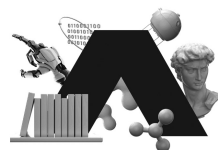




Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

ВЕСТНИК

АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА
им. А. Я. Вагановой



ПРОГРАММА
СТРАТЕГИЧЕСКОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИДЕРСТВА
«ПРИОРИТЕТ 2030»



ISSN 1681-8962

№ 4(81)
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

Иоанну М., Попова И. С. Музыка и хореография народного греческого танца сиртос в балете композитора Никоса Скалкотаса «Море»	6
Никифорова Л. В. Новые направления в исследованиях танца: Dance Studies и Digital Humanities	18
Приданова Е. В. Синтез искусств в свободном танце Лои Фуллер: штрихи к музыкально-пластическому портрету рубежа XIX–XX веков	31

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

Безуглая Г. А. О «неканонических» версиях балета «Раймонда» А. Глазунова: к проблеме соотношения музыки и сюжета	40
Горн А. В. Танцевально-пластические образы в опере С. Слонимского «Мастер и Маргарита»	52
Попова К. В. Хореографическая интерпретация произведений русской классической литературы зарубежными хореографами в XXI веке.	64

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

Василенко В. В., Тарасова О. И. Об итогах учебной (ознакомительной) практики обучающихся по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки	81
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Дегтярева Н. И. Звук, цвет, свет, жест и текст: новые медиатехнологии в австрийском музыкальном театре начала XX века	95
Ли Мэнхань. «Волны Мартено» в истории электронной музыки.	108
Солохина О. Ю. «Спящая красавица» в творчестве Л. С. Бакста: рождение биографического мифа.	119
Шо Цуй. Тембровая специфика как отражение китайской культурной идентичности в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме».	150
Щербак Н. Ф. Ризома и сетевые концепты: инновации в модернистской и постмодернистской англоязычной литературе, поэзии и новой музыке.	163

Правила направления и опубликования научных статей	180
Порядок рецензирования научных статей	183
Редакционная политика журнала	185
Редакционная этика журнала	186
К сведению подписчиков	187

CONTENTS

Editorial Board	2
Greetings from the Rector	36

THEORY AND HISTORY OF CHOREOGRAPHIC ART

<i>Ioannou M., Popova I. S.</i> Music and choreography of the Greek folk dance syrtos in The Sea ballet by the composer Nikos Skalkottas.	6
<i>Nikiforova L. V.</i> New Directions in Dance Studies and Digital Humanities	18
<i>Pridanova E. V.</i> Synthesis of arts in free dance by Loie Fuller: touches to the musical and plastic portrait of the turn of the 19th-20th centuries	31

CROSS-DISCIPLINARY RESEARCH IN CHOREOGRAPHY AND THEATRE

<i>Bezuglaia G. A.</i> About the «non-canonical» versions of the ballet Raymonda by A. Glazunov: To the problem of the relationship of music and plot	40
<i>Gorn A. V.</i> Dance and plastic images in S. Slonimsky's opera The Master and Margarita	52
<i>Popova K. V.</i> Choreographic interpretation of works of Russian classical literature by foreign choreographers in the 21st century	64

BALLET DANCER TRAINING

<i>Vasilenko V. V., Tarasova O. I.</i> Educational (introductory) practice in the bachelor's degree system in the direction of 50.03.01 <i>Arts and Humanities</i>	81
---	----

THEORY AND HISTORY OF ARTS

<i>Degtyareva N. I.</i> Sound, color, light, gesture and text: new media technologies in the Austrian musical theater of the early 20th century.	95
<i>Li Menghan.</i> "Martenot waves" in the history of electronic music	108
<i>Solokhina O. Y.</i> The Sleeping Beauty in the Art of Leon Bakst: Genesis of Biographical Myth	119
<i>Sho Tsui.</i> Timbre specificity as a reflection of Chinese cultural identity in Bright Sheng's opera <i>Dream in the Red Chamber</i>	150
<i>Shcherbak N. F.</i> Rhizome and Network Concepts: Innovations in Modernist and Post-modernist Anglophone Writing and New Music.	163
Requirements for author's manuscripts.	180
Peer-review.	183
Editorial policy.	185
Ethics policy	186
To data of followers	187

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 781.7 + 398.8

МУЗЫКА И ХОРЕОГРАФИЯ НАРОДНОГО ГРЕЧЕСКОГО ТАНЦА СИРТОС В БАЛЕТЕ КОМПОЗИТОРА НИКОСА СКАЛКОТАСА «МОРЕ»

Иоанну М.¹, Попова И. С.¹

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

Один из самых известных греческих композиторов XX века Никос Скалкотас (1904–1949) во многих сочинениях опирался на фольклор: использовал традиционные греческие мелодии и сочинял авторские темы в народном стиле. Важную часть творческого наследия композитора составляет музыка для балета. Скалкотас написал три сочинения в этом жанре, из которых самым зрелым является одноактный балет «Море» (1948–1949) из десяти номеров со вступлением. Партитура этого произведения, как и многих других творений Скалкотаса, до сих пор не издана. Либретто написано композитором и трактовано в символическом ключе. Главенствующее значение в нем имеет мир морской фантастики, противопоставленный, с одной стороны, реальным людям, с другой, — историческим персонажам. В музыке балета используются две мелодии сиртоса — одного из самых известных греческих танцев.

В ходе исследования выявлены связь первой мелодии с танцевальной песней «Я буду тебя любить», восхождение второй — к народной песне «Лодка». Обе мелодии трактуются композитором как лейттемы. Их появление в различных номерах придает музыке ярко выраженное этническое звучание. Авторы пришли к выводу, что балет Скалкотаса является убедительным примером раскрытия национально-характерной тематики в греческой музыке XX века.

Ключевые слова: Никос Скалкотас, композитор, балет, Греция, музыкальный фольклор, танец, музыка, сиртос.

MUSIC AND CHOREOGRAPHY OF THE GREEK FOLK DANCE SYRTOS IN *THE SEA* BALLET BY THE COMPOSER NIKOS SKALKOTTAS

Ioannou M.¹, Popova I. S.¹

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

One of the most famous Greek composers of the 20th century, Nikos Skalkottas (1904–1949), wrote many works using traditional Greek melodies in some of them. In the period from 1938 to 1949 he wrote 3 ballets. His most important ballet was the last one, which he wrote in the years 1948-1949, called *The Sea* («Η θάλασσα»), with the note «traditional ballet for large orchestra». This ballet includes an introduction and 10 images.

The libretto was written by the composer himself and describes the imaginary world inside and outside the Greek sea. The composer uses two traditional melodies based on the Greek dance syrtos; The first one is called *I will love you* and the second one is called *The boat*. He uses these two melodies throughout the entire work, each time comparing them, thus giving the musical Greek character throughout. The premiere took place in 1949, and was choreographed by the Greek choreographer Yvonne de Chirico. The choreography also refers to the traditional Greek dance syrtos.

Although the musical genre of ballet is not so widespread among the Greek composers of the 20th century, Skalkottas managed to leave a great legacy in Greek traditional ballet music through his ballet *The Sea*.

Keywords: Nikos Skalkottas, composer, ballet, Greece, musical folklore, dance, music, syrtos.

Никос Скалкотас — один из крупнейших композиторов XX века, работавший в различных жанрах академической музыки. Он родился 8 марта 1904 года в городе Халкида (Греция)¹, занимался музыкой с детства, в 1910–1918 годах учился в Афинской консерватории по классу скрипки [4, с. 514].

В 1921 году молодой музыкант получил стипендию, позволившую ему продолжить обучение в Королевской академической высшей школе музыки (Берлин, Германия). В этот период Скалкотас увлекся композицией, брал уроки у Филиппа Ярнаха (Philipp Jarnach, 1892–1982), Курта Юлиана Вайля (Kurt Julian Weill, 1900–1950), у патриарха новой музыки Арнольда Шёнберга (Arnold Franz Walter Schönberg, 1874–1951), создавал сочинения в технике до-

¹ Биографические сведения о Скалкотасе взяты из источников: [1; 2; 3].

декафонии. В 1933 году в связи с личными обстоятельствами и изменением политической ситуации композитор вынужден был покинуть Германию [1, с. 22].

Вернувшись в Грецию, Скалкотас изменил художественные приоритеты. Он погрузился в работу по расшифровке народных мелодий из Архива музыкального фольклора Мельпо Мерлье² [5], а в 1936 году завершил работу над «36 греческими танцами» для большого симфонического оркестра — сочинением, основанным на национальном материале. Это произведение подарило Скалкотасу общественное и мировое признание, стало показательным для греческой академической музыки [6].

Наименее изученную часть наследия композитора представляют балеты. Как и многие композиторы XX века, Скалкотас проявлял живой интерес к балетной музыке. В Берлине он поддерживал дружеские связи с известными греческими хореографами — Поликсенией Матей³ и Кулой Працик⁴. В Афинах Скалкотас работал как балетный концертмейстер в театрах, где познал специфику жанра.

Вклад Скалкотаса в становление и развитие греческого балета огромен. Отметим, что данный аспект творчества композитора ранее не рассматривался и потому делает настоящее исследование актуальным.

Творческое наследие Скалкотаса представлено тремя балетами:

– «Девушка и Смерть» («Н λυγερή και ο χάρος», 1938–1946) [7, с. 70]⁵;

² Архив музыкального фольклора Мельпо Мерлье (Μουσικό λαογραφικό αρχείο Μέλπος Μερλιέ) — старейший в Греции центр по изучению греческой и византийской музыки. Был основан по инициативе собирательницы фольклора Мельпо Логотети-Мерлье и при поддержке ее мужа Октавиоса Мерлье в 1930 году. В архиве находятся экспедиционные записи музыкального фольклора. Официальное международное сокращенное название — M.F.A.

³ Поликсения Матей (Πολυξένη Ματέυ) (1902–1999) — греческий хореограф, преподаватель танца, пианистка и музыкальный педагог. Пропагандировала систему музыкального воспитания Карла Орфа в Греции. В 1938 году основала в Афинах уникальную в своем роде «Школу гимнастики, ритмики и танцев».

⁴ Кула Працик (Κούλα Πράτσικα) (1899–1984) — греческий хореограф, танцовщица, преподаватель. Работала в Греции и за рубежом.

⁵ «Девушка и Смерть» — одноактный балет для большого оркестра. Включает 8 номеров, получивших свои названия от темповых обозначений: 1. Moderato maestoso; 2. Allegro; 3. Andantino-Tempo di Valse-Lento-Allegro moderato-Lento; 4. Vivo; 5. Allegro; 6. Lentement; 7. Moderato assai; 8. Lento-Allegro-Moderato-Lento.

- «Земля и море Греции» («Н γη και η θάλασσα», 1947–1948) [8, с. 420]⁶;
- «Море» («Н θάλασσα», 1948–1949).

Рассмотрим последнее сочинение, появившееся незадолго до безвременной кончины композитора. Поскольку партитура балета не опубликована, для анализа были использованы чистовые авторизованные рукописи из Архива Скалкотаса, хранящегося в Библиотеке Лиλιан Будури (Афины)⁷ [9].

Согласно авторской атрибуции, «Море» представляет собой «народный балет для большого оркестра» («λαϊκό μπαλέτο για орχήστρα») [10, с. 6]. Это одноактный балет с номерной структурой продолжительностью около 40 минут.

Вступление (Εισαγωγή).

1. «На пляже. Молодой моряк» («Στην ακρογιαλιά — Το παιδί της θάλασσας»).
2. «Танец волн» («Ο χορός των κυμάτων»).
3. «Лодка» («Н Τράτα»).
4. «Рыбки» («Τα μικρά ψαράκια»).
5. «Дельфины. Фантаσμαгорический танец» («Τα δελφίνια — Χορός φαντασμαγορικός»).
6. «Ночь. Умиротворенность» («Νυχτερινό — Γαλήνη»).
7. «Выход русалки» («Προετοιμασία της γοργόνας»).
8. «Танец русалки» («Χορός της γοργόνας»).
9. «Сказка Александра Македонского» («Απ' το παραμύθι του Μέγα Αλέξανδρου»).
10. Финал. «Гимн морю» (Φινάλε — Ο ύμνος της θάλασσας).

На второй странице партитуры рукой композитора изложена предыстория создания балета, его концепция и либретто:

«Море — музыкально-театральный народный балет⁸. Я написал этот балет для конкретного танцевального спектакля. Одни яркие фантастические образы связаны с жизнью обитателей морского мира, другие — с миром людей.

Сюжет балета таков: Ночь. Молодой моряк лежит на берегу моря и видит сон. Сначала ему видится семья, родной дом и друзья. Через некоторое вре-

⁶ «Земля и море Греции» — одноактный балет для фортепиано в 6-ти номерах: 1. «Танец урожая» («Ο Χορός του θερισμού»); 2. «Танец посева» («Ο Χορός της Σποράς»); 3. «Танец нарезки винограда» («Ο Χορός του τρύγου»); 4. «Танец прессования винограда» («Ο Χορός πατητήρι»); 5. «Лодка» («Н Τράτα»); 6. «Танец волн» («Ο χορός των κυμάτων»). В 1948 году Скалкотас сделал переложение первых четырех танцев для большого симфонического оркестра и дал им общее название «Малая танцевальная сюита». Последние два танца после переработки и оркестровки вошли в балет «Море».

⁷ Архив Скалкотаса в Библиотеке Лиλιан Будури (Афины) (Αρχείο Νίκου Σκαλκώτα στην Βιβλιοθήκη της Λίλιαν Βουδούρη). Официальное сокращенное международное название — NSA MLGLV.

⁸ Перевод с греческого выполнен М. Иоанну.

мя начинается сильная буря, слышен грозный шум волн. Постепенно стихия успокаивается, и моряк видит лодку с поющими рыбаками, а в море — дельфинов и рыбок. После того, как рыбаки уходят в море, он опять остается один и наслаждается красотой природы.

Вдруг моряк видит прекрасную женщину, танцующую поверх морской глади. “Кто это?”, — думает он. Оказывается, это Русалка — морская фея, а рядом с ней ее брат — Александр Великий [Александр Македонский. — М. И.]. Приходят местные жители. Они спрашивают: “Жив ли Александр Великий?” и отвечают утвердительно. В этом балете соединяются сказка о Русалке и история Александра Великого, фантастика и история.

После этого моряк просыпается и понимает, что это была лишь греза. Он рад и одновременно печален. В конце он встает и поет последнюю мелодию — “Гимн морю”» [10, с. 7].

Музыку балета можно охарактеризовать как симфоническую сюиту или симфоническую танцевальную поэму. В оркестровке Скалкотаса важная роль отведена солирующим инструментам, в особенности духовым.

Музыка «Моря» буквально пронизана народным мелосом, опирается на узнаваемые интонационно-ритмические формулы греческих танцев, обладает ладовой характеристичностью и, вместе с тем, имеет непрехотливый «классический» мажоро-минорный гармонический язык.

Композитор использует в балете две традиционные греческие мелодии — «Я буду тебя любить» («Θα σ'αγαπώ») и «Лодка» («Н τράτα»), которые развиваются на протяжении всего сочинения и придают ему яркий национальный колорит.

Прежде всего, фольклорное происхождение имеет главный лейтмотив балета, связанный с образом морской стихии. Впервые тема моря звучит во вступлении (см. Приложение, илл. 1), а затем проводится в трех номерах балета: № 2. «Танец волн» (см.: Приложение, илл. 2), № 6. «Ночь. Умиротворенность» (см.: Приложение, илл. 3) и № 10, Финал «Гимн морю» (см.: Приложение, илл. 4). Тема существенно изменяет свой характер, темп и фактурно-гармоническую основу, обретая всякий раз новое звучание. Неизменным элементом темы оказывается начальное мелодическое зерно, основанное на движении вокруг основной ладовой опоры.

Во вступлении к балету тема моря звучит как призывная фанфара. Эффект фанфарного звучания достигается тембровыми средствами (поручена валторнам), рельефным ритмом с пунктирами, преимущественным использованием унисонов в совокупности с нарастающей динамикой.

В № 2 («Танец волн») тема получает развитие за счет воссоздания звукоизобразительными средствами картины морской бури. В теме сохраняется принцип движения мелодии-первоисточника, усиленного октавными дублировками и кварто-квинтовыми параллелизмами.

В № 6 («Ночь. Умиротворенность») лейттема моря впервые излагается полностью в партии кларнетов, которых поддерживают терцовыми удвоениями первые и вторые скрипки. Это певучая мелодия широкого диапазона и большого дыхания, передающая размеренность покачивания морской глади в тихую погоду.

Наконец, в Финале (№ 10) благодаря оркестровым микстам и октавным унисонам лейттема обретает гимничность и торжественность звучания. В ней развивается один мелодический фрагмент, построенный на варьированном повторении начального интонационного зерна, как это было во Вступлении. Как пишет сам композитор в предисловии в партитуре «Моря», последний номер балета — «мирный финал, мирный конец симфонической фантазии» [10, с. 7].

Несмотря на то, что композитор не упоминает, какая традиционная мелодия легла в основу лейттемы моря, с большой долей уверенности можно предположить, что источником ее послужили интонации греческого танца сиртос [12, с. 12–13].

Этимология названия танца связана с глаголом «сэрно» («σέρνω») — «тащить» [12, с. 53]. Сиртос относится к категории медленных танцев. Его исторические корни ученые находят в культуре Древней Греции. В трактате Лукиана «О Пляске» говорится, что сиртос сопровождал религиозные церемонии, исполнявшиеся юношами и девушками в честь богов [13, с. 30]. Сведения о танце сиртос, посвященном божествам, обнаруживаются в надписи на мраморной плите из Беотии⁹, посвященной полководцу Эпамейнонду¹⁰ (I в. до н. э.).

В традиционной культуре современной Греции сиртос распространен повсеместно. По хореографическим особенностям сиртос принадлежит категории групповых танцев и исполняется в полукруге смешанным составом: танцоры движутся против часовой стрелки, держась за руки. Музыка сиртоса связана с четными размерами — 2/4 или 4/4.

Нам удалось выявить интонационные связи темы моря с одной из народных мелодий, расшифрованных Скалкотасом с фонограмм Архива музыкального фольклора М. Мерье [14]. Приведем фрагмент мелодии танцевальной песни «Я буду тебя любить» («Θα σ'αγαπώ») по рукописной нотировке композитора, выполненной в начале 1930-х годов. Он имеет сходство с одним из мотивов лейттемы моря (см.: Приложение, рис. 5).

Вторая народная мелодия, которую Скалкотас использовал в партитуре «Моря», представляет собой известную греческую песню «Лодка», повеству-

⁹ Беотия — периферия Центральной Греции.

¹⁰ Эпамейнонд (418 г. до н. э. — 4 июля 362 г. до н. э.) — фиванский полководец и политический деятель IV века до н. э., который освободил Фивы от спартанской гегемонии и превратил их в сильный город-государство.

ющую о жизни рыбаков. Эта мелодия составила тематическую основу № 3 балета с одноименным названием.

В Архиве музыкального фольклора Мельпо Мерлье нам удалось обнаружить один из вариантов традиционной мелодии «Лодка» под сиртос [15] (см. нашу расшифровку: Приложение, илл. 6).

Не найдя нотацию данного примера в рукописях из Архива Никоса Скалкотаса, мы предположили, что композитор мог слышать эту мелодию, но не расшифровал ее, либо сделанная им авторская транскрипция фольклорного первоисточника не сохранилась. Так или иначе, четвертый такт мелодии греческой народной песни имеет сходство с первыми тремя тактами темы в № 3 из балета «Море» (см.: Приложение, илл. 7), хотя тональности у них разные (D-dur и G-moll соответственно). Рамочками в примерах (Приложение, илл. 6 и 7) обозначены родственные фрагменты народной мелодии и темы балета.

Балет «Море» был написан по заказу П. Матей для ее танцевальной труппы. Премьера спектакля состоялась в 1949 году. Присутствовал ли при этом композитор, установить не удалось. Вместе с тем абсолютно точно известно, какое хореографическое воплощение получили «Танец волн» и «Лодка». Как уже говорилось, изначально оба номера входили в балет «Земля и море Греции», поставленный годом ранее, в 1948 году, хореографом Ивонной де Кирико¹¹ с учащимися Школы Поликсении Матей¹².

В 2015 году по инициативе Лоренты Раму¹³ была осуществлена историческая реконструкция двух номеров балета «Море» силами воспитанников этого же учебного заведения. В постановке были использованы копии сценических костюмов с премьерного показа 1940-х годов, а хореографическое решение, как и тогда, построено на стилистической основе традиционных греческих танцев.

Материалы постановки 2015 года обнародованы на личном канале Л. Раму

¹¹ Ивонни де Кирико (греч. Υβόννη ντε Κίρικο) (1920–1993) — хореограф, выпускница Венской консерватории. С 1947 года преподавала танцы в школе Поликсении Матей (Афины, Греция).

¹² Школа Поликсении Матей (греч. Σχολή Πολυξένης Ματέυ) — учебное заведение в Афинах, где проводится обучение гимнастике, ритмике и хореографии. Основано в 1938 году и существует до настоящего времени.

¹³ Лорента Раму (Λορέντα Ράμου) (р. 1960) — пианистка. Окончила Афинскую национальную консерваторию (греч. Εθνικό Ωδείο Αθηνών), училась во Франции в Национальной консерватории региона Булонь-Бийанкур (фр. Conservatoire National de Region de Boulogne-Billancourt) и Национальной консерватории музыки в Париже (фр. Conservatoire National Supérieur de Musique). В 2006 году записала и выпустила со звукозаписывающей компанией BIS альбом «Скалкотас. Земля и море» с пятью балетами для фортепиано.

на видеохостинге YouTube. Хореография «Танца волн» [16] связана с изобразительным началом: четыре девушки передают пластическими средствами непостоянство моря. Выразительные движения рук воссоздают спокойное колыхание морской глади, резкие повороты корпуса означают буйство стихии.

Наиболее интересен пример сценического решения № 2 («Лодка») [17], в котором имитируются типичные движения танца сиртос. Сначала четыре девушки воспроизводят движения гребцов, управляющих лодкой, затем встают в круг и идут медленным шагом, напоминая традиционный танец, а в конце выстраиваются в прямую линию, поддерживая друг друга и едва касаясь ладонями (последнее также типично для греческого сиртоса).

На французском сайте «Греческая община Приморских Альп» (Communauté Grecque des Alpes Maritimes) [18] опубликована статья Л. Раму [19] с фоторепродукцией первых исполнительниц номера «Лодка» в балете «Земля и море Греции». Танцовщицы одеты в короткие туники темного цвета, отделанные декоративной светлой сеткой, вызывающей ассоциации с одеждой рыбаков (см.: Приложение, илл. 8).

В другой статье Л. Раму раскрыты аспекты взаимодействия Поликсении Матей с Никосом Скалкотасом в работе над балетом «Земля и море Греции» [8]. В частности говорится, что дизайнером театральных костюмов для постановки балета был Яннис Моралис¹⁴, а также приводится описание театральных костюмов для «Танца волн»: «юбки из муслина разных оттенков синего [цвета. — М. И., И. П.] создавали впечатление движения волн» [8, с. 431].

Последняя постановка балета Скалкотаса «Море» была показана 25 сентября 2021 года на VII фестивале Государственного театра северной Греции¹⁵ в открытом Лесном театре (Θέατρο Δάσους) в Салониках. Балет Скалкотаса получил сценическое воплощение благодаря современным греческим хореографам — Татьяне Пападопулу (Τατιάνα Παπαδοπούλου) и Александросу Ставропулосу (Αλέξανδρος Σταυρόπουλος), а также труппе «Танцоры Севера» (Χορευτές του Βορρά) Государственного театра северной Греции. В спектакле был задействован Государственный оркестр города Салоники¹⁶ под управлением дири-

¹⁴ Яннис Моралис (Γιάννης Μόραλης) (1916–2009) — греческий художник. Родился в Арте, с 1927 года постоянно проживает в Афинах. Посещал Школу изящных искусств в Афинах (Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών). Его работы находятся в Национальной галерее Афин (Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας).

¹⁵ Государственный театр северной Греции (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος) был основан в 1961 году в Салониках. Основу репертуара составляют постановки произведений греческой и зарубежной драмы.

¹⁶ Государственный оркестр в городе Салоники (Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης) существует с 1959 года. Репертуар оркестра охватывает все направления академического музыкального искусства от барокко до новейших сочинений XX–XXI столетий.

жера Зои Цокану (Ζωή Τσόκανου). В хореографии этой постановки также были использованы элементы традиционных греческих танцев, но стилиевой основой стал современный балет.

Первая профессиональная звукозапись исполнения музыки балета «Море» была осуществлена в 2002 году греческим «Оркестром цветов»¹⁷ под управлением дирижера Милтоса Логиадиса¹⁸ [20].

К сожалению, балеты Скалкотаса редко исполняются, и они почти неизвестны широкой публике. Вместе с тем, «Море» — знаковое произведение для греческого музыкального искусства. Присоединимся к мнению Скалкотаса о том, что это — поистине «народный балет», поскольку в «Море» использованы мелодии, хорошо известные каждому греку.

Как показал анализ, в партитуре композитор сознательно использовал фольклорные мелодии, а имеющиеся постановки продемонстрировали опору на национальные традиции Греции. «Море» Скалкотаса — художественно убедительный результат творческой работы композитора по созданию национального балета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Βρόντος Χ. Για τον Νίκο Σκαλκώτα, Αθήνα: Νεφέλη, 1999. 155 σ.
2. Ζερβός Γ. Ο. Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20 ου αιώνα, Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2001. 342 σ.
3. Χατζηνίκος Γ. Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας. Αθήνα: Νεφέλη, 2006. 198 σ.
4. Παπαϊωάννου Γ. Γ. Νίκος Σκαλκώτας — Μια προσπάθεια είσδους στον μαγικό κόσμο. Αθήνα: Παπαρηγορίου — Νάκια Χ., 1997. 916 σ.
5. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ [официальный сайт] URL: <http://www.mla.gr/> (дата обращения: 14.05.2020).
6. Δεμερτζής Κ. Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας // Τιμητικός τόμος архιεπισκόπου Δημητρίου. № 1. Ελλάδα, 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mnu=1&id=23148> (дата обращения: 14.05.2020).

¹⁷ Оркестр цветов (Η орχήστρα των χρωμάτων) был создан в 1989 году Маносом Хаджидакисом для исполнения произведений греческих композиторов.

¹⁸ Милтос Логиадис (греч. Μίλτος Λογιάδης) — дирижер. Родился в 1965 году в Афинах. Изучал теорию музыки и фортепиано в Национальной консерватории Афин, окончил Мюнхенскую академию по классу хорового и оркестрового дирижирования. В 1992 году вернулся в Грецию и в настоящее время работает дирижером Оркестра цветов.

7. Χριστοδούλου Ν. Το μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος» του Νίκου Σκαλκώτα // Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες. Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής, 2009. Σ. 68–83.
8. Lorenda R. The presentations of the suite “The Land and the Sea of Greece”: an unpublished letter by Polyxene Mathéy about her meetings and collaboration with Nikos Skalkottas // Nikos Skalkottas A Greek European / ed. H. Vrontos. Athens: Benaki Museum, 2008. P. 418-438.
9. Nikos Skalkottas Archive [официальный сайт]. URL: <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60249> (дата обращения: 14.05.2020).
10. Скалкотас Н. NSA MLGLV. Море: балет. Партитура. Коллекция: 017–018. Номер по каталогу: 11б. Номер архива: 2017. 115 с.: нот.
11. Иоанну Μ., Попова И. С. Региональная специфика традиционных греческих танцев: сиртос, каламатьянос, сушта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 6. С. 6–20.
12. Η διδασκαλία του χορού / Guilcher J. Μ. [κ. α.]; μετάφραση Ράφτης Α. Αθήνα: Διεθνής οργάνωση λαϊκής τέχνης. Ελληνικό Τμήμα, 1993. 120 σ.
13. Λουκιανού Περί орχήσεως; μετάφραση Κονδυλάκης Ι. Αθήνα: Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός, 2001. 42 σ.
14. Скалкотас Н. NSA MLGLV. Сиртос: песня для голоса, критской лиры и лауто. Коллекция: 097-098. Номер по каталогу: 115. Номер архива: 2098. 11 с.: нот.
15. «Лодка»: аудиозапись. Μ.Φ.Α. Αφίны: Театр Альгамбра (греч. Θέατρο Αλάμπρα), 01.10.1930. (2 мин. 45 сек.). Исполнитель: не указан. Формат записи MP3. песня: аудио. [Электронный ресурс]. URL: http://www.mla.gr/song_prev_el.php?song_id=1119 (дата обращения: 14.05.2020).
16. Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico: The Trawler [Le Chalutier] (1948/49) [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8_ncWfVP0Sc&t=15s (дата обращения: 15.04.2016).
17. Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico: Dance of the waves (1948/49) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bmkc-vcafA4> (дата обращения: 15.04.2016).
18. Communauté Grecque des Alpes Maritimes [официальный сайт]. URL: <https://cgdam.org/2020/11/11/la-choregraphie-dyvonne-de-chirico-sur-une-musique-de-nikos-skalkottas/> (дата обращения: 14.05.2020).
19. Ramou L. La restitution de la chorégraphie d’Yvonne de Chirico sur la musique du Chalutier et de la Danse des vagues de Nikos Skalkottas: un exemple de danse et de musique de ballet à Athènes en 1948 // La Revue du Conservatoire. № 6. Paris, 2017. [Электронный ресурс]. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1888> (дата обращения: 14.05.2020).
20. The Sea — Nikos Skalkottas [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mH4WbOVJnXE> (дата обращения: 14.05.2020).

REFERENCES

1. *Βρόντος Χ.* Για τον Νίκο Σκαλκώτα, Αθήνα: Νεφέλη, 1999. 155 σ.
2. *Ζερβός Γ. Ο.* Νίκος Σκαλκώτας και η ευρωπαϊκή παράδοση των αρχών του 20 ου αιώνα, Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2001. 342 σ.
3. *Χατζηνίκος Γ.* Νίκος Σκαλκώτας: Μια ανανέωση στην προσέγγιση της μουσικής σκέψης και ερμηνείας. Αθήνα: Νεφέλη, 2006. 198 σ.
4. *Παπαϊωάννου Γ. Γ.* Νίκος Σκαλκώτας – Μια προσπάθεια είσδυσεις στον μαγικό κόσμο. Αθήνα: Παπαρηγορίου – Νάκια Χ., 1997. 916 σ.
5. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ [oficial`ny`j sajt] URL: <http://www.mla.gr/> (data obrashheniya: 14.05.2020).
6. *Δεμερτζής Κ.* Αναφορά στην διεθνή διάσταση της Σκαλκωτικής βιογραφίας // Τιμητικός τόμος αρχιεπισκόπου Δημητρίου. № 1. Ελλάδα, 2001 [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mnu=1&id=23148> (data obrashheniya: 14.05.2020).
7. *Χριστοδούλου Ν.* Το μπαλέτο «Η Λυγερή και ο Χάρος» του Νίκου Σκαλκώτα // Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες. Αθήνα: Σύλλογος οι φίλοι της μουσικής, 2009. Σ. 68–83.
8. *Lorenda R.* The presentations of the suite “The Land and the Sea of Greece”: an unpublished letter by Polyxene Mathéy about her meetings and collaboration with Nikos Skalkottas // Nikos Skalkottas A Greek European / ed. H. Vrontos. Athens: Benaki Museum, 2008. P. 418-438.
9. Nikos Skalkottas Archive [oficial`ny`j sajt]. URL: <https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60249> (data obrashheniya: 14.05.2020).
10. *Skalkotas N.* NSA MLGLV. More: balet. Partitura. Kolleksiya: 017–018. Nomer po katalogu: 11b. Nomer arxiva: 2017. 115 s.: not.
11. *Ioannu M., Popova I. S.* Regional`naya specifika tradicionny`x grecheskix tancev: sirtos, kalamat`yanos, susta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2021. № 6. C. 6–20.
12. Η διδασκαλία του χορού / Guilcher J. M. [κ. α.]; μετάφραση Ράφτης Α. Αθήνα: Διεθνής οργάνωση λαϊκής τέχνης. Ελληνικό Τμήμα, 1993. 120 σ.
13. Λουκιανού Περί ορχήσεως; μετάφραση Κονδυλάκης Ι. Αθήνα: Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός, 2001. 42 σ.
14. *Skalkotas N.* NSA MLGLV. Sirtos: pesnya dlya golosa, kritskoj liry` i lauto. Kolleksiya: 097-098. Nomer po katalogu: 115. Nomer arxiva: 2098. 11 s.: not.
15. «Lodka»: audiozapis`. M.F.A. Afiny`: Teatr Al`gambra (grech. Θέατρο Αλάμπρα), 01.10.1930. (2 min. 45 sek.). Ispolnitel`: ne ukazan. Format zapisi MP3. pesnya: audio. [E`lektronny`j resurs]. URL: http://www.mla.gr/song_prev_el.php?song_id=1119 (data obrashheniya: 14.05.2020).
16. Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico: The Trawler [Le Chalutier] (1948/49) [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8_

ncWfVP0Sc&t=15s (data obrashheniya: 15.04.2016).

17. Nikos Skalkottas / Yvonne de Chirico: Dance of the waves (1948/49) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bmkc-vcafA4> (data obrashheniya: 15.04.2016).
18. Communauté Grecque des Alpes Maritimes [oficial`ny`j sajt]. URL: <https://cgdam.org/2020/11/11/la-choregraphie-dyvonne-de-chirico-sur-une-musique-de-nikos-skalkottas/> (data obrashheniya: 14.05.2020).
19. Ramou L. La restitution de la chorégraphie d'Yvonne de Chirico sur la musique du Chalutier et de la Danse des vagues de Nikos Skalkottas: un exemple de danse et de musique de ballet à Athènes en 1948 // La Revue du Conservatoire. N° 6. Paris, 2017. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1888> (data obrashheniya: 14.05.2020).
20. The Sea — Nikos Skalkottas [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mH4WbOVJnXE> (data obrashheniya: 14.05.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Иоанну М. — аспирант; marinaevitaioannou@gmail.com

SPIN-код: 5740-0089

ORCID 0000-0003-1541-9093

Попова И. С. — канд. искусствоведения, доц.; etnomus@mail.ru

SPIN-код: 5740-0056

ORCID 0000-0002-3779-0320

ПРИЛОЖЕНИЕ. Иллюстрации к статье М. Иоанну, И. С. Поповой
«Музыка и хореография народного греческого танца сиртос
в балете композитора Никоса Скалкотаса «Море»»

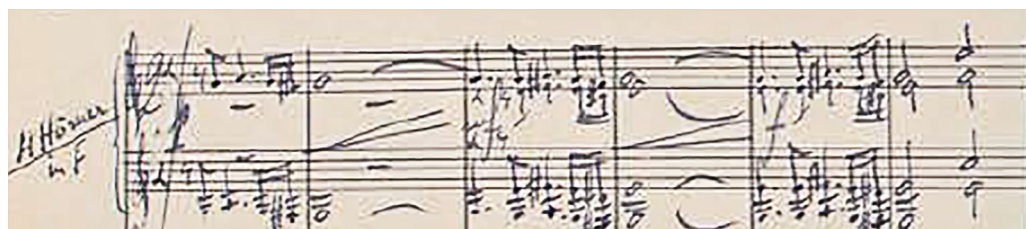


Рис. 1. Тема моря



Рис. 2. № 2. «Танец волн»

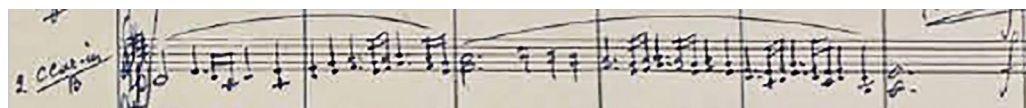


Рис. 3. № 6. «Ночь. Умиротворенность»

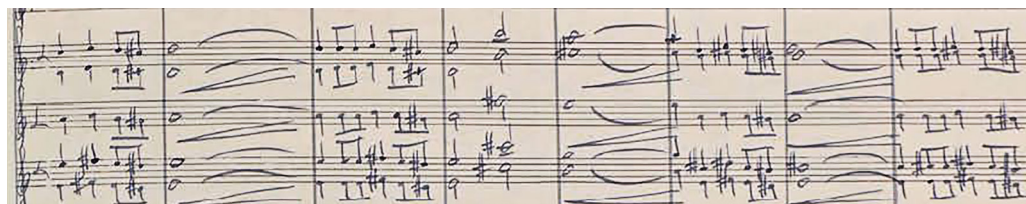


Рис. 4. № 10. Финал «Гимн морю»

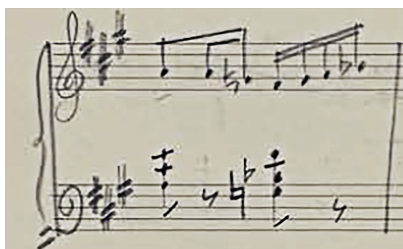


Рис. 5. Фрагмент мелодии танцевальной песни
«Я буду тебя любить»

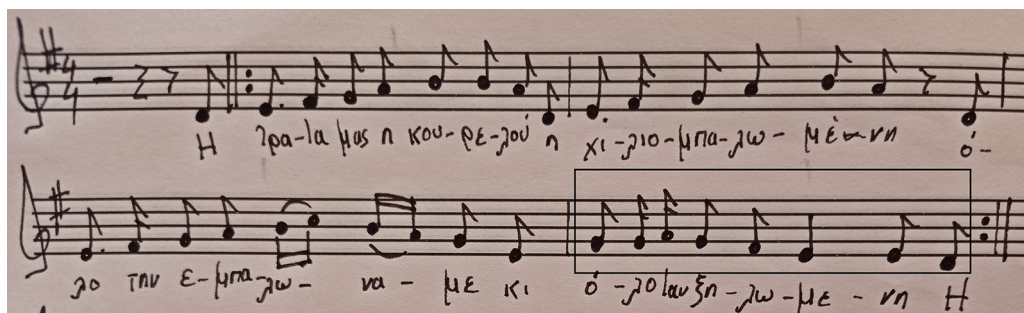


Рис. 6. Вариант традиционной мелодии «Лодка» под сиртос

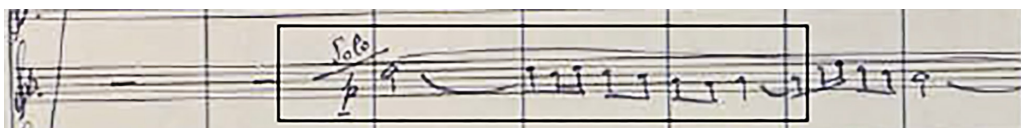


Рис. 7. Первые три такта темы в № 3 из балета «Море»



Рис. 8. Первые исполнительницы номера «Лодка»
в балете «Земля и море Греции».
Фоторепродукция

УДК 793.3+79.01/.09

НОВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ТАНЦА: DANCE STUDIES И DIGITAL HUMANITIES

Никифорова Л. В.^{1, 2}

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

² Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

Dance Studies и Digital Humanities — современные направления, которые могут заметно трансформировать науку о танце. Направление Dance Studies преемственно по отношению к Cultural Studies. При всем разнообразии видов танца, к которым обращаются исследователи, при разнообразии применяемых методов (от семиотики и психоанализа до постколониальных исследований) Dance Studies объединены установкой на исследование того, как танец участвует в формировании идентичностей, причем идентичности полагаются конфликтующими. Цифровая гуманитаристика — это использование цифровых методов сбора, обработки и анализа источников для постановки новых исследовательских проблем из горизонта гуманитарных наук. Процесс творчества с использованием цифровых технологий; документация танца в форме аннотированной видеозаписи танца; исторические исследования на основе цифровых архивов и тематических баз данных считаются сегодня основными формами исследования танца в формате цифровой гуманитаристики. Сделан вывод о продуктивности обращения к цифровой гуманитаристике в рамках программы стратегического лидерства «Приоритет 2030» для трансформации научной и образовательной среды Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: методы исследования танца, Dance Studies, Cultural Studies, идентичность, цифровая гуманитаристика, хореографический объект.

NEW DIRECTIONS IN DANCE RESEARCH: DANCE STUDIES AND DIGITAL HUMANITIES

Nikiforova L. V.^{1, 2}

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

² Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moika Emb., St. Petersburg, 191186, Russian Federation.

Dance Studies and Digital Humanities are contemporary trends that have

the potential to transform the scholarship about dance. Dance Studies have continuity in relation to Cultural Studies. For all the diversity of the kinds of dance to which researchers address, for all the variety of methods (from semiotics and psychoanalysis to postcolonial studies), Dance Studies are united by an attitude of investigating how dance participates in the formation of identities, and identities are considered to be in conflict. Digital Humanities involves the use of digital methods for source collection, processing, and analysis to raise new research problems from the horizon of the humanities. Creative process with digital technologies; the documentation of dance in the form of annotated video recordings; historical research based on digital archives and thematic databases are considered to be the main forms of digital humanities in dance researches. Addressing digital humanities promise to be productive within the framework of the Priority 2030 strategic leadership program for the transformation of the educational and research environment of the Vaganova Ballet Academy.

Keywords: dance research methods, Dance Studies, Cultural Studies, identity, digital humanism, choreographic object.

В названии обозначены два современных методологических подхода к исследованию танца. Задача статьи — показать аналитический и категориальный аппарат двух направлений, а также поразмышлять об их продуктивности для реализации стратегической программы «Приоритет 2030» в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Dance Studies, на первый взгляд, это наука о танце в самом широком смысле. Действительно, в книгах по *Dance Studies* под одной обложкой могут быть главы о классическом танце и балете XIX века, о популярных социальных танцах, экспериментах авангарда, бразильском карнавале, контемпорари, танцевальном фольклоре. Таково вкратце оглавление книги «Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance» («Значение в движении: Новые культурные исследования танца», первое издание 1997 года) [1]¹.

Однако это кажущаяся широта. При разнообразии видов, форм и жанров танца исследования в *Dance Studies*, как и в других *studies*, объединены определенной установкой. Для русского уха английские слова *study*, *studies* звучат нейтрально и абстрактно: «изучать», «исследовать», «исследования», «область науки». Но для англоязычного научного пространства нейтральными терминами будут *research*, *scholarship* (последнее приобрело много значений —

¹ Составитель и редактор коллективной монографии Джейн Десмонд — профессиональная танцовщица и хореограф, затем педагог, сегодня — профессор университета в Иллинойсе, одна из ключевых фигур направления *Dance Studies* [2].

от классического образования и гуманитарных наук в целом до стипендии). Претендующий на грант исследователь подает *scholarship application* (заявку на стипендию). В цифровой гуманитаристике иногда используют *inquiry* (расследование).

За *studies* оказался закреплён конкретный подход, и он произведен от *Cultural Studies*, британской версии исследований культуры, весьма отличающейся от российской культурологии. Культура здесь понимается не как творчество или наследие, не как оппозиция природе и человеческая деятельность в целом. В *Cultural Studies* культура — это образ жизни, привычки, повседневные практики, в которых формируются идентичности — гендерные, классовые, расовые, этнические, иные. Есть нюансы и в понимании идентичности. Сегодня эта категория широко применяется в российском академическом дискурсе — от психологии, философии, политологии, социальных наук до искусствоведения. То, что прежде называли национальным самосознанием, народностью, самобытностью, сегодня скорее назовут идентичностью. При этом в российском научном поле при изучении т. н. больших идентичностей (национальных, культурных, цивилизационных) акцент делается на том, что объединяет людей в сообщества, а искусство рассматривается как «эффективное средство формирования, поддержания и преодоления кризиса идентичности» [3, с. 8]. Танец в горизонте идентичности рассматривается как «результат конструирования метафизических опор» [4, с. 638], как форма «со-причастности миру, эмоциональной вовлеченности в коллективное проживание со-бытий» [4, с. 640]. В англоязычной британской и американской гуманитаристике акцентировано то, что разделяет. «Воплощая различия» — так называется вступительная статья Д. Десмонд к названной выше монографии о танце [5, р. 29]. Формирование идентичностей понимается в *Cultural Studies* как «производство» различий [6], а сами различия, точнее представления о том, что они в порядке вещей, признаются культурным конструктом — тем, что дано не от природы, а складывается в определенном историческом и социальном контексте, но постепенно начинает приниматься как очевидность, т. е. некритично. Т. Иглтон, подчеркивая постмодернистскую плюралистичность понятия культуры, замечает, что плюрализм умножает идентичности, а культура капиталистического общества наиболее гетерогенна из всех исторических форм культуры [7, с. 28–29].

Есть и еще одна важная особенность. Культура рассматривается в *Cultural Studies* как поле битвы: пространство конкуренции и конфликта идентичностей, борьбы за господство, за статус. Важнейшей категорией для всех *Studies* является идеология, но это — не программа партии или государственной власти. Это комплекс ценностей доминирующих социальных групп внутри данного социального порядка, и «эти ценности становятся инструментами го-

сподства в той степени, в какой они принимаются угнетенными группами как естественные» [7, р. 292]. Как писал Р. Рорти, «возвышение контингентного до всеобщего — наиболее типичный жест идеологии» (цит. по: [7, с. 87]). Для *Cultural Studies* важны были идеи неомарксизма, в котором проблематика классовой борьбы трансформировалась в борьбу идентичностей, а экономическая детерминированность класса и индивида была развернута в сторону детерминации «культурой» — смыслами, символами, дискурсами [8]. Исследование идеологий (чаще употребляется во множественном числе) в *Cultural Studies* — это исследование генеалогии очевидностей, которые определяют идентичности и их место в социальной иерархии.

Словом, для *Cultural Studies* главное не исследование «культуры» в нашем понимании, а исследование отношений власти, конфликта идентичностей в самых разных социальных средах. *Cultural Studies* возникли на волне левого движения, и задача мыслилась практически — борьба за справедливость на новом этапе развития общества. Но сам подход стал теоретическим фундаментом современной революции идентичностей — ситуации, когда то, что прежде считалось маргинальным, странным, несущественным, сегодня претендует на центральные места в обществе и агрессивно добивается своих целей. При этом анализ различий и путей их формирования может быть обращен в технологию и при известной доле упорства, методичности и наличии времени привести к «производству» искомой идентичности, конфликтующей с другой/другими.

Представители *Cultural Studies* специально не интересовались искусством, как и не занимались историческими исследованиями — только современностью. Но в наследовавших им «studies» этот исследовательский аппарат обращен к отдельным сферам деятельности (*Museum Studies*, *Memory Studies*, *Postcolonial Studies*), к различным граням человеческого опыта (*Sound Studies*, *Visual Studies*, *Gender Studies*), к творчеству (*Dance Studies*, *Cinema Studies*, *Teatre&Performance Studies*, *Media Studies*), в том числе и в историческом аспекте. Маркером наследования *Cultural Studies* является слово “*Studies*”. Единственное известное мне исключение составляет *New Art History* — исследование истории изобразительного искусства в том же формате.

Вернемся к *Dance Studies*, то есть к исследованию скрытых идеологий, транслируемых через танец. Как отмечала Д. Десмонд, расширение *Cultural Studies* в область танца и кинестетического опыта может углубить понимание того, как «кодифицируются идентичности, как использование тела в танце связано с нормами нетанцевального телесного поведения в конкретных исторических контекстах, как танец поддерживает, оспаривает, усиливает идентичности» [5, р. 29]. Эван Алдерсон, автор часто цитируемой статьи, а затем главы в монографии под редакцией Д. Дэсмонд [1], предлагает видеть в идеологии не просто «маску» доминирующей социальной группы или класса, но и «ву-

аль» восприятия [8, р. 290]. Э. Алдерсон увидел в «Жизели» форму утверждения гендерных привилегий мужчины в эпоху, когда разрушались патриархальные ценности, а женщина в действительности играла все возрастающую роль в экономике, политике, науке (подробнее см: [9]). Эстетическое совершенство классического танца и балета стали — по Алдерсону — «абсолютной защитой» идеологии; благодаря красоте тенденциозные идеи выглядели естественными и привлекательными: «групповые интересы (идеологии) сублимировались в набор оправдывающих идеалов, которые выглядели как социально интегрирующие ценности» [8, р. 292].

Для *Dance Studies* характерен сильный критический пафос. Это и критика самого искусства, разоблачение его неангажированности, эстетической автономии, это также критика академического искусствознания как башни из слоеной кости: ее не достигают волны и ветры социальных и политических конфликтов. Как заметил Г. Моррис, *Cultural Studies* помогли исследованиям танца «обрести новую свободу, открыли дверь критической теории², дали большее понимание исторической обусловленности искусства танца и его связей с широкими социальными и политическими проблемами, дали ученым, изучающим танец, разрешение пересекать дисциплинарные границы» [13, р. 83].

Dance Studies, как и *Cultural Studies*, тесно связаны с активизмом, т. е. реальной политической борьбой за права различных групп. Г. Моррис приводит примеры обращения исследователей танца к острым проблемам современности и прямого их участия в протестах, но подчеркивает, что первичен все же танец, а не политика, в отличие от *Cultural Studies*, которые мыслились своими создателями как форма практических действий: «Для Стюарта Холла³ популярная культура представляла интерес только потому, что она была ме-

² Под критической теорией в широком смысле понимается комплекс подходов и методов, сформировавшихся во второй половине XX века и направленных не только на изучаемый объект, но и на природу знания: теория дискурсов, восходящая к работам М. М. Бахтина; генеалогия знания и концепция власти-знания М. Фуко; психоанализ в версии Ж. Лакана; постструктурализм и концепция деконструкции Ж. Деррида; философия языка Л. Витгенштейна (его работы опубликованы и оценены во второй половине XX века, хотя написаны в 1930-е); теория коммуникации и медиа-теория; семиотика, которая хоть и возникла много раньше, но именно во второй половине XX века стала инструментом анализа различных «текстов» — от социальных и политических явлений до изобразительного искусства и театра. В контексте критической теории важен отказ от единого теоретического подхода в пользу совокупности методов, обладающих каждый своими возможностями и ограничениями, — это характерная черта научной мысли второй половины XX–XXI веков. Иногда понятие «критическая теория» служит синонимом *Cultural Studies*, поскольку в них использовалась указанная совокупность методов (подробнее см.: [9; 10; 11; 12]).

³ Стюарт Холл — социолог, теоретик культуры, автор исследований по культурной идентичности, дискурсу телевидения и СМИ, по теории репрезентации; один из основателей Бирмингемского центра современных культурных исследований, колыбели *Cultural Studies*.

стом, где мог быть создан социализм, в противном случае ему не было до нее никакого дела» [13, р. 93]. Различные *Studies* активно осваиваются в бывших советских республиках, особенно в Эстонии, Литве, Латвии, Грузии, на Украине. И это не только синхронизация с западными теориями, но способ освобождения от советской идентичности [14]. Конференция 2018 года ассоциации *Dance Studies* называлась «Танец и конфликт», на 2022 год намечена конференция «Танцевальные исследования и активизм в глобальную эпоху» [15].

В России исследования в формате *Dance Studies* единичны, не институционализированы и зависят от степени знакомства автора с этой традицией. Те, что я могу назвать, опубликованы издательством НЛО («Новое литературное обозрение»), которое, как и одноименный журнал, ориентированы на самую современную зарубежную методологию гуманитарных наук. Ирина Сироткина, автор книг «Свободное движение и пластический танец в России» (2012), «Шестое чувство авангарда: танец, движение и кинестезия в жизни поэтов и художников» (2014), наиболее последовательно связывает себя с *Dance Studies*, но считает, что точнее именовать направление «антропологией движения и танца» [16]. Другие авторы прямо на *Dance Studies* не ссылаются. Но к ним близко документальное исследование И. Нарского «Как партия народ танцевать учила. Культурная история советской танцевальной самодеятельности» — о хореографии народного танца; труд И. Складчиковской «Тальони. Феномен и миф» (2017), посвященный анализу и деконструкции мифа Тальони; книга Ю. Яковлевой «Русский балет эпохи шедевров. Создатели и зрители» (2018), деконструирующая миф Петипа.

Если же говорить о том, как работает ученый в области *Dance Studies*, то это обычная, кабинетная работа за письменным столом, в библиотеке, архиве. Персональный компьютер работает как модифицированная печатная машинка, а результатом становятся статьи и книги. Иное дело *Digital Humanities* — это не кабинетное исследование ученого-одиночки, но командная работа гуманитариев и IT-специалистов.

В 2013 году мне довелось заниматься организацией конференции «Науки о культуре в перспективе “digital humanities”» [17], и это была едва ли не первая в нашей стране конференция на такую тему. Тогда даже само название произносить было трудно, и ощущался огромный разрыв между российскими и зарубежными участниками. За прошедшие почти десять лет многое изменилось. В отличие от *Dance Studies*, которые продолжают оставаться англоязычным научным полем, некоторые работы по цифровой гуманитаристике переведены на русский, и даже ряд вузов принимают на обучение по программам «Цифровые методы в гуманитарных науках» (ВШЭ), «Цифровой гуманитарий» (ИТМО).

Цифровая гуманитаристика — это использование цифровых методов сбора, обработки и анализа источников для постановки новых исследователь-

ских проблем из горизонта гуманитарных наук. В отличие от *Dance Studies*, где у исследователя есть определенный подход — найти конфликт идентичностей, в *Digital Humanities* принято исходить из того, что первична работа с источниками, а постановка исследовательской проблемы производна от новых возможностей анализа и представления данных, от, например, работы с большими данными или визуализацией.

Один из истоков цифровой гуманитаристики — компьютерная лингвистика, и потому раньше других на этот путь вступили филология и история, работающие с вербальными источниками. Исследования в области танца и театра медленнее втягивались в сферу *Digital*, но определенные наработки существуют. Обращу внимание, что в первой сводной монографии по цифровой гуманитаристке 2004 года проблематика исследований танца присутствовала минимально, а глава «Исполнительские искусства» начиналась печально: «Компьютер и исполнительское искусство — странные соседи. Театр, танец и перформанс остаются реликтами живого в мире, перенасыщенном информационными технологиями. Как таковые, они находятся в вызывающей оппозиции к хищнической тенденции компьютера переводить все в развоплощенные цифровые данные» [18]. В этой очень короткой главе речь шла о моделировании сценического пространства и спектакля с помощью анимации или технологий захвата движений, кратко упоминалось о системе записи танца LifeForm, которую взял на вооружение хореограф М. Каннингем (см. подробнее: [19]).

В сводной монографии 2020 года танцу посвящен отдельный большой раздел с примечательным названием «Цифровая уместность: поиск правильных вопросов для изучения танцев» [20, р. 31], и словосочетание *Dance Studies* здесь используется нейтрально, вне связи с проблематикой идентичности и власти. Опираясь на указанный раздел, представлю три основных направления исследований танца в формате цифровой гуманитаристики.

Первое — это творчество, т. е. создание сценического произведения, в котором взаимодействуют реальное движение и цифровая визуализация (различные способы отображения движения с помощью звука, видео в режиме реального времени, 3D-захват движений как составная часть общего образа спектакля, синтез танца и виртуальной среды). Это направление рассматривается сегодня в качестве особого жанра, называемого *Digital Dance* или *Dance and Technology*.

Второе — документация. С одной стороны, для проектов в области современного танца и перформанса документация — неотъемлемая часть творческого процесса и, отчасти, его результат. С другой стороны, цифровая документация может быть задействована применительно к любым видам танца, в том числе и к классическому танцу. Но это не просто видеозаписи. Авторы статьи берут на вооружение понятие «хореографический объект» У. Форсайта, но используют его в другом значении. «Хореографические объекты» Фор-

сайта — это пространственные инсталляции, попадая в которые человек вынужден определенным образом двигаться, совершать танцевальные движения, т. е. это трехмерные объекты, в структуру которых заложен принцип движения [21]. Х. Блейдс и С. Делахунта хореографическим объектом называют цифровую запись танца или танцевальных движений с использованием автоматизированного дизайна, графической визуализации, рисования динамических линий поверх цифровых видеозаписей, что позволяет продемонстрировать принципы движения, обозначить структурные связи. Синоним — аннотированная запись танца [20, р. 33–34]. Можно представить себе, как могут выглядеть «хореографические объекты», заглянув на сайт «Арзамас» в раздел «9 языков современного танца». Видео с графической аннотацией позволяют представить уникальный почерк хореографа, исполнителя, школы, что важно и для педагогики, и для исторических исследований, и, возможно, для прогнозирования тенденций [22].

Третье — исторические исследования. Это, как и прежде, исследования биографий, карьер, социального и культурного контекста творчества отдельных личностей, танцевальных компаний, трупп, но с использованием цифровых методов. Здесь важны базы данных, цифровизация архивов, в т. ч. устной истории, технологии разметки текстов, а также различные формы визуализации данных в виде карт, схем, диаграмм, представляющих, например, маршруты гастролей, взаимодействия учителей и учеников, артистов и хореографов. Результатом исследования являются не статьи или книги, или не только они, но веб-ресурс, с которым можно работать дальше, изучая взаимосвязи, закономерности и открывая новые.

Работа над проектами в формате цифровой гуманитаристики сама по себе эвристична, поскольку подготовка баз данных, создание сценариев для «хореографических объектов», тайм-лайнов и т. д. проблематизируют словари описания танца и танце(балет)ведческий дискурс в целом, требуют верификации трудновербализуемых аспектов танцевальной практики. Тревоги по поводу того, что цифровые технологии калечат трепетную плоть гуманитарного исследования, преувеличены. Оцифровано, т. е. введено в оборот, доступно для анализа может быть только то, что конкретно, фиксируемо, исчисляемо. Но зато в этом плане возможности велики как никогда прежде. Любое исследование включает в себя факты и интерпретации, последние могут задавать постановку задачи для цифровизации, но оцифрованы — именно факты, документы.

Может показаться, что цифровые технологии, прежде всего, связаны с современным искусством, однако самые значимые проекты в области цифровой гуманитаристики основаны на историческом материале. Таковы, например, «Mapping the Republic of Letters» («Наноса на карту “Республику писем”») на базе переписки философов-просветителей XVIII века [23]

и выросший из него самостоятельный «The Grand Tour Project» [24] Стэнфордского университета; «The Venice Time Machine» («Венецианская машина времени») — создание многомерной модели Венеции в ее эволюции на протяжении более 1000 лет, совместный проект университета Ка Фоскари и городского архива Венеции [25]; поисковая система RemBench, предоставляющая доступ к нескольким базам данных (архивным источникам, изображениям, публикациям) о жизни и творчестве Рембрандта, созданная в сотрудничестве Нидерландского института истории искусства и Университета Неймегена [26]. В области танца проектов немного: доступен для знакомства проект “Dunham’s Data” (можно перевести как «Данные по Дэнхем⁴», англоязычные авторы любят созвучия), реализуемый Лондонским университетом и Университетом Огайо [27]. В 2021 году проект стал лауреатом премии за выдающиеся достижения в области цифрового театра и перформанса (есть и такая, присуждается с 2016 года) [28]. Проблематика идентичности здесь, конечно, присутствует, поскольку К. Дэнхэм боролась за права чернокожих танцовщиков, но сам проект к активизму отношения не имеет. Это — чистое исследование.

Что же продуктивно, на мой взгляд, для проекта «Приоритет 2030», который сейчас реализуется в Академии балета, колыбели классического танца?

На *Dance Studies*, как мне кажется, ставку делать не стоит. Это очень интересное направление, в особенности в отношении контекстов, в которых функционирует танец. Но сохранение классики в неприкосновенности его задач не является, скорее, наследие понимается «местом» [29], где гнездятся мифы, подлежащие деконструкции, где консервируются и удерживаются различные формы репрессивности и контроля.

Другое дело — цифровая гуманитаристика. Этот подход заранее предполагает, что конечный результат открыт, но требует вернуться к источникам. Все проекты реализуются вузами в сотрудничестве с другими организациями, предназначены и для образовательных программ (причем уже на стадии разработки), и для исследований, т. е. содержат прямой механизм трансформации научно-образовательной среды. Так что именно на цифровую гуманитаристику, на мой взгляд, стоит обратить самое пристальное внимание. Тем более, что цифровых проектов, посвященных классическому танцу и балету, пока не существует, и коллектив Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой может стать первым в этой области.

⁴ Кэтрин Дэнхем — афроамериканская танцовщица, хореограф, создатель собственной техники танца и педагогического метода, антрополог и общественный деятель.

ЛИТЕРАТУРА

1. Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance / Ed. by Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London: Duke University Press, 2003. 398 p.
2. *Jane Desmond*. Страница на официальном сайте Иллинойского университета. URL: <https://anthro.illinois.edu/directory/profile/desmondj> (дата обращения: 25.06.2022).
3. Искусство и цивилизационная идентичность / Отв. ред. Н. А. Хренов. Науч. совет РАН «История мировой культуры». М.: Наука, 2007. 603 с.
4. Дробышева Е. Э. Танец в модусе самоидентификации // Обсерватория культуры. 2020. № 6. С. 638–647. DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.
5. *Desmond Jane C.* Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies // Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance / Ed. by Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London: Duke University Press, 2003. P. 29–54.
6. Лефевр А. Производство пространства / Пер. с фр. М.: Streike Press, 2015. 432 с.
7. Иглтон Т. Идея культуры. М.: Издательский дом ВШЭ, 2012. 192 с.
8. *Alderson E.* Ballet as Ideology: “Giselle”, Act II // Dance Chronicle. 1987. Vol. 10, No. 3, P. 290–304.
9. Никифорова Л. В. Политики танца как исследовательская категория // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (45). С. 98–102.
10. Куренной В. А. Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 14–79.
11. The Cambridge Companion to Critical Theory / Ed. by Fred Rush. Cambridge University Press, 2004. 376 p.
12. Марков А. Критическая теория. М.: Рипол-классик, 2021. 288 с.
13. *Morris G.* Dance Studies/Cultural Studies // Dance Research Journal. 2009. Summer. Vol. 41. No 1. P. 82–100.
14. *Jõekalda K.* What has become of the New Art History? // Journal of Art Historiography Number 9 December 2013. [Электронный ресурс]. URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/jc3b5ekalda.pdf> (дата обращения: 25.06.2022).
15. Dance Studies Association [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancestudiesassociation.org/> (дата обращения: 24.06.2022)
16. Сироткина И. Е. «How can we know the dancer from the dance?»: Антропология движения и танца // Новое литературное обозрение. 2017. № 145 [Электронный ресурс]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12475/ (дата обращения: 01.07.2022).
17. Науки о культуре в перспективе «digital humanities»: материалы Международ. конф. 3–5 окт. 2013 г., СПб. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Центр научно-информ. технологий; под ред. Л. В. Никифоровой. СПб.: Астерион, 2013. 600 с.
18. *David Z. Saltz.* Performing Arts // A Companion to Digital Humanities / Ed. By S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackw>

- ell/9781405103213/9781405103213.xml&chunk.id=ss1-2-11&toc.depth=1&toc.id=ss1-2-11&brand=default (дата обращения: 28.06.2022).
19. Ирхен И. И., Лаврова С. В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 3 (50). С. 39–51.
20. Blades H., Delahunta S. Digital Aptitude: Finding the right questions for dance studies // Routledge International Handbook of Research Methods in Digital Humanities / Ed. by K. Schuster, S. Dunn. London, Routledge, 2020. P. 31–45. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780429777028> (дата обращения: 28.06.2022).
21. William Forsythe. Choreographic Objects [William Forsythe. Official Website]. URL: <https://www.williamforsythe.com/essay.html> (дата обращения: 23.06.2022).
22. 9 языков современного танца. Как узнать Пину Бауш, Джорджа Баланчина, Охада Нахарина и других хореографов по нескольким движениям // Арзамас [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1454> (дата обращения: 29.06.2022).
23. Mapping the Republic of Letters [Электронный ресурс]. URL: <http://republicofletters.stanford.edu/> (дата обращения: 01.07.2022).
24. The Grand Tour Project [Электронный ресурс]. URL: <https://grandtour.stanford.edu/> (дата обращения: 01.07.2022).
25. Venice Time Machine [Электронный ресурс]. URL: <https://www.epfl.ch/research/domains/venice-time-machine/> (дата обращения: 01.07.2022).
26. REMBENCH [Электронный ресурс]. URL: <http://rembench.huysgens.knaw.nl/about> (дата обращения: 02.07.2022).
27. Dunham's Data: Katherine Dunham and Digital Methods for Dance Historical Inquiry [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dunhamsdata.org/portfolio/visualizations/katherine-dunhams-global-travel-1947-60> (дата обращения: 02.07.2022).
28. The Association for Theatre in Higher Education (ATHE) [Электронный ресурс]. URL: https://www.athe.org/page/Past_Awardees#ATHEASTRDigital (дата обращения: 02.07.2022).
29. Нора П. Проблематика мест памяти. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1999. С. 17–50.

REFERENCES

1. Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance / Ed. by Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London: Duke University Press, 2003. 398 p.
2. Jane Desmond. Stranicza na oficial`nom sajte Illinojskogo universiteta. URL: <https://anthro.illinois.edu/directory/profile/desmondj> (data obrashheniya: 25.06.2022).

3. *Iskusstvo i civilizacionnaya identichnost`* / Otv. red. N. A. Xrenov. Nauch. sovet RAN «Istoriya mirovoj kul` tury`». M.: Nauka, 2007. 603 s.
4. *Droby`sheva E. E`*. Tanecz v moduse samoidentifikacii // *Observatoriya kul` tury`*. 2020. № 6. S. 638–647. DOI 10.25281/2072-3156-2020-17-6-638-647.
5. *Desmond Jane C.* Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies // *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* / Ed. by Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London: Duke University Press, 2003. P. 29–54.
6. *Lefevr A.* Proizvodstvo prostranstva / Per. s fr. M.: Streike Press, 2015. 432 s.
7. *Iglton T.* Ideya kul` tury`. M.: Izdatel` skij dom VSHe`, 2012. 192 s.
8. *Alderson E.* Ballet as Ideology: “Giselle”, Act II // *Dance Chronicle*. 1987. Vol. 10, No. 3. P. 290–304.
9. *Nikiforova L. V.* Politiki tancza kak issledovatel` skaya kategoriya // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2016. № 6 (45). S. 98–102.
10. *Kurennoj V. A.* Issledovatel` skaya i politicheskaya programma kul` turny` x issledovanij // *Logos*. 2012. № 1 (85). S. 14–79.
11. *The Cambridge Companion to Critical Theory* / Ed. by Fred Rush. Cambridge University Press, 2004. 376 p.
12. *Markov A.* Kriticheskaya teoriya. M.: Ripol-klassik, 2021. 288 s.
13. *Morris G.* Dance Studies/Cultural Studies // *Dance Research Journal*. 2009. Summer. Vol. 41, No 1. P. 82–100.
14. *Jõekalda K.* What has become of the New Art History? // *Journal of Art Historiography* Number 9 December 2013. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/jc3b5ekalda.pdf> (data obrashheniya: 25.06.2022).
15. *Dance Studies Association* [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.dancestudiesassociation.org/> (data obrashheniya: 24.06.2022)
16. *Sirotkina I. E.* «How can we know the dancer from the dance?»: Antropologiya dvizheniya i tancza // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2017. № 145 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12475/ (data obrashheniya: 01.07.2022).
17. *Nauki o kul` ture v perspektive «digital humanities»*: materialy` Mezhdunarod. konf. 3–5 okt. 2013 g., SPb. / Ros. gos. ped. un-t im. A. I. Gercena, Centr nauchno-inform. texnologij; pod red. L. V. Nikiforovoj. SPb.: Asterion, 2013. 600 s.
18. *David Z. Saltz.* Performing Arts // *A Companion to Digital Humanities* / Ed. By S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth. Oxford: Blackwell, 2004. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.digitalhumanities.org/companion/view?docId=blackwell/9781405103213/9781405103213.xml&chunk.id=ss1-2-11&toc.depth=1&toc.id=ss1-2-11&brand=default> (data obrashheniya: 28.06.2022).
19. *Irxen I. I., Lavrova S. V.* Notaciya i fiksaciya xoreograficheskogo teksta v usloviyax funkcionirovaniya mediasredstv // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2017. № 3 (50). S. 39–51.

20. *Blades H., Delahunta S.* Digital Aptitude: Finding the right questions for dance studies // Routledge International Handbook of Research Methods in Digital Humanities / Ed. by K. Schuster, S. Dunn. London, Routledge, 2020. P. 31–45. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780429777028> (data obrashheniya: 28.06.2022).
21. *William Forsythe.* Choreographic Objects [William Forsythe. Official Website]. URL: <https://www.williamforsythe.com/essay.html> (data obrashheniya: 23.06.2022).
22. 9 yazy`kov sovremennogo tancza. Kak uznat` Pinu Baush, Dzhordzha Balanchina, Oxada Naxarina i drugix xoreografov po neskol`kim dvizheniyam // Arzamas [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1454> (data obrashheniya: 29.06.2022).
23. Mapping the Republic of Letters [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://republicofletters.stanford.edu/> (data obrashheniya: 01.07.2022).
24. The Grand Tour Project [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://grandtour.stanford.edu/> (data obrashheniya: 01.07.2022).
25. Venice Time Machine [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.epfl.ch/research/domains/venice-time-machine/> (data obrashheniya: 01.07.2022).
26. REMBENCH [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://rembench.huysgens.knaw.nl/about> (data obrashheniya: 02.07.2022).
27. Dunham's Data: Katherine Dunham and Digital Methods for Dance Historical Inquiry [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.dunhamsdata.org/portfolio/visualizations/katherine-dunhams-global-travel-1947-60> (data obrashheniya: 02.07.2022).
28. The Association for Theatre in Higher Education (ATHE) [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.athe.org/page/Past_Awardees#ATHEASTRDigital (data obrashheniya: 02.07.2022).
29. *Nora P.* Problematika mest pamyati. Franciya-pamyat` / P. Nora, M. Ozuf, Zh. De Pyuimezh, M. Vinok. SPb.: Izd-vo SPb. un-ta, 1999. С. 17–50.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никифорова Л. Н. — д-р культурологии, проф.; nikiforova_lv@list.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikiforova L. V. — Dr. Habil. (Cultural Studies), Prof.; nikiforova_lv@list.ru

УДК 793.3

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В СВОБОДНОМ ТАНЦЕ ЛОИ ФУЛЛЕР: ШТРИХИ К МУЗЫКАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

*Приданова Е. В.*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород, 603005, Россия.

Рубеж XIX–XX веков — яркий период расцвета хореографического искусства. Балетный театр становится площадкой для экспериментов. Особое место в жанрово-стилевой картине эпохи занимает свободный танец (танец модерн).

В статье анализируется творческая биография американской танцовщицы Лои Фуллер, стоявшей у истоков этого синтетического искусства. Материалом исследования послужила автобиография актрисы «Пятнадцать лет моей жизни». Специальное внимание уделяется характеристике творческого метода Лои Фуллер, основанного на наблюдательности, вчувствовании в образ и интенсивной вовлеченности в процесс движения. Образы-метафоры (прежде всего, образ огня), созданные танцовщицей в своих выступлениях, осмысливаются автором статьи в русле феноменологического метода Г. Башляра, а творчество Фуллер в целом рассматривается как иллюстрация к концепции Ж. д'Удина о синтетической природе искусства, в основе которого лежит осязание и, соответственно, жест.

Ключевые слова: Лои Фуллер, Г. Башляр, Ж. д'Удин, свободный танец, синтез искусств, музыка, пластика, жест.

SYNTHESIS OF ARTS IN FREE DANCE BY LOIE FULLER: TOUCHES TO THE MUSICAL AND PLASTIC PORTRAIT OF THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES

*Pridanova E. V.*¹

¹ Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, 40, Piskunova, Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation.

The turn of the 19th-20th centuries is a bright period of the heyday of choreographic art. The ballet theater becomes a platform for experiments. Free dance (modern dance) occupies a special place in the genre and style picture of the era. There is the creative biography analysis of the American dancer Loie

Fuller, who stood at the origins of this synthetic art, in the article. The material of the study was the autobiography of the actress “Fifteen years of my life”. Special attention is paid to the characteristics of the creative method of Loie Fuller, based on observation, empathy for the image and intense involvement in the process of movement. The metaphoric images (first of all, the image of fire) created by the dancer in her performances are comprehended by the author of the article in line with the phenomenological method of G. Bachelard, and Fuller’s work as a whole is considered as an illustration of the concept of J. d’Udine about the synthetic nature of art, based on which lies the touch and, accordingly, the gesture.

Keywords: Loie Fuller, G. Bachelard, J. d’Udin, free dance, synthesis of arts, music, plastic arts, gesture.

Мария-Луиза (Лои) Фуллер (≈1862–1928) является одним из новаторов в искусстве хореографии. Драматическая актриса, танцовщица, а также член Французского астрономического общества, создатель собственной лаборатории, в которой проводились эксперименты с красящими веществами и световым оборудованием, обладатель около 200 патентов, в том числе удостоверяющих авторское право на технические приспособления для сцены, близкий друг выдающихся физиков Пьера и Марии Кюри, предмет восхищения Огюста Родена, Анри Тулуз-Лотрека, Александра Дюма-сына, Анатоля Франса, Жана Лоррена, Стефана Малларме, Клода Дебюсси — эта скромная американка, не получившая профессионального образования, стала, по мнению исследователей, создательницей не только нового танца, но и самого концепта синтетического театра, в котором «реальность и сон, свет и звук, движение и ритм образуют захватывающее единство» [1].

Главное открытие Лои Фуллер — вовлечение в сферу танца пространства и света, которые перестали играть роль фона для пластических движений, превратившись в ключевой смысловой компонент выступления. «Она очаровывает и тут же исчезает со сцены, подобно безумию — разрушая традиционное насаждение прочных непроницаемых декораций прозрачной хореографической подвижностью. Крашенные рамы или картон — все это постороннее теперь отброшено; вот возвращенная Балету подлинная атмосфера, просто пустяк, порыв ветра, рассеявшийся тут же, как его познали, миг воспоминания о месте, — писал С. Малларме в *National Observer* в 1893 году. — Свободная сцена, по воле вымысла рождаемая игрой вуали, позы и жеста, дает весьма чистый эффект. Номер этот [танец «Серпантин». — Е. П.], согласно замыслу или невольно, исполняется как трюк: он сочетает женское упоение и в то же время, я бы сказал, промышленное совершенство. Балерина, пластичная, лучистая, холодная, теряет сознание в ужасном чане тканей и изображает вращатель-

ный мотив, которой открывает полет далеко развернутых нитей — огромные лепестки и бабочки, раковина или волна — все по четкому и элементарному правилу. Суверенное искусство струится случайно, из жизни, сообщающейся с безличными ритмическими поверхностями, из чувства их превосходства, а у танцовщицы — из гармоничного исступления» [цит. по: 2].

Новизна танца Фуллер заключалась не столько в природной гармоничности, психологической и эстетической привлекательности пластических форм «серпантинного танца», сколько в том, каким образом создавался синтез. Это не были привычные для танца па и жесты. Тело танцовщицы (туловище и руки, искусственно удлиненные с помощью планок) выполняло совсем иную функцию: оно становилось неким стержнем, конструктивной основой для движущихся тканей, искусно освещаемых лампами и прожекторами и отражаемых зеркалами или, как поэтично выразился С. Малларме, «мертвой точкой посреди вихря», рождающей «ощутимую эмоциональную среду». Своеобразным эфемерным продолжением вуали движущихся тканей становилась музыка, продлевающая тело, «чтобы создать формы, в которых оно исчезает» [2]. Тем самым, тело словно расширяло свои границы, размывая антропоморфный облик и превращаясь в подвижное, вибрирующее феноменологическое пространство. Перед замороженным зрителем — уже не танцующая женщина, пленяющая гибкостью и изяществом своих движений, но светозвуковая стихия, непрерывно меняющая свои очертания подобно мерцающему пламени.

Убедительность и жизненную силу такому концепту придает творческий метод, основанный на интенсивной вовлеченности танцовщицы в процесс движения под действием музыки, наблюдательности и рефлексии. Воспринимаемый зрителями образ, казавшийся спонтанной импровизацией, был основан на тщательном предварительном изучении возникающих эффектов и их осмыслении. Вот как пишет об этом Фуллер в автобиографии: «Две моих подруги, мадам Хофман и ее дочь мадам Оссак, приходили время от времени посмотреть, к чему привело мое открытие. Когда я находила позу или жест, что-то напоминавшие, они говорили: “Запомните это, повторите!”. И в конце концов я могла точно представить себе, какое движение как отражается в складках ткани, последовательно, математически драпировать ее предсказуемым образом. Длина и обширность моей шелковой юбки вынуждали меня много раз повторять одно движение, чтобы оно достигло цели и обрело точность. Я пробовала эффект спирали, поднимая руки вверх и вращаясь вокруг собственной оси сначала вправо, затем влево, и делала это до тех пор, пока спираль не стала отчетливой» [3, с. 22].

Своего рода одержимость постоянным совершенствованием танцевального мастерства, несомненно, свойственна многим представителям хореографического искусства, требующего многочасовых тренировок. Однако это не всег-

да приводит к открытию новых форм и поистине революционным прорывам. В случае с Лои Фуллер принципиальным фактором творческого процесса оказалось умение не только полностью «растворяться» в потоке движения в момент его совершения, но и постоянно улавливать проявление разнообразных форм движения в повседневной жизни, а также размышлять о природе искусства, его художественной и витальной ценности.

Волнующий момент озарения красноречиво описан в автобиографическом повествовании «Пятнадцать лет моей жизни» так: «Зеркало располагалось ровно напротив окна. Широкие желтые шторы были задернуты, и солнце струило сквозь них янтарный свет, который заливал меня всю и насквозь просвечивал мое платье. Прихотливые складки шелка отблескивали золотом, а мой силуэт в этом освещении смутно прорисовывался тенями. Это была минута сильнейшего волнения. Я чувствовала, что нахожусь на пороге значительного открытия, открытия, которое обрело форму значительно позже и стало тем гласом свыше, что повел меня дальше. Нежно, почти молитвенно, я пошевелила шелк и увидела, как он пошел волнами, каких я до сих пор не видала. Я придумаю танец! <...> Я была потрясена, видя соотношения, обретающие цвет и форму» [3, с. 22–24].

В этом описании бытовой обстановки можно обнаружить прототипы всех основных компонентов танцевального синтеза: расположенное напротив окна зеркало, отражающее проникающий сквозь шторы солнечный свет, струящиеся волны платья. Только чуткий художник мог уловить эти тонкие вибрации пространства и превратить их в искусство.

Наблюдательность в сочетании с отличной памятью на слова, эмоции и движения помогли Фуллер прийти к своему синтезу через театр, где она работала поначалу в амплу трагедии. О внимании к пластике окружающих ее людей свидетельствуют описания впечатлений от встреч с известными писателями и художниками. Так, она пишет об А. Дюма: «Его жест — единственное, что я припоминаю. Движения рук, точные и широкие, были прекрасны, и он жестикулировал элегантно, почти как женщина» [3, с. 65]. Характеризуя О. Родена, актриса отмечает его «мягкие шаги, мягкие жесты, мягкий голос, бесконечно мягкий. Все наполнено мягкостью» [3, с. 74]. Приведем также красноречивое описание встречи с сенегальским королем Дьолофом и его свитой на колониальной выставке в Марселе в 1907 году: «Согласованность действий этих людей была невероятной. Все разом они произнесли короткую молитву и выполнили с какой-то механической точностью одно и то же движение, которое, с точки зрения священнодействия, было так же важно, как ритуальные слова. Широкие белые бурнусы, брошенные поверх длинных голубых рубах, колыхались вокруг их фигур. Мужчины опустили на колени, коснулись земли лбом, затем согласно поднялись, и ритмичность была столь же потрясающей, как линия. Это, правда, было прекрасно!» [3, с. 96].

Восприимчивость и наблюдательность сочетались в этой талантливой женщине со склонностью к рефлексии. Ряд страниц в ее автобиографии посвящен вопросам постижения выразительности предлагаемого ею синтеза. Ее размышления о видах искусства звучат в духе философии жизни с характерным акцентом на интуитивном (инстинктивном) постижении окружающего мира и, прежде всего, гармонии природы. Музыка для Фуллер — это «каталогизированные» естественные звуки, вычлененные человеческим слухом из созвучия натуральных шумов: падающей воды, завывания бури, нежного свиста зефира, журчания ручьев, дробы дождя по листьям, всех звуков ласковых вод и разъяренного моря, покоя озера, смятения грозы, жалоб ветра, неистового грохота циклона, раскатов грома, треска деревьев, пения птиц [3, с. 42].

Но если искусство звуков, по мнению актрисы, уже достигло своего совершенства, то «искусство света» находится в младенческом состоянии. То же относится и к знаниям человека о собственном движении. Танцовщица обращает внимание на то, что в таких выражениях как, например, «сражен скорбью» или «летает от радости», люди замечают только скорбь и радость, но не особый способ постижения этого состояния через метафору движения: «Мы не придаем никакого значения движению, которое выражает мысль. Мы его не изучаем, не думаем о нем. Кого из нас не огорчали нетерпеливый жест, нахмуривание бровей, покачивание головой, быстро отдернутая рука... Мы отлично знаем, что в движениях столько же гармонии, сколько в музыке или в цвете — и не изучаем гармонию движений» [3, с. 43]. Она приходит к заключениям, сделанным в духе феноменологии тела: «Светлый солнечный день производит на нас иное впечатление, нежели пасмурный и тусклый, и, продолжая наблюдения, мы придем к пониманию тех тонких взаимодействий, что влияют на наш организм» [3, с. 43]. Вывод звучит вполне убедительно и указывает на те основания, которые лежат в основе творческих поисков самой Фуллер: «В тихой атмосфере оранжереи с зелеными стеклами мы движемся иначе, чем в остекленной красным, желтым или синим. Но мы не обращаем внимания на связь движения и его причины. Однако это именно те вещи, которые следует наблюдать, когда танцуют в объединенном гармоничном сопровождении света и музыки. Свет, цвет, движение и музыка. Наблюдение, интуиция, и наконец, понимание» [3, с. 4].

Проводя своеобразную деконструкцию современного ей танца, она иронично называет его заданными «движениями рук и ног» под музыку: «Общепринятый способ двигаться: сначала одна рука и одна нога, затем та же фигура повторяется другой рукой и другой ногой. Если есть музыкальное сопровождение, каждая нота требует соответствующего движения, и движение, это ясно без слов, должно руководствоваться нотами и размером, которые выражают дух музыки» [3, с. 44]. Последующие размышления созвучны

известным идеям Л. Н. Толстого об искусстве как естественном условии человеческой жизни, что свидетельствует о некоторой общности происходивших в разных культурах процессов. Так, Фуллер пишет: «Дабы привести нас к пониманию подлинного и наиболее широкого смысла слова “танец”, постараемся забыть все, что мы слышали о хореографии наших дней. Что такое танец? — Движение. Что такое движение? — Выражение чувства. Что такое чувство? — Результат воздействия на человеческое тело идеи, воспринятой духом. Чувство — это толчок, который тело получает, когда некое впечатление поражает ум» [3, с. 45]. Как животные дрожат от страха, так и человек, следуя своим естественным импульсам, мог бы позволить своему телу естественные реакции, понять которые помогает мысль как своеобразный медиум. Таким образом, «движение — отправная точка всех усилий что-то высказать, и оно остается верным природе» [3, с. 46]. Отсюда и рождается танец Лои Фуллер.

Ее метод реконструкции священных танцев древности поэтому основывался на своеобразном вчувствовании. Достаточно было «погрузиться в состояние духа» человека, участвующего, например, в похоронном обряде: «Если бы обычай танцевать на похоронах до сих пор существовал, танец должен был бы показывать и выражать печаль, безнадежность, тоску, мучительное беспокойство, покорность судьбе, надежду, это само собой разумеется. И все это может отражаться в жестах, то есть в танце... Другими словами, пантомима тут должна быть родом тихой музыки, гармонией адаптированных к обстоятельствам движений, ибо гармония есть во всем: гармония звуков, составляющих музыку, гармония цвета, гармония мыслей и гармония движений [3, с. 94–95].

Свои танцевальные композиции Фуллер именovala поначалу порядковым номером и указанием цвета (например, «Номер 1 с белым светом»), а затем, отзываясь на реакцию публики, стала называть их в соответствии с «ключевым образом» («Танец огня», «Танец лилии», «Серпантин», «Violet», «Бабочка», «Белый танец» и т. д.) Последние создавались по принципу «образа-метафоры» на основе порожденного «изнутри» ритма, «выплеснувшегося» наружу в виде жеста, колеблющего складки одежд. Далее актриса с помощью команды электриков создавала необходимое освещение.

Особый успех, по воспоминаниям современников, имел «Танец огня», и это закономерно. По сути, образ-метафора (термин самой Фуллер) огня или пламени стал в ее творчестве ключевым, пронизавшим все остальные. Анализ творчества американской «Феи света» (так Фуллер называли зрители после первого оглушительного успеха в «Фоли-Бержер») будет неполным без рассмотрения этого образа.

Осмыслить особенности создаваемых танцовщицей образов помогает типологически близкое концепции Фуллер учение Г. Башляра об образе как выразительной форме, описывающей тот или иной феноменологический опыт

пространства, «Психоанализ огня», а в еще большей степени эссе «Пламя свечи» из книги «Поэтика пространства» французского философа-эстетика рубежа XIX–XX веков, тончайшего интерпретатора поэзии, словно специально предназначены для описания опыта восприятия творчества американской танцовщицей (хотя автор ни разу не упоминает ее имя на страницах своих книг). Это созвучие объяснимо единством времени и того культурного пространства, в котором жили оба ярких представителя творческой интеллигенции эпохи.

Композиции Фуллер вводили публику в транс (известны попытки зрителей сравнивать впечатления от ее танца с последствиями употребления гашиша). Это состояние можно уподобить «грезе» — процессу интенсивной мыслительной активности, направленной на фантазирование, который используется в психоаналитической терапии, но также является предпосылкой поэтического творчества. В качестве инструмента анализа поэтического образа эту способность и использовал Г. Башляр [4, с. 218]. Примечательно, что он считал пламя (как физическое явление: огонь в костре или камине, факел, пламя свечи), способным вызвать грезы. «Пламя — величайший вдохновитель образов, — пишет Башляр. — Оно дает мощный импульс нашему воображению» [4, с. 215].

Образ огня в танце знаменитой американки — это одновременно и воплощение мощного источника витальной силы человека, и катализатор воображения зрителя, позволяющего ему испытать продуктивное состояние грезы, которое «вызывает жажду перемен, желание ускорить время, подвести всю жизнь к завершению, к пределу потустороннего. Такая мечта, поистине захватывающе-драматичная, расширяет горизонты человеческой судьбы... Зачарованный человек слышит зов огня» (Г. Башляр) [5].

Остальные образы (бабочка, цветок) тоже оказываются вовлеченными в огненно-световую стихию. Как минимум потому, что игра света и цвета использовалась во всех композициях Фуллер. В то же время эти образы являются в чем-то производными от феноменологического переживания пламени, о чем также очень убедительно пишет Г. Башляр.

Для полноты картины необходимо сказать о музыке, которая звучала во время исполнения танцев Лои Фуллер. Одним из первых сочинений, упоминаемых ею в автобиографии, стал Вальс для фортепиано «Вдали от бала» Эрнеста Жилле. Это непритязательная пьеса в B-dur игривого характера. Ярко выраженное дансантное сопровождение дополняет легкую и подвижную мелодию, основанную на фигурах топтания на месте (многократно повторяющиеся звуки), бега (гаммообразное движение), прыжка (скачок с форшлагом) и кружения (секундовое покачивание). Обращает на себя внимание некоторая деликатность этой музыки (тихая динамика, осторожное стаккато, короткие фразы, обилие пауз), автор которой, вероятно, сознательно ограничивает ее ролью аккомпанемента. Очевиден прикладной характер произведения, образность ко-

торого не претендует на яркость и самостоятельность. На то, что произведение было популярно в то время, указывает наличие записи оркестровой версии на пластинке 1907 года, а также большое количество обработок для разных инструментов (гитары, аккордеона). В данном случае можно говорить о том, что музыка в синтетическом представлении Фуллер — дополнительный компонент, создающий, скорее, звуковой остов для феерии движения и света; однако в ее образности деликатно присутствуют пластические элементы.

Известны и обратные случаи, когда танцовщица создавала пластический эквивалент звучащему произведению, выделяя в нем ключевой эмоционально-смысловой образ. Так, она пишет: «...музыка должна указывать, разжигая огонь инстинкта, на гармонию или мысль, и этот инстинкт должен заставлять танцовщицу следовать гармонии без подготовки. Это настоящий танец» [3, с. 45]. И далее: «Припоминаю, что король спросил, получится ли у меня станцевать “Home, sweet home”. Я никогда не пыталась, но мне показалось нетрудным выразить, под аккомпанемент этой очаровательной мелодии, слова: “О, ничего нет дороже родного очага!”. Я исполнила в тот вечер “Аве, Марию” Гуно и вакхические пляски, другие композиции, которые описывались то медленными фразами концерта Мендельсона — в плясках в честь умерших, то “Похоронным маршем” Шопена — в погребальных танцах» [3, с. 95–96].

Таким образом, танец Лои Фуллер демонстрировал своего рода процесс «горения» на сцене, через который публика получала возможность прикоснуться к потаенной глубине человеческого существа, погрузиться в состояние грез наяву и пробудить дремлющую фантазию. Основой взаимодействия искусств в этом синтезе является образ-метафора, воплощаемый средствами звука, света и движения. Творчество Лои Фуллер является живой и убедительной иллюстрацией концепции ее французского современника Жана д’Удина об искусстве как способе выражения глубоко личных процессов восприятия и постижения мира художником, суть деятельности которого — «суметь из каждого своего житейского волнения выделить явственную гармонию, особое звуковое движение, определенный звуковой рисунок» [6, с. 149], передать волнение, «выразить какую-нибудь существенную или выдающуюся черту более полным и более ясным образом, чем сказывается она в природе» [6, с. 152]. При этом «всякое творчество... состоит в переложении (транспозиции) ощущений области одного порядка в знаки другого порядка», — утверждает автор работы «Искусство и ритм», в которой доказывает, что любой вид искусства является синтетическим по своей природе, а в основе этого синтеза лежит осязание и, соответственно, жест. Музыкальное искусство рубежа XIX–XX веков — плодотворное поле для изучения таинственных механизмов перевода языка пластики на язык музыки, познать которые отчасти и помогает танец модерн в интерпретации его основоположницы — Лои Фуллер.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хлопова В.* Первые леди танца модерн // Все о современной хореографии [Электронный ресурс]. URL: https://nofixedpoints.com/loie_fuller (дата обращения: 30.07.2021).
2. *Раньсер Ж.* Танец света. Париж, Фоли-Бержер, 1893 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/@skorohod_space-tanec-sveta-parizh-foli-berzher-1893 (дата обращения: 15.08.2022).
3. *Фуллер Л.* Пятнадцать лет моей жизни. СПб: Лань, 2020. 176 с.
4. *Башиляр Г.* Избранное: Поэтика пространства. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 376 с.
5. *Башиляр Г.* Психоанализ огня [Электронный ресурс]. URL: <https://bookitut.ru/Psikhoanaliz-ognya.html> (дата обращения: 30.07.2021).
6. *Д'Удин Ж.* Искусство и жест. СПб: Аполлон, 2011. 248 с.

REFERENCES

1. *Xlopova V.* Pervy`e ledi tancza modern // Vse o sovremennoj xoreografii [E`lektronny`j resurs]. URL: https://nofixedpoints.com/loie_fuller (data obrashheniya: 30.07.2021).
2. *Ran`ser Zh.* Tanecz sveta. Parizh, Foli-Berzher, 1893 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://vk.com/@skorohod_space-tanec-sveta-parizh-foli-berzher-1893 (data obrashheniya: 15.08.2022).
3. *Fuller L.* Pyatnadczat` let moej zhizni. SPb: Lan`, 2020. 176 s.
4. *Bashlyar G.* Izbrannoe: Poe`tika prostranstva. M.: Rossijskaya politicheskaya e`nciklopediya, 2004. 376 s.
5. *Bashlyar G.* Psixoanaliz ognya [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://bookitut.ru/Psikhoanaliz-ognya.html> (data obrashheniya: 30.07.2021).
6. *D`Udin Zh.* Iskusstvo i zhest. SPb: Apollon, 2011. 248 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Приданова Е. В. — канд. искусствоведения, доц.; epridanova@yandex.ru
ORCID 0000-0002-8729-8772

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Pridanova E. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; epridanova@yandex.ru

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ, МУЗЫКИ И ТЕАТРА

УДК 782.91; 78.085.5

О «НЕКАНОНИЧЕСКИХ» ВЕРСИЯХ БАЛЕТА «РАЙМОНДА» А. ГЛАЗУНОВА: К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ МУЗЫКИ И СЮЖЕТА

*Безуглая Г. А.*¹

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

Статья посвящена изучению музыкальной стороны «неканонических» постановок балета «Раймонда» А. Глазунова, осуществленных в последнее столетие: работ В. Вайнонена (1938), Дж. Баланчина (1955; 1961), Т. Рохо (2022), Р. Божан (2022), трансформирующих или отвергающих первоначальные сюжетные и музыкально-драматургические основания спектакля, созданного в содружестве композитора с М. Петипа. Отмечается важность бережного и профессионального отношения к редакторской работе с композиторской партитурой, отличающейся необычайной органичностью и композиционным равновесием. Выявляются музыкально-редакторские и музыкально-драматургические особенности партитур, созданных для каждой из рассматриваемых постановок; отмечается их обусловленность новыми, актуальными для своей эпохи замыслами хореографов. Показаны основные приемы работы с текстом: перекомпоновка партитуры, внесение купюр, перенесение номеров из одного акта в другой (Вайнонен, Рохо, Божан), создание авторской сюиты, воплощающей симфонический замысел бессюжетного балета (Баланчин), добавление фрагментов музыки других произведений Глазунова (Рохо, Божан). Делается вывод о том, что каждая из рассмотренных хореографических и музыкальных версий «Раймонды» воплощает одну из наиболее актуальных идей, направлений театральной и хореографической мысли, вливаясь в культурный контекст эпохи.

Ключевые слова: «Раймонда», А. Глазунов, В. Вайнонен, Дж. Баланчин, Т. Рохо, Р. Божан, музыка в балете, музыкальное искусство, балет.

ABOUT THE «NON-CANONICAL» VERSIONS
OF THE BALLET RAYMONDA BY A. GLAZUNOV:
TO THE PROBLEM OF THE RELATIONSHIP OF MUSIC AND PLOT

*Bezuglaia G. A.*¹

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

The article is devoted to the study of the musical side of the “non-canonical” performances of the ballet *Raymonda* by A. Glazunov, carried out in the last century: the works of V. Vainonen (1938), J. Balanchine (1955, 1961), T. Rojo (2022), R. Bozhan (2022) — transforming or rejecting the original plot and musical and dramatic foundations of the performance, created in collaboration between the composer and M. Petipa). Emphasizes the importance of a careful and professional attitude to the editorial work with the composer’s score, which is distinguished by its extraordinary organicity and compositional balance. The musical-editing and musical-dramatic features of the scores created for each of the productions under consideration are revealed, their conditionality is noted with new, relevant for their era, ideas of choreographers. The main methods of working with the text are shown: re-arrangement of the score, introduction of notes, transfer of numbers from one act to another (Vainonen, Rojo, Beaujean), creation of the author’s suite embodying the symphonic idea of a plotless ballet (Balanchine), adding fragments of music from other works by Glazunov (Rojo, Bozhan). It is concluded that each of the considered choreographic and musical versions of *Raymonda* embodies one of the most relevant ideas, directions of theatrical and choreographic thought, merging into the cultural context of the era.

Keywords: *Raymonda*, A. Glazunov, V. Vainonen, G. Balanchin, T. Rojo, R. Beaujean, music in ballet, ballet.

Создание авторской версии популярного балета на основе переделки сценария и перекомпоновки композиторской партитуры — широко распространенное явление, характерное для балетмейстерской традиции XIX века. Исторически многие балеты Ж.-Ж. Новерра, П. Гарделя, Ф. Хильфердинга, Ф. Тальони, Ж. Перро и других мастеров хореографии многократно воспроизводились на европейских сценах в переработанном виде. В соответствии с новыми замыслами балетмейстеров-«ретрансляторов», создававших свои интерпретации популярных балетов выдающихся хореографов с учетом сценических возможностей театра и исполнителей, в новых постановках претерпевали изменения драматургия и сюжетные линии, музыка, сценография и т. д.

Попробуем рассмотреть вопрос о развитии подобной традиции в художественной практике отечественного и зарубежного театра XX–XXI веков на примере одной из жемчужин классического балетного наследия — балета «Раймонда» Александра Глазунова в канонической постановке Мариуса Петипа.

После революции 1917 года в советском искусстве очень скоро стал актуальным вопрос о месте классического наследия в новой культуре, а чуть позднее — и вопрос о новой, активной роли балетного театра в преобразованиях социальной жизни. Поэтому в отечественном театральном искусстве попытки «осовременить» классические постановки были обусловлены отнюдь не только творческими балетмейстерскими предпочтениями или театральными возможностями. Стремление молодых советских хореографов вдохнуть в искусство театрального танца новое содержание находило выражение в балетах на революционную тематику, как, например, в постановках Б. Романова «Карманьола» (1918), В. Вайнонена «Пламя Парижа» (1932) на музыку Б. Асафьева. Осуществлялись и попытки придать старым классическим формам новое творческое осмысление (например, в постановке «Щелкунчика» П. Чайковского в версии Ф. Лопухова 1929 года).

Одним из первых опытов «революционного» пересмотра классического наследия явилась и работа балетмейстера Василия Вайнонена — балет «Раймонда» в постановке 1938 года. В совместной работе с Юрием Слонимским (историком балета и драматургом) над преобразованием устаревшего и драматургически невнятного либретто Лидии Пашковой хореограф стремился к созданию нового произведения, в котором сюжетные коллизии получили бы современное звучание, позволяющее «осмыслить действие и драматургически, и социально, приблизить его к исторической правде» [1, с. 164]. В сценарии Слонимского — Вайнонена аристократ, рыцарь-крестоносец¹ не мог быть носителем положительных качеств: он воплотил в себе черты жестокости и вероломства. А его соперник и противник, сарацинский эмир Абдерахман, обрел облик мужественный и благородный². Изменение характеров главных персонажей повлекло за собой новую развязку сюжета: разгадав предательство рыцаря-жениха, Раймонда «находит в себе силы предпочесть родовым предрасудкам любовь плененного араба и смело идет ей навстречу» [1, с. 164].

Изменения в сюжете и драматургии обусловили необходимость переработки партитуры Глазунова. «Авторы спектакля сочли возможным и необхо-

¹ Жан де Бриен в постановке В. Вайнонена (в либретто использовались мотивы романов Вальтера Скотта) получил имя Коломан.

² «Ранее положительный рыцарь, жених Раймонды, становился коварным угнетателем-крестоносцем, а ранее отрицательный сарацинский шейх — хорошим и искренне любящим героиню представителем Востока, отчего в сердце Раймонды происходил переворот» [2].

димым, в соответствии с новым сценарием, переосмыслить и традиционную трактовку музыки «Раймонды»» [1, с. 170], — вспоминала супруга балетмейстера. Музыкальная компиляция, основанная на музыке «Раймонды» и отражающая замысел Вайнонена и структуру его постановки, была создана композиторами М. Штейнбергом и Б. Асафьевым³.

Изменения, внесенные в центральную музыкально-драматургическую линию «Раймонды», неизбежно нарушали ее художественное равновесие, которое, по выражению Б. Асафьева, основывалось на тонком «сплетении сюит», «данном в контрастах и симфонической конфликтности» [3, с. 86–87]. Подобная работа по перекомпоновке партитуры представляла собой невероятно сложную задачу, выполнение которой требовало применения огромного профессионализма, такта, особого чутья в понимании архитектоники «Раймонды». Позднее, в 1960-е годы выдающийся балетный дирижер Юрий Файер предостерегал об опасности растерять тонкую ауру художественной ткани «Раймонды». Упоминая о трудностях при постановке «Раймонды», неизбежно возникающих из-за изначально «бесконфликтного» ее либретто, он утверждал, что «каковы бы ни были причины, побуждающие переделывать балет, музыкальную ткань его трогать не следует. Музыка «Раймонды» — чрезвычайно цельная и органичная, и всякое вмешательство в ее партитуру может болезненно сказаться на балете» [4, с. 566].

Переделка, «перекраивание» композиторской партитуры Глазунова по приведению ее в соответствие сценическим замыслам создателей спектакля закончилась неудачей. В ряду ее причин следует отметить, во-первых, разрушение композиционной цельности произведения из-за обилия переносов номеров и частей партитуры из одной картины в другую (и даже из одного действия в другое). А во-вторых, — невозможность средствами музыки дать яркие и правдивые характеристики «новым» персонажам спектакля. Как отмечал Б. Львов-Анохин, «...постановка создала непреодолимые противоречия между музыкой и новым либретто. Так, лирическая музыкальная характеристика “бывшего” Жана де Бриена не соответствовала вероломным поступкам “заменившего” его жестокого, лицемерного Коломана. Естественно, что подобные перестановки и «несовпадения» музыкальных характеристик с драматургическими мешали цельности спектакля, нарушали симфоническое единство великолепной музыки Глазунова» [5, с. 101].

Спектакль не получил одобрения зрителей и вскоре ушел из репертуара. Однако идея новой трактовки характеров главных героев не была забы-

³ «Новое музыкальное построение балета, с измененной последовательностью отдельных частей партитуры было осуществлено хранителем наследия Глазунова М. Штейнбергом при участии Б. Асафьева» [1, с. 170].

та. В 1964 году ленинградский балетмейстер Пётр Гусев осуществил схожую по драматическому замыслу постановку в Новосибирском театре.

Следующая важная веха в истории интерпретаций музыки «Раймонды» была обозначена в эпоху расцвета баланчинского стиля *pure dance*. Джорж Баланчин с огромной любовью и пиететом относился к творению Глазунова и называл партитуру «Раймонды» «сундуком с сокровищами музыки» [6]. Первой работой выдающегося хореографа с партитурой «Раймонды» стала трехактная постановка по мотивам хореографии М. Петипа⁴, созданная для труппы Русский балет Монте Карло. В отличие от этой, вполне традиционной работы, новые постановки Баланчина последующих десятилетий были совершенно оригинальными, реализующими его идеи бессюжетного балета. Венгерские мотивы «Раймонды» получили пышное классическое воплощение в балетном спектакле

«*Pas de Dix*» (1955)⁵. Музыкальную основу этого спектакля составило венгерское классическое *Grand Pas* из последнего акта «Раймонды». Балет включал в себя два па-де-де, вариации, женский дуэт и вариацию четверки кавалеров, завершающихся браваурной общей кодой с блестящим соло балерины.

Еще одна классическая постановка на музыку «Раймонды» была осуществлена в 1961 году: «*Raymonda Variations*». На отечественной театральной сцене этот балет исполнялся под семантически очень наполненным названием «Вариации на тему “Раймонды”». Особую оригинальность спектаклю придавала не только его блестящая хореография, но и высокопрофессиональная авторская музыкальная композиция, воплотившая идеи Баланчина-музыканта. В основу разворачивания формы лег композиционный замысел одноактной симфонической сюиты. В созданную Баланчиным⁶ композицию из музыки «Раймонды» вошли знаменитый Антракт ко 2-й картине 1-го акта, Фантастический вальс, Большое адажио Ре мажор из 2-й картины, 9 вариаций для солистов (в том числе вариации *Des-dur* из второго акта и *G-dur* («четверка») для солиста, вариации *H-dur* (6/8) и *F-dur* для балерины). Грандиозную композицию увенчали две объединенные коды: Кода 2-й картины 1-го акта и Кода 2-го акта. Конструктивный замысел балета, таким образом, сочетал в себе признаки сюиты и масштабного *Grand Pas* — особые «дуальные» свойства проявляли себя в двойной экспозиции образов ведущих солистов.

Обратимся теперь к современности. Две оригинальных премьеры «Раймонды» были показаны на европейской сцене в 2022 году в Лондоне и Амстерда-

⁴ Эта постановка осуществлялась совместно с А. Даниловой.

⁵ Новая редакция этого балета, созданная в 1973 г. на ту же музыку, получила название «Венгерский кортеж» («*Cortège Hongrois*»).

⁶ Рассмотрению музыкальной композиции этого балета посвящена статья Г. Безуглой [7, с. 9–13].

ме. Обе постановки готовились более трех лет, их выпуск вынужденно затягивался из-за ковидных ограничений. Первую, воплощавшую идею «адаптации классики для сегодняшней публики» [8], осуществила Тамара Рохо — художественный руководитель Английского национального балета. «Адаптация» осуществлялась как в отношении танцевального решения (программа, опубликованная к премьере, разъясняет, что хореография Рохо создана «по мотивам Мариуса Петипа», т. е. «с использованием отдельных номеров⁷ и элементов» [8] хореографии великого балетмейстера), так и музыкального [9].

Повествование в версии Т. Рохо переместилось с эпохи средневековых крестовых походов в середину XIX века: действие происходит в период Крымской войны 1853–1856 годов. Раймонда больше не утонченная аристократка, а медсестра, которая отправляется на войну. В создании образа главной героини постановщики вдохновлялись историей знаменитой английской медсестры и общественного деятеля Флоренс Найтингейл. Раймонда ухаживает за ранеными солдатами и встречается с Джоном де Брайаном, а впоследствии встречает и его друга Абдура Рамана, союзника османской армии.

В соответствии с новой трактовкой сюжета партитура Глазунова была в значительной степени изменена. Работа по адаптации композиторского текста осуществлялась Гэвином Сазерлендом и Ларсом Пейном. Авторы новой музыкальной редакции значительно сократили партитуру, но включили в текст дополнительную музыку Глазунова (фрагменты Балетной сюиты ор. 52). Также была осуществлена переинструментовка некоторых частей глазуновского текста. Рецензент отмечал «отличную работу по обновлению партитуры Глазунова», особо выделяя новый колорит звучания оркестра: «Под руководством Сазерленда филармонический оркестр ENB был превосходным — дополненным музыкантами на сцене в финальном акте; в частности, цимбалами, ударным инструментом, похожим на цитру, и колесной лирой, — подчеркивающими венгерский колорит музыки» [9].

В новой работе Рохо, наряду с отсылками к хореографии М. Петипа, критики увидели также некоторое развитие идей В. Вайнонена. Балет назвали «радикальным ремейком» [10] и даже «новой интерпретацией» «переделок советской эпохи» [11]. В отличие от музыки не все моменты постановки были восприняты публикой и критикой благожелательно. По мнению журналиста «Гардиан» Сары Кромптон, при перенесении хореографии на новую сюжетную основу все же сохранились некоторые из проблем первоначального неудачного либретто Л. Пашковой, а действия персонажей не всегда были мотивированы драматургически: «Слишком часто действие останавливается,

⁷ В постановочных репетициях характерных номеров участвовал выдающийся мастер, знаток традиций Мариинского театра, доцент Академии им. А. Я. Вагановой В. Сиротин.

чтобы участники могли потанцевать» [12]. Тем не менее балет в целом получил высокую оценку благодаря убедительному решению образа главной героини. Рохо представила «новую Раймонду» — молодую женщину, способную бороться за право распоряжаться своей судьбой, активную как в отношении социальной позиции, так и в выборе возлюбленного. В спектакле дана и интересная интерпретация неотъемлемой «венгерской темы» балета: по сюжету в усадьбе присутствуют венгерские крестьяне, приехавшие в Англию, чтобы работать сборщиками урожая.

В апреле 2022 года Национальный балет Нидерландов представил еще одну версию знаменитого балета. Ее автор, Рашель Божан, вступая в диалог и полемизируя с хореографией М. Петипа, тоже опиралась на изученный ею опыт драматического решения В. Вайнонена 1938 года. Снова, «как и в спектакле советской поры» [13], сарацин Абд аль-Рахман принимает образ приветливого и миролюбивого дворянина в противовес самодовольному и заносчивому французскому принцу Жану де Бриену. В интервью журналу «Theaterkrant» Р. Божан рассказала, что в процессе изучения сценической истории балета у нее зародилась идея «создать версию, которая раскрывает действие с точки зрения Раймонды, ее выбора между двумя мужчинами» [14]. По версии Божан, именно общение с арабским миром привносит в жизнь Раймонды музыку и поэзию. И в момент разгорающегося поединка между де Бриеном и сарацином Раймонда принимает решение и прерывает бой. Она складывает руки на высоте сердца, и этим жестом сообщает о своей любви к Абд аль-Рахману.

Невзирая на столь недвусмысленное изменение центральной сюжетной линии либретто, Божан максимально бережно отнеслась к сохранению оригинальной хореографии Петипа и музыки Глазунова. В этой связи усилия музыкальных редакторов, сотрудничавших с Божан, были направлены на преодоление недостатков музыкальной партитуры, погубившей спектакль Вайнонена. Создатели новой музыкальной версии поставили перед собой задачу «примирить музыку Глазунова с изменением характеров» [14]. «Мы сцена за сценой смотрели, как новая история может вписаться в существующие части партитуры. Естественно, мы столкнулись со многими проблемами. Особенно из-за лейтмотивов персонажей, которые невозможно просто поменять местами» [14], — отмечала Божан. «Команда музыкальных сотрудников» (в составе концертмейстера Национального балета Нидерландов Ольгой Хозяиновой, музыкального руководителя Голландского национального балетного оркестра Мэтью Роу и приглашенного дирижера Мариинского театра Бориса Грузина) несколько месяцев работала над новой партитурой.

Божан позднее признавалась, что сохранением антракта к третьему действию ее спектакль обязан Б. Грузину: «Борис был прав; эта музыка слишком прекрасна, чтобы ее вырезать» [14]. Наряду с сокращениями и/или пере-

мещениями частей и номеров, редакторы изменили тональности некоторых разделов и внесли ряд мелких корректив. Также партитура была дополнена частями из других сочинений А. Глазунова: были взяты фрагменты из «Восточной рапсодии» для оркестра G-dur, op. 29, а также «Балетной сюиты» A-dur, op. 52 (в частности, фрагмент Полонеза, ставший вариацией Жана де Бриена во 2 акте) [15].

Ассистент хореографа-постановщика, в прошлом солист Мариинского театра, а ныне научный сотрудник и балетмейстер характерных танцев Григорий Чичерин отметил две наиболее заметные особенности новой партитуры. Во-первых, это усиление динамического начала, во-вторых, — обновленная трактовка музыкального образа Раймонды. По мнению Г. Чичерина, «музыка Раймонды развивает ее характер гораздо глубже, чем того требует либретто» [14]. Действие в версии Божан развивается стремительно, и музыкальные эпизоды сменяются один за другим тоже в ускоренном темпе. «Петипа также имел в виду более динамичное действие. Он давал Глазунову очень точные указания о том, что ему нужно для его хореографии. Там [в балетмейстерском плане Петипа] подробно рассказывалось о том, сколько тактов должно быть в вариации, в каком стиле она должна быть написана, и в каком темпе. Глазунов строго следовал указаниям Петипа, — за исключением одного; он сделал все длиннее. И поскольку наша версия действительно касается эмоционального развития Раймонды, мы каким-то образом также чтим намерение Глазунова развивать и обогащать образ Раймонды в этом аспекте» [14], — отмечал Г. Чичерин.

Итак, что же привнесли авторские интерпретации «Раймонды» в новое столетие? Каждая из них раскрывает и развивает то направление театральной и хореографической мысли, что явилось наиболее актуальным в своей эпохе, в своем общественном и культурном контексте. Для Вайнонена это — революционное переосмысление классической балетной и символистской театральной условностей; для Баланчина — разработка художественной концепции «белого» бессюжетного балета в сопряжении жанрового музыкального концепта симфонической сюиты и танцевальной идеи *Grand pas*. Для современных постановщиков «Раймонда» — это способ «поговорить хореографией» о новом устройстве мира. У Т. Рохо художественное пространство музыки Глазунова и хореографии Петипа превращается в место «пересечения цивилизаций»⁸ (Б. Илларионов) и одновременно — в повод к рассказу новой истории в традиции режиссерской оперы, где обращение к параллельному драматическому источнику стало традиционным, насчитывающим уже

⁸ Б. Илларионов писал о художественном пространстве «Раймонды»: «Провансальский замок Раймонды становится ареной пересечения, столкновения цивилизаций» [16, с. 43].

сотни интерпретаций приемом театральной режиссуры. У Божан, наряду со стремлением к диалогу с классическим наследием, можно также наблюдать акцент на моменте встречи разных культур. Однако он решен в духе современной тенденции к соблюдению политкорректности посредством возвышения роли и значения представителя «неевропейской» расы. Необходимость обоснования измененной драматургии повлекла в балетмейстерских работах 2022 года более кардинальное решение в отношении музыкального текста «Раймонды». Постановщики воспользовались другими произведениями Глазунова (у Рохо — добавлены части «Балетной сюиты», у Божан — части «Балетной сюиты» и «Восточной рапсодии»), расширив тем самым диапазон выразительных возможностей музыкальных характеристик.

Вопрос о художественной убедительности столь решительных редакторских вторжений в партитуру балета остается сегодня дискуссионным. Однако нет сомнений в том, что ответ на него может быть дан лишь вследствие многостороннего изучения всех компонентов спектакля. При этом можно смело утверждать, что глазуновский балет обогатился новыми примерами разработки тем, актуальных для современной аудитории. Отступая от канонической линии прочтений классического спектакля, они следуют генеральному канону театра, оставаясь современными⁹: «Театр не может разговаривать на темы, не интересные сегодняшнему зрителю. Театр — это живой собеседник» [17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Армашевская К., Вайнонен Н. Балетмейстер Вайнонен. М: Искусство, 1971. 280 с.
2. Крылова М. «Щелкунчик» в точку, а «Раймонда» навыворот // Культура 17.01.2001 [Электронный ресурс]. URL: https://www.ng.ru/culture/2001-01-17/7_point.html (дата обращения: 24.04.22).
3. Асафьев Б. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. 296 с.
4. Файер Ю. Ф. О себе, о музыке, о балете. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1974. 576 с.
5. Львов-Анохин Б. Галина Уланова. М: Искусство, 1970. 27 с.
6. The George Balanchine Trust: Cortège Hongrois [Электронный ресурс]. URL: <https://www.balanchine.com/Ballet/Cort%C3%A8ge-Hongrois> (дата обращения: 22.04.2022).
7. Безуглая Г. А. Музыкальная композиция балета Дж. Баланчина «Raymonda Variations» («Вариации на тему Раймонды») // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 9–13.

⁹ Этот канон был сформулирован Г. Исаакином, художественным руководителем Театра имени Наталии Сац в Москве.

8. Author. ENB's new 2022-23 season, Emerging Dancer Competition 2022 and Tamara Rojo's new Raymonda. // Seen and Heard International 20/04/2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://seenandheard-international.com/2022/01/new-tamara-rojos-new-raymonda-and-enb-in-2020-2021/> (дата обращения: 18.06.2022).
9. Watts Gr. English National Ballet — Raymonda by Tamara Rojo (premiere) London // Dancetabs. January 20, 2022. [Электронный ресурс]. URL: <https://dancetabs.com/2022/01/english-national-ballet-raymonda-by-tamara-rojo-premiere-london/> (дата обращения: 20.04.2022).
10. *Guerreiro T.* English National Ballet, Raymonda review // Culture whisper [Электронный ресурс]. URL: https://www.culturewhisper.com/r/dance/raymonda_english_national_ballet/16626 (дата обращения: 12.06.2022).
11. *Cappelle L.* The New York Times. Jan. 19, 2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nytimes.com/2022/01/19/arts/dance/raymonda-english-national-ballet-tamara-rojo.html> (дата обращения: 18.06.2022).
12. *Crompton S.* Raymonda review – passion carries Tamara Rojo's parting shot // The Guardian. Sat 22, Jan 2022. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2022/jan/22/raymonda-review-english-national-ballet-enb-tamara-rojo-coliseum-london> (дата обращения :15.06.2022).
13. *Sucato S.* Dutch National Ballet's New "Raymonda" Brings Modern Sensibilities to a Petipa Classic. [Электронный ресурс]. URL: <https://pointemagazine.com/dutch-national-ballet-raymonda/> (дата обращения :15.06.2022).
14. *Vegt F.* Raymonda anno 2022: Waarom zou ze niet kiezen voor Abd Al-Rahman? // Theaterkrant Magazine. Januari, 2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theaterkrant.nl/tm-artikel/raymonda-anno-2022/> (дата обращения: 18.06.2022).
15. Genieten van prachtige ballet-klassieker "Raymonda" kan nu zonder ongemak. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.nrc.nl/nieuws/2022/04/05/genieten-van-prachtige-ballet-klassieker-raymonda-kan-nu-zonder-ongemak-2-a4107466> (дата обращения: 18.06.2022).
16. *Илларионов Б. А.* Метаморфозы Петипа: «Раймонда» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 40–53.
17. *Райскин И.* Драма оперы // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. 5 дек. 2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/drama-opery/> (дата обращения: 18.06.2022).

REFERENCES

1. *Armashevskaya K., Vajnonen N.* Baletmeijster Vajnonen. M: Iskustvo, 1971. 280 s.
2. Kry`lova M. «Shhelkunchik» v tochku, a «Rajmonda» navy`vorot // Kul`tura 17.01.2001 [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.ng.ru/culture/2001-01-17/7_point.html (data obrashheniya: 24.04.22).

3. Asaf'ev B. O baletе. Stat'i, recenzii, vospominaniya. L.: Muzy`ka, 1974. 296 s.
4. Fajer Yu. F. O sebe, o muzy`ke, o baletе. 2-e izd. M.: Sovetskij kompozitor, 1974. 576 s.
5. L'vov-Anoxin B. Galina Ulanova. M: Iskustvo, 1970. 27 s.
6. The George Balanchine Trust: Cortège Hongrois [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.balanchine.com/Ballet/Cort%C3%A8ge-Hongrois> (data obrashheniya: 22.04.2022).
7. Bezuglaya G. A. Muzy`kal'naya kompoziciya baleta Dzh. Balanchina «Raymonda Variations» («Variacii na temu Rajmondy») // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 1 (36). S. 9–13.
8. Author. ENB's new 2022-23 season, Emerging Dancer Competition 2022 and Tamara Rojo's new Raymonda. // Seen and Heard International 20/04/2022 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://seenandheard-international.com/2022/01/new-tamara-rojos-new-raymonda-and-enb-in-2020-2021/> (data obrashheniya: 18.06.2022).
9. Watts Gr. English National Ballet – Raymonda by Tamara Rojo (premiere) London // Dancetabs. January 20, 2022. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://dancetabs.com/2022/01/english-national-ballet-raymonda-by-tamara-rojo-premiere-london/> (data obrashheniya: 20.04.2022).
10. Guerreiro T. English National Ballet, Raymonda review // Culture whisper [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.culturewhisper.com/r/dance/raymonda_english_national_ballet/16626 (data obrashheniya: 12.06.2022).
11. Cappelle L. The New York Times. Jan. 19, 2022 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.nytimes.com/2022/01/19/arts/dance/raymonda-english-national-ballet-tamara-rojo.html> (data obrashheniya: 18.06.2022).
12. Crompton S. Raymonda review – passion carries Tamara Rojo's parting shot // The Guardian. Sat 22, Jan 2022. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2022/jan/22/raymonda-review-english-national-ballet-enb-tamara-rojo-coliseum-london> (data obrashheniya :15.06.2022).
13. Sucato S. Dutch National Ballet's New "Raymonda" Brings Modern Sensibilities to a Petipa Classic. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://pointemagazine.com/dutch-national-ballet-raymonda/> (data obrashheniya:15.06.2022).
14. Vegt F. Raymonda anno 2022: Waarom zou ze niet kiezen voor Abd Al-Rahman? // Theaterkrant Magazine. Januari, 2022 [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.theaterkrant.nl/tm-artikel/raymonda-anno-2022/> (data obrashheniya: 18.06.2022).
15. Genieten van prachtige ballet-klassieker "Raymonda" kan nu zonder ongemak. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.nrc.nl/nieuws/2022/04/05/genieten-van-prachtige-ballet-klassieker-raymonda-kan-nu-zonder-ongemak-2-a4107466>. (data obrashheniya: 18.06.2022).
16. Illarionov B. A. Metamorfozy` Petipa: «Rajmonda» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 5 (58). S. 40–53.

17. *Rajskin I.* Drama opery` // Sankt-Peterburgskij muzy`kal`ny`j vestnik. 5 dek. 2019. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://nstar-spb.ru/musical/print/article/drama-opery/> (data obrashheniya: 18.06.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безуглая Г. А. — д-р искусствоведения, доц.; bezuglaya@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezuglaia G. A. — Dr. Habil. (Art Criticism), Ass. Prof.; bezuglaya@inbox.ru

УДК 792.8

ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ОПЕРЕ С. СЛОНИМСКОГО «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Горн А. В.¹

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

Статья посвящена образам-персонажам оперы «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, решенных композитором средствами танца и пластики, но без вокала. Выявлена их связь с генезисом литературного текста Булгакова и давними традициями оперного жанра, преломленными композитором в своем сочинении. Определена драматургическая значимость образов Коровьева (Фагота), кота Бегемота, имеющих инструментально-пластическую характеристику, и танцевальных эпизодов (бал у Сатаны). Рассмотрено дополнительное включение балетмейстерами танца главных героев (Мастера и Маргариты) в финальный эпизод оперы.

Ключевые слова: С. Слонимский, опера «Мастер и Маргарита», танцевально-пластические образы, балетный антракт, кот Бегемот, Коровьев (Фагот).

DANCE AND PLASTIC IMAGES IN S. SLONIMSKY'S OPERA THE MASTER AND MARGARITA

Gorn A. V.¹

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

The article is devoted to the character images of the opera The Master and Margarita by S. Slonimsky, decided by the composer by means of dance and plastic, but without vocals. Their connection with the genesis of Bulgakov's literary text and the long traditions of the opera genre refracted by the composer in his composition was revealed. The dramatic significance in the opera of Slonim's images of Koroviev (Bassoon), Behemoth, which have an instrumental-plastic characteristic, and dance episodes (ball at Satan) is determined. The additional inclusion of the main characters (Masters and Margarita) in the final episode of the opera by the choreographers of the dance was considered.

Keywords: S. Slonimsky, opera The Master and Margarita, dance-plastic images, ballet intermission, Behemoth, Koroviev (Bassoon).

Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» имеет особый статус в отечественной художественной культуре. Это одно из наиболее ярких и оригинальных литературных произведений, рожденных советской эпохой. Своеобразие концепции и смысловая глубина сочинения, высокая плотность культурно-философских аллюзий, композиционная неординарность, позволяющая, в сущности, объединить внутри одного литературного произведения два романа, не единожды привлекали внимание мастеров искусств — режиссеров, художников, композиторов. Музыкальное истолкование «Мастера и Маргариты» представлено в различных жанрах: оперном¹, симфоническом², балетном³.

Обращение Сергея Михайловича Слонимского к сложному художественному тексту булгаковского сочинения является самым ранним в хронологическом отношении. Опера «Мастер и Маргарита»⁴ получилась оригинальной и специфичной, что было во многом предопределено литературным первоисточником. Оригинальность проявилась в использовании композиционно-

¹ Ряд опер под названием «Мастер и Маргарита», созданных на основе одноименного романа М. Булгакова, представляют произведения С. Слонимского (1972), Й. Хёллера (1984–89), Р. Кунада (1982–83, премьера — 1986), рок-опера А. Градского (2009), опера-фантазия В. Овсянникова (2009). Попытку написать оперу на данный сюжет предпринял и английский композитор Э.-Л. Уэббер, работавший над сочинением с 2006 по 2009 год. К вокально-сценической интерпретации, правда в жанре мюзикла, можно отнести постановку «Мастер и Маргарита», премьера которой прошла в 2014 году на сцене театра «Мюзикхолл» в Санкт-Петербурге. К данному проекту было привлечено шесть композиторов: А. Танонов, О. Томаз, С. Рубальский, И. Долгова, О. Попков и А. Маев. Отметим, что постановка представляла собой интерактивное шоу с использованием 3-D декораций, а либретто было создано по технологии «ситуационного сценария», предполагающего сочетание обстоятельств и условий, вовлекающих зрителя в сценическое пространство.

² Симфония-фантазия А. Петрова (1986), Симфония А. Сойникова (1986, впервые исполнена в 2017 году).

³ Балетные партитуры были созданы Э. Лазаревым (1974–1983), А. Петровым (1987). Балет «Мастер и Маргарита» А. Петрова возник на основе музыкального материала одноименной симфонии с дополнениями, произведенными позже по просьбе балетмейстера Б. Эйфмана. Работа по созданию музыки для балета «Мастер и Маргарита», над постановкой которого работал Ю. Григорович, велась в 1980-е годы К. Пендерецким, однако проект не был завершен по ряду обстоятельств. Кроме хореографических воплощений булгаковского романа, выполненных на специально созданную музыку, существуют также спектакли, где в качестве звуковой основы использованы самостоятельные музыкальные произведения. Пример тому — балет «Мастер и Маргарита» в хореографическом решении Э. Ключа (2021), основанном на музыке сочинений А. Шнитке и М. Лазара.

⁴ Произведение определено С. Слонимским как «камерная опера в 3-х частях».

драматургической техники параллельного монтажа⁵, временном совмещении действия, разворачивающегося в древнехристианском и современном мирах, отборе персонажей и других аспектах произведения. Опера сложна и по своим жанровым истокам. Переняв от романа Булгакова черты мениппеи⁶, данный опус имеет также черты пассионов⁷, инструментального театра и мистерии, а «сгущенный интеллектуализм и пристальное внимание к литературной основе заставляет, вспомнить ранние оперы на сюжеты античных трагедий — *dramma per musica* (исторические свидетельства об операх Флорентийской камераты)» [1, с.178]. Кроме того, в комплекс художественных средств «Мастера и Маргариты» входит танцевально-пластический элемент, который связан с давними традициями оперного жанра и, одновременно, теснейшим образом сопряжен с содержательной и образно-драматургической спецификой произведения.

Искусство танца, как известно, проникло в оперу почти с момента ее рождения и сопровождает ее вплоть до сегодняшнего дня. История музыки знает немало оперных сочинений, включающих танцевальные сцены, — массовые, ансамблевые или сольные, исполняемые одновременно с пением или без него. Оперные танцевальные эпизоды, среди которых — балы, празднества, обряды, баталии, оргии и другие сюжетные ситуации, имеют широкий спектр драматургического значения, представляют культурно-историческую, профессиональную или социальную характеристику персонажей. Танцевальные номера могут быть выразительным фоном для генеральной линии оперного действия или создавать его драматургическую «оттяжку». В практике жанра встречались и сольные танцевальные выступления оперных героев, дополняющие их вокальную характеристику, как, например, в операх «Кармен» Ж. Бизе, «Саломея» Р. Штрауса, «Не только любовь» Р. Щедрина, а также художественные решения, представляющие оперный персонаж исключительно танцевально-пантомимическими средствами, например, в опере «Немая из Порточи»

⁵ Время в опере Слонимского течет в двух измерениях — так же, как и в романе Булгакова. Одна драматургическая линия связана с Иешуа Га-Ноцри и евангельскими персонажами, а вторая — с Мастером, Маргаритой и литературным окружением Массолита. К обоим сюжетно-драматургическим «каналам» периодически подключается Воланд и его дьявольская свита. Все три части оперы разделены на сцены, каждая из которых соответствует определенному эпизоду или главе романа. «Это разделение, — пишет О. Комарницкая, — условно (внешне оно не выявлено в партитуре), однако границы сцен достаточно очевидны — калейдоскопичность, кадровость драматургии естественным образом здесь сочетаются со сквозным необратимо-процессуальным развитием» [1, с. 179].

⁶ Подробно этот вопрос освещен в статье Е. Левиной «“Мастер и Маргарита” М. Булгакова и С. Слонимского как мениппея» [2].

⁷ Черты жанра «пассионы» проявились в композиции, драматургии, типе интонирования (см. об этом: [3]).

Д. Обера. Танцевально-пластическая сфера в опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского получила, как нам представляется, интересное воплощение, о чем говорит характер ее образно-драматургического распределения внутри сочинения и тип музыкального решения. Средствами пластики и танца композитор воспользовался для характеристики некоторых персонажей (демонические силы или лица, отмеченные грехом смертоубийства), находящихся уже по ту сторону бытия.

Первые из вышеупомянутых относятся к свите Воланда. Это Коровьев (Фагот) и кот Бегемот, сценическое воплощение которых, в соответствии с замыслом и предписаниями композитора, осуществляют артисты миманса. Из двадцати основных персонажей оперы только эта пара получила подобную характеристику; восемнадцать оставшихся композитор «наградил» детально разработанными, индивидуализированными вокальными партиями. Каждое действующее лицо имеет также свой оркестровый «голос» — устойчивую тембровую комбинацию, дополняющую театрально-сценический облик, раскрывающую сущностные стороны образа. Решение Слонимского (замена пения пластической партией и подбор оркестрово-тембровых красок для спутников Воланда) неслучайны и имеет особый литературно-музыкальный генезис.

Двойственная природа дьявола как «падшего творения Бога», силы, «вечно желающей зла и совершающей благо», явственно прочитывается в произведении Булгакова, которое литературоведы нередко называют «романом о дьяволе»⁸. Кроме того, глава темных сил из литературного произведения «Мастер и Маргарита» продолжает образно-философскую линию так называемого «книжного черта», образ которого также двоится. Одна дьявольская ипостась возникла, как отмечает Н. Гончарова, из народной бытовой сказки-анекдота и, несмотря на все трансформации, во многом сохранила маску мелкого беса, зачастую суетливого, простонародного неудачника⁹ [4]. Другая же, сложившаяся в европейской романтической традиции, связана с высоким, трагическим началом, исполненным философского содержания. От романтической эстетики унаследовано и ироническое, почти гротескное переосмысление явлений действительности, нравственных норм и правил, объединение несовместимого, ярко выступившее в романе и спроецированное на оперу Слонимского. В частности, вокальная партия Воланда, включающая в себя патетическую

⁸ Существуют даже исследования, в которых персонаж романа Воланд интерпретируется как зашифрованный посланец совершенно противоположного начала — светлого, божественного (см. публикации О. И. Бузиновской и С. Б. Бузиновского [5; 6]).

⁹ Этот типаж беса встречается в пушкинской «Сказке о попе и его работнике Балде» или сказках из собрания А. Н. Афанасьева.

декламацию и буффонную скороговорку¹⁰, поддерживается инструментальным тембром фагота, часто звучащим скептически и иронично в духе «Фауст-симфонии» Ф. Листа. Образ сатаны достраивает его свита, сценическое воплощение которой также двойится. Бывший хоровой регент Коровьев и кот Бегемот, почти постоянно сопровождающие Воланда, в опере представлены не только в пластике артистов миманса, но и в сольных партиях фагота и флейты-пикколо, исполняемых передвигающимися по сцене инструменталистами¹¹. В самом константном объединении вокальной партии Воланда и контрапунктирующих ей двух совершенно самостоятельных инструментальных партий есть, на наш взгляд, скрытая пародия на идею трех ипостасей Бога, инициируемая нечистой силой¹². Персонажи из свиты Воланда представляют образ «мелкого беса»¹³, воплощенный писателем в двух контрастных вариантах: современника Москвы 1930-х годов, циничного пошляка Коровьева и экстравагантного балагура кота Бегемота, с важностью ведущего себя как человек. Литературная родословная первого восходит персонажам Н. Гоголя¹⁴, Ф. Достоевского¹⁵,

¹⁰ (напоминая этим, как отмечает А. Климовицкий, Мефистофеля из оперы Гуно) [3, с. 115–116].

¹¹ Пластическая составляющая в характеристике Коровьева и Бегемота при постановках оперы Слонимского не всегда сохранялась как отдельный ряд художественного текста, обращенного к этим персонажам. Так, например, в спектакле 2000 года, показанном в рамках Всемирной выставки «ЭКСПО-2000» в Ганновере, свиту Воланда представляют только инструменталисты. Однако их сценическое движение детально продумано режиссером и профессиональным балетмейстером постановки Арилой Зигерт. Особенно выразительны пластические «реплики» кота-флейтиста, то укладывающегося под ногами героев оперы, то обхватывающего их со всех сторон или «зависающего» над ухом собеседника Воланда.

¹² Отметим также, что решение писателя объединить главных представителей нечистой силы в «союз трех», возможно, как-то связано с внутриаполитическими реалиями 30-х годов прошлого века, когда образовывались так называемые тройки НКВД СССР, о чем упоминает в своем исследовании А. Вулис [7, с. 89–90].

¹³ Единая образная природа этих персонажей в опере Слонимского подчеркнута общностью интонационно-тематических элементов Коровьева и Бегемота, в которых прослушивается звукоподражание смеху.

¹⁴ К числу необъявленных «мелких бесов» Н. Гоголя, родственников Коровьеву, можно отнести чиновника-Носа из одноименной повести. Литературовед Н. Гончарова к этому же типу относит и Хлестакова из комедии «Ревизор», цитируя Д. С. Мережковского: «Гоголь первый увидел черта без маски, увидел подлинное лицо его, страшное не своей необычностью, а обыкновенностью, пошлостью; первый понял, что лицо черта есть не далекое, чуждое, странное, фантастическое, а самое близкое, знакомое, вообще реальное “человеческое...”» [4, с. 329].

¹⁵ Здесь родственными персонажами оказываются Петр Верховенский (роман «Бесы»), черт, Смердяков (роман «Братья Карамазовы»), Яков Голядкин-второй (повесть «Двойник»), Коровкин (повесть «Село Степанчиково и его обитатели»).

А. Толстого¹⁶. Булгаковский Бегемот, склонный к мистификациям, ведущий себя естественно и непринужденно, предвосхищен целой группой именитых литературных котов, «пришедших» из сказки Шарля Перро «Кот в сапогах», романа Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (Чеширский кот), и являет собой отдельный бесовский тип — норовистого затейника, хулигана и импровизатора¹⁷. Оркестрово-тембровое наполнение партий Коровьева и Фагота связано как с трактовкой данных персонажей Михаилом Булгаковым, так и с опытом музыкальной демонологии, переосмысленным Сергеем Слонимским. В частности, И. Ерыкалова указывает на возможную связь прозвища булгаковского Коровьева (Фагот) со сновидением художника Пискарева из повести «Невский проспект» Гоголя, в котором тот увидел чиновника-фагота, воплощающего пошлый, нелепо искаженный мир [8, с. 246]. Образ другого демонического персонажа романа — Бегемота — у писателя оказался неожиданно связан с тембром флейты, звучание которой в своем стихотворении «Похороны» он уподобил свисту подпольных крыс (субъективная ассоциация писателя по поводу жестоко преследовавших его литературных критиков)¹⁸. Интересно, что, награждая кота Бегемота тембром флейты-пикколо, С. Слонимский трактовал его в опере «Мастер и Маргарита» как звучание «искаженной» флейты, нарушающей образную семантику обычной (гранд) флейты [9, с. 69]. Комбинация флейты и фагота, нередко с подчеркнутой регистровой удаленностью партий и контрастными исполнительскими штрихами, использованная ленинградским-петербургским мастером, имеет свою традицию характеристики негативных сил «мелкого пошиба» или же бесовщины, просыпающейся в человеке. В качестве примеров сошлемся на Доктора из оперы «Воццек» А. Берга (см. 1 и 19 вариацию в пассакалии 4-й картины), Задрипанного мужичонку из оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет»¹⁹, сцены отравления и последующей смерти Бориса Тимофеевича в 4-й картине той же оперы (вокальная партия Катерины), а также яркий балетный образ Бюрократа в балете Шостаковича «Болт», начальная характеристика которого основана на гротескно звучащем тембровом сочетании фагота с флейтой пикколо.

¹⁶ И. Ерыкалова называет персонажей из повести «Упырь» и прежде всего вампира Телятьева (см.: [8, с. 245]).

¹⁷ Напомним, что сам Воланд называет своего кота «шарлатаном на мосту».

¹⁸ В этой связи возникают и музыкальные параллели аналогичной «животно-негативной» направленности: образ мышей из балета Чайковского «Щелкунчик», передаваемый композитором с помощью флейтовых мотивов.

¹⁹ Бесовское начало выдает музыкальная характеристика персонажа, представленная в 6-й картине оперы.

Давно определено, что Воланд и его демоническая свита в романе Булгакова относятся к сфере гротесковой, игровой, восходящий, по замечанию И. Ерыкаловой, «к традициям народного театра, балагана, комедии масок»²⁰ [8, с. 229]. Примечательно, что в комедии дель арте, выступающей в качестве одной из составляющих сложного жанрового комплекса романа, имеется маска Кота (см. об этом: [10, с. 169]). Возможно, решение Слонимского представить свиту Воланда в пластическом воплощении было связано с пониманием композитором глубинной жанровой природы этих литературных образов. Как отмечает П. Пави, в театре комедии дель арте «акцент ставится на пластическом мастерстве, искусстве замены длинных речей несколькими жестами-знаками, а также “хореографической” организации игры, то есть игры, зависимой от группы исполнителей, с использованием пространства сообразно мизансцене до произнесения текста» [11, с. 154]. Музыка демонического трио, в особенности Коровьева и Бегемота, свойственны подчеркнутая характеристичность, театральная выпуклость и жестовая преувеличенность из-за рельефной мелодической линии, регистровых перемещений интонаций и их штриховой детализации, создающих эффект телесной материализованности, пространственных контуров. Кроме того, эти инструментальные партии, подкрепленные «двоящимися» сценическими исполнителями (артист миманса и инструменталист), воплощают неотступность, вездесущее присутствие нечистой силы. Кульминацией в развитии образно-драматургической линии Коровьева и кота Бегемота стал инструментальный номер *Allegro scherzando, ben ritmato* из третьей части оперы, входящий в состав балетного антракта «Великий бал у Сатаны». Это — настоящее скерцо-мистификация, выдержанное в «угловатых пяти восьмых», для флейты-пикколо и фагота, играющих то в токкатной, то почти джазовой импровизационной манере, поддерживаемые немногочисленными легкими ударными инструментами и тромбоном. Фрагмент имеет следующую сюжетную трактовку: «Кот и Фагот показывают свои похождения в Варьете», однако композитор оставил за постановщиком оперы право использовать ситуации любых других глав романа с участием Бегемота и Коровьева, что приносит в сочинение Слонимского алеаторический элемент.

Балетный антракт «Великий бал у Сатаны», расположенный в начале финальной части оперы, собрал вторую группу персонажей, воплощенных средствами пластики и танца, относящихся к темному, потустороннему миру. Композитор вносит специфические, индивидуальные черты в бальную сцену, представляя дальнейшую характеристику персонажей романа и обнаружи-

²⁰ Как известно, на рубеже 1910–20-х годов данные традиции были творчески переосмыслены драматургами, режиссерами и активно использовались в советских театральных постановках.

вая тонкие связи с музыкально-театральной традицией. После двух скерцозных музыкальных номеров антракта («Полета Маргариты со свитой Воланда» и фокуснических затей кота Бегемота с Фаготом) начинается «Парад гостей», который можно назвать «сюитой убийств». Этот фрагмент оперы способен создать эффект жанровой модуляции, поскольку вокал полностью исчезает и оперное действие наполняют только музыкально-хореографические образы. Пьеса «Парад гостей», открываемая уныло и «пусто» звучащим шествием, построена как последовательность мини-сюжетов об убийстве: Жак-отравитель и любовница короля; отравительница Тофана и ее жертвы — мужья, надоевшие своим женам; граф Роберт и отравленные им дамы. Весь номер интонируется только медными духовыми инструментами, поддержанными тамтамом и кастаньетами; интонационная жесткость и контрапунктическое наложение линий создают звуковой образ тлена и праха, смерти, который не преодолевает даже энергичная остиная ритмика третьего раздела (Роберт и дамы). В завершении пьесы трое отравителей объединяются в танце, подобно трем балетным корифеям, и идут на поклон к Маргарите, а музыка снова возвращается к безрадостно звучащему началу пьесы. «Парад...» сменяет экспрессивный инструментальный фрагмент, порученный только солирующему кларнету (сцена с Фридой). Несчастная укачивает младенца, просит милостыню и затем душит ребенка платком, который ей затем всюду чудится. Момент убийства выразительно подчеркнут включением реплик бас-кларнета и резким звуком тамтама. Прощение Фриды, дарованное Маргаритой, в музыке воплощено звучанием лейтмотива возлюбленной Мастера²¹. Последний портрет-сценка, представленный на сатанинском балу, — явление барона Майгеля, который подсматривает, подслушивает, «стучит». Метко найденное композитором тембровое сочетание пиццикато контрабаса с малым барабаном и деревянным брусом, отстукивающих лихорадочную «морзянку» в размере 7/8, пластически живописует персонаж.

Последовательность танцев-историй оперы Слонимского вызывает опосредованные ассоциации с 3-м актом балета «Спящая красавица», своим парадом сказок, утверждающим многообразие жизни, веселье и любовь. Сатанинский бал в опере «Мастер и Маргарита» являет собой танцевальный дивертисмент с обратным знаком. Его смысловым итогом (в некотором смысле «балетной кодой») становится «Обезьяний галоп», или «Обезьяний джаз». В звучании этой яростной, разнузданной пляски, собравшей интонационные элементы пьесы «Парад гостей», слышны характерные ходы а-ля буги-вуги и синкопированная энергия «Поганого пляса» Стравинского. Так же, как и у автора

²¹ Лейтмотив Маргариты звучит у скрипки — одного из характеристических тембров персонажа.

«Жар-птицы», танец, ставший кульминацией демонического разгула, резко прерывается, и опера снова вступает в свои права: после боя курантов Воланд, сопровождаемый Фаготом и котом, ведет беседу с Маргаритой.

«Великий бал у Сатаны» является не только сценическим отражением яркого фрагмента романа, но и становится одной из кульминаций оперного спектакля, своеобразным концентратом инфернально-гротескной сферы произведения. Весьма примечательно, что в балетном антракте оперы Слонимского соединились два отдаленных друг от друга эпизода булгаковского сочинения — сеанс черной магии в Варьете и бал у Сатаны, которые А. Вулис считает «парадами убожества и злодейства» [7, с. 94], выступающими в обеих частях романа как кульминационное воплощение человеческой пошлости и бездуховности. Композитор «подхватил» идею писателя, объединив эти эпизоды в одном композиционном блоке, противопоставив им лирико-философский Эпilog в качестве второго драматургического центра финальной части «Мастера и Маргариты».

Значимость танцевально-пластических образов оперы Слонимского, их драматургическая функция, вкупе с сюжетом и проблематикой, заставляют вспомнить об оперной разновидности жанра мистерия. Как отмечает С. Алеева, лексика и средства выразительности оперы-мистерии могут быть чрезвычайно многообразны, так как «из всего арсенала средств различных видов искусства, используемых в многоканальном воссоздании музыкально-мистерияльной картины мира, предпочтение отдается средствам контрастным по семантике и одновременно способным производить наиболее впечатляющий эффект, граничащий с эмоционально-душевым потрясением» [12, с. 65]. Активное включение танцевально-пластического элемента в оперы-мистерии или оперы, близкие к ним по жанровой сущности, можно назвать характерным явлением. Подобно опере Слонимского, важную роль в характеристике сил зла играет решенное хореографическими средствами вступление к имеющей черты мистерии опере «Христофор Колумб» Дариуса Мийо, где четыре танцующие дамы олицетворяют пороки знатного мира. Созданные в один исторический период с «Мастером и Маргаритой», оперы Николая Каретникова «Тиль Уленшпигель»²² и «Мистерия апостола Павла» также включают в себя важные танцевальные эпизоды, характеризующие не только отрицательные, но и положительные образы²³. Мистерияльность оперы Слонимского, «настрадавшейся» в своей постановочной истории почти так же, как и роман Булгако-

²² О чертах мистерии в опере «Тиль Уленшпигель» Н. Каретникова см. статью С. Алиевой: [12].

²³ К последним можно отнести финальный танец восставшего из гроба главного героя в опере «Тиль Уленшпигель».

ва на пути к читателям, выступила, как нам представляется, и в незапланированном, но одобренном композитором, хореографическом эпизоде, названном О. Комарницкой «заключительным» танцем [1, с. 177]. Это финальный фрагмент последней сцены оперы, когда Мастер и Маргарита идут по песчаной дороге к лунному лучу, чтобы обрести вечный покой. Вокальные партии персонажей поддержаны мистическим звучанием, создаваемым камерным хором, органом, арфой, виброфоном и челестой. Показательно, что включение хореографического элемента в финальную сцену было представлено не только балетмейстером Геннадием Абрамовым в сценической постановке оперы 1991 года²⁴, но и в упомянутой ранее сценической интерпретации оперы, созданной немецким хореографом и режиссером Ариллой Зигерт²⁵. Думается, что финальный танец, «выявленный» балетмейстерами в музыке Слонимского, усиливает мистериозную составляющую оперы, подчеркивает сакральное начало в ее звуковом пространстве.

Танцевально-пластические образы в опере «Мастер и Маргарита» стали важной частью разветвленной, многоуровневой системы художественно-выразительных средств произведения, одним из проявлений его сложного жанрового генезиса. В этом своеобразнейшем сочинении — камерной опере с отнюдь не камерными концепцией и значительностью содержания — они выявляют тонкие, глубинные связи с текстом романа Булгакова (в том числе и с авантесктом литературного произведения «Мастер и Маргарита») и, одновременно, драматургическую многогранность оперных звукообразов Слонимского, оживающих в человеческой пластике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комарницкая О. В. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. М.: Альтекс, 2011. 306 с.
2. Левина Е. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и С. Слонимского как мениппея // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. Нижний Новгород, 2001. С. 135–148.
3. Климовицкий А. И. Опера Сергея Слонимского «Мастер и Маргарита» // Проблемы театрального наследия Булгакова: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 105–118.
4. Гончарова Н. Г. Образ черта в русской литературе (Гоголь, Достоевский, Булгаков) // Достоевский и мировая культура: Альм. М.: Акрополь, 2007. № 22. С. 315–357.

²⁴ Постановка осуществлялась силами московского театра «Форум».

²⁵ В Эпilogue спектакля А. Зигерт главные герои танцуют лишь эпизодически, словно передавая через пластику тонкую грань телесно-духовного единения друг с другом.

5. Бузиновская О. И., Бузиновский С. Б. Семь печатей Воланда: Главы из книги // Поэтика жанра: сб. науч. ст. Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 1995. С. 86–112.
6. Бузиновская О. И., Бузиновский С. Б. Тайна Воланда: опыт дешифровки. СПб.: Лев и Сова, 2007. 506 с.
7. Вулис А. З. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М.: Худож. лит., 1991. 222 с.
8. Ерыкалова И. Е. Фантастика Булгакова: Творческая история, текстология, литературный контекст. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2007. 283 с.
9. Сергей Слонимский — собеседник. Изд. 2-е, испр. и доп. / ред.-сост. Е. Б. Долинская. СПб: Композитор, 2015. 196 с.
10. Дарьялова Л. Н. Э. Т. А. Гофман и М. Булгаков: некоторые аспекты художественного мышления // В мире Э. Т. А. Гофмана: сб. Калининград: Гофман-центр, 1994. Вып. I. С. 167–179.
11. Пави П. Словарь театра / пер. с фр., под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
12. Алеева С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра // Искусство и образование. 2011. № 2 (70). С. 64–72.

REFERENCES

1. Komarniczka O. V. Russkaya opera vtoroj poloviny` XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompoziciya. Analiticheskie ocherki. M.: Al`teks, 2011. 306 s.
2. Levina E. «Master i Margarita» M. Bulgakova i S. Slonimskogo kak menippeya // Iskusstvo XX veka: Paradoksy` smexovoj kul`tury`. Nizhnij Novgorod, 2001. S. 135–148.
3. Klimoviczkij A. I. Opera Sergeya Slonimskogo «Master i Margarita» // Problemy` teatral`nogo naslediya Bulgakova: sb. nauch. tr. L.: LGITMIK, 1987. S. 105–118.
4. Goncharova N. G. Obraz cherta v russkoj literature (Gogol`, Dostoevskij, Bulgakov) // Dostoevskij i mirovaya kul`tura: Al`m. M.: Akropol`, 2007. № 22. S. 315–357.
5. Buzinovskaya O. I., Buzinovskij S. B. Sem` pechatej Volanda: Glavy` iz knigi // Poe`tika zhanra: sb. nauch. st. Barnaul: Izd-vo Alt. gos. un-ta, 1995. S. 86–112.
6. Buzinovskaya O. I., Buzinovskij S. B. Tajna Volanda: opy`t deshifrovki. SPb.: Lev i Sov, 2007. 506 s.
7. Vulis A. Z. Roman M. Bulgakova «Master i Margarita». M.: Xudozh. lit., 1991. 222 s.
8. Ery`kalova I. E. Fantastika Bulgakova: Tvorcheskaya istoriya, tekstologiya, literaturny`j kontekst. SPb.: Izd-vo SPbGUP, 2007. 283 s.
9. Sergej Slonimskij — sobesednik. Izd. 2-e, ispr. i dop. / red.-sost. E. B. Dolinskaya. SPb: Kompozitor, 2015. 196 s.

10. Dar`yalova L. N. E`. T. A. Gofman i M. Bulgakov: nekotory`e aspekty` xudozhestvennogo my`shleniya // V mire E`. T. A. Gofmana: sb. Kaliningrad: Gofman-centr, 1994. Vy`p. I. S. 167–179.
11. *Pavi P.* Slovar` teatra / per. s fr., pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. 480 s.
12. *Aleeva S. G.* Opera-misteriya v otechestvennoj muzy`ke poslednix desyatiletij XX veka: nablyudeniya nad specifikoj zhanra // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2011. № 2 (70). S. 64–72.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Горн А. В. — канд. искусствоведения, доц.; omega-o@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gorn A. V. — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; omega-o@mail.ru

УДК 7.072.2, 792.8

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗАРУБЕЖНЫМИ ХОРЕОГРАФАМИ В XXI ВЕКЕ

*Попова К. В.*¹

¹ Российский институт театрального искусства — ГИТИС, Малый Кисловский пер., д. 6, Москва, 125009, Россия.

Статья посвящена хореографическим интерпретациям произведений русской классической литературы, созданным в XXI веке зарубежными хореографами. Продолжая традиции литературных балетов XX века современные интерпретации подтверждают актуальность развития этого жанра. Интересна тенденция, в связи с которой зарубежные хореографы часто находят вдохновение в произведениях русских авторов. Так, в статье рассматриваются хореографические интерпретации произведений А. С. Пушкина (повесть «Пиковая дама», роман в стихах «Евгений Онегин»), Н. В. Гоголя (комедия «Ревизор»), Л. Н. Толстого (роман «Анна Каренина»), А. П. Чехова (пьеса «Чайка»), М. А. Булгакова (роман «Мастер и Маргарита»), представленные в постановках Ролана Пети, Иньяки Урлезаци, Джона Ноймайера, Деборы Колкер, Кристал Пайт, Алексея Ратманского, Тита Каска, Кристиана Шпука, Марины Кеслер, Эдварда Ключа. В данных балетах находят новые варианты визуального отражения взаимосвязи литературы и хореографии.

Ключевые слова: балет, русская литература, хореографическая интерпретация, зарубежные хореографы, балетный театр XXI века.

CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF WORKS OF RUSSIAN CLASSICAL LITERATURE BY FOREIGN CHOREOGRAPHERS IN THE 21ST CENTURY

*Popova K. V.*¹

¹ Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), 6, Maly Kislovsky Lane, 125009, Moscow, Russian Federation.

The article is dedicated to choreographic interpretations of works of Russian classical literature created in the 21st century by foreign choreographers. Continuing the traditions of literary ballets of the 20th century, modern interpretations confirm the relevance of the development of this genre.

An interesting trend in connection with which foreign choreographers often find inspiration in the works of Russian writers. Thus, the article discusses the choreographic interpretations of the works of Alexander Pushkin (the story *The Queen of Spades*, the novel in verse *Eugene Onegin*), Nikolay Gogol (the comedy *The Government Inspector*), Leo Tolstoy (the novel *Anna Karenina*), Anton Chekhov (the play *The Seagull*), Mikhail Bulgakov (the novel *The Master and Margarita*), staged by Roland Petit, Iñaki Urlezaga, John Neumeier, Deborah Colker, Crystal Pite, Alexei Ratmanský, Teet Kask, Christian Spuk, Marina Kesler, Edward Clug. In these ballets there are new variants of visual reflection of the relationship between literature and choreography.

Keywords: ballet, Russian literature, choreographic interpretation, foreign choreographers, ballet.

Характерной особенностью балетного театра является взаимопроникновение различных видов искусств, их взаимодополнение и, как результат, воплощение на сцене уникального отображения мысли автора или постановочной группы. В XX веке синтез искусств на балетной сцене стал основным посылом возникновения и развития новых форм и идей хореографического искусства, что прослеживается от диалога искусств в постановках «Русских сезонов» С. П. Дягилева до различных форм отображения постмодернизма в балете. Особое место в изучении синтеза искусств в балетном театре занимают спектакли, в которых ведущая линия развития — взаимосвязь литературы и хореографии.

Балетный театр XX века утвердил жанр литературного балета, на сцене появились хореографические воплощения большой литературы: сюжеты произведений У. Шекспира, А. С. Пушкина, А. Дюма, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и других писателей стали возникать в репертуаре. Тенденция постановки балетных спектаклей на основе литературы не теряет своей актуальности и в XXI веке, напротив, находят новые варианты визуального отражения взаимосвязи данных видов искусства. Примечательно, что интерпретации произведений русской классической литературы нередко принадлежат авторству зарубежных хореографов. Данная тенденция прослеживается как в других странах, так и в репертуаре российских театров. Рассмотрение осуществленных хореографических постановок по произведениям А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, М. А. Булгакова демонстрирует широту и разнообразие возможных художественных решений русской классики, прочитанной сквозь призму другой культуры.

В 2001 году в Большом театре состоялась премьера одноактного балета

«Пиковая дама»¹ по одноименной повести А. С. Пушкина в постановке французского хореографа Ролана Пети, сценограф — Жан-Мишель Вильмотт, художник по костюмам — Луиза Спинателли. Это было повторное обращение Пети к данному произведению Пушкина, однако, по-новому осмысленное и значительно преобразованное. Идея спектакля «Пиковая дама» возникла у хореографа еще в 1968 году во время гастролей со своей труппой Национального Балета Марсея в Ленинграде. Как отмечалось, знакомство Пети с гением Михаила Барышникова подтолкнуло его на мысль о создании балета: «Пети с первой минуты начал мечтать создать русский спектакль для этого необыкновенного танцовщика» [1]. Осуществить постановку балета «Пиковая дама» для Барышникова ему удалось уже в Париже в сентябре 1978 года на сцене театра Елисейских Полей в рамках Осеннего фестиваля. В этом спектакле Пети использовал музыку из одноименной оперы П. И. Чайковского. Вернувшись к сюжету «Пиковой дамы» в XXI веке, постановщик полностью переосмыслил спектакль, выбрав для интерпретации музыку Шестой симфонии П. И. Чайковского. Либретто было написано самим постановщиком, также он сделал редакцию музыки Чайковского, изменив порядок частей симфонии, однако, не убрав из партитуры ни одного такта. Главные партии в Большом театре исполняли Н. Цискаридзе (Германн), И. Лиєпа (Графиня), С. Лункина (Лиза), которые своим талантом усилили раскрытие замысла хореографа. В целом балет имел своеобразное авторское решение: основные смысловые сцены спектакля — дуэты Германна с Графиней, которая предстает в данной постановке не только в своем реальном образе, но и как фантом. Стоит отметить, что, по мнению Пети, именно Графиня, а не Лиза, должна быть главным женским персонажем, так как главный герой Германн одержим не любовной страстью, а страстью к карточной игре. Критики отмечали, что «в целом лаконичный образ спектакля составил благородный контрапункт пронзительной напряженности музыки Шестой симфонии и ее оригинального сценического воплощения» [2].

В 2019 году «Пиковая дама» появилась в репертуаре Санкт-Петербургского государственного академического театра балета имени Леонида Якобсона, и вновь в постановке зарубежного автора. Аргентинский хореограф Иньяки Урлезага поставил трехактный балет на музыку из одноименной оперы П. И. Чайковского в аранжировке и оркестровке Андреса Риссо. Художественное оформление спектакля — также работа европейских мастеров: сценография Эцио Фриджеро и Риккардо Массирони, костюмы Франка Скуарчапино и Ирэне Монти. Данная инсценировка повести Пушкина, в отличие от реше-

¹ В период репетиционного процесса было две версии названия балета: «Три карты» и «Пиковая дама».

ния Пети, не отличается новаторством и высвечиванием из текста оригинального решения, однако, выделяется своим стремлением к классическому и традиционному прочтению русской классики. В одной из статей, посвященной премьере спектакля, отмечается: «Урлезага прочел повесть как верный адепт драмбалета и системы Станиславского — с подкупающей непосредственностью» [3]. Действительно, все в этом спектакле напоминает о традициях прошлого столетия: выверенное драматургическое построение, смешение классической хореографии и нарративных сцен, масштабное и детально точное сценическое оформление.

Еще одно произведение Пушкина, которое вдохновляет на постановку зарубежных хореографов, — роман в стихах «Евгений Онегин». Первая хореографическая инсценировка (балет «Онегин», поставленный Джоном Крэнко в 1965 году для Штутгартского театра) была настолько успешной, что стала европейской классикой XX века [4, с. 130]. Более того, балет «Онегин» спустя полвека продолжают переносить в репертуар лучших театров по всему миру: Королевский театр Ковент-Гарден (2001), Нидерландский национальный балет (2002), Театр Ла Скала (2004), Венская государственная опера (2006), Опера Гарнье (2009), Большой театр (2013), Королевский балет Фландрии (2014), Финский национальный балет (2014).

В XXI веке свое хореографическое прочтение представил Джон Ноймайер. Премьера двухактного балета «Татьяна» состоялась 29 июня 2014 года в Гамбургской государственной опере, однако эта работа — копродукция Гамбургского балета и Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (премьера 7 ноября 2014 года). Хореограф выступил в качестве либреттиста, сценографа, художника по костюмам и художника по свету. Создание новой полноценной музыкальной партитуры Ноймайер доверил композитору Л. Ауэрбах². Работа композитора имела определенные ориентиры, заданные хореографом, что хорошо ощущается в образной музыкальной характеристике главных героев, за которыми закреплена своя тема, проходящая развитие на протяжении всего балета. Ноймайеру было важно отразить в этом спектакле свое личное видение характеристики образов, причин тех или иных мыслей и поступков героев. Выведя имя главной героини в название балета, постановщик утвердил свое понимание произведения: «После многократного, очень подробного чтения этого произведения становится понятно, что все развитие заключено в ней» [5]. Важно, что при постановке балета «Татьяна» хореограф не придерживался линейности сюжетного изложения, намеренно отрицал ограничение

² Ауэрбах Валерия (Лера) Львовна (1973 г. р.) — российский композитор. Написала музыку к балетам Ноймайера: «Préludes CV» (2003), «Русалочка» (2005), «Татьяна» (2014).

временными и историческими рамками. «Чтобы добиться поставленной задачи, Ноймайер пришел к принципу эклектичности, который во многом определил не только художественный стиль оформления, но и обозначил вектор музыкальной партитуры и хореографического решения балетного спектакля» [6, с. 160]. В целом Ноймайеру удалось создать уникальный спектакль по роману в стихах Пушкина и вывести на сцену такие внутренние пласты текста, которые открыли звучание известных всем образов с новой, созвучной современному времени, стороны. Представленный Ноймайером спектакль можно назвать отражением его авторского взгляда на проблематику и стилистику пушкинского произведения через реалии современного искусства XXI века.

Особое хореографическое прочтение «Евгения Онегина» принадлежит Танцевальной компании Деборы Колкер из Бразилии. Хореограф Дебора Колкер, в отличие от вышеупомянутых постановщиков, не является воспитанницей академической балетной школы, область ее профессиональной деятельности — современный танец, акробатика, сценическое движение. И как отмечено в анонсе к двухактному балету «Татьяна», который она поставила в 2011 году, это «первая хореографическая адаптация Деборой Колкер и ее компанией произведения, чуждого ее творческой вселенной» [7]. Однако эта инсценировка пушкинского романа в стихах вызвала много откликов в рецензиях британских изданий [8; 9; 10; 11], после гастролей компании в Эдинбург и Лондон. Музыка к спектаклю сочетает в себе произведения П. И. Чайковского, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, С. В. Рахманинова, а также дополнена работами современных композиторов: Терри Райл, Берн Чеппас, Moondog. Художественное оформление и сценография — Гринго Кардиа, костюмы — Фабия Берсек. В своей инсценировке Колкер пошла по пути ухода от сюжетного прочтения текста к визуальному представлению личных психологических впечатлений, ей важно было уйти от исторической и географической принадлежности первоисточника. Как признается хореограф: «Это произведение вне времени, но оно исходит из моего сердца и моей кожи. Это был подарок — быть рядом с русским искусством и при этом иметь свободу быть здесь и сейчас, связывая себя с Татьяной, которая живет во мне — женщиной, которая строит свое будущее и делает свой собственный выбор» [12]. Так, в своей трактовке в первом действии Колкер выводит на сцену четыре Татьяны в розовых костюмах, четыре Ольги в зеленых костюмах, четыре Онегина в синих костюмах, четыре Ленских в желтых костюмах, а также два образа самого автора Пушкина в черном. Главный элемент декорации первого действия — огромное, во всю сцену абстрактное дерево с книгами, на котором танцуют исполнители. Во втором действии происходит смена визуального ряда: вместо дерева темную пустоту сцены пронизывают лазерные лучи и видеопроекция, а главные действующие персонажи увеличиваются в количестве — те-

перь на сцене восемь Татьян в белых костюмах и восемь Онегиных в черных. На первый взгляд можно сказать, что представленная Колкер хореографическая абстракция теряет связь с литературным первоисточником, однако вместе с тем в ней можно обнаружить диалог, где автор рассматривает каждый из образов произведения посредством деконструкции.

В ряду современных хореографов, представивших необычную сценическую трактовку русской классики, стоит также имя канадской танцовщицы и хореографа Кристал Пайт. Выбор произведения еще более необычен и уникален: этот спектакль стал первой зарубежной хореографической инсценировкой комедии Н. В. Гоголя «Ревизор»³. Идея хореографической постановки данного произведения принадлежит творческому соратнику Пайт — актеру и драматургу Джонатону Янгу. Размышляя о фарсе, о сатирическом отображении политической реальности, Янг вспомнил о «Ревизоре», а также о знаменитой постановке Мейерхольтда, и нашел решение своим поискам в тексте. Как он говорил в интервью, «...Я думаю, что в этом произведении были такие характеристики помимо содержания, конечно: идеи инспекции, и самозванца, и силовых структур, и некое прикрытие правды» [13]. Начало работы над этим спектаклем началось с адаптации Янгом текста гоголевской комедии, затем записи этого текста девятью актерами в студии, наложения на текст оригинальной музыки и шумового сопровождения. После этого началась постановочная работа Пайт над сценической драматургией и хореографией, потому что при всей значимости текста и звучащей на протяжении действия речи именно движение, хореография, является главным содержанием спектакля. Балет условно разделен на две части: первая напоминает пьесу, так как на сцене действуют узнаваемые персонажи, происходит увлекательная карикатурная игра движения и звука по правилам фарса; вторая часть уводит действие в абстрактное измерение, представляя деконструкцию текста и содержания, фокусируясь на природе физического тела, тем самым выявляя новые смыслы представленных в первой части событий. Сценическое оформление частей также контрастно: если в первой части костюмы и декорации напоминают условно-исторические образы гоголевского времени, то во второй части художественное оформление предельно условно и просто: темная сцена и одинаковые серо-черные костюмы. Стоит отметить, что хореографический язык Пайт — современный танец, и сюжетные спектакли на литературной основе для такого выразительного средства — область не совсем традиционная. Однако спектакль «Ревизор» доказывает обратное. Пайт говорила в одном из интервью: «Я никогда не пы-

³ Первая в мире хореографическая инсценировка комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» была осуществлена в 1980 году в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова (Мариинский театр). Балетмейстер О. Виноградов, композитор А. Чайковский, художники И. Пресс и В. Окунев.

талась передать сложную историю языком современной хореографии, который абстрактен по своей сути и подавляет сюжет как таковой. Использование текста вывело нашу работу в новое измерение, и я получала от этого огромное удовольствие» [14]. Спектакль «Ревизор», появившийся на свет в 2019 году в Канаде в Танцевальной компании KIDD PIVOT (композиторы и звуковые-дизайнеры Оуэн Белтон и Алессандро Джулиани, сценограф и автор концепции отражающего света Джэй Гауэр Тейлор, художник по костюмам Нэнси Брайант), с успехом был принят на гастролях во Франции, Великобритании, США и положительно отмечен рядом рецензий [15; 16; 17]. В 2020 году были запланированы гастроли компании в Россию, на Международный фестиваль современной хореографии «Context. Diana Vishneva», однако наступившая пандемия помешала этому событию.

Примечателен тот факт, что в XXI веке самым популярным произведением русской классической литературы в хореографическом прочтении стал роман «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. Премьеры балетов на этот сюжет состоялись в балетных театрах Дании, Литвы, Финляндии, Эстонии, Польши, Германии, Италии, США и России. Такая популярность инсценировки этого произведения Толстого возникла не случайно. Во-первых, в начале XXI века начал проявляться интерес западной культуры к русской дореволюционной эпохе, к эстетике русской культуры того времени в целом. Это отражалось, как в театральных постановках, так и в кинематографе. Во-вторых, роман Толстого наполнен большим потенциалом для создания на балетной сцене сильных драматических сцен, любовных дуэтов, воплощения психологизма образов главных героев. В данном произведении, прочитанном языком хореографии, могут открыться новые художественные пласты. И тем самым, возможно, это произведение привлекло многие западные театры.

4 апреля 2004 года Датский королевский балет представил премьеру балета «Анна Каренина» на музыку Р. К. Щедрина в хореографии Алексея Ратманского⁴. В постановочной команде — сценограф и художник по костюмам Микаел Мельбю, художник-видеограф Уэндал Харингтон, художник по свету Йорн Мелин. Трехактная партитура Щедрина была сокращена, и представленная версия балета получилась двухактной. Ратманский выстроил действие спектакля с помощью приема разворачивающихся воспоминаний, в данном случае это вспоминая Вронского после смерти Анны. Многие критики отмечали, что балет получился очень кинематографичным, чему поспособствовали не только детально разработанные костюмы и декорации, а также виде-

⁴ Хореограф Алексей Ратманский вырос на традициях русской балетной школы, однако его многолетний опыт работы в зарубежных театрах позволяет говорить о нем, как о хореографе международного масштаба, поэтому рассмотрение его работы в данной статье не противоречит заявленной теме.

оряд, но и само построение сцен спектакля, которые стремительно сменяют друг друга [18; 19]. Ключевыми моментами спектакля являются десять эмоциональных и хореографически насыщенных дуэтов героев. Лаконизм хореографии спектакля в сочетании с психологически простроенной эмоциональной линией главных героев сделал этот балет одним из популярных прочтений романа Толстого на балетной сцене. После успешной премьеры в Копенгагене Ратманского пригласили перенести эту версию в Литовский национальный театр оперы и балета (премьера 4 ноября 2005 года). Далее «Анна Каренина» в постановке Ратманского вошла в репертуар Финского национального балета (премьера 16 февраля 2007 года), Польской национальной оперы (премьера 19 ноября 2008 года). Популярность этого балета стала отражением усилившегося внимания европейского зрителя к русской культуре. Постановка Ратманского обрела успех и в России, где сохраняется в репертуаре до настоящего времени: премьера «Анны Карениной» состоялась 15 апреля 2010 года в Мариинском театре.

В 2005 году хореографическую инсценировку романа Толстого представила труппа «Балет Милана». Эстонский хореограф Тит Каск создал двухактный балет «Анна Каренина» на музыку П. И. Чайковского. Премьера состоялась 20 ноября 2015 года на сцене Театро ди Милано (сценография Марко Песта, художник по костюмам Федерико Вератти). Постановщик стремился воплотить на сцене не прямой сюжет литературного произведения, но пересказать историю Анны через свое видение этой истории [20]. С одной стороны, хореограф придерживался линии отражения эпохи романа (музыка Чайковского, сдержанность и лаконизм хореографической лексики, положений рук), с другой — пытался уйти от сдерживающих рамок (во многих сценах балерина танцует босиком). Труппа «Балет Милана» часто вывозит этот спектакль на гастроли.

Своеобразной в ряду интерпретаций «Анны Карениной» является постановка немецкого хореографа Кристиана Шпука для балетной труппы Цюрихского оперного театра. Премьера двухактного балета «Анна Каренина» состоялась 12 октября 2014 года. Постановочная команда спектакля: сценография — Кристиан Шпук и Йорг Циеленски, художник по костюмам — Эмма Райот, художник по свету — Мартин Гебхардт, художник-видеограф — Тиени Бурхартер, звуковой коллаж — Мартин Доннер, драматургия — Микаел Кюстер и Клаус Шпахн. Отдельного внимания заслуживает музыка спектакля, она скомпонована из произведений С. В. Рахманинова, В. Лютославского, С. Цинцадзе, И. Барданашвили, многие из которых представлены в аранжировке Кристофа Барвинака. Постановщикам удалось добиться особой сценической атмосферы, чему способствовала не только тщательно подобранная к каждой сцене музыка, но и детально продуманное художественное оформ-

ление — стилизация исторической эпохи романа. Хореографическая лексика спектакля основана на классическом танце, балерины исполняют партии в пуантах. Стоит отметить, что в основном хореография Шпука отличается уходом от канонов классического танца, в сторону поиска современных решений движений танцовщиков. Однако в этом спектакле ему было важно прочертить хореографическую драматургию балета на основе классической литературы при помощи именно классического танца. Постановка была высоко отмечена критиками [21; 22], а журнал *Dance Europe* признал лучшей балетной премьерой 2014 года. Балет был перенесен в репертуар Оперного театра Норвегии (премьера 20 февраля 2016 года), Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (премьера 15 июня 2016 года), Баварского государственного балета (премьера 19 ноября 2017 года), Корейского национального балета (премьера 22 июня 2018 года).

Свое авторское видение романа Толстого воплотил и Джон Ноймайер. Гамбургский балет представил премьеру 2 июля 2017 года. Как во многих своих постановках, Ноймаер создавал спектакль не только как хореограф, но и как автор либретто, сценограф, художник по костюмам, автор концепции светового оформления. Дизайн костюмов для главной героини принадлежит Альберту Кримлеру. Музыкальная партитура балета была составлена из произведений П. И. Чайковского, А. Шнитке и современной музыки Кэта Стивенса/Юсуфа Ислама. Ноймайер дал подзаголовок своему балету — «вдохновлённый Львом Толстым», подарив себе большую творческую свободу. Постановщик решил не переносить на сцену прямое повествование романа с его эпохой, а смело поместить историю Толстого в наши дни. Например, его Алексей Каренин не аристократический высокопоставленный государственный деятель, а успешный современный политик. Связью с XIX веком и Толстым в балете служит лишь музыка Чайковского, которая сопровождает внешние события действия. Эмоциональные, внутренние моменты переживаний и конфликты поставлены на музыку Шнитке. Современные песни Стивенса/Ислама характеризуют в балете образ Левина. Постановка Ноймайера — самая противоречивая из всех интерпретаций этого романа. На протяжении спектакля сцена меняется двадцать два раза, в чем просматривается отражение кинематографического видения постановщика. Хореографический текст, держась за основу классического танца, постоянно отклоняется в сторону более свободного и эмоционального существования исполнителей на сцене. Однако как бы далеко ни уходила фантазия хореографа от романа Толстого, спектакль затрагивает те же темы и ставит перед зрителями те же вопросы, усиливая понимание актуальности литературного произведения русского классика и в наши дни. Постановщик говорил: «Конечно, можно напустить дыму на сцене, из дыма выходила бы Каренина с вуалью на лице в роскошном платье 1870-х годов.

И все бы восхищались: как чудесно! Но к сегодняшней жизни это не имело бы отношения. А мне кажется, что чувство сопричастности в балете гораздо важнее внешней красоты» [23]. «Анна Каренина» Ноймайера была перенесена также в репертуар Большого театра (премьера 23 марта 2018 года) и Национального балета Канады (премьера 10 ноября 2018 года).

В 2020 году новое хореографическое решение романа Толстого было представлено в Эстонии. Хореограф Марина Кеслер поставила двухактный балет «Анна Каренина» на музыку Д. Д. Шостаковича в Эстонской национальной опере (премьера 1 сентября 2020 года). Художественное оформление, придуманное Рейли Эварт, отличается яркостью костюмов, преобладанием светлых тонов вначале и уходом в темные тона в конце, что отвечает замыслу хореографа. Как говорила Кеслер, «...Я стараюсь заложить в балет ощущение самой Анны — то, как она чувствует меняющийся вокруг нее мир и как этот мир меняется. В музыке, в цвете, в ритмах, в костюмах. Как из повседневности вырастает трагедия» [24]. Хореограф сама работала над составлением музыкального решения спектакля из произведений Шостаковича. Так, в балете звучат фрагменты из его скрипичного концерта, «Симфонietta», музыки из кинофильмов «Овод» и «Гамлет». В данной инсценировке, помимо основных персонажей романа, Кеслер вывела на сцену образы мыслей Анны, представленные кордебалетом в серых летящих костюмах. Хореографический язык спектакля — синтез классического танца и модерна. Лаконичный и яркий, новый балет «Анна Каренина» стал украшением репертуара эстонского театра.

В хореографической интерпретации в XXI веке была представлена и пьеса А. П. Чехова «Чайка». Эта работа является первым обращением Джона Ноймайера к русской классической литературе — отмеченные выше балеты «Татьяна» и «Анна Каренина» появились на свет позже. Гамбургский балет представил премьеру двухактного балета «Чайка» по мотивам пьесы Чехова 16 июня 2002 года. Хореограф выступил также в роли сценографа и художника по костюмам. Музыка к спектаклю скомпонована из произведений русских композиторов Д. Д. Шостаковича, П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина, и современного композитора Эвелин Гленни. Как признался постановщик, «...Для меня центральная тема и конфликт «Чайки» — это отношения между любовью и искусством — искусством и любовью» [25]. Пьеса Чехова вдохновила Ноймайера на создание балета о профессиональном мире хореографии: он сохранил имена персонажей, однако наделил их профессиями и характерными чертами танцевального общества. Постановка отображает переплетение любви, карьерных соображений и отношения людей к искусству. Использование разных хореографических стилей прочерчивает разность характеров персонажей, говорит об их жизни и мечтах. Так, Тригорин и Аркадина — представители традиций академической балетной школы, а Костя Треплев воплощает

стремление к эксперименту, революции, его стиль пластического и художественного выражения авангардный. Таким образом, уже в основе полярных хореографических языков, которыми наделены в балете персонажи Аркадиной и Треплева, Ноймайер выражает непростую и важную линию взаимоотношений матери и сына, их конфликт и непонимание. Образ Нины Заречной проходит наибольшее развитие, в различные этапы действия она представлена классическим и новаторским хореографическими стилями, и даже эстрадными танцами. Спектакль Ноймайера — своего рода художественный коллаж разных хореографических и музыкальных стилей, однако, гармонично сочетающий разрозненные элементы в целостный замысел. Спектакль был перенесен в репертуар Московского академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (премьера 9 марта 2007 года) и Национального балета Канады (премьера 14 ноября 2008 года).

Одна из последних премьер в репертуаре Большого театра (балет в двух действиях «Мастер и Маргарита» по одноименному роману М. Булгакова) — очередная работа зарубежного хореографа на основе русской литературы, состоялась 1 декабря 2021 года. Хореограф Эдвард Ключ сам написал либретто к спектаклю, оставив из романа только мир современной Москвы, без ключевого для произведения мира Ершалаима. Сценограф — Марко Япель, художник по костюмам — Лео Кулаш. Музыкальная партитура состоит из произведений А. Шнитке, которые соединены со специально написанной для данной постановки музыкой современного композитора Милко Лазара. По замыслу постановщика необходимо было найти решение сюрреалистического измерения, и художник создал единое сценическое пространство для всех сцен: пустой кафельный бассейн с семнадцатью незаметными дверями, которые по ходу действия функционально помогают иллюстрировать быстро сменяющиеся эпизоды романа. Что касается воплощения замысла Ключом, то отмечалось, что «хореографическое решение здесь уступает режиссерскому и сценарному послы постановщика, стремящемуся вместить в два с половиной часа сценического времени максимальное число булгаковских персонажей и событий романа» [26]. После премьеры многие критики также отмечали удивительную актерскую игру артистов балета Большого театра, но с сожалением обращали внимание на то, что хореограф не дал возможности раскрыться заявленным образам хореографически [27; 28]. Однако необходимо отметить, что балет «Мастер и Маргарита» является хореографической инсценировкой произведения мистического и сложно поддающегося адекватному сценическому решению даже мастерам драматического театра.

Таким образом, рассмотренные в данной статье балеты (хореографические интерпретации произведений русской классической литературы зарубежными хореографами) позволяют сделать несколько важных выводов. Во-первых,

синтез литературы и хореографического искусства — это та линия развития балетного театра, которая формирует уникальные идеи воплощения литературных образов на сцене, так как работа с текстом усиливает смысловую, эмоциональную, психологическую наполненность балетных спектаклей. Во-вторых, постановки зарубежными хореографами произведений русской литературы, многообразие вариантов визуальной интерпретации, открывают новый взгляд на заложенные авторами смыслы, а также влияют на усиление интереса к русской культуре зрителей по всему миру. В-третьих, данные спектакли отражают актуальность больших форм повествовательного балета в репертуаре театров, поэтому тенденция к постановке балетов с литературной первоосновой заставляет искать новые пути развития современной хореографической мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аловерт Н. «Пиковая дама» в Москве // Русский базар № 48 (292) 2001-11-22 2001-11-29 [Электронный ресурс] URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/21.htm> (дата обращения: 24.11.2021).
2. Потапова Н. Три карты, Ролан Пети и русская Терпсихора // Петербургский театральный журнал № 4 [26] 2001 [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/tri-karty-rolan-peti-irusskaya-terpsixora/> (дата обращения: 25.11.2021).
3. Гучмазова Л. Сделка с повестью // Газета «Коммерсантъ» № 226/П от 09.12.2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4186782> (дата обращения: 25.11.2021).
4. Хохлова Д. Е. Балет «Онегин» Джона Кранко: Русская поэзия в западноевропейской хореографии. М.: Интурреклама-Театралис, 2017. 144 с.
5. Ноймайер Д. С мечтой о независимости: беседа с А. Подшуном // Музыкальное обозрение. 2014. № 12 (376) [Электронный ресурс]. URL: <https://muzobozrenie.ru/s-mechtoj-o-nezavisimosti/> (дата обращения: 27.11.2021).
6. Попова К. Хореографические интерпретации романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина на балетной сцене // Литература на театральной сцене: Четырнадцатые международные научные чтения «Театральная книга между прошлым и будущим» / Рос. гос. б-ка искусств; сост. А. А. Колганова. М.: РГБИ, 2021. С. 153–161.
7. Tatyana, 2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana> (дата обращения: 28.11.2021).
8. Hutera D. Dance icon Deborah Colker brings Tatyana to 2012 Edinburgh International Festival // The List, 6 Aug. 2012 [Электронный ресурс]. URL: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/44103-dance-icon-deborah-colker-brings-tatyana-to-2012-edinburgh-international-festival/> (дата обращения: 28.11.2021).

9. *Mackrell J.* Companhia de Dança Deborah Colker: Tatyana – review // The Guardian, 1 Feb. 2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2013/feb/01/deborah-colker-tatyana-review> (дата обращения: 28.11.2021).
10. *Parry J.* Companhia de Danca Deborah Colker – Tatyana – London // DanceTabs, 6 Feb 2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://dancetabs.com/2013/02/companhia-de-danca-deborah-colker-tatyana-london/> (дата обращения: 28.11.2021).
11. *Winship L.* Deborah Colker Company: Tatyana, Barbican Hall – review // Evening Standart, 1 Feb 2013 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/deborah-colker-company-tatyana-barbican-hall-review-8476871.html> (дата обращения: 28.11.2021).
12. *Colker D.* // Huttera D. Dance icon Deborah Colker brings Tatyana to 2012 Edinburgh International Festival // The List, 6 Aug 2012 [Электронный ресурс]. URL: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/44103-dance-icon-deborah-colker-brings-tatyana-to-2012-edinburgh-international-festival/> (дата обращения: 28.11.2021).
13. *Young J.* // O'Neill S. Crystal Pite and Jonathon Young chat about their latest collaboration // CBC Arts, 26 Nov. 2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.cbc.ca/arts/a-glitching-supercut-of-our-current-political-moment-revisor-is-the-dance-theatre-hybrid-2020-needs-1.5816758> (дата обращения: 30.11.2021).
14. *Пайт К.* Ревизор, 2021 [Электронный ресурс]. URL: <http://contextfest.com/ru/events/revisor-tba-27-aug-20-00> (дата обращения: 30.11.2021).
15. *Roy S.* Revisor review – astonishing take on Gogol demands to be seen again // The Guardian, 4 Mar. 2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/04/revisor-review-sadlers-wells-london-gogol> (дата обращения: 30.11.2021).
16. *Guerreiro T.* Crystal Pite/Jonathon Young, Revisor review // CULTURE Whisper, 23 May 2020 [Электронный ресурс]. URL: https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal_pite_jonathon_young_revisor_sadllers/15082 (дата обращения: 30.11.2021).
17. *Dust A.* Crystal Pite 'Revisor' is farcical and idiosyncratic – Review // Dance Art Journal, 9 Mar. 2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://danceartjournal.com/2020/03/09/crystal-pite-revisor-is-farcical-and-idiosyncratic-review/> (дата обращения: 30.11.2021).
18. *Кузнецова Т.* Роман со всеми остановками // Журнал «Коммерсантъ Weekend» № 13 от 09.04.2010 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1346157> (дата обращения: 30.11.2021).
19. *Mackrell J.* Mariinsky Ballet: Anna Karenina – review // The Guardian, 10 Aug. 2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2011/aug/10/mariinsky-ballet-anna-karenina-review> (дата обращения: 30.11.2021).
20. *Kask T.* Estonian choreographer's Anna Karenina premieres in Milan (by Tambur S.) // Estonian World 24 Nov. 2015 [Электронный ресурс]. URL: <https://estonianworld.com/culture/estonian-choreographers-anna-karenina-premieres-in-milan/> (дата обращения: 30.11.2021).

21. *Batschelet S.* Another Good Woman Goes Down: The Zurich Ballet's "Anna Karenina" // Bachtrack, 18 Oct. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://bachtrack.com/review-anna-karenina-zurich-ballet-zurich-opera-house-october-2014> (дата обращения: 30.11.2021).
22. *Foyer M.* Ballett Zürich: Anna Karenina // Critical Dance. 5 Dec. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://criticaldance.org/zurich-ballet-anna-karenina/> (дата обращения: 30.11.2021).
23. Ноймайер Дж. Я не считал возможным просто иллюстрировать книжку: интервью с Т. Кузнецовой // Газета «Коммерсантъ» № 49 от 23.03.2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3579625> (дата обращения: 30.11.2021).
24. Кеслер М. Кеслер: хочу, чтобы моя «Анна Каренина» всех вас удивила: беседа с Б. Тух // Stolitsa, 30.08.2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://stolitsa.ee/tallinn/kesler-khochu-chtoby-moya-anna-karenina-vsekh-vas-udivila> (дата обращения: 30.11.2021).
25. *Neumeier J.* The Seagull: Ballet by John Neumeier based on Anton Chekhov [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/play%E2%80%93repertoire.php?SNr=485> (дата обращения: 30.11.2021).
26. Михалева А. Воланд & Co // Театрал, 10 декабря 2021 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://teatral-online.ru/news/30660/> (дата обращения: 15.12.2021).
27. Гучмазова Л. «Мастер и Маргарита» танцуют в Большом театре // Российская газета — Федеральный выпуск № 275 (8626) [Электронный ресурс]. URL: <https://rg.ru/2021/12/02/master-i-margarita-tancuiut-v-bolshom-teatre.html> (дата обращения: 15.12.2021).
28. Яценков П. В Большом театре состоялась премьера балета «Мастер и Маргарита» // Газета «Московский комсомолец». № 28680. 6 декабря 2021 г. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mk.ru/culture/2021/12/04/v-bolshom-teatre-sostoyalas-premera-baleta-master-i-margarita.html> (дата обращения: 15.12.2021).

REFERENCES:

1. *Alovert N.* "Pikovaya dama" v Moskve // Russkiy bazar № 48 (292) 2001-11-22 2001-11-29 [Elektronnyy resurs]. URL: <http://russian-bazaar.com/ru/content/21.htm> (data obrashcheniya: 24.11.2021).
2. *Potapova N.* Tri karty, Rolan Peti i russkaya Terpsikhora // Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal № 4 [26] 2001 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/tri-karty-rolan-peti-irusskaya-terpsixora/> (data obrashcheniya: 25.11.2021).
3. *Guchmazova L.* Sdelka s povest'yu // Gazeta "Kommersant" № 226/P ot 09.12.2019 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4186782> (data obrashcheniya: 25.11.2021).

4. *Khokhlova D. E.* Balet “Onegin” Dzhona Kranko: Russkaya poeziya v zapadnoyevropeyskoy khoreografii. M.: Inturreklama-Teatralis, 2017. 144 s.
5. *Neumeier J.* S mechttoy o nezavisimosti: beseda s A. Podshunom // Muzykal'noye obozreniye. 2014. № 12 (376) [Elektronnyy resurs]. URL: <https://muzobozrenie.ru/s-mechtoy-o-nezavisimosti/> (data obrashcheniya: 27.11.2021).
6. *Popova K.* Khoreograficheskiye interpretatsii romana v stikhakh “Yevgeniy Onegin” A. S. Pushkina na baletnoy stsene // Literatura na teatral'noy stsene: Chetyrnadtsatyye Mezhdunarodnyye nauchnyye chteniya “Teatral'naya kniga mezhdru proshlym i budushchim” / Ros. gos. b-ka iskusstv; sost. A. A. Kolganova. M.: RGBI, 2021. S. 153–161.
7. Tatyana, 2011 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.ciadeborahcolker.com.br/tatyana> (data obrashcheniya: 28.11.2021).
8. *Hutera D.* Dance icon Deborah Colker brings Tatyana to 2012 Edinburgh International Festival // The List, 6 Aug. 2012 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/44103-dance-icon-deborah-colker-brings-tatyana-to-2012-edinburgh-international-festival/> (data obrashcheniya: 28.11.2021).
9. *Mackrell J.* Companhia de Dança Deborah Colker: Tatyana – review // The Guardian, 1 Feb. 2013 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2013/feb/01/deborah-colker-tatyana-review> (data obrashcheniya: 28.11.2021).
10. *Parry J.* Companhia de Danca Deborah Colker – Tatyana – London // DanceTabs, 6 Feb. 2013 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://dancetabs.com/2013/02/companhia-de-danca-deborah-colker-tatyana-london/> (data obrashcheniya: 28.11.2021).
11. *Winship L.* Deborah Colker Company: Tatyana, Barbican Hall – review // Evening Standart, 1 Feb. 2013 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/deborah-colker-company-tatyana-barbican-hall-review-8476871.html> (data obrashcheniya: 28.11.2021).
12. *Colcker D.* // Hutera D. Dance icon Deborah Colker brings Tatyana to 2012 Edinburgh International Festival // The List, 6 Aug. 2012 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/44103-dance-icon-deborah-colker-brings-tatyana-to-2012-edinburgh-international-festival/> (data obrashcheniya: 28.11.2021).
13. *Young J.* // O'Neill S. Crystal Pite and Jonathon Young chat about their latest collaboration // CBC Arts, 26 Nov. 2020 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.cbc.ca/arts/a-glitching-supercut-of-our-current-political-moment-revisor-is-the-dance-theatre-hybrid-2020-needs-1.5816758> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
14. *Pite C.* Revizor, 2021 [Elektronnyy resurs]. URL: <http://contextfest.com/ru/events/revisor-tba-27-aug-20-00> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
15. *Roy S.* Revisor review – astonishing take on Gogol demands to be seen again // The Guardian, 4 Mar. 2020 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/mar/04/revisor-review-sadlers-wells-london-gogol> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
16. *Guerreiro T.* Crystal Pite/Jonathon Young, Revisor review // CULTURE Whisper,

- 23 May 2020 [Elektronnyy resurs]. URL: https://www.culturewhisper.com/r/dance/crystal_pite_jonathon_young_revisor_sadllers/15082 (data obrashcheniya: 30.11.2021).
17. *Dust A.* Crystal Pite 'Revisor' is farcical and idiosyncratic – Review // *Dance Art Journal*, 9 Mar. 2020 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://danceartjournal.com/2020/03/09/crystal-pite-revisor-is-farcical-and-idiosyncratic-review/> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
18. *Kuznetsova T.* Roman so vsemi ostanovkami // *Zhurnal "Kommersant Weekend"* № 13 ot 09.04.2010 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1346157> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
19. *Mackrell J.* Mariinsky Ballet: Anna Karenina – review // *The Guardian*, 10 Aug. 2011 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2011/aug/10/mariinsky-ballet-anna-karenina-review> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
20. *Kask T.* Estonian choreographer's Anna Karenina premieres in Milan (by Tambur S.) // *Estonian World* 24 Nov. 2015 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://estonianworld.com/culture/estonian-choreographers-anna-karenina-premieres-in-milan/> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
21. *Batschelet S.* Another Good Woman Goes Down: The Zurich Ballet's "Anna Karenina" // *Bachtrack*, 18 Oct. 2014 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://bachtrack.com/review-anna-karenina-zurich-ballet-zurich-opera-house-october-2014> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
22. *Foyer M.* Ballett Zürich: Anna Karenina // *Critical Dance* 5 Dec. 2014 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://criticaldance.org/zurich-ballet-anna-karenina/> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
23. *Neumeier J.* Ya ne schital vozmozhnym prosto illyustrirovat' knizhku: interv'yu s T. Kuznetsovoy // *Gazeta "Kommersant"* № 49 ot 23.03.2018 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3579625> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
24. *Kesler M.* Kesler: khochu, chtoby moya "Anna Karenina" vsekh vas udivila: beseda s B. Tukh // *Stolitsa*, 30.08.2020 [Elektronnyy resurs]. URL: <https://stolitsa.ee/tallinn/kesler-khochu-chtoby-moya-anna-karenina-vsekh-vas-udivila> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
25. *Neumeier J.* The Seagull: Ballet by John Neumeier based on Anton Chekhov [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.hamburgballett.de/en/schedule/play%E2%80%93repertoire.php?SNr=485> (data obrashcheniya: 30.11.2021).
26. *Mikhailova A.* Volland & Co // *Teatral*, 10 dekabrya 2021g. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://teatral-online.ru/news/30660/> (data obrashcheniya: 15.12.2021).
27. *Guchmazova L.* "Master i Margarita" tantsuyut v Bol'shom teatre // *Rossiyskaya gazeta – Federal'nyy vypusk* № 275 (8626) [Elektronnyy resurs]. URL: <https://rg.ru/2021/12/02/master-i-margarita-tancuiut-v-bolshom-teatre.html> (data obrashcheniya: 15.12.2021).

28. *Yashchenkov P. V* Bol'shom teatre sostoyalas' prem'yera baleta "Master i Margarita" // Gazeta "Moskovskiy komsomolets" № 28680 ot 6 dekabrya 2021g. [Elektronnyy resurs]. URL: <https://www.mk.ru/culture/2021/12/04/v-bolshom-teatre-sostoyalas-premera-baleta-master-i-margarita.html> (data obrashcheniya: 15.12.2021).

СВЕДЕНИЯ Б АВТОРЕ

Попова К. В. — аспирант, хореограф; kseniiapopova@inbox.ru
ORCID 0000-0001-5633-9546

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Popova K. V. — Postgraduate Student, choreographer; kseniiapopova@inbox.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.072.2

ИТОГИ УЧЕБНОЙ (ОЗНАКОМИТЕЛЬНОЙ) ПРАКТИКИ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО НАПРАВЛЕНИЮ 50.03.01 ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

*Василенко В. В., Тарасова О. И.*¹

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

В статье показано место и значение учебной ознакомительной практики в системе междисциплинарной подготовки бакалавров по направлению Искусства и гуманитарные науки. На основе компетентностного подхода и понимания компетенции как социально ожидаемого результата обучения теории и истории хореографического искусства, с учетом основных сфер, задач и видов профессиональной деятельности (научно-исследовательской и творческой), закрепленных в Федеральных государственных образовательных стандартах высшего образования, приоритетов образовательной политики Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, задач Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030», освещаются основные принципы организации и проведения ознакомительной практики на базе старейшего музея Российской Федерации — Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, являющегося многофункциональным научным и культурно-образовательным комплексом. Подводятся итоги практики.

Ключевые слова: практика, учебная практика, компетенции, профессиональная деятельность, виды деятельности, музей.

EDUCATIONAL (INTRODUCTORY) PRACTICE IN THE BACHELOR'S DEGREE SYSTEM IN THE DIRECTION OF 50.03.01 ARTS AND HUMANITIES

*Vasilenko V. V. Tarasova O. I.*¹

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

The article shows the place and importance of educational practice in the system of interdisciplinary training of bachelors in the direction of “Art and Humanities”. On the basis of a competency-based approach and understanding of competence as a socially expected learning of the theory and history of choreographic art, taking into account the main spheres, tasks and types of professional activities (research and creative), enshrined in federal state standards of higher education, the priorities of the educational policy of the Russian ballet Academy named after A. Ya. Vaganova, the tasks of the program of strategic academic leadership “Priority 2030” highlight the basic principles of organizing and conducting introductory practice on the basis of the oldest museum of the Russian Federation—the St. Petersburg State Museum of Theater and Musical Art, which is a multifunctional scientific and cultural and educational complex. The results of practice are summed up.

Keywords: practice, educational practice, competencies, professional activities, types of activities, museum.

С 2022 года Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой участвует в Программе стратегического академического лидерства «Приоритет 2030». Программа реализуется в рамках Федерального проекта «Развитие интеграционных процессов в сфере науки, высшего образования и индустрий». Ее цель — формирование образовательных, научных и творческих центров-лидеров социально-экономического развития страны [1]. В качестве основных приоритетов выдвинуты: трансформация существующих подходов к высшему образованию; интеграция образовательного процесса с научно-исследовательской деятельностью; создание благоприятных условий для развития успешной самореализации личностного потенциала обучающихся и многое другое.

Признанный авторитет Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в области хореографического образования, науки и искусства позволяет в новых социально-экономических и политических условиях закрепить мировое лидерство, над достижением которого трудилось не одно поколение выдающихся педагогов.

Программа «Приоритет 2030» основывается на компетентностном подходе к образованию, о чем свидетельствует одна из ее задач — «...формирование у выпускников компетенций, необходимых для работы в условиях экономики знаний, кадровое обеспечение отраслей социальной сферы» [1]. Нет необходимости доказывать, что культура и искусство являются важнейшей частью социальной сферы современного российского общества. Такая установка получила свое раскрытие в «Основах государственной культурной политики», где культура признается стратегическим ресурсом развития российского общества [2].

Одним из главных преимуществ утвердившегося в отечественном образовании компетентностного подхода является возможность «конструировать модель выпускника» [3, с. 14], в зависимости от меняющихся запросов государства и общества. Этим компетентностный подход отличается от так называемого знаниевого. В процессе обучения необходимо сформировать комплекс компетенций, предполагающих актуализированную «готовность или способность выпускника к определенному виду (видам) профессиональной деятельности, обладающего такими качествами личности, как творческая инициатива, самостоятельность, конкурентоспособность, мобильность», т. е. всему тому, что позволяет существенно повысить возможности личности к «продуктивной адаптации в этом мире» [3, с. 14].

В Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой ведется подготовка бакалавров по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки по двум профилям: «Искусство в истории культуры» и «Хореографические исследования и балетная критика».

Комплекс компетенций как результат обучения по данному направлению закреплен в Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования (далее — ФГОС ВО). В самом обобщенном виде под компетенциями понимается социально ожидаемый результат обучения. Предполагается, что установленные государством компетенции обеспечат выпускнику способность осуществлять профессиональную деятельность как минимум в одной области профессиональной деятельности и сфере профессиональной деятельности, помогут ему решать профессиональные задачи, исходя из конкретной ситуации [4, с. 6–8].

Бакалавры готовятся к работе в таких сферах, как образование и наука (дошкольное, начальное общее, среднее общее образование; профессиональное обучение, профессиональное образование; дополнительное образование; научные исследования), культура, искусство (культурно-просветительская, художественно-творческая деятельности). Выпускник должен обладать способностью решать научно-исследовательские, художественно-творческие, педагогические, экспертно-аналитические, культурно-просветительские, организационно-управленческие профессиональные задачи.

Особенность компетентностного подхода состоит в сочетании теоретического с практико-ориентируемым обучением, то есть формирование предметных знаний должно сопровождаться выработкой умений и навыков, а также развитием личностных качеств обучающихся. В этой связи в структуре образовательной программы данного направления подготовки бакалавров ФГОС ВО предусматривает практику как одну из важных частей образовательного процесса.

Ознакомительная практика по получению первичных профессиональных умений и навыков, в том числе первичных умений и навыков научно-исследовательской деятельности, — один из видов учебной практики, которая проходит стационарно в самом начале обучения (на первом курсе во втором семестре). С нее начинается процесс формирования таких общепрофессиональных компетенций (далее — ОПК), как «способность определять и решать круг стандартных задач профессиональной деятельности на основе информационной и библиографической культуры с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности (ОПК–1); способность проводить научные исследования в выбранной области профессиональной деятельности (ОПК–2); способность использовать в познавательной и профессиональной деятельности базовые знания в области гуманитарных, социальных, экономических и естественных наук (ОПК–5), а также профессиональных компетенций (далее — ПК): способность применять полученные знания в области искусства и гуманитарных наук в исследовательской деятельности (ПК–2)» [4].

В Программе развития Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой главным приоритетом образовательной деятельности является формирование компетенций. В планах по достижению целевой модели научно-исследовательской и молодежной политики стоят задачи развития партнерства с ведущими научными и образовательными центрами в области культуры и искусства России, развития междисциплинарной проектной деятельности как условие эффективности научно-образовательного процесса, вовлечения студентов в разработку и реализацию творческих проектов и мероприятий, совместных с работодателями; развития комфортной среды для самореализации и личностного роста обучающихся и др. [1]. В этой связи учебная (ознакомительная) практика бакалавров рассматриваемого направления подготовки организуется на базе Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

Между Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой и Санкт-Петербургским государственным музеем театрального и музыкального искусства в 2021 году был заключен Договор о практике. Это был юбилейный год для музея. В поздравительной телеграмме Президента РФ в честь 100-летия со дня основания Санкт-Петербургского государственного музея театраль-

ного и музыкального искусства отмечалось, что «за этой большой впечатляющей датой — напряженный творческий, научный просветительский труд многих поколений служителей старейшего в России театрального музея, их искренний энтузиазм и подвижничество, ...коллектив с уважением относится к традициям предшественников, организует в стенах музея и его филиалов разнообразные, но неизменно интересные лекции, выставки, мастер-классы, поведующие о становлении и развитии в нашей стране драматического, оперного и балетного искусства, вносит свой вклад в сбережение памяти о нашем бесценном историческом, духовном наследии» [5].

Музей был учрежден Декретом Народного комиссариата просвещения от 1 декабря 1918 года. Для посетителей залы музея, размещенного в помещениях Дирекции Императорских театров, были открыты 16 мая 1921 года. Музей неоднократно удостоивался высшей музейной премии РФ «Музейный Олимп». Сегодня Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства представляет собой многофункциональный научный и культурно-образовательный комплекс, объединяющий пять музеев: Музей музыки (Шереметьевский дворец); Театральный музей; Музей-квартиру актеров Самойловых; Музей Н. А. Римского-Корсакова; Музей-квартиру Ф. И. Шаляпина, а также несколько концертных залов, выставочных площадок и интерактивных пространств [6]. В фондах музея хранится более 500 000 экспонатов по истории отечественного театрального и музыкального искусства. Видное место занимают документы по истории петербургской школы балета, связанной с прославленными именами Ж. Б. Ланде, М. И. Петипа, М. Ф. Ксешинской, А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной, Н. М. Дудинской, К. М. Сергеева и др.

Музей славится своими выставочными проектами и международными фестивалями. Например, с 2009 года здесь проходит Ежегодный международный фестиваль искусств «Дягилев. Р. S.». Под эгидой фестиваля в партнерстве с Академией Русского балета имени А. Я. Вагановой в 2018 году проходила выставка, посвященная 200-летию со дня рождения М. И. Петипа «Танцевания». В 2020/21 году в музее был представлен международный выставочный проект «В круге Дягилево. Пересечение судеб».

Среди других значимых выставочных проектов вспоминается юбилейная выставка 2012 года «Дудинская. Мастер-класс», приуроченная к 100-летию со дня рождения выдающейся выпускницы Академии Русского балета, одной из любимых учениц А. Я. Вагановой Н. М. Дудинской. В настоящий момент в Шереметьевском дворце проходит выставка «Театр балета Эйфмана. Только любовь» — к 45-летию со дня основания Санкт-Петербургского государственного академического театра балета Бориса Эйфмана.

Для оптимальной организации учебного процесса немаловажен и тот факт, что Театральный музей располагается в одном историческом здании с Академией

Русского балета имени А. Я. Вагановой, а один из экскурсионных маршрутов музея «Путешествие по площади Островского», охватывающий «...два века русского театра... проходит от Александринского театра до Вагановской академии» [5].

Таким образом, выбор Театрального музея (филиала Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства) в качестве базы практики для студентов Академии оправдан и отвечает актуальным задачам развития в соответствии с программными установками.

В 2020/21 учебном году состоялся первый выход студентов на базу практики¹. Полученный опыт в организации и проведении ознакомительной практики позволил внести в рабочую программу учебной практики некоторые уточнения. В следующем 2021/22 учебном году заключительный этап практики был дополнен процедурой «измерения» степени и уровня сформированности заявленных компетенций.

Дискретная форма проведения практики позволяет обеспечить непрерывность образовательного и воспитательного процессов, достигнуть искомого сочетания теоретического и практического обучения. В определенной степени удастся установить взаимосвязь между содержанием обучения и содержанием учебной практики.

Итак, целью учебной (ознакомительной) практики стало формирование компетенций (общефессиональных и профессиональных). Условно назовем их первичными компетенциями и отнесем к ним умения и навыки научно-исследовательской деятельности, связанные с профессией. В соответствии с принципом триединства педагогического процесса (обучения, развития и воспитания) образовательными задачами практики стали: введение обучающихся в будущую профессию, знакомство с основными видами и сферами профессиональной деятельности; закрепление и углубление теоретической подготовки, т. е. полученных знаний во время изучения дисциплин учебного плана; создание условий для самореализации личности студента как субъекта профессиональной деятельности; сбор эмпирического материала для выполнения курсовых работ, подготовки рефератов, докладов и выступлений на научно-практические семинары, круглые столы и студенческие научные конференции. К развивающим задачам относятся задачи, связанные с созданием условий для самореализации личности как субъекта профессиональной деятельности, и приобретение первичного профессионального опыта. Формирование коммуникативно-мотивационных навыков работы в коллективе решается на уровне воспитательных задач практики. Если принять во вни-

¹ По программе допускается возможность для студентов, совмещающих обучение с трудовой деятельностью, проходить практику по месту трудовой деятельности, если их профессиональная деятельность соответствует требованиям к содержанию практики.

вание культуросообразность как свойство компетенции, то, помимо вышеперечисленных традиционных задач, ознакомительная практика выполняет еще адаптивную и рефлексивную функции.

Организация и проведение ознакомительной практики строятся на основе требований ФГОС ВО, «Положения о порядке проведения практики», утвержденного решением Ученого совета Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и других нормативно-правовых документов. Учитывая тот факт, что с марта 2020 по февраль 2021 года студенты находились на вынужденной самоизоляции и проходили обучение в дистанционном формате (что также предусмотрено ФГОС ВО), долгожданный выход на базу практики состоялся тогда, когда ограничения были сняты. Для первокурсников это стало событием масштаба «образовательного путешествия». Обычно в научной литературе под образовательным путешествием понимают педагогическую технологию, связанную с перемещением обучающихся в новое социально-культурное пространство с целью приобретения нового социокультурного опыта. В условиях пандемии COVID-19, после длительной социальной изоляции Театральный музей стал именно таким новым социокультурным пространством.

Работа выстраивалась следующим образом. Сначала в режиме онлайн была проведена установочная конференция по практике, на которой был дан вводный, целевой инструктаж. Затем непосредственно в музее учащиеся ознакомились с правилами внутреннего трудового распорядка, правилами по охране труда и пожарной безопасности². Для них была проведена подробная экскурсия по музею. Далее последовал основной период практики, на разных этапах которого к выполнению предлагались различные групповые и индивидуальные практические задания. Сразу уточним, что по мере постановки исследовательских и организационных задач в электронном портфолио для обучающихся размещались развернутые методические рекомендации по их выполнению. И, наконец, заключительная итоговая конференция, подведение итогов практики и саморефлексия по результатам практики.

Руководителями учебной практики от Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой и от профильной организации, зав. научно-просветительским отделом Театрального музея были разработаны график практики и индивидуальные практические задания. Одним из них стало задание по материалам выставки афиш «Театр на стене», проходившей в Театральном музее в период с 11 декабря по 15 февраля 2021 года. Практикантам было предложено провести исследовательскую работу, попытаться найти в периодиче-

² При прохождении учебной (ознакомительной) практики на обучающихся распространялись правила охраны труда и правила внутреннего трудового распорядка Театрального музея на общих основаниях. Уделялось внимание соблюдению требований социальной дистанции и использованию средств индивидуальной защиты.

ских изданиях за 1922 год информацию о спектакле «Царь Эдип» от 23 июля 1922 года. Перед студентами стояла задача найти факты, свидетельствующее о том, что анонсируемый тремя афишами с выставки спектакль «Царь Эдип» действительно состоялся 23 июля 1922 году в Саду и театре «Спартак».

Для решения поставленной задачи были сформированы проблемные микрогруппы, участники которых просматривали подшивки петербургских газет за 1922 год: «Жизнь искусства», «Петроградская Правда», «Красная газета» и др. Таким образом организованная исследовательская работа с театральными афишами из коллекции Театрального музея и газетами из фонда дореволюционной периодики Российской национальной библиотеки отвечала целям компетентного обучения и задачам учебной практики.

В результате целенаправленного поиска и аналитико-библиографической обработки информации студентами были обнаружены некоторые факты, которые, возможно, найдут свое отражение в курсовых и выпускных квалификационных работах. И если в самом начале работы студенты испытывали некоторую растерянность и дискомфорт от субъективного ощущения некомпетентности и интеллектуальной недостаточности, то по мере их адаптации и развития навыков исследовательской деятельности неопределенность ситуации исчезала, а стремление к поиску возрастало. В некоторой степени искомый результат зависел от регулярности консультаций в форме бесед со студентами и возможности оперативного размещения в электронном портфолио методических рекомендаций по поиску информации, организации исследования, планированию собственной деятельности, составлению аналитической записки, подготовки выступления на круглом столе и др. Некоторые студенты были так увлечены этим видом деятельности, что решили продолжить поиск и отправились в архивы, совершив первое в своей жизни «научное открытие». Приятно было наблюдать, как обучающиеся постепенно входили во вкус и начинали смело включать объект познания в разные культурные контексты, интерпретировать факты и события. Таким образом студентам удалось пройти почти все уровни активности познавательной деятельности: от нейтральной, воспроизводящей, интерпретирующей — к творческой. Поставленная перед практикантами научная проблема стала одновременно провокацией и стимулом к развитию способностей научного творчества, а установка на «открытие» впоследствии оценивалась ими с воодушевлением. Позже, поводя итоги практики, почти все первокурсники обращали на это обстоятельство внимание. Ну и конечно, предоставленная возможность совместной мотивированной командной работы, самостоятельного ответственного принятия решений также сыграла свою роль. По результатам проведенной работы в каждой проблемной группе были составлены аналитические справки, на основе которых сформирован коллективный доклад-отчет, преданный в научно-просве-

тительский отдел музея. На круглом столе, состоявшемся 2 апреля 2021 года в Театральном музее, студенты доложили о результатах своей деятельности. Первокурсники свободно комментировали свои наблюдения, формулировали собственные выводы, строили гипотезы.

Помимо научно-исследовательской деятельности, в ходе прохождения практики обучающимся была предоставлена возможность попробовать себя в таком виде профессиональной деятельности, также закрепленном ФГОС ВО, как творческая деятельность. Практиканты посетили другой филиал Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства — Музей музыки, где познакомились с выставкой «Ленинградский рок-н-ролл. Золотой век». Она была приурочена к 40-летию Ленинградского рок-клуба, и на ней впервые были представлены видео, аудио, фотодокументы из частных коллекций, самиздатовские рок-журналы, музыкальные инструменты и др. По материалам выставки были составлены эссе.

Еще одним видом профессиональной деятельности, к которой готовятся обучающие по данному направлению подготовки, является организационно-управленческая деятельность, предполагающая организационно-управленческую работу и иную практическую деятельность, связанную с использованием знаний и умений в области искусства и гуманитарных наук в организациях и учреждениях науки, культуры, СМИ и др. В ходе прохождения практики студенты в качестве волонтеров помогали в организации и проведении международной ежегодной акции «Ночь музеев 2021». В 2021 году в акции участвовали более 80 музеев, галерей, библиотек, выставочных и концертных залов Санкт-Петербурга, в том числе Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Предварительно со студентами в музее было проведено рабочее совещание, на котором распределили рабочие места, рассказали о регламенте деятельности, основных функциях³. Студенты помогали сотрудникам музея в организации посетителей на экскурсиях «Театральные легенды», «Путешествие по площади Островского», представления-перформанса оркестра «Антон тут рядом», концерта выпускников консерватории и др.

На завершающем этапе учебной (ознакомительной) практики в режиме онлайн конференции студенты выступили с отчетами по практике, которые сопровождались мультимедийными презентациями. Для диагностики степени эффективности формирования компетенций обучающимся было предложено провести рефлексивный самоанализ и заполнить карточку самооценки [7, с. 44]. Так, Алиса Феоктистова отметила, что «...искать нужную информацию в газетах почти столетней давности оказалось увлекательным ...запом-

³ Осуществлялся контроль за соблюдением продолжительности рабочего дня обучающихся в зависимости от возрастных ограничений.

нились трепетные ощущения от открытия чего-то нового о театральной и балетной жизни Петербурга того времени». Олеся Клецова «...поняла, как нужно работать с архивными фондами, как ориентироваться в них, узнала, где хранятся те или иные документы, к кому могу обратиться за помощью». С точки зрения Александры Шалдыбиной, «...было очень познавательно работать с историческими источниками, с газетами. Это был мой первый опыт работы в журнальном фонде и отделе газет, я узнала, как там все работает. Было иногда сложно сориентироваться, потому что от объема потенциальных источников теряешься, и столько всего нужно исследовать, но нам помогали добрые библиографы. Было очень интересно узнать о внутренней жизни музея».

Варвара Варламова «...научилась находить нужное издание по году и месту публикации, работать с архивными документами». Елизавета Колодина смогла «...получить полезные навыки научно-исследовательской работы, поиска информации в архивах. Захватывающим был поиск информации о неизвестном спектакле “Царь Эдип”; было приятно осознавать важность и ответственность нашей работы по характеру сравнимой с научным открытием... Участие в качестве волонтера на ежегодной всероссийской акции “Ночь музеев” стало моим первым опытом волонтерской деятельности и развило мои навыки работы в слаженной команде. Учебная ознакомительная практика с опытом принесла мне много положительных эмоций и ярких впечатлений». «Очень интересным опытом» практика стала для Елизаветы Сибатровой. Она отметила, что «...именно в рамках практики... удалось поработать в архивах Российской национальной библиотеки, поучаствовать в творческой деятельности Театрального музея, изучить организацию музея... Самым интересным событием практики стало участие в акции “Ночь музеев”».

В 2021/22 учебном году сотрудничество с Театральным музеем было продолжено, и во втором семестре на учебную (ознакомительную) практику вновь вышли студенты-первокурсники. На начальном этапе учебной практики они работали с информацией, размещенной на официальном сайте Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства, изучали историю становления и развития музея, Устав, знакомились с его структурой, основными коллекциями и фондами Театрального музея. Далее, как и в предыдущий год, для студентов была проведена подробная экскурсия. Сотрудники музея ответили на все вопросы, которые возникли у студентов в ходе самостоятельного изучения информации о музее. Что касается индивидуальных заданий, то в этом учебном году обучающимся было предложено найти и собрать информацию о жизни и деятельности директоров Дирекции Императорских театров И. П. Елагине, А. Л. Нарышкине, С. А. Гедеонове, И. А. Всеволожском, С. М. Волконском, В. А. Теляковском. Эти материалы использовались при разработке новых экскурсионных программ, которые сотрудники музея

готовили к ежегодной акции «Ночь музеев 2022». Студенты вели поиск информации индивидуально. Результаты исследования были представлены каждым обучающимся на круглом столе, проведенном в онлайн режиме. Другим, не менее интересным для студентов, заданием стала разработка плана экскурсии на тему «Звезды русского балета»⁴ по экспозициям Театрального музея.

Как и в предыдущем учебном году студенты помогали сотрудникам Театрального музея в проведении ежегодной акции «Ночь музеев 2022». Они участвовали в организации экскурсий: «Музей. Точка отсчета», «Путешествие по площади Островского», «Музейный детектив № 1», концерта камерной музыки и др. Примечательно, что к практикантам-первокурсникам с радостью присоединились студены теперь уже второго курса, которым запомнилось это культурное событие прошлого года.

На завершающем этапе учебной практики студенты попробовали провести анализ зрительского участия в «Ночи музеев 2022», описать опыт волонтерского участия в культурной акции, провести самоанализ деятельности по итогам ознакомительной практики. В заключение состоялась итоговая конференция по практике.

Поскольку идет апробация рабочей программы учебной (ознакомительной) практики, то у студентов имелась возможность высказать мнение о недостатках в организации практики и тех неудобствах, с которыми они столкнулись во время ее прохождения. В целом о практике обучающиеся отзывались положительно. Например, Маргарита Закарьян о своих впечатлениях сообщила следующее: «В гуманитарной среде для меня такой опыт первый. До этого проходила практику в налоговой, поэтому была счастлива окунуться в мир искусства. Этот опыт оказался удивительным погружением в ранее неизведанную для меня область балета. В результате я открыла для себя много нового. Особенно полезными оказались практические занятия, например, составление экскурсии позволило развить аналитический подход к информации... процесс мотивировал к составлению других креативных экскурсий и арт-медиаций. Словом, появилось желание развиваться в этом направлении дальше! Отдельная благодарность сотрудникам Музея театрального и музыкального искусства, которые своим увлеченным примером поддерживали в нас оптимизм и любознательность. Всё понравилось, никаких нареканий нет».

Учебная практика как интересный опыт была воспринята Викторией Мамлюковой. Она подчеркнула, что «...особенно увлекает работа с архивными материалами...практика получилась полезной и увлекательной».

⁴ Раз работка экскурсии будет продолжена в рамках научно-исследовательской практики на следующих курсах.

Одобрение высказал Фёдор Пеший: «Впечатления самые положительные: было очень интересно познакомиться с театральным музеем и поработать в театральной библиотеке, ощутить себя исследователем. Минусов выделить не могу. Хотелось бы продолжить сотрудничество и с музеем, и с библиотекой!».

Яне Шабловской понравилось лично пообщаться с сотрудниками музея. Она отметила, что «все задания, выполненные в рамках практики, были интересны и позволили создать целостное впечатление о работе музея, а полученные знания и навыки очень ценны для учебной и профессиональной деятельности».

Как видим, почти все обучающиеся заявили о значимости полученного первоначального практического опыта. В ходе прохождения практики они познакомились с различными видами профессиональной деятельности, научились определять и решать круг стандартных профессиональных задач, приобрели навыки поиска, обработки и анализа информации из различных источников, навыки систематизации и представления полученной информации в виде устных выступлений и письменной отчетной документации. Помимо проведения небольших исследований, обучающимся удалось уточнить для себя специфику и статус различных видов искусств (театрального, хореографического, музыкального, изобразительного, искусства слова и др.), особенности предмета и некоторых исследовательских методов гуманитарных наук, познакомиться с основами информационной и библиографической культуры и др.

Подводя итог, отметим, что поставленные цели и задачи учебной (ознакомительной) практики по получению первичных профессиональных умений и навыков, в том числе первичных умений и навыков научно-исследовательской деятельности, достигнуты, о чем свидетельствуют результаты промежуточной аттестации студентов, отзыв руководителя практики от профильной организации, благодарственные письма от руководителя базы практики — Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства.

С точки зрения авторов, описанная выше форма проведения учебной (ознакомительной) практики и ее содержание отвечают поставленным Программой развития Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой целям и задачам, а следовательно, и критериям оценки реализации Программы стратегического академического лидерства «Приоритет 2030» в части расширения межинституционального взаимодействия вуза с работодателями, интеграции образования, студенческой науки с научными организациями, обеспечения условий для творческой самореализации обучающихся.

Вызывает оптимизм тот факт, что все без исключения студенты, прошедшие ознакомительную практику, проявили большой интерес к выбранной ими академической области искусства и гуманитарных наук, готовность к различным видам профессиональной деятельности, творческое отношение к делу, осмыс-

ленность и дисциплинированность в проведении всех видов работы, проявили социальную активность при участии в организации и проведении значимого культурного события всероссийского уровня в качестве волонтеров.

ЛИТЕРАТУРА

1. О программе «Приоритет–2030» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.priority2030.ru/about> (дата обращения: 12.06.2022).
2. Основы государственной культурной политики РФ. М.: МК, 2014. 76 с.
3. Галеева Н. Л. Система компетенций как инструмент управления качеством образования // Интернет-журнал «Эйдос». 2007. 30 сентября. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eidos.ru/journal/2007/0930-7.htm> (дата обращения: 22.01.2022).
4. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования —бакалавриат по направлению подготовки 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки [Электронный ресурс]. URL: <http://base.garant.ru/71109014/53f8944421bbdaf> (дата обращения: 13.09.2022).
5. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства [Электронный ресурс]. URL: <https://thtatremuseum.ru/filial> (дата обращения 13.01.2021).

REFERENCES

1. O programme «Prioritet–2030» [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.priority2030.ru/about> (data obrashheniya: 12.06.2022).
2. Osnovy` gosudarstvennoj kul`turnoj politiki RF. M.: MK, 2014. 76 s.
3. Galeeva N. L. Sistema kompetencij kak instrument upravleniya kachestvom obrazovaniya // Internet-zhurnal «E`jdos» 2007. 30 sentyabrya. [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.eidos.ru/journal/2007/0930-7.htm> (data obrashheniya: 22.01.2022).
4. Federal`ny`j gosudarstvenny`j obrazovatel`ny`j standart vy`sshego obrazovaniya -bakalavriat po napravleniyu podgotovki 50.03.01 Iskusstva i gumanitarny`e nauki [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://base.garant.ru/71109014/53f8944421bbdaf> (data obrashheniya: 13.09.2022).
5. Sankt-Peterburgskij gosudarstvenny`j muzej teatral`nogo i muzy`kal`nogo iskusstva [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://thtatremuseum.ru/filial> (data obrashheniya 13.01.2021).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Василенко В. В. — д-р ист. наук, доц.; vasilvika@yandex

SPIN-код 7193-7444

Тарасова О. И. — д-р филос. наук, доц.; ol.tar@mail.ru

SPIN-код: 6958-4027

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Vasilenko V. V. — Dr. Habil. (Historical Sciences), Ass. Prof.; vasilvika@yandex.ru

SPIN-код 7193-7444

Tarasova O. I. — Dr. Habil. (Philosophy), Ass. Prof.; ol.tar@mail.

SPIN-код: 6958-4027

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 781.6

ЗВУК, ЦВЕТ, СВЕТО, ЖЕСТ И ТЕКСТ: НОВЫЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИИ В АВСТРИЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Дегтярева Н. И.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Введение оптических медиа в оперную партитуру может повлиять на взаимодействие разных композиционных планов (музыкального, словесного, сценического) и существенно изменить структуру оперного текста. Эти вопросы рассматриваются в данной статье на примере двух произведений — музыкальной драмы «Счастливая рука» А. Шёнберга (1913) и оперы «Игрушка и принцесса» Ф. Шрекера (1912).

В «Счастливой руке» мы встречаемся с коренным изменением принципа распределения драматического материала, сосредоточением событийного плана в области визуальных решений (цвет, свет, жест), что приводит к значительному преобладанию в партитуре слова *не-звучащего* (в авторских ремарках) над словом *звучащим* (в партиях действующих лиц). Соотношение оптического слоя драматургии и музыкального материала образует здесь свободный контрапункт автономно движущихся планов. В «Игрушке и принцессе» режиссерско-сценографическая воля автора выражена так же определенно, как и в «Счастливой руке», но традиционная структура либретто в целом не нарушена, а цветовая партия подчинена логике музыкально-драматического действия. Отличительная черта шрекеровских ремарок проявляется во внимании к акустическим явлениям (указания на различные источники звука, их расположение и передвижения).

Ключевые слова: Арнольд Шёнберг, Франц Шрекер, «Счастливая рука» «Игрушка и Принцесса», оптические медиа, новые оперные технологии, структура оперного текста.

SOUND, COLOR, LIGHT, GESTURE AND TEXT: NEW MEDIA TECHNOLOGIES IN THE AUSTRIAN MUSICAL THEATER OF THE EARLY 20TH CENTURY

Degtyareva N. I.¹

¹ St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2, Teatral'naya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

Optical media, being introduced into an opera score, can influence the interaction of different compositional planes (musical, verbal, stage ones) as well as significantly change the structure of the opera text. These issues are considered in this article on the example of two works - the musical drama *Die Glückliche Hand* by A. Schoenberg (1913) and the opera *Das Spielwerk und die Prinzessin* by F. Schreker (1912).

In *Die Glückliche Hand* we see a fundamental change in the principle of distribution of dramatic material, the concentration of the event plan in the field of visual solutions (color, light, gesture), which leads to a significant predominance of the *non-sounding* word in the score (in the author's remarks) over the *sounding* word (in the parts of the characters). Correlation between the optical layer of dramaturgy and musical material forms here a free counterpoint of autonomously moving plans.

In *Das Spielwerk und die Prinzessin*, the author's directorial and scenography is expressed as clearly as in *Die Glückliche Hand*, but the traditional structure of the libretto as a whole is not broken, and the color part is subordinated to the logic of musical and dramatic action. A distinctive feature of Schreker's remarks is manifested in the attention to acoustic appearances (indications of the various sources of sound, their location and movement).

Keywords: Arnold Schoenberg, Franz Schreker, *Die Glückliche Hand*, *Das Spielwerk und die Prinzessin*, optical media, new opera technologies, opera text structure.

Рубеж 1900–1910-х годов в европейской культуре ознаменован появлением ряда уникальных художественных проектов, расширяющих идею синтеза искусств посредством включения в пространство Gesamtkunstwerk особых звуко-цвето-световых взаимодействий. В 1912 году выходит альманах «Синий всадник» с программной статьей Кандинского «О сценической композиции» [1] и сценарием «Желтого звука» [2]. В 1908–1910 гг. Скрябин создает «Прометея», в 1911–1912 гг. Барток работает над оперой «Замок герцога Синяя Борода». Примерно в те же годы возникают два примечательных

музыкально-драматических опуса австрийских композиторов: «Счастливая рука» — драма с музыкой Шёнберга (1913) и «Игрушка и Принцесса» — опера Шрекера (1912), в которых, как и в опере Бартока, активно используются цветосветовые эффекты.

Фридрих Киттлер, авторитетный историк и теоретик медиа, на примере философии показал, как исторически изменяющиеся технические условия существования и сохранения информации, например «различия... между античным свитком, средневековым кодексом и современным книгопечатанием», влияют на структуру и смысл философского знания, как «переменчивое техническое оснащение» меняет устройство самих философских книг [3, с. 174; 175]. Выводы Киттлера могут быть распространены и на другие гуманитарные области. Появление в партитуре музыкально-сценической композиции оптических медиа преобразует внутреннюю организацию произведения. И дело не только в самом факте введения новых носителей эстетической информации — существенным является способ корреляции между звуковой, вербальной и цветосветовой материей, функциональная нагрузка и взаимодействие всех планов композиции. При этом методы работы с новыми ресурсами, принципы соединения и разъединения элементов разнообразны и отмечены авторской индивидуальностью, что, соответственно, приводит к самостоятельным художественным результатам. Данный тезис хотелось бы проиллюстрировать на примере двух названных выше сочинений — «Счастливая рука» и «Игрушка и Принцесса».

Оперы Шёнберга и Шрекера, хотя и возникают независимо друг от друга, близки по целому ряду позиций. Речь не идет о заимствованиях или влияниях (творческие и дружеские контакты музыкантов сложились позже); композиторы движутся параллельными курсами, и большинство параллелей между произведениями обусловлено культурным контекстом, произрастает из «духа эпохи». Оба сочинения ориентированы на опыт символистской драматургии. Их концепции проникнуты ощущением экзистенциальной катастрофы. Герои опер, подобно персонажам экспрессионистской драмы, «деперсонализированы», лишены имен собственных: у Шёнберга это Мужчина, Женщина и Господин, у Шрекера — Парень и Принцесса (именами в «Игрушке и Принцессе» наделены только второстепенные действующие лица).

«Счастливая рука» мыслилась Шёнбергом как «музичирование средствами сцены» — «жесты, цвет и свет трактуются здесь подобно звукам: с их помощью сочиняется музыка» (цит. по: [4, с. 215–216]). К этой мысли композитор возвращается неоднократно, требуя от исполнителей строгого соблюдения его требований: «В построении сцены и декораций необходимо неукоснительно следовать моим указаниям — на то имеется тысяча причин. Иначе ничего не получится. ... Я точно определил также позиции исполнителей и их передвижения по сцене. ... Предметы и местность в моих сценических произведе-

ниях участвуют в действии и поэтому должны узнаваться так же отчетливо, как высота тона» [5, с. 204–205].

Жестикуляция, мимика, движения актеров, цвет и характер освещения в «Счастливой руке» особым образом сопряжены с нотным текстом: композитор предусмотрел специальные графические обозначения, значки в определенных тактах, которые координируют «видимое» и «слышимое». Хотя в опере отсутствует сквозное сюжетное развитие, события, зафиксированные в партитуре, прочитываются весьма отчетливо. Напомним порядок их появления.

Композиция одноактной «Счастливой руки» строится как последовательность четырех картин. Скрепляющим началом в ее видеоряде является постоянное присутствие на сцене главного героя — Мужчины. Несмотря на общую симметрию, образованную повторностью появления персонажей и арками между оркестровыми фрагментами, распределение сценических эпизодов внутри картин асимметрично и неравномерно. В дальнейшем изложении мы будем опираться на авторские ремарки Шёнберга¹ и схему композиции, разработанную С. Маузером и приведенную в монографии Н. Власовой [4, с. 219].

Первая картина включает в себя два эпизода — хоровой Пролог (Мужчина, лежащий ничком, со сказочным зверем на спине; хор: «О бедный! Ты, в ком есть неземное, тоскуешь по земному! ... Ты, бедный!», тт. 1–25) и краткий оркестровый раздел — Интермедию I («громкая вульгарно-веселая музыка из-за сцены, резкий насмешливый смех», тт. 26–28), по окончании которой Мужчина «мощным рывком» поднимается и произносит первую реплику: «Да, о да!» (тт. 29–30).

Вторая картина, в которой участвуют Мужчина, Женщина и Господин, состоит из одной сцены, но сцена эта масштабна (тт. 31–88), а ее событийный ряд оказывается весьма насыщенным. Мужчина восхищается красотой Женщины, она принимает его восхищение, однако сострадание и теплый интерес, поначалу заметные в выражении ее лица (тт. 36 etc.), постепенно сменяются холодностью (т. 55) и равнодушием с оттенком враждебности (т. 58). Женщина удаляется с элегантно одетым Господином (тт. 71–73). Мужчина стонет, делает несколько шагов и остается стоять в позе надломленного человека (т. 74). Женщина внезапно возвращается, смиренно просит прощения (т. 75), но в тот момент, когда Мужчина падает перед ней на колени, по лицу ее пробегают легкая тень сарказма (тт. 80–81), и она вновь исчезает (т. 83). На этот раз Мужчина не замечает ее ухода; он поднимается и, неотрывно глядя на свои высоко вскинутые руки, восклицает: «Теперь я владею тобой навсегда!» (тт. 87–88).

¹ Ремарки приводятся по изданию: Schönberg A. Die glückliche Hand. Drama mit Musik. Op. 18. Auszug mit Text für zwei Klaviere zu vier Händen von E. Steuermann. Wien – Leipzig: UE, 1923.

Третья картина отличается наибольшей композиционной плотностью — в ней целых четыре эпизода. Первый из них, сцена в мастерской («нечто среднее между механической и ювелирной», тт. 89–124), содержит только одно, но центральное для оперы событие — «рождение» драгоценной диадемы, которую Мужчина, ранее наблюдавший за работой ремесленников, создает одним ударом молота; почти все остальное — реакция враждебно настроенных рабочих. Ключевые моменты в этом эпизоде обозначены ремаркой «в нем растет мысль» (т. 97) и двумя репликами Мужчины: «Это можно сделать проще!» (тт. 101–102) и «Так делают украшение» (тт. 120–121).

Второй эпизод картины — развернутый оркестровый раздел «симфония цвета» (тт. 125–152) — является своеобразным «комментарием» к предшествующей сцене триумфа Мужчины-творца. Эпизод пронизан «*crescendo* ветра и *crescendo* цвета», Мужчина при этом, согласно ремарке, ощущает себя не только центром, но и источником разыгравшейся бури (т. 126). Заканчивается цвето-свето-звуковая феерия катастрофой: волнение Мужчины нарастает, его тело судорожно напрягается (тт. 139–142), он в ужасе широко открывает глаза и рот. В преддверии кульминации и перехода к следующей сцене «его голова должна выглядеть так, как будто бы она раскололась» (т. 147).

Два завершающих картину эпизода несут в себе репризные функции. В третьем (тт. 153–199) возвращаются персонажи второй картины и воспроизводятся их отношения: Господин вновь с холодным равнодушием демонстрирует Мужчине свое превосходство и пренебрежение (т. 180), Мужчина умоляет Женщину о возвращении (тт. 188–189), но Женщина убегает от него (тт. 191–194).

Четвертый эпизод, Интермедия II (тт. 200–202), представляет собой точную репризу Интермедии I: повторяется музыкальный материал, а также ремарка. В начале Интермедии II на Мужчину падает огромный камень, который «выглядит так, как если бы он был сказочным зверем из первой картины».

Четвертая картина — Эпilog, который перекидывает арку к началу оперы (мужчина со сказочным зверем на спине; хор, тт. 203–255). Хор резюмирует: «Тебе пришлось пережить это снова, то, что ты так часто переживал? Не можешь ты отказаться? ...Стремишься схватить только то, что может от тебя ускользнуть, удерживаешь это. Но того, что в тебе есть, ты не чувствуешь? ...И все-таки ищи! И мучайся, и будь беспокоен. Ты, бедный!»

Стремление «музицировать средствами сцены» повлекло за собой необходимость подробнейшей фиксации деталей сценического поведения, жестового и цветосветового рядов, а это кардинальным образом изменило структуру оперного текста. Весь событийный план композиции перемещен в ремарки, объем которых составляет более трех четвертей от общего вербального компонента партитуры. Артикулируемый текст сосредоточен только в партиях хора и Мужчины (все остальные персонажи изъясняются жестами). Партия хора

содержит связанные и развернутые текстовые разделы, Мужчина же, в основном, ограничивается отдельными репликами. Всего их девятнадцать, причем большинство содержится во второй картине (две вводные фразы, выражающие согласие героя с сентенциями хора, и лирический монолог, обращенный к Женщине); две фразы Мужчина произносит в сцене с рабочими, еще две (вновь адресованные Женщине) — в последней сцене третьей картины.

Специального внимания заслуживает строение ремарок и принцип распределения их в партитуре. Подавляющее большинство текста в ремарках составляют описания декораций, костюмов, передвижений действующих лиц, их поз и жестов и т. п. Любопытно, что в партиях Мужчины и Женщины Шёнберг очень подробно отмечает мимику, малейшие изменения в выражении лиц персонажей. Мелкие мимические движения, конечно, не могли быть полноценно восприняты зрителями в условиях оперно-театрального зала; исходя из этого, можно предположить, что уже на стадии работы над литературным текстом «Счастливой руки» (а он был закончен и опубликован композитором за несколько лет до завершения музыки), Шёнберг задумывался над возможностью кинематографической версии произведения. Во всяком случае, речь о проекте экранизации оперы идет в письме Шёнберга Эмилю Герцке, датированном, предположительно, осенью 1913 года [5, с. 75–78]².

Цветосветовые ремарки в «Счастливой руке» можно подразделить на две группы. Характеристики в первой группе содержат указания на цвет костюмов³, декораций и драпировок, элементов оформления сцены⁴. Характеристики во второй группе фиксируют световые эффекты — цветосветовую гамму, интенсивность и яркость цвета, направление и источники освещения (например, лампы над рабочими столами ремесленников в начале третьей картины). Особой функцией наделены паузы в цветосветовой «партии» оперы, обозначенные ремарками «темно», «совершенно темно», «становится темно» — обычно они играют роль «занавеса», обозначая границы между сценами и картинами.

Шёнберг настаивает: «Целое должно быть не подражанием реальной картине, а свободной комбинацией красок и форм» (ремарка в первой сцене третьей картины); «Мне нужна: максимальная ирреальность. ...Нигде не должно

² К сожалению, проект не был осуществлен.

³ Мужчина — грязновато-коричнево-желтый пиджак, черные брюки, Женщина — светло-фиолетовое платье, желтая и красная розы в волосах, Господин — темно-серое пальто.

⁴ Небесно-голубой задник и светло-коричневая почва в начале второй картины; занавесы — красноватые и черные в первой, нежные желто-зеленые во второй картине; черно-серые скалы и серебристые ветви деревьев, темно-фиолетовая ткань, которой закрыты гроты, в начале третьей картины и т. п.

усматриваться символа или смысла, мысли, а лишь игра явлениями цвета и формы» [5, с. 77]. Последнее — именно то, что более всего восхищало композитора в «Желтом звуке» Кандинского: «“Желтый звук” нравится мне чрезвычайно. Это точно то же самое, к чему я стремился в своей “Счастливой руке”». Но Вы идете еще дальше в отказе от всякой осознанной мысли, от всякого жизненноподобного действия (письмо Кандинскому (цит. по: [4, с. 222])).

Несмотря на категоричность утверждений Шёнберга, в этой «игре явлениями цвета и формы» все-таки усматриваются некоторые «символы и мысли». Так, цвета в костюмах Мужчины и Женщины отчасти пересекаются (коричнево-желтый пиджак Мужчины — красная и желтая розы Женщины), в то время как описание костюма Господина (темно-серое пальто) сдвинуто в контрастную цветовую область. Связи отдельных красок отсвечивают «лейтмотивными»⁵ значениями: светло-фиолетовый костюм Женщины отражается в фиолетовом цвете, который падает на бокал, протянутый Женщиной Мужчине. Но, пожалуй, самым красноречивым моментом в этой игре — уже не красками, а смыслами — оказывается появление двух *кричащих* цветов в катастрофической кульминации «симфонии цвета» (они единственные получают этот оттенок в партитуре). В тот миг, когда достигает апогея «угрожающий свист»⁶ ветра, когда нарастание в оркестре завершается на *fff* «ослепительным, остро диссонирующим девятизвучным аккордом (тремоло и трели в высоком регистре)» [4, с. 227], когда Мужчина захлебывается в немом крике, а голова его становится похожей на расколовшийся предмет, в ремарках появляются *кричаще красный* (т. 143) и *кричаще желтый* (т. 147) — а ведь это цвета двух роз Женщины!

Но эти «элементы традиции» не добавляют радикальному опыту Шёнберга «жизнеподобия». «Счастливая рука» уже и на уровне строения музыкально-вербального текста проникнута (с позиций истории музыки) ощущением «ирреальности», к которой так стремился автор. Перед нами — далекая от типовых музыкальных структур «абстрактная» пирамидальная конструкция, поддерживаемая ажурными арками повторов и реминисценций. В немалой степени этому способствует принцип симметрии, и не только в объеме целостной композиции (о чем шла речь выше). Симметрия управляет жестами (предуманное чередование движений правой и левой рук персонажей), элементами декораций (два грота в третьей картине, левый — мастерская, из правого

⁵ Н. Власова обнаруживает в «Счастливой руке» не только приблизительные соответствия между отдельными цветами и оркестровыми тембрами, но и последовательное проведение принципа лейттембров (Мужчина — тембр виолончели, Женщина — скрипки) [4, с. 226–227].

⁶ Из ремарки к т. 124.

появляются Женщина и Господин). Симметрии подчинено и распределение цветосветовых ремарок: их количество, достаточно ограниченное в Прологе, Эпilogе и «земных» сценах с Женщиной и Господином, последовательно возрастает в центральных, «небесных», «неземных» эпизодах — сцене с диадемой и «симфонии цвета», где выписана практически вся цветовая гамма оперы⁷. Центральное значение этих эпизодов поддерживается выверенным с почти математической точностью соотношением тактов: «рождение» диадемы приходится на 117–118-й такты, фраза Мужчины «Так делают украшение» на 120–121-й, *crescendo* света начинается в 126-м такте — это без малого середина из общего количества тактов (всего — 255).

Резюмируя сказанное, можно констатировать, что партитура «Счастливой руки» является уникальным для своего времени образцом оперного медиатекста, опережающим свойственные эпохе представления по целому ряду параметров: многокомпонентность, объемность, принципы координации информации и закодированные в структуре текста способы ее передачи.

«Игрушка и Принцесса» (опера в двух актах, с прологом⁸) — следующее после «Дального звона» музыкально-сценическое сочинение Шрекера. Композитор в письме, адресованном Шёнбергу, признавался, что оно кажется ему «более ясным», чем «Дальный звон» [6, S. 50], вместе с тем он счел необходимым пояснить его замысел, написав «Предварительные замечания автора к сказке об Игрушке и Принцессе»⁹. Причина — сложность языка символов в либретто оперы¹⁰, обилие в нем намеков, недосказанности, «темных» значений.

Действие «Игрушки и Принцессы» происходит в сказочном королевстве. Мастер Флориан создал музыкальную Игрушку, «чудесный инструмент, который отзывается сферически-светлым, приветливым звучанием на святую простоту, но резонирует и земной тоске, упоению, восторгу, стремлению к смерти». На всё же «неподлинное, вычурное, лицемерное Игрушка отвечает ужасающей какофонией фальшивых звучаний» [7, S. 208].

«Небесными голосами» звучала игрушка, когда на своем фиделе играл сын мастера. В королевстве тогда был порядок, а люди были спокойны и счастливы.

⁷ От слабого красноватого — к коричневому — грязно-зеленому — темному серо-голубому — фиолетовому — интенсивному темно-красному — кричаще красному — кроваво-красному — оранжевому — светло-желтому — кричаще желтому.

⁸ Речь здесь идет о первой редакции оперы. Вторая, одноактная редакция (1915) носит название «Игрушка» и имеет жанровый подзаголовок «мистерия».

⁹ Автограф. Хранится в: Mahler-Werfel Collection, Van Pelt Library, Special Collections, University of Pennsylvania. Опубликовано М. Бжоской [7, S. 207–208].

¹⁰ Напомним, что автором либретто «Игрушки и Принцессы» является сам композитор.

Но подмастерье Вольф испортил игрушку, а сына мастера Флориана совратила Принцесса, порочная, одержимая демоном сладострастия. Теперь Игрушка молчит, юноша исчез, в королевстве воцарились уныние и упадок, а народ винит в своих бедах мастера и Принцессу.

В стране появляется Парень, странствующий подмастерье. Он пришел, чтобы исцелить и спасти Принцессу. Его флейта пробуждает Игрушку, которая вновь начинает звенеть. Но постепенно ее музыка наполняется экспрессией и страстью, она завораживает пришедших на праздник людей, которые начинают кружиться в блаженном танце.

Внезапно с дикими криками и угрозами врывается обезумевшая толпа. Парень уводит Принцессу; обнявшись, они идут к замку, который стоит высоко на холме. Дуэт влюбленных, начинающийся ликующими восклицаниями: «Мы странствуем в синеве светлых дней, не знаем мы цели, но и не ищем ее. ...Хейя, идем мы в блаженные дали! Хейя, идем мы в вечернюю зарю!», заканчивается неожиданным поворотом: «Но наступает утро, скованное льдом пробуждение: ах, ведь мы уже давно мертвы...»

Хижина Флориана становится прозрачной. В магическом свете видны Игрушка и сидящий на носилках мертвый сын мастера, который широкими, жуткими движениями водит смычком по струнам фиделя. Толпа поджигает хижину. Из пламени пожара поднимается черная тень, накрывающая все вокруг. Народ падает на колени и молится. В городе начинают звонить колокола. Их тяжелый, глухой звон не прекращается и после того, как умолкает музыка.

Символика «Игрушки и Принцессы» отвечает мотивами Ницше и Шопенгауэра. Эпиграфом к опере служат две последние строки полночной песни Заратустры (Другая танцевальная песнь). В ницшеанском духе решена идея любви, сопряженной со смертью. О смерти говорят все персонажи оперы, и даже Парень, этот «наивный» художник, в диалоге с мастером Флорианом произносит: «Ведь так блаженно, мастер, умереть», а «песня смерти» в заключении любовного дуэта Принцессы и Парня не только вызывает в памяти *Liebestod* Вагнера, но заставляет вспомнить и об афоризме Заратустры: «Любить и погибнуть — это согласуется от вечности. Хотеть любви — это значит хотеть также смерти» [8, с. 88]. В согласии с Шопенгауэром роль музыки трактована как выражение сущности мира, основы жизни и ее событий. И совсем по-шопенгауэровски звучит фраза Принцессы: «Только смерть одна дает свершение».

Организация композиционных планов в партитурах Шрекера и Шёнберга обнаруживает как параллели, так и разночтения. Литературный ряд «Счастливой руки» настолько индивидуален по строению, что вряд ли может быть квалифицирован как «либретто». Текст, предназначенный для пения, носит монологический характер, а диалог — важнейший структурный элемент «драмы» как поэтического рода — перемещен на жестово-пластический уровень. Лите-

ратурная основа «Игрушки и Принцессы» в целом отвечает критериям либреттистики, но и в ней есть свои особенности, в частности, наличие *непропеваемого* словесного текста. Имеются в виду не только разговорная речь, выкрики и возгласы, накладывающиеся на вокально-оркестровые партии, но, прежде всего, — особый текстовый фрагмент, выделенный из общего состава либретто и, на первый взгляд, не предназначенный для постановки. Дело идет о развернутом ненотированном тексте, озаглавленном «Сон Парня в хижине мастера Флориана» и размещенном в качестве самостоятельного раздела между первым и вторым актами оперы. Хотя Шрекер и не указал, каким именно образом «Сон» может быть включен в исполнение, его участие в действии оперы, скорее всего, предполагалось, так как по содержанию он является *рассказом* персонажа — прямой речью Парня, обращенной к мастеру Флориану.

Общей чертой «топографии» текста в партитурах Шёнберга и Шрекера оказывается обилие авторских ремарок. Оба композитора уже в процессе работы над музыкально-сценическим произведением представляют себе будущую оперу как *спектакль*, поэтому для них крайне важно с предельной точностью и детализацией обозначить свои режиссерско-сценографические намерения. В ремарках «Игрушки и Принцессы» так же, как и в ремарках «Счастливой руки», тщательно выписаны сценическое движение, жестикуляция и манера поведения персонажей, то есть подробный постановочный план; внимание уделено и описанию обстановки, декораций и костюмов. Существенной особенностью ремарок Шрекера (поскольку в целом ряде своих опер он активно использует возможности сценического оркестра) является многообразие акустических рекомендаций, указаний на размещение и координацию рассредоточенных источников звука, приемов, способствующих созданию необходимого звукового баланса.

В «Игрушке и Принцессе» значительный интерес в этом плане представляет сцена блестящего праздника (2-й акт). Сценическая музыка поручена здесь оркестру внушительного состава: две флейты, два гобоя, два кларнета, шесть валторн, три трубы, ударные, струнные. Пространственно-акустические решения композитора в этом эпизоде, по мысли К. Тиде, направлены на создание иллюзии реальности — «движущегося звукового фона», в ремарках же обозначена технология — способы воспроизведения эффекта приближения праздничной процессии: «т. 439 — начало сценической музыки: “очень издалека, еле слышно”; т. 456 — “2-я, 3-я, 5-я, 6-я валторны располагаются в отдалении; (также и) трубы с сурдинами; деревянные духовые за сценой переходят на другое место”; т. 458 — “деревянные духовые придвигаются ближе к сцене”; т. 459 — “2-я, 3-я, 5-я, 6-я валторны возвращаются к остальным”» [9, S. 92–93].

Цветосветовые ремарки в «Игрушке и Принцессе» сосредоточены, в основном, в заключительной сцене оперы (начиная с дуэта Парня и Принцессы).

Цветовая гамма, выписанная в партитуре, показывает изменения в освещении замка, к которому направляются влюбленные. Она содержит лишь несколько «модуляций» в чередовании света и цветов, в которые окрашивается замок, — переход от белого, сверкающего блеска к голубовато-зеленому и к красному¹¹. Но зато все время возрастает интенсивность красного цвета, а смена его градаций подчеркивает повороты в развитии событий: нежный красный цвет — пара исчезает в замке, светлое ликующее зарево — мастер Флориан в отчаянии призывает народ остановиться, замок пылает темным жаром — толпа поджигает хижину мастера, ужасный светящийся замок — выкрик Вольфа, который с диким видом ищет Принцессу. В заключительном цветосветовом «аккорде» партитуры сливаются сияние огней, которые загораются в замке, дым от пламени, в котором сгорает домишко мастера, черная пыль, которая заволакивает сцену. Таким образом, цветосветовая «партия» в «Игрушке и Принцессе» развивается в диалоге с музыкой и драмой, обостряет экспрессию драматического действия и подчеркивает значение финальной кульминации оперы. Разночтения с шёнберговской «игрой цветом и формой» очевидны. Но есть и любопытные совпадения, заметные в сочетаниях, а также в трактовке некоторых цветов. Так, у Шёнберга, как и у Шрекера, встречается переход от голубого к красному — своеобразный скачок внутри красочного спектра. Но наиболее сильное впечатление, на наш взгляд, производит образно-смысловой параллелизм между световыми эффектами в начальной и в заключительной сценах «Счастливой руки» и «Игрушки и Принцессы» — «тьма, из которой появляются и в которой исчезают персонажи, подобно черной раме обрамляет действие опер» [10, с. 136].

Подводя итоги, необходимо подчеркнуть, что, несмотря на разность авторских подходов, индивидуальность трактовки, и новые, и связанные с традицией медиаэлементы в рассматриваемых операх Шёнберга и Шрекера не являются вспомогательными средствами, но выступают в качестве одного из факторов целостной музыкально-сценической драматургии. Представляется, что найденные в начале XX века и закреплённые в этих операх идеи, раздвигающие границы коммуникативных возможностей оперного жанра, могут быть интересными и для современного музыкального театра, театра эпохи цифровых медиатехнологий.

¹¹ Репарки приводятся по изданию: Schreker F. Das Spielwerk und die Prinzessin. Oper in einem Vorspiel und zwei Aufzügen. Klavierauszug mit Text von Komponisten. Wien – Leipzig: UE, 1912.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кандинский В.* О сценической композиции // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Пер., коммент. и статьи З. С. Пышковой. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 68–74.
2. *Кандинский В.* Желтый звук. Сценическая композиция // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. Пер., коммент. и статьи З. С. Пышковой. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 75–82.
3. *Киттлер Ф.* Медиа философии, философия медиа / Пер. с нем. И. Инишева // Логос. Т. 25. № 2 (104). 2015. С. 173–188. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/media-filosofii-filosofiya-media/viewer> (дата обращения: 09.09.2022).
4. *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 527 с.
5. *Шёнберг А.* Письма / Сост. и публ. Э. Штайна; пер. с нем. В. Шнитке; общ. ред. М. Друскина и Л. Ковнацкой. СПб.: Композитор (Санкт-Петербург), 2001. 464 с.
6. Arnold Schönberg — Franz Schreker: Briefwechsel. Mit unveröffentlichten Texten von Arnold Schönberg / hrsg. von F. C. Heller. Tutzing: Hans Schneider, 1974. 107 S.
7. *Schreker F.* Vorbemerkung des Autors zu dem Märchen von dem Spielwerk und der Prinzessin // *Brzoska M.* Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“. Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. S. 207–208.
8. Так говорил Заратустра // *Ницше Ф.* Сочинения. В 2 т. Т. 2 / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. М.: Мысль. 1990. С. 5–237.
9. *Thide Chr.* Untersuchungen zu Franz Schrekers Oper “Das Spielwerk” in ihren beiden Fassungen. Magisterarbeit. Universität zu Köln. 1988. 130 S.
10. *Дегтярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб.: Изд-во Спб. Политехнического ун-та, 2010. 369 с.

REFERENCES

1. *Kandinskij V.* O scenicheskoy kompozicii // Sinij vsadnik / Pod red. V. Kandinskogo i F. Marka. Per., komment. i stat'i Z.S. Pyshkovskoj. M.: Izobraz. iskusstvo, 1996. S. 68–74.
2. *Kandinskij V.* Zheltyj zvuk. Scenicheskaya kompoziciya // Sinij vsadnik / Pod red. V. Kandinskogo i F. Marka. Per., komment. i stat'i Z.S. Pyshkovskoj. M.: Izobraz. iskusstvo, 1996. S. 75–82.
3. *Kittler F.* Media filosofii, filosofiya media / Per. s nem. I. Inisheva // Logos. T. 25. № 2 (104). 2015. S. 173–188. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/media-filosofii-filosofiya-media/viewer> (data obrashcheniya: 09.09.2022).
4. *Vlasova N. O.* Tvorchestvo Arnol'da Schönberga. M.: Izd-vo LKI, 2007. 527 s.
5. *Schönberg A.* Pis'ma / Sost. i publ. E. Shtajna; per. s nem. V. Shnitke; obshch. red. M. Druskina i L. Kovnazkoj. SPb.: Kompozitor (Sankt-Peterburg), 2001. 464 s.

6. Arnol'd Schönberg – Franz Schreker: Briefwechsel. Mit unveröffentlichten Texten von Arnol'd Schönberg / hrsg. von F. C. Heller. Tutzing: Hans Schneider, 1974. 107 S.
7. *Schreker F.* Vorbemerkung des Autors zu dem Märchen von dem Spielwerk und der Prinzessin // Brzoska M. Franz Schrekers Oper „Der Schatzgräber“. Archiv für Musikwissenschaft. Band XXVII. – Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1988. S. 207–208.
8. *Nietzsche F.* Tak govoril Zaratustra // *Nietzsche F.* Sochineniya. V 2 t. T. 2 / Per. s nem.; sost., red. i avt. primech. K.A. Svas'yan. M.: Mysl'. 1990. S. 5–237.
9. Thide Chr. Untersuchungen zu Franz Schrekers Oper „Das Spielwerk“ in ihren beiden Fassungen. Magisterarbeit. Universität zu Köln. 1988. 130 S.
10. *Degtyareva N. I.* Opery Franza Schrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii. SPb.: Izd-vo Spb. Politekhicheskogo un-ta, 2010. 369 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дегтярева Н. И. — д-р искусствоведения; проф.; natad-49@mail.ru
ORCID 0000-0002-1126-412X

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Degtyareva N. I. — Dr. Habil. (Art), Prof.; natad-49@mail.ru

«ВОЛНЫ МАРТЕНО» В ИСТОРИИ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ

*Ли Мэнхань*¹

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

В истории культуры XX век стал переломным. Технический прогресс проникал во все сферы, включая музыкальное искусство. Открытие электронной лампы положило начало новой эры электронных музыкальных инструментов. Одним из самых оригинальных и ранних изобретений является инструмент французского музыканта Мориса Мартено — «Волны Мартено». Для этого инструмента созданы многие произведения, он используется в музыке к кинофильмам. Сегодня история инструмента представляет большой интерес с точки зрения зарождения электронной музыки, так как он среди прочих стоял у ее истоков.

Ключевые слова: электронная музыка, электроинструменты, электронные музыкальные инструменты, синтезатор, «Волны Мартено», Морис Мартено, терменвокс, траутониум.

“MARTENOT WAVES” IN THE HISTORY OF ELECTRONIC MUSIC

*Li Menghan*¹

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

The 20th century was a turning point in the history of culture. Technological progress has penetrated into all areas - including the art of music. The discovery of the vacuum tube ushered in a new era of electronic musical instruments. One of the most original and early inventions is the instrument of the French musician Maurice Martenot — “Martenot Waves”. Many works have been created for this instrument; it is used in film music. Today, the history of the instrument is of great interest from the point of view of the origin of electronic music, as it, among others, stood at its origins.

Keywords: electronic music, electric instruments, electronic musical instruments, synthesizer, “Martenot waves”, Maurice Martenot, Theremin, Trautonium.

Современные технологии трансформируют основания музыкальной культуры с начала XX века. Электронная музыка как важная составляющая ком-

композиторского творчества и исполнительства в настоящее время представлена в академическом ракурсе, а также с позиций массовой и популярной музыки.

Технологии, создававшиеся ранее в экспериментальных институтах и лабораториях, таких, например, как IRCAM¹, распространяясь, переходят в область коммерческой музыки и массовой культуры. Это движение — закономерный процесс, так как распространение нового инструментария и его расширение — необходимые условия популярности тех или иных технологий. Не менее важной частью технологического расширения поля новой музыки становится его осмысление с позиций научной мысли. Таковая судьба многих технологических новаций и новых инструментов, таких как терменвокс и «Волны Мартено» (фр. — Ondes Martenot).

В числе работ, существующих в отечественном музыкознании, следует упомянуть недавние диссертационные исследования и статьи А. С. Бундина [1], А. И. Смирнова [2] об электроакустической музыке, А. М. Контрераса-Кооба [3], Л. М. Кокина [4], И. Б. Горбуновой [5] об электронных инструментах. Предмет нашего исследования (инструмент «Волны Мартено») фигурирует в статьях О. А. Платоновой [6; 7], В. А. Харлашкиной [8; 9; 10], О. Б. Аскаровой [11], Н. А. Кулыгиной [16]. Все перечисленные работы затрагивают отдельные стороны существования этого инструмента в композиторской практике, в киномузыке и сочинениях Оливье Мессиана, однако история создания и развития этого инструмента и его исполнительских возможностей на русском языке являются «белыми пятнами», заполнение которых является одной из задач данной статьи. Из зарубежных исследований, посвященных «Волнам Мартено», помимо книги Жана Лорендьо [13], следует упомянуть работу Дорьен Шампарт 2018 года [14]. Задача нашего исследования — проследить историю создания и этапы усовершенствования, специфику «Волн Мартено».

Изобретение нового инструментария в различные эпохи было обусловлено стремлением к приспособлению к новым условиям и созданием новых возможностей исполнительства. Что касается XX века, с его новациями, кардинально изменившими представления о музыкальном искусстве в целом, то этот процесс был связан с новой эстетикой и стремлением к обретению необычных тембров и звуковых красок.

В XIX и XX веках произошел подлинный технологический прорыв — открытие электрического генератора звуковых колебаний. Первые электронные

¹ IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) — Институт исследования и координации акустики и музыки был создан в 1977 году в Центре Жоржа Помпиду в Париже композитором Пьером Булезом для современных музыкальных и музыковедческих исследований; он стал одним из основополагающих институтов в области научных и творческих разработок новых технологий.

музыкальные инструменты стали появляться во Франции (фоноавтограф Э. Л. Скотта де Мартенвиля, 1875), в Америке (фонограф Т. А. Эдисона, 1878; «музыкальный телеграф» Э. Грея, 1876; телармониум Т. Кэхилла, 1897), в Германии («резонатор Гельмгольца» Г. Гельмгольца, 1860), в Швейцарии (электромеханическое фортепиано М. Хиппа, 1867), в Англии («поющая дуга» У. Дадделла, 1899) [5, с. 375].

Новый этап был связан с изобретением Ли де Форестом в 1906 году электронной лампы. С ее помощью можно было вырабатывать электрические сигналы, а также усиливать их. Среди первых инструментов, использующих принцип электрической лампы, был синтезатор Фореста Audion Piano, изобретенный в 1915 году [5, с. 375].

В рамках данной статьи мы сосредоточимся на истории и специфике строения электромузыкального инструмента, унаследовавшего имя своего создателя. «Волны Мартено (Ondes Martenot)» — это один из старейших электромузыкальных инструментов, первое публичное представление которого состоялось в 1928 году. Его особенность в том, что он обладает необыкновенно выразительным звуком, образующимся при помощи специального механизма «интенсивности».

Несмотря на сравнительно небольшое количество бытовавших инструментов (менее трехсот), существует немало работ об истории «Волн Мартено» преимущественно не на русском языке. Фокус исследований в них сосредоточен в первую очередь на композиторском творчестве для этого инструмента, в частности на произведениях Оливье Мессиана, Мориса Равеля. Последний сделал для этого инструмента специальную аранжировку своей «Матушки Гусыни», квартета и фортепианной Сонатины. Артур Онеггер использовал его в оратории «Жанна Д'Арк на костре». Андре Жоливэ написал «Три поэмы» для этого инструмента и фортепиано, а также применил его в «Дельфийской сюите», создав интересные тембровые сочетания с акустическим инструментом. Став популярными, «Волны Мартено» вошли в состав симфонического оркестра, также обрели звучание в сольном и ансамблевом качестве (например, в октете «Волн Мартено»), получили признание в академической музыкальной среде. Изобретатель инструмента стал профессором Парижской консерватории и открыл специализированный класс.

Дата 2 апреля 1928 года стала точкой отсчета для истории «Волн Мартено». Именно в этот день изобретатель получил патент для «Усовершенствования электронных музыкальных инструментов». 20 апреля 1928 года была представлена первая модель синтезатора в Париже; Морис Мартено солировал в «Симфонической поэме» Димитриоса Леvidиса, специально созданной для «Волн Мартено» и оркестра [14, с. 45].

Морис Мартено, как и известнейший представитель электромузыкальной сферы начала XX века и создатель терменвокса Лев Термен, также был виолон-

челистом и радиоинженером. «Волны Мартено» (Ondes-Martenot) вошли в музыкальную практику несколько позже терменвокса. Механизмы обоих инструментов основаны на едином принципе генерации звука, но терменвокс был намного сложнее, так как своей конструкцией напоминал, скорее, классические синтезаторы, обладал клавиатурой, ленточным контроллером и переключателем тембров. Основу звукоизвлечения составлял ламповый осциллятор, а общий диапазон инструмента составлял семь октав, с возможностью переключения режимов и тембров.



Илл. 1. Ранняя модель инструмента «Волны Матерно». На лицевой стороне инструмента имеется надпись «Ondes Etherics» (фр.) [15].

Исследования музыкального жеста и связанные с ним процессы создания адекватного электронного инструментария у Мориса Мартено были сосредоточены вокруг тонкого владения музыкальной фразой и непосредственных отношений между музыкантом и его инструментом. Этот исследовательский ракурс актуален для нас и сегодня. Звук у Мартено создается гетеродинным маломощным генератором электрических колебаний, применяемым для частотного преобразования. Его частота определяется правой рукой инструменталиста, а различные тембровые перекраски получаются путем изменения формы осциллирующего сигнала, синусоидального, прямоугольного и так далее. Левая рука исполнителя выполняет амплитудную модуляцию аудиосигнала, включая так называемый «ключ интенсивности». «Волны Мартено» позволяют с помощью этого механизма контролировать не только выразительные свойства, громкость и продолжительность звуков, но также их атаку. Этот механизм состоит из рычага, который давит на специальный резервуар, наполненный смесью порошков (проводящего и изолирующего), чем напоминает угольный микрофон, содержащий специальный угольный порошок, размещенный между двумя металлическими пластинами, заключенными в герметичную капсулу.

Взаимодействие происходит в контролируемых измерениях состояний игры и звука, издаваемого инструментом, нажатии пальца на клавишу интенсивности. Таким образом интенсивность прикосновения мы можем охарактеризовать с учетом электрической и механической специфики. Специфика «Волн Мартено» проявляется в особенно чувствительном способе контроля интенсивности звука. Это то, что позволяет создавать выразительные электронные звуки, а соединение экспериментального жеста музыканта включает в себя силу нажатия клавиш и скорость исполнения. Диапазон инструмента составлял от до малой октавы до си шестой октавы.

Итак, главной особенностью нового инструмента было бесконтактное ис-

полнение не с помощью работы электромагнитных полей (как у терменвокса), а с помощью системы шкивов (металлическая проволока и кольцо). Для понимания разницы в принципе работы инструментов необходимо подробнее рассмотреть структуру терменвокса и историю его создания.

Физик Л. Термен пришел к своему изобретению в 1920 году благодаря опытам с измерением диэлектрической постоянной газов при различных давлениях и температурах [4, с. 131]. Опыты проводились по просьбе физика А. Ф. Иоффе. Долгие и мучительные поиски преобразователя частоты увенчались успехом благодаря катодному реле — находке Термена. Так он получил первый в истории электронный музыкальный инструмент.

Впервые Термен сыграл мелодии на своем инструменте на заседании кружка механиков в ноябре 1920 года, исполнив «Лебедя» Сен-Санса, «Элегию» Массне и ряд других произведений. Новый инструмент поразил слушателей и вызвал большой резонанс. Изобретатель пояснял, что в инструменте применяется интерференция — «разностный тон двух электрических колебаний высокой частоты. Небольшое изменение одной из частот вызывает значительное изменение частоты биений» [4, с. 132].

Мировая премьера терменвокса состоялась в 1927 году на Международной музыкальной выставке в Германии. Новый инструмент произвел настоящий фурор, его признали новым явлением в музыкальной культуре. Выступления и гастроль Льва Термена с его новым инструментом имели, по мнению Иоффе, «совершенно исключительный успех» [19, с. 3]. Терменвокс называли «чудом природы», «гениальным изобретением», «небесным» инструментом, а его звуки — «музыкой воздуха», «музыкой Эфирных волн», «музыкой сфер» [4].

Исполнитель на терменвоксе приближал или удалял от корпуса инструмента руку или пальцы, наподобие дирижерского жеста, что влияло на высоту звука и позволяло добиться плавного глиссандо [14].

Впоследствии появились различные разновидности терменвокса: Moog и Raia, T-vox tour; терменвокс Ковальского. Для терменвокса писали свои сочинения Б. Мартину, Д. Шостакович, Э. Варез, а также Ж.-М. Жарр, «Pink Floyd», «Lothar and the Hand People» и Кит Эмерсон. Инструмент звучал в кинофильмах «Подруги», «На семи ветрах», «Большое космическое путешествие», «Иван Васильевич меняет профессию», «Завороженный», «Одна» и др.

Работа Мориса Мартено по изобретению нового электромузыкального инструмента шла параллельно с исследованиями Льва Термена. Однако французский изобретатель шел иным путем. Его вдохновили военные разработки, а точнее — военная ламповая радиостанция. Внешне его инструмент напоминал фортепиано с клавишами (исключительно в качестве ориентира и иллюстрации высоты звука); нить и кольцо, которое одевалось на палец и помогало исполнителю управлять звуками.

Морис Мартено стремился изобрести электронный музыкальный инструмент, который мог бы пополнить ряды традиционных симфонических инструментов и одновременно был бы в центре внимания произведений, написанных известными композиторами. Для осуществления этих задач создателю следовало, прежде всего, преодолеть два препятствия на пути к желаемому результату. Во-первых, Терменвокс не был похож на музыкальный инструмент, а больше напоминал своей конструкцией радиоприемник; а, во-вторых, его строение, представлявшее собой антенну, было для большинства музыкантов и любителей непостижимым в освоении, требовало специфических навыков. Мартено позаимствовал у Термена принципы образования музыкальных тонов, совместив их с идеей создания инструмента со знакомой клавиатурой.

По сути своей, изобретенный Мартено инструмент был прообразом современного синтезатора, внутри которого была электрическая схема, генерирующая электрические колебания в акустический звук. Идея о том, что «Волны Мартено» являются предшественником синтезатора, может быть вполне состоятельной, если ее представить в определенной культурной ретроспективе. Действительно, технически этот инструмент — синтезатор, то есть электронный музыкальный инструмент, предназначенный для синтеза звуков. Но слово «синтезатор» не прижилось по отношению к «Волнам Мартено». Оно стало распространенным лишь в 1950-е годы, так как им пользовался в речи Гарри Олсон из лаборатории RCA в Принстоне.

Особенностью «Волн Мартено» было наличие кнопки слева, регулировавшей интенсивность звука, словно смычок струнника, или же дыхание духовика. Слева под клавиатурой находится пульт (блок управления), с помощью которого левая рука управляет клавишами, регулируя громкость и атаку звука. Чувствительность этой кнопки была весьма высока: от легкого нажатия инструмент начинал звучать *piano*, но при долгом и сильном нажатии появлялся яркий, рычащий звук *forte*. В комплект инструмента входила трехуровневая система усиления звука: *principal*, *palme* (резонансный диффузор со струнами, которые резонировали различным звукам инструмента) и *metallique* (металлическая пластина наподобие тарелки или гонга).

Премьера инструмента состоялась в 1928 году (спустя год после премьеры терменвокса) и тоже произвела большой резонанс среди музыкантов. Таинственный и завораживающий тембр «Волн Мартено» привлекал композиторов, которые не обошли его своим вниманием. Они подарили



Илл. 2. Седьмая модель «Волн Мартено» 1975 года с двойной педалью и усилителями звука [15]

миру произведения как для солирующего инструмента, так и для инструмента в составе оркестровой партитуры. В основном это были французские композиторы, произведения которых появились в 1930-е и 1940-е годы. Оливье Мессиа́н был одним из первых, кто использовал «Волны Мартено» в своем творчестве. Для инструмента и с его участием были написаны «Празднество прекрасных вод» для секстета «Волн Мартено» (1937), «Три маленькие литургии» (1944), «Неизданные листки» для «Волн Мартено» и фортепиано (опубликовано впервые в 2001), «Турангалила-симфония» (1946–1948). О. Мессиа́н использовал «Волны Мартено» в «Турангалила-симфонии» как дополнительный тембр. Исполнительница Жанетт Мартено (сестра изобретателя инструмента) украсила симфонию фантазмагорическим «голосом» «Волн Мартено» [15].

Назовем также Э. Вареза («Экваториал»), Д. Мийо (Концерт для «Волн Мартено» с оркестром и др.), А. Жоливе («Дельфийская сюита» для духовых, «Волн Мартено», арфы и ударных; Концерт для «Волн Мартено» с оркестром; «Три поэмы» для «Волн Мартено» и фортепиано; Увертюра в форме рондо для четырех «Волн Мартено», двух фортепиано и ударных), Ш. Кёклена (сюита «К солнцу» и симфоническая поэма «Неопалимая купина»), А. Онеггера (балет «Семирамида», оратория «Жанна Д'Арк на костре»), П. Веллоне-са (Фантазия для «Волн Мартено» и фортепиано), М. Жаррара. Но не только композиторов привлекали звуки чарующего инструмента. Он использовался в кинематографе: в картинах «Конец света» (1931), «Похищение» (1934), «Голгофа» (1935), «Роман обманщика» (1936), «Фантастическая ночь» (1942), «Лоуренс Аравийский» (1962), «Амели» (2001), а также в популярной музыке — альбоме «Kid A» группы «Radiohead» (2000).

История развития инструмента фактически завершилась со смертью его создателя. Инструмент так и не стал объектом серийного производства. До сегодняшних дней сохранилось порядка пятидесяти оригинальных инструментов, а в 1960-е годы было собрано еще некоторое количество «Волн Мартено». И все же некоторые тенденции в развитии «Волн Мартено» можно наметить: так в 1970-е инструмент был модернизирован на базе полупроводниковых элементов, а в 1990-е появилась его цифровая эмуляция. И на этом история развития инструмента фактически завершилась, несмотря на то что интерес в исполнительской среде к нему продолжает существовать.

Специфика «Волн Мартено» в контексте электронного инструментария заключалась в том, что он был разработан для того, чтобы стать координатором между воображаемым звуком и конечным результирующим физическим звуком. Непрерывность громкости и высоты тона, а также невероятная чувствительность инструмента способствовали тому, что исполнительская техника на «Волнах Мартено» требовала детального изучения.

Среди прочих электронных инструментов мы выделили французский вариант «Волн Мартено», звук которого поражал своим разнообразием и фантазмагоричностью, потусторонним характером звучания и отстраненностью; тембр отличался богатством и насыщенностью, привлекая многих композиторов, музыкантов, исследователей, удивляя публику своим звучанием. Особенно поражала исполнителей чувствительность и простота звукоизвлечения. Об этом сохранились многие свидетельства исполнителей. «Особенность волн — в их чувствительности», — говорила Натали Форже. «Не нужно никаких дополнительных компьютеров и синтезаторов, одно прикосновение — и инструмент следует за твоим телом, твоими мыслями. Это что-то сумасшедшее. Я влюбилась в этот инструмент именно из-за его гиперчувствительности. Волны Мартено вдохновили на создание многих электронных инструментов и технически, и художественно, но ни один из них не обладает такой отзывчивостью в каждом параметре звука» [18].

Подводя итоги, отметим, что среди прочих электроакустических инструментов «Волны Мартено» занимают особую художественную нишу. Этот тонкий, обладающий множеством нюансов инструмент, незаслуженно остановился в развитии, и его вытеснили современные цифровые формы. Однако относительно широкий исполнительский репертуар, как ансамблевый, так и сольный, созданный специально для этого инструмента, существование под руководством Мориса Мартено специального класса в Парижской консерватории — все это позволяет говорить о том, что в ряду других инструментов он занимает более существенные позиции, которые оказались недоступными прочим инструментам-современникам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бундин А. С. Теория и практика современной электроакустической композиции: автореф. дис. ... канд. иск. СПб. 2013. 24 с.
2. Смирнов А. И. Электроакустическая музыка // Термен-центр. Центр электроакустической музыки. URL: <https://www.asmir.info/lib/eamus.htm> (дата обращения: 12.07.2022).
3. Контрерас-Кооб А. М. Из истории создания электронных инструментов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2012. № 4. С. 58–67.
4. Кокин Л. М. История о том, как из электроизмерительного прибора родилась электромузыка // Наука и жизнь. 1967. № 12. С. 130–138.
5. Горбунова И. Б, Михуткина Н. В. Электронные музыкальные инструменты как часть современной культуры в системе современного музыкального образования // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 6 (79). С. 374–378.

6. Платонова О. А. Электроакустические эксперименты в киномузыке Франции: к вопросу о предпосылках // Наука телевидения. 2021. Т. 17. № 3. С. 150–177.
7. Платонова О. А. Волны Мартено в фильме «Конец Света» Абея Ганса с музыкой Артюра Онеггера: к вопросу о предпосылках // Музыкальное образование и наука. 2021. № 1 (14). С. 39–42.
8. Харлашкина В. А. Электронная эволюция в музыкальном искусстве XX века // Диалоги о культуре и искусстве: материалы V Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 40-летию со дня основания Пермского государственного института культуры. Пермь, 20–22 окт. 2015 г. Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2015. С. 134–144.
9. Харлашкина В. А. Трактовка волн Мартено в произведении О. Мессиана «Три маленьких литургии на божественное прочтение» // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. Пермь, 25–27 окт. 2017 г. Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2017. С. 346–353.
10. Харлашкина В. А. Волны Мартено в творчестве О. Мессиана // Проблемы современной музыки: композитор и фольклор: сборник материалов IX научно-практической конференции. Пермь, 21–22 сент. 2016 г. Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2016. С. 41–48.
11. Аскарлова О. Б., Грауберг С. Г. Волны Мартено: история одного инструмента // Искусство и образование. 2022. № 1 (135). С. 69–75.
12. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь / Науч. ред. Двоскина Е. М. М.: Практика, 2010. С. 125–126.
13. Laurendeau J. Maurice Martenot: Luthier de l'Electronique. Montréal/France: Louise Courteau/Dervy livres, 1990. 312 p.
14. Schampaert D. The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users. PHD Thesis Leeds. 2018 437 p.
15. Волны Мартено [Электронный ресурс]. URL <https://digitalmusicacademy.ru/lesson-ondes-martenot> (дата обращения: 14.07.2022).
16. Кулыгина Н. А. Некоторые черты оркестрового стиля «Турангалила-симфонии» Мессиана // Аллея науки. 2020. Т. 1. № 5 (44). С. 290–295.
17. Петровский А. Радиотехника и музыка // Природа. 1922. № 8–9. Стб. 86–87.
18. Форже Н. «Когда играешь на волнах, надо быть спокойным» (Интервью Н. Сурниной) [Электронный ресурс]. URL: <https://sgaf.ru/prensa/26255> (дата обращения: 14.07.2022).
19. Б/н. // Правда. 6 окт. 1921 г.

REFERENCES

1. *Bundin A. S.* Teoriya i praktika sovremennoj e`lektoakusticheskoj kompozicii: avtoref. dis. ... kand. isk. SPb. 2013. 24 s.
2. *Smirnov A. I.* E`lektoakusticheskaya muzy`ka // Termen-centr. Centr e`lektoakusticheskoj muzy`ki. URL: <https://www.asmir.info/lib/eamus.htm> (data obrashheniya: 12.07.2022).
3. *Kontreras-Koob A. M.* Iz istorii sozdaniya e`lektronny`x instrumentov // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie. 2012. № 4. S. 58–67.
4. *Kokin L. M.* Istoriya o tom, kak iz e`lektoizmeritel`nogo pribora rodilas` e`lektromuzy`ka // Nauka i zhizn`. 1967. № 12. S. 130–138.
5. *Gorbunova I. B., Mixutkina N. V.* E`lektronny`e muzy`kal`ny`e instrumenty` kak chast` sovremennoj kul`tury` v sisteme sovremennogo muzy`kal`nogo obrazovaniya // Mir nauki, kul`tury`, obrazovaniya. 2019. № 6 (79). S. 374–378.
6. *Platonova O. A.* E`lektoakusticheskie e`ksperimenty` v kinomuzy`ke Francii: k voprosu o predposy`lkax // Nauka televideniya. 2021. T. 17. № 3. S. 150–177.
7. *Platonova O. A.* Volny` Marteno v fil`me «Konecz Sveta» Abelya Gansa s muzy`koj Artyura Oneggera: k voprosu o predposy`lkax // Muzy`kal`noe obrazovanie i nauka. 2021. № 1 (14). S. 39–42.
8. *Xarlashkina V. A.* E`lektronnaya e`voljuciya v muzy`kal`nom iskusstve XX veka // Dialogi o kul`ture i iskusstve: materialy` VII Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvyashhennoj 40-letiyu so dnya osnovaniya Permskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury`. Perm`, 20–22 okt. 2015 g. Perm`: Permskij gos. in-t kul`tury`, 2015. S. 134–144.
9. *Xarlashkina V. A.* Traktovka voln Marteno v proizvedenii O. Messiana «Tri malen`kix liturgij na bozhestvennoe prochtenie» // Dialogi o kul`ture i iskusstve: Materialy` VII Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Perm`, 25–27 okt. 2017 g. Perm`: Permskij gos. in-t kul`tury`, 2017. S. 346–353.
10. *Xarlashkina V. A.* Volny` Marteno v tvorchestve O. Messiana // Problemy` sovremennoj muzy`ki: kompozitor i fol`klor: sbornik materialov IX nauchno-prakticheskoy konferencii. Perm`, 21–22 sent. 2016 g. Perm`: Permskij gos. in-t kul`tury`, 2016. S. 41–48.
11. *Askarova O. B., Grauberg S. G.* Volny` Marteno: istoriya odnogo instrumenta // Iskusstvo i obrazovanie. 2022. № 1 (135). S. 69–75.
12. *Akopyan L. O.* Muzy`ka XX veka: e`nciklopedicheskij slovar` / Nauch. red. Dvoskina E. M. M.: Praktika, 2010. S. 125–126.
13. *Laurendeau J.* Maurice Martenot: Luthier de l'Electronique. Montréal/France: Louise Courteau/Dervy livres, 1990. 312 p.
14. *Schampaert D.* The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users. PHD Thesis Leeds. 2018. 437 p.

15. Volny` Marteno [E`lektronny`j resurs]. URL <https://digitalmusicacademy.ru/lesson-ondes-martenot> (data obrashheniya: 14.07.2022).
16. Kuly`gina N. A. Nekotory`e cherty` orkestrrovogo stilya «Turangalila-simfonii» Messiana // Alleya nauki. 2020. T. 1. № 5 (44). S. 290–295.
17. Petrovskij A. Radiotexnika i muzy`ka // Priroda. 1922. № 8–9. Stb. 86–87.
18. Forzhe N. «Kogda igraesh` na volnax, nado by`t` spokojny`m» (Interv`yu N. Surninoj) [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://sgaf.ru/prensa/26255> (data obrashheniya: 14.07.2022).
19. B/n. // Pravda. 6 okt. 1921 g.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ли Мэнхань — аспирант; 403901578@qq.com
RCID 0000-0001-7836-4056

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Li Menghan — Postgraduate Student; 403901578@qq.com

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» В ТВОРЧЕСТВЕ Л. С. БАКСТА: РОЖДЕНИЕ БИОГРАФИЧЕСКОГО МИФА

Солохина О. Ю.¹

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

В статье рассматривается эссе Л. С. Бакста «Чайковский в “Русском балете”», опубликованное в преддверии премьеры балета «Спящая принцесса» 1921 года в лондонском театре Альгамбра и включенное в сувенирную программу к спектаклю. Исследовательский интерес автора сосредоточен на первой части эссе — воспоминании Л. С. Бакста о его приглашении в Мариинский театр на генеральную репетицию балета «Спящая красавица» в 1890 году, знакомстве с П. И. Чайковским и И. А. Всеволожским, а также о судьбоносной роли этого спектакля в определении творческой будущности художника. Автор ставит под сомнение рассказ Л. С. Бакста и приходит к выводу о том, что художник, мифологизируя отдельные детали прошлого, сконструировал убедительное, но не вполне достоверное воспоминание. В процессе исследования автор уточняет датировку двух фотографий Л. С. Бакста.

В приложении к статье автор предлагает собственный перевод первой части эссе с английского языка.

Ключевые слова: Л. С. Бакст, эссе Л. С. Бакста «Чайковский в “Русском балете”», биографический миф, балет «Спящая красавица» 1890 года, П. И. Чайковский, «Русский балет» С. П. Дягилева, балет «Спящая принцесса» 1921 года, Е. Л. Мрозовская, А. Н. Бенуа.

THE SLEEPING BEAUTY IN THE ART OF LEON BAKST: GENESIS OF BIOGRAPHICAL MYTH

Solokhina O. Y.¹

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

The present article focuses on analyzing of “Tchaikovsky at the Russian Ballet” essay by L. S. Bakst, which was published on the eve of the premiere of *The Sleeping Princess* ballet in 1921 at the Alhambra Theatre, London, and which was included into the souvenir programme for the said performance. The author’s research interest is concentrated on the first part of the essay — L. S. Bakst’s recollection of his being invited to the Mariinsky Theatre for the dress rehearsal of *The Sleeping Beauty* ballet in 1890, of his being acquainted with P. I. Tchaikovsky and I. A. Vsevolozhsky, and also of the providential influence of this performance onto determining the artist’s creative futurity. The author calls into question the indicated reminiscing by L. S. Bakst and comes to the conclusion that the artist constructed a compelling, but questionable, memory by mythologizing some details of the past. Within working on the research, the author identifies incorrect dating of two L. S. Bakst’s photographs. In the appendix to the article, the author offers a translation of the corresponding part of the essay from English.

Keywords: L. S. Bakst, “Tchaikovsky at the Russian Ballet” essay by L. S. Bakst, biographical myth, *The Sleeping Beauty* ballet, 1890, P. I. Tchaikovsky, *Ballets Russes* of S. P. Diaghilev, *The Sleeping Princess* ballet, 1921, H. L. Mrosovsky, A. N. Benois.

9 октября 1921 года на первой полосе парижской газеты «Комедия» (фр. — “Comœdia”) была опубликована статья Л. С. Бакста «Чайковский в “Русском балете”» (фр. — “Tchaikowsky aux Ballets Russes”) [1, p. 1], основная часть которой являлась очень личным воспоминанием художника о знакомстве с великим композитором в день генеральной репетиции балета «Спящая красавица» в 1890 году, когда под влиянием магии этого спектакля определилась профессиональная будущность Л. С. Бакста. Перевод этой статьи на русский язык был опубликован в девятом номере журнала «Советская музыка»

за 1972 год^{1,2} [2, с. 162]. Однако в отечественной искусствоведческой литературе, посвященной жизни и творчеству Л. С. Бакста, пристальное внимание этому тексту уделено не было. Лишь И. В. Пружан, коротко цитируя статью художника, отметила, что «Бакст хорошо помнил первую постановку [балет «Спящая красавица» 1890 года. — О. С.], произведшую на него в молодости неизгладимое впечатление» [5, с. 201]. С. В. Голынец назвал воспоминания Л. С. Бакста о «Спящей красавице» «одним из самых ярких впечатлений молодости» художника [6, с. 47]. В каталоге к выставке «Искусство Леона Бакста для “Русского балета” Дягилева» 1999 года в разделе «Леон Бакст. Хронология» в строке событий за 1890 год, среди прочего, читаем: «В Санкт-Петербурге посетил генеральную репетицию балета Мариуса Петипа и Петра Ильича Чайковского “Спящая красавица” в Мариинском театре» [7, с. 4].

Между тем, Ч. Спенсер открыто называл воспоминания Л. С. Бакста о памятном дне генеральной репетиции балета фантазией (англ. — “fantasy”), призывая относиться к ним с определенной долей сомнения [8, р. 201]. Еще более прямолинейно высказалась об этой части воспоминаний Л. С. Бакста Дж. И. Кеннеди, предположив, что, «...скорее всего, они вымышлены» (англ. — “possibly fictional”) [9, р. 145].

Действительно, кроме свидетельства самого художника, в распоряжении исследователей нет ни единого документа, подтверждающего, что Л. С. Бакст присутствовал в Мариинском театре на генеральной репетиции «Спящей красавицы» в 1890 году и перед ее началом был представлен П. И. Чайковскому. Настоящая статья является попыткой разобраться, является ли рассказ Л. С. Бакста похожей на вымысел правдой или правдоподобным вымыслом художника.

¹ Указанная публикация была включена составителями в первую книгу двухтомного издания «Моя душа открыта», посвященного литературному и эпистолярному наследию Л. С. Бакста [2, с. 99–104]. В комментарии к статье указано, что «отрывок текста [статьи. — О. С.] в неточном русском переводе публиковался в журнале “Театр и жизнь” (Берлин, 1922, № 9, с. 10)» [2, с. 163]. Здесь допущена неточность. Упомянутая публикация вышла в свет в 7-м номере журнала. Отрывок был напечатан в виде отдельной статьи Л. С. Бакста «Футуризм или классицизм?» [3, с. 10], которая, по сути, являлась не столько переводом с французского языка, сколько расширенной авторской версией Л. С. Бакста части статьи, опубликованной в «Комедии» (фр. — “Comœdia”).

² Отметим, что название статьи было переведено с французского языка дословно — «Чайковский в “Русских балетах”». Действительно, на французском языке дягилевская антреприза именовалась во множественном числе — Ballets Russes, вероятно, по аналогии с «Русскими сезонами» (фр. — “Saisons Russes”). Однако на русском и английском языках труппа называлась «Русский балет» и «The Russian Ballet» соответственно. Заметим, что в 1973 году часть статьи, посвященная воспоминанию Л. С. Бакста о его присутствии на премьере «Спящей красавицы» в 1890 году, была включена в сборник «Воспоминания о Чайковском» под названием «Спящая красавица» [4, с. 235–236].

Статья в парижской «Комедии» (фр. — “Comœdia”) от 9 октября 1921 года была приурочена к премьере балета «Спящая красавица», которую, как было заявлено в тексте, «Русский балет» представит лондонской публике в конце «этого месяца»³. Однако премьера знаменитого балета П. И. Чайковского и М. И. Петипа⁴ под слегка измененным названием «Спящая принцесса» в оркестровке И. Ф. Стравинского состоялась 2 ноября 1921 года в театре Альгамбра (Лондон).

К спектаклю была выпущена особая сувенирная программа [11], куда, помимо либретто балета, были включены цветные репродукции эскизов костюмов и декораций Л. С. Бакста, а также его эссе «Чайковский в “Русском балете”», текст которого без вступительной части являлся точным переводом статьи художника в упомянутом выпуске «Комедии» (фр. — “Comœdia”) на английский язык.

Как и статья, текст эссе был поделен на пять неравных частей. Первая, самая объемная (см.: Приложение⁵), повествует не о композиторе и его значении для дягилевской антрепризы или вкладе в русскую балетную музыку, а о первой встрече самого художника с балетом «Спящая красавица» и знакомстве с П. И. Чайковским и И. А. Всеволожским, т. е. о том дне, когда, по свидетельству Л. С. Бакста, его «призвание было определено» [11, р. 7]. Во второй части эссе блестяще владевший словом художник изящно высмеивает современные течения в искусстве и панегирики в их честь⁶, блекнувшие на фоне гения П. И. Чайковского, ведомого не бездушной машиной, но живой Музой. В третьей и последующих частях Л. С. Бакст вспоминает, как вдохновенно работал над музыкальной составляющей спектакля И. Ф. Стравинский, восхищается истинным величием музыки П. И. Чайковского и противопоставляет вдохновенные мелодии композитора «надуманному и скучному» тематизму

³ Как отмечает М. Ю. Ратанова, балет «несомненно предназначался для Парижа», поскольку «...в октябре 1921-го Дягилев и директор Парижской Оперы Жак Руше договорились о показе “полнометражного” возобновления на сцене Парижской Оперы в мае 1922-го» [10, с. 395], то есть после окончания английского сезона.

⁴ Над хореографией при постановке «Спящей принцессы» работали Н. Г. Сергеев и Б. Ф. Нижинская.

⁵ В Приложении 1 с английского языка переведена первая часть эссе.

⁶ Л. С. Бакст решительно отказывается упиваться описанием жизни «в свете множества впечатлений, получаемых сетчаткой глаза, — от самолетов, трамваев, огромных автобусов, в окружении визга автомобильных рожков и слепящих отсветов движущейся рекламы», несмотря на «множество длинных и заумных футуро-кубистических статей». Л. С. Бакст эмоционально пишет о том, «как он был смешон, этот футуро-кубист, вечный выходец из рядов неудачливых инженеров, который кричал..., что владычица его грез, этот модерн из модернов, вовсе не женщина, а тьфу, ...машина» [11, р. 7].

Р. Вагнера. Художник также отмечает способность П. И. Чайковского, сохраняя истинную русскость, блистательно передать блеск и великолепие абсолютизма Александра III через роскошь эпохи Людовика XIV [11, р. 7].

Несмотря на то, что текст эссе довольно эклектичен по содержанию, тональности и стилистике, а также по большей части не раскрывает обозначенную в его названии тему, его значение, как и значение сувенирной программы в целом, нельзя недооценивать.

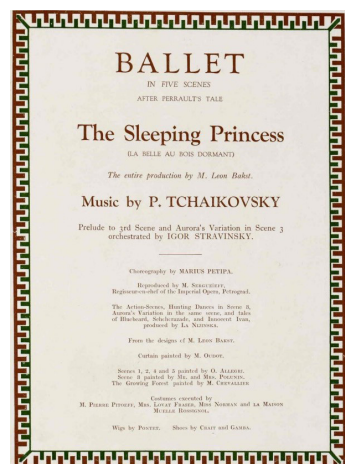
Во-первых, роскошно оформленная программа с авторскими репликами некоторых эскизов костюмов и декораций Л. С. Бакста являла собой овеществленное продолжение спектакля, благодаря чему зритель получил возможность унести с собой не только впечатления от увиденного в театре. Во-вторых, от шрифтов и оформления до визуального и текстового наполнения буклет представлял собой образец продуманной политики.

С одной стороны, представление знаменитого русского балета английской публике позиционировалось как демонстрация изысканного искусства ушедшей в небытие Российской империи, возвращение к классике после долгих лет приверженности С. П. Дягилева модернизму и после бедствий и лишений Первой мировой войны. С другой стороны, спектакль не был аутентичным воспроизведением балета 1890 года. Вполне вероятно, что его создатели подобную задачу перед собой даже не ставили. Казалось бы, при реконструкции спектакля нет ничего логичнее, чем рассказать зрителю об истории его создания и тех, кто сыграл в этом ключевую роль. Однако ни о М. И. Петипа, ни о И. А. Всеволожском, ни о значении «Спящей красавицы» 1890 года в русской культуре в сувенирной программе не было написано ни единой строки.

Напротив, внимание читателя намеренно концентрировалось исключительно на музыке и сценографии, т. е. на конкретных именах. На первый взгляд, главенствующее место в буклете было отдано П. И. Чайковскому: он упоминался как автор музыки, о его гении писали Л. С. Бакст [11, р. 6–7]



Илл. 1. Обложка сувенирной программы к балету «Спящая принцесса», 1921 [11, cover]



Илл. 2. Сувенирная программа к балету «Спящая принцесса», 1921 [11, р. 1]

(см.: илл. 3)⁸. Эта фотография сопровождается краткими сведениями о самом художнике⁹, которые частично повторяют вступительную часть к статье Л. С. Бакста в «Комедии» (фр. — “Comœdia”) [1, р. 1]¹⁰, хоть и с несколькими иными акцентами. Так, перерыв в творческой активности художника, наблюдавшийся у него «в последние годы», анонимный автор текста буклета (возможно, сам Л. С. Бакст) объясняет «частично болезнью¹¹, частично депрессией, вызванной трагической судьбой его родины¹². Однако с появлением “Спящей принцессы”, которая всегда так много для него [Л. С. Бакста. — О. С.] значила, вдохновение вернулось к нему и побудило осуществить грандиозное предприятие, величайшее в своем роде, из всех, какие он когда-либо предпринимал¹³» [11, р. 3].

Так перед читателями представал Л. С. Бакст-художник, который, прежде терзаемый размышлениями о родине, пробудился к творческой жизни

⁸ Примечательно также, что на каждой полосе с эскизами был проставлен копирайт Л. С. Бакста (англ. — “Copyright by Léon Bakst, Paris. 1921”). Следовательно, художник не имел намерения передать права на дальнейшее использование своих эскизов труппе С. П. Дягилева, оставляя их за собой.

⁹ Автор текста не указан. Сам текст имеет крайне спорное содержание с точки зрения аутентичности ряда указанных в нем сведений. Так, например, обращает на себя внимание место и год рождения художника — Петроград (1868), а не Гродно (1866). Вряд ли подобная ошибка была случайной. Путаницу с датой и местом рождения Л. С. Бакста в разных источниках подробно анализирует О. Медведкова (см.: [14, с. 39–42]).

¹⁰ «Г-н Леон Бакст только что создал декорации и костюмы для “Спящей красавицы”, которую “Русский балет” представит в Лондоне в конце этого месяца [напомним, что статья была опубликована 9 октября 1921 года. — О. С.]. После четырех лет бездействия, вызванного войной [имеется в виду Первая мировая война. — О. С.] и печальными событиями в России, возвращение этого мастера в художественную жизнь является слишком важным и радостным событием, чтобы «Комедия» не поспешила сообщить об этом своим читателям. Для балета “Спящая красавица” созданы шесть декораций и триста костюмов. По важности постановки это самое грандиозное и роскошное предприятие из всех, принятых “Русским балетом»» [1, р. 1].

¹¹ Между тем, Г. К. Лукомский в восторженной статье «Искусство Л. С. Бакста», опубликованной в декабре 1921 года, упоминает, что «встретил Бакста цветущею раннею весною» в Каннах и сразу понял, «что все толки и печальные слухи о болезни художника — не только преувеличены, но, быть может, просто злостно придуманы недоброжелателями» [15, с. 14].

¹² В указанный период Л. С. Бакст был крайне загружен работой, а значительная доля его переживаний была сопряжена не столько с печальной судьбой родины, откуда он уехал много раньше наступивших событий, сколько с безопасностью семьи, на переезд которой из России художник употребил значительные средства и силы.

¹³ Примечательно, что в статье от 9 октября 1921 года в парижской «Комедии» акцент делался на том, что работа Л. С. Бакста над «Спящей принцессой» была самым грандиозным предприятием из всех, что художник выполнял для «Русского балета», т. е. для дягилевской труппы.

ни от соприкосновения со столь значимым для него балетом. Он, словно Аврора, очнувшись от заклятия Карабоса благодаря поцелую принца, вновь ожил и, как добрая фея, повел за собой восхищенных зрителей в сказочный замок Спящей красавицы. Возможно, похожее впечатление сложилось и у английского иллюстратора (см.: илл. 5).

Тем самым «Спящей красавице» была отведена чуть ли не определяющая роль в судьбе и творчестве художника, благодаря чему вниманию публики предлагался особенный спектакль, не будь которого блистательная карьера Л. С. Бакста как театрального художника могла бы и не сложиться.

Согласно воспоминанию художника, он присутствовал на генеральной репетиции («долгожданной репетиции в костюмах [англ. — “ardently expected dress rehearsal”. — О. С.] “Спящей красавицы”» [11, р. 6]). Между тем известно, что репетиций в костюмах было две — общая (в субботу 30 декабря 1889 года) и парадная (во вторник 2 января 1890 года)¹⁶. В эссе художник недвусмысленно дает понять, что он имел честь посетить именно вторую — парадную репетицию, которая была устроена для Александра III, членов его семьи и представителей высшего света и чиновничества.

С самого начала повествования Л. С. Бакст намекает на собственную избранность: он, бедный студент, был допущен в зрительный зал¹⁷ и стал частью столь блистательного собрания¹⁸. Художник особо подчеркивает, что пригла-



Илл. 5. Э. Дюлак.
Добрая фея Бакст ведет
принца Чарминга¹⁴ Дягилева
в замок Спящей принцессы.
Фрагмент рисунка¹⁵
[16, р. 154].

¹⁴ Согласно либретто, принца, в отличие от Дезирэ в «Спящей красавице» 1890 года, зовут Чарминг (от англ. “charming” — очаровательный (прил.) или очаровывающий (прич. I)).

¹⁵ Впервые рисунок был опубликован в лондонском еженедельном журнале «Скетч» (англ. — “The Sketch”) 28 декабря 1921 года.

¹⁶ 27 декабря 1889 года П. И. Чайковский получил от И. А. Всеволожского телеграмму: «Первое представление балета 3, парадная репетиция вторник 2, мы делаем общую репетицию субботу 30» [17, с. XIII].

¹⁷ Подчеркнем, что, согласно воспоминанию Л. С. Бакста, он получил билет в зрительный зал, а не на галерку, — единственное место, которое могло себе позволить большинство бедных студентов, к которому в эссе художник причислил и себя.

¹⁸ См.: запись из Дневника А. А. Половцова от 2 января 1890 года: «Репетиция нового балета “Спящая красавица”. Государь со всем семейством сидит в креслах, логи розданы лицам более или менее известным. Я сижу с Убри, Влангали, Винспиером. Балет превосходит по богатству и изяществу постановки все мною доселе виданное» [18, с. 272].

сительный билет был подарен ему «старинным и почитаемым [его. — О. С.] ... другом, главным режиссером Императорской оперы», т. е. Г. П. Кондратьевым (1834/1835–1905)¹⁹.

«Прежде чем войти в уже переполненный людьми зрительный зал, — продолжает Л. С. Бакст, — обычай предписывал посещение кабинета режиссера», который являлся своеобразным «клубом, где собирались звезды оперы и балета» [11, р. 6]. За скобками остается вопрос, что это был за обычай и на кого, помимо «звезд», он распространялся — на старинных друзей режиссера, его коллег, включая вышестоящее начальство, или на кого-то еще. В любом случае, согласно воспоминанию художника, он был вхож и в это собрание. Так, следуя «обычаю», юный Л. С. Бакст перед началом спектакля устремился не в «переполненный людьми зрительный зал», а в кабинет к главному режиссеру оперной труппы. Именно там, в окружении танцовщиц, помимо самого Г. П. Кондратьева, Л. С. Бакст увидел еще двух господ. Художник дает понять читателю, что они были ему незнакомы, и об их важности он мог судить исключительно по «почтительному расстоянию, которое держали с ними артисты» [11, р. 6].

В одном из этих господ, исключительно по звезде «Владимира с левой стороны груди его синего мундира», Л. С. Бакст распознал директора Императорских театров И. А. Всеволожского и тут же предположил, что в театре присутствует «член императорской фамилии» [11, р. 6]. Следовательно, 23-летний молодой человек знал, как именно выглядит мундир директора Императорских театров и в каких случаях чиновнику положено его надевать. Именно по наличию парадного мундира юноша догадался, что в театре присутствует представитель августейшего семейства: «...как выяснилось, то был император Александр III» [11, р. 6].

Обращают на себя внимание детали, так избирательно врезавшиеся в память Л. С. Бакста, — синий мундир и звезда Св. Владимира. Художник удивительным образом запомнил цвет мундира, но забыл о богатом золотом шитье, покрывающем оба его борта, что довольно странно для внимательного к деталям Л. С. Бакста. Удивительным образом из всего множества орденов, которыми был награжден И. А. Всеволожский и которые должен был носить в случаях, подобных парадной репетиции в присутствии монарха, Л. С. Баксту запомнился только один.

Между тем следует отметить, что орден Святого Равноапостольного князя Владимира, учрежденный при Екатерине II, имел четыре степени. Они различались размерами крестов, орденских лент, а также отсутствием или наличием

¹⁹ Напомним, что в описываемое время Л. С. Баксту было без малого 24 года, а его «старинному и почитаемому» другу Г. П. Кондратьеву — 55 лет.

орденских звезд (звезды входили в комплект знаков отличия для 1-й и 2-й степеней) [19]. И. А. Всеволожский был удостоен этого ордена дважды — 3-й степени в 1874 году и 2-й степени в 1892 году [20, с. 37]. Действительно, 2-ю степень ордена обозначали крест на черно-красной узкой ленте и звезда, которую следовало носить на левой стороне груди мундира [21, с. 119–144], однако в 1890 году И. А. Всеволожский был обладателем только 3-й степени ордена, в знаки отличия которой звезда не входила.

Даже если предположить, что Л. С. Бакст хорошо разбирался в орденах Российской империи, то, с одной стороны, за давностью лет он вполне мог перепутать орденскую звезду Св. Владимира 2-й степени со звездами Св. Станислава 1-й степени или Св. Александра Невского, которыми, среди прочих наград, к 1890 году был отмечен И. А. Всеволожский. С другой стороны, можно допустить, что при написании эссе художник мог привлечь воспоминания более позднего периода, если предположить, что молодой человек встречал директора Императорских театров после 1892 года, когда тот был награжден звездой Св. Владимира 2-й степени. Однако и то, и другое маловероятно.

Ошибается Л. С. Бакст и в цвете мундира И. А. Всеволожского. Так, со времен утвержденного Николаем I «Положения о мундирах для Чинов Министерства Императорского двора, Кабинета его Императорского Величества и Департамента Уделов» от 1831 года цвет сукна для этих мундиров оставался неизменным [22]. Согласно § 1 раздела II указанного Положения «чинам... Дирекции Императорских театров [надлежало] иметь обще парадный мундир **тёмно-зелёного** [выделено мной. — О. С.] сукна с красными суконными воротником и обшлагами» [23, с. 226]. Именно в таких мундирах в 1886 году И. А. Всеволожский изобразил служащих в Министерстве Двора Э. Д. Нарышкина [24, с. 103] и А. С. Долгорукова [24, с. 111].

Вторым присутствовавшим в кабинете у Н. Г. Кондратьева господином, которого Л. С. Бакст не знал в лицо («кто же это?»), оказался П. И. Чайковский. При этом, согласно эссе, юноша «обожает театр», «рисует эскизы для постановок» и, что наиболее важно, по процитированным Л. С. Бакстом словам Н. Г. Кондратьева, «на днях за чаем рассказывал друзьям о ...“Спящей красавице” [П. И. Чайковского. — О. С.] и делал наброски собственных декораций» [11, р. 6]. Таким образом, читатели эссе никак не могли усомниться в том, что Л. С. Бакст прекрасно знал музыку, либретто и даже сценарный план, а значит, как минимум присутствовал на репетициях. А если это так, то по какой причине художник не знал в лицо ни И. А. Всеволожского, ни П. И. Чайковского остается лишь догадываться.

Вызывает недоумение и то, что перед началом парадной репетиции балетного спектакля, где, помимо аристократии и высшего чиновничества, должен был присутствовать самодержец с семьей, двое из троих создателей

балетного спектакля, следуя уже упомянутому «обычаю», пришли пообщаться с главным режиссером оперной труппы²⁰. Смущает и другое: по какой причине «толпой танцовщиц»²¹ был заполнен кабинет Г. П. Кондратьева²², а не, скажем, М. И. Петипа; или почему, в отличие от И. А. Всеволожского и П. И. Чайковского знаменитый хореограф не стал соблюдать предписание «обычая» и не зашел к режиссеру оперной труппы вместе с композитором и директором Императорских театров перед началом спектакля. Необъяснимое отсутствие в эссе даже малейших упоминаний о М. И. Петипа фактически нивелировало роль хореографа в создании спектакля.

Не меньшую долю сомнений вызывает и дальнейшее повествование. Согласно Л. С. Баксту, Г. П. Кондратьев, игнорируя присутствие И. А. Всеволожского, не только подозвал мявшегoся у входа в кабинет Лёвушку, но и отрекомендовал его композитору прежде, чем главе Императорских театров. Маловероятно и то, что Г. П. Кондратьев отважился в присутствии столь высокопоставленного чиновника, но, что самое важное, — автора либретто и эскизов всех костюмов к балету — расхваливать наброски декораций никому неизвестного юноши и даже искать их в ящике своего стола, чтобы на глазах у И. А. Всеволожского продемонстрировать композитору.

Даже если допустить, что Л. С. Бакст присутствовал на парадной репетиции, то едва ли до 2 января 1890 года он был настолько осведомлен о либретто, сценографии и музыке к балету, что мог рассказывать об этом друзьям, попутно делая наброски эскизов, которые позднее вручил Г. П. Кондратьеву, а при «знакомстве» с композитором уверял последнего, что ему нравится

²⁰ Заметим, что Г. П. Кондратьев не входил в управленческий состав театра. Он указан в качестве главного режиссера оперной труппы в разделе «Список артистов Императорских театров» [25, с. 39; 52]. Крайне иллюстративной в этом смысле является карикатура И. А. Всеволожского «На Парнас», изображающая «попытки втащить русскую оперу на гору искусства, Парнас», на которой среди восьми поднимающих во главе с И. А. Всеволожским (он изображен на вершине Парнаса), Г. П. Кондратьев занимает самое последнее место у его подножия [24, с. 164–165].

²¹ Здесь Л. С. Бакст сам себе противоречит: с одной стороны, он пишет, что кабинет Г. П. Кондратьева был своего рода клубом для звезд оперы и балета, и тут же, — что комната была заполнена толпой танцовщиц. В этой связи возникают закономерные вопросы: что это были за танцовщицы, почему их была толпа, сколько среди них было звезд, занятых в постановке, и, главное, что они делали у главного режиссера оперной труппы перед самым началом парадной репетиции вместо того, чтобы готовиться к выходу на сцену?

²² Помещение, которое Л. С. Бакст вспоминал как кабинет Г. П. Кондратьева, А. Н. Бенуа называл «режиссерской комнатой» [26, с. 614].

музыка к «Спящей красавице»²³. Где юноша мог ее слышать до января 1890 года и составить о ней восторженное мнение, остается загадкой.

Однако все встает на свои места, если подобное восторженное знание либретто, сценографии и музыки отнести на счет будущего товарища Л. С. Бакста А. Н. Бенуа, который, в отличие от своего друга, на генеральной репетиции и последовавшей за ним премьере не был, — ему удалось присутствовать лишь на втором спектакле [26, с. 601–602]. Несмотря на предубеждение к музыке П. И. Чайковского в семье Бенуа, она произвела на девятнадцатилетнего молодого человека незабываемое впечатление. Он «сразу обзавелся клавиром нового балета»²⁴ [26, с. 602], после чего окончательно «заболел» музыкой П. И. Чайковского и самим балетом, который видел бесчисленное множество раз и знал практически наизусть²⁵. Примечательно, что одержимый «Спящей красавицей» А. Н. Бенуа [26, с. 602] лестно отзывался о хореографии М. И. Петица, но критиковал работу И. А. Всеволожского²⁶.

Именно А. Н. Бенуа должен был по замыслу С. П. Дягилева ставить «Спящую красавицу» в 1921 году, но этот план осуществлен не был, поскольку в тот период Александр Николаевич работал в Эрмитаже и приехать в Париж или Лондон не мог. О том, что балет ставит его «архизнаменитый друг»²⁷, А. Н. Бенуа узнал из газет и писем друзей, что «ущемило его довольно больно»²⁸.

То, что выбор С. П. Дягилева пал на «Спящую красавицу», и к постановке балета он намеревался привлечь именно А. Н. Бенуа, неудивительно. Александр Николаевич оставил подробнейшие воспоминания о том, как его «бешеное» увлечение балетом П. И. Чайковского «заразило» его товарищей, ставших «настоя-

²³ Если предположить, что подобное событие все же имело место, но состоялось после спектакля, то это не избавляет от уже приведенных сомнений, поскольку, опуская прочие доводы, П. И. Чайковский вряд ли бы мог смущенно улыбаться и оставаться благостным, поскольку был расстроен холодной реакцией императора на спектакль. См. запись в дневнике композитора от 2 января 1890 года: «Января 2. Вторник — Репетиция балета с государем. «Очень мило! Его величество третировал меня очень свысока. Господь с ним». Цит. по: [27, с. 60].

²⁴ Даже будучи членом такой прославленной и обласканной двором семьи, А. Н. Бенуа обзавелся клавиром после посещения спектакля, но не до того. Вероятно, имеется в виду партитура, над подготовкой которой работал А. И. Зилоти, в то время уже женатый на В. П. Третьяковой, а в 1903 году ставший свояком Л. С. Бакста, вступившего в брак с Л. П. Гриценко, урожденной Третьяковой.

²⁵ Позднее он упоминал об этом в дневниках 1922 года [28].

²⁶ «Шокировала некоторая пестрота колеров, сопоставленных человеком, лишенным настоящего чувства красочной гармонии» [26, с. 605].

²⁷ Запись в дневнике А. Н. Бенуа от 24 апреля 1918 [28].

²⁸ Запись в дневнике А. Н. Бенуа от 21 сентября 1921 [28].

щими балетоманами», благодаря чему они через несколько лет начали собственную деятельность в этой области [26, с. 601–607]. «Если бы я не заразил своим энтузиазмом друзей, — писал А. Н. Бенуа, — то и не было бы “Ballets Russes” и всей, порожденной их успехом “балетомании”» [26, с. 607]. Вероятно, под влиянием вдохновенной страсти А. Н. Бенуа и благодаря общей увлеченности музыкой П. И. Чайковского друзья намеривались включить в программу первого балетного сезона 1909 года последний акт «Спящей красавицы» и даже предприняли ряд действий, включая заключение контрактов с исполнителями²⁹. Однако это намерение по известным причинам реализовано не было. Таким образом, в 1921 году С. П. Дягилев не только воплотил проект, который ему не удалось осуществить за 12 лет до этого, но и представил лондонской публике полный спектакль, а не последний акт, как первоначально задумывал в 1908 году.

В воспоминаниях А. Н. Бенуа обращает на себя внимание следующая деталь — он, слушая «Чайковского где только можно, и в концертах, и в домашнем исполнении», тем не менее, не решался «познакомиться с ним лично» [26, с. 602]. Трепетал перед композитором и находившийся в родстве с П. И. Чайковским С. П. Дягилев³⁰. Однако ни тот, ни другой, как и остальные участники «Мира искусства», не упоминают об эпохальной и судьбоносной встрече их друга Лёвушки с великим композитором, о которой, случись ей состояться в действительности, художник не преминул бы поделиться со своими влюбленными в музыку П. И. Чайковского товарищами³¹.

Более того, А. Н. Бенуа пишет о том, что им «потребовалось лет пять, чтоб <...> радикально изменилась <...> его [Бакста. — О. С.] точка зрения» на балет. Художник предпочитал оперу и драму. Считая балет «нелепым, легкомысленным и даже предосудительным зрелищем», он на балетных спектаклях «не бывал вовсе и даже относился к этому роду театральных зрелищ с предубеждением» [26, с. 615].

Товарищ Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа по «Миру искусства» Д. В. Filosofov, вспоминая художника, также отмечал, что тот «долго искал себя. Писал портреты, картины, но это все было не интересно. И только в эпоху “Ежегодника Театров”, когда он, с невероятным терпением, превратившись в простого ретушера, делал фантастические фоны к снимкам с актеров, он понял, что душа его принадлежит театру» [31].

²⁹ В архиве Г. Ротшильда сохранился подписанный О. И. Преображенской, но не подписанный С. П. Дягилевым, контракт, предметом которого, среди прочего, было исполнение «заглавной роли Авроры в последнем действии балета “Спящая Красавица”» [29, р. 1].

³⁰ Родная сестра мачехи С. П. Дягилева Е. В. Панаевой, знаменитая оперная певица А. В. Панаева-Карцова, в 1885 году вышла замуж за Георгия Павловича Карцова — сына двоюродной сестры П. И. Чайковского, А. П. Карцовой (в девичестве Чайковской).

³¹ Встреча Л. С. Бакста с П. И. Чайковским не нашла своего отражения и в монографии А. Левинсона 1922 года [30].

Напомним, что Л. С. Бакст работал в «Ежегоднике императорских театров» с 1899 по 1901 год, то есть спустя 10 лет после премьерных спектаклей «Спящей красавицы»³². Действительно, с момента премьеры «Спящей красавицы» прошло более десяти лет, прежде чем художник приступил к созданию эскизов для «Сильвии», «Сердца маркизы», «Ипполита», «Феи кукол», «Эдипа к Колонне» и т. д. Позднее в своих воспоминаниях М. В. Добужинский назовет этот период «зарождением будущего необычайного размаха Бакста в русском балете» [33, с. 202].

Крайне интересна и следующая деталь: согласно А. Н. Бенуа, он познакомился с Лёвушкой Бакстом в марте 1890 года, то есть в разгар своего увлечения «Спящей красавицей» и спустя три месяца после ее премьеры. Знакомство состоялось в мастерской его старшего брата Альбера, которую Л. С. Бакст начал посещать чуть ранее в том же 1890 году. Лёвушка был представлен А. Н. Бенуа как друг детства Марии Шпак (1870–1891)³³ [26, с. 607], будущей супруги

³² 10 сентября 1899 года С. П. Дягилев был назначен чиновником особых поручений при директоре Императорских театров князе С. М. Волконском. В списке личного состава театрального управления среди чиновников особых поручений при директоре его имя значится под № 2: «Дягилев Сергей Павлович, губ. секр. (с 10 сентября 1899 г.)» [32, ч. 2, с. 129].

³³ С одной стороны, факт дружбы с детства между Лёвушкой, тогда еще Розенбергом, и Машей Шпак, вызывает известную степень сомнения, хотя молодые люди вполне могли познакомиться в Павловске, где у деда Л. С. Бакста была дача. Однако ее судьба после кончины Пинхуса Розенберга в 1881 году неизвестна. Известно лишь, что Л. С. Бакст довольно часто бывал в Павловске и после смерти деда. Там летом 1884 года снимало «чердачную дачу» и семейство В. С. Шпака [34, с. 2]. Даже если молодые люди познакомились в Павловске, что маловероятно, то в 1884 году Л. С. Баксту было 18 лет, а М. В. Шпак — 14, и дружба между ними, скорее, могла быть юношеской, нежели детской. Существует также версия, что Л. С. Бакст и М. В. Шпак познакомились в Рисовальной школе при Обществе поощрения художеств [26, с. 677], где блестяще училась Маша Шпак [34, с. 2] и которую, как отмечает С. В. Голынец, в 1883 году посещал и Л. С. Бакст [35, с. 366]. Однако в этом, как и в том, что Л. С. Бакст на момент знакомства с А. Н. Бенуа все еще учился в Академии художеств [26, с. 609], хотя из архивных документов известно, что он был отчислен из учебного заведения за непосещение в феврале 1887 года [14, с. 92–94], А. Н. Бенуа, по всей вероятности, опирался на тогдашние рассказы самого Лёвушки. Гораздо более правдоподобной представляется следующая версия развития событий: после смерти родителей М. В. Шпак воспитывалась в семье большого друга ее отца А. Н. Канаева, владевшего Санкт-Петербургской мастерской учебных пособий и игр, где в период с 1887 по 1890 год подрабатывал Л. С. Бакст. Скорее всего, познакомились молодые люди именно там, поскольку супруги Канаевы заботились о юном Л. С. Баксте, как о сыне, стараясь обеспечить ему возможности для заработка. И. Н. Пружан также отмечает, что «несколькими годами ранее [имеется в виду встреча Л. С. Бакста и А. Н. Бенуа в 1890 году. — О. С.] он [Л. С. Бакст. — О. С.] познакомился с дочерью иллюстратора В. С. Шпака» [5, с. 13], которая многому его научила [26, с. 677]. Видимо, в силу дружеского общения у Канаевых Мария Викторовна в начале 1890 года рекомендовала Л. С. Бакста своему жениху Альберу Николаевичу Бенуа, после чего в марте того же года и состоялось дальнейшее его знакомство с Александром Николаевичем.

Альбера Бенуа, таланту которой отдавали должное многие художники, включая И. Е. Репина. Девушка воспитывалась в семье А. Н. Канаева, где Л. С. Бакст был частым гостем, поскольку «Канаевы изо всех сил старались достать ему художественные заказы и уроки» [26, с. 610]. Осенью того же года Л. С. Бакст, направляясь к Канаевым, взял с собой и А. Н. Бенуа, после чего друзья стали там бывать почти ежедневно [26, с. 611]. За вечерним чаем собиралось интереснейшее общество, в том числе и блестящий и остроумный рассказчик, главный режиссер оперной труппы Мариинского театра Г. П. Кондратьев, с которым «молодые люди познакомились» [14, с. 124] в доме гостеприимных хозяев.

Для восстановления хронологии событий важно отметить воспоминание А. Н. Бенуа о том, что их с Л. С. Бакстом отчаянно манил к себе «закулисный мир», «и вот **однажды** [выделено мной. — О. С.] сам Геннадий, раздобывшись, пригласил» их «зайти “посидеть поболтать” в его режиссерскую комнату» [26, с. 614]. И не так важно, встретили ли они Г. П. Кондратьева, перед которым оба благоговели, осенью 1890 года за чаем у Канаевых, или же Л. С. Бакст познакомился с ним до встречи с А. Н. Бенуа, — впервые побывать у Г. П. Кондратьева в «режиссерской комнате» молодые люди были приглашены вдвоем, то есть после наступления осени 1890 года и спустя более полугода после парадной репетиции «Спящей красавицы».

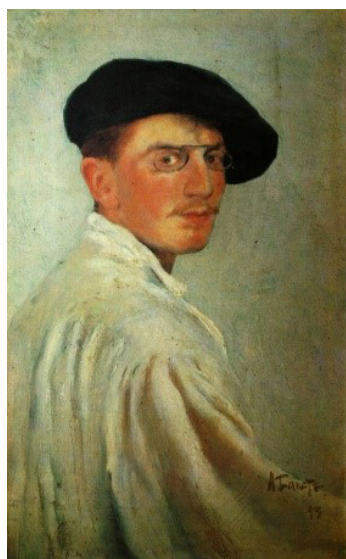
Таким образом, учитывая восторженное увлечение балетом «Спящая красавица» и детальное знание спектакля, А. Н. Бенуа наверняка мог без устали вести вдохновенные беседы об этой постановке и даже делать наброски собственных эскизов к балету. И вполне вероятно, что в 1890 году за долгими чаепитиями у Канаевых своими соображениями с Г. П. Кондратьевым делился именно юный А. Н. Бенуа, а вовсе не далекий от любви к балету Л. С. Бакст.

Воспоминания Л. С. Бакста изобилуют и другими противоречиями. «С тех пор [имеется в виду судьбоносная встреча в режиссерской комнате. — О. С.] минуло двадцать пять лет, а то и больше, — пишет художник, — Я был еще безусым юнцом³⁴...» [11, р. 6]. Л. С. Бакст словно подчеркивает, что был очень молод и еще не носил своих фирменных усов. Как можно судить по фотографии 1885 года (см.: илл. 6), у девятнадцатилетнего художника усов действительно не было. Через восемь лет лицо 27-летнего Л. С. Бакста уже украшено едва обозначенными усиками (см.: илл. 7). Между тем, известны фотографии, датируемые в разных источниках 1890 годом, т. е. годом премьеры «Спящей красавицы», которые демонстрируют щегольски и дорого одетого

³⁴ Таким же «тоненьким» и «безусым» нарисовал себя Л. С. Бакст на страницах своего романа «Жестокая первая любовь» [2, с. 174].



Илл. 6. Л. С. Бакст.
1885. Фотография.
Частная коллекция³⁵



Илл. 7. Л. С. Бакст.
Автопортрет. 34x21.
Картон, масло. 1893. ГРМ³⁶

художника с пышными усами (см.: илл. 8; 9).

Может показаться, что Л. С. Бакст лукавит, стремясь к созданию образа трепетного юноши, — ведь судя по фотографиям, в 1890 году он уже мог похвастаться весьма внушительными усами (см.: илл. 8; 9).

Однако, к сожалению, опираться на указанную датировку снимков все же нельзя. Так, фотография, представленная на илл. 8, в монографии С. В. Голынца датирована 1903 годом [35, с. 369]. Напомним, что в 1903 году художнику исполнилось 37, он только что женился на Л. П. Гриценко, а со времени премьеры «Спящей красавицы» прошло 13 лет. Между тем, хоть С. В. Голынец и не ссылается на какой-либо источник, его датировка небезосновательна и может быть распространена и на другой снимок художника (см.: илл. 9.), поскольку очевидно, что обе фотографии были сделаны в рамках одной фотосессии.^{37, 38}

Во-первых, внешность Л. С. Бакста на указанных фотографиях имеет явное сходство с другими известными снимками — фотографиями художника в Ментоне, сделанными летом 1903 года в период его работы над знаменитым портретом Л. П. Гриценко.

³⁵ См.: [5, с. 10; 35, с. 376]. Автор фотографии и место ее хранения в приведенных источниках не указаны. Однако в каталоге выставки к 150-летию Л. С. Бакста в Москве при воспроизведении снимка отмечено: «Неизвестный фотограф. Частная коллекция» [36, с. 279]. Примечательно, что в монографии Ч. Спенсера эта же фотография датирована 1883 годом [8, с. 12].

³⁶ См.: [37].

³⁷ Датировка фотографии указана в соответствии с источниками: [38; 39; 40, р. 11].

³⁸ Датировка фотографии указана в соответствии с источником [41, с. 65]. Аналогичная датировка встречается у Ч. Спенсера [8, с. 17]. Отметим, что в приведенных источниках снимок воспроизведен не полностью, а именно без логотипа фотоателье в нижней части фотокарточки. Фотографию (см.: илл. 9) с логотипом фотоателье и датой снимка 1890 г. см. в каталоге иллюстраций журнала «Третьяковская галерея» [42].

Во-вторых, и это более весомый аргумент, изготовленные в студии фотографии (см.: илл. 8; 9) в нижней части имеют логотип «Helene de Mrozovsky. St. Petersbourg, Nevsky, 20». Это свидетельствует о том, что они были сделаны в фотоателье легендарной женщины-фотографа Елены Лукиничны Мрозовской. Ее студия располагалась в доме Голландской церкви на Невском проспекте, дом 20, ближе к набережной реки Мойки. Свое ателье она открыла в декабре 1893 года [44, с. 32] после окончания профессионального обучения, к которому приступила в январе 1892-го [44, с. 28], т. е. через два года после премьеры «Спящей красавицы». В 1900-е годы благодаря «любви к делу, таланту и упорному труду» [45] Е. Л. Мрозовская приобрела славу фотографа-художника и вошла в моду среди нобилитета и представителей творческих профессий³⁹. Сфотографироваться у Е. Л. Мрозовской означало быть включенным в круг избранных, поэтому неудивительно, что в столь знаменательный для Л. С. Бакста период (год женитьбы на Л. П. Гриценко) художник обратился за изготовлением своего фотопортрета к самой знаменитой фотохудожнице в Санкт-Петербурге.

Таким образом, следует признать, что датировка фотографий Л. С. Бакста (см.: илл. 8 и 9) 1903 годом, по всей вероятности, является более точной. В то время как 1890-й в качестве года изготовления снимков носит ошибочный характер. Следовательно, наличие пышных ницшеанских усов у Л. С. Бакста



Илл. 8. Л. С. Бакст, 1890.
Санкт-Петербург³⁷



Илл. 9. Л. С. Бакст.
1890. ОР ГТГ³⁸

³⁹ Так, описывая художественную жизнь столицы 1909–1910-х годов во второй части романа в строфах «Рояль Леандра (Lugne)», И. Северянин наряду с прославленными поэтами, художниками (среди которых упомянут и Л. С. Бакст), философами, литераторами, композиторами, театральными деятелями, художественными направлениями и литературно-художественными журналами называет и «ателье Мрозовской, / Где знать на матовом стекле / И Северянин в том числе!» [46, с. 306]. Е. Л. Мрозовская действительно фотографировала И. Северянина в 1914 году, когда логотип ее студии поменялся на «Atelier Helene. Nevsky 20».



Илл. 10. Л. С. Бакст.
1903. Фотография.
Фрагмент³⁹. ОР ГТГ



Илл. 11. Л. С. Бакст.
1903. Ментона.
Фотография. Фрагмент⁴⁰



Илл. 12. Л. С. Бакст.
1903. Фотография.
Фрагмент⁴¹. ОР ГТГ

в 1890 году является крайне сомнительным. Однако это не означает, что лицо 23-летнего художника вообще не было знакомо с бритвой. Так, по свидетельству А. Н. Бенуа, «наружность господина Розенберга не была в каком-либо отношении примечательна. Довольно правильным чертам лица вредили подслеповатые глаза (“щелочки”), ярко-рыжие волосы и **жиденькие усики** [выделено мной. — О. С.] над извилистыми губами» [26, с. 607].

Еще одной противоречивой деталью являются воспоминания Л. С. Бакста о «холодном ноябрьском дне»⁴⁰ [11, р. 6], когда, как он пишет, состоялась его встреча с П. И. Чайковским и А. И. Всеволожским. Художник в тексте эссе все время нагнетает ощущение поистине лютной стужи: «...быстро стянув с себя калоши и стряхнув снег с мехового воротника...», «ужасно колючий снег», «ледяной ветер с Невы» [11, р. 6] и т. д. Однако 2 января 1890 года, в день парадной репетиции, средняя температура составляла +2,3 °С, а снега не было вовсе⁴¹ [47]. Как бы то ни было, Л. С. Бакст, вспоминая «ужасно колючий снег», которого было столько, что пришлось стряхивать его с воротника, пишет, что намеревался уехать домой на «дрожках» (англ. — “droshky”)⁴², то есть в легком открытом экипаже. В дневниковых записях министра ино-

⁴⁰ Л. С. Бакст вспоминает не о январском дне, когда состоялась парадная репетиция, и даже не декабрьском (в день репетиции в костюмах), хотя за давностью лет месяц премьеры мог затеряться в памяти художника.

⁴¹ Минимальная температура составляла -4 °С, средняя +2,3 °С, максимальная +3,1 °С. При этом 30 декабря 1889 года, в день общей репетиции, напротив, было холодно и шел снег [48], однако в этот день в театре не было императорской фамилии, и И. А. Всеволожский наверняка не был облачен в парадный мундир.

⁴² Именно в дрожках передвигается по Санкт-Петербургу главный герой романа Л. С. Бакста «Жестокая первая любовь» [2, с. 173-367]. Примечательно, что в статье от 9 октября 1921 г. экипаж назван фиакром (фр. — “fiacre”), который также не предназначен для передвижения по глубокому снегу.

странных дел В. Н. Ламздорфа от 2 января 1890 года, наблюдавшего выезд императорской семьи из Аничкова дворца, также обнаруживается свидетельство о том, что на «генеральную репетицию или, вернее, первое представление нового балета “Спящая красавица”, которое состоится специально для высочайших особ» монарх выехал на «4-х-местной **каре**те [выделено мной. — О. С.] с гайдуком государыни на запятках» [49, с. 258], что также косвенно свидетельствует о том, что снега в день парадной репетиции не было.

Между тем, в открытом письме И. Ф. Стравинского к С. П. Дягилеву от 10 октября 1921 года, полностью процитированного в сувенирном буклете к спектаклю [11, р. 22], композитор написал о том, как он был счастлив узнать, что С. П. Дягилев ставит шедевр П. И. Чайковского, «Спящую красавицу», а еще более счастливым его делает то, что этот балет ассоциируется у него с «петербургским периодом» их жизни и запечатленным в его памяти моментом, когда утром он наблюдал «царские **сани** [выделено мной. — О. С.] Александра III, огромного императора, и его не менее высокого кучера, что предвещало «бесконечную радость, что ожидала <...> [его. — О. С.] вечером»⁴³, спектакль “Спящая красавица”» [11, р. 22]⁴⁴. В связи с приведенной цитатой отметим, что на момент премьеры знаменитого балета И. Ф. Стравинскому было семь с половиной лет, и много позже в беседе со своим секретарем Робертом Крафтом композитор тоже будет вспоминать, что первым балетом, который он увидел в театре, была именно «Спящая красавица». Однако тут же отметит, что к моменту похода в театр он «уже заранее был подготовлен к тому, что» увидит, «так как балет играл видную роль в <...> культуре и был знакомым предметом с самого раннего <...> детства», по причине чего мальчик «разбирался в танцевальных позициях и движениях, знал сюжет и музыку» [51, с. 63]. Очевидно, что в день репетиции в костюмах, а также парадной репетиции и премьеры балета «Спящая красавица» И. Ф. Стравинский в Мариинском театре не присутствовал.

Еще одной небезынтересной деталью является воспоминание о костюме, который был надет на художнике в тот «памятный» для него день. Чтобы подчеркнуть свой юный возраст (напомним, что в начале 1890 года Л. С. Баксту без малого 24 года) и робость перед встречей с великим искусством и собственной будущностью, художник упоминает, что был затянута «в форму студента

⁴³ Если предположить, что И. Ф. Стравинский все же вспоминал о дне парадной репетиции «Спящей красавицы», то тут же возникает закономерный вопрос — где мальчик мог видеть сани Александра III, которые предвещали прекрасный спектакль вечером, если достоверно известно, что репетиция была дневной, а император прибыл с семейством в карете к началу спектакля?

⁴⁴ Упомянутое письмо И. Ф. Стравинского было также напечатано в «Таймс» (англ. — “The Times”) 18 октября 1921 года (с пояснением, что текст является переводом с французского) [50, р. 527–528].

Школы изящных искусств» [англ. — “The School of Fine Arts”]⁴⁵. Между тем, Лев Самойлович проучился в Академии художеств до февраля 1887 года⁴⁶, и крайне сомнительно, что спустя почти три года после отчисления все еще носил форму. Кроме того, он учился в Академии как вольнослушатель, а не как ученик. В связи с этим обстоятельством необходимо упомянуть, что в тот период деятельность Императорской Академии художеств регламентировалась Уставом 1859 года, § 117 которого гласил: «...независимо от поступающих в ученики Академии, могут быть вольные посетители классов, с дозволения академического начальства, и платя за сие по двадцати пяти рублей в год. На таких посетителей не распространяются права учеников Академии». В свою очередь, § 118 указывал, что «Ученики Академии Художеств могут носить академический мундир» [53, с. 196]. Иными словами, право носить академический мундир на вольнослушателей не распространялось⁴⁷.

⁴⁵ Здесь художник имел в виду Академию художеств.

⁴⁶ В феврале 1887 года Л. И. Розенберг был официально отчислен из Академии художеств, хотя прекратить посещать классы он мог и раньше. Вероятно, по этой причине в Grove Dictionary of Art, в статье, посвященной Л. С. Баксту, годы его обучения в Академии художеств указаны с 1883 по 1886-й [52, р. 64].

⁴⁷ Вероятно, это правомочие являлось наследием предыдущего устава Академии, согласно которому академисты были обязаны носить мундиры, т. к. не только учились, но и жили в Академии на полном обеспечении государства. В связи с этим иллюстративна следующая деталь: «воспитанники Академии должны были носить мундир — синий фрак со стоячим воротником и медными пуговицами с изображением лиры, а на голове фуражку» [54, с. 287]. Между тем, в биографии Л. С. Бакста, написанной А. Левинсоном, ярко описан тот день, когда счастливый и гордый юноша, облаченный в «новую зеленую форму» [30, р. 32], направлялся в Академию. Позднее этот же мотив про элегантную зеленую форму переключался и в монографию Ч. Спенсера [8, р. 16]. Ниже А. Левинсон отмечал, что Академия художеств, «несмотря на все свои претензии выступать в качестве храма», «представляла собой в 1890 [! — О. С.] году довольно занятое учреждение». Судя по указанной А. Левинсоном дате (напомним, что художник поступил в Академию в 1883 году), а также упоминанию о форме и ее цвете, неизбежным представляется вывод о том, что эта деталь является художественным вымыслом, каким, среди прочего, является и описание встречи юного Л. С. Бакста с дорогим для него другом художником-иллюстратором Виктором Шпаком [30, р. 40], которого, скорее всего, Л. С. Бакст лично никогда не знал, поскольку тот скончался за несколько лет до того, как Л. С. Бакст был отчислен из Академии.

Невозможно проигнорировать еще одну, казалось бы, незначительную деталь. Парадная репетиция проходила в дневное время и заняла «три часа» [11, р. 6]. Каким образом, выйдя из театра, Л. С. Бакст окунулся во «тьму, казавшуюся еще непроницаемой после всего этого сияния» [11, р. 6], остается загадкой. В дневниках Николая II, который побывал не только на премьере балета 3 января 1890 года, но и на парадной репетиции днем ранее, сохранилась запись о времени начала спектакля. 2 января 1890 года (во вторник) цесаревич, среди прочего, написал: «В 2 часа была репетиция нового балета Чайковского „Спящая красавица“. <...> Продолжался он до 6 часов» [55, с. 12]. Таким образом, представление длилось четыре часа, а не три, как вспоминает Л. С. Бакст. Как известно, в зимнем Петербурге в 5-6 часов вечера начинает смеркаться, но назвать сумерки «непроницаемой тьмой» все же сложно. Разумеется, Л. С. Бакст мог покинуть театр много позднее окончания спектакля, что не снижает, однако, остальные противоречия в его повествовании.

Таким образом, внимательное прочтение эссе Л. С. Бакста вынуждает нас сделать вывод о том, что изложенные в его первой части обстоятельства (см.: Приложение), к сожалению, мало правдоподобны.

Повествуя о судьбоносном в его жизни событии, художник тем самым сформировал особое воспоминание. Он сконструировал собственное прошлое, выстроил определенную последовательность событий, задав им необходимую тональность и сделав их неотъемлемой частью истории уникальной театральной постановки. Виртуозно смешивая факты с откровенным вымыслом и жонглируя отдельными деталями, Л. С. Бакст не только сотворил очередной миф из собственной жизни, но и придал ему максимальную достоверность, закольцовывая события своей творческой биографии вокруг балета «Спящая красавица», — от первой встречи с великим композитором и первых театральных эскизов робкого юноши до блистательного оформления столь значимого балета уже в статусе знаменитого художника. Именно так описанный Л. С. Бакстом вечер 1890 года превратился в биографическую мифологию.

Однако несмотря на то, что в эссе «Чайковский в „Русском балете“» попытки Л. С. Бакста представить балет «Спящая красавица», как определивший магистральное направление его дальнейшего творчества в качестве театрального художника, успехом не увенчались, тем не менее, тщетными или небезосновательными их назвать нельзя.

Совершенно очевидно, что творческий путь Л. С. Бакста, как театрального художника начал формироваться после его знакомства с мирискусниками и сотрудничества с С. П. Дягилевым много позднее премьеры «Спящей красавицы». Однако участие Л.С. Бакста в дягилевской антрепризе в качестве театрального художника, благодаря чему на него обрушились европейская слава и признание, началось и закончилось именно «Спящей красавицей».

Так, в 1909 году для «Русских сезонов» Л. С. Бакстом были созданы костюмы к номеру «Жар-птица» (фр. — “L’Oiseau de Feu”), переименованному па де де (фр. — “pas de deux”) Голубой птицы и принцессы Флорины из «Спящей красавицы» 1890 года, а в 1921 году художнику представилась возможность оформить «Спящую принцессу» целиком.

В заключение хотелось бы отдать должное литературному таланту Л. С. Бакста. В своем эссе Бакст-художник одержал победу над Бакстом-мемуаристом, создав «смесь странной правды и убедительного вымысла»⁴⁸ [26, с. 603], вспомнив «свое, бывшее, или почти бывшее, — желанное»⁴⁹ [2, с. 30]. Благодаря внутренней логике и энергетике в сотворенном им мифе теряются все вымышленные детали, из которых он соткан. Используя слова вместо красок, Л. С. Бакст создал отдельное художественное произведение — сказку о себе самом, выстроив ее по всем законам жанра, где силам зла — тьме, метели и завывающему ветру — противостоит «поток освежающих и прекрасных мелодий» П. И. Чайковского [11, р. 6]; где главный герой — избранник судьбы, и его старания и отвага заслуженно вознаграждены; где бедность художника, вынужденного экономить на дрожках и творить под керосиновой лампой не мешает ему, словно принцу за доброй феей, отправиться навстречу своей судьбе — в театр, где не кончается волшебство, где сверкают золотом великолепные дворцы, и где неизбежен счастливый финал. И не так важно, когда именно и при каких обстоятельствах Л. С. Бакст впервые увидел «Спящую красавицу», очаровал ли его балет настолько, чтобы определить его будущность, состоялось ли знакомство Л. С. Бакста и П. И. Чайковского на самом деле, и создавал ли художник собственные эскизы к балету уже в 1890 году. Сочиняя сказку про далекий зимний вечер, разделивший его жизнь на «до» и «после» в самом начале творческого пути и вернувший его к творчеству в самом конце, художник, попутно правя прошлое и творя собственное жизнеописание, создал красочную историю — миф, ставший смыслообразующим.

⁴⁸ Именно так описывал балет «Спящая красавица» 1890 года А. Н. Бенуа.

⁴⁹ Когда Л. С. Бакст в 1923 году поделился с З. Н. Гиппиус своими планами написать автобиографический роман, та с воодушевлением поддержала его намерения, написав в письме: «Да, да, именно “не выдумывать истории”, а что-то вспоминать свое, бывшее или почти бывшее, — желанное...». Цит. по: [2, с. 30].

ПРИЛОЖЕНИЕ. Л. С. Бакст «Чайковский в “Русском балете”»⁵⁰

Всё как вчера. С тех пор минуло двадцать пять лет, а то и больше. Но не станем останавливаться на них! Я был еще безусым юнцом⁵¹, но уже боготворил театр.

Долгожданная генеральная репетиция «Спящей Красавицы» Чайковского выпала на пасмурный и холодный ноябрьский день. Но что значит погода, когда вы молоды? Особенно с бесплатным билетом в кармане, подаренным старинным и почитаемым моим другом, главным режиссером Императорской оперы.

Прежде чем войти в уже переполненный людьми зрительный зал обычаем предписывал посещение кабинета режиссера, где он — истинный паша, с белой, как у Мафусаила, бородой и персидской шапочкой на голове — курил и пил свой вечный стакан чая в этом клубе, где собирались звезды оперы и балета. Все любили посплетничать в его просторном кабинете!

Тот визит остался у меня в памяти на всю мою жизнь. Быстро стянув с себя капоши и стряхнув снег с мехового воротника, я застыл в полном замешательстве.

Посмею ли войти? В конце роскошной, устланной персидским ковром комнаты, сквозь толпу танцовщиц в изящных пышных юбках я разглядел две стоявшие в центре фигуры и, по почтительному расстоянию, которое держали с ними артисты, я понял, что это важные персоны.

Один из них — высокий, слегка сутулый, с орлиным носом и улыбкой одновременно приветливой и лукавой — носил на груди звезду Святого Владимира на левой стороне синего мундира, положенного ему как директору Императорских театров.

«Должно быть, в театре присутствует член императорской фамилии», — не без гордости подумал я, оказавшись в таком блестящем собрании. (Как выяснилось, то был император Александр III). Другой господин был ниже ростом. У него были седые волосы и борода, очень розовое лицо и застенчиво-дружелюбные манеры. Он казался очень нервным, и прилагал заметные усилия, чтобы держать себя в руках.

⁵⁰ Перевод с английского О. Ю. Солохиной. Предлагаемый перевод является вторичным, ввиду того что в тексте самой программы, сразу по завершении эссе, содержится особое примечание: «Примечание. — Возможно, уместно напомнить, что Чайковский никогда не был в Париже в такой моде, как здесь [в Лондоне. — О. С.], и что Бакст здесь обращается к французской аудитории. — Переводчик» [11, р. 7]. Напомним, что первоначально текст эссе был опубликован на французском языке [1, р. 1].

⁵¹ Предлагаемый перевод является литературной версией англ. “my cheek was smooth” [11, р. 6] (дословно: «моя щека была гладкой») и фр. “J’étais imberbe” [1, р. 1] (дословно: «я был безбородым», «я еще не брился»). Предлагаемый нами вариант перевода представляется эмфатически оправданным, поскольку совершенно очевидно, что Л. С. Бакст имел целью подчеркнуть, что был совсем мальчишкой.

Кто же это? Я старался поймать взгляд своего старинного друга, который наконец-то меня разглядел (а я тогда не отличался высотой роста), тонувшего в густой пене пышных балетных юбок.

«Лёвушка (маленький Леон), подойди же, я познакомлю тебя с нашей славой и гордостью, Петром Ильичом Чайковским».

Краснея от волнения, затянутый в форму студента Школы изящных искусств (англ. — “The School of Fine Arts”)⁵², но в белых перчатках (я считал, что это придает мне шика) с коротко стриженными волосами цвета моркови, я, должно быть, выглядел презабавно. Смело вырвавшись из своего прекрасного заключения, я, не колеблясь, шагнул вперед и протянул руку знаменитому музыканту.

«Вот и он, — продолжал старый режиссер. — Этот юноша обожает театр и уже рисует эскизы для постановок. На днях, за чаем рассказывал друзьям о Вашей “Спящей красавице” и делал наброски собственных декораций. Да где же они?»

И он тщетно рылся в ящике письменного стола.

«Мне нравится музыка “Спящей красавицы”, — выпалил я сдавленным от волнения голосом посреди всеобщего оцепенения, за которым быстро последовал безудержный взрыв смеха.

«Вот как! Вы уже знакомы с моим балетом? — со смехом и не без удивления поинтересовался Чайковский, вопросительно глядя на патриархальную бородку режиссера.

Незабываемый день [фр. — *matinée* — утренний/дневной спектакль. — О. С.!] Три часа я прожил в волшебном сне, опьяненный феями и принцессами, сверкающими золотом великолепными дворцами, в очаровании старой сказки. Все мое существо словно вторило этим ритмам, сияющему потоку освежающих и прекрасных мелодий, которые уже стали друзьями.

Но что за возвращение домой! Какой ужасный конец волшебству! На улице тьма, казавшаяся еще непроницаемей после всего этого сияния; ужасно колючий снег; ледяной ветер с Невы; тщетные попытки найти дрожки (возле театра они были слишком дороги) и, наконец, дом: подвешенная под самый потолок [букв. слишком высоко. — О. С.] лампа с отвратительно банальным керосином.

Боже! Какой контраст с Мариинским театром, целиком убранном синим бархатом, наполненным ярко одетыми гвардейскими офицерами, дамами в вечерних платьях, сияющими драгоценностями и великолепием, с разношерстной и надушенной толпой, в которую более официальную ноту вносили красные мундиры и белые чулки придворных, украшенных императорскими орами. В тот вечер, полагаю, мое призвание было определено.

⁵² Имеется в виду Академия художеств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bakst L.* Tchaikowsky aux Ballets Russes // Comoedia. 1921. 9 Octobre. № 3220.
2. *Бакст Л.* Моя душа открыта. В 2-х книгах. Книга первая: Статьи. Роман. Либретто / сост. Е. Теркель, Дж.-Э. Боулт, О. Ковалева. 2-е изд. М.: Искусство – XXI век, 2016. 408 с.
3. *Бакст Л.* Футуризм или классицизм? // Театр и жизнь. 1922. № 7. с. 10.
4. *Бакст Л.* Спящая красавица // Воспоминания о П.И. Чайковском: сборник. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1973. с. 235–236.
5. *Пружан И. Н.* Лев Самойлович Бакст. Л.: Искусство. Ленинград. отд., 1975. 232 с.
6. *Гольинец С. В.* Лев Бакст: Живопись. Графика, Театрально-декорационное искусство: альбом. М.: Изобразительное искусство, 1992. 239 с.
7. The Art of Leon Bakst for the Ballets Russes of Serge Diaghilev. The Harvard Theatre Collection. The Houghton Library. Harvard College Library. June, 30 – September, 24. 1999. 31 p.
8. *Spencer C.* Leon Bakst. N. Y.: St. Martins Press, 1975. 248 p.
9. *Kennedy J. E.* Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's Sleeping Beauty // Tchaikovsky and His World / ed. by L. Kearny. Princeton University Press, 1998. P. 145–162.
10. *Ратанова М. Ю.* Франция XVII–XVIII веков в дягилевском балете 1920-х годов / Художественная культура русского зарубежья 1917–1939: сб. ст. М.: Индрик, 2008. С. 394–408.
11. Souvenir programme from The Sleeping Princess by Serge Diaghilev's Ballets Russes at Alhambra Theatre, drawing by Leon Bakst. London, 1921. 30 p.
12. *Bakst L.* L'Oeuvre de Leon Bakst pour La Belle au Bois Dormant. Preface d'André Levinson. Paris: de Brunoff, 1922. 24 p., 54 ill., 1 p. portr.
13. *Bakst L.* Designs of Léon Bakst for The Sleeping Princess, A Ballet in Five Acts after Perrault. Music by Tchaikovsky. Preface by André Levinson. New York: Charles Scribner's Sons, 1923. 56 ill.
14. *Медведкова О.* Лев Бакст, портрет художника в образе еврея. Опыт интеллектуальной биографии. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 383 с.
15. *Лукомский Г. К.* Искусство Л. С. Бакста // Театр и жизнь. 1921. № 4, с. 14.
16. *Garafola L.* Legacies of Twentieth-century Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. 445 p.
17. П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Т. 12 (А). Балетное творчество. Спящая красавица. Партитура. Том подготовлен А. Дмитриевым. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. XIX, 246 с.
18. *Половцов А. А.* Дневник государственного секретаря: в 2 т. М.: Мос. тип. № 2, 2005. Т. II. 1887–1892. 639 с.
19. *Шепелев Л. Е.* Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Л.: Наука, Ленингр. отд., 1991. 222 с. // [Электронный ресурс]. URL: <https://genroge.ru/titul/16>.

- htm#orden5 (дата обращения: 27.02.2022).
20. Гурова Я. Ю. И. А. Всеволожский: документальные источники о жизни и деятельности // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2013. № 4 (29) С. 35–39.
21. Дуров В. А. Ордена Российской империи. М: Белый город, 2022. 223 с.
22. Захарова О. Ю. Светские церемониалы в России XVII – начала XX в. М.: Центрполиграф, 2001. С. 180–199 // [Электронный ресурс]. URL: <http://vneshnii-oblik.ru/kultura/ist-kult2/zakon.html?> (дата обращения: 27.02.2022).
23. Полное собрание законов Российской Империи. Собрание второе. Т. VI. 1831. Отделение первое. От № 4233–4779. СПб.: Типография II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1832. 846 с.
24. Ипполитов А. В. Тузы, дамы, вальсы: Двор и театр в карикатурах И. А. Всеволожского из собрания В. П. Погожева. М.: Кучково поле, 2016. 336 с.
25. Ежегодник императорских театров Сезон 1890–1891. СПб.: Типография Императорских СПб. Театров (Д-та Уделов). Моховая, 40, 1892. 354 с.
26. Бенуа А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. Кн. 1, 2, 3. М.: Наука, Литературные памятники / Российская акад. наук, 1980. 711 с.
27. Бахрушин Ю. А. История русского балета: учеб. пос. для хореогр. и культ.-просвет. Училищ. М.: Сов. Россия, 1965. 249 с.
28. Бенуа А. Н. Дневник. 1918–1924. М.: Захаров, 2010. 810 с. // [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/benua-aleksandr/dnevnik-1918-1924> (дата обращения: 15.03.2022).
29. Договор между С. П. Дягилевым и О. И. Преображенской от 10 октября 1908 года // [Электронный ресурс]. URL: https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/846237 (дата обращения 21.02.2021).
30. Levinson A. The Story of Leon Bakst's Life. Berlin: Alexander Cogan Publishing Company, Russian Art, 1922. 244 p.
31. Философов Д. В. Бакст и Серов. Воспоминания о художниках из варшавского архива 1923-1925 // Наше наследие. 2002. № 63-63 // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6408.php> (дата обращения 17.02.2022).
32. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1899–1900. СПб.: Тип. Императорских С.-Петербургских театров, 1900. 245 (ч.1); 150 (ч. 2).
33. Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. 480 с.
34. Альбом рисунков В. С. Шпака. СПб.: А. Ф. Маркс; Г. К. Корнфельд; Санкт-Петербургская мастерская учебных пособий и игр, 1884. 4 с., 30 л. ил.
35. Голынец С. В. Лев Самойлович Бакст. Графика. Живопись. Театр. М.: БуксМарт, 2018. 407 с.
36. Лев Бакст: к 150-летию со дня рождения: каталог выставки в ГМИИ им. А. С. Пушкина. М.: ABSdesign, 2016. 352 с.
37. Русский музей. Дополненная реальность. // [Электронный ресурс]. URL: <https://rmgallery.ru/ru/4866> (дата обращения 30.04.2022).

38. Сабова А. Сезоны Бакста. // Огонёк. №47 (5457). 28.11.2016. // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3149260#id1355016> (дата обращения: 01.02.2022).
39. Landgraf I. Léon Bakst's Flights of Fancy. Bakst – Des Ballets Russes à la Haute Couture. Bibliothèque-musée de l'Opéra. Paris, 2017 // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ilona-landgraf.com/2017/02/leon-baksts-flights-of-fancy/> (дата обращения 01.02.2022).
40. Bakst des Ballets russes à la haute couture. Exposition Bibliothèque-musée de l'Opéra. Palais Garnier, Paris. 22 novembre 2016 – 4 mars 2017. Dossier de presse. 15 p. // [Электронный ресурс]. URL: https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-02/dp_bakst.pdf (дата обращения 01.02.2022).
41. Теркель Е. А. Лев Бакст: семья и творчество. // Третьяковская галерея. 2008. № 1 (18). С. 62–77.
42. Третьяковская галерея. Каталог иллюстраций журнала (список художников). // [Электронный ресурс]. URL: <https://tretiakovgallerymagazine.ru/catalog/photos/748?> (дата обращения 01.02.2022).
43. Теркель Е. А. Лев Бакст: «Одевайтесь, как цветок!» // Третьяковская галерея. 2009. № 4 (25). С. 28–43.
44. Китаев А. А. Фотоэстафета в доме Голландской церкви // Русское фотоведение № 9-10 (16-17). 2021. СПб., 2021. 67 с.
45. Прокудин-Горский С. М. Юбилей Е. Л. Мрозовской // Фотограф-любитель. СПб., 1909. № 2. С. 35. // [Электронный ресурс]. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/3693/pages/3> (дата обращения 10.04.2022).
46. Северянин И. Собрание сочинений в пяти томах / вступ. ст., коммент. В. А. Кошелева, В. А. Сапогова. СПб.: Logos, 1995. Т. 3. 416 с.
47. Погода в Санкт-Петербурге. Температура воздуха и осадки. Январь 1890 г. // [Электронный ресурс]. URL: http://thermo.karelia.ru/weather/w_history.php?town=spb&month=1&year=1890 (дата обращения 30.01.2022).
48. Погода в Санкт-Петербурге. Температура воздуха и осадки. Январь 1889 г. // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pogodaiklimat.ru/monitor.php?id=26063&month=12&year=1889> (дата обращения 30.01.2022).
49. Дневник В. Н. Ламздорфа (1886–1890) / под ред. Ф. А. Ротштейна // Мемуары и дневники царских сановников, Центрархив. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926. X [2], 396 с.
50. White E. W. Stravinsky. The Composer and His Works. Berkeley: University of California Press, 1966. 608 p.
51. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. XVI. 414 с.
52. Archer K. Bakst Léon [Rosenberg, Lev (Samoylovich)] // Grove Dictionary of Art: In 34 volumes / Ed. by Jane Turner. Vol. 3. B to Biard. Oxford University press, 2003. P. 86–87.

53. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914. СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914–1915. VII. 333 с.
54. Гордин А. М., Гордин М. А. Пушкинский век: Панорама столичной жизни. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Кн. 1. 413 с.
55. Дневник императора Николая II. 1890–1906 гг. Берлин: Слово, 1923. 272 с.

REFERENCES

1. Bakst L. Tchaikowsky aux Ballets Russes // Comoedia. 1921. 9 Octobre. № 3220.
2. Bakst L. Moya dusha otkry`ta. V 2-x knigax. Kniga pervaya: Stat`i. Roman. Libretto / sost. E. Terkel`, Dzh.-E`. Boulton, O. Kovaleva. 2-e izd. M.: Iskusstvo – XXI vek, 2016. 408 s.
3. Bakst L. Futurizm ili klassitsizm? // Teatr i zhizn`. 1922. № 7. s. 10.
4. Bakst L. Spyashhaya krasavitsa // Vospominaniya o P.I. Chajkovskom: sbornik. 2-e izd., pererab. i dop. M.: Muzy`ka, 1973. s. 235–236.
5. Pruzhan I. N. Lev Samojlovich Bakst. L.: Iskusstvo. Leningrad. otd., 1975. 232 s.
6. Goly`nec S. V. Lev Bakst: Zhivopis`. Grafika, Teatral`no-dekoracionnoe iskusstvo: al`bom. M.: Izobrazitel`noe iskusstvo, 1992. 239 s.
7. The Art of Leon Bakst for the Ballets Russes of Serge Diaghilev. The Harvard Theatre Collection. The Houghton Library. Harvard College Library. June, 30 – September, 24. 1999. 31 p.
8. Spencer C. Leon Bakst. N. Y.: St. Martins Press, 1975. 248 p.
9. Kennedy J. E. Line of Succession: Three Productions of Tchaikovsky's Sleeping Beauty // Tchaikovsky and His World / ed. by L. Kearny. Princeton University Press, 1998. P. 145–162.
10. Ratanova M. Yu. Franciya XVII–XVIII vekov v dyagilevskom balete 1920-x godov / Xudozhestvennaya kul`tura russkogo zarubezh`ya 1917–1939: sb. st. M.: Indrik, 2008. S. 394–408.
11. Souvenir programme from The Sleeping Princess by Serge Diaghilev's Ballets Russes at Alhambra Theatre, drawing by Leon Bakst. London, 1921. 30 p.
12. Bakst L. L'Oeuvre de Leon Bakst pour La Belle au Bois Dormant. Preface d'André Levinson. Paris: de Brunoff, 1922. 24 p., 54 ill., 1 p. portr.
13. Bakst L. Designs of Léon Bakst for The Sleeping Princess, A Ballet in Five Acts after Perrault. Music by Tchaikovsky. Preface by André Levinson. New York: Charles Scribner's Sons, 1923. 56 ill.
14. Medvedkova O. Lev Bakst, portret xudozhnika v obraze evreya. Opy`t intellektual`noj biografii. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2019. 383 s.
15. Lukomskij G. K. Iskusstvo L. S. Baksta // Teatr i zhizn`. 1921. № 4, s. 14.
16. Garafola L. Legacies of Twentieth-century Dance. Middletown: Wesleyan University Press, 2005. 445 p.

17. P. I. Chajkovskij. Polnoe sobranie sochinenij. T. 12 (A). Baletnoe tvorchestvo. Spyashhaya krasavica. Partitura. Tom podgotovlen A. Dmitrievy`m. M.: Gos. muz. izd-vo, 1952. XIX, 246 s.
18. *Polovczov A. A.* Dnevnik gosudarstvennogo sekretarya: v 2 t. M.: Mos. tip. № 2, 2005. T. II. 1887–1892. 639 s.
19. *Shepelev L. E.* Tituly`, mundiry`, ordena v Rossijskoj imperii. L.: Nauka, Leningr. otd., 1991. 222 s. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://genroge.ru/titul/16.htm#orden5> (data obrashheniya: 27.02.2022).
20. Gurova Ya. Yu. I. A. Vsevolozhskij: dokumental`ny`e istochniki o zhizni i deyatel`nosti // Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). 2013. № 4 (29) S. 35–39.
21. *Durov V. A.* Ordena Rossijskoj imperii. M: Bely`j gorod, 2022. 223 s.
22. *Zaxarova O. Yu.* Svetskie ceremonialy` v Rossii XVII – nachala XX v. M.: Centrpoligraf, 2001. S. 180–199 // [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://vneshnii-oblik.ru/kultura/ist-kult2/zakon.html?> (data obrashheniya: 27.02.2022).
23. Polnoe sobranie zakonov Rossijskoj Imperii. Sobranie vtoroe. T. VI. 1831. Otdelenie pervoe. Ot № 4233–4779. SPb.: Tipografiya II Otdeleniya Sobstvennoj Ego Imperatorskogo Velichestva Kancelyarii, 1832. 846 s.
24. *Ippolitov A. V.* Tuzy`, damy`, valety`: Dvor i teatr v karikaturax I. A. Vssevolozhskogo iz sobraniya V. P. Pogozheva. M.: Kuchkovo pole, 2016. 336 s.
25. Ezhegodnik imperatorskix teatrov Sezon 1890–1891. SPb.: Tipografiya Imperatorskix SPb. Teatrov (D-ta Udelov). Moxovaya, 40, 1892. 354 s.
26. *Benua A. N.* Moi vospominaniya: v 5 kn. Kn. 1, 2, 3. M.: Nauka, Literaturny`e pamyatniki / Rossijskaya akad. nauk, 1980. 711 s.
27. Baxrushin Yu. A. Istoriya russkogo baleta: ucheb. pos. dlya xoreogr. i kul`t.-prosvet. Uchilishh. M.: Sov. Rossiya, 1965. 249 s.
28. *Benua A. N.* Dnevnik. 1918–1924. M.: Zaxarov, 2010. 810 s. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/benua-aleksandr/dnevnik-1918-1924> (data obrashheniya: 15.03.2022).
29. Dogovor mezhdru S. P. Dyagilevy`m i O. I. Preobrazhenskoj ot 10 oktyabrya 1908 goda // [E`lektronny`j resurs]. URL: https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/846237 (data obrashheniya 21.02.2021).
30. *Levinson A.* The Story of Leon Bakst's Life. Berlin: Alexander Cogan Publishing Company, Russian Art, 1922. 244 p.
31. *Filosofov D. V.* Bakst i Serov. Vospominaniya o xudozhnikax iz varshavskogo arxiva 1923–1925 // Nashe nasledie. 2002. № 63–63 // [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6408.php> (data obrashheniya 17.02.2022).
32. Ezhegodnik Imperatorskix teatrov. Sezon 1899–1900. SPb.: Tip. Imperatorskix S.-Peterburgskix teatrov, 1900. 245 (ch.1); 150 (ch. 2).
33. *Dobuzhinskij M. V.* Vospominaniya. M.: Nauka, 1987. 480 s.
34. Al`bom risunkov V. S. Shpaka. SPb.: A. F. Marks; G. K. Kornfel`d; Sankt-Peterburgskaya

- masterskaya uchebny`x posobij i igr, 1884. 4 s., 30 l. il.
35. Goly`necz S. V. Lev Samojlovich Bakst. Grafika. Zhivopis`. Teatr. M.: BuksMart, 2018. 407 s.
 36. Lev Bakst: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya: katalog vy`stavki v GMII im. A. S. Pushkina. M.: ABSdesign, 2016. 352 s.
 37. Russkij muzej. Dopolnennaya real`nost`. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://rmgallery.ru/ru/4866> (data obrashheniya 30.04.2022).
 38. Sabova A. Sezony` Baksta. // Ogonyok. №47 (5457). 28.11.2016. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3149260#id1355016> (data obrashheniya: 01.02.2022).
 39. Landgraf I. Léon Bakst's Flights of Fancy. Bakst – Des Ballets Russes à la Haute Couture. Bibliothèque-musée de l'Opéra. Paris, 2017 // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.ilona-landgraf.com/2017/02/leon-baksts-flights-of-fancy/> (data obrashheniya 01.02.2022).
 40. Bakst des Ballets russes à la haute couture. Exposition Bibliothèque-musée de l'Opéra. Palais Garnier, Paris. 22 novembre 2016 – 4 mars 2017. Dossier de presse. 15 p. // [E`lektronny`j resurs]. URL: https://www.bnf.fr/sites/default/files/2019-02/dp_bakst.pdf (data obrashheniya 01.02.2022).
 41. Terkel` E. A. Lev Bakst: sem`ya i tvorchestvo. // Tret`yakovskaya galereya. 2008. № 1 (18). S. 62–77.
 42. Tret`yakovskaya galereya. Katalog illyustracij zhurnala (spisok xudozhnikov). // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://treyakovgallerymagazine.ru/catalog/photos/748?> (data obrashheniya 01.02.2022).
 43. Terkel` E. A. Lev Bakst: «Odevajtes`, kak czvetok!» // Tret`yakovskaya galereya. 2009. № 4 (25). S. 28–43.
 44. Kitaev A. A. Fotoe`stafeta v dome Gollandskoj cerkvi // Russkoe fotovedenie №9-10 (16-17). 2021. SPb., 2021. 67 s.
 45. Prokudin-Gorskij S. M. Yubilej E. L. Mrozovskoj // Fotograf-lyubitel`. SPb., 1909. № 2. S. 35. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/3693/pages/3> (data obrashheniya 10.04.2022).
 46. Severyanin I. Sobranie sochinenij v pyati tomax / vstup. st., komment. V. A. Kosheleva, V. A. Sapogova. SPb.: Logos, 1995. T. 3. 416 s.
 47. Pogoda v Sankt-Peterburge. Temperatura vozduxa i osadki. Yanvar` 1890 g. // [E`lektronny`j resurs]. URL: http://thermo.karelia.ru/weather/w_history.php?town=spb&month=1&year=1890 (data obrashheniya 30.01.2022).
 48. Pogoda v Sankt-Peterburge. Temperatura vozduxa i osadki. Yanvar` 1889 g. // [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://www.pogodaiklimat.ru/monitor.php?id=26063&month=12&year=1889> (data obrashheniya 30.01.2022).
 49. Dnevnik V. N. Lamzdorfa (1886–1890) / pod red. F. A. Rotshtejna // Memuary` i dnevniki czarskix sanovnikov, Centrарxiv. M.; L.: Gos. izd-vo, 1926. X [2], 396 s.

50. *White E. W.* Stravinsky. The Composer and His Works. Berkeley: University of California Press, 1966. 608 p.
51. *Stravinskij I. F.* Dialogi. Vospominaniya. Razmy`shleniya. Kommentarii. L.: Muzy`ka. Leningr. ottd., 1971. XVI. 414 s.
52. *Archer K.* Bakst Léon [Rosenberg, Lev (Samoylovich)] // Grove Dictionary of Art: In 34 volumes / Ed. by Jane Turner. Vol. 3. B to Biard. Oxford University press, 2003. P. 86–87.
53. *Kondakov S. N.* Yubilejny`j spravocnik Imperatorskoj Akademii xudozhestv. 1764–1914. SPb.: t-vo R. Golike i A. Vil`borg, 1914-1915. VII. 333 s.
54. *Gordin A. M., Gordin M. A.* Pushkinskij vek: Panorama stolichnoj zhizni. SPb.: Pushkinskij fond, 1995. Kn. 1. 413 s.
55. *Dnevnik imperatora Nikolaya II.* 1890–1906 gg. Berlin: Slovo, 1923. 272 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

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

INFORAMATION ABOUT THE AUTHOR

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

ТЕМБРОВАЯ СПЕЦИФИКА КАК ОТРАЖЕНИЕ
КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
В ОПЕРЕ БРАЙТА ШЕНГА «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»

*Шо Цуй*¹

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

Статья посвящена анализу темброво-колористической специфики оперы «Сон в красном тереме» американско-китайского композитора Брайта Шенга. В своем творчестве он мастерски сочетает элементы китайской традиционной музыкальной культуры с европейскими композиторскими техниками. Шенг стремится к объединению восточных и западных элементов. С учетом этой цели композитор добавляет элементы сложности к изначальной природной простоте и диатоничности китайской музыки за счет контрапункта и расширенной тональности. В музыке Шенга ее европейские черты, как правило, подчеркиваются использованием западных инструментов и жанров, акцент делается на мелодии, развиваемой через орнаментику, а не традиционное мотивное развитие. Тембровые аспекты (красочные элементы) оперы не менее важны для композитора, чем ладо-гармонические. Используя различные фольклорные мотивы и темы, собранные в Китае, Шенг обращается к единой мелодической линии, переокрашенной разнообразной европейской гармонией XX века. Применение нерегулярных метров и ритмов, а также системы ритмических паттернов вносит дополнительные элементы китайской традиционной музыки в американскую современную оперу.

Ключевые слова: Брайт Шенг, опера «Сон в красном тереме», традиционное китайское культурное наследие, кросс-культурные тенденции, тембровая специфика.

TIMBRE SPECIFICITY AS A REFLECTION OF CHINESE CULTURAL
IDENTITY IN BRIGHT SHENG'S OPERA
DREAM IN THE RED CHAMBER

*Sho Tsui*¹

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

Chinese composer Bright Sheng. In his work, he skillfully combines elements of Chinese traditional musical culture with European composing techniques. Sheng seeks to unite the eastern and western elements without violating their original integrity. To achieve this goal, the composer tries to add elements of complexity to the original natural simplicity and diatonicity of Chinese music through the use of counterpoint and extended key. While in Sheng's music, its European features are usually emphasized by the use of Western instruments and genres, the emphasis is on melody developed through ornamentation rather than traditional motivational development. Timbre aspects as colorful elements of Sheng's opera are no less important for the composer than harmonic ones. Traditional Peking Opera, accompanied by a special orchestra of Chinese traditional instruments, also influenced *Dream in the Red Chamber*. The conclusion from the study is that using various folk motifs and themes that Sheng collected while living in China and traveling to its various provinces, he turns to a single melodic line, re-colored through the wide use of the diversity of the European harmony of the twentieth century. The use of irregular meters and rhythms, as well as the system of rhythmic patterns analyzed and identified in this study, also brings additional elements of Chinese traditional music to American modern opera.

Keywords: Bright Sheng, opera *Dream in the Red Chamber*, traditional Chinese cultural heritage, cross-cultural tendencies, timbre specificity

Китайско-американский композитор Брайт Шенг в своем творчестве сочетает элементы китайской традиционной музыкальной культуры с европейскими композиторскими техниками. Свое отношение к национальной культуре он передает следующими словами: «Китайская музыка, это несомненно, мой собственный язык, в то время как западная музыкальная культура — мой отцовский язык» [1], т. е. унаследованный от отца и матери. В отношениях с подлинным народным звуковым материалом композитор оказывается близок к Бартоку: он искренне восхищается его умением сохранять красоту и необузданность венгерских народных элементов, в то же время смешивая эти компоненты с «изяществом западной классической музыки», предполагая, что ре-

зультат обогащает обе (традиции) [1]. Обращаясь к китайской и европейской музыке, Шенг утверждает: «Надо понимать китайскую и европейскую музыку очень глубоко, ...когда эти две кажущиеся противоположными звуковые сферы встречаются, происходит подлинная трансформация музыкального языка» [1].

Шенг стремится к объединению восточных и западных элементов без нарушения их изначальной целостности: композитор пытается добавить элементы сложности к изначальной природной простоте и диатоничности китайской музыки за счет применения контрапункта и расширенной тональности. В музыке Шенга ее европейские черты, как правило, подчеркиваются использованием западных инструментов и жанров, акцент делается на мелодии, развиваемой через орнаментику, а не традиционное мотивное развитие.

В рамках данного исследования мы обратимся к тембровому анализу оперы Брайта Шенга «Сон в Красном тереме». Это произведение стало подлинным шедевром. В основу либретто был положен один из выдающихся образцов классической китайской литературы, который заслуженно считается величайшим романом Китая. Эпическое произведение Цао Сюэциня XVIII века, насчитывающее 2500 страниц, представляет собой также и отдельную область литературных исследований в Китае, известную как «редология» [2], посвященную только лишь одному роману. Эта масштабная эпопея была положена в основу оперного сюжета [3].

История романа фокусируется на истории любви юноши знатного рода к поэтичной, родственной по духу, прекрасной, но болезненной кузине. Любовь — лишь один из аспектов более масштабной истории, рассказывающей о великой династии, рухнувшей в один момент как картонный домик. Действие происходит в переходный для одной из древнейших культур мира период: Императорскому Китаю близится конец. В этой невероятно глубокой и многослойной истории присутствуют как духовный, так и метафизический слой, в которых параллельно сосуществуют главные герои — влюбленные, ставшие земным воплощением нефритового Камня и Цветка, существовавших в духовном царстве до того, как они пришли на Землю, чтобы познать горести бытия смертных людей.

На первый взгляд, «Сон в Красном тереме» — произведение, которое вписывается в великую оперную традицию, открывающую историю Востока и Запада, близкую по духу к «Мадам Баттерфляй» Пуччини. Однако эти произведения кардинально противоположны с точки зрения отношения к элементам традиционной культуры. Если у Пуччини Восток, скорее, — экзотический контекст, то у Шенга он — неотъемлемая часть композиторской идентичности и репрезентация китайских традиций в жанре современной оперы. Одной из задач оперы «Сон в Красном тереме» было создание художественного произведения, пересекающего границы между Востоком и Западом.

Безусловно, что основополагающим источником традиционной китайской музыкальной культуры для Шенга становится пекинская опера. В ладовом отношении она использует ангемитонную пентатонику в качестве основной структуры мелодии и гексахордные шкалы в качестве второстепенных элементов. Эти элементы, вместе с традиционной европейской тонально-гармонической системой, составляют основу музыкального языка оперы «Сон в Красном тереме».

Тембровые аспекты, как красочные элементы оперы Шенга, не менее важны. Традиционная пекинская опера, сопровождаемая особым оркестром из китайских традиционных инструментов, оказала влияние и на «Сон в Красном тереме». Оркестр пекинской оперы традиционно делится на две части: вэньчан (от кит. 文场 — гражданская сцена) и учан (от кит. 武场 — военная сцена). Сложилось так, что вэньчан формируют струнные и духовые музыкальные инструменты, которые звучат во время исполнения вокальных партий. Оркестр-учан формируют ударные музыкальные инструменты. Он играет во время исполнения сцен пантомимы, битв и акробатики [4, с. 23]. Этот принцип нашел свое отражение и в опере Шенга (однако в этом случае китайские традиционные инструменты были противопоставлены европейским; также произошло расширение группы ударных, и был введен специфический китайский инструментарий).

Основу оркестра в опере «Сон в Красном тереме» составляет вполне традиционный двойной состав: 2 флейты (флейта/флейта-пикколо), 2 гобоя (гобой / английский рожок), 2 кларнета (кларнет/бас-кларнет), 2 фагота (фагот/контрафагот). Медная группа: 4 валторны, 3 трубы, 2 тромбона, бас-тромбон, туба, литавры, большой тамтам, большой/малый/средний пекинские оперные гонги, маленький гонг сяоло (кит. 小锣), большой гонг дало (кит. 大锣), тарелка, гонг, духовой гонг «тай», большой барабан, вибрафон, гlockenspiel, кротали. Струнные включают в себя традиционную группу из первых, вторых скрипок, альтов, виолончели, контрабасов, а также арфы. К традиционному западному оркестровому составу Брайт Шенг добавил также некоторые китайские инструменты (в группу ударных), а также присоединил к струнной группе инструмент гуцинь. Гуцинь (или «яоцинь», «юйцинь», «цисяньцинь»/«цинь с 7-ю струнами») представляет собой самый древний щипковый музыкальный инструмент Китая, имеющий ярко выраженный национальный колорит. Он появился в доисторические времена, а в эпоху династии Чжоу (1121–255 гг. до н. э.) получил широкое распространение [5, с. 46].

В начале Второй сцены Первого действия Дайюй играет на гуцине. Мелодия, исполняемая на гуцине, — известная древняя китайская песня Фэн Цю Хуанга «Мужчина-феникс преследует свою половинку». Этот звуковой материал — своего рода намек на династию Хань в истории любви Сыма Сянжу (179–118 гг. до н. э.) и Чжо Вэньцзюнь [6, с. 52].

Смысл этой песни, исполняемой на гуцине, в контексте развития оперного сюжета «Сна в красном тереме», — рассказать о социальном статусе Дайюй, бедной сироты, и ее статусном несоответствии Чжо Вэньцзюню — богатому, избалованному наследнику клана Цзя. Эта тема, исполняемая на гуцине, была впервые записана во времена династии Мин. (ок. 1549-х г.). Однако наиболее распространенная бытовая версия песни была записана в 1931-е годы [6, с. 56].

Примечательно, что в пекинской опере мелодические инструменты используются для сопровождения вокальных номеров, а также для тех фрагментов оперы/спектакля, что идут без пения, а также служат прелюдиями или интермедиями (аналогично тому, как это происходит в европейской опере).

Из мелодических инструментов, как правило, использовались: высокая двухструнная скрипка цзинху (кит. 京胡); двухструнная скрипка, эрху (кит. 二胡) и короткая лютня юэцин (кит. 月). Оба упомянутых типа скрипок являются основными инструментами, аккомпанирующими певцам. Характерный тембр скрипок отличает музыку пекинской оперы от музыки других региональных театров. По сути, это двухструнные смычковые инструменты, аналогичные европейской лютне. Однако гуцин, являющийся также струнным щипковым инструментом, в опере Брайта Шенга использован в принципиально ином качестве. Это инструмент-символ, а отнюдь не только инструмент сопровождения вокальной партии.

Особая драматургическая функция ударных инструментов в пекинской опере также является общеизвестным фактом. Именно группа ударных, расширенная внедрением в нее традиционных китайских инструментов, становится основой создания особого темброво-красочного колористического пространства, наделенного также и специфическими драматургическими функциями.

Ударные инструменты играют в действии пекинской оперы особую роль: они обладают поразительной громкостью и часто используются в сценах, где происходит ссора, или же намечается поворотный момент в действии или кульминация драмы. В традиционной пекинской опере ударные крайне важны: именно с их помощью транслируется звуковая идентичность традиционной китайской музыки.

Для группы ударных существуют четыре основные драматургические функции:

- во-первых, они служат связующим звеном, объединяющим драматургические основания китайской классической четверки, образующей основные этапы действия: введение, развитие, завязка – конфликт, развязка – подведение итогов. Удары сковывают темп движения исполнителей и сдерживают динамику оркестра в стабильной ритмической обстановке;
- во-вторых, ударные создают особые драматические эффекты;
- в-третьих, они служат основой сценических трансформаций и переключения с одной сцены на другую, иллюстрируя также речевые монологи и песни;

– в-четвертых, они способны стать катализатором действия через чередование различных звуковых красок, ритмов и темпов.

Существуют четыре основные комбинации ритмических паттернов:

1. Чунтоу «Цан Ци»;
2. Чанчуй «Цан Ци Тай Ци»;
3. Шаньчуй «Цан Тай Ци Тай»;
4. Чоутоу «Цан Тай Тай Ци Тай Йи Тай» [6, с. 36].

В прологе оперы «Сон в Красном тереме» используются паттерны ударных чанчуй «Цан Ци Тай» и чунтоу «Цан Ци». Чанчуй представлен 13–19 тактами, где средний гонг пекинской оперы сначала отмеряет четверти, а затем звучит триолями восьмых, а в конце образует пульсацию шестнадцатых (см.: пример 1).

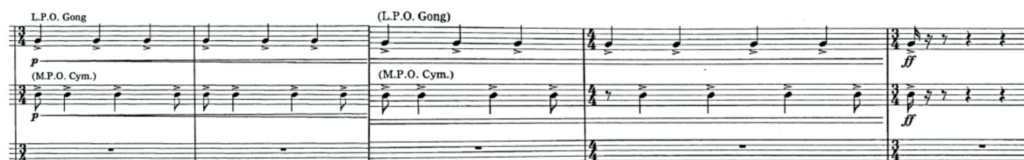


Прим. 1. Б. Шенг. «Сон в Красном тереме». Пролог, тт. 13–19

Ускоренный темп следует за внезапной остановкой на второй доле. Это создает ощущение напряжения. Затем три линии ударных инструментов попадают на сильную долю следующего такта. Весь этот эпизод работает как интерлюдия для появления главного героя — Монаха. Создается напряженная атмосфера. Кроме того, звучание перкуссии интригует публику, находящуюся в ожидании следующих событий. После интерлюдии Монах открывает начало оперы следующим текстом: «Добро пожаловать в мою мечту!» Ударные играют паттерн чунтоу «Цан Ци» вместе с большим бас-барабаном. Большой пекинский оперный гонг играет стабильно четвертные ноты, в то время как средний гонг пекинской оперы и цимбалы постоянно играют синкопированные ритмические подголки. В результате возникает ритмический эффект гемииолы, которая способствует созданию драматического образа хорового вступления.

Шенг старался избегать использования слишком большого количества традиционных китайских ударных инструментов. Он пытался найти кульминацию, где китайские элементы можно было бы микшировать с европейскими оркестровыми средствами. Таким образом, после вступления хора набор китайской перкуссии заменяется одиночным инструментом — большим басовым барабаном, когда хор поет: «Наша партия сыграна!» В последних тактах первой партии припева снова появляются там-там, духовой гонг и средний гонг пекинской опе-

ры (часть шаньчуйского «Цангтай»), приостанавливающие драматические события и переносящие зрителя на следующий уровень действия (см.: пример 2).



Прим. 2. Б. Шенг. «Сон в Красном тереме». Пролог, тт. 22–26

Монах начинает свое повествование о Камне и Багровом жемчужном цветке. Звучание оркестра становится тихим и почти робким; ударные инструменты вновь переключаются на европейский тембровый уровень, так как звучит симфонический оркестр.

Вибрафон и гlockenspiel вместе с арфой и челестой очерчивают мифологическое пространство сказки о Камне и Багровом жемчужном цветке. Монах показывает «Зеркало желаний» и предупреждает о том, что нельзя смотреть в свое отражение как в сторону иллюзий. Несмотря на предупреждение, Камень и Цветок смотрят в зеркало, в отражении внезапно проявляется череп. В этот момент звучат античные тарелочки (кротали), большой и средний гонги пекинской оперы. Подчеркивание сильной доли у гонга, сочетающееся с двумя группами нот с полутоновыми интонациями у арфы, а также нисходящие сексты включаются в общее аккордовое пространство, где гибридный аккорд производит сильный эффект. Позже, соединяясь с арфой, смешанные нисходящие интервалы словно указывают путь в ад. Камень перевоплощается в Баюя, а Цветок в Дайюй.

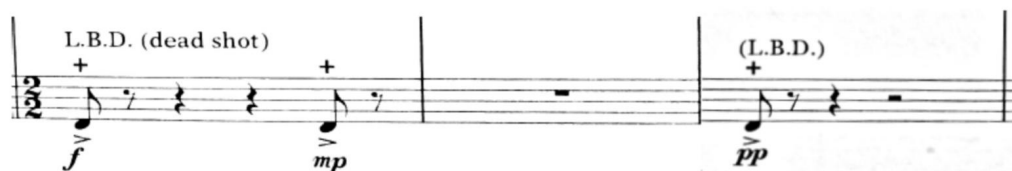
В отличие от предыдущей части Пролога, где в оркестре преобладали медные духовые и ударные, в финальном разделе Пролога мы слышим деревянные духовые, струнные и арфу. Это акустическое пространство ярко передает внутреннюю природу Баюя и Дайюй: они не похожи на земных людей. Они происходят из чисто духовного мира и никогда не будут преследовать в качестве целей мирскую славу и мелкие корыстные интересы.

Поскольку китайская перкуссия является символом перестройки драматического действия, этот инструментальный во многих случаях предвосхищает развитие сюжета и усиливает напряжение. В некоторых случаях в ансамбле соединяются тембры деревянных духовых и арфы, обрисовывая звуковое пространство чистых и невинных духов. Так, например, в Первой сцене Первого акта Дайюй сопровождают флейта и гобой.

Когда Баюй и Дайюй впервые встречаются в Первой сцене Первого акта, Шенг использует большой басовый барабан. Две короткие восьмые ноты

отделяются в первой и последней долях такта и звучат первоначально — форте, а вторично — меццо-форте.

После одной доли и паузы (отрезка молчания) следует последняя доля на пианиссимо. Низкие струнные инструменты соединяются с ударными и, в частности, с большим басовым барабаном пекинской оперы. Это первый и самый захватывающий внимание зрителя эпизод антропоморфного перевоплощения Камня и Цветка. Шенг имитирует естественное и сильное сердцебиение молодого человека, который только что встретил свою судьбу — прелестную юную девушку, возникшую из ожившего цветка (см.: пример 3).



Прим. 3. Б. Шенг. Первая сцена Первого акта «Встреча Байюй и Дайюй». Тт. 316–319 (паттерны ударных)

В Первой сцене Первого акта в момент прибытия посланника Императора звучит китайская перкуссия: китайский том-том, малая тарелка пекинской оперы и духовой гонг. Появляется также и новый инструмент — древнекитайский символический гуцинь — щипковая цитра с семью шелковыми нитями-струнами. Цитры сэ (кит. 瑟 sè), цинь (кит. 琴 qín), чжу (кит. 竹 zhú) и чжэн (кит. 箏 zhēng) относятся к роду шелковых инструментов, как утверждает в своем исследовании А. В. Новоселова [5, с. 4]. В данном случае, инструмент гуцинь подчеркивает социальный статус Баюя [7].

В словаре китайской культуры присутствует понятие «иньюэ». В отличие от традиционной китайской музыки чжунго чуаньтун иньюэ (кит. 中国传统音乐) музыка иньюэ — это музыка дворцовая, религиозная и так называемая музыка образованных людей вэньжэнь (кит. 文人), а также народная музыка [5, с. 5]. Данной классификации придерживается А. В. Новоселова. Чжиин в переводе с китайского означает «понимающий слушатель», понимающий человек. Родство мыслей людей обозначают понятием «родственные души». Баюй и Дайюй во всех аспектах являются чжиинь [8], а гуцинь — это и культурный символ, и средство побудить двух молодых людей к дальнейшему обсуждению поэзии, искусства и красоты жизни. Таким образом, для аудиторией этот инструмент становится важнейшим средством понимания китайской культуры. Дайюй — воплощение Цветка, музыки, поэзии и искусства. Помимо культурной атрибутики, тембр гуцинь обуславливает общее красочное зву-

ковое пространство, способствует созданию лейтмотива Дайюй. К финальному эпизоду Первого акта (его Второй сцене) средний гонг пекинской оперы и гуцзинь сливаются в единый тембр, олицетворяющий китайскую звуковую идентичность, вступая далее в тембровый контрапункт с медными молотками и низким бас-барабаном, словно предвещающими трагический исход любви Баоюй и Дайюй (сцена любовного признания из Первого акта). Когда Баочай появляется на сцене в первом действии, английский рожок сопровождает его мелодическую линию. Шенг использует этот инструмент оркестра соло, чтобы с помощью темброво-кolorистических средств обрисовать Баочая. Он молод, но обладает бóльшим жизненным опытом, нежели невинная и наивная девушка Дайюй. Баочай амбициозен, он полон решимости осуществить мечту своего отца. Тембровые характеристики героев-влюбленных кардинально различны: английский рожок, характеризующий Баочай, противопоставлен звучанию челесты в тембровой характеристике Дайюй.

В Первом акте Четвертой сцены танцевальная сцена представляет собой оживленную и головокружительную оркестровую композицию с участием перкуссии, приглушенной бас-барабаном большого гонга и духового гонга.

Шенг использует очень сложные темброво-звуковые комбинации для создания темы «Мечты» Баоюй. Возникает комплементарный ритм; шестнадцатые у первых и вторых скрипок накладываются на восьмые альтов (так?), виолончелей и контрабасов, а далее «мотив мечты» переходит к деревянным духовым и затем к меди: валторнам, далее — к трубам и тромбонам (см.: пример 4).



Прим. 4. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Первый акт. Сцена 5, тт. 465–468

В конце Первого действия вновь звучит оркестровая прелюдия к опере. Прелюдия ко Второму акту начинается с мотива Дайюй, который выстраивается в оркестровых красках флейт и кларнетов. Фрагменты лейтмотива «мечты Баоюя» наслаиваются на мотив Дайюй в пентатонной шкале от фа в тембре гобоев и фаготов. В следующем примере выделен красным мотив «мечты Баоюя» (см.: пример 5).

The image shows a musical score for the first three measures of a leitmotif. The staves are arranged vertically. The instruments listed on the left are Oboe 1, 2; Clarinet 1, 2 in Bb; Bassoon 1, 2; Viola; Violoncello; Horn 1, 3 in F; and Horn 2, 4 in F. Red ovals are drawn around specific melodic lines in the Oboe, Bassoon, Viola, Violoncello, Horn 1, 3, and Horn 2, 4 parts, highlighting the 'Baoyu's Dream' leitmotif and the 'Dayu' theme.

Прим. 5. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Второй акт, Первая сцена, тт. 1–3
(лейтмотив «мечты Баоюя» и тема Дайюй)

В арии Дайюй «Упавшие лепестки» деревянные духовые инструменты воспроизводят стремительные восходящие пассажи, представленные у кларнетов и флейт в пентатонике от ля. Далее они наслаиваются на хроматические и целотоновые звукоряды. Второй акт начинается с внутреннего монолога Дайюй. Этими средствами очерчиваются особенности личности Дайюй — хрупкой ранимой девушки (см. пример 6).

Во Второй сцене Второго акта, в сцене смерти принцессы Цзя, китайская перкуссия широко используется в оркестровом вступлении для создания особого драматического эффекта, особой атмосферы трагизма грядущих событий. Шенг даже использует особое приспособление игры на ударных: столярный молоток, издающий особый дребезжащий звук на большом гонге пекинской оперы. Большой и средний пекинский оперные гонги усиливают звук оркестра. Цзя лежит на смертном одре. Ее уход — тяжелейшая утрата для клана Цзя. Это событие становится поворотным (от юной любви, богатства и могущества — к тьме заговоров и интриг и далее — к физической смерти героев) в действии оперы. Арфа играет нисходящие глиссандо, что символизирует упадок клана Цзя (см.: пример 7).

В Четвертой сцене Второго акта госпожа Ван и Баоюй спорят о том, на ком он должен жениться: он не представляет себе будущего без Дайюй, в то время как госпожа Ван приказывает ему жениться на Баочай и взять на себя груз семейной ответственности. В этой сцене появляются малый гонг пекинской

Прим. 6. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Второй акт, тт. 61–63

Прим. 7. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Второй акт, тт. 242–245

оперы и малая тарелка пекинской оперы, которые становятся лейттембром конфликтов. Подчеркивая противостояние в диалогах, они отражают противоречия между матерью и сыном.

В Пятом эпизоде Второго акта музыка китайской свадебной церемонии исполняется опять же с участием группы ударных пекинской оперы: малого пекинского оперного гонга и малой тарелки пекинской оперы. В партии тарелки мы узнаем ритмический паттерн чанчуй «Цан Ци Тай Ци». Партия китайского том-тома опирается на ритмический рисунок из шестнадцатых и восьмых. Это соотношение ритмов создает ощущение почти беспорядочного шума и вносит особый подтекст в свадебное ликование. Оно оказывается фальшивым, и слушатель понимает, что за этим внешне радостным событием скрывается нечто иное (см.: пример 8).



Прим. 8. Б. Шенг. «Сон в красном тереме». Первый акт. Сцена 5, тт. 8–14

В финале оперы звучит восходящая целотоновая гамма у деревянных духовых, вступающая в контрапункт с хроматическим пассажем струнных. Этот завершающий оперу фрагмент превращает плоть и кровь в пыль.

Подводя итоги исследованию тембро-колористических функций в опере Брайта Шенга «Сон в красном тереме», обратим внимание, в первую очередь, на то, как тонко и виртуозно композитор сочетает элементы европейской оперной традиции и китайской традиционной музыки. Он соединяет тембровые краски из различных культурных традиций, характеризующих различные идентичности, с невероятной осторожностью и изобретательностью, придавая им равное значение. Используя полиритмию, ритмические оstinato, он вплетает элементы китайского фольклора в западные классические структуры. Обладая мастерскими навыками оркестровки, используемыми также и в опере «Сон в красном тереме», композитор демонстрирует широкую палитру ярких колористических эффектов, используя ударные артикуляции и расширенные техники (такие как экстремальные диапазоны *glissandi* струнных и яркие сопоставления тембровых красок ударных инструментов пекинской оперы и оркестра классической европейской оперы).

Выражая свою музыкальную национальную идентичность, Брайт Шенг использует широкий спектр различных музыкальных инструментов. Он применяет тембровую колористику и тембровую идентичность (инструментарий пекинской оперы), гармоническое сопряжение китайской пентатоники и европейской расширенной тональности, а также своеобразную систему культурных символов, выполняющую функции комментирования социальной идентификации героев (введение инструмента гуцинь). В тот момент, когда Шенг решил использовать различные фольклорные мотивы и темы, которые он собирал, проживая в Китае и путешествуя по различным его провинциям, он обратился к единой мелодической линии, переокрашенной с помощью широкого использования разнообразия европейской гармонии XX века. Применение нерегулярных метров и ритмов, а также проанализированной и обозначенной в рамках данного исследования системы ритмических паттернов, вносит дополнительные элементы китайской традиционной музыки в американскую современную оперу.

ЛИТЕРАТУРА

5. Bright Sheng. Biography. Bright Sheng Personal Website [Электронный ресурс]. URL: <http://brightsheng.com/bio.html> (дата обращения: 09.12.2021).
6. Лю Шидэ. Что такое «Сон в красном тереме»? [Электронный ресурс]. URL: <https://read01.com/zh-hk/JP0QDL.html#.YbDeqmBBzyQ> (дата обращения: 06.12.2021).
7. Berry M. The Chinese Classic Novels. London: Routledge, 2010. 324 p.
8. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): дис. ... канд. искусствоведения. 2011. 253 с.
9. Новоселова А. В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дис. ... канд. искусствоведения. 2015. 223 с.
10. Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera 'Dream of the Red Chamber': Diss. DMA. Las Vegas, 2020. 138 p.
11. Иллюстрированные очерки истории гуиня / под ред. Национального оркестра Тайбэя. Тайбэй: Национальный оркестр Тайбэя, 2000. 272 с.
12. Ли Ланьцин. Музыкальные записки Ли Ланьцина. Пекин: Высшее образование, 2004. 379 с.

REFERENCES

1. Bright Sheng. Biography. Bright Sheng Personal Website [Elektronnyj resurs]. URL: <http://brightsheng.com/bio.html> (data obrashcheniya: 09.12.2021).
2. Lyu Shide. Chto takoe «Son v krasnom tereme»? [Elektronnyj resurs]. URL: <https://read01.com/zh-hk/JP0QDL.html#.YbDeqmBBzyQ> (data obrashcheniya: 06.12.2021).
3. Berry M. The Chinese Classic Novels. London: Routledge, 2010. 324 p.
4. Budaeva T. B. Muzyka tradicionnogo kitajskogo teatra czinczyuj (Pekinskaya opera): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. 2011. 253 s.
5. Novoselova A. V. SHyolk i bambuk v muzykal'noj kul'ure tradicionnogo Kitaya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. 2015. 223 s.
6. Huang Xirui. The Musical Style and the Cultural Connotation of Bright Sheng's Opera 'Dream of the Red Chamber': Diss. DMA. Las Vegas, 2020. 138 r.
7. Illyustrirovannye ocherki istorii gucinia / pod red. Nacional'nogo orkestra Tajbeya. Tajbej: Nacional'nyj orkestr Tajbeya, 2000. 272 s.
8. Li Lan'cin. Muzykal'nye zapiski Li Lan'cina. Pekin: Vysshee obrazovanie, 2004. 379 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шо Цуй — аспирант; fiona.sunshine@foxmail.com, 929090054@qq.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Sho Tsui — Postgraduate student; fiona.sunshine@foxmail.com, 929090054@qq.com

РИЗОМА И СЕТЕВЫЕ КОНЦЕПТЫ:
ИННОВАЦИИ В МОДЕРНИСТСКОЙ И ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ
АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ,
ПОЭЗИИ И НОВОЙ МУЗЫКЕ

*Щербак Н. Ф.*¹

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

Автор изучает концепции философии постмодернизма, рассматривает идею ризомы как связанной с сетевыми концептами через процесс выявления инноваций в модернистской и постмодернистской поэзии и прозе. В качестве примера выбрана поэзия Т. С. Элиота, проза Дж. Уинтерсон. Ризомные и сетевые концепты напрямую связаны с современным взглядом на эстетическую парадигму, соотносимую с культурным и социальным развитием, и часто рассматриваются как применимые к изучению литературных текстов. Выбранная методология включает в себя структурно-семантическое исследование художественных текстов и анализ взглядов на инновации в модернистской и постмодернистской поэзии. Результаты исследования позволяют выдвинуть гипотезу о том, что постмодернистская философия и сетевые концепты непосредственно применимы к изучению модернистских (а также постмодернистских и современных литературных текстов), если не социальных процессов. Один из возможных примеров можно увидеть в развитии поэтической парадигмы, в которой слово используется в качестве медиума. Стихотворение становится средством выражения трансцендентного и актуализации сетевого концепта. Ризома и сетевые концепты позволяют увидеть общие закономерности развития и обновления поэтических, литературных, культурных и философских практик. Важной частью исследования является сопоставление языка музыкальных и литературных текстов, нахождение общих закономерностей их развития.

Ключевые слова: ризома, сетевые концепты, Т. С. Элиот, Дж. Уинтерсон, поэзия, проза постмодернизм, модернизм, К. Штокхаузен.

RHIZOME AND NETWORK CONCEPTS: INNOVATIONS IN MODERNIST AND POST-MODERNIST ANGLOPHONE WRITING AND NEW MUSIC

*Shcherbak N. F.*¹

¹ Saint-Petersburg University, Universitetskaya nab., 7/9, St. Petersburg, 199034
Russian Federation.

This research aims to show the importance of paradigm change consideration and its direct pertinence to post-structuralist philosophy as well as the French poststructuralist Gilles Deleuze; in particular his idea of rhizome as related to network concepts through the process of revealing innovations in modernist and postmodern poetry and prose (the example chosen is the poetry by T. S. Eliot, the prose by J. Winterson). Rhizome and network concepts are directly related to a contemporary view from the state-of-the-art paradigm associated with cultural and social development and often viewed as applicable to the study of literary texts. The chosen methodology includes the structural semantic study of literary texts and the analysis of the views on the innovations in modernist and postmodern poetry. The results of the research allow us to hypothesize that postmodern philosophy is directly applicable to the study of modernist (as well as post-modernist and contemporary literary texts) if not social processes. One of the possible examples could be seen in the development of poetic paradigm with modernist (and post-modernist) writing which uses language as a medium, when a poem becomes a means of expressing the transcendental and actualizing the network concept. Rhizome and network concepts allow one to see common patterns of development and innovation of poetic, literary, cultural, and philosophic scenes; characteristics of the contemporary aesthetic paradigm. An important part of this research is the comparison of the language of music and literary texts, finding common patterns of their development.

Keywords: Rhizome, network concepts, T. S. Eliot, Winterson, poetry, prose postmodernism, modernism.

Introduction

This article aims at describing the philosophy of poststructuralism (in the face of Gilles Deleuze and his idea of rhizome) as related to network concepts. Network concepts — is a relatively new area of research that explains the specific features of a new aesthetic paradigm development. Both rhizome concept and network concepts have a direct application to the view of the state-of-the-art aesthetic (including that of music) and poetic paradigm, often viewed as suitable to the study of prosaic texts and music.

Modern American researchers have repeatedly noted that transcendental philosophy (in the face of Emerson and Henry Ford Thoreau) is based on the idea of a network, or, in other words, network concepts, which are so characteristic of American culture, to some extent determining the cultural patterns in the 19th century while also reflecting its trends for the modern era (see in more detail in Shcherbak, Gerus, "Transcendentalism, network concepts and American poetry"). Even to a larger extent, it is in harmony with the concept of rhizome introduced by the French poststructuralist philosopher Gilles Deleuze.

It is obvious that the concept of network underlying transcendentalists view of rhizomorphic discourses is more problematic than the supposedly clear dualism between the material and the immaterial. Rather, these networks form unexpected interfaces. Linked to both material and ideal concepts of interconnectedness, the network reconciles and transcends the oppositional values. The idea of overcoming spatial boundaries is perceived as something that contributes to human well-being, and as something that puts individual prosperity at risk [1].

The postmodern view of the web or a rhizome as a fundamentally dehumanizing technology beyond human control is challenged by the potential of networks which promote personal, social, and political unity. In this sense network concepts are very similar to the postmodern concept of rhizome as viewed by Deleuze and Guattari who contrast the concept of rhizome and the tree as two different types of thinking. A tree is a location, a system of points and positions, that fixes its content; it's a hierarchical system of rendering properties with a central core and an inherent kind of memory reproducing the main stages of its development. The tree has a special kind of center that organizes all the receptors into circles, these circles expanding around the center. Rhizome is one of the key notions of post-structural and post-modernist movements and the form of realization of the "nomadic project" that rejects binary oppositions, as manifested by these authors. Rhizome is opposed to constant unchanged linear structures and is very similar to network concepts and technologies that are seen as offering epistemological potential for suggesting new models of thought.

A rhizome view of the aesthetic paradigm allows us to see modernist and post-modernist literary texts in a completely different way, which we are going to illustrate using the example of modernist poetry by T. S. Eliot, post-avangarde writings by Salinger and Winterson.

It is equally important for our research to see the difference between the rhizome concept and the network concept, the former being decentralized, and the latter having the main subject and the domineering core [2].

The relations of music and literary texts have been also taken into consideration. As innovations in music develop along the same lines, as the innovations in literary texts, including "compressin" principle, general "oscillation" principle, attention to sound (words) and their properties.

Methodology and Sources The concepts of rhizome, difference and repetition

The chosen methodology has involved the structural semantic study of texts by T. S. Eliot, Salinger, Winterson through the prism of poststructuralist philosophy and transcendentalism. This analysis of the view by contemporary philosophers of the language, pertaining to the network concept, as a basis for state of the art social schemes and internet-communication principles.

It is highly relevant for our analysis to consider the ideas of post-structuralism (for instance Gilles Deleuze in relation to the opposition “difference – repetition”. “Difference-repetition” opposition, that is stated explicitly in the book *Difference and Repetition* (1968)). The view expressed in the article is the notion that challenges the “representation” idea, the traditional philosophical knowledge, based on the presence of an object in question, which is incapable of getting the feeling of the world in its constant process of formation. The tasks set by Gilles Deleuze are to a) get beyond the ideas of representation b) establish the notion of “difference” without the traditional equation, opposition, and contradiction c) the declaration of a new positive notion of repetition as the repetition of difference. Deleuze puts forward the idea of metaphysics whereby the multiplicity substitutes the substance, the event replaces the essence, the virtual substitutes for the actual. Instead of the representation of knowledge you get the idea, instead of a solution – a problem. Instead of the human game – the Creator’s game [3].

Deleuze postulated the transcendence of difference and its radical immanence to experience, in which there is only temporal change. According to Deleuze, philosophy should reflect on events, not on entities; in his metaphysics, an infinite multiplicity of singularities replaces the general, the individual, the special, and the identical. The concept of virtual asserts the reality of the past, the connection between the present and the past, the present and the future. In his approach to society, Deleuze placed social desire at the forefront, and considered the formation of human subjectivity to be a random process. Deleuze advocated the autonomy of philosophy in relation to science and art, considering its main task to create concepts [3]. The main feature of Deleuze’s philosophical intention is restoration. His views are against the classical tradition of the theory of meaning. His shocking conclusion is that, contrary to general opinion, nonsense and meaning not only do not exclude each other, but, moreover, nonsense is the source of meaning, “nonsense provides the gift of meaning” [4, p. 93].

According to Deleuze, the center of meaning is language in its relation to thinking. Meaning is what is related to a thought, together with the thought of a certain object. Traditionally, a designation was understood as a projection of a word on the thing it denotes. It is the thing that is comparable to a word (sign), previously called meaning. As the richness of meaning was revealed, it was gradually possible to come to the belief that the meaning of a word is formed by its use

in speech. A single word in itself does not express a thought, if you do not take into account rare and special cases, for example, dialog situations. Wittgenstein writes: "only a sentence has meaning, a name has meaning only in the context" [5, p. 94]. In his later works Wittgenstein develops his concept of language games, according to which a "move" in a language game means the emergence of a certain "state of affairs" in a possible world. It turns out that the connection of words in an utterance obeys a complex hierarchy, a hierarchical structure that imposes certain restrictions on word combinations. It is the violation of these prohibitions that leads to the absurd. All this indicates that the meaning is an organized concept which is not reduced to a simple sum of initial words. Meaning is a new integrity that cannot be deduced or reduced from the sum of words taken from the lexicon.

Thus, a very accurate view of the language as a reality of its own, the attention to wording, its sounds and hues, allows one to see modernist and post-modernist writing in a completely new light. It is not the reflection of one's feelings, or the representation of the world, it is an object (or a world) reconstructed anew. Language itself bears all the possible meanings that the poet is constructing. It is important to mention that the contemporary tendency is to use poetry instead of a novel, and the view of language continues to be one of "meaning-construction" rather than representation (or having referential function).

Network concepts (including different studies in culturology, sociology, and linguistics) allow to bridge the gap between the rhizome concept and recent concepts and view poetry and prose as a means to communication. The chosen examples of T. S. Eliot's poetry, the prose by Winterson in our view stand apart from the rest of poetic and prosaic attempts. These are marvelous examples of how a modernist and post-avantgarde school put forward a completely new view of poetry and texts construction, marking a new stage of development that continues until now.

*Network concepts, the concept of self – reliance and its application
to the analysis of poetry and prose*

An important tool for research has been the application of the network concept, which is similar to rhizome, and is largely based on the idea of self – reliance (derived from the concepts introduced by transcendentalists, including Emerson). A network concept here means the interconnection between individuals, social and aesthetic matters in a non-linear way. Such convergence means that the traditional hierarchy of connections is excluded, instead you get the connections and contradictions that take place at the same time. For Levin, the seeming paradox of self-reliance and social interconnectedness disappears if we assume the instability of the self within a network of different internal and external influences. The "self" in self-reliance is not a fixed entity but is quite dynamic. It constitutes the place in which spiritual and universal flows and tensions converge. At the same time, this

convergence means that the self is not completely fragmented, but rather that it represents a certain coherence of relations [6].

In a similar way, E. Wilson calls contemporary poetry (using the example of Whitman's highly fluid elements) "a rhizomatic and nomadic field of grass, a sprawling, evolving ecosystem in which parts and whole enter into perpetual and unpredictable conversation." In this way network of planes, ideas, concepts, and deterritorialization is like a natural circle of evolution. It becomes in poetry an organic chaos of multiplicity [7, p. 119].

Network concepts in other words are applied not only to social, material and spiritual connections, but they are also applicable to the analysis of literary texts. It is highly important to understand that contemporary prose and poetry does not adhere to traditional representational principles. Neither it should be analysed with the use of binary oppositions. The narrative is the convergence of tensions, ideas, motives that are related in a complex way, creating a multitude of agendas and meanings. It is also important to note that while rhizome is a decentralized concept, network has a certain core and aims at developing a unified structure or an umbrella term covering different concepts. In the case of a literary text it could be an image created, or the general attention to the form, the use of "compressed" texts, attention to the iconic properties of the language.

Language of music and contemporary literary texts

An important stage in the development of contemporary music is the appearance of New Music, spectral music (Grize). All the new innovations that come from the tradition of John Cage, Sciarrino, Lachenmann. We mean those composers who introduced completely new concepts of music presentation and receptive theory of music [8]. These names and composing techniques allow to view, for example, silence and noise as new concepts of music development. "Shapes with Windows", a concept introduced by the composer Sciarrino (together with principles of accumulation, multiplicity, small bang and genetic transformation) [8], equally allow to see the principle of network concepts operating in New Music. All the above mentioned principles constitute a new type of structure, quite complex and rigid, logical and well explained. Heterogeneity becomes one of the most important tools for organizing New Music which goes together with rigid structure of its organization. This makes it possible to compare language of music and literary texts. Another important view taken into account in our research is the fact that most composers compare speech and music and allow the melodic aspect of speech to develop in their music, which assists in exploring its mutual properties [9].

Another idea relevant to our research is the fact that iconic properties of language (rather than symbolic) are becoming more important. Writers explore not only the meaning of the text, but its form. Composers of New Music will go along

the same lines, New Music will be seen as iconic rather than symbolic, with more iconic properties emphasized.

Results and Discussion Transcending boundaries: poetry by T. S. Eliot and its innovative property

The results of modernist poetry analysis (the example being of T. S. Eliot) allows to hypothesize that postmodern philosophy is directly applicable to the study of modernist (and post-modernist) literary and poetic texts if not social situations. One possible example could be seen in the development of poetic paradigm with modernist (and post-modernist writing) that view language as a medium, when a poem becomes a means of expressing the transcendental and actualizes the network concept [10].

Transcending boundaries: the new style of poetry and the concept of rhizome and network

The analysis of poetic works by T. S. Eliot and his contemporary cultural scene allows to shed light over new rules and patterns that modernist writing offers. Among them the most evident is the focus on 1) the cocento of “objective correlate” which issimilar to that of network concept, 2) using the language as a “medium”, thus concentrating on its sound, rhythm, and stress; as well as the formal arrangement of poetic images, as opposed to the way of representing personal experience as it was in the Romantic era, 3) non-conventional aspects of poetry and language, for instance, the concept of silence.

The idea of rhizome and network concepts come into play here, as language is not seen any longer as only personal way of expression. It is not the wording that is important, it is the rigid connection between words and sounds, the form that is crucial in constructing poetry. We also bear in mind the fact that a rhizome seems to connect different ideas and concepts at random, whereas network assumes the existence of one core ideology or center.

Modernists argued with Romantic tradition opposing emotion and irrationality, suggesting rigid rules of poetry construction. In this way, network concept as such allows to see the structure of these connections much better, than a tradition “representational” paradigm.

In the process of combatting Romanticism, modernists (such as Babbitt, Hulme, Eliot) were making a serious attempt to change the limitations of the literary form [9, p. 68–80]. For instance, poets argue that the nineteenth century with its Romantic tradition should be replaced by the spirit of modernism, that is, a departure from “soft, uncritical Romanticism” and a transition to “hard”, “critical modernism” [11; 12]. Modernists accepted exclusively classical culture, with its strict rules of harmony, as they believed that the Greeks were culturally “balanced”

in their acceptance of a particular human place in space [11]. Modernists called the transition to a new kind of poetry a modern version of neoclassical rationality [12]. Modernist criticism in other words support “fantasy” (a “dry” form of reason) [13, p. 113], not imagination¹.

In establishing rules of poetry, Eliot goes further. His view of the language of modernism does not require the reader to attach his own emotions when reading the text, since the text provides its own form of “progress” (revealed in the process of writing and reading). Eliot calls this process “structural emotions”, including boredom, horror, and joy which are generated outside of the text. Eliot means that when reading poetry, certain “feelings” are evoked in the reader through the formal arrangement of poetic images. These images, in turn, are organized in the text as an “objective correlate” or set of specific images in the poem that “correspond” to and produce human emotion. All the “feelings” that are “whipped” into a certain “emotion” are contained in the text itself through its form, and this is what produces the emotion. Thus, there is a “text operation”, through images, “emotion is structured”, the poetic experience does not come from the personal experience of reading. It is generated by the text itself, its pattern and structure.

This is a very important contribution into the history of poetry construction (in many ways initiated by the poet S. Mallarmé). Language of poetry provides the core for interpreting, an image, which in a way corresponds to the network idea of the main dominant or central principal. It is not random, it is well organized.

One possible example of the poetics of modernism may be the idea associated with “Chinese writing”, an idea discussed by Ernest Fenollosa in the work *Chinese writing as the language of poetry* [14]. This concept shows the possibility to consider poetry from the point of view of rational and critical doctrine as well. Fenollosa believes that Chinese writing has the potential not only to evoke “thoughts with drawings or images” by using signs, as it does in any text, but that these “ideograms” perform their task “more vividly and concretely”, since they do not refer to anything that is not in the text [13, p. 140]. Fenollosa believed that “reading Chinese” implies that “we do not lose mental possibilities” by trying to choose the necessary meaning or interpretative option, on the contrary, we “observe how the reading process follows its intended fate” [14, p. 140].

Modernist writers from the turn-of-the-century saw themselves as marking a new path. Eliot was thoroughly against the Romantic tradition of late Victorian England. In his essay on Arnold, for instance, he takes Arnold to talk for “putting emphasis on the poet’s feeling, instead of upon the poetry” [15, p. 115].

¹ The opposition of “fancy” and “imagination” was introduced by the British romantic poet Coleridge, who of course supported the power of imagination, a creative power of a poet, as opposed to more rigid “fancy”. Eliot supports fancy, as it is more structured, governed and rigid.

Eliot presents a conception of the subject which is “impersonal”, a conception of literature as non-“expressive” [16, p. 115]. For Eliot the poet sees “beneath” the phenomena of our world and ourselves to articulate feelings that are not personal at all: “the essential advantage for a poet is not to have a beautiful world with which to deal: it is to be able to see beneath both beauty and ugliness., to see the boredom, and the horror, and the glory [16, p. 106].

Fundamentally construction is at the heart of writing [16, p. 49]. As it was pointed out by modernist poets, “Nothing is given. Everything remains to be constructed... I start listening to the words, they reveal their own vectors and affinities, pull the poem into its own field of force, often in unforeseen directions.” [17, p. 74].

Eliot defines this phenomenon as follows: “Greatness is not in the emotions that make up the parts, but in the intensity of the artistic process, the pressure under which the process of structuring takes place. The difference between an event and art is always absolute” [18, p. 37–44], “this is not a situation where the poet expresses his personality in poetry, he is rather a certain medium, and only a medium” [ibid.]

For Eliot in *the Love Song of Alfred J. Prufrock* the sound is not just an accompaniment of something. It contains elements of echoes that are heard in the dark tunnel tube (streets-retreats, certain-half-deserted), especially combinations of st-streets, deserted, retreats-whispers, whistles, which actually and iconically convey the sound [17]. “The limitations of language are that it is not possible to convey any fact in a given sentence without repeating the sentence,” writes Wittgenstein [5, p. 5]. If in Eliot’s line the word “restless” is replaced with other words, then the “st”, or the mirror interaction of “le” with “el” (like “shells-hotels”) [19].

In a similar way in the following passage we could see the strict role of the language and strict poem organization manifested:

*The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep [18].*

Here we can observe repetitions (yellow, yellow, window-panes, window-panes), instances of starting the word from the same letter, a phonetical repetition (licked, lingered, let), graphic repetitons (leap, asleep), instances of contrasting similar sounds, short and long (sliiped, asleep),

Eliot’s attempt is to change the style of poetry-writing, relying on the potential of the language itself which creates images addressing the reader’s emotions. Network

concept idea is very similar as it takes into account not the individual feelings or emotions, but a strong connection between individuals, ideas, concepts, that is material and non-material concepts that allow the rhizomorphic structure to exist, maintain and develop.

In many ways the network concept will adhere to the idea of a hieroglyph and an image being the central core of the writing. The complexity of a hieroglyph or an image allows the poem to generate a number of meanings, not representing reality, but constructing it anew. At the same time, the basic structure of the image (minimized as an icon, or maximized into a fantasmagoric picture described in the poem) allows to make the image central and provide the necessary background to a poem (on semantic, syntactic, pragmatic, discursive, cognitive levels).

Transcending boundaries: the concept of rhizome, network and silence

Poems written in “free verse”, according to Brodsky, “were in the avanguard thanks to Eliot and Pound”, who “provided a departure from the harmonic sound” [20, p. 344]). A striking example of the author’s conscious convergence of the poetic form with the musical one, accentuating the overtones of music and silence, is the cycle of poems by T. S. Eliot called the *Four Quartets*, which is actually the final of the poet’s poetic creativity. The entire cycle and each part of it are built according to the laws of allegorical poetry and on a musical model. The cycle is based on Beethoven’s Five-Part Quartets. The euphony of Eliot’s *Quartets*, varying in rhythm and carefully composed, serves as an ornament for their historical, sound, color, and even vegetative symbolism:

*Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die.
Words, after speech, reach
Into the silence [21].*

The passage is characterized primarily by the correlation of speech and music motives based on their involvement in time (in the text: words move, music moves only in time). The poem uses all sorts of vocalizations, for example, quite rare instrumentation on tch (in the text of speech, reach), alliteration, echo-repetition (in the text of words move, music moves), the opposition of a long tense vowel “I” and short vowels “i” (in the text: stillness, still, Chinese).

*Post-modern strategies and the concept of rhizome in J. Winterson’s writing
Rhizome in J. Winterson’s writing*

French post-structuralist G. Deleuze, his writing and philosophy, constitute one of the most distinguished examples of post-modernist frameworks, with concepts

like “rhizome” and “difference and repetition” that make up a completely new scheme of positioning metaphysics”. In Winterson’s prose the “repetition” of the patterns of love stories are a good example not necessarily (or not only!) of “overcoming” the traumatic experience but a good example of a new type of prose development, with patterns of “static repetitions” that come instead of a traditional “different” characters, motives, events introduction.

Isomorphic connections in J. Winterson’s writing is very well seen in *The Powerbook*, in which you have a combination of different time sub-systems, as well as different possibilities realized for characters at the same time.

A passage in *Gut Symmetries* seems to bring together Winterson’s reoccupations. “To live differently, to love differently, to think differently or to try to”. Is the danger of beauty so great that it is better to live without it (the standard model?) or to fall into her arms fire to fire? There is not discover without risk and what you risk reveals what you value. Inside the horror of Nagasaki and Hiroshima lies the beauty of Einstein’s $E=mc^2$ [22, p. 103]. To recognize and embrace the gamble of loving, is to risk having your world blown apart in order to experience something beautiful pointed up here by the direct echo of a phrase from *the Passion* (the novel is also referred to in *the Powerbook* [23, p. 26].

According to Childs, “to love differently emerges as a goal achieved by telling stories differently of re-imagining and remapping life. Throughout her fiction, Winterson returns to the theme and provides different metaphors for that re-imagining” [24, p. 255–281].

I can’t take my body through space and time, but I can send my mind, and use the stories, written and unwritten to tumble me out in a place not just existing — my future. The stories are maps. Maps of journeys that have been made. [23, p. 53].

This passage in *the Powerbook* occurs when the narrator has been told “I think someone has cut out your heart” [23, p. 52], which is another recurring trope of Winterson’s fiction. In *the Passion* this carving out has happened “literally” to Villanelle, when her heart is kept in a jar in the house of the Queen of Spades. This also allows to cross the limits and have no boundaries. In *Gut Symmetries* and *Salon Interview*, 28/04/1997. Winterson writes:

There is physical reality, the table, the chair, the cars on the street what appears to be the solid, knowable world, subject to proof all around us. But there is also the reality of the psyche, imaginative reality, emotional reality, the things which are not subject to proof and never can be. We understand the world as oppositions. Black/white, good/evil, male/female. What can be found, and what can’t be. But what’s invisible to us also so crucial for our own well-being or health [22, p. 263].

The prose of J. Winterson, therefore, is a good example of the rhizome or the network concept realized as a text with many layers and dimensions. In *the Powerbook* the author attempted to show the reality of the social network

operation with its potential of creating multiple worlds and co-existing time and space subsystems. Long before social networks were used at length, the novel appeared to be a bright and vivid manifestation of “double ending”, “hidden agendas and identities” shown at their best. The fluidity of the main character’s gender is what makes the social network so popular. The free choice, eliminations of binary oppositions, mix of past, present and future (the story has a contemporary plane and the historical, King Arthur’s plane) allow the narrative to transcend reality and present a new one, in which fiction and reality mix together.

In a similar fashion to what has been written about hieroglyph and Chinese letters, in *the Powerbook* Winterson provides a contents description similar to the computer operating titles, including the command OPEN HARD3. DRIVE, NEW DOCUMENT, SEARCH, VIEW, VIEW AS ICON, EMPTY TRASH, QUIT, RESTART [22, p. 3]. In other words the time and space of the book becomes the virtual reality that adheres to commands similar to the ones used by computer programmers and computer users. Network concept here is used directly. The author well shows that the reality hasn’t got a tree hierarchy, it has many odd connections. Its deterritorialization is like a circle of endless possibilities and twists of story-lines.

Difference-Repetition in J. Winterson’s writing

An vivid example of the difference and repetition principle introduced by Deleuze is in the following example we see in Winterson’s *Powerbook*:

You said, ‘Who are you?’ ‘Call me Ali.’ ‘Is that your real name?’ ‘Real enough.’ ‘Male or female?’ ‘Does it matter?’ ‘It’s a co-ordinate.’ ‘This is a virtual world.’ ‘OK, OK — but just for the record — male or female?’ ‘Ask the Princess.’ ‘That was just a story.’ ‘This is just a story.’ ‘I call this a true story.’ ‘How do you know?’ ‘I know because I’m in it.’ ‘We’re in it together now.’ [23, p. 22].

The whole dialogue between characters consists of echo repetitions (just a story, call this a true story, how do you know, I know because I am in it, real name, real enough). This seems to be a rhetorical tool, which makes the whole conversation intriguing and powerful, involving the two characters in the same affair, and bringing them closer. Wording itself is not as powerful as the repetitions technique that makes the whole conversations a love start. Network concept here is in the forces that unite people and isolate them at the same time, and is revealed in indirect links people have (explicitly and implicitly stated in the text by means of: does it matter, call me Ali, it’s a coordinate, ask the Princess). The only authority of the fate here is the Princess, which is an external authority, that fits a pagan paradigm. Thus, it is not the representation of characters, not their opposition, but mutual attraction that is created by the narrative.

Language of Music, network concepts, rhizome and “oscillation”

Language of music is different from literary language as it remains abstract. If we compare literary texts and music we could see that generally the meaning of music comes from the whole piece, keys and sounds don't mean anything in isolation, where as in literary texts one could interpret words in the context of a sentence or a paragraph. Yet, the context of the whole literary text is also very crucial for interpreting a literary text.

New Music does have a refined system of concepts and rules, including that of different time and space perspectives, numerous projections. An example is the famous *String Quartet* introduced by Stockhausen shows to what extent network concept is well seen in music.

Grise and spectral music (as emphasized by S. Lavrova) [24, p. 35] will explore the “liminal”, that is the spectrum of sound, its world and volume. Such tendency allows to encourage eco-listening, that attaches so much importance to individual sounds and its tones. This attention to sound and its exploration is well seen in contemporary poetry and prose. Examples of Winterson and Eliot allow us to view the importance that writers attach to every sound and image, making them crucial.

S. Sciarrino's concept of New Music includes the notion of accumulation, multiplicity, “small bang”, genetic transformation, and finally — shapes with windows [24, p. 23]. All of these concepts will be seen in contemporary music, including Stravinsky's pieces (*Sacred Spring*, representing “accumulation”), Grise (with his *Patriels*, demonstrating multiplicity which comes first from Wagner like slow movement, and then turns into the exploration of the birth of sound appearing from silence) [24, p. 24–30].

Another important aspect observed in New music is in its attention to the symbolic and hieroglyph aspects of sounds, that is the philosophical concepts musicians see behind “compressed sounds”, and “oscillation” well observed in metamodernist music (including such contemporary composers as Kreidler) [25]. Compressed sound and oscillation are, on the one hand, the network compression technique that computers generate, on the other hand, one could view these techniques as “a sound of the Universe”, being the core structure or the search for it. The concept of a hieroglyph and its ability to show the world in miniature is similar to that of “oscillation”. Literary texts show similar tendencies and allow to “compress” novels into smaller chapters, poems into lines, lines into words and letters.

Conclusion

The concept of rhizome (including the «difference and repetition») and the corresponding network concept allow us to see common patterns of development and innovation of poetic and literary paradigm. The concept of rhizome and the network concept allow to transcend the boundaries of the virtual and the actual with language playing a major role in constituting a different aesthetic paradigm of

modernist and later post-modernist writing. The idea of rhizome or a “repetition” is realized in T. S. Eliot’s texts through 1) seeing language as the structure or medium for transcending information about reality (virtual or actual) and its organization and existence; in other words, concentrating on the sound, rhythm, stress, and formal arrangement of poetic images, as opposed to the way of representing personal experience as it was in the Romantic era, 2) taking into account non-conventional aspects of poetry and language, for instance, the notion of silence, 3) possessing freedom and non-traditional form of editing that accompanied the release of poetic works, 4) adhering to the change of traditional structure and combatting with oppositions. It becomes equally important to consider network concepts and the rhizome concept when analyzing the prose by J. Winterson. Winterson develops a different kind of prose, in which it is the word meaning, but text organization and a choice of words and word combinations that allow the reader to process the text, feel its tensions. The convergence of agendas and ideas allow the network concept principle to operate. For instance, the zest of characters to stay together is achieved through echo-repetitions. Attention to syncretic view of the text is also important, as it accounts for the narrative revival. Concepts like silence become more important than words, allowing the text to reveal extra dimensions. Contemporary music will be developing along similar lines, with a lot of attention attached to “compression”, viewing a sound as a hieroglyph that possesses a lot of qualities of the Universe open to exploration. The general combination of sounds and noises, heterogeneity, quotation, attention to tiny little detail of the sound, multiple aspect of contemporary music allows to compare it to literary texts.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Schober R.* Network concepts. Transcending Boundaries: The Network Concept in Nineteenth-Century American Philosophy and Literature // *American Literature*. 2004. Vol. 86. № 3. DOI: <https://doi.org/10.1215/00029831-2717389> (дата обращения: 01.08.2022).
2. The power of network concepts. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nJmGrNdJ5Gw> (дата обращения: 01.08.2022).
3. Делез Ж. Логика смысла. М.: Центр «Академия», 1995. С. 22–24.
4. *Deleuze G.* Difference and repetition. Translated by Paul Patton. URL: <http://dl219.zlibcdn.com/dtoken/481fa7e083dd940f76d2d6a6e4765123> (дата обращения: 23.03.2020).
5. *Wittgenstein L.* Culture and value / Ed G. H. von Wright in collaboration with Heikki Nyman. Translated Peter Winch. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 234 p.
6. *Levin J.* The Poetics of Transition: Emerson, Pragmatism, and American Literary Modernism. Durham, NC: Duke Univ. Press, 1999. P. 40–53.

7. *Wilson E.* Romantic Turbulence: Chaos, Ecology, and American Space. New York: St. Martin's Press, 2000. P. 27–49.
8. *Лаврова С. В.* Сальваторе Шаррино и другие. СПб: Академия Русского балета, 2019. С. 123–139.
9. *Лаврова С., Щербак Н.* Музыка языка и мелодика речи (Набоков и Новая музыка). НЛО. 2021. № 170 (4). С. 90–102.
10. *Eliot T. S.* "The functions of criticism" in *Selected Prose* / Ed. Fr. Kermode. New York: Harcourt Brace, 1975. P. 68–76.
11. Criticism and culture. The role of critique in modern literary theory / Eds. Robert con Davis and Ronald Schleiffer. Harlow: Longman, 1991. P. 68–80.
12. *Babbit Irving.* Rousseau and Romanticism. Boston and New York: Houghton Muffin, 1919. 23 p.
13. *Hulme T. E.* Speculations. London: K. Paul, Trench, Trubner and Co. 1924. P. 45.
14. *Fenollosa Ernest.* The Chinese Written character as a Medium of poetry. Washington: Square Dollar Series, 1956. P. 2–20.
15. *Eliot T. S.* The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England. London: Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1933. 34 p.
16. *Bernstein Ch.* Content's dream essays. 1975–84. Los Angeles: Sun and Moon, 1986. 33 p.
17. *Waldrop R.* "Thinking of Follows". In *Onward: Contemporary poetry and poetics* / Ed. Peter Baker. New York: Peter Lang, 1996. P. 73–82.
18. *Eliot T. S.* "Tradition and the Individual talent" // *Selected Prose* / Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace, 1975. P. 37–44.
19. *Perloff M.* 21st century modernism. The new poetics. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. P. 7–43.
20. *Янгфельдт Б.* Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском / Пер. Б. Янгфельдта. М.: Астрель, CORPUS, 2012.
21. *Winterson J.* Gut Symmetries. Random House, 1997. P. 45–47.
22. *Winterson J.* The Power Book. Vintage, 2001. P. 34–35.
23. *Лаврова С. В.* Шаррино и другие. Об итальянской музыке конца XX – начала XX вв. СПб.: Академия Русского балета. 56 с.
24. *Хрущева Н.* Метамодернизм в Новой музыке и вокруг нее. СПб.: Рипол–классик. С. 23–59.

REFERENCES

1. *Sshober R.* Network concepts. Transcending Boundaries: The Network Concept in Nineteenth-Century American Philosophy and Literature // *American Literature*. 2004. Vol. 86. № 3. DOI: <https://doi.org/10.1215/00029831-2717389> (data obrashheniya: 01.08.2022).

2. The power of network concepts. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nJmGrNdJ5Gw> (data obrashheniya: 01.08.2022).
3. Delez Zh. Logika smysla. M.: Centr «Akademiya», 1995. S. 22–24.
4. Deleuze G. Difference and repetition. Translated by Paul Patton. URL: <http://dl219.zlibcdn.com/dtoken/481fa7e083dd940f76d2d6a6e4765123> (data obrashheniya: 23.03.2020).
5. Wittgenstein L. Culture and value / Ed G. H. von Wright in collaboration with Heikki Nyman. Translated Peter Winch. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 234 p.
6. Levin J. The Poetics of Transition: Emerson, Pragmatism, and American Literary Modernism. Durham, NC: Duke Univ. Press, 1999. P. 40–53.
7. Wilson E. Romantic Turbulence: Chaos, Ecology, and American Space. New York: St. Martin's Press, 2000. P. 27–49.
8. Lavrova S. V. Sal'vatore Sharrino i drugie. SPb: Akademiya Russkogo baleta, 2019. S. 123–139.
9. Lavrova S., Shherbak N. Muzyka yazyka i melodika rechi (Nabokov i Novaya muzyka). NLO. 2021. № 170 (4). S. 90–102.
10. Eliot T. S. "The functions of criticism" in Selected Prose / Ed. Fr. Kermode. New York: Harcourt Brace, 1975. P. 68–76.
11. Criticism and culture. The role of critique in modern literary theory / Eds. Robert con Davis and Ronald Schleiffer. Harlow: Longman, 1991. P. 68–80.
12. Babbitt Irving. Rousseau and Romanticism. Boston and New York: Houghton Muffin, 1919. 23 p.
13. Hulme T. E. Speculations. London: K. Paul, Trench, Trubner and Co. 1924. R. 45.
14. Fenollosa Ernest. The Chinese Written character as a Medium of poetry. Washington: Square Dollar Series, 1956. R. 2–20.
15. Eliot T. S. The Use of Poetry and The Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England. London: Faber; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1933. 34 p.
16. Bernstein Ch. Content's dream essays. 1975–84. Los Angeles: Sun and Moon, 1986. 33 p.
17. Waldrop R. "Thinking of Follows". In Onward: Contemporary poetry and poetics / Ed. Peter Baker. New York: Peter Lang, 1996. P. 73–82.
18. Eliot T. S. "Tradition and the Individual talent" // Selected Prose / Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace, 1975. P. 37–44.
19. Perloff M. 21st century modernism. The new poetics. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. P. 7–43.
20. Yangfel'dt B. Yazyk est' Bog. Zametki ob Iosife Brodskom / Per. B. Yangfel'dta. M.: Astrel', CORPUS, 2012.
21. Eliot T. S. Four Quarters. New York: Faber and Faber, 1994. R. 34.
22. Winterson J. Gut Symmetries. Random House, 1997. P. 45–47.

23. *Winterson J.* The Power Book. Vintage, 2001. P. 34–35.
24. *Lavrova S. V.* Sharrino i drugie. Ob ital`yanskoj muzy`ke koncza XX – nachala XX vv. SPb.: Akademiya Russkogo baleta. 56 s.
25. *Xrushheva N.* Metamodernizm v Novoj muzy`ke i vokrug nee. SPb.: Ripol–klassik. С. 23–59.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Щербак Н. Ф. — канд. филол. наук, доц.; n.sherbak@spbu.ru
ORCID 0000-0001-8725-9717

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Shcherbak N. F. — Cand. Sci. (Phylology), Ass. Prof., n.sherbak@spbu.ru

ПРАВИЛА НАПРАВЛЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

I. Направление научных статей

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

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

II. Структура и порядок расположения обязательных структурных элементов научной статьи

2.1. В начале статьи указывается:

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

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

III. Общие правила оформления научной статьи

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

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

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

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

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

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

IV. Комплектность предоставления авторских материалов

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V. Рассмотрение рукописей научных статей

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

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

5.3. Плата с аспирантов за публикацию не взимается.

Более подробно с правилами направления и опубликования научных статей, примерами их оформления можно ознакомиться на сайте

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

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

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

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

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

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

5. Сроки рецензирования составляют от 15 до 50 дней.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ПОЛИТИКА ЖУРНАЛА

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ ЭТИКА ЖУРНАЛА

Принципы этики в деятельности редколлегии (редактора)

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

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

Неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не должны использоваться или передаваться третьим лицам без письменного согласия автора. Информация или идеи, полученные в ходе редактирования, должны оставаться конфиденциальными. Редактор не должен допускать к публикации информацию, если есть основания полагать, что она является плагиатом или содержит материалы, запрещенные к опубликованию. Редактор совместно с издателем не 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

№ 4 (81), 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 05.11.2022. Формат 70×100/16.
Тираж 300 экз. Заказ № 0804682

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