

– поиск источников обработок путем проверки сведений, представленных в литературе о Прокофьеве;

– обращение к сборникам народных песен, выпускавшимся под редакцией (при участии) Е. В. Гиппиуса и А. В. Рудневой, а также к их статьям, связанным с темой обработок Прокофьева и песен, положенных в их основу;

– изучение фонографических коллекций в фольклорных архивах, содержащих записи А. В. Рудневой и Е. В. Гиппиуса (Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и Фонограммархив ИРЛИ, Пушкинский Дом), личных (рукописи, письма) документов композитора (для понимания того, в каком виде Прокофьеву был представлен материал собирателями).

В настоящей статье анализируются рукописи композитора из фонда архивно-рукописных материалов Российского национального музея музыки — все описанные в каталоге нотные материалы, касающиеся процесса обработок русских народных песен Прокофьева ор. 104 и ор. 106. В Российском государственном архиве литературы и искусства были обнаружены все черновые рукописи, за исключением песни «Дунюшка» и двух ранних («Снежки белые» и «На горе-то калина»), написанных и опубликованных в парижский период.

Так как сам Прокофьев не оставил сведений, отсылающих к конкретным этнографическим записям или же раскрывающих историю создания обработок, для выявления особенностей его работы с материалом необходимы поиск, сравнение и сопоставление вариантов, предположительно, лежащих в основе опусов композитора.

Один из ключевых вопросов при изучении обработок: «С чем работал композитор? Были ли в его распоряжении фонографические записи, или он имел дело только с расшифровками исследователей»? Письмо Е. В. Гиппиуса С. С. Прокофьеву от 12 июля 1945 года в период создания обработок ор. 106 и другие, названные выше детали, свидетельствуют в пользу второго предположения.

Письмо Е. В. Гиппиуса С. С. Прокофьеву от 12 июля 1945 года¹

14 июля. Москва 12.07.45

*Многоуважаемый Сергей Сергеевич,
простите меня за задержку, — совершенно*

¹ Текст письма представлен с соблюдением авторской орфографии, пунктуации, разметки страницы, построчного расположения текста.

*погибаю от работы и не имею ни минуты
времени отыскать и главное доставить
в Союз² все что Вами изучено. Нариманидзе³
очень спешит — поэтому я не могу
написать Вам все необходимые
пояснения к посылаемому материалу,
он обещал передать Вам
эти пояснения на словах.
Вкратце: выберите то, что Вам
Приглянется и сообщите Нариманидзе —
— я немедленно переishлю тексты
Ко всем отобранным Вами напевам.
С субботы более свободен. Два
текста, которые Вы просили — посылаю.*

Ваш Е. В. Гиппиус

Из письма следует, что Е. В. Гиппиус отправлял напевы композитору отдельно от текстов. На это же указывает тот факт, что Прокофьев, как правило, использует только ту часть поэтического текста, которая была нотирована, или же вовсе дополняет его на основе других вариантов. Ярким примером тому является песня «Чернец». Фонограмма ее источника представляет собой два небольших фрагмента по три строфы. Вероятно, Е. В. Гиппиус передал композитору лишь их нотацию, без продолжения поэтического текста, поэтому Прокофьев дополнил его на основе доступного ему варианта — песни из сборника П. В. Киреевского, записанной в городе Чердынь Пермской губернии [4, с. 318–319].

В монографии И. В. Нестьева автором статьи обнаружен ряд неточностей, связанных с атрибуцией источников обработок. Например, указывается, что песня «Московская славна путь-дорожка» была записана Е. Э. Линевой в 1900 году, однако на самом деле фонограмма датируется 1897 годом⁴. По его мнению, семь песен («Зеленая рощица», «Кари глазки», «За лесочком», «Дунюшка», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Чернец») были взяты из собрания Е. В. Гиппиуса (экспедиции 1920-х годов на Русский Север — Вологодчина, Пинега, Заонежье). Кроме того, в ор. 104 вошли две об-

² Имеется ввиду Союз Композиторов.

³ Николай Васильевич Нариманидзе — советский композитор, в 1937 году окончил Московскую консерваторию по классу композиции у Н. Я. Мясковского. В 1937–1965 гг. — редактор фольклорной редакции издательства «Музгиз».

⁴ См. об этом: [6, с. 66].

работки, опубликованные в 1931 году в Париже («На горе то калина», «Снежки белые») [2, с. 494].

Еще три образца, по его словам, были заимствованы из записей А. В. Рудневой, сделанных в Воронежской области («В лете калина», «Катерина», «Сон»). Известно, что она передала композитору тетрадь, в которой были нотации пятнадцати народных песен. Во время работы с материалом Прокофьев также советовался с исследовательницей относительно того, может ли он «...позволить себе нарушить ритмику и мелодию песни при обработке», на что получил положительный ответ [5, с. 9]. Однако в разделе «От редакторов-составителей» книги «Русское народное музыкальное творчество», в которой собраны ее статьи, упоминается лишь о двух песнях, выбранных композитором из пятнадцати предложенных исследовательницей, без указания конкретных названий [5, с. 9]. В обработках ор. 104 автору этих строк также удалось обнаружить только два образца, этнографические источники которых были представлены Рудневой (песни «Сон» и «Катерина»).

Вероятно, третья песня — народная баллада «Спасибо тебе, зеленому кувшину». Этот образец не вошел ни в один из опусов обработок. Впервые он опубликован в 1967 году В. Блоком в журнале «Советская музыка», где указано, что баллада была записана в 1944 году А. В. Рудневой от того же состава исполнителей, что и песня «Сон». Позднее она написала небольшую статью («Народная баллада “Зеленый кувшин” в обработке С. С. Прокофьева» [6, с. 69–70]), в которой раскрыла музыкально-поэтические и композиционные особенности этнографического образца, а также методы работы «лаборатории Прокофьева». В подходе композитора она отмечает ряд приемов, которые оказались характерны и для других обработок (удвоение единицы времени слогонот, объединение (сдваивание) строф и более мелких композиционных элементов, сохранение тесситуры).

В этом случае исследовательница не только оказала композитору помощь в подборе материала, но и стала редактором сочинения. Она отмечает, что сама подписала по просьбе В. Блока «четыре стиха под нотами согласно наметкам, сделанным С. С. Прокофьевым» с целью «дать вторую жизнь песне». В статье отмечено, что «записи песен, рекомендованных Прокофьеву, переданы Рудневой в Музей музыкальной культуры им. Глинки», из чего можно было бы сделать вывод, что тетрадь с пятнадцатью песнями хранится именно там, однако в архиве музея записи не были выявлены.

На данный момент удалось установить соответствие одиннадцати обработок Прокофьева опубликованным этнографическим материалам (см. табл. 1), семи архивным фонографическим записям (см. табл. 2).

Таблица 1. Обнаруженные соответствия между обработками Прокофьева и опубликованными этнографическими материалами

Песня из ор. 104, ор. 106	Источник	Комментарии
«Зеленая рошица» («Сказали не придет»)	Народные песни Вологодской области / Под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Л.: Музгиз, 1938. С. 37.	Тема среднего раздела обработки
«Снежки белые»	<i>Истомин Ф. М., Дютш Г. О.</i> Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1884. С. 159.	Раздел 6, № 1
«На горе-то калина»	<i>Истомин Ф. М., Дютш Г. О.</i> Песни русского народа собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году / Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы Г. О. Дютш. СПб., 1884. С. 143.	Раздел 5, № 5
«Катерина» («Я сидела до сумерек»)	<i>Руднева А. В.</i> Анастасия Лебедева. М.: Советский композитор, 1972. С. 39–41.	№ 10 б, в
«Сон»	<i>Руднева А. В.</i> Русское народное музыкальное творчество. М.: Советский композитор, 1990. С. 202.	Одна строфа; пример № 297
«Дунюшка» («Как у Дунюшки»/ «В зеленом саду соловьюшко»)	Народные песни Вологодской области / Под ред. Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Л.: Музгиз, 1938. С. 38.	Текст
«Я нигде дружка не вижу»	Песни Пинежья / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937. Кн. 2. С. 167–170.	№ 63
«Сашенька» («Что же ты Сашенька»)	Искусство Севера: Заонежье / Гос. ин-т истории искусств. Л.: Академия, 1927. С. 198.	№ 12
«Чернец» («Што не ноф монастырь становилсе»)	Песни Пинежья / Под общ. ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Гос. муз. изд., 1937. Кн. 2. С. 204.	№ 128
«Московская славна путь-дорожка»	Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР; сост. Е. В. Гиппиус. М.: Советский композитор, 1979. С. 34–36.	№ 10
«Всякой на свете-то женится» («Всякой на свете поженится»)	Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М.: Советский композитор, 1981. С. 67–71.	№ 6

Таблица 2. Сведения о фонозаписях песен, послуживших основой для создания обработок

Песня	Фонограмма
«Сон»	Ф0847-05 (Архив Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского)
«В зеленом саду соловьюшко»	Разбит при перевозке в 1934 году (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Что же ты Сашенька»	Разбит при перевозке в 1934 году (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Я нигде дружка не вижу»	ФВ 0081-02; ФВ 0250-1 (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Што не ноф монастырь становилсе»	ФВ 0140-02 (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Московская славна путь-дорожка»	ФВ 2568 (Фонограммархив Пушкинского Дома)
«Всякой на свете поженится»	ФВ 3492-04 (Фонограммархив Пушкинского Дома)

Найдены материалы, послужившие основой для восьми обработок композитора, для трех песен найдены фрагменты материалов. Кроме того, удалось установить образец, напев которого послужил основой для песни «Дунюшка». И. В. Нестьев указывает, что мелодия взята из лирической песни «В зеленом саду соловьюшко», опубликованной в сборнике «Песни Пинежья». Однако в этом сборнике данная песня отсутствует. Удалось выяснить, что песня была записана в д. Лазарево (Шунгская волость) во время первой комплексной экспедиции Государственного института истории искусств (ГИИИ) в Заонежье летом 1926 года. К сожалению, валик с фонографической записью был разбит в 1934 году, однако ее расшифровка до сих пор хранится в рукописном фонде Фонограммархива Пушкинского Дома. Таким образом, нотацию песни удалось привлечь к данному исследованию.

Песня «Я нигде дружка не вижу» в том виде, в котором она опубликована в сборнике «Песни Пинежья», сочетает в себе результаты двух актов записи. Основная часть напева представляет собою расшифровку фонограммы 1927 года, однако запев, отсутствующий в этом варианте, заимствован из повторной записи 1930 года (от тех же исполнителей). Именно в таком виде песня легла в основу обработки композитора. Из этого, опять же, можно сделать предположение о том, что Прокофьеву были доступны только нотации, а не фонограммы. В пользу данного вывода также свидетельствует информация о фоноваликах, которые были разбиты за десять лет до создания ор. 104 (см. табл. 3).

Таблица 3. «Паспортные» данные песен, используемых С. С. Прокофьевым
в ор. 104, ор. 106

Песня из ор.104, ор. 106	Место	Дата (год)	Исполнители	Собиратели
«Зеленая рощица» («Сказали не придет»)	г. Ленинград (от колхозников Щетинского и Югского с/с Мяксинского р-на Вологодской обл.)	1936	Г. О. Кукушкина, А. И. Белова, Г. И. Потретьева, Л. М. Левина	З. В. Эвальд
«Снежки белые»	Архангельская губ., Онежский уезд, д. Андозеро	1886	М. И. Коневалов	Ф. М. Истомин, Г. О. Дютш
«На горе-то калина»	Архангельская губ., Кемский уезд, г. Кемь	1886	А. И. Семенова	Ф. М. Истомин, Г. О. Дютш
«Катерина» («Я сидела до сумерек»)	Воронежская обл., Чигольский р-н, пос. Александровский	1940	А. Р. Лебедева	А. В. Руднева (?)
«Сон»	Воронежская обл., Чигольский р-н, Лосевский с/с, с. Нижний Кисляй	1940	группа из хора Е. К. Степанюгиной	А. В. Руднева
«Дунюшка» («Как у Дунюшки»)	г. Ленинград (от колхозников Щетинского и Югского с/с Мяксинского р-на Вологодской обл.)	1936	Г. О. Кукушкина, А. И. Белова, Г. И. Потретьева, Л. М. Левина	З. В. Эвальд
«Дунюшка» («В зеленом саду соловьюшко»)	Олонецкая губ., Повенецкий уезд, Шунгская вол., д. Лазарево	1926	А. Т. Молчанова (57 л.)	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд
«Я нигде дружка не вижу»	Архангельская обл., Карпогорский р-н, Сурский с/с, д. Поганец	1927, 1930	У. Ф. Ширяева (64 г.), А. Е. Хромцова (60 л.)	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд
«Сашенька» («Что же ты Сашенька»)	Олонецкая губ., Петрозаводский уезд, Великогубская волость, д. Тарасы	1926	М. Г. Утицына	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд
«Чернец» («Што не ноф монастырь становилсе»)	Архангельская обл., Карпогорский р-н, Ваймушский с/с, д. Ваймуша	1927	М. И. Ботова (20 л.) и хор	Е. В. Гиппиус, З. В. Эвальд

«Московская славна путь-дорожка»	Нижегородская губ., Муромский уезд, с. Дьяково	1897	Четверо братьев Захаровых	Е. Э. Линева
«Всякой на свете-то женится» (былина «Всякой на свете поженится»)	Карельская АССР, Заонежский р-н, д. Зиновьево	1932	Н. С. огданова (72 л.)	М. Б. Каминская, Н. Н. Тяпонкина

Неизвестными остаются этнографические источники еще трех песен — свадебной «В лете калина» (предположительно от А. В. Рудневой)⁵, хороводной «За лесочком» и народного романса «Кари глазки» (последние две — предположительно от Е. В. Гиппиуса).

По датам выпусков сборников можно определить, какие песни уже были представлены в публикациях на момент обращения композитора к народным песням, а какие нет. Эти сведения еще раз подтверждают, что материалы, предоставленные Сергею Сергеевичу от Анны Васильевны, были еще не опубликованы и переданы ему в рукописном варианте.

Таким образом, приведенные выше факты (рукописи, письма, материалы из фонограммархивов и песенных сборников) позволяют более детально представить этапы творческого процесса создания обработок композитором, а также выявить некоторые новые источники. По всей видимости, не обращаясь к фонографическим записям, композитору удалось воспринять художественные образы, заложенные в народных напевах. Выявленный факт переработки поэтического текста свидетельствует о знании композитором не только единичных записей, а некоторых совокупностей используемых вариантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Протопопов В. В. Обработки народных песен // История русской советской музыки / Отв. ред. Д. Б. Кабалевский. М.: Музгиз, 1956. Т. 1. С. 75–90.
2. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. / Институт истории искусств министерства культуры СССР, 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. 662 с.
3. Нестьев И. В. Прокофьев. М.: Музгиз, 1957. 528 с.
4. Песни, собранные П. В. Киреевским. Новая серия / Изданы Обществом любителей рос. словесности при I-м Моск. ун-те. М.: Тип. Кооператива «Наука и Просвещение», 1929. Вып. II, Ч. 2. (Песни необрядовые). 389 с.

⁵ Скорее всего, И. В. Нестьев ошибочно отнес эту песню к «воронежским». Исходя из имеющихся публикаций, она не бытует в южнорусском регионе. Более вероятно, что ее запись также была предоставлена композитору Е. В. Гиппиусом, который в ходе «северных» экспедиций 1920-х годов неоднократно записывал варианты этой песни. Свидетельства о ее бытовании в Архангельской области были получены в ходе экспедиций Ленинградской консерватории в 1980-е гг.

5. Руднева А. В. Русское народное музыкальное творчество. М.: Советский композитор, 1990. 224 с.
6. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Фольклорная комиссия союза композиторов РСФСР; сост. Е. В. Гиппиус. М.: Советский композитор, 1979. 68 с.

REFERENCES

1. *Protopopov V. V. Obrabotki narodny`x pesen // Istoriya russkoj sovetskoj muzy`ki / Otv. red. D. B. Kabalevskij. M.: Muzgiz, 1956. T. 1. S. 75–90.*
2. *Nest`ev I. V. Zhizn` Sergeya Prokof`eva. / Institut istorii iskusstv ministerstva kul`tury` SSSR, 2-e izd. M.: Sovetskij kompozitor, 1973. 662 с.*
3. *Nest`ev I. V. Prokof`ev. M.: Muzgiz, 1957. 528 s.*
4. *Pesni, sobranny`e P. V. Kireevskim. Novaya seriya / Izdany` Obshhestvom lyubitelej ros. slovesnosti pri I-m Mosk. un-te. M.: Tip. Kooperativa «Nauka i Prosveshhenie», 1929. Vy`p. II, Ch. 2. (Pesni neobryadovy`e). 389 s.*
5. *Rudneva A. V. Russkoe narodnoe muzy`kal`noe tvorchestvo. M.: Sovetskij kompozitor, 1990. 224 s.*
6. *Dvadczat` russkix narodny`x pesen v rannix zvukozapisyax / Fol`klornaya komissiya soyuza kompozitorov RSFSR; sost. E. V. Gippius. M.: Sovetskij kompozitor, 1979. 68 s.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Долгова Д. К. — магистрант; barkazuhina.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

DOLGOVA D. K. — Undergraduate Student; barkazuhina.ru

УДК 78.03

И. Ф. СТРАВИНСКИЙ — С. С. ПРОКОФЬЕВ:
НАЧАЛО ДРУЖБЫ «СЫНОВЕЙ» С. П. ДЯГИЛЕВА

*Епишин А. В.*¹

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

В статье ставится проблема контактов И. Ф. Стравинского и С. С. Прокофьева в жизни и творчестве — одна из сложнейших и дискуссионных в исследованиях биографий двух величайших гениев XX столетия. В научный оборот вводятся новые документы, в первую очередь прокофьевский «Дневник». Их тщательное изучение послужило основой для предлагаемого опыта музыкально-исторической реконструкции взаимоотношений «сыновей» С. П. Дягилева в максимально возможной полноте. Уточняются некоторые подробности совместных встреч, исправляются фактологические ошибки исследователей, которые опирались на поздние воспоминания, подверженные аберрации памяти. Показано, как Дягилев, преследуя цель привлечь внимание молодого Прокофьева к русской стилистике, привлёк в помощники Стравинского и породил дружбу между композиторами на долгие годы. Обоюдная необходимость общения гениев обуславливалась огромным потенциалом их творческого взаимообогащения, несмотря на порождение острых конфликтов и соперничества в достижении единоличного композиторского лидерства; Прокофьев, в частности, оказал влияние на восстановление Стравинским аксиологического статуса оперы в творчестве 1920-х годов.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, С. П. Дягилев, русский музыкальный стиль, балет «Шут».

STRAVINSKY AND PROKOFIEV:
THE BEGINNING OF FRIENDSHIP OF DIAGHILEV'S "SONS"

*Epishin A. W.*¹

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

In this article, the contacts between Diaghilev's "sons" Prokofiev and Stravinsky are investigated and reconstructed. The newest documents are used for arguments. Diaghilev with Stravinsky wanted to change Prokofiev's stylistic orientation from modernism to Russian nationalism. Two "brothers" became friends for many years.

Keywords: Prokofiev, Stravinsky, Diaghilev, the Russian musical style, 'The Buffon' (Chout) ballet.

В 1991 году В. П. Варунц в сборнике «Прокофьев о Прокофьеве» опубликовал статью «Прокофьев о Стравинском», в которой с максимальной для того времени полнотой привел и прокомментировал известные документы о творческих взаимоотношениях двух великих композиторов, наиболее привлекавших его исследовательское внимание [1]. Варунц подробно осветил и обратный взгляд Стравинского на Прокофьева. Однако Варунц не располагал важнейшим документом жизни Прокофьева — его «Дневником», опубликованным в трех томах в 2002 году. Именно к нему в первую очередь и следует обратиться для аргументации существования соперничества между Прокофьевым и Стравинским за воцарение на композиторском Олимпе [2]. Вышедшие в последние годы небольшие статьи с заголовками о соперничестве двух русских новаторов XX столетия затрагивают лишь частные эпизоды и содержат фактологические и прочие ошибки. В этом ряду, по мнению автора [3], находятся публикации А. И. Козаченко-Стравинской [4] и З. Э. Алиевой. Последняя приписала Прокофьеву неизвестный балет «Чут» [5, с. 46] (предположительно, «Шут») и запуталась в географии и хронологии, поскольку объявила, что Стравинский и Прокофьев «...родились недалеко друг от друга и по своему времени и месту...» [5, с. 44].

Автор монографии о Прокофьеве И. Г. Вишневецкий утверждает, что Стравинскому и Прокофьеву судьба уготовила «...долгие годы странной дружбы-соперничества, когда каждый из них неизбежно соизмерял сделанное с работой и успехами другого» [6, с. 56]. В интервью исследователь уточнил: они «...постоянно оглядывались друг на друга. Первый из опасения, что младший соотечественник потеснит и переиграет его по известности и славе; Прокофьев же, зная, что многому может поучиться у старшего коллеги» [7]. Примерно так же, но с меньшей детализацией мотивов заинтересованности, трактовал их взаимоотношения американский музыковед М. Х. Браун [8]. В. П. Шестаков в своей статье о балетах Прокофьева для «Русских сезонов», разносторонне раскрывая тему, частично затрагивает вопрос о «сложности» отношений двух «крестников» импресарио: «...интуитивно Прокофьев стремился найти себе место в окружении Дягилева, хотя хорошо знал, что место композитора уже было прочно занято... Стравинским» [9, с. 75]. Также Шестаков ошибочно утверждает, что «...в "Диалогах" Стравинского Прокофьеву уделено одно-единственное критическое упоминание» [9, с. 76]. Из этого следует, что анализировалось лишь русское издание 1971 года, а не оригинал на английском и статья В. П. Варунца, в которой впервые, через двадцать лет после

выхода русского издания «Диалогов», опубликован перевод фрагмента о Прокофьеве, ранее опущенного из-за обилия резких и неприязненных слов в его адрес [1, с. 245–246]. Невозможно согласиться и с тем, что «...о творческих контактах... Дягилева и ...Прокофьева нет книг на русском языке» [9, с. 75]. Работы И. В. Нестьева, И. Г. Вишневецкого и Е. Б. Долинской [6; 10; 11] не являются специальными, но содержат весьма обширный материал по данному вопросу. Вряд ли корректен предлагаемый двойной перевод с английского источника [9, с. 77], когда опубликованы русские оригиналы: переписка Стравинского, две «Автобиографии» и «Дневник» Прокофьева [2; 12; 13]. Неверны утверждения ученого о заказе Дягилевым оперы «Любовь к трем апельсинам», о сочинении Прокофьевым «в это время “Классической симфонии”» [9, с. 78].

Фактов, подтверждающих опасения Стравинского в том, что в профессиональном отношении его может потеснить Прокофьев, нет. Вероятно, по этой причине авторитетнейший американский исследователь жизни и творчества Стравинского Р. Тарускин оставил без внимания тему соперничества двух русских гениев [14]. Но самолюбивому и амбициозному Прокофьеву, начиная с 1920-х годов, Стравинский постоянно переходил дорогу и потому казался главным соперником. По меткому и тонкому замечанию В. А. Юзефовича, «...имя Стравинского возникает в письмах Прокофьева то и дело, по самым разным поводам, но всегда с подсознательным, быть может, стремлением, ни на йоту не отстать от него — будь то творчество, концертные гастроли или умение водить автомобиль...» [15, с. 243].

Как известно, «сыновьями» Дягилева становились исключительно композиторы: именно они обладали наиболее высоким статусом творца в мире музыкального театра. Стравинский по старшинству оказался первым, его младший «брат» Прокофьев — вторым, В. А. Дукельский — третьим. Вот в какой форме (показавшейся в записи Прокофьева от 25 марта 1925 года «ядовитостью») преподнес мысль о своем «потомстве» Дягилев: «У меня, как у Ноя, — три сына: Стравинский, Прокофьев и Дукельский. Вы, Серж, извините меня, что вам пришлось оказаться вторым сыном! (намек на Хама). Я отвечал: “Подождите, когда вы напьетесь, посмеюсь я над вами!”» [2, т. 2, с. 312]¹.

Знакомство со Стравинским «...состоялось в день дебюта Прокофьева в Петербурге 18 декабря 1908 года в “Вечерах современной музыки” (концерт проходил в зале Реформатского училища), где начинающий композитор исполнил рад своих фортепианных пьес» [1, с. 237]. Стравинский ошибочно датирует первую встречу с Прокофьевым раньше, «...зимой 1906–1907 годов...» (абер-

¹ О «сыновьях» Дягилева см. также: [16, с. 251].

рацию его памяти установил Варунц) [1, с. 237; 245]. В «Дневнике» Прокофьева Стравинский появляется с 1910 года, когда оба (вместе с Л. В. Николаевым и В. Г. Каратыгиным) 10 апреля оказались участниками авторских выступлений на закрытом вечере журнала «Аполлон». Сосредоточенный исключительно на себе (наиболее красноречива фраза: «Я имел успех больше всех остальных...»), Прокофьев ничего не написал о музыке коллег и своей реакции на нее [2, т. 1, с. 119]. Реакция, между тем, по отношению к Стравинскому оказалась чрезвычайно резкой в выражении неприятия. Позднее, в 1915 году, Сергей Сергеевич написал об этой встрече с «братом» куда более определенно: «...я помню его весной 1910 года на вечере новой музыки в “Аполлоне”, где я играл Сонату, Ор. I, а Стравинский отрывки из “Жар-птицы”, которые мне не понравились. ...Дягилев даже утверждает, что я сказал Стравинскому какую-то дерзость, но я этого абсолютно не помню» [2, т. 1, с. 555]. На том же концерте состоялась премьера Двух песен на стихи С. М. Городецкого для меццо-сопрано и фортепиано. «Весна (монастырская)» и «Росянка (хлыстовская)» прозвучали в исполнении Е. Ф. Петренко с сопровождением автора (см.: [13, т. 1, с. 452; 17, с. 142]). Эта музыка, по-видимому, проскользнула бесследно мимо внимания Прокофьева.

Лишь в краткой «Автобиографии», написанной почти на 30 лет позднее описываемых событий, Сергей Сергеевич привел-таки свои слова: «Со Стравинским я уже встречался... года два назад в Петербурге. Он играл на фортепиано вступление к “Жар-птице”, которое без оркестра очень теряло. Я сказал, что во вступлении нет музыки, а если есть, то из “Садко”. Стравинский обиделся...» [12, с. 33–34]. Оскорбительное и несправедливое высказывание о «Жар-птице» и есть та самая забытая «дерзость», упомянутая в «Дневнике», содержание которой, надо полагать, позднее «отец» напомнил «сыну». Неточность заключается лишь в хронологии: обида была нанесена не «два года назад», а целых пять лет, как было записано по горячим следам. Однако бесцеремонная резкость манеры суждений и оценок, касающихся творчества собеседника (самой чувствительной, порой до болезненности, темы), на долгие годы осталась источником напряжения во взаимоотношениях Прокофьева со «старшим братом».

Первый (и положительный) отклик на музыку Стравинского зафиксирован 21 мая 1913 года и посвящен сюите из «Жар-птицы», точнее, лишь одному номеру, услышанному, по-видимому, в Павловском вокзале: «“Поганный пляс” прямо хорош» [2, т. 1, с. 289]. А уже в июне того же года, находясь в Париже, Прокофьев «с величайшим любопытством» слушал «Петрушку» и получил сильнейшее впечатление, правда, преимущественно визуальное: «Сценическая его часть меня привела в восторг, инструментовка тоже, остроумие тоже — мое внимание ни на минуту не ослабевало, так все то было занято;

но музыка... Я о ней много думал и решил, что она все-таки ненастоящая, хотя и есть явно талантливые места. Но Боже, какая уйма рамплиссажу, не нужной музыки для музыки, а нужной для сцены. Мое более подробное мнение и приговор над Стравинским я высказал в письме к Мясковскому...» [2, т. 1, с. 301].

Оценка в письме самому близкому по духу корреспонденту, композитору Н. Я. Мясковскому более противоречивая: «“Петрушка” до последней степени забавен, жив, весел, остроумен и интересен. Музыка — с массой движения и выкриков — отлично иллюстрирует малейшие детали сцены (точно так же, как и на сцене очень удачно иллюстрирует мельчайшие фразки оркестра). Инструментовка прекрасна, а где препотешная. ... Стравинский... в самых интересных моментах, в самых живых местах сцены пишет не музыку, а нечто, что могло бы блестяще иллюстрировать момент. Это нечто есть не что иное, как рамплиссаж. Но раз он в самых ответственных местах не может сочинить музыку, а затыкает их чем попало, то он музыкальный банкрот» [18, с. 107]. За деликатностью французского слова «рамплиссаж» скрывается серьезная претензия, подразумевающая, при русском переводе, пустоту многословного изложения.

Еще более противоречивы фразы с чередованием восторгов и уничижений о двух первых дягилевских балетах «брата» содержались в письме Мясковскому от 25 июня 1914 года: «Как ослепительны... краски в оркестре, какая изобретательность во всех заковырках и гримасах, как искренна эта изобретательность и как живо все это выходит! Я ни на минуту не поддался обаянию самой музыки. Какая там музыка! — одна труха. Но это так интересно, что я непременно пойду опять» [18, с. 116–117].

24 ноября 1913 года на концерте, устроенном на Бестужевских курсах, состоялась еще одна встреча со Стравинским и его музыкой. Прокофьев «...сыграл “Сказку”, „Гавот“, “Прелюд” и скерцо из Сонаты. ...на бис 4-й Этюд и “Ригодон” и был поражен визгом и бисами; кто-то требовал Сонату... с меньшим успехом — следовали странные романсы Стравинского в исполнении его брата и порой не лишённые остроумия штучки Каратыгина» [2, т. 1, с. 379].

Упоминание о поющем романсы в 1913 году брате Игоря Федоровича имеет принципиальное значение для датировки последнего свидания с ним. Несомненно, речь идет о Гурии Федоровиче (1884–1917), который к тому времени выступал на сцене театра Народного дома в Петербурге. Стравинский вспоминает о нем в «Диалогах»: «Дягилев... считал Гурия хорошим певцом. У него был баритон, похожий на голос отца, но не такой низкий. Я сочинил для него романсы на стихи Верлена и всегда жалел, что он не дождался возможности исполнить их на эстраде ... Я не видел Гурия с 1910 года, но все же после его смерти почувствовал себя очень одиноким» [19, с. 27]. Таким образом, из свидетельства Прокофьева вытекает, что с Гурием Игорь Федорович

встречался значительно позже обозначенной им даты и выступал с ним дуэтом в концертах (произошла обычная аберрация памяти). Весьма вероятно, что автор впервые публично исполнил с братом Два стихотворения П. Верлена для баритона и фортепиано, правда, для ограниченной (по существу закрытой и исключительно женской) аудитории².

Возможно, резкие или отстраненно-холодные оценки музыки Стравинского Прокофьевым были своеобразной компенсацией и самозащитой начинавшего карьеру композитора, интуитивно осознававшего двуединство в становлении своей музыкальной стилистики: он не мог отгородиться от влияния «брата» и одновременно должен был растворить «чужое» в индивидуально-авторском преломлении. «Отец» подогревал (пусть косвенно) гневные выпады «сына» и проявил глубокое понимание процесса формирования неповторимо яркого стиля: «В искусстве вы должны уметь ненавидеть, иначе ваша собственная музыка потеряет всякое лицо» [12, с. 34]. Но неполное отрицание, ограниченное отдельными сторонами, даже при перерастании в ненависть может амбивалентно сочетаться с притяжением и подражанием. И. В. Нестьев писал, подражая Стравинского: «...этот дерзновенный новатор окажет значительное воздействие на развитие прокофьевского дарования» [10, с. 64].

Проблема опасностей влияний на творческую индивидуальность для того времени становилась все более актуальной для художественного мира, а в особенности — для парижского. Г. Аполлинер передавал высказывания А. Матисса в 1907 году: «Я никогда не избегал влияния других. Я счел бы это трусостью и самообманом. ...индивидуальность художника развивается и утверждается в противоборстве с другими индивидуальностями. Если схватка оказалась роковой, если индивидуальность не сумела себя сохранить, значит такова ее судьба» [20, с. 373]. Матисс оставался открытым для влияний со стороны других художников, включая своего будущего соперника П. Пикассо, которому он поначалу покровительствовал и умел в своих картинах оригинально преломить и преодолеть чужие идеи (без заметных потерь в уготованном судьбой единоборстве).

Между тем Стравинский во втором десятилетии XX века находился в творчески плодотворном увлечении русским фольклором и олицетворял русскую национальную традицию и школу, устремленную в прошлое, к архаике. «Старший сын» Дягилева по воле «отца» сумел приобщить к этой стилистике «младшего». Прокофьев, несмотря на принадлежность к общей с «братом» композиторской школе Н. А. Римского-Корсакова и обучение в ее цитадели — Петербургской консерватории (которую миновал Стравинский), до общения

² В. П. Варунц выяснил, что в дуэте братьев Стравинских романсы на стихи Верлена прозвучали для широкой публики 7 февраля 1914 года в Петербурге [13, т. 1, с. 232].

с «отцом» в Париже приверженности к национальной традиции не испытывал, а придерживался новаторских устремлений на основе общеевропейского музыкального языка.

В 1914 году Стравинский доставил гораздо больше позитивных впечатлений Прокофьеву, хотя поначалу краткая ремарка свидетельствовала об обратном: «...репетировал оркестр для “Японской лирики” Стравинского (дрянь пьесы)» [2, т. 1, с. 404]. Отрицание достижений коллеги дало повод для самовосхваления: «Несомненно, что со временем меня будут считать самым заядлым классиком...» [2, т. 1, с. 408].

Немного позднее Прокофьев писал: «“Весну священную” Стравинского... слушал с обостренным вниманием. ...произведение это живо и почти увлекает. От “Восхваления земли” я пришел в восторг. Но так крикливо сделано, а в иных тихих местах такая безудержительно-фальшивая музыка, что удивляешься, как это у талантливого и изобретательного Стравинского не хватает какого-то винта!» [2, т. 1, с. 413]. Полное понимание пришло не сразу, а лишь спустя годы и только при личном творческом контакте.

В 1915 году наступил пик взаимных восторгов. Дягилев тщательно подготовил почву для творческого и дружеского притяжения двух композиторов, не забывая о нанесенной пять лет назад «младшим» отпрыском обиде Игорю Федоровичу и упреждая возможное повторение «дерзостей». «Отец» добился того, чтобы «старший брат» всерьез взялся за художественно-эстетическую «опеку» над «младшим»: «Я его привезу к тебе, и необходимо его целиком переработать, иначе мы его навеки лишимся» [13, т. 2, с. 314]³. И в последующие дни посылал «старшему сыну» телеграммы с требованием встречи в Милане и даже отправил деньги [13, т. 2, с. 317–318]. Для удобства общения «отец» поместил «сыновей» в соседние номера с общей внутренней дверью.

Дягилев в беседах с Прокофьевым целенаправленно подводил его к мысли о необходимости сочинять в русском стиле вместо интернационального, условно общеевропейского, тонко чувствуя переориентацию парижской и французской публики на подъем национального духа во время мировой войны. «Отец» требовал: «...пишите такую музыку, чтобы она была русской. А то... в вашем гнилом Петербурге разучились сочинять по-русски» [12, с. 34]. «...дойлой патетизм, долой пафос, долой интернационализм. Из меня делают самого что ни на есть русского композитора», — так прямолинейно и с легкой иронией сформулировал композитор в письме преданному другу поворот в своих стилевых приоритетах [18, с. 133]. Успех первых трех «русских» балетов «старшего сына» должен был по плану Дягилева помочь Прокофьеву обрести новое и своеобразное «лицо» — в нужном направлении музыкальной стили-

³ Другой вариант перевода послания Дягилева см.: [21, с. 124–125].

стики, но лишь в общих чертах, без подражательного погружения в «чужое».

На примере балетов Стравинского молодой композитор также усвоил, что любимый им с детства жанр оперы для импресарио, находившегося под влиянием идей А. Н. Бенуа и его единомышленников, неприемлем. Отвергая идею «второго сына» написать оперу «Игрок» по Ф. М. Достоевскому, Дягилев так наставлял молодого композитора: «...оперная форма отмирает, а балетная расцветает, поэтому надо писать балет» [12, с. 32].

Бенуа в 1908 году заявлял: «...балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и... жесты, во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих ее с неба на землю. В балете заключена ...литургичность... церковная литургия разыгрывает во время обедни величайшую драму танцуя, т. е. совершая ряд прекрасных переходов и жестов. Эти же два начала были в тесной связи в мистериях древних и в первоначальных трагедиях» [22, с. 85]. Опираясь на вагнеровскую идею превращения оперы в храмовое действо, Бенуа мечтал о подобном чисто хореографическом жанре (без вербального текста).

Опера воспринималась приверженцами нового балета как феномен якобы устаревший, излишне рассудочный и «реальный» из-за связи со словом, сковывавшим свободу выражения художественной фантазии. Надежды на грядущую новую эру в театральном искусстве возлагались на стихийно-иррациональный и более приспособленный к чистым эмоциям балет. «Старший брат» объяснял публике в 1912–1913 годах: «Меня интересует хореографическая драма, единственная форма, в которой я вижу движение вперед. Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь. ...Я питаю отвращение к опере. Музыка может быть обручена или с жестом, или со словом. Но если и с тем и другим — то это уже двоеженство» [23, с. 11–12]. Нетрудно усмотреть в обручении музыки с жестом, противопоставляемым слову, балетные идеи Бенуа.

Прокофьев такой эстетический взгляд категорически отвергал, вступая порой в бурную полемику с «отцом» и «старшим братом», и переключался на оперы за пределами дягилевской труппы, а к предложению сочинить балет в русском стиле отнесся с энтузиазмом, получив мощный прилив творческого вдохновения.

Стравинский за прошедшие пять лет после нанесения «братом» глубокой обиды остыл лишь внешне, ничего не забыл, что подтвердил впоследствии своими резкими высказываниями о Прокофьеве. Но он, чувствуя притяжение творческого дара Прокофьева, выполнял возложенную на него «отцом» миссию и в совместных беседах и музицировании взял инициативу в свои руки. Прокофьев вряд ли догадывался, что открытость, заинтересованность и любезное ве-

ликодушие «брата» — отнюдь не спонтанное влечение по эмоциональному порыву, а результат целенаправленного воздействия «отца» с предварительной договоренностью и даже небольшим материальным обеспечением.

Как констатировал И. В. Нестьев, «...установились тесные контакты Прокофьева со Стравинским...» [10, с. 110]. В прокофьевском «Дневнике» записано: «...Стравинским я очень интересовался, ибо его сочинения, к которым я года два назад относился почти враждебно, теперь нравились мне больше и больше; к тому же Дягилев расхваливал его с необычайной горячностью. Самого его я помню довольно давно, лет девять тому назад, когда он на репетициях концертов появлялся с Римским-Корсаковым. ...мы теперь встретились чрезвычайными друзьями. ...Услышав мой 2-й Концерт, “Токкату” и 2-ю Сонату, Стравинский стал чрезвычайно восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет. ...я был искренне очарован его новыми “Прибаутками”, которые он презабавно исполнял. Затем в присутствии футуристов мы сыграли в четыре руки “Весну священную”. Я ее до сих пор слышал всего один раз в концерте Кусевицкого и весьма неясно понял. Теперь, садясь с автором играть ее в четыре руки перед большим обществом, я форменно трусил, так как знал, что это вещь неимоверно трудная. Стравинский, всегда маленький и малокровный, во время игры кипел, наливался кровью, потел, хрипло пел и так удобно давал ритм, что “Весну” мы сыграли с ошеломляющим эффектом. Я совершенно неожиданно для себя увидел, что “Весна” — замечательное произведение: по удивительной красоте, ясности и мастерству. Я искренне приветствовал автора, а он в ответ расхваливал мое чтение. Идею писать (“Шута”) он очень одобрил» [2, т. 1, с. 555].

Эта цитата — ключевой аргумент для установления истины в недомолвках, неточностях и противоречивых заявлениях Прокофьева и Стравинского в более поздний период. Для сравнения приведем другую цитату. Почти через 30 лет в «краткой» «Автобиографии» Сергей Сергеевич вспоминал: «“Весну священную” я ...слышал в концерте, но не понял. ...поджидая его [Стравинского. — А. Е.], Дягилев опасался, как бы не вышла плохая встреча со мной. Но Стравинский был благожелателен, хвалил Второй концерт, и мы в четыре руки играли “Петрушку” для футуристов» [12, с. 33–34].

Итак, вместо «Весны», сыгранной для футуристов и указанной в «Дневнике», спустя десятилетия называется «Петрушка». Это расхождение представляется опять-таки обычной аберрацией памяти. Доверять, разумеется, нужно непосредственной фиксации в дневниковых записях. К счастью, они подтверждаются в интервью Прокофьева.

Американской публике в 1918 году Сергей Сергеевич говорил: «В 1915 году, когда я много общался со Стравинским в Милане и мы ...спорили об искус-

стве, о музыке, он очень увлекался теориями Маринетти и итальянским футуризмом. Мы в доме Маринетти играли для небольшой группы слушателей его четырехручное переложение “Весны священной”» [24, с. 28]. В следующем году читателям бостонской газеты он сообщал, вспоминая футуристов: «...мы играли со Стравинским в 4 руки “Весну священную”. ... Общение со Стравинским оставило на меня неизгладимое впечатление. Я читаю с листа достаточно быстро и хорошо, но Стравинский постоянно толкал меня локтями, делая при этом замечания. Мы прекрасно исполнили “Весну”. Мне нравится это сочинение...» [24, с. 32]. Незадолго до отъезда в Америку, в 1918 году Сергей Сергеевич оставил косвенное свидетельство о «Весне» без упоминания партнерства в игре со Стравинским в интервью японскому музыковеду М. Оотагуро: «Когда я слушал ее в первый раз, я ничего не понял. Только когда мы встретились в Милане, и я слушал ее в четырехручном переложении, я понял это сочинение» [25, с. 304]. Из приведенных цитат явствует, что лишь после совместного проигрывания «младший брат» в полной мере распознал архаическую мощь ритуальной «Весны» с ее эпохальным ритмическим новаторством. Но и позднее открытия ее глубин продолжались: от исполнения в 1921 году «...впечатление было огромным, я был прямо потрясен и от души обнял Стравинского» [2, т. 2, с. 161].

Однако Стравинский спустя более 40 лет после миланских событий не подтвердил факт четырехручного исполнения. «Познакомился с Прокофьевым я ...в Милане во время [Первой мировой] войны. Дягилев был одержим идеей свести его с футуристами и вообще с “левыми” кругами. ...“Весна священная” во время миланского визита была только предметом разговора. Он обожал “Весну” и по прошествии долгого времени был совершенно не способен придти в состояние равновесия от того впечатления, которое она на него произвела» [1, с. 245]. Стравинский, по-видимому, запечатлел эпизод ансамблевой игры с Прокофьевым, поскольку всецело был поглощен лишь указаниями для преодоления технических сложностей в интерпретации музыки, с которой успел сжиться, и не испытывал восторга от ее открытия — в отличие от партнера. Фраза «только предметом разговора» — еще одно проявление аберрации памяти.

К сожалению, ошибка Прокофьева в указании названия совместно исполненного балета со Стравинским надолго застряла в музыкознании. Понятно, что в 1973 году Нестьев не мог знать об аберрации памяти у своего героя повествования, когда писал в монографии о Прокофьеве, что оба композитора исполняли «...в четыре руки всю музыку “Петрушки”» [10, с. 110]. Но в 2005 году И. Я. Вершинина в комментариях к «Хронике моей жизни» Стравинского опять процитировала фрагмент «Автобиографии» с указанием на «Петрушку» без необходимых корректировок, хотя прокофьевский «Дневник» фигу-

рирует среди использованных ею источников [26, с. 168]. В 2021 году аналогичное недоразумение произошло с А. И. Козаченко-Стравинской [3, с. 77; 4]. Но в монографии Вишневецкого (2009) балет назван верно: «Весна» [6, с. 116].

Одобрением замысла «Шута» «старший брат» не ограничился и указал на сказку про шута в одном из пяти томов «Русских народных сказок А. Н. Афанасьева» как подходящий балетный сюжет. С легкой руки Стравинского избранная им шуточная сказка послужила основой либретто, разработанного Л. Ф. Мясиним совместно с Прокофьевым и Дягилевым. Сюжет предопределил и «братскую» связь в стилистике и поэтике «Шута» с «Петрушкой» (вплоть до несколько ограниченного использования фольклора в скерцозно-юмористическом, скоморошьем ключе). В письме «брату» от 3 июня 1915 года Прокофьев признавался: «Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей» [13, т. 2, с. 331]. Вишневецкий тонко подметил определенное сходство поэтики «Шута» еще и с «Весной священной» благодаря ритуально-языческой архаике в балаганном действе, особенно в «...потешной свадьбе козлухи-Шута и Купца...» [6, с. 250]. «Отец» со «старшим братом» убедили молодого композитора в том, что его «...стиль — гротеск, гротеск и гротеск» [2, т. 1, с. 553]⁴.

Скорее всего, по причине поэтико-стилистического родства Игорь Федорович впоследствии исключительно высоко оценивал этот балет, отчасти им самим инициированный. В октябре 1920 года при очередной встрече в Париже Стравинский «...играл мне свой новый Квартет, очень интересный, хотя ...с массой царпааний. Я ему играл “Шута”, которого он расхвалил. Я просил указать поправки в инструментовке, но он ограничился исправлением некоторых лиг у деревянных духовых для получения большей рельефности. ...похвалы Стравинского и Дягилева меня очень обрадовали, и я был горд». Позднее Стравинский признался, что «Шут» — «...единственная современная вещь, которую он слушает с удовольствием», и остался верен своему первому впечатлению спустя несколько лет, поскольку «...всегда считал его моею удачайшей вещью» [2, т. 2, с. 118; 160; 412].

В «Хронике моей жизни» «Шут» назван «замечательным произведением», а в «Диалогах» примечательна фраза: «Из балетов Прокофьева, ставившихся у Дягилева, я отдаю предпочтение “Шуту”, хотя считаю, что “Блудный сын”, поставленный Баланчиным, с хореографической точки зрения самый замечательный» [26, с. 215; 1, с. 246]. Стравинский, обладавший острым критическим чутьем, нечасто высказывал одобрение музыки своих современников,

⁴ Впоследствии Прокофьев, протестуя против применения к своей музыке слова «гротеск», «...предпочел бы заменить его термином “скерцозность” или ... тремя русскими словами, дающими градации его: шутка, смех, насмешка» [12, с. 32].

так что похвалы дорогого стоили. А восторженные оценки, иногда высказываемые по отношению к Прокофьеву, по мнению Варунца, «...вообще крайне редко встретишь у Стравинского...» [1, с. 244].

С 1915 года настало время интенсивных воздействий и своеобразных, косвенных «уроков» Прокофьева у Стравинского. В частности, в своем Втором концерте молодой автор «по совету Стравинского ...разделил каденцию первой части на две половины возгласом валторны, и, кажется, это выходит недурно (впоследствии эту переделку я отменил)» [2, т. 1, с. 558]. Но Сергей Сергеевич не оставил без внимания полиладовые и сложнейшие ритмические сочетания, особенно яркие в потрясшей его «Весне», которые повлияли на буйную мощь вакханалии и архаические бездны, запечатленные в стилистике своей Скифской сюиты «Ала и Лоллий», сочиненной по следам отвергнутого «отцом» одноименного балета, — из-за сложностей его «интернационального» и новаторского языка⁵.

Представляется важным редкое и хотя бы косвенное признание благотворного воздействия творений коллеги-«брата» на собственное композиторское мышление: «Вообще вкусы Дягилева и безобразия Стравинского в его “Соловье” уже оказали на меня свое влияние, и мне как-то мелко и тесно в аккумулятельном блюдецке глазуновской логики» [2, т. 1, с. 485]. В том же году из-под пера Прокофьева появилась благожелательная, изумительно лаконичная и емкая по содержанию рецензия на исполнение в Петрограде Трех песенок (из воспоминаний юношеских годов) Стравинского [24, с. 17].

Исключительно позитивные и творчески вдохновляющие настроения отражены в письме Мясковскому из Милана от 3 апреля 1915 года: «Со Стравинским я очень подружился и на взаимных сочинительских симпатиях, и так. Его новые “Прибаутки” с оркестром превосходны» [18, с. 132]. Ощущение радостного ожидания от музыки «брата» не изменилось и спустя четыре года, поскольку Прокофьев «Прибаутки» «...с большим интересом слушал ... на репетиции и по мере возможности помогал оркестру разобраться в них. Многое звучит прелестно. ...Требуя биса, я отхлопал все руки и откричал все горло так, что на меня даже оборачивались» [2, т. 2, с. 56; 57]. Более того, как явствует из письма «брату» от 19 декабря 1919 года из Нью-Йорка, Прокофьев содействовал успеху исполнения «Прибауток»: «Я пошел на репетицию и постарался растолковать, что было нужно. Мне лично больше всего понравились: 1) отыгрыш “Корнилы”..., где бульканье бутылкой Вы изобразили кларнетом с блеском истого алкоголика; 2) “Наташка”..., особенно последние пять тактов с прелестным воркованием духовых; 3) “Полковник”... чирикание гобоев; 4) ...в последней [песне]

⁵ О контексте и последствиях появления скифской темы в творчестве Прокофьева см. [6, с. 146–149].

...начало заключительного отыгрыша... Прекрасно! Нагло!» [13, т. 2, с. 469]. Дневниковая запись, посвященная крупному оркестровому опусу — в сходном тоне: «Симфония (Es-dur. — А. Е.) Стравинского совсем мила» [2, т. 1, с. 565].

Незадолго до этого Прокофьев с энтузиазмом воспринял фразу Дягилева: «После Стравинского в России остался только один композитор: вы. Больше там нет никого» [2, т. 1, с. 551]. Нахождение на втором пьедестале среди русских творцов музыки на парижском Парнасе его устраивало. Но лишь до поры.

Чувствуя в себе музыкально-критический и публицистический дар, Прокофьев стремился в своих статьях и интервью привлечь внимание к русской музыке — творчеству своих учителей и современников. Стравинскому в этих материалах 1918–1919 годов уделено едва ли не самое значительное по объему место, включая замечания о его стилистике и эстетических привязанностях. Сергей Сергеевич публично признал: «Второй балет Стравинского “Петрушка” создал ему мировую славу. Но в этом балете открылись такие новшества и дерзновения, что те, которые... провозглашали его продолжателем Римско-го-Корсакова, в страхе отшатнулись... Следующий балет, “Весна священная”, явился произведением более глубоким ...как по материалу, так и по изложению, но также и более передовым в своем дерзновении». Фиксировалось также, что «Стравинский не обращается к гигантскому оркестру. ...Подчеркнуть красоту и значение каждого инструментального тембра — вот основа его оркестровой реформы» [24, с. 37; 28]. Однозначно позитивная оценка подкрепляется редким по отношению к творчеству «брата» словом «красота».

К 1920 году во взаимоотношениях двух русских парижан установился светский лоск внешне дружественных отношений с братскими поцелуями и объятиями, совместными застольями, беседами, поездками в гости и на развлечения, оказанием взаимных услуг, исполнениями собственных сочинений, профессиональными дискуссиями, порой — театрально-шумными и нарочито крикливыми (не только со стороны Прокофьева). Весьма выразительны следующие дневниковые записи: «...за обедом Стравинский, с которым расцеловались и вообще встретились очень горячо ... пил алкоголь с увлечением. Говорил, что я единственный его любимый русский композитор из живых, и советовал мне печатать сочинения у Честера в Лондоне. Я страшно был счастлив снова быть в компании Дягилева и Стравинского, хотя это не мешало во многом расходиться и с остервенением пикироваться, когда они признавали только ярко-национальную музыку и отрицали Скрябина как композитора и оперу как форму». К тому же «брат» «...обещал устроить мне рояль» [2, т. 2, с. 98–99].

Свидетельство Прокофьева об отрицании Стравинским (солидарным с «отцом»), оперы как актуального для современности жанра весьма важно для понимания причин неожиданных поворотов в эволюции эстетических взглядов Стравинского. Приоткрываются побудительные мотивы, из-за которых Стра-

винский оказался не в состоянии достойно оценить оперу «Любовь к трем апельсинам», сыгранную автором в Париже, «...отозвался очень резко и не пожелал слушать дальше первого акта. В некоторых отношениях он был прав: первый акт наименее удачный. Но в этот день я горячо защищал оперу, и разговор перешел в громогласный спор» [12, с. 52–53].

Прокофьев был порой незаменим в оказании профессиональной помощи «брату». «Стравинский попросил меня прокорректировать увертюру ...балета “Pulcinella”, ...он хвастался, что у него нет ошибок, я выудил пару. Балет написан в старинном стиле, и это преинтересное совпадение, — что я три года назад написал “Классическую” Симфонию, а Стравинский, не зная об этом, написал классический балет... Дягилеву и Стравинскому больше всего понравилась 3-я “Сказка” и 15-я “Мимолетность”». Обратим внимание, что Прокофьев не претендует на исключительный приоритет своей идеи возвращения к классицизму, а отмечает лишь ее «совпадение». Балет «Песнь соловья» Стравинского Сергей Сергеевич «...слушал с большим интересом, особенно инструментовку, что касается музыки — то там много и интересного, но и много ненужного царпанья» [2, т. 2, с. 100].

Иногда Прокофьев, вопреки своей склонности к дерзкому и бесцеремонному поведению, становится деликатным и чувствительным: «Заходил к Стравинскому, чтобы поговорить с ним о вчерашнем балете, а то вчера я ничего ему не сказал и выходило неловко. ...Стравинский очень хорошо относится к моей музыке и считает меня единственным русским композитором (после него, конечно), однако смотрит на меня с какой-то особенной точки зрения, исключительно национальной, которую я ценю, но не разделяю в такой исключительной мере, как Стравинский. ...играл ...свой “Rag-time”, очень занятный по ритмам, ... Сыграл Стравинскому все двадцать “Мимолетностей”, из которых пять он нашел совсем хорошими, а остальные написанными между прочим. Я никогда не могу догадаться заранее: что Стравинскому понравится» [2, т. 2, с. 103]. Вероятно, Прокофьев еще долго поражался непредсказуемости эстетических реакций Стравинского, их неожиданной изменчивости, в первую очередь — по отношению к своей музыке.

В 1921 году редкие в устах Стравинского хвалебные отзывы о музыке «брата» продолжались прежде всего по отношению к тем опусам, которые так или иначе соприкасались с его собственными новаторскими исканиями или преломляли их. 29 апреля после парижской премьеры «...“Скифской сюиты” ...Стравинский пришел в ложу после второй части и все время похваливал». И «Классическую» симфонию «...Стравинский ... всю расхвалил...! ...нашел, что она ловко сделана и что в ней сплошь свежие модуляции» [2, т. 2, с. 157; 162].

«Старший брат», однако, по-прежнему предлагал загадки и ребусы для композиторского мышления «младшего» и будоражил его творческую рабо-

ту. «Слышал я перед отъездом Симфонию для одних духовых Стравинского... под управлением Кусевицкого. Не все понимаю, особенно двуголосицу, но надо еще послушать. Монашескую идею написать для одних духовых, пожалуй, улавливаю» [2, т. 2, с. 163].

Тщательные приготовления С. П. Дягилева породили дружбу «сыновей» на долгие годы. Вдохновившись современными и совершенными образцами национальной стилистики в творчестве «брата», Прокофьев сумел выработать отличительные композиторские установки и, не впадая в подражание, раскрыл свое ярко оригинальное и темпераментное композиторское «лицо». Но принадлежность обоих гениев к общим стилистическим корням исторически предопределила неизбежность возникновения творческого соревнования и соперничества между ними. В дальнейшей эволюции Прокофьев оказался гораздо более прочно связанным с национальной традицией, чем способствовавший этому переходу «старший брат».

Дружеские споры «с остервенением» между «сыновьями» Дягилева не прошли бесследно и для Стравинского, который, вопреки своему «отвращению к опере», после затянувшегося окончания «Соловья» (1908–1914) сочинил сначала «Мавру» (1922), а затем оперу-ораторию «Царь Эдип» (1927). Прежде, чем перейти к «чистой» опере, он долго работал над смешанным жанром и, несмотря на декларируемые ранее остроумные рассуждения о неприемлемом для него «двоеженстве музыки, обрученной с жестом и словом» в одновременности, явил миру после многолетних усилий «русские хореографические сцены с пением и музыкой» — «Свадебку» (1914–1923).

Разумеется, переоценка Стравинским своих ранних жанровых предпочтений происходила с учетом всей европейской музыкальной практики тех лет. Но пример яростного сопротивления Прокофьева взглядам Дягилева вряд ли остался незамеченным. С кем еще из композиторов Стравинский мог не отказать себе в удовольствии «с остервенением» поспорить? Трудно представить, что он решил попытать счастья в опере без хотя бы косвенного влияния творческих устремлений Прокофьева. Сергею Сергеевичу подобная эстетическая победа вряд ли прибавляла радости, так как в дорогом ему театральном жанре набирал силы мощный конкурент.

Острота напряжения в их отношениях и творческое соперничество нарастали в 1920-х годах, а пик наступил ко времени создания и премьеры балета «Блудный сын» (1929). Практически на всем протяжении композиторской карьеры до окончательного возвращения на Родину Прокофьев сверял собственное направление творческой эволюции с непредсказуемо (на его взгляд) меняющимся фарватером стилистики Стравинского. Поначалу «младший брат» в значительной степени следовал за старшим и лишь к 1930-м годам бесповоротно отдалился в совершенно независимом творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варунц В. П. Прокофьев о Стравинском // Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. С 236–253.
2. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933: в 3 т. Париж: sprkfv, 2002. Т. 1. 813 с.; Т. 2. 890 с.
3. Епишин А. В. Что играли в четыре руки Стравинский с Прокофьевым? // Мариинский театр. 2021. № 3–4. С. 16–17.
4. Козаченко-Стравинская А. И. В четыре руки для итальянских футуристов. О друзьях-соперниках — Игоре Стравинском и Сергее Прокофьеве // Музыкальная жизнь. 2021. № 6. С. 74–77.
5. Алиева З. Э. Творческое соперничество С. Прокофьева и И. Стравинского // Искусство и образование. 2019. № 2. С. 44–50.
6. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
7. Бавильский Д. Игорь Вишневецкий: «Чистым композитором Прокофьев не был». [Интервью] // Частный корреспондент. 2011. 24 янв. [Электронный ресурс]. URL: http://www.chaskor.ru/article/igor_vishnevetskij_chistym_kompozitorom_prokofev_ne_byl_35. (дата обращения: 30.01.2022).
8. Brown M. H. Stravinsky and Prokofiev: Sizing up the Competition // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. by J. Pasler. Berkeley: Univ. of California Press, 1986. P. 39–50.
9. Шестаков В. П. Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 4 (13). С. 75–80.
10. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 661 с.
11. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 374 с.
12. Прокофьев С. С. Автобиография // Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1956. С. 9–77.
13. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами / Сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. Т. I. 551 с.; 2000. Т. II. 800 с.
14. Taruskun R. Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1996. Vol. I–II. 1757 p.
15. Сергей Прокофьев — Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953 / Подготовка текста и коммент. В. А. Юзефовича, науч. ред. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2011. 536 с.
16. Дукельский В. А. Об одной прерванной дружбе // История и современность: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая, М. Д. Сабина. Л.: Сов композитор, 1981. С. 244–260.
17. Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
18. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 598 с.

19. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 413 с.
20. Матисс А. Записки живописца. СПб.: Азбука., 2001. 636 с.
21. Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 2. М.: Изобраз. искусство, 1982. 574 с.
22. Бенуа А. Н. Беседа о балете // Театр: Книга о новом театре: сб. ст. М.: ГИТИС, 2012. С. 79–100.
23. Игорь Стравинский — публицист и собеседник / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
24. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 285 с.
25. Якубов М. А. Прокофьев в Японии. Отречение от футуризма // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 289–316.
26. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 464 с.

REFERENCES

1. Varuncz V. P. Prokof'ev o Stravinskom // Prokof'ev o Prokof' eve. Stat' i, interv'yu / Red.-sost. V. P. Varuncz. M.: Sov. kompozitor, 1991. S 236–253.
2. Prokof'ev S. S. Dnevnik. 1907–1933: v 3 t. Parizh: sprkfv, 2002. T. 1. 813 s.; T. 2. 890 s.
3. Epishin A. V. Chto igrali v chety`re ruki Stravinskij s Prokof'evy`m? // Mariinskij teatr. 2021. № 3–4. S. 16–17.
4. Kozachenko-Stravinskaya A. I. V chety`re ruki dlya ital`yanskix futuristov. O druž`yax-sopernikax — Igore Stravinskom i Sergee Prokof' eve // Muzy`kal`naya zhizn`. 2021. № 6. S. 74–77.
5. Alieva Z. E`. Tvorcheskoe sopernichestvo S. Prokof'eva i I. Stravinskogo // Iskusstvo i obrazovanie. 2019. № 2. S. 44–50.
6. Vishneveczkij I. G. Sergej Prokof'ev. M.: Molodaya gvardiya, 2009. 703 s.
7. Bavl'skij D. Igor` Vishneveczkij: «Chisty`m kompozitorom Prokof'ev ne byl». [Interv'yu] // Chastny`j korrespondent. 2011. 24 yanv. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.chaskor.ru/article/igor_vishnevetskij_chistym_kompozitorom_prokofev_ne_byl_35. (data obrashheniya: 30.01.2022).
8. Brown M. H. Stravinsky and Prokofiev: Sizing up the Competition // Confronting Stravinsky: Man, Musician, and Modernist / ed. by J. Pasler. Berkeley: Univ. of California Press, 1986. P. 39–50.
9. Shestakov V. P. Balety` Sergeya Prokof'eva dlya «Russkix sezonov» Sergeya Dyagileva // Mezhdunarodny`j zhurnal issledovaniy kul`tury`. 2013. № 4 (13). S. 75–80.
10. Nest`ev I. V. Zhizn` Sergeya Prokof'eva. M.: Sov. kompozitor, 1973. 661 s.
11. Dolinskaya E. B. Teatr Prokof'eva. M.: Kompozitor, 2012. 374 s.
12. Prokof'ev S. S. Avtobiografiya // Prokof'ev S. S. Materialy`, dokumenty`, vospominaniya. M.: Muzgiz, 1956. S. 9–77.

13. *Stravinskij I. F.* Perepiska s russkimi korrespondentami / Sost., tekstolog. red. i komment. V. P. Varuncza. M.: Kompozitor, 1998. T. I. 551 s.; 2000. T. II. 800 s.
14. *Taruskun R.* Stravinsky and the Russian traditions: a biography of the works through Mavra. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1996. Vol. I–II. 1757 p.
15. Sergej Prokof'ev — Sergej Kuseviczkij. Perepiska 1910–1953 / Podgotovka teksta i komment. V. A. Yuzefovicha, nauch. red. M. P. Raxmanova. M.: Deka-VS, 2011. 536 s.
16. *Dukel'skij V. A.* Ob odnoj prervannoj družbe // Istorija i sovremennost': sb. st. / red.-sost. A. I. Klimoviczkij, L. G. Kovnackaya, M. D. Sabinina. L.: Sov. kompozitor, 1981. S. 244–260.
17. *Stravinskij I. F.* Xronika. Poe'tika. M.: Centr gumanitarny'x iniciativ, 2012. 368 s.
18. S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskij. Perepiska. M.: Sov. kompozitor, 1977. 598 s.
19. *Stravinskij I. F.* Dialogi. L.: Muzy'ka, 1971. 413 s.
20. *Matiss A.* Zapiski zhivopiscza. SPb.: Azbuka., 2001. 636 s.
21. Sergej Dyagilev i russkoe iskusstvo. T. 2. M.: Izobraz. iskusstvo, 1982. 574 s.
22. *Benua A. N.* Beseda o balete // Teatr: Kniga o novom teatre: sb. st. M.: GITIS, 2012. S. 79–100.
23. Igor` Stravinskij — publicist i sobesednik / Red.-sost. V. P. Varuncz. M.: Sov. kompozitor, 1988. 504 s.
24. Prokof'ev o Prokof'eve. Stat'i, interv`yu / Red.-sost. V. P. Varuncz. M.: Sov. kompozitor, 1991. 285 s.
25. *Yakubov M. A.* Prokof'ev v Yaponii. Otrechenie ot futurizma // S. S. Prokof'ev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty`, stat'i, vospominaniya. M.: Kompozitor, 2016. S. 289–316.
26. *Stravinskij I. F.* Xronika moej zhizni. M.: Kompozitor, 2005. 464 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Епишин А. В. — канд. искусствоведения, доц.; pescini@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Epishin A. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; pescini@mail.ru

УДК 792

«ФЕДРА» ЦВЕТАЕВОЙ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ТРАГИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА

Кумукова Д. Д.¹

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

В статье исследуется природа конфликта трагедии Цветаевой «Федра», восходящего к ранней аттической трагедии. Мифологические герои в драматургии Эсхила и Софокла были неразрывно связаны с некими глобальными, божественными мирами и оказывались посланцами этих миров. У Еврипида герои возводятся в обособленную самостоятельную силу, обретают конкретные земные приметы. В результате конфликт строится не как борьба субстанциальных миров, а как столкновение персонажей между собой.

Эволюция конфликта прослеживается на примере разработки мифа о Федре и Ипполите в произведениях Еврипида, Л. Сенеки, Ж. Расина, М. Цветаевой. Пьеса русского драматурга рассматривается как воплощающая форму аттической трагедии — с ее конфликтом субстанциальных миров, а не персонажей. Такое решение конфликта дает основание назвать трагедию Цветаевой возрождающей древнюю традицию классической формы.

Ключевые слова: Античность, миф, драматургия, трагедия, конфликт, Еврипид, Сенека, Ж. Расин, М. Цветаева, «Федра».

PHAEDRA BY M. TSVETAEVA IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE TRAGIC CONFLICT

*Кумукова Д. Д.*¹

¹ Russian Institute of Arts History, 5, St. Isaac's square, Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article examines the nature of the conflict in the tragedy of M. Tsvetaeva *Phaedra*. The genealogy of the dramatic conflict of Tsvetaev's dilogy *Theseus* is here declared to go back to the early Attic tragedy of the classical period of antiquity.

In the article, the evolution of the conflict of a tragedy based on an ancient plot is traced on the example of the development of the myth of Phaedra and Ippolit in the works of Euripides, Seneca, Racine, Tsvetaeva. The play by the

Russian playwright is seen as embodying the form of Attic tragedy — with its conflict of substantial worlds, not characters.

Keywords: Antiquity, myth, dramaturgy, tragedy, conflict, Euripides, Seneca, Racine, Tsveltaeva, *Phaedra*.

Античная культура — явление, не оставшееся только в далекой древности как некая историческая данность. Она живет в вечности как величина постоянная, обладающая уникальной способностью быть всегда современной. Древнегреческая мифология, рожденная несколько тысячелетий назад, и сегодня продолжает свое развитие. Это означает, что сама природа мифа обуславливает его пребывание в процессе непрерывающегося структурирования, постоянного обретения новых содержательных пластов. Можно сказать, античный миф идет тем же путем, что и человечество, воспроизводя лики разных эпох.

Этот путь в значительной степени отражает история мировой драматургии, демонстрирующая органическую пластику мифологической структуры. Именно драматургия очерчивает циклический, этапный характер развития мифа.

Классический период Античности обрел статус вечного ориентира для художественных систем разных времен. Две с половиной тысячи лет истории сценического искусства показали, что практически каждая эпоха так или иначе обращалась к опыту древнегреческого театра, вступала с ним в диалог и имела свое толкование его феномена. В этом смысле процесс постижения античного театра можно считать продолжающимся в течение всей истории мировой культуры.

Замечание современного теоретика театра В. И. Максимова о том, что «...античные сюжеты в XX веке возникают именно ради неизбежного их сравнения» [1, с. 170], можно воспринимать как своего рода констатацию рождения принципиально нового отношения к древней мифологии в XX веке. Действительно, очевидны тенденции отказа от архаической первозданности, перенос действия в некую условную современность, уход от монументальных образов мифологических героев, снижение роли всеопределяющего рока. Но при всех эволюционных преобразованиях XX век активно обращается к мифологии Древней Греции. Американский теоретик драматического искусства Эрик Бентли причину вечного притяжения мифа объяснял его узнаваемостью: «Смысл любого мифа состоит в том, чтобы дать нам в качестве отправной точки элемент известного и тем самым оградить нас от той пустоты, которую образует абсолютная новизна. Искусство призвано удовлетворять определенные ожидания, а миф дает самый экономный способ выдвинуть такие ожидания. ...Для искусства важно не знание, а узнавание: искусство сообщает вам не то, чего вы не знали (для этой цели более пригоден телефонный справочник), а то, что вы

“знаете”, помогая вам постигать. Общеизвестно, что древнегреческие мифы дают идеальный материал для того, чтобы подвести зрителя к такому постижению» [2, с. 72].

В 1920-е годы, когда в истории мифа наметился новый вектор развития, появляется трагедийная диалогия М. И. Цветаевой «Тезей». Изначально этот цикл был задуман, подобно древнегреческим образцам, как трилогия с частями, названными именами женщин, которые «выпали на долю Тезея» [3, с. 361]: «Ариадна», «Федра», «Елена», но третья пьеса написана не была. Трагедии «Ариадна» (1924) и «Федра» (1927) сохраняют драматургическую систему координат древних авторов и в толковании жанра, и в понимании категории трагического, и в построении конфликта. Смысл, близкий данному утверждению, несут слова поэта и драматурга П. Г. Антокольского, указавшего на древний театр как на материнское лоно цветаевского античного цикла: «Странно сказать, но ее трагедии намного старше Софокла и тем более Еврипида, разве только Эсхил может с ней состязаться возрастом. Марина Цветаева возвратила жанр трагедии к его элевсинскому первоисточнику, о котором современные европейцы могут судить по раскопкам на Крите, по обломкам Пергамского фриза» [4, с. 17–18].

Мысль Антокольского, помимо всего прочего, вписывает цветаевские трагедии в классический этап истории мифа, куда входит и драматургия рубежа XIX–XX веков, основанная на древних сюжетах. В это время возникает целая волна «античных» произведений И. Ф. Анненского («Меланиппа-философ», 1901; «Царь Иксион», 1902; «Лаодамия», 1906; «Фамира-кифарэд», 1906), Г. фон Гофманстала («Электра», 1904; «Эдип и сфинкс», 1906; «Царь Эдип», 1910); Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел», 1906), Вяч. И. Иванова («Тантал», 1905; «Прометей», 1919), В. Я. Брюсова («Протесилай умерший», 1911), В. Газенклевера («Антигона», 1917). К мифологическим сюжетам обращаются великие режиссеры-реформаторы: М. Рейнхардт («Электра», 1903; «Лисистрата», 1908; «Царь Эдип», 1910; «Орестея», 1919); В. Э. Мейерхольд (опера Р. Штрауса «Электра», 1913); А. Я. Таиров («Фамира Кифаред», 1916; «Федра», 1922; «Антигона», 1927).

Всплеск интереса к античной культуре эпохи «рубежа» напоминает о Ренессансе, также нацеленном на возрождение античного мировоззрения. Проведение аналогий представляется оправданным. Под воздействием театральной философии Ф. Ницше на рубеже XIX–XX веков возникает новое понимание Античности и культуры как таковой. В трактате «Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм» (1871) немецкий философ дает новую концепцию античного театра, определяя его как борьбу двух начал — дионисийского (стихийного, безудержного, экстатического) и аполлонийского (формообразующего, разум-

ного, гармоничного). В этом смысле ницшевская¹ концепция отличается от традиционного толкования древней культуры как мира гармонии и красоты.

По мнению Ницше, именно древнегреческая трагедия выполняла истинное предназначение искусства: не изображение действительности, а ее преодоление. Театральная концепция философа, провозгласившего античную трагедию единственным в истории театра художественным явлением, несущим «метафизическое утешение», во многом определила облик драматургического и сценического искусства рубежа XIX–XX столетий. Кроме того, под воздействием ницшевской театральной философии в этот период рождаются и разнообразные концепции искусства будущего (Р. Штайнера, Вяч. Иванова, А. Белого). Примечательно, что такой резонанс случился спустя два-три десятилетия после публикации «Рождения трагедии» (в противовес критическому восприятию трактата коллегами Ницше). Непринятие книги современниками философа американский исследователь Д. Комхабер объясняет ее нацеленностью на переосмысление именно театрального искусства: «Она не столько предполагала преобразить мир академической филологии или даже мир философии, сколько предполагала преобразить мир театра, обосновать “театр будущего”» [5, с. 25]. И эта идея искусства будущего во всех своих интерпретациях, так или иначе, была связана с аттической трагедией.

Столь определенный оборот «рубежной» эпохи в сторону Древней Греции обуславливался стремлением к постижению и, в конечном счете, возрождению дионисийской сущности античного театра. Это возрождение должно было «...сообщить целой толпе... художественную способность видеть себя в центре такого сонма духов и чувствовать свое внутреннее единство с ним» [6, с. 56]. Мысль Ницше главным образом и можно считать той, что задала перелом в развитии театральной культуры. Именно растворение во всеохватывающем потоке дионисийской стихии, освобождение от «человеческого, слишком человеческого» начала и есть высший акт трагического театра, свершаемый в совместном слиянии оркестры и театрона.

По Ницше, дионисийская сущность была утрачена уже в конце V века до н. э. На смену «трагедии, родившейся из духа музыки», пришла так называемая сократическая культура (выражения философа), основанная на принципе разумности. Соответственно, во всей последующей истории театра возобладало аполлонийское начало. А культура, лишенная дионисийского содержания, по мнению Ницше, не может нести метафизического свершения и должна погибнуть, «...ибо существование и мир навеки оправданы только как эстетический феномен» [6, с. 43].

¹ «Ницшевскими» автор называет собственные идеи философа, а не идеи Ф. Ницше в пересказе толкователей («ницшеанские»).

Можно предположить, что возрождение дионисийского качества трагедии случилось в «античном» цикле Цветаевой «Тезей».

Первоначально в классический период Древней Греции литературный текст пьесы не имел статуса самостоятельного произведения; он являлся неразрывной частью театрального действия, а терминологические обозначения жанров (трагедия, комедия, сатирическая драма) относились к сценическому представлению, соединявшему в себе разные искусства, в том числе и то, что теперь именуется драмой. У Аристотеля, осмыслившего природу театра, не было разделения его на драматургическую и сценическую составляющие. Под трагедией философ подразумевал цельное произведение, вмещающее в себя фабулу, слово, образы персонажей, музыку, сценическую обстановку и мысль. Фабула в трагедии, как правило, была связана с мифом, пребывающим в состоянии вечного становления и, соответственно, получающим каждый раз новую интерпретацию.

Миф о Федре и Ипполите привлекал драматургов в самые разные времена. Свою художественную жизнь он начинал именно с представления в театре. Лирика Древней Греции не обращалась к этому сюжету.

«Федра» Цветаевой по своей фабуле восходит к «Ипполиту» Еврипида (428 г. до н. э.). Но, сохраняя весь ход событий древнегреческой трагедии, Цветаева изменяет образ героини. Ее Федру не беспокоит потеря чести из-за раскрытия тайны любовной страсти к пасынку, ей нужна только любовь Ипполита. Еще на этапе замысла трагедии в записной книжке 1923 года Цветаева, давая характеристику героине, отметила эту разницу: «Федра у меня *не* рассуждает, только хочет. Федра боится *только* быть отвергнутой, отнюдь не виновной. Исступление гордости, а не (преступление против) совести. ...У Еврипида Федра умирает из-за опозоренности: страха перед Тезеем и пр., т. е. чувств посторонних любви. *Федра умерла потому, что Ипполит достоверно ее отверг.* ...Федра: крайность любовного бесстыдства и бесстрашия. Стыд и страх *только* перед Ипполитом» [7, с. 249–250]. Поскольку цветаевская героиня лишена «чувств, посторонних любви», то у нее не может быть и цели спасти свое честное имя; соответственно, ей незачем оговаривать Ипполита. Потому, в отличие от предшествующих вариантов обработки этого мифа у Еврипида, Л. А. Сенеки, Ж. Расина, она не участвует в клевете. Идея обвинить Ипполита в покушении на честь мачехи у Цветаевой целиком принадлежит Кормилице, жаждущей отомстить за гибель Федры.

На первый взгляд, здесь можно увидеть продолжение расиновского стремления «обелить» героиню, которое французский драматург не скрывал, для чего и включил в линию действия мнимую смерть Тезея, собственно позволившую Федре пойти на любовное признание Ипполиту. (Ложное изве-

ствие о гибели супруга должно было оправдать ее «преступление».) К тому же такая ошибка Федры соответствовала античному пониманию трагического героя, о чем писал теоретик классицизма Никола Буало, называя расиновскую пьесу идеальным воплощением аристотелевского принципа сострадания к герою, который оказывался преступником поневоле.

Героиня Цветаевой, в отличие от Федры Еврипида, Сенеки, Расина, не является собой так называемый «характер». Она — некая стихия, воплощение страсти. Соответственно, конфликт цветаевской трагедии не представляет собой столкновение персонажей, он переходит на иной, надличностный уровень. Федра здесь оказывается по ту сторону борьбы противоборствующих сил. Поэтому она стремится не к земному союзу с Ипполитом (к слову сказать, жено-ненавистником), а к слиянию с ним в любви-смерти:

*Но под брачным покрывалом
Сна с тобой мне было б мало.
Кратка ночка, вставай-ежся!
Что за сон, когда проснешься
Завтра ж, и опять день-буден.
О другом, о непробудном
Сне — уж постлано, где лечь нам —
Грежу, не ночном, а вечном,
Нескончаемом, — пусть плачут! —
Где ни пасынков, ни мачех,
Ни грехов, живущих в детях,
Ни мужей седых, ни третьих
Жен... [8, с. 670–671].*

Здесь Федра преодолевает индивидуальное, человеческое начало, растворяясь в дионисийской стихии вечности, тем самым реализуя концепцию трагического театра древности, сформулированную В. И. Максимовым: «Любая трагедия — это преодоление своеволия, раздвигание границ личности. Развязка трагедии — не гибель, а слияние с конфликтующим роком, познание мировой космической сущности, а не решение своих частных проблем» [1, с. 168]. Так и цветаевская Федра не представляет собой частное лицо, сталкивающееся с другими характерами. Ее образ соответствует формуле, данной С. Кьеркегором трагическому герою Античности: «Каждый индивид, как бы он ни был изначально подлин в своей природе, все же дитя Бога, своего времени, своего народа, своей семьи, своих друзей, — и только в этом он обретает свою истинность» [9, с. 176]. То есть цветаевская Федра, как и положено герою древней трагедии, находится внутри некоей «субстанциальной категории» (термин Кьеркегора). По сути, об этом положении героини неоднократно говорит Кор-

милица. Ведь Кормилица, важность роли которой Цветаева подчеркивала в записных книжках, — это символ кьеркегоровских «рода», «времени», «бога», «народа», «семьи». Потому, вероятно, речь Кормилицы в трагедии самая объемная. Писатель и литературовед Г. Н. Горчаков подсчитал в процентном соотношении количество строк у каждого из героев: «Кормилица участвует в трех картинах и ей принадлежит 35 % всех строк трагедии. Федре — 13 %, Ипполиту — 9 %, Тезею — 7 %» [10, с. 151]. Вскормившая Федру молоком, Кормилица напрямую декларирует идею неких объективных сил, все роковым образом предопределяющих:

*Мних ли, бражник ли — все от млека,
Все от белого. Те? Оно
Миром властвует. Всем — одно —
Всем оно одно миром целым! [8, с. 665].*

Такое построение конфликта отличает цветаевскую трагедию от трактовки этого мифа Еврипидом, Сенекой и Расином.

У Еврипида, как поэта V века до н. э., система образов, казалось, должна была соответствовать аттической традиции. В произведениях его великих предшественников — Эсхила и Софокла — мифологические герои являлись представителями неких глобальных миров, родов, религиозных стихий; они не были индивидами. Анализируя эту традицию и философию театра Аристотеля, Кьеркегор констатирует несамостоятельность роли персонажа в древнегреческом театре: «Особенностью античной трагедии является то, что действие не вытекает исключительно из характера и не находит себе достаточного объяснения в субъективной рефлексии и решимости. ...Действие несет в себе эпический момент; оно является столько же событием, сколь и действием. Причина этого, естественно, заложена в том, что античность не знала субъективности, отраженной в самой себе. Даже когда индивид двигался свободно, он все же оставался внутри субстанциальных категорий государства, семьи и рока» [9, с. 173–174]. Так же, как Кьеркегор в своих размышлениях исходит из позиции Аристотеля об отсутствии у древних авторов цели изображать характеры, Ницше продолжает развивать уже идеи Кьеркегора (хотя и не припоминает, кому они принадлежат): «Не помню, кто утверждал, что все индивиды комичны как индивиды, и потому непригодны для трагедии, из чего пришлось бы заключить, что греки вообще не могли выносить индивидов на трагической сцене» [6, с. 66].

В произведении Еврипида, формально сохраняющем мифологическую схему, действие развивается таким образом, что божественные, в широком смысле, миры уходят на задний план. То есть, используя традиционные сюжеты, Еврипид делает акцент на индивидуальных устремлениях героев, на внутрен-

ней борьбе их страстей, чем отличается от Эсхила и Софокла. В результате создается впечатление, что развязка совершается не по воле богов, а становится следствием внутренней борьбы персонажа. Так происходит в дошедшем до нас варианте трагедии о Федре и Ипполите, где Афродита, собственно и запустившая всю фабулу, уходит на второй план, а на первый выступают человеческие страсти, которые, как видится, и губят героев. Такое новаторство Еврипида приближает образы мифологических персонажей к характерам, что дает основание говорить об их самостоятельном взаимодействии/противодействии. И именно это новаторство сделало произведения Еврипида не понятыми современниками, но высоко ценимыми следующими поколениями.

Уже в IV веке до н. э. Еврипид становится наиболее чтимым драматургом. В эпоху Ренессанса итальянские гуманисты строят свои «ученые» трагедии, ему подражая. В XVII веке французские классицисты в качестве ориентира используют именно произведения Еврипида, создавая пьесы на античные сюжеты. Причина привлекательности трагедий Еврипида коренится в превращении монументальных образов мифологических героев в обычных людей из реальной жизни.

В результате индивидуализация образов персонажей, их очеловечение, обытовление, осовременивание и, соответственно, сведение конфликта мировых стихий к столкновению персонажей оказалось приметой будущей драматургии. Потому Ницше и говорит о предательстве идеи трагического театра, случившемся в творчестве Еврипида: «Тому, кто понял, из какого материала лепили прометеевские трагики до Еврипида своих героев и сколь далеки они были от намерения выводить на сцену точную маску действительности, будет безусловно ясна и отклоняющаяся в совершенно другую сторону тенденция Еврипида. Человек, живущий повседневной жизнью, проник при его посредстве со зрительской скамьи на сцену... Одиссей, типичный эллин для более древнего искусства, опустился теперь под руками новейших поэтов до фигуры *graeculus*'а, представляющего отныне в качестве добродушно-пронырливого домашнего раба средоточие драматического интереса» [6, с. 70].

Тот же переход от объективных категорий к индивиду со скамьи театра на констатировал и венгерский исследователь древней мифологии Карл Кереньи в монографии, посвященной Дионису: «Уже античный мир, одурманный ошеломляющей сложностью видимого плана жизни, ...который стал безоговорочно преобладать на сцене со времен Еврипида, начал забывать архаического бога» [11, с. 208].

Сенековских персонажей «Федры» тоже можно назвать характерами. С одной стороны, они, безусловно, несут свой мифологический груз представитель божественных стихий Афродиты и Артемиды (в римском варианте — Венеры и Дианы); с другой, — они подчеркнуто индивидуализированы в своих убеждениях и страстях.

Сенека, обратившийся к этому мифу через пять сотен лет после Еврипида, сохраняет его разработку сюжета. У римского философа, вероятно, был первый вариант трагедии греческого автора («Ипполит закрывающийся»), до нас не дошедший. В нем Федра сама признавалась Ипполиту в любовной страсти. Из-за этого «безнравственного» поступка героини трагедия успеха не получила. Поэтому Еврипид создал вторую версию (ставшую хрестоматийной) — «Ипполит увенчанный», где любовную тайну Федры ее пасынку открывает Кормилица.

Сенека следует первой версии греческой трагедии. При этом в сюжет Еврипида римский драматург вкладывает идеи стоической философии, верность которым он сохраняет на протяжении всей жизни. Федра у Сенеки несет смерть себе и Ипполиту потому, что охваченная страстью, она неизбежно становится носительницей несчастья — согласно философии стоиков, человек, не способный разумом обуздать чувства, находится во власти зла и творит зло. Ипполит здесь напрямую декларирует стоические идеи о необходимости довольствоваться малым, о вреде богатства и власти, развращающих человека и являющихся причиной всех бед, а также о своем отношении к женщинам как носительницам зла: «Всех зол источник — женщина... Блуд ее / Причина войн, пожаров, истребления, / Крушенья царств, племен порабощения» [12, с. 63]. Личностные черты создают условия для противостояния героев: отрицательное отношение Ипполита к женщинам способствует обострению конфликта с Федрой. Обращаясь к погибшему Ипполиту, она признается, что умирает во имя страсти:

*Соединить сердца дано нам не было —
Соединим же судьбы. Ты чиста — умри
Во имя мужа; а прелюбодейка пусть
Умрет во имя страсти [11, с. 83].*

В расиновском варианте мифологического сюжета внешний уровень конфликта обуславливается столкновением героев между собой (при сохранении внутреннего классицистского конфликта у Федры и других персонажей). И столкновение это усиливает свой рельеф благодаря новаторскому психологизму, впервые вводимому французским драматургом именно в «Федре» (1677). Потому Ролан Барт, отрицая наличие характеров в театре Расина, в качестве примера приводит более ранние трагедии драматурга: «Совершенно бесплодны споры об индивидуальности персонажей, о том, кокетка ли Андромаха и настоящий ли мужчина Баязид» [13, с. 157]. Новшество Расина примечательно еще и потому, что в Предисловии к «Федре» он признавался в своем старании «неукоснительно придерживаться мифа» [14, с. 244]. Но древний сюжет здесь обретает новые черты, а именно разнообразные психологические мотивировки в поступках персонажей, главным образом, в действиях героини.

Кроме любовной страсти, расиновская Федра испытывает и стыд, и муки совести из-за того, что оклеветала Ипполита, и ревность, когда узнает, что пасынок, слывающий женоненавистником, любит другую — Арикию, дочь Палланта. (В прежних обработках мифа не было ни влюбленности Ипполита, ни такого персонажа как Арикия, ни столь сложного смешения чувств героини). Внезапно возникшая ревность останавливает Федру в порыве спасти Ипполита от проклятия Тезея:

*Совести суровой уступив,
Я шла сюда. К чему привел бы мой порыв?
Быть может, — хоть о том, помыслив, цепеню, —
Быть может, истину открыла б я Тесею?
И вот я узнаю, что любит Ипполит,
Что любит — не меня!
<...>
А я, безумная, спасти его бежала...
<...>
О! ... Иль вынесла я мало?
Но муки самой злой еще не испытала.
Все, что меня снести заставил Ипполит,
Все — страсть палящая и нестерпимый стыд,
Терзанья совести и жгучий страх разлуки, —
Все было слабым лишь предвестьем этой муки... [14, с. 284–286].*

Борьба страстей, сменяющие друг друга психологические мотивировки поступков Федры подчеркивают ее «человеческий» облик. Желая облагородить свою героиню, Расин роль клеветницы отдает кормилице Эноне, которая и придумывает обвинить Ипполита в покушении на честь мачехи. Иными словами, в отличие от версий Еврипида и Сенеки, где Федра лжет сама, расиновская героиня лгать отказывается («О нет, я клеветать не стану!»), но при этом позволяет Эноне возложить свое «тяжкое прегрешенье» на Ипполита. У Расина, как у Сенеки и Еврипида, клевета необходима для сохранения тайны Федры, спасения ее от бесчестия после смерти (чего нет у Цветаевой). Психологизм расиновских героев, безусловно, способствует не только обрисовке характеров, но и их внешнему столкновению между собой. Цветаева же строит конфликт иначе: в ее «Федре» сталкиваются стихии.

Сформулированная Ницше проблема утраты дионисийской сущности стала актуальной на рубеже XIX–XX веков в связи с появлением «новой драмы» и режиссерского театра. В контексте широкого внимания драматургов, теоретиков и практиков театра к идее возрождения античного художественного феномена Цветаева и обращается к жанру трагедии на мифологический сюжет.

Обе пьесы цикла «Тезей» позволяют говорить о воссоздании древней трагической структуры, о музыкальной ткани поэтического текста, о Хоре, как участнике действия. Через свою хоровую содержательность цветаевские трагедии и воплощают архаический мир исходного ритуального материала. Ведь истинным истоком аттической трагедии был дионисийский хор, первоначально являвшийся единственной реальностью в древнем театре. А оркестра с происходящим на ней действием задумывалась как видение, которое порождал хор посредством пения и пляски.

У Еврипида хор участвует в действии, но его роль выглядит как некая формальная дань традиции — он ведет себя значительно пассивнее относительно софокловского и, тем более, эсхиловского хора. Сенека, строящий свои трагедии на греческих мифах, хору отводит роль вставных номеров, разделяющих пьесу, согласно эллинистической традиции, на пять частей. Расин, опиравшийся в своей «Федре» на произведения Еврипида и Сенеки, вовсе отказывается от участия хора. У Цветаевой же именно хоровые партии, претворяющие собой разнообразные устно-народные жанры и тем самым задающие действу обрядовый характер, становятся голосом неких объективных миров. Так, в Хоре юношей, открывающем «Федру», языковые архаизмы и неологизмы вплетены в мелодико-ритмический рисунок музыкально-поэтической формы считалки, которая рельефно очерчивает мир Артемиды:

*И громко и много,
И в баснях, и в лицах
Рассветного бога
Поемте близницу:
Мужеравную, величавую
Артемиду широкошагую.
<...>
Сто взял, в этот грохнусь
В час ребер поломки,
Доколе хоть вздох в нас —
Поемте, поемте
Женодругую, сокровенную
Артемиду муженадменную [8, с. 636].*

Использование устно-народных жанров возводит хоровые партии к древнему ритуальному действу, на музыкальную суть которого указывала американская исследовательница С. Лангер: «По-видимому, существовал длительный до-музыкальный период, когда организованные звуки использовались для ритмизации работы и ритуала, для нервного возбуждения и, возможно, для магических целей» [15, с. 219]. Так и музыкальная природа цветаевской

трагедии сама по себе обнаруживает в своей основе трагическую форму доэхиловской поры.

Поэтический язык Цветаевой становится неким аналогом музыки, написанной древним автором для представления трагедии, в которой во время произнесения монологов звучали и полу-напевный речитатив, и полноценные монодии. В Древней Греции, как правило, сам драматург сочинял музыку для постановки. Цветаеву также можно назвать драматургом-композитором: в ее трагедии музыкальная организация стиха творит действие, показывает его развитие, выражает внутреннюю перемену героя. Например, в картине «Дознание», где Кормилица пытается выведать тайну Федры, диалог воспринимается как реально звучащий, словно сценически исполненный. Инструментовка и ритм стиха создают иллюзию произносимой шепотом речи, передают при этом эмоциональный накал спора:

Кормилица:

Мужа любишь, откуда ж впадины

На щеках?

Федра:

Оттого что...

Кормилица:

Ложь!

Оттого что лжешь

Мне, себе, ему и людям.

Я тебя вскормила грудью.

Между нами речи лишни:

Знаю, чую, вижу, слышу

Все — всех бед твоих всю залежь! —

То есть вмятерю, чем знаешь,

Чуешь, видишь, слышишь, хочешь

Знать.

Федра:

Червем, старуха, точишь.

Кормилица:

Хочешь, жаждешь, смеешь, можешь

Знать.

Федра:

Живьем, старуха, гложешь.

Кормилица:

Истомилася

Ждать. — Скажь! — Выскажь! [8, с. 652].

Такое качество поэтического текста, создающего эффект театральной воплощенности, вероятно, и позволило исследователю О. Партан определить сущность цветаевской трагедии как «оперно-поэтическую» [16, с. 123].

Действительно, в «Федре» уже на уровне пьесы возникает иллюзия сценического претворения; ее текст можно уподобить оркестровой партитуре, задающей темпы, ритмы, мелодико-интонационный рисунок речи. Так, в четвертой картине трагедии, после самоубийства Федры Хор подруг исполняет ритуальную песню-пляску, фольклорная основа которой создает впечатление почти пластического ее воплощения:

*Вот выпишься, как с бережку
В ручей — две ножки свесятся...
Над висельницей с дерева
Снята, его же цветиком
Снята. Подружки, спутали!
Не клясть, а славить нужно бы:
Честь ветке той, суку тому, —
Не блуднева спишь — мужнина.
Станьте, станьте древа вокруг!
Славьте, славьте Федрин сук!
Федры — повесть,
Федры — совесть,
Федрин пояс, Федрин сук.
Станьте, станьте древа под!
Славьте, славьте страшный плод!
Федры — робость,
Федры — доблесть,
Федрин подвиг, Федрин пот [8, с. 677].*

Музыкальное структурирование стихотворного текста, словно претворяющее в пластических образах ритуальную пляску, возводит трагедию XX века к своему архаическому источнику — обрядовому действию до-театрального бытия. А обращение поэта к устно-народным жанрам, по мнению американского филолога-русиста С. Форрестер, способствует такому приближению: Цветаева, «...используя русскую народную лексику, углубляет свой подход к греческим нарративам» [17, с. 67].

О близости цветаевской трагедии к элевсинскому первоначалу писали разные исследователи: Т. Венцлова: [«Федра»] — «хаотическое и анархическое произведение» [18, с. 104]; П. Антокольский: «С первой же строфы Хора, открывающего трагедию, вступает в бой дремучая архаика» [4, с. 20]; А. Ануфриева: «К выявлению первозданной страсти ...Цветаева идет — через синтез

этих (позднейших. — Д. К.) напластований и выявлению архетипического» [19, с. 30]; М. Мейкин: «Будучи основанной на одной из самых известных классических легенд, “Федра” минует неоклассические и более поздние интерпретации и возвращается к античности, как к источнику сюжета и формы» [20, с. 250].

Действительно, Цветаева строит конфликт в соответствии с родовым древом античной традиции, где сталкиваются мировые стихии, а не персонажи. Ее героиня оказывается «выкормышем» заданного роком материнства, которое символизирует Кормилица. Она призывает Федру не противиться охватившей ее любовной страсти, считая, что через нее сумеет сама пережить эту страсть: «Чтоб напиться-мне-наестся — / За двоих грехи и нежся, / Тешся, мучься» [8, с. 659–660]. Как вскормившая в юности своим молоком Федру, Кормилица хочет быть вскормленной любовной юностью Федры: «Хоть чужими зубами кусок угрызть! <...> Хоть чужими грудями к грудям припасть!» [8, с. 684].

Увязывая таким образом себя и Федру в единое целое, Кормилица, по сути, раскрывает природу глобальных миров:

*Все кормилица
Я, все выкормыш —
Ты! Ведь мать тебе, ведь дочь мне!
Кроме кровного — молочный
Голос — млеку покормимся! —
Есть: второе материнство.
Два над жизнью человека
Рока: крови голос, млека
Голос. Бьющее из сердца
Материнство, уст дочерство
Пьющих. Яд течет по жилам —
Я — в ответе, я — вскормила.
Как могила сильна
Связь. — Дни-то где ж?
Все кормилица
Я, все выкормыш —
Ты.
<...>
Не мои ль, краса,
Грехи творишь?
Все — кормилицыны!
Ты? Выкормыш
Лишь [8, с. 652–653].*

Повторяющиеся строки, подобно музыкальному лейтмотиву, утверждают обреченность и покорность человека роковой предопределенности. И так же, как Федра, служа Афродите, оказывается вынужденной подчиниться вскормившим ее силам, Ипполит, сын амазонки, неся верность Артемиде, от материнского мужененавистничества получает по наследству женоненавистничество («...тебя с молоком всосал» [8, с. 665]). Так и претворяется в трагедии мифологический конфликт двух миров, двух богинь — Афродиты и Артемиды.

Цветаевское понимание трагического абсолютно согласуется с аристотелевским определением жанра: «Поэты выводят действующих лиц не для того, чтобы изобразить их характеры, но благодаря этим действиям они захватывают и характеры; следовательно, действия и фабула составляют цель трагедии, а цель важнее всего. Кроме того, без действия не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы» [21, с. 58–59].

Безусловно, Аристотель говорит о произведении сценическом, могущем в полной мере достигнуть названной «цели». Можно предположить, что в каком-то смысле аттическая трагедия, созданная единым автором, сопрягающем в себе поэта, композитора и, в конечном счете, режиссера, таит в своем словесном тексте подсказку театрального воплощения. На сегодняшний день возможность проникновения в эту тайну остается почти закрытой, о чем в поэтической форме высказывался испанский философ Х. Ортега-и-Гассет: «То, что до нас дошло, — немое либретто оперы, которую мы никогда не слышали, изнанка ковра, лицевая сторона которого выткана яркими нитями веры. Не в силах воссоздать древнюю веру афинян, эллинисты застыли перед нею в недоумении. И пока они не справятся с этой задачей, греческая трагедия будет оставаться страницей, написанной на неведомом языке» [22, с. 156].

Но если Ортега-и-Гассет раскрытие тайны театрального действия видит в постижении его религиозного содержания, то современный исследователь античной культуры Е. В. Герцман считает невозможным какую-либо расшифровку сценического текста: «В более благоприятных условиях для последующих поколений оказались искусства, связанные с письменно зафиксированными фактами. Это, прежде всего, художественная литература, как прозаическая, так и поэтическая, а также драматургия. Правда, в последней навсегда остались в прошлом музыкальные и танцевальные “номера”, которые были неотъемлемой частью каждой трагедии, комедии и других жанров сценического искусства» [23, с. 6].

Содержательные и формальные характеристики цветаевских «античных» пьес — трагическая природа конфликта, участниками которого становятся роковые силы; дионисийская роль хора; музыкальное качество поэтической речи; архаическая атмосфера, обуславливающая пребывание героев в своем времени, в предлагаемых мифом обстоятельствах, — дают основания говорить о возрождении древней формы трагедии. Но жизнь древнегреческого

мифа в дальнейшей истории драматургии меняет свой вектор развития в сторону модернизации. Потому цветаевский акт свершения аттического феномена можно назвать завершающим, закольцовывающим исторический цикл классического бытия древнего мифа.

В последующие десятилетия сюжет о Федре и Ипполите возникает в пьесе английского драматурга С. Кейн «Любовь Федры» (1996), являющейся примером модернизации древнего мифа. Действие здесь переносится в некую условную современность, конфликт сводится к столкновению персонажей, каждый из которых несет индивидуализированные характеристики, проявляя в том числе, патологические склонности к сексуальному насилию. Соответственно, в связи с пьесой «Любовь Федры» речь не может идти о трагическом столкновении субстанциальных сил и в целом о воспроизведении классической формы.

Трагедия же Цветаевой в театре получает свое претворение только на рубеже XX–XXI веков: «Федра» в постановке В. Максимова (Театральная лаборатория В. И. Максимова, Ленинград, 1985); «Федра» режиссера Р. Виктюка (Театр на Таганке, Москва, 1988); «Федра» с А. Демидовой в главной роли в постановке Т. Терзопулоса (Греция, Патры, средневековый замок, 1993); «Федра» режиссера Л. Хемлеба (Московский драматический театр им. А. С. Пушкина. 2009) и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 303 с.
2. Бентли Э. Жизнь драмы. М.: Айрис-пресс, 2004. 416 с.
3. Цветаева М. И. Письмо к А. А. Тесковой // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 6. С. 360–361.
4. Антокольский П. Г. Театр Марины Цветаевой // Цветаева М. И. Театр. М.: Искусство, 1988. С. 5–22.
5. Kornhaber D. The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016. 256 с.
6. Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Культурная революция, 2012. Т. 1. Кн. 1. С. 9–143.
7. Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М.: Эллис Лак, 1997. 640 с.
8. Цветаева М. И. Федра // Цветаева М. И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 633–686.
9. Кьеркегор С. Отражение античного трагического мотива в современном трагическом // Кьеркегор С. Или-или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора. ТИД Амфора, 2011. Т. 1. С. 168–199.

10. Горчаков Г. К источникам трагического у Марины Цветаевой // *Марина Цветаева. Статьи и тексты / Wiener Slawistischer almanach. Sonderband 32. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1992. S. 147–159.*
11. Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М.: Ладомир, 2007. 420 с.
12. *Сенека Л. А. Федра // Сенека Л. А. Трагедии. М.: Искусство, 1991. С. 43–86.*
13. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, Универс, 1994. 1994. 615 с.*
14. *Расин Ж. Федра // Расин Ж. Трагедии. Л.: Наука, 1977. С. 243–298.*
15. *Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. 287 с.*
16. *Partan O. Marina Cvetaeva and Theater // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 92–129.*
17. *Forrester S. Marina Cvetaeva and Folklore // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 66–91.*
18. *Venclova T. On Russian Mythological Tragedy Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva // Myth in Literature. New York University Slavic Papers, 5. Columbus, OH: Slavica, 1985. S. 89–109.*
19. *Ануфриева А. «Это не пьеса, это поэма...?» // Театр. 1992. № 11. С. 24–32.*
20. *Мейкин М. Марина Цветаева: поэтика усвоения. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. 310 с.*
21. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Художественная литература, 1957. 182 с.
22. *Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте». СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1997. 332 с.*
23. *Герцман Е. В. Далекое эхо античной хореографии. По материалам письменности. СПб.: Изд-во «Лань», изд-во «Планета музыки», 2019. 154 с.*

REFERENCES

1. *Maksimov V. I. Modernistskie koncepcii teatra ot simbolizma do futurizma. Tragicheskie formy` v teatre XX veka. SPb.: SPbGATI, 2014. 303 s.*
2. *Bentli E`. Zhizn` dramy`. M.: Ajris-press, 2004. 416 s.*
3. *Czvetaeva M. I. Pis`mo k A. A. Teskovej // Czvetaeva M. I. Sobr. soch.: v 7 t. M.: E`llis Lak, 1994. T. 6. S. 360–361.*
4. *Antokol`skij P. G. Teatr Mariny` Czvetaevoj // Czvetaeva M. I. Teatr. M.: Iskustvo, 1988. S. 5–22.*
5. *Kornhaber D. The Birth of Theater from the Spirit of Philosophy: Nietzsche and the Modern Drama. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016. 256 s.*
6. *Niczshe F. Rozhdenie tragedii // Niczsche F. Poln. sobr. soch.: v 13 t. M.: Kul`turnaya revoluciya, 2012. T. 1. Kn. 1. S. 9–143.*
7. *Czvetaeva M. I. Neizdannoe. Svodny`e tetradi. M.: E`llis Lak, 1997. 640 s.*

8. Czvetava M. I. Fedra // Czvetava M. I. Sobr. soch.: v 7 t. M.: E`llis Lak, 1994. T. 3. S. 633–686.
9. K`erkegor S. Otrazhenie antichnogo tragicheskogo motiva v sovremennom tragicheskom // K`erkegor S. Ili-ili. Fragment iz zhizni: v 2 ch. SPb.: Izdatel`stvo Russkoj Xristianskoj Gumanitarnoj Akademii: Amfora. TID Amfora, 2011. T. 1. S. 168–199.
10. Gorchakov G. K istochnikam tragicheskogo u Mariny` Czvetaevoj // Marina Czvetava. Stat`i i teksty` / Wiener Slawistischer almanach. Sonderband 32. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1992. S. 147–159.
11. Keren`i K. Dionis: Proobraz neissyakaemoj zhizni. M.: Lodomir, 2007. 420 s.
12. Seneka L. A. Fedra // Seneka L. A. Tragedii. M.: Iskustvo, 1991. S. 43–86.
13. Bart R. Izbranny`e raboty`: Semiotika. Poe`tika. M.: Progress, Univers, 1994. 615 s.
14. Rasin Zh. Fedra // Rasin Zh. Tragedii. L.: Nauka, 1977. S. 243–298.
15. Langer S. Filosofiya v novom klyuche. Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskustva. M.: Respublika, 2000. 287 s.
16. Partan O. Marina Cvetaeva and Theater // A Sompanion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 92–129.
17. Forrester S. Marina Cvetaeva and Folklore // A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet. Leiden, Boston: Brill, 2016. S. 66–91.
18. Venclova T. On Russian Mythological Tragedy Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva // Myth in Literature. New York University Slavic Papers, 5. Columbus, OH: Slavica, 1985. S. 89–109.
19. Anufrieva A. «E`to ne p`esa, e`to poe`ma...?» // Teatr. 1992. № 11. S. 24–32.
20. Mejkin M. Marina Czvetava: poe`tika usvoeniya. M.: Dom-muzej Mariny` Czvetaevoj, 1997. 310 s.
21. Aristotel`. Ob iskustve poe`zii. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1957. 182 s.
22. Ortega-i-Gasset X. Razmy`shleniya o «Don Kixote». SPb.: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1997. 332 s.
23. Gerczman E. V. Dalekoe e`xo antichnoj xoreografii. Po materialam pis`mennosti. SPb.: Izd-vo «Lan`», izd-vo «Planeta muzy`ki», 2019. 154 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кумукова Д. Д. — канд. искусствоведения; dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kumukova D. D. — Cand. Sci. (Arts); dkumukova@yandex.ru

УДК 785.11

СИСТЕМА УПРАВЛЕНИЯ УНИВЕРСИТЕТСКИМ СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ В КИТАЕ И ФУНКЦИИ ЕГО ДИРИЖЕРА

Чжао Сяолин¹

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

Статья посвящена характеристике системы управления китайскими университетскими симфоническими оркестрами и функциям их дирижеров. Представлена наиболее типичная для университетов Китая функциональная модель управления симфоническим оркестром на примере структуры управления симфоническим оркестром Китайского университета связи (Communication University of China). Рассматриваются функции дирижера студенческого оркестра, который представляется сразу в нескольких ипостасях: в качестве управляющего оркестром, менеджера (директора-администратора), преподавателя-наставника, художественного руководителя. Особое внимание уделяется блоку самостоятельных проблем, которые должен постоянно решать именно дирижер как художественный руководитель коллектива. Сделаны выводы о значении и перспективах дальнейшего развития китайских университетских симфонических оркестров.

Ключевые слова: Китай, университетские оркестры, симфонический оркестр, дирижер, музыка.

THE MANAGEMENT SYSTEM OF THE UNIVERSITY SYMPHONY ORCHESTRA IN CHINA AND THE FUNCTIONS OF ITS CONDUCTOR

Zhao Xiaolin¹

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

The article is devoted to the characteristics of the management system of Chinese university symphony orchestras and the functions of their conductors. The most typical functional model of managing a symphony orchestra for Chinese universities is presented on the example of the management structure of the symphony orchestra of the Communication University of China. The functions of the conductor of a university symphony orchestra are considered,

which is presented in several guises at once: as an orchestra manager, director-administrator, teacher-mentor, artistic director. The author indicates a block of independent problems that the conductor, as the artistic director of the ensemble, must constantly solve. As a result, the author makes a conclusion about the significance and prospects for the further development of Chinese university symphony orchestras.

Keywords: China, university orchestras, symphony orchestra, conductor, music.

В современном Китае симфоническая музыка переживает период расцвета. Количество выбирающих музыкальные специальности из числа абитуриентов ежегодно составляет около 300 тысяч человек [1]. Большинство — это будущие инструменталисты, способные влиться в ныне существующие симфонические оркестры или составить новые, а также пополнить преподавательские коллективы школ, средних и высших музыкальных учебных заведений. Такая востребованность в кадрах во многом обусловлена положительной динамикой развития симфонической культуры. В настоящее время в экономически развитых центральных и восточных регионах Китая в каждой столице провинции есть, как минимум, один современный концертный зал и, как минимум, один профессиональный симфонический оркестр. Каждый из них по государственной программе должен давать не менее 50 социальных или коммерческих концертов в год, популяризируя западную классическую музыку, произведения китайских классиков и, одновременно, выполняя политико-пропагандистскую функцию [2].

Уровень китайских симфонических оркестров неуклонно растет. Такие коллективы, как Китайский национальный симфонический оркестр, Китайский филармонический оркестр и Шанхайский симфонический оркестр известны во всем мире. Высокая профессиональная планка, поставленная ими, стимулирует и другие оркестры к достижению высоких художественных результатов. Не являются исключением в этом ряду и многочисленные непрофессиональные оркестры, в том числе — студенческие университетские, представляющие собой полные составы и стремящиеся расширять свой репертуар по примеру лучших профессиональных. Следует подчеркнуть, что на данный момент наличие симфонического оркестра считается важнейшим индикатором статуса и имиджа любого университета в Китае. Результаты творческой деятельности университетских оркестров рассматриваются и оцениваются общественностью во время проведения раз в три года Китайской национальной студенческой

выставки искусств (College Students Art Show)¹ (в номинациях исполнителей, имеющих музыкальное образование, и музыкантов-любителей).

Цель статьи — охарактеризовать систему управления китайскими университетскими симфоническими оркестрами и представить функции их дирижеров (так как они специфичны). В качестве методов исследования используются анализ и синтез, включенное наблюдение и эксперимент. Автор статьи имеет собственный опыт работы с университетским оркестром, что способствует выявлению особенностей структуры управления такого рода оркестрами и деятельности дирижера.

Университетский симфонический оркестр, как уже было отмечено, не является профессиональным. В нем присутствуют функциональные звенья, не характерные для профессиональных коллективов. Эти звенья составляют систему, позволяющую поддерживать надлежащую дисциплину и одновременно нивелировать существующий контраст в сфере музыкальной подготовки и степени талантливости. Ведь, во-первых, студентов набирают со всех курсов без конкурса. Во-вторых, в университетах, имеющих факультеты (институты) музыки, студенческий контингент изначально дифференцирован на основании разделения по двум группам специальностей. В учебных планах этих факультетов значатся специальности «Музыкальное исполнительство» и «Музыковедение». Прием по этим специальностям осуществляется пропорционально (50 × 50). Экзаменационные требования — почти идентичны (исполнение программы, письменный экзамен по теории музыки и экзамен по сольфеджио). Таким образом, студенты обоих потоков (если они владеют европейскими музыкальными инструментами) могут играть в оркестре.

Представим теперь наиболее типичную для университетов Китая функциональную модель управления симфоническим оркестром (партийное и административное руководство, дирижер, разумеется, выносятся на самый верх системы). В качестве примера приведем структуру управления симфоническим оркестром Китайского университета связи (Communication University of China) (см.: схему), в составе одного руководителя, одного заместителя руководителя, трех руководителей оркестровых групп, заведующего библиотекой, шести лидеров (руководителей) оркестровых партий [4]².

¹ В соответствии с «Положением о школьном художественном образовании» (Приказ № 13) Министерство образования КНР каждые три года организует национальный смотр-фестиваль College Students Art Show. Участвовать в нем могут только студенты. См.: [3].

² Следует оговориться, что в большинстве университетских оркестров за партии виолончелей и контрабасов обычно отвечает один руководитель и один — за группы медных и деревянных духовых.



Схема. Структура управления симфоническим оркестром
Китайского университета связи

Производственный офис отвечает за «концертные выступления». В частности, он занимается предварительным планированием, координацией и логистической поддержкой выступлений; принимает заявки на выступления непосредственно от декана.

Руководитель студентов и заместитель руководителя принадлежат к студенческому сообществу (при этом обычно являются членами или кандидатами в члены Коммунистической партии). Как правило, они назначаются дирижером оркестра и в основном отвечают за помощь дирижеру в координации деятельности всей структуры.

Руководители оркестровых групп — это студенты с высокими социальными навыками и хорошими межличностными отношениями. Для работы с нотными материалами отбирают (заведующий библиотекой) студентов оркестра с более высокой музыкальной грамотностью, склонных к сочинению музыки и способных на практике использовать компьютерные программы нотации. Каждый лидер группы — это студент с высоким уровнем исполнительской под-

готовки и хорошей профессиональной репутацией. Основная задача лидера — помощь дирижеру в управлении оркестром. Стоит отметить, что должность «лидера группы» не эквивалентна должности концертмейстера, последнюю могут занимать разные музыканты. Талантливые студенты, не обладающие социальными навыками, подходят нередко только для должности концертмейстера. Хотя нередки случаи совмещения этих должностей. В остальном функциональное содержание структуры оркестра не отличается от профессионального (с точки зрения хода репетиций и подготовки к концертам). Библиотекарь, руководители групп и концертмейстеры ежедневно решают отведенные им существующей музыкальной традицией задачи.

Функции дирижеров китайских университетских симфонических оркестров несколько отличаются от традиционных. Университетских дирижеров более корректно называть *художественными руководителями* или *руководителями*, решающими группу задач, которые в профессиональных коллективах распределяются между разными специалистами. Иначе говоря, дирижер университетского оркестра предстает сразу же в четырех ипостасях: *дирижера, менеджера (директора-администратора), преподавателя-наставника, художественного руководителя*.

Дирижер

Большинство высших учебных заведений Китая в качестве основного критерия при приеме на работу новых преподавателей выдвигают наличие докторской степени. В настоящее время единственными вузами, которые могут присуждать докторские степени по специальности «дирижер оркестра», являются Центральная музыкальная и Шанхайская консерватории, в которых число мест для абитуриентов крайне ограничено. Согласно статистике 2020 года, Центральная музыкальная консерватория приняла только двух докторантов и шестерых магистрантов по специальности «дирижер оркестра»; Шанхайская консерватория набрала всего одного докторанта и четырех магистрантов по той же специальности [5; 6; 7].

По окончании обучения эти немногочисленные талантливые выпускники не могут удовлетворить потребности даже профессиональных музыкальных институтов и оркестров. В свою очередь, выпускники магистратуры, имеющие специальность «дирижер оркестра», не могут получить работу из-за требований вузов к квалификации (наличие докторской степени). Данные обстоятельства и являются основными причинами того, что университетские симфонические оркестры редко имеют профессиональных дирижеров. В условиях подобного рода жестких критериев приема на работу на музыкальных факультетах могут отсутствовать и другие преподаватели музыкальных специальностей. Педагогический состав в основном включает в себя учите-

лей фортепиано, вокала, цитры, теории композиции и некоторых оркестровых специальностей, таких как скрипка, виолончель, флейта, кларнет и труба. Роль дирижера оркестра в этом случае обычно ложится на преподавателя, лучше всего знающего структуру и специфику оркестра, а именно на педагога композиции или струнных инструментов. Хотя преподаватели композиции обладают хорошим аналитическим мышлением и пониманием самой музыки, а инструменталисты детальным знанием оркестровых инструментов, ни тем, ни другим, как правило, не хватает квалификации профессиональных дирижеров, чтобы управлять оркестром. «Многие колледжи и высшие учебные заведения с целью экономии принимают на работу лишь преподавателей узких направлений, которые могут давать студентам профессиональные рекомендации только в рамках своей компетенции» [8, с. 118]. Ситуация ставит дирижера в сложное, иногда двусмысленное положение, поскольку он должен участвовать в репетиции каждой партии отдельно и учить оркестрантов тому, чему из-за отсутствия квалифицированных педагогов он научить не в силах. Сказанное дает право утверждать, что успешная деятельность дирижера университетского оркестра становится результатом трудного индивидуального опыта и непрерывного самообразования.

Менеджер оркестра

Хотя репетиции университетского симфонического оркестра формально проходят в виде «оркестрового» или «репетиционного» классов, специфика оркестра заставляет дирижера (руководителя) не только выступать в качестве педагога или художественного руководителя, но и одновременно брать на себя обязанности менеджера (директора-администратора). Формально за руководство текущей репетиционной и концертной деятельностью университетского симфонического оркестра на музыкальном факультете отвечает Производственный офис. Но в реальности за организацию репетиций и выступлений нередко отвечает сам руководитель. Во время ежедневных встреч он не только направляет репетиционный процесс (в плане музыкальной интерпретации), но и решает вопросы далеко не художественного плана: занимается подготовкой нотных материалов, покупкой и ремонтом музыкальных инструментов, обслуживанием репетиционных помещений и пр. Он также отвечает за сверхурочные репетиции, приглашение необходимых для работы педагогов со стороны. Перед выступлением на сценической площадке дирижер принимает участие в оформлении сцены, звукового и светового сопровождения, в организации автотранспорта. После концерта он собирает отчетность по расходам, подписывает ее у декана и передает в финансовый отдел университета [9]. Данная административная функция специфична. Она требует определенных знаний и навыков; в контексте деятельности университетских ор-

кестров накладывает особый отпечаток на работу их дирижеров. В сущности, успешное выполнение административных обязанностей также становится результатом уникального опыта и самообразования.

Преподаватель-наставник (студенческий консультант)

Высокая интенсивность репетиций и выступлений требует от студентов участия в жизни оркестра вне учебных репетиций. Музыкантами университетских симфонических оркестров являются студенты разных возрастов и курсов. А это значит, что многие из них имеют разную степень подготовки, ансамблевого опыта, да и исполнительской мотивации. Организация свободного времени студентов для гармонизации внутренней атмосферы коллектива также ложится на плечи руководителя. Постоянное общение со студентами с его стороны помогает поддерживать сплоченность оркестра. Например, проведение установочных собраний перед выступлениями способно повысить моральный дух и нацелить музыкантов на успех. «Как правило, накануне выступлений или конкурсов у большинства участников высокая посещаемость. Это связано не только с контролем руководства оркестром, но и с самостоятельным желанием студентов выступить на сцене. Однако после выступления или конкурса энтузиазм, особенно на репетициях, значительно снижается. Например, до и после концерта соотношение участвующих в репетициях оркестрантов Пекинского университета и Пекинского университета Цзяотун составляет 3:2» [10, с. 26]. В этом контексте дирижер и руководство оркестра играют большую роль в активизации музыкантов. Как правило, поощрения и разучивание новых сочинений благотворно сказываются на творческом энтузиазме.

Плодотворная работа дирижера как наставника связана также с его хорошим пониманием психологии. Поэтому столь значимо умение использовать на общее благо коллектива способности самих студентов. «Фактически университетский симфонический оркестр больше похож на уникальную студенческую организацию, он развивает собственное направление подготовки талантов» [11, с. 229].

Художественный руководитель

Все перечисленные функции, в конечном счете, проецируются в одну функцию художественного руководителя, который, будучи администратором и педагогом, также должен обеспечивать бесперебойную деятельность самой структуры оркестра, структуры его управления и, конечно, определять творческую политику. Все это формирует блок самостоятельных проблем, которые и должен постоянно решать именно дирижер как художественный руководитель коллектива. Не погружаясь в детали, обозначим основные проблемы.

Хотя организационная и материально-техническая база китайских вузов в целом соответствует требованиям времени, ее совершенствование требует посто-

янной модернизации и дополнительного финансирования. На первом плане здесь — возможность профессионального роста самих дирижеров посредством повышения квалификации. На втором — творческое развитие юных музыкантов посредством индивидуальных мотиваций (конкурсы, выступления). На третьем — обеспечение современным оборудованием и качественным инструментарием. Наконец, необходима более широкая интеграция деятельности университетских оркестров в музыкальную жизнь Китая и зарубежья, выход за пределы кампуса с целью роста художественного уровня коллективов.

Не менее существенной является проблема *организации деятельности оркестров внутри самих вузов*, которая определяется противоречиями репетиционного плана и репертуара, несовершенством учебных планов и программ. В совокупности все это находит отражение на статусе «оркестрового класса» в системе университетского образования. Участие в оркестре студентов на сегодняшний день оказывается на периферии учебного процесса и обеспечивается минимальным количеством учебных кредитов, что никак не мотивирует оркестрантов. При этом несоответствие репертуара и плана требует от них дополнительных занятий и усилий.

Следующая часть проблем связана с *функциональными противоречиями деятельности оркестров*, которые должны решать художественно-эстетические, воспитательно-образовательные и идеолого-политические задачи одновременно. Вопросы идеологического воспитания в Китае на сегодняшний день занимают одно из центральных мест в системе образования. Поэтому доминирование идеолого-политической функциональности деятельности университетских оркестров отодвигает на второй план их эстетическую и образовательную функциональность, без которых успешное профессиональное развитие, разумеется, невозможно.

Китайские университетские симфонические оркестры и их дирижеры представляют собой особый феномен, требующий более детального изучения и решения определенных задач. Рассмотренные в ходе исследования трудности хотелось бы отнести к трудностям роста, поскольку «симфонический бум» в университетах Китая начался сравнительно недавно и охватил их всего лишь четверть века. Результаты этого «бума» следует отнести к разряду положительных (ведь основная сфера деятельности университетского симфонического оркестра — это кампус). В Китае масштабы университетов чрезвычайно велики, аудитория выступлений оркестров насчитывает десятки, а то и сотни тысяч слушателей. Концерты, как правило, проходят в переполненных залах. Политически ангажированный репертуар в рамках этих программ служит воспитанию мировоззрения, а классическая музыка — воспитанию эстетических представлений и вкуса. Когда студенты (исполнители и слушатели) покидают стены университетов, они, надо думать, становятся поклонниками симфонической музыки

и, таким образом, формируют культурный ресурс китайского общества, что соответствует задачам национального масштаба. Разумеется, в контексте этого масштаба проблемные зоны развития должны быть купированы. И стратегия оптимизации деятельности университетских оркестров, улучшения системы их управления во многом определяется дирижерами этих оркестров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хуан Чжун. Китайская филармония: «Золотая осень» снова начинается // Живопись китайской культуры. 2017. № 4 (6). С. 88–93.
2. Тао Е. Анализ стратегии развития творческой труппы студентов колледжа с точки зрения исполнительской деятельности // Популярная литература и искусство. 2020. № 22. С. 154–155.
3. Краткое введение в Китайский национальный студенческий смотр-фестиваль искусств // Китайский национальный студенческий смотр-фестиваль искусств [Электронный ресурс]. URL: <http://yszy.secsa.cn/WebNews/Zyjj/Index> (дата обращения: 22.02.2022).
4. Юй Либо, Фу Сяошань. «Большой класс в кампусе». Концепция управления школой и практика коммуникации музыкальной культуры в колледжах и университетах: интервью с симфоническим оркестром Китайского университета коммуникации // Музыкальная коммуникация. 2012. № 2. С. 13–18.
5. Основная информация о вступительном экзамене в магистратуру. Единый экзамен 2022 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ccom.edu.cn/szc/jfjg/yjsb/zsxx/sszs/202110/P020211018730239534309.pdf> (дата обращения: 10.02.2022).
6. Руководство по приему в магистратуру Шанхайской консерватории 2021 года [Электронный ресурс] URL: https://yjsb.shcmusic.edu.cn/_upload/article/files/13/23/Засс2ab14ас88ed0be498с4а91а1/41с3b891-cfd5-4с45-9da9-9208с8а0f405.pdf (дата обращения: 10.02.2022).
7. Шанхайская консерватория. PhD department, 2021. Приемная брошюра [Электронный ресурс]. URL: https://yjsb.shcmusic.edu.cn/_upload/article/files/79/bf/86f62ecd440694b2e3ed448842cf/693e8274-926a-4e82-ae3e-cb55ded9bb11.pdf (дата обращения: 10.02.2022).
8. Лу Сяои. Анализ формирования симфонических оркестров в колледжах и университетах // Голос Желтой реки. 2012. № 16. С. 116–118.
9. Ю Пэн, Чжоу Лоушэн. Размышления о проблемах, существующих при построении оркестров в обычных колледжах и университетах // Contemporary Music. 2018. № 3. С. 42–44.
10. Ченг Чао. Исследование и анализ статуса-кво симфонических оркестров в обычных колледжах и университетах Пекина // Музыкальная коммуникация. 2013. № 1. С. 19–27.

11. Бай Цзиньжуй. О конструкции симфонических оркестров колледжей // Дом драмы. 2017. № 5. С. 228–229.

REFERENCES

1. *Xuan Chzhun*. Kitajskaya filarmoniya: «Zolotaya osen'» snova nachinaetsya // Zhivopis' kitajskoj kul'tury. 2017. № 4 (6). S. 88–93.
2. *Tao E*. Analiz strategii razvitiya tvorcheskoy truppy` studentov kolledzha s točki zreniya ispolnitel'skoj deyatel'nosti // Populyarnaya literatura i iskusstvo. 2020. № 22. S. 154–155.
3. Kratkoye vvedeniye v Kitajskiy nacional'nyy studencheskiy smotr-festival` iskusstv // Kitajskiy nacional'nyy studencheskiy smotr-festival` iskusstv [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://yszy.secsa.cn/WebNews/Zyjj/Index> (data obrashheniya: 22.02.2022).
4. *Yuj Libo, Fu Syaoshan`*. «Bol'shoj klass v kampuse». Konceptiya upravleniya shkoloj i praktika kommunikacii muzy`kal'noj kul'tury` v kolledzhax i universitetax: interv'yuy s simfonicheskimi orkestrom Kitajskogo universiteta kommunikacii // Muzy`kal'naya kommunikaciya. 2012. № 2. S. 13–18.
5. Osnovnaya informaciya o vstupitel'nom e`kzamine v magistraturu. Ediny`j e`kzamen 2022 g. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.ccom.edu.cn/szc/jfjg/yjsb/zsxx/sszs/202110/P020211018730239534309.pdf> (data obrashheniya: 10.02.2022).
6. Rukovodstvo po priemu v magistraturu Shanxajskoj konservatorii 2021 goda [E`lektronny`j resurs] URL: https://yjsb.shcmusic.edu.cn/_upload/article/files/13/23/3acc2ab14ac88ed0be498c4a91a1/41c3b891-cfd5-4c45-9da9-9208c8a0f405.pdf (data obrashheniya: 10.02.2022).
7. Shanxajskaya konservatoriya, PhDepartment, 2021. Priemnaya broshyura [E`lektronny`j resurs]. URL: https://yjsb.shcmusic.edu.cn/_upload/article/files/79/bf/86f62ecd440694b2e3ed448842cf/693e8274-926a-4e82-ae3e-cb55ded9bb11.pdf (data obrashheniya: 10.02.2022).
8. *Lu Syaoyi*. Analiz formirovaniya simfonicheskix orkestrov v kolledzhax i universitetax // Golos Zheltoj reki. 2012. № 16. S. 116–118.
9. *Yu Pe`n, Chzhou Loushe`n*. Razmy`shleniya o problemax, sushhestvuyushhix pri postroenii orkestrov v oby`chny`x kolledzhax i universitetax // Contemporary Music. 2018. № 3. S. 42–44.
10. *Cheng Chao*. Issledovanie i analiz statusa-kvo simfonicheskix orkestrov v oby`chny`x kolledzhax i universitetax Pekina // Muzy`kal'naya kommunikaciya. 2013. № 1. S. 19–27.
11. *Baj Czzin`zhui*. O konstrukcii simfonicheskix orkestrov kolledzhej // Dom dramy. 2017. № 5. S. 228–229.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чжао Сяолинъ — аспирант; 535795177@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zhao Xiaolin — Postgraduate Student; 535795177@qq.com

ПОНЯТИЕ «КИНЕТИКА» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЭТНОХОРЕОЛОГИИ

*Стадник Ю. А.*¹

¹ Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, ул. Фучика, д. 15, Санкт-Петербург, 192238, Россия.

Статья посвящена динамике объема и содержания понятия «кинетика» в советской и современной российской этнохореологии. Проведен сравнительный анализ этнохореологического понятия «кинетика» с некоторыми близкими ему по значению понятиями из смежных гуманитарных наук. Установлено, что объем этнохореологического понятия «кинетика» шире, чем у схожих понятий, и включает в себя все положения и движения, совершаемые человеком в быту и в ритуалах; выявлена специфика этнохореологического подхода к изучению кинетики, а именно возможность изучения сходства и различий между этнокультурами на хореологических примерах. Благодаря сопоставлению понятий и подходов к изучению движений человека конкретизировано представление о месте и задачах этнохореологии в гуманитарных науках.

Ключевые слова: этнохореология, объем понятия, подход, кинетика, кинесика, жест, танец, пластика, акциональный текст, техники тела.

CONCEPT OF KINETICS IN NATIONAL ETHNOCHOREOLOGY

*Stadnik Yu. A.*¹

¹ Saint-Petersburg University of Humanities and Social Sciences, 15, Fuchika St., Saint-Petersburg, 192238, Russian Federation.

The article deals with dynamical development of the scope and content of the concept of kinetics in Soviet and modern Russian ethnochoreology. The paper presents comparative analysis of the ethnochoreological concept of kinetics with other similar concepts in related humanitarian sciences. It was found out that the scope of the concept of kinetics in ethnochoreology is broader than in related sciences, since the former includes all positions and movements performed by a human in everyday life and in rituals. The article identifies special characteristics of an ethnochoreological approach to study of kinetics, namely study of similarities and differences between ethnic cultures through choreological evidence. Comparison of concepts and approaches to study of human movements provides more detailed understanding of the role and goals of ethnochoreology in the humanities.

Keywords: ethnochoreology, scope of the concept, approach, kinetics, kinesics, gesture, dance, plasticity, actional text, body techniques.

В настоящее время изучение движений человека широко распространено в гуманитарных науках. В соответствии с тем или иным научным направлением существует много терминов, включающих в себя движения человека, — это кинетика, кинесика, язык жестов, дактильная речь, поведение, деятельность, действие, акциональный текст, техники тела, этнокультурные практики, пластика.

Цель данной статьи — показать специфику понятия «кинетика» в современной российской этнохореологии.

Достижению поставленной цели способствуют постановка и решение следующих задач:

- уточнить объем понятия «кинетика», т. е., что именно оно включает в себя у отечественных этнохореографов;

- выявить отличие и/или сходство этнохореологического понятия «кинетика» с другими терминами гуманитарных наук, изучающих движения человека.

В отечественной этнохореологии понятие «кинетика» было введено в научный оборот в 40-е годы XX века исследователем Србуи Степановной Лисициан. Она изучала танцевальный и театральный фольклор армян. Следуя древним грекам, С. С. Лисициан термином «кинетика» обозначила «сумму многих видов “искусства движения”, куда входили и пляска, и пантомима, и процессии, и эквилибристика, и “кубистика” (акробатика), и сферистика (игра в мяч), и “хирономия”, т. е. жест, который вместе с пляской мог быть одним из средств общения людей между собой» [1, с. 11].

Термин «кинетика» и производные от него прочно вошли в понятийный аппарат отечественных (советских и современных российских) этнохореографов, а именно: Э. Х. Петросян (Армения) [2], Ж. К. Хачатрян (Армения) [3, с. 52], Э. А. Королевой (Молдавия) [4, с. 52], Л. И. Нагаевой (Башкирия) [5, с. 6], Т. Б. Бадмаевой (Калмыкия) [6, с. 3], М. Я. Жорницкой (Россия) [7, с. 6–9], А. А. Соколова-Каминского (Россия) [8, с. 5], А. Ф. Кукина (Россия) [9, с. 16], Н. А. Левочкиной (Россия) [10, с. 9], Д. И. Умерова (Россия) [11, с. 8], О. Ю. Фурман (Россия) [12], Ю. А. Стадник (Россия) [13, с. 99] и др. Постепенно данный термин вышел за пределы этнохореологии и стал употребляться искусствоведами, изучающими различные направления хореографии: А. С. Фоминым (Россия) [14, с. 67; 72], А. П. Кирилловым (Россия) [15, с. 8–9], Ю. А. Кондратенко (Россия) [16, с. 13], и пластику драмы, например, В. А. Звёздочкиным [17, с. 65].

Объем этнохореографического понятия «кинетика» был изначально определен самой С. С. Лисициан как сумма многих видов движения человека [1, с. 11]. Прежде всего научный интерес этнохореографов направлен на дви-

жения человека, совершаемые им во время исполнения народного танца¹, т. е. на подлинную этническую танцевальную лексику.

В то же время известно, что в этнокультуре, помимо собственно танцевальных движений, в танце могут присутствовать преобразованные бытовые движения. Например, у армян есть песня-пляска «Давайте толочь лук и чеснок!», в которой исполнители характерными движениями рук показывают, как люди толкут чеснок [2, с. 98–105]. Трудовыми движениями, трансформированными в танцевальные, богато народное хореографическое искусство эскимосов, чукчей, коряков [7]. В хороводных играх семейские (русские) Забайкалья изображают движениями, как человек спит, зевает, потягивается после сна, пьет чай [19, с. 38; 56]. Перечислять этносы, исполняющие в танце движения из быта (повседневности), можно бесконечно.

Таким образом, объем понятия «кинетика» в этнохореологии выходит за пределы танца и включает в себя бытовые движения. Для того чтобы угадать в танце символику преобразованного повседневного движения, нужно его хоть раз увидеть. Поэтому в фольклорно-этнографических экспедициях этнохореографы вместе с танцевальными фиксируют и бытовые движения человека, особенно не свойственные горожанам или исчезающие из повседневности. Автором статьи у семейских Забайкалья были зафиксированы кинетика пеленания новорожденного и кинетика пользования родильницей (специальной корзиной без ручки) — движения, ушедшие из практики современных русских [20, с. 206–208; 212–213].

В качестве танцевальной лексики разными народами могут быть использованы жесты и мимика, распространенные как в повседневности, так и в ритуалах. В. В. Мальми в шуточных танцах петербургских финнов (ингерманландцев) зафиксировала любовный жест «воздушный поцелуй» и нецензурный жест «длинный нос» [21, с. 142; 145]. В документальном фильме Г. Заволокина «Плясуны» показан русский исполнитель, который во время импровизированной пляски под «Цыганочку» сложил пальцы правой руки в щепотку и осенил себя крестом². М. Я. Жорницкая записала у чукчей в двух вариантах

¹ По определению С. Ф. Карабановой, «народный танец — это танец, созданный этносом и распространённый в быту, обладающий национальными особенностями, проявляющимися в характере, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца, манере его исполнения» [18, с. 5]. На этом основании в данной статье термин «народный танец» используется в значении «фольклорный» и «этнический», а не «народно-сценический».

² Автор фильма Геннадий Заволокин. Режиссер Юрий Шиллер. Фильмофонд ГТРК, Новосибирская киностудия «Телефильм», 1989 год. Фильм был показан на телевизионном канале «Культура». Видеозапись — на YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=lvkfktSDXyk>). Время видеофрагмента — 20:29–20:43.

ритуальный «танец с гримасами». «Он был основан на мимике лица и пластике верхней части корпуса... В танце исполнители кого-то дразнили, гримасничали, высовывали язык и плевали в воздух» [7, с. 62]. По наблюдениям С. С. Лисициан «...в иранских плясках встречаются определенные движения бровей, сочетающиеся с некоторыми па; во многих плясках других народов, особенно в шутовских плясках, встречаются различные движения мускулов лица, которые необходимо фиксировать, так как они составляют неотъемлемую часть этих плясок» [1, с. 359].

Приведенные примеры показывают, что этнохореографы включают в объем понятия «кинетика» жесты и мимику. На этом основании С. С. Лисициан специально создала кинетографические знаки для записи положений кисти руки, пальцев кисти, движений лица: «Запись движений лицевых мускулов может иметь определённое практическое значение для их тренировки, а также для научного анализа связи между внутренним состоянием человека и его внешними проявлениями, наблюдаемыми в повседневной жизни. Наконец, как в пляске, так и в любом драматическом действии может оказаться необходимым фиксировать направление взгляда, а также то или иное положение других частей лица, связанное со стилем и содержанием исполняемой задачи» [1, с. 359]. Не менее актуальным предметом для этнохореологии С. С. Лисициан считала жесты как современные, так и бытовавшие ранее в качестве движенческой речи вместо звуковой: «Сохранилась, несомненно, связь и между кинетической речью и современным жестом, совершаемым в большинстве случаев вне нашего сознания, жестом, уже не заменяющим, а сопровождающим нашу звуковую речь, а также связь между всеми ними и формами движения в пантомиме, в пляске, в игре. Без сомнения, важно сравнительное изучение жеста у разных народов. Изучение направления жеста, его формы, его динамических и ритмических оттенков может привести, таким образом, к истокам человеческой речи, к ее кинетическому этапу» [1, с. 13]. Для примера С. С. Лисициан опубликовала кинетограмму элементов «ручной речи», применявшейся женщинами у некоторых кавказских народов [1, с. 402]. Знание жестов и мимики этнохореографам требуется для представления всего многообразия форм движенческого/кинетического компонента этнокультуры и применения их в исследованиях. По этой причине автором статьи было сделано словесное описание двуперстия (положения пальцев правой руки при старобрядческом ритуальном переkreщивании) (см.: [20, с. 201]).

Вместе с танцевальными па народные исполнители во время танца могут совершать ритуальные движения. Выше был показан пример использования православного переkreщивания в русской импровизированной пляске. У многих народов в танцах принято исполнять разнообразные поклоны, в том числе и ритуальные. Церемониальный поклон зафиксировала М. Я. Жорниц-

кая в якутском танцевальном фольклоре [22, с. 58]. Поясной поклон делают русские забайкальские старообрядцы в хороводной игре «Подойду к столбу близехонько» [19, с. 29]. Кубанские казаки в пляске «Шамиля» изображают, как молятся мусульмане: встают на колени, складывают ладони перед собой, склоняются корпусом вперед, выпрямляются, воздевая руки к небу³.

Даже из этих примеров видно, что в этнохореологии понятие «кинетика» подразумевает и ритуальные движения человека. Для научного осмысления танца может оказаться нужным знание того, какие нетанцевальные движения совершает человек в ритуалах. В связи с этим этнохореографы фиксируют и подробно описывают движенческий/кинетический компонент ритуалов. М. Я. Жорницкая сделала описание кинетики некоторых якутских обрядов, в том числе и ритуала освящения кумыса [22, с. 57–58]. Автору настоящей статьи принадлежит описание кинетики родильного обряда «размывания рук» и обычая женского проведывания у семейских Забайкалья (см.: [20, с. 209–211]). Кроме этого, нами была предпринята попытка фиксации кинетики лечебных ритуалов русских [23, с. 30–31].

К видам «искусства движения» С. С. Лисициан причисляла процессии [1, с. 11]. Это значит, что в этнохореологии в понятие «кинетика» входят не только движения частей тела человека, но и его перемещения в пространстве, а также расположение исполнителей относительно друг друга. У многих народов во время танца люди перемещаются с места на место. Траектории движения при этом напоминают геометрические фигуры (круг, линии и т. д.).

В целом для всего разнообразия телодвижений, поз, жестов, мимики, перемещений и расположений человека в этнокультуре С. С. Лисициан ввела в научный оборот термин «кинетическое народное творчество» [1, с. 11], синонимичный современному этнохореологическому термину «кинетический компонент».

Кроме этнохореологии, движения человека изучаются в таких гуманитарных науках, как филология, искусствоведение, психология. У каждой из этих наук есть свои термины для обозначений комплекса движений и положений человека. Сравним понятие «кинетика» с другими близкими понятиями из смежных наук.

В филологии движения людей рассматриваются, прежде всего, в системе языков жестов, дактилологии и кинесике. Здесь движения изучаются как способ общения между людьми, коммуникативные системы.

³ Записано 28 июня 2001 года. Станица Казанская Кавказского района Краснодарского края (кубанские казаки). Фольклорная экспедиция кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Руководитель экспедиции — Вера Матвеевна Сивова. Другие участники экспедиции: Ю. Стадник, Ю. Васильева, А. Гребенюк, Д. Куц, С. Черных. Видеосъемка Ю. Стадник.

В языках жестов и в дактильной речи звуковая основа полностью заменена жестикулярно-мимической [24, с. 153]. В языках жестов движениями рук, тела, головы и мимикой изображаются явления окружающего мира, а в дактилологии при помощи пальцевой азбуки передаются буквы [24, с. 53]. Дактильная речь используется глухонемыми. Языки жестов служат для коммуникации как глухих, так и слышащих представителей некоторых этнокультур Австралии, Северной Америки, Кавказа.

В отличие от языка жестов и дактильной речи кинесика представляет собой движения слышащего человека, включенные в речевое общение и передающие вместе со звучащими словами смысловую информацию [25, с. 367]. В то же время кинесика — дисциплина, изучающая семиотику телодвижений [26, с. 44]. Термин «кинесика» предложил в 1952 году⁴ американский антрополог Рей Бердвистелл (R. Birdwhistell) [27, с. 12]. В отечественной классификации наук кинесика считается разделом паралингвистики, изучающей невербальные (несловесные) средства общения слышащих людей.

Исследователи кинесики обращают внимание только на те движения и позы людей, которые могут быть рассмотрены в качестве элементов языковой коммуникации [26, с. 44]. Иначе говоря, если движения человека или позы возможно воспринять как сообщение, то они становятся предметом изучения паралингвистов. Если в движении подобно вербальному высказыванию информация не обнаруживается (например, в хороводной ходьбе), то такое движение не входит в круг интересов паралингвистики.

В чем же сходство и различие между кинетикой в этнохореологии и кинесикой в филологии? Сходство заключается в изучении телодвижений, поз, жестов, мимики человека. Учеными в кинесике избираются из движенческого потока только те элементы, которые сочетаются с вербальным общением [28, с. 1]. Кинесика состоит из нетанцевальных движений и положений, исполняемых человеком в повседневной жизни. Кинетика в этнохореологии включает в себя весь поток движений человека в этнокультуре и независимо от звучания речи. Например, во время народного танца люди могут не разговаривать и не петь. Поэтому объем понятия «кинетика» в этнохореологии шире, чем кинесика и включает в себя элементы, относящиеся к ней.

В филологии термин «кинесика» имеет два смысла: 1) движенческий параязык; 2) семиотическая наука о нем. В этнохореологии кинетика является движенческим компонентом этнокультуры и предметом исследования, к которому могут быть применены разные научные методы изучения.

⁴ Заметим, что термин «кинесика» антрополога Р. Бердвистелла появился через двенадцать лет после введения в научный оборот термина «кинетика» этнохореографом С. С. Лисициан.

Очевидно, что «кинетика» и «кинесика» отличаются не только написанием. За этими словами стоят разные объемы понятий и научные подходы.

К изучению движения обращаются и филологи-фольклористы. Многообразие их исследований и подходов отражены в сборнике статей «Концепт движения в языке и культуре» [29]. Общим для большинства статей из названного сборника является то, что авторы, изучая семантику слов, обозначающих движенческие формы, предложили понимание значения в этнокультуре самих форм движения человека; собственно движенческим элементам в обрядах, а не лексике вербального языка, отображающей движения людей, посвящены только две статьи М. М. Валенцовой [30] и В. Л. Кляуса [31].

Изучением телодвижений также занимаются искусствоведы, которые рассматривают их как средства выражения творческого замысла. В драматическом искусстве вместе со словами для претворения идей и образов авторского первоисточника используется пластика: «Термин “пластика” здесь подразумевает весь живой зрелищный ряд спектакля, который условно можно разделить на “режиссерскую пластику” (зафиксированную в линии мизансцен) и пластику актеров в сценических образах» [17, с. 3]. Пластика актера включает в себя все многообразие движений и положений человека: нетанцевальные движения, танцевальные па, жесты, позы, мимику, пантомиму [17]. Очевидно, что объемы понятий «кинетика» в этнохореологии и «пластика» в театроведении полностью совпадают. В театре драмы содержание передается движением, «соединяющимся со словом» [32, с. 42]. Это объясняет сходство выбора движенческого материала в театроведении и в кинесике, разделе лингвистики, изучающем жесты и позы в человеческой коммуникации.

В хореографическом искусстве телодвижение человека — основное выразительное средство. В танце движения самодостаточны. Они исполняются без речевого сопровождения. Более того, содержание сценического танцевального текста должно быть понятным зрителю без словесного объяснения. На этом основано принципиальное отличие «кинетики» — понятия, принятого в хореографическом искусствоведении, от «пластики» в театроведении и паралингвистической «кинесики».

Всем известно, что балетмейстеры при создании своих произведений кроме па используют нетанцевальные движения человека, жесты, совершаемые им в повседневности и ритуалах, со словами и без слов. Поэтому нет сомнения в том, что объемы понятия «кинетика» в этнохореологии и хореографическом искусствоведении совпадают.

Несмотря на сходство представлений о движенческом компоненте в этнохореологии, театроведении и хореографическом искусствоведении, термины «кинетика» и «пластика» не являются синонимами. Прежде всего, отличие за-

ключается в разной мере количественного сочетания танцевальных и нетанцевальных движений и положений человека.

Второе отличие связано с функционированием движенческого компонента в этнокультуре и искусстве. В этнокультуре кинетика осуществляется человеком от своего имени в соответствии с регламентом обычаев и традиций. Исключение составляют формы с элементами народного театра, когда исполнитель совершает движения не от своего имени, а от имени персонажа. В драматическом искусстве актер исполняет пластические элементы от имени персонажа, а не от себя лично. В хореографическом искусстве танцор воспроизводит кинетический текст тоже от имени персонажа, а не от своего лица.

Таким образом, в этнохореологии кинетика — движенческий компонент, воспроизводимый людьми от себя лично по правилам/законам этнокультуры. В драматическом искусстве пластика и в хореографическом искусстве кинетика служат для создания образов персонажей произведения и выражения идейно-художественного замысла автора первоисточника, режиссера, балетмейстера.

Движения человека исследуются психологами [33, с. 276]. В психологии к движению (внешней двигательной активности) обращаются для того, чтобы понять внутреннюю психическую активность человека. Как и в этнохореологии, в хореографическом искусствоведении, в психологии научный интерес существует ко всему многообразию движений и положений человека. При этом поведение и движение находятся между собой в родо-видовой связи; деятельность и движение соотносятся как общее и частное. Иначе говоря, движение входит в объем психологических понятий «поведение» и «деятельность».

В этнологии движения людей осмысляются для изучения своеобразия и сходства этнокультур разных народов. В данной науке, помимо выражения «кинетический текст», используются и другие термины: «действие», «акционный текст», «техники тела», «кинесика».

«Акциональный» — прилагательное, производное от существительного «акт». В российской этнологии акт — это обрядовое действие [34, с. 63] (в отличие от искусствоведения, где акт и действие находятся в родо-видовой связи). Обряд состоит из нескольких актов. Так, в свадебной обрядности «... акт — простейший элемент свадебного обряда, единица свадебной реальности, имеющая обрядовую, обычно знаковую природу. Примером такого акта может быть встреча родителями жениха молодых, приехавших от венчания, в шубах мехом наружу, чтобы будущая семья богато жила» [35, с. 72].

В обрядовом акте (действии) исполнители наверняка совершают какие-то движения: например, родители выходят обычным шагом из дома, молодые кланяются родителям. Получается, что простейшая единица обряда «акт/действие» может состоять не из одного, а из нескольких кинетических элементов, объединенных общим значением. В приведенном примере движенческие эле-

менты акта встречи родителями жениха молодых объединены идеей пожелания будущей семье богатства.

Акт/действие и движение, и, соответственно, акциональный и кинетический тексты, — это разные понятия. В этнологии акт/действие — это эпизод обряда, который выделяется из других фрагментов, исходя из его значения, и состоящий как из одного, так и из нескольких движений исполнителей обряда. Как в психологии и искусствоведении, в этнологии телодвижение рассматривается в качестве составного элемента акта/действия. Следовательно, понятие «акциональный текст» обрядов включает в себя понятие «кинетический текст», но не отождествляется с ним.

Наряду с термином «акциональный» в этнологии не менее употребительно словосочетание «техники тела» [36]. Это понятие было введено в гуманитарные науки французским ученым М. Моссом [37, с. 243; 263]. Техниками тела он назвал «традиционные способы, посредством которых люди в различных обществах пользуются своим телом» [37, с. 242]. Другими словами, под техниками тела подразумевается то, что человек умеет делать своим собственным телом-инструментом и как именно он это делает.

В приведенных М. Моссом списках есть ритуальные, и повседневные действия представителей различных этнокультур. В отдельный вид техник тела им были выделены техники танцевальных движений, [37, с. 257]. Особенно М. Мосса интересовал механический порядок техник тела [37, с. 248]. Им были рассмотрены варианты исполнения одного и того же повседневного движения (например, ходьбы [37, с. 244]) у разных народов) — так же, как это делают хореографы при фиксации и изучении областных особенностей фольклорных танцевальных движений, называемых танцевальными диалектами [18, с. 27]. Например, А. А. Климов сделал описание шести вариантов русского переменного шага, трех вариантов русского танцевального бега [38, с. 222–228] и других движений.)

М. Мосс говорил, что «...индивид заимствует ряд движений из акта» [37, с. 246] для передачи техник тела из поколения в поколение. В статье Ю. Ю. Мариничевой о техниках тела русских говорится, что техника сенокоса включает в себя «специальные кинестетические процедуры» [36, с. 6]. Следовательно, каждая техника тела представляет собой акт, состоящий из движений и положений человека.

Как же соотносятся «техники тела» М. Мосса и «кинетика» в этнохореологии? Перед нами две разные научные школы, изучающие один предмет. В этом отношении «техники тела» и «кинетика» — понятия с одним и тем же объемом содержания, т. е. единым движенческим компонентом этнокультур, названным по-разному. Поэтому допустимо синонимическое употребление данных терминов к изучаемым предметам. Например, кинетику пеленания

[20, с. 206–208] можно назвать техникой пеленания. Кинетику родильных обрядов [20] М. Мосс назвал «техникой родов и акушерства» [37, с. 253].

Вместе с тем техники тела и кинетика подразумевают разные подходы к их изучению. М. Мосс видел в техниках тела (движениях и положениях людей) «явления биолого-социологические» [37, с. 262] и считал обучение им необходимым условием адаптации человека к окружающей природе и социальной среде. Этнохореографы изучают кинетический компонент с целью выяснения общего и специфического в этнокультурах.

Также в этнологических исследованиях повседневности и ритуалов употребляется термин «практики» (например, «магические практики севернорусских деревень» [39]). По определению Н. Л. Балич, «...этнокультурные практики — это устоявшиеся, стилизованные и универсальные формы действий индивидов, типичные для привычных ситуаций в повседневной жизни, которые сохраняются и воспроизводятся этническими общностями в обрядах, обычаях, народных промыслах, ремеслах, языке, фольклоре, традициях, верованиях, через систему смыслов, знаков, ценностей, понятных для ее представителей» [40, с. 195]. Один из способов воспроизведения таких форм действий — это совершение человеком движений и положений в повседневности и ритуалах. Таким образом, этнокультурные практики и кинетика соотносятся между собой как общее и частное.

Сравнение гуманитарно-научных понятий, подразумевающих движения и положения человека, показало, что этнохореологическое понятие «кинетика» включает в себя все движения и положения человека, совершаемые им в этнокультуре в повседневности и ритуалах (танцевальные и нетанцевальные; исполняемые без слов и вместе с ними, под музыку и без нее; сделанные в перемещении и на одном месте, индивидуально и коллективно), а также рисунок перемещений и расположений людей в пространстве.

Исследования этнохореографами кинетики направлены на выявление всего многообразия элементов кинетического компонента этнокультур для дальнейшего сравнения народов на таком материале.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисициан С. С. Запись движения: (Кинетография). М.; Л.: Искусство, 1940. 428 с.
2. Петросян Э. Х. Змееборческий мотив в обрядовых танцах недели Громовержца // Народный танец: проблемы изучения. СПб.: ВНИИИ. 1991. С. 95–105.
3. Хачатрян Ж. К. Принципы классификации по форме армянских народных плясок // Народный танец: проблемы изучения. СПб.: ВНИИИ. 1991. С. 52–60.
4. Королева Э. А. О кинетической структуре молдавских фольклорных танцев // Этнография и искусство Молдавии: сб. ст. Кишинев: Штиинца, 1972. С. 113–122.
5. Нагаева Л. И. Танцы восточных башкир. М.: Наука, 1981. 128 с.

6. Бадмаева Т. Б. Танцевальный фольклор калмыков. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1982. 99 с.
7. Жорницкая М. Я. Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. М.: Наука, 1983. 152 с.
8. Соколов-Каминский А. А. От составителя // Народный танец: проблемы изучения. СПб.: ВНИИИ, 1991. С. 3–8.
9. Кукин А. Ф., Лапин В. А. К проблеме русских хороводов // Народный танец: проблемы изучения: сб. науч. тр. СПб.: ВНИИИ. 1991. С. 11–29.
10. Левочкина Н. А. Традиционная народная хореография сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX–XX в.). Омск: ОмГПУ, 2002. 178 с.
11. Умеров Д. И. Татарские этнические танцы. Сборник этнических танцев и плясок татар Среднего и Нижнего Поволжья. Казань: Ихлас, 2012. 168 с.
12. Фурман О. Ю. Традиционные кинетические формулы хороводных игр семейских Забайкалья // Историческое, культурное и природное наследие (состояние, проблемы, трансляция). Улан-Удэ: БНЦ СО РАН; ВСГАКИ, 1996. Вып. 1. С. 114–126.
13. Стадник Ю. А. Этнокультурный компонент хореографического образования в СПбГУП // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 97–104.
14. Фомин А. С. Понятие «танец» и его структура // Народный танец: проблемы изучения. СПб.: ВНИИИ. 1991. С. 60–74.
15. Кириллов А. П. Языковой аспект художественно-образной природы танцевального движения: автореф. ... канд. искусствоведения. М. 1988. 17 с.
16. Кондратенко Ю. А. Становление и развитие категории «характерное» в теории танца. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. 104 с.
17. Звёздочкин В. А. Пластика в драме: (Интерпретация классики в русском драматическом театре 1970–80-х гг.). СПб.: ПАТИ, 1994. 103 с.
18. Карабанова С. Ф. Танцы малых народов юга Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник. М.: Наука, 1979. 141 с.
19. Фурман О. Ю. Хороводные игры семейских Забайкалья. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1996. 85 с.
20. Стадник Ю. А., Фурман О. Ю. Кинетика родильных обрядов семейских Забайкалья // Историческое, культурное и природное наследие (состояние, проблемы, трансляция). Улан-Удэ: БНЦ СО РАН; ВСГАКИ, 1996. Вып. 1. С. 196–213.
21. Мальми В. В. Народные танцы Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1978. 206 с.
22. Жорницкая М. Я. Народные танцы Якутии. М.: Наука, 1966. 168 с.
23. Стадник Ю. А. Кинетика заговорных лечебных ритуалов семейских Забайкалья // Живая старина. 2000. № 1. С. 30–31.
24. Беликов В. И. Жестов языки // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 153.

25. Николаева Т. М. Паралингвистика // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 367.
26. Колишанский Г. В. Паралингвистика. М.: Наука, 1984. 81 с.
27. Бутовская М. Л. Язык тела: природа и культура (эволюционные и кросс-культурные основы невербальной коммуникации человека). М.: Научный мир, 2004. 440 с.
28. Беглова В. Б. Лексика поля «кинесика» (на материале современного английского языка): автореф. ... канд. филол. наук. М. 1996. 16 с.
29. Концепт движения в языке и культуре / ред. Т. А. Агапкина. М.: Индрик, 1996. 383 с.
30. Валенцова М. М. Типы движения в западнославянских «королевских» обрядах // Концепт движения в языке и культуре. М.: Индрик, 1996. С. 255–270.
31. Кляус В. Л. Движение людей/движение предметов в забайкальском святочном обряде заваливания ворот // Концепт движения в языке и культуре. М.: Индрик, 1996. С. 271–283.
32. Арустамян А. В. Жест как средство художественного общения // Пластическое воспитание актёра в театральном ВУЗе: сб. науч. тр. Л. [б. и.], 1987. С. 37 – 43.
33. Психология: словарь / ред. А. В. Петровский, М. Г. Ярошевский. М.: Политиздат, 1990. 494 с.
34. Толстой Н. И. «Из грамматики» славянских обрядов // Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.: Индрик, 1995. С. 63–77.
35. Гура А. В. Опыт выявления структуры северо-русского свадебного обряда (по материалам Вологодской губернии) // Русский народный свадебный обряд: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978. С. 72–88.
36. Мариничева Ю. Ю. Техники тела: история, память и метис [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pragmema.ru/ru/pervichnyie-znaki-naznachennaya-realnost> (дата обращения: 17.06.2022).
37. Мосс М. Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М.: Восточная литература, 1996. С. 242–263.
38. Климов А. А. Основы русского народного танца. М.: Изд-во Московского государственного института культуры, 1994. 320 с.
39. Магические практики севернорусских деревень: заговоры, обереги, лечебные ритуалы. Записки конца XX – начала XXI в.: в 2 т. / Сост. С. Б. Адоньева, А. В. Степанов. СПб.: Пропповский центр, 2020. 704 с.; 568 с.
40. Балич Н. Л. Этнокультурные практики — основа воспроизводства культурного кода восточных славян // Социологический альманах. 2017. № 8. С. 193–207.

REFERENCES

1. *Lisician S. S.* Zapis` dvizheniya: (Kinetografiya). M.; L.: Iskusstvo, 1940. 428 s.
2. *Petrosyan E` . X.* Zmeeborcheskij motiv v obryadovy` x tanczax nedeli Gromoverzhczza // Narodny` j tanecz: problemy` izucheniya. SPb.: VNIII. 1991. S. 95–105.
3. *Xachatryan Zh. K.* Principy` klassifikacii po forme armyanskix narodny` x plyasok // Narodny` j tanecz: problemy` izucheniya. SPb.: VNIII. 1991. S. 52–60.
4. *Koroleva E` . A.* O kineticheskoy strukture moldavskix fol` klorny` x tancev // E` tnografiya i iskusstvo Moldavii: sb. st. Kishinev: Shtiincza, 1972. S. 113–122.
5. *Nagaeva L. I.* Tancy vostochny` x bashkir. M.: Nauka, 1981. 128 s.
6. *Badmaeva T. B.* Tanceval` ny` j fol` klor kalmy` kov. E` lista: Kalmy` czkoe knizhnoe izdatel` stvo, 1982. 99 s.
7. *Zhorniczskaya M. Ya.* Narodnoe xoreograficheskoe iskusstvo korennoho naseleniya Severo-Vostoka Sibiri. M.: Nauka, 1983. 152 s.
8. *Sokolov-Kaminskij A. A.* Ot sostavitelya // Narodny` j tanecz: problemy` izucheniya. SPb.: VNIII, 1991. S. 3–8.
9. *Kukin A. F., Lapin V. A.* K probleme russkix xorovodov // Narodny` j tanecz: problemy` izucheniya: sb. nauch. tr. SPb.: VNIII. 1991. S. 11–29.
10. *Levochkina N. A.* Tradicionnaya narodnaya xoreografiya sibirskix tatar Barabinskoj stepi i Omskogo Priirty` sh` ya (konecz XIX–XX v.). Omsk: OmGPU, 2002. 178 s.
11. *Umerov D. I.* Tatarskie e` tnicheskie tancy. Sbornik e` tnicheskix tancev i plyasok tatar Srednego i Nizhnego Povolzh` ya. Kazan`: Ixlas, 2012. 168 s.
12. *Furman O. Yu.* Tradicionny` e kineticheskie formuly` xorovodny` x igr semejskix Zabajkal` ya // Istoricheskoe, kul` turnoe i prirodnoe nasledie (sostoyanie, problemy`, translyaciya). Ulan-Ude`: BNCz SO RAN; VSGAKI, 1996. Vy` p. 1. S. 114–126.
13. *Stadnik Yu. A.* E` tnokul` turny` j komponent xoreograficheskogo obrazovaniya v SPbGUP // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 1 (42). S. 97–104.
14. *Fomin A. S.* Ponyatie «tanecz» i ego struktura // Narodny` j tanecz: problemy` izucheniya. SPb.: VNIII. 1991. S. 60–74.
15. *Kirillov A. P.* Yazy` kovojo aspekt xudozhestvenno-obraznoj prirody` tanceval` nogo dvizheniya: avtoref. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 1988. 17 s.
16. *Kondratenko Yu. A.* Stanovlenie i razvitie kategorii «xarakternoe» v teorii tancza. Saransk: Izd-vo Mordovskogo un-ta, 2008. 104 s.
17. *Zvyozdochkin V. A.* Plastika v drame: (Interpretaciya klassiki v russkom dramaticeskom teatre 1970–80-x gg.). SPb.: PATI, 1994. 103 s.
18. *Karabanova S. F.* Tancy maly` x narodov yuga Dal` nego Vostoka SSSR kak istoriko-e` tnograficheskij istochnik. M.: Nauka, 1979. 141 s.
19. *Furman O. Yu.* Xorovodny` e igry` semejskix Zabajkal` ya. Ulan-Ude`: Buryatskoe knizhnoe izdatel` stvo, 1996. 85 s.

20. Stadnik Yu. A., Furman O. Yu. Kinetika roditel'nykh obryadov semejskix Zabajkal'ya // Istoricheskoe, kul'turnoe i prirodnoe nasledie (sostoyanie, problemy, translyaciya). Ulan-Ude: BNCz SO RAN; VSGAKI, 1996. Vy'p. 1. S. 196–213.
21. Mal'mi V. V. Narodny'e tancy Karelii. Petrozavodsk: Kareliya, 1978. 206 s.
22. Zhornitskaya M. Ya. Narodny'e tancy Yakutii. M.: Nauka, 1966. 168 s.
23. Stadnik Yu. A. Kinetika zagovornyx lechebnyx ritualov semejskix Zabajkal'ya // Zhivaya starina. 2000. № 1. S. 30–31.
24. Belikov V. I. Zhestov yazyki // Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar'. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1990. S. 153.
25. Nikolaeva T. M. Paralingvistika // Lingvisticheskij enciklopedicheskij slovar'. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1990. S. 367.
26. Kolshanskij G. V. Paralingvistika. M.: Nauka, 1984. 81 s.
27. Butovskaya M. L. Yazyk tela: priroda i kul'tura (e'volucionny'e i kross-kul'turny'e osnovy neverbal'noj kommunikacii cheloveka). M.: Nauchnyj mir, 2004. 440 s.
28. Beglova V. B. Leksika polya «kinesika» (na materiale sovremennogo anglijskogo yazyka): avtoref. ... kand. filol. nauk. M. 1996. 16 s.
29. Koncept dvizheniya v yazyke i kul'ture / red. T. A. Agapkina. M.: Indrik, 1996. 383 s.
30. Valenczova M. M. Tipy dvizheniya v zapadnoslavyanskix «korolevskix» obryadax // Koncept dvizheniya v yazyke i kul'ture. M.: Indrik, 1996. S. 255–270.
31. Klyaus V. L. Dvizhenie lyudej/dvizhenie predmetov v zabajkal'skom svyatochnom obryade zavalivaniya vorot // Koncept dvizheniya v yazyke i kul'ture. M.: Indrik, 1996. S. 271–283.
32. Arustamyan A. V. Zhest kak sredstvo xudozhestvennogo obshheniya // Plasticheskoe vospitanie aktyora v teatral'nom VUZe: sb. nauch. tr. L. [b. i.], 1987. S. 37 – 43.
33. Psixologiya: slovar' / red. A. V. Petrovskij, M. G. Yaroshevskij. M.: Politizdat, 1990. 494 s.
34. Tolstoj N. I. «Iz grammatiki» slavyanskix obryadov // Tolstoj N. I. Yazyk i narodnaya kul'tura: Oчерki po slavyanskoj mifologii i etnolingvistike. M.: Indrik, 1995. S. 63–77.
35. Gura A. V. Opyt vy'yavleniya struktury severo-russkogo svadebnogo obryada (po materialam Vologodskoj gubernii) // Russkij narodnyj svadebnyj obryad: Issledovaniya i materialy. L.: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1978. S. 72–88.
36. Marinicheva Yu. Yu. Texniki tela: istoriya, pamyat' i metis [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.pragmema.ru/ru/pervichnyie-znaki-naznachennaya-realnost> (data obrashheniya: 17.06.2022).
37. Moss M. Texniki tela // Moss M. Obshhestva. Obmen. Lichnost': Trudy po social'noj antropologii. M.: Vostochnaya literatura, 1996. S. 242–263.
38. Klimov A. A. Osnovy russkogo narodnogo tancza. M.: Izd-vo Moskovskogo gosudarstvenno-go instituta kul'tury, 1994. 320 s.
39. Magicheskie praktiki severnorusskix dereven: zagovory, oberegi, lechebnye ritualy. Zapiski konca XX – nachala XXI v.: v 2 t. / Sost. S. B. Adon'eva, A. V. Stepanov. SPb.: Proppovskij centr, 2020. 704 s.; 568 s.

40. Balich N. L. E`tnokul`turny`e praktiki — osnova vosпроизводства kul`turnogo koda vostochny`x slavyan // Sociologicheskij al`manax. 2017. № 8. S. 193–207.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стадник Ю. А. — старший преподаватель; semeyskaya@bk.ru
ORCID 0000-0002-5950-2596

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Stadnik Yu. A. — Senior Lecturer; semeyskaya@bk.ru

УДК 78

НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ КУЛЬТУР:
ЧЖУ СЯОМЭЙ И ЕЕ ПУТЬ К И. С. БАХУ

*Чэнь Ихэн*¹

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

Исполнительское искусство французской пианистки китайского происхождения Чжу Сяомэй, сформировавшееся под влиянием необычайно широкого спектра стиливых воздействий, представляет собой самобытное художественное явление, заслуживающее изучения. Тем не менее до настоящего времени творчество пианистки не стало предметом изучения в российском музыкознании. Главное внимание в статье уделено вопросам воплощения Чжу Сяомэй баховского наследия, занимающего основное место в ее концертных программах и аудиозаписях. Автором изучаются особенности претворения в исполнительском стиле пианистки традиций фортепианных школ, под воздействием которых проходило становление Чжу Сяомэй; влияние философских практик дзэн-буддизма на творческие методы работы над сочинениями, отражающее пути проникновения восточноазиатских духовных практик в европейскую музыкально-исполнительскую культуру. В осмыслении этих вопросов важное значение имели материалы автобиографии китайской пианистки, опубликованной во Франции и США. Результатом анализа стал вывод о художественной ценности творчества пианистки, суммирующей в индивидуальных прочтениях музыки И. С. Баха множественность художественных истоков и создающей интерпретации, созвучные современной музыкальной эпохе.

Ключевые слова: фортепиано, И. С. Бах, исполнительское искусство, Гольдберг-вариации, Чжу Сяомэй, Габриэль Ходос, постмодернизм.

AT THE CROSSROADS OF CULTURES:
ZHU XIAOMEI AND HER WAY TO I. S. BACH

*Chen Yiheng*¹

¹ Institute for Contemporary Art, 27 A, Novozavodskaya St., Moscow, 121309, Russian Federation.

The interpretations of the French pianist of Chinese origin Zhu Xiaomei, shaped under the influence of an unusually wide range of stylistic influences,

is a distinctive artistic phenomenon, worthy of study. However, the particular qualities of Zhu Xiaomei's art have not been studied by Russian musicologists so far. The main attention in the article is paid to Zhu Xiaomei's embodiment of Bach's heritage which occupies the main place in her concert programmes and audio recordings. The author investigates the peculiarities of implementation in the performing style of the pianist the traditions of piano schools under the influence of which Zhu Xiaomei developed; the influence of Zen Buddhist philosophical practices on her creative method of composition reflecting the ways of penetration of East Asian spiritual practices in the European music culture and performance. In exploring these questions, the author relies on the autobiographical publication of the Chinese pianist in France and the USA.

Keywords: piano, performance art, J. S. Bach, Goldberg Variations, Zhu Xiaomei, Gabriel Chodos.

*«Если Бог существует,
— спросили меня, —
что бы Вы хотели,
чтобы он сказал Вам?» /
«Ты была достаточно смелой.
Приходи,
я познакомлю тебя с Бахом»*

[1, p. 203].

Исполнительское искусство пианистов из Китая в настоящее время занимает значительное место в мировой фортепианной культуре. Несмотря на то, что имена Лю Шикуня, Чжу Сяомэй, Ланг Ланга, Юнди Ли, Юджи Ванг хорошо известны не только в Китае, но и за его пределами, их исполнительское искусство еще не стало предметом специального изучения. Распространенные в профессиональном сообществе оценки интерпретаций китайских пианистов в конце XX века с позиций некоего единого в стилевом отношении феномена в настоящее время представляются не в полной мере обоснованными. Это выдвигает задачу осмысления их интерпретаций в контексте мировой фортепианной культуры. Множество исследований в настоящее время посвящается различным аспектам фортепианного искусства в Китае. В большинстве работ внимание исследователей сосредоточено на становлении и развитии музыкального образования, биографических сведениях деятелей музыкальной культуры, изучении фортепианных сочинений китайских композиторов. В настоящей статье, цель которой раскрыть художественную ценность и охарактеризовать стилевое своеобразие интерпретаций одной из представительниц

старшего поколения китайской фортепианной школы, французской пианистки китайского происхождения Чжу Сяомэй (1949), мы опираемся на книгу Сяомэй, изданную во Франции и США [1; 2].

Исполнительское искусство Чжу Сяомэй — явление неординарное. Долгий извилистый путь к сердцам своих слушателей она начала в зрелом возрасте, без типичного для карьеры исполнителя участия в престижных конкурсах и фестивалях, без поддержки концертного менеджмента. Лишь в 1994 году Чжу Сяомэй впервые выступила в Париже. Первым своим публичным успехом она считает исполнение «Гольдберг-вариаций» в небольшой парижской церкви Сен-Жюльен-ле-Повр. Постепенно концертная деятельность и записи пианистки привлекли внимание, и ее успешные гастрели состоялись в Европе, Америке, Азии, Австралии.

Испытавшие влияние самых разных (от немецкой и российской исполнительских школ до духовных практик дзэн и философских идей даосизма) культурных и философских традиций, ее интерпретации удивительно созвучны художественным тенденциям современной эпохи постмодернизма с ее смысловой множественностью и полифоничностью. Исследовательница постмодернизма Е. Лианская отмечает, что «...суммарность стилевых ориентиров... рождает явление диалогизма — полифонию миров» [3, с. 6]. Музыковед выделяет медитативное направление в качестве одного из направлений постмодернизма. Представляется целесообразным проследить в исполнительском искусстве Чжу Сяомэй проявления таких характеристик медитативного постмодернизма, как «ритуальность, ассоциативность, эстетика» [3, с. 10]. Интерпретации Чжу Сяомэй, синтезирующие черты различных культур и традиций, мы рассматриваем как своего рода звуковые тексты.

Не случайным кажется выбор репертуара пианистки, основу которого составляют сочинения И. С. Баха. Как отмечает Е. Я. Лианская, само имя немецкого гения сегодня обрело значение символа «музыкальной традиции... баховское начало выступает в надстилевом контексте» [3, с. 12–13].

В пронзительной трактовке сочинений И. С. Баха китайской пианисткой сочетаются духовная наполненность и неуловимая отрешенность, вызывающие ощущение погружения в созерцательное состояние. Меланхоличная поэтичность гармонирует в ее игре с уравновешенностью малейших контрастов, а тонкое проникновенное чувство, подвижность и искренность эмоциональных переживаний не проявляются явно, а словно проступают сквозь зыбкую мерцающую атмосферу. С одной стороны, в интерпретациях Чжу Сяомэй можно услышать богатую гамму нюансов, отзвуков, душевных оттенков. В то же время все эти тончайшие чувства, предстают перед нами в большей степени воображаемыми, нежели реально пережитыми и сохраняющими реальную эмоциональную интенсивность. Можно почувствовать в ее исполнении,

как прекрасна и «...простая человеческая радость, и народные танцы, и изящество, и благоухание, и любовное созерцание природы...», о которых, характеризуя особенности создания интерпретации музыки И. С. Баха, писал один из величайших музыкантов современности Пабло Казальс [4, с. 157–182].

В исполнении Чжу Сяомэй просвечивает непередаваемый внутренний подтекст, ностальгическая тоска, подобная размышлению о том, существует ли на самом деле эта красота, возможно, расцветающая в полную силу лишь в иной жизни.

На одновременность обращения «...в глубины прошлого и в перспективы звукового будущего» [5, с. 17] в музыке немецкого гения указывал С. Е. Фейнберг, подчеркивавший мысль о том, что И. С. Бах «...не только обобщил исполнительские приемы своей эпохи, но и предвосхитил дальнейшее развитие многих пианистических стилей» [6, с. 6]. Л. В. Когтева отмечала, что «С. Е. Фейнберг стремился полностью сохраняя первоначальный замысел автора, вдохнуть в произведение новое содержание, обогатить его современной экспрессией, создать интерпретацию, созвучную эпохе» [6, с. 6].

На сцене Чжу Сяомэй часто играет с закрытыми глазами, что, по ее словам, помогает раствориться в музыке, стать проводником идей и чувств композитора. Е. Лианская выделяет в качестве одного из критериев медитативного постмодернизма тяготение к высшей анонимности (принцип асубъективности): «...идея комментирования, главенствующая в музыкальной эстетике постмодерна, <...> сводится... к погружению в материал, растворению в нем или его в себе» [3]. Попытка сохранить в исполнении только абсолютную энергию самого текста и максимально приглушить выражение своей личности, возвышенный медитативный настрой, придают интерпретациям пианистки эффект «взора» с высокого ракурса. Это приближает исполнение к пребыванию в состоянии «над временем».

Пианистка исполняет сочинения И. С. Баха на протяжении всей жизни. Ею записаны оба тома «Хорошо темперированного клавира», «Гольдберг-вариации», партиты, французские сюиты, «Искусство фуги», двух- и трехголосные инвенции. Автобиографическая книга Чжу Сяомэй в дань почтения «Гольдберг-вариациям» состоит из тридцати глав: «...тридцать глав плюс открывающая и закрывающая ария, объединяющая цикл, как непрерывное колесо жизни» [2, с. 12].

Одним из важных факторов, оказавших влияние на обращение Чжу Сяомэй к музыке И. С. Баха, стала творческая биография пианистки, изобилующая трагическими событиями.

Всепоглощающую любовь к фортепиано в детстве Чжу Сяомэй унаследовала от своей мамы. «Вот оно, в спальне моих родителей. Robinson. Клавиатура из слоновой кости испускает бледное свечение, освещающее темную ком-

нату. В течение нескольких коротких секунд мама опускает руки на клавиши. Улыбка едва коснулась моих губ, когда моя мама закрывает крышку. Таинственный голос фортепиано замолкает» — так описывает Чжу Сяомэй первое появление инструмента в своем доме [1, с. 17].

Чжу Сяомэй родилась в Шанхае в 1949 году. В ее семье изучали западно-европейскую культуру, дедушка свободно владел английским языком, а мама отличалась незаурядными творческими способностями. На протяжении некоторого времени она издали наблюдала, как дочь пытается находить звуки на клавиатуре, внимательно прислушиваясь к ним, и, лишь заметив, что малышка нажимает клавиши, повторяющие услышанную мелодию, начала заниматься с ней. «У меня было такое впечатление, что пианино существует только для меня. ...Я смотрела, как мама украшает его бумажными цветами, что в Китае обычно делают с алтарем своим предкам. В доме у нас не было алтаря, но у нас было пианино», — пишет Чжу Сяомэй [1, с. 18].

Фортепиано в период «культурной революции» стало одним из символов западного искусства. «Перевоспитание» увлеченной игрой на рояле юной пианистки из «буржуазной» творческой семьи оставило глубокие следы в судьбе Чжу Сяомэй, которая описала пережитое в своей автобиографической книге «Река и ее секрет». До сих пор пианистка с трудом вспоминает об этом времени: «Когда я была еще ребенком, я потеряла всё, музыка помогла мне выжить» [1, с. 308]. Выступления в детские годы на Пекинском радио и телевидении, окончание Национальной школы музыки для одаренных детей при Центральной консерватории Китая в 1962 году не спасло ее от трудовых лагерей. Пять лет Чжу Сяомэй провела, работая на тяжелых работах вдали от своей семьи. В заключении один из охранников помог ей: тайно, в ворохе одеял в поселение был доставлен музыкальный инструмент со сломанными струнами. Надзиратель позволил ей заниматься в дальнем конце лагеря в загоне для животных. Пианистка вспоминает: «Я ходила туда заниматься каждую ночь после работы на полях. Сначала я играла Рахманинова. Но зимой было очень холодно, отопления не было, и я не могла играть. Потом я вспомнила слова своего учителя: “Лучший способ разыграть руки — играть Баха. Поэтому сначала я играла Баха, чтобы согреть руки. <...> Позднее не только руки согрелись, но и мое сердце» [1, с. 153–154].

Еще во время обучения в Центральной школе для одаренных детей при консерватории педагог смог привить девочке любовь к музыке И. С. Баха. После исполнения программы на экзаменах ученики должны были выслушать критическое и достаточно жесткое коллегиальное мнение комиссии. «Это был день финального экзамена. С перевязанными запястьями я сыграла свою программу, а когда закончила, повернулась лицом к суду. Silence. Суровые лица. Атмосфера была удушающей... начались замечания: все неприятные, нео-

добрительные. Я стояла, ожидая, пока это закончится, чем скорее, тем лучше», — вспоминает пианистка. Именно тогда, совсем молодой педагог, который, по воспоминаниям Чжу Сяомэй, выглядел так, словно попал туда по ошибке, не побоялся оспорить общее мнение: «...я думаю, что она играет очень хорошо, и что более важно, есть что-то за этими нотами» [1, с. 46–47].

После экзамена Чжу Сяомэй продолжила обучение в классе Пань Имина, который всего за несколько месяцев до этого сам завершил обучение. Как отмечает пианистка, он был вдохновлен своим обучением у русского педагога, однако в своих воспоминаниях она не указывает точно, у кого конкретно он учился. Тем не менее нам удалось установить, что профессор Пань Имин в Центральной консерватории в Пекине учился у профессора Т. П. Кравченко, первой выпускницы Московской консерватории им. П. И. Чайковского по классу Л. Н. Оборина. В конце 1950-х годов Кравченко преподавала в Пекине¹.

Работа над развитием художественной техники в классе Пань Имина была чрезвычайно интенсивной. Чжу Сяомэй выучила с педагогом упражнения Ганона во всех тональностях, этюды Черни, Крамера, Мошковского, упражнения Брамса. Отвечая на вопросы девочки о проблеме маленьких рук, с которой часто сталкиваются в Китае, Пань Имин обращал внимание на преимущества гибкости и пластичности ее рук. Он справедливо считал эти особенности наиболее важным для выработки художественной техники и качества туше. К каждому уроку девочка должна была подготовить и исполнить наизусть одну из инвенций или сочинение из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и два этюда. Пань Имин требовал, чтобы ученица старалась запоминать текст с самого первого взгляда. Как вспоминает пианистка, это был настоящий вызов: «В самом начале, в течение трех дней, которые он мне дал, мне было очень трудно запоминать произведения, в частности, инвенции Баха. Ночью, после выключения света, я закрывалась в уборной, единственном месте, где после десяти часов не выключали свет, и оставалась там до тех пор, пока мои глаза не начинали закрываться» [1, с. 51]. Можно предположить, что, получив от своих профессоров представление о применении некоторых методов педагогики В. Гизекинга и К. Леймера, Пань Имин стремился уделять максимальное внимание развитию потенциала девочки в качестве концертной пианистки. К. Леймер указывает, что заучивание учениками наизусть сочинений концертного репертуара, особо поучительных этюдов и обязательно произведений И. С. Баха без инструмента в процессе логического продумывания позволяет в течение «...ошеломляюще короткого промежутка времени так подготовить и техническую сторону, что произведение безукоризненно исполняется наизусть без всяких упражнений за инструментом» [7, с. 171].

¹ Среди учеников Т. П. Кравченко в Китае были также Гу Шэнин, Инь Чэнцзун.

Несмотря на то, что педагог чутко относился к личности ученицы и прямо обозначал все проблемы, понимая, как важно не подавлять ее сильный и независимый характер, девочку психологически угнетала в школе обстановка постоянного общественного контроля. «Мы работали за пианино, как рабы на камбузе, в маленьких закрытых комнатах, в дверях которых было маленькое круглое окно. Поглощенная игрой, я внезапно физически почувствовала присутствие за моей спиной. Когда я обернулась, два глаза смотрели на меня словно через монитор» [1, с. 44]. Учебная нагрузка была изнурительной, поскольку, помимо интенсивных музыкальных уроков, количество общеобразовательных занятий не сокращалось и оставалось чрезвычайно высоким. Это было предусмотрительно сделано на случай, если ученики потерпят неудачу в музыкальной карьере и вернуться к обычной школьной системе. Регулярно изматывали восприимчивую девочку «сессии доноса и самокритики», на которых ученики публично обсуждали поведение друг друга.

В 1975 году после трудового лагеря пианистка вернулась в Пекин. Некоторое время Чжу Сяомэй преподавала уроки игры на фортепиано в Пекинской академии танцев. В 1979 году, после посещения Китая известным американским скрипачом Исааком Стерном, она продолжила обучение в Бостонской консерватории, где получила степень магистра.

В Бостонской консерватории Чжу Сяомэй обучалась в классе Габриэля Ходоса, одного из учеников Ауба Церко, в свою очередь обучавшегося у Артура Шнабеля. Поступлению предшествовало тестирование знаний по истории и теории музыки. По воспоминаниям пианистки, в то время половина вопросов поставила ее в абсолютный тупик, особенно в отношении современной музыки, находившейся в Китае во время ее обучения под запретом. «Меня парализовал вопрос: “Какой композитор написал 4’33” молчания?”» Я с тревогой листала словарь, явно не понимая ни одного слова. Четыре? Минуты? Silence? Слова были просты, но все вместе они не имели никакого смысла для меня. Ни один композитор не мог бы написать произведение, состоящее из четырех минут и тридцати трех секунд молчания! Только на следующий день я узнала, что это было известное сочинение Джона Кейджа!» [1, с. 204–207]. Несмотря на неудачу, тем не менее, Чжу Сяомэй была допущена к своему первому уроку с Габриэлем Ходосом, на котором она исполнила Фантазию C-dur Шумана. Откровением для студентки стало первое посещение концерта своего педагога. В исполнении Ходосом сочинений Бетховена и Шуберта ее совершенно покорило качество его звука, по ее образному описанию «глубокого, нежного, янтарного цвета» [1, с. 208–209].

В работе над Прелюдией и фугой h-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха педагог был настолько требователен к малейшим деталям нотного текста, что Чжу Сяомэй приобрела увеличительную лупу,

поскольку боялась упустить что-то важное. Ходос добивался от ученицы понимания интонационного развития и рельефности воплощения замысла; работал над логичностью фразировки, которая имела для него первостепенное значение. Профессор обратил внимание на недостаточную плотность звука пианистки, нейтральность туше и много работал над достижением «оркестрового» многообразия в звучании фортепиано. После Прелюдии и фуги Баха Габриэль Ходос задал ученице «Танцы Давидсбюндлеров» соч. 6 Шумана и Сонату A-dur op. 2 № 2 Бетховена. Предельное внимание педагог обращал на постижение медленной части сонаты Бетховена. Занятия с профессором Ходосом были для Чжу Сяомэй уроками открытия универсального в частном, стремления достичь бесконечного путем терпеливого исследования сравнительно небольшого количества сочинений. Пройдя выпавшие на ее долю испытания, в возрасте тридцати трех лет пианистка получила диплом консерватории Новой Англии: «Я снова вспомнила потерянные годы, свою украденную молодость <...> мой путь был полон препятствий и унижений. Наконец я преодолела еще одно» [1, с. 228].

Для профессора Ходоса первостепенное значение имел интеллектуальный подход к работе на основе тщательного анализа нотного текста. Сравнивая пути постижения истины в китайском и западном мировоззрении, пианистка отмечает большую интуитивность и менее рациональный подход в философских воззрениях на своей родине: «В отличие от западных коллег, которые считают понимание необходимым условием для практики, китайцы часто рассматривают практическую деятельность как один из способов достижения понимания» [1, с. 238–239].

В исполнительском процессе Чжу Сяомэй воплощаются философские воззрения, связанные с проекцией пианисткой идеи даосизма на искусство интерпретации: стремление к созданию объективной трактовки, обобщение культурных истоков; многозначность, сливающаяся в целостное впечатление. Размышления о пути постижения истины в китайской философии пианистка проецирует на процесс создания интерпретации. Это приводит ее к изменению подходов к собственно пианистической работе. После предварительного анализа пьесы Чжу Сяомэй играет ее медленно, равномерно и внимательно, не пытаясь ускорить этот процесс, до тех пор, пока она не достигнет, по ее словам, естественного интуитивного понимания.

Проявления ритуальности и ассоциативности в исполнительском искусстве пианистки, склонность к углубленному самосозерцанию сформировались под влиянием отца, исповедующего учение древнекитайского мудреца Лао Цзы, основавшего даосизм и жившего в VI–V веках до нашей эры. Высказывания отца, который, по воспоминаниям пианистки, был с молодых лет человеком, посвящающим много времени изучению философии, навсегда сохранились в ее памяти: «Твои шаги на жизненном пути всегда стираются солнцем,

снегом и ветром. ...Подумай о диких птицах — они летают высоко в небе, преодолевая большие расстояния, не приземляясь. ...Воробей никогда не поймет мечту дикой птицы» [1, с. 11]. Его напутствия открывали Чжу Сяомэй пути к пониманию мыслей Лао Цзы: «Идите по миру так, словно вас нет. Не ...пытайтесь доказать свою значимость <...> настоящий и величайший опыт жизни и эйфория приходят <...> через поэзию, живопись, любовь, медитацию. ... Награда — духовная, внутренняя проявляется энергией» [8].

Начальной стадией восприятия музыки, самым первым уровнем работы, требующим осмысления, пианистка считает нахождение органичного темпа сочинения, который она сравнивает с дыханием. Чжу Сяомэй связывает вопросы нахождения «своего дыхания» в исполнительском искусстве и жизни с темпом и скоростью мышления. Этот этап пианистка считает начальной стадией восприятия музыки.

Анализируя самую сложную часть работы исполнителя над сочинением — постижение концепции композитора — пианистка отмечает, что раскрытие сущности произведения позволяет успешно преодолеть все сложности, связанные с овладением пьесой. В осмыслении авторских замыслов Чжу Сяомэй обращается к понятиям и метафорам, распространенным в китайской философии. О. А. Красногорова отмечает, что подходы к изучению интерпретаций с позиции концептуальных метафор исследуются в трудах зарубежных исследователей Джорджа Лакоффа, Роджера Скрутона, подчеркивающих «...важность обращения к метафорам в восприятии музыки. Ее (метафору. — Ч. И.) нельзя исключить из описания музыки... Композиторские концепции проецируются через метафоры, итогом в восприятии которых в свою очередь становится художественная трактовка сочинения исполнителем» [9, с. 93]. Описывая различные этапы работы над сочинением (фразировкой, поиском интонационных тяготений), Чжу Сяомэй использует понятия пустоты, прогрессии, потока, движения, трансформации — идеи, которые развиваются в даосизме. «Многие мудрецы отступают в тишину гор, удаляются от всего для медитации. Перед тем, как начать играть, я обнаружила, что должна придерживаться того же подхода: опустошить свой разум» [1, с. 242].

На необходимость «очистить и опустошить свой разум» для слушания и восприятия музыки указывает в интервью выдающийся композитор современности С. Шаррино, подчеркивая при этом, что, в отличие от Д. Кейджа, он не является приверженцем восточных философских учений: «Наш ум прекрасен, но он не привык исключать всё, что всплывает в нашем уме автоматически, мы не умеем слушать, мы отвлекаемся <...> Пустота означает переключение» [10].

Применение медитации в качестве метода освобождения своего разума перед началом работы над новым музыкальным произведением пианистка счи-

тает важным условием постижения авторского замысла. Чжу Сяомэй отмечает, что «Гольдберг-вариации» перевернули ее существование: «В этой музыке есть всё: в ней абсолютно всё о жизни. Что особенного в этих вариациях, так это то, что И. С. Бах взывает к каждой человеческой эмоции, чувству. Это то, что делает эту музыку одним из величайших шедевров человечества, и вот почему она так о многом говорит слушателям. В этом сочинении Бах отразил сущность самой жизни в музыке — жизни во всем ее бесконечном разнообразии» [1, с. 269–270].

Чжу Сяомэй считает, что следование по «пути пустоты» способствует поиску и достижению понимания исполнителем сущности музыкального сочинения. Распространенным образом, иллюстрирующим смысл этого феномена, в Китае является изображение воды. «Чтобы увидеть дно озера, вода должна быть спокойной. Чем спокойнее вода, тем большую глубину можно увидеть. То же самое верно и для ума: чем спокойнее и отстраненнее человек, тем глубже внутрь себя он может погрузиться» [1, с. 242]. Важность подобного углубленного «взгляда» подчеркивается в учении Лао Цзы: «Мудрый смотрит не на поверхность, но вглубь, он ищет плоды, а не цветы» [8].

Пианистка ощущает тончайшие движения чувств в музыке И. С. Баха как целостное проявление всей конструкции мироздания в одном феномене. Метафора «воды» в учении Лао Цзы означает нечто действительно подлинное в жизни. Размышляя о мыслях «старого младенца», пианистка говорит, что присущий его учению взор на законы мироздания открывает, что западная и китайская культуры не настолько различны, как принято полагать. Высота обобщения для нее важна и в глубокой мудрости музыки И. С. Баха. Несмотря на воспитание и профессиональный опыт, полученный в далекой культурной среде, она чувствует, что способна абсолютно «раствориться» в музыке немецкого гения.

Течение поэтического времени «Гольдберг-вариаций» пианистка сравнивает с метафорой «воды» в китайской философии: «ручей» начальной арии порождает «реку» вариаций, которая течет, испаряется и возвращается в виде дождя. Сравнивая образы воды в открывающей цикл арии с завершением цикла, Чжу Сяомэй подчеркивает ее изменения, которые свидетельствуют, по ее мнению, о том, что мы становимся свидетелями не вечного круговорота, возвращения, но трансформации: «...в финале музыка не заканчивается — она возвращается к началу. Словно вода продолжает свое течение. Но..., прослушав вариации, прожив все мельчайшие изменения, мы больше не остаемся теми же» [1, с. 270–271].

Знаменитый Quodlibet, тридцатую вариацию пианистка трактует как своего рода гимн мирозданию. В ее исполнении эта вариация звучит возвышенно, одухотворенно, но в то же время просто и душевно. По мнению Чжу Сяомэй, соединяя распространенные в то время немецкие народные темы, И. С. Бах достигает пика своего искусства. Величайшая простота, приходящая на смену

высокоразвитому контрапункту, создает ощущение прикосновения к священному.

Возвращение первоначальной арии исполняется пианисткой очень трогательно, спокойно и утешительно. Ария словно мягко погружается в забвение: пустота, которая не является выражением страсти или смерти, но скорее благодущия и света: «Когда музыка замолкает, дух поднимается» [1, с. 267]. Переплетающиеся звуковые линии контрапункта И. С. Баха вызывают у пианистки визуальные ассоциации с художественной каллиграфией, которую она считает искусством поиска правильного дыхания и медитации. Чжу Сяомэй говорит о необходимости для исполнителя находить свое «дыхание», свои темпы также и в повседневной жизни: «Когда я занимаюсь, я думаю о великих мастерах китайской каллиграфии, которые уходили в тишину гор. Они смотрели и размышляли, воздерживаясь от каких-либо действий, пока однажды не чувствовали, что они готовы вернуться» [1, с. 268–269].

Метафора пути восхождения в горы, по мнению Чжу Сяомэй, является отражением достижения желанной цели исполнителя слиться с композитором. При этом, по ее словам, она ощущает себя так, словно ее больше не существует, и поэтому она становится не способной умышленно ставить себя между композитором и его музыкой: «Всё, что я могу сделать, это попытаться показать гений композитора» [1, с. 269]. В отсутствии попытки сравнивать важность ролей композитора и исполнителя пианистка опирается на идеи трактата Лао Цзы: «Путь Неба — в принесении пользы без причинения вреда. Путь мудреца — в деянии без противостояния» [8].

Пианистка считает, что опыт, полученный во время культурной революции, научил ее никогда не использовать силу музыки, чтобы оказывать давление на слушателей. Осмысляя свой опыт нахождения в рабских условиях, она отмечает, что считает своим долгом в качестве концертного исполнителя, общаясь с людьми, не навязывать свою волю. Для Чжу Сяомэй роль исполнителя близка мистической философии Лао Цзы: нужно познать свои возможности, полюбить себя, но отказаться от репрезентации значимости своей личности и тем самым приобрести иную силу. Так пианист поведет за собой публику, но она при этом не чувствует психологического давления и потому легко следует за исполнителем. Это — как следовать совету древнекитайского философа: «Не стремиться к власти и таким путем приобретать подлинную власть». Углубленное созерцание в Прелюдии и фуге *cis-moll* из первого тома «Хорошо темперированного клавира» в исполнении пианистки создает впечатление достижения гармонии: «Освободи свой ум. Позволь своему сердцу успокоиться. Спокойно следи за суматохой мира. Следи за тем, как все встает на свои места» [8].

Необычный для европейских и российских исполнительских школ взгляд на музыку немецкого гения с позиций буддистской философии помогает пианистке осознать неожиданные параллели. Будда всегда изображается с улыб-

кой на лице, что символизирует отсутствие единой истины, ее двойственность и зависимость от восприятия. Важность постижения идеи взаимосвязи музыки с контекстом ее восприятия пианистка отмечает в «Гольдберг-вариациях».

Чжу Сяомэй подчеркивает, что уединение, медитация является важным аспектом ее исполнительского искусства, который она считает универсальным для разных религий и связанным с развитием духовного совершенства человека. В то же время пианистка отмечает, что ее жизнь была тесно связана с приверженцем христианской веры — Бахом. В 1990 году звукозаписывающий лейбл предложил Чжу Сяомэй выпустить первый диск с записью «Гольдберг-вариаций». Пианистка долго колебалась, вспоминая слова отца, сказанные в детстве. Тем не менее ей вновь помогло воспоминание о Лао Цзы, который всю свою жизнь отказывался что-либо записывать и сделал это лишь на исходе жизненного пути.

Музыка И. С. Баха и китайская философия поддерживали пианистку в преодолении жизненных трудностей, помогая обрести внутреннюю свободу: «Чем дольше я живу, тем больше я чувствую присутствие Баха и Лао Цзы рядом со мной. Они помогут мне встретиться с грядущим. У меня есть острое понимание моего бессилия, моей неспособности достичь совершенства. Но утром я знаю, что оно всё еще там, в соседней комнате. Ждет меня, всегда держит свое обещание. Мое фортепиано» [1, с. 329–330].

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что творческое мышление Чжу Сяомэй складывалось под влиянием множества факторов. В этих условиях тонкость интуиции исполнителя, чутко улавливающей подлинные стилистические находки своих педагогов, других исполнителей, ее склонность к обобщающему философскому осмыслению отдаленных явлений сыграли важную роль в формировании творческих концепций пианистки, суммирующей в индивидуальных прочтениях музыки И. С. Баха множественность художественных истоков, создавая интерпретации, созвучные современной музыкальной эпохе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Zhu Xiao-Mei. La Revierie en son secret.* Paris: Robert Laffont, 2007. 336 p.
2. *Zhu Xiao-Mei. The Secret Piano: From Mao's Labor Camps to Bach's Goldberg* (English translation by Ellen Hinsey). Las Vegas: Editions Robert Laffont. 2012. 256 p.
3. Лианская Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2003. 24 с.
4. Корредор Х. М. Беседы с Пабло Казальсом. Л.: Музгиз, 1960. 370 с.
5. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. М.: Музыка, 1978. 207 с.
6. Когтева Л. В. С. Фейнберг исполняет произведения Баха. М.: Изд-во Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1980. 41 с.

7. Леймер К. Современная фортепианная игра // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 168–183.
8. Лао Цзы. Дао дэ Цзин [Электронный ресурс]. URL: <https://www.torchinov.com/> (дата обращения: 21.11.2021).
9. Красногорова О. А. Триада «концепция – текст – интерпретация» в фортепианной музыке второй половины XX–XXI веков // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2022. № 1. С. 92–100.
10. Интервью с Шаррино [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVck> (дата обращения: 15.09.2021).

REFERENCES

1. Zhu Xiao-Mei. La Reviere en son secret. Paris: Robert Laffont, 2007. 336 p.
2. Zhu Xiao-Mei. The Secret Piano: From Mao's Labor Camps to Bach's Goldberg (English translation by Ellen Hinsey). Las Vegas: Editions Robert Laffont. 2012. 256 p.
3. Lianskaya E. Ya. Otechestvennaya muzy`ka v rakurse postmodernizma. Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. Nizhnij Novgorod. 2003. 24 s.
4. Korredor X. M. Besedy` s Pablo Kazal` som. L.: Muzgiz, 1960. 370 s.
5. Fejnberg S. E. Masterstvo pianista. M.: Muzy`ka, 1978. 207 s.
6. Kogteva L. V. S. Fejnberg ispolnyaet proizvedeniya Baxa. M.: Izd-vo Moskovskoj gos. konservatorii im. P. I. Chajkovskogo, 1980. 41 s.
7. Lejmer K. Sovremennaya fortepiannaya igra // Vy`dayushhiesya pianisty`-pedagogi o fortepiannom iskusstve. M.; L.: Muzy`ka, 1966. S. 168–183.
8. Lao Czzy`. Dao de` Czzin [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.torchinov.com/> (data obrashheniya: 21.11.2021).
9. Krasnogorova O. A. Triada «konceptiya – tekst – interpretaciya» v fortepiannoju muzy`ke vtoroj poloviny` XX–XXI vekov // Dom Burganova. Prostranstvo kul`tury`. 2022. № 1. S. 92–100.
10. Interv`yu s Sharrino [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yUpgUYzPVck> (data obrashheniya: 15.09.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Чэнь Ихэн — аспирант; cyh925@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5834-0249

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Chen Yiheng — Postgraduate Student; cyh925@mail.ru
ORCID: 0000-0002-5834-0249

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

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

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

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

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

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

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

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

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не 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 объединенному каталогу «Пресса России» 2022, каталогам стран СНГ 2022, каталогу периодических изданий Республики Крым и г. Севастополя (ФГУП «Почта Крыма»).

Индекс журнала по вышеперечисленным каталогам 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

№ 3 (80), 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 20.07.2022. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0797557

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